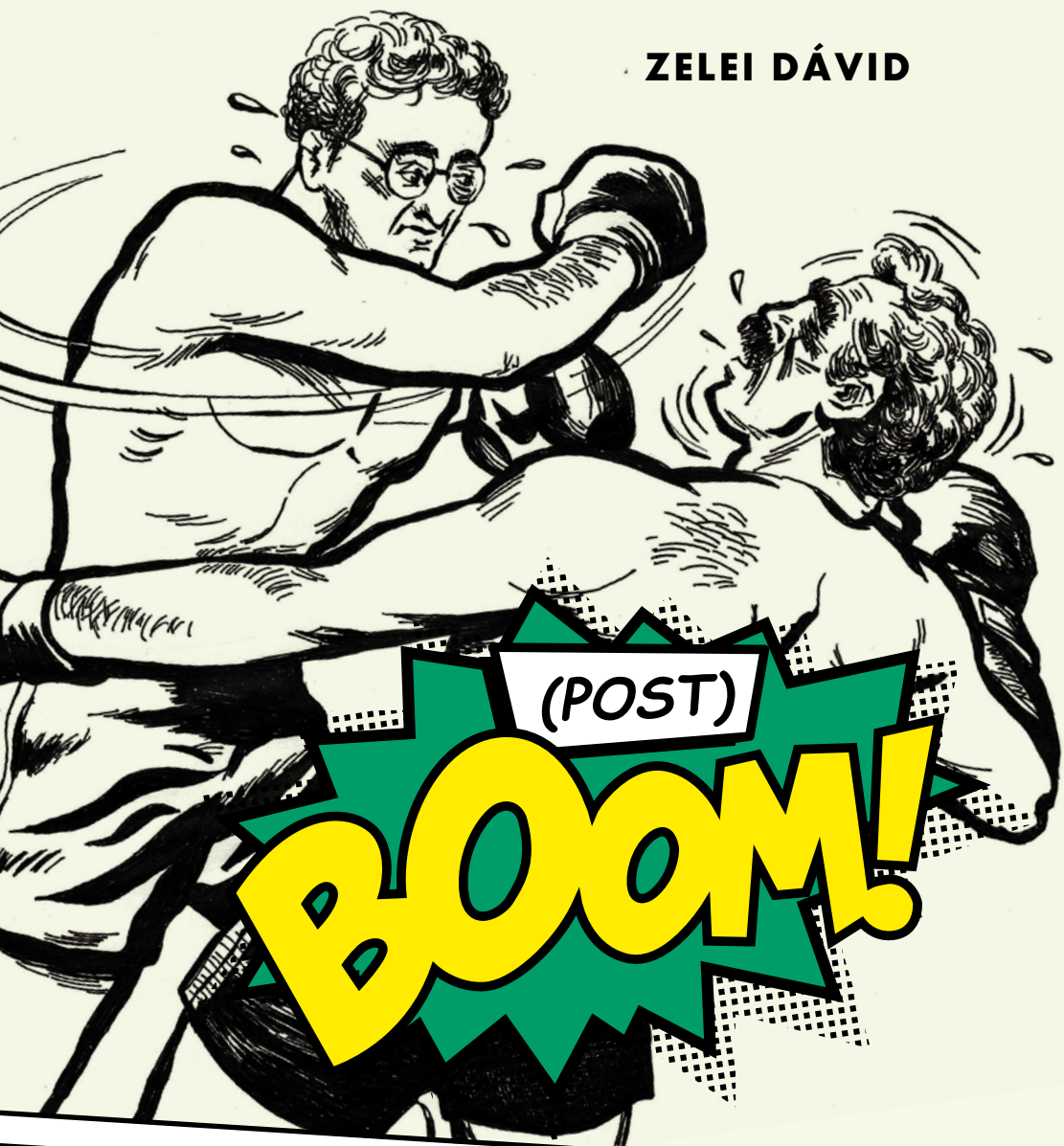


**ZELEI DÁVID**



**KRITIKÁK ÉS ESSZÉK  
A 20–21. SZÁZADI  
SPANYOL-AMERIKAI IRODALOMRÓL**

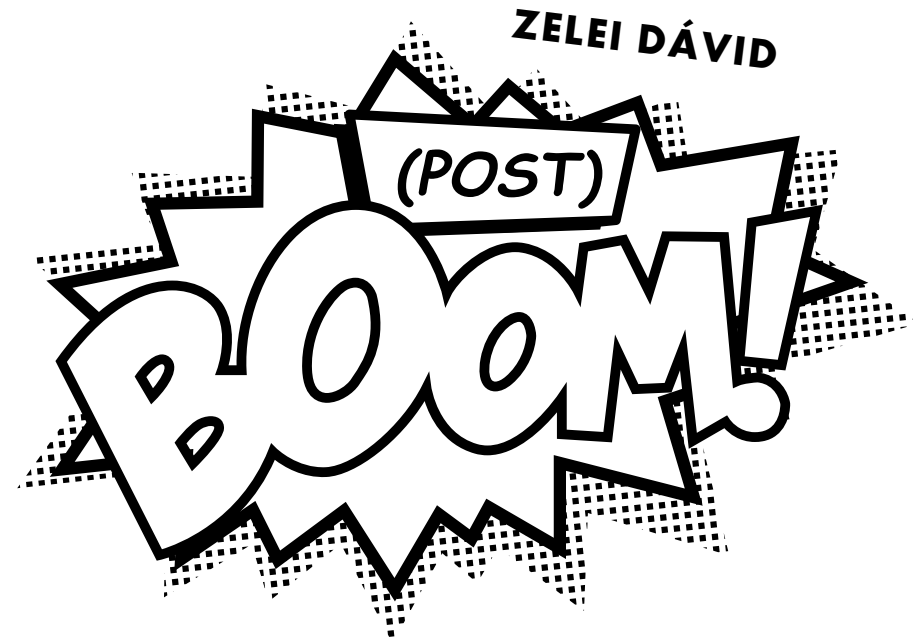
„Az Európából kompakt, spanyolul beszélő, katolikus, harmadik világbeli egységnek látott Latin-Amerika valójában inkább egy ezernyi kultúrából és történelemből jól-rosszul összefőzött, lenyűgözően érdekes kotyvalék — egy fenséges kupleráj. Az ember ennek megfelelően éppúgy találkozhat valaha emberi koponyákat főző shuarokkal Ecuadorban és nyalókafüggő wayuukkal Kolumbiában, mint hibátlan laoszi falvakkal Francia Guyanában és székelypóztát falatozó magyar mérnökökkel Caracasban — ha pedig kiül a város főterére Gyaquilban, nem szabad meglepődnie, ha kiszórt morzsáit nem galambok, hanem iguanák eszegetik majd föl” — írja szerzőnk Soltész Béla könyve kapcsán, s ez a heterogén forgatag adja a szubkontinens irodalmának alapízét is, egzisztencialista, mágikus realista, posztmodern vagy épp azon túli tálalásban.

A (Post)Boom Zelei Dávid 2009 és 2021 közt megjelent, spanyol-amerikai tárgyú kritikáinak és esszéinek gyűjteménye — szubjektív lenyomat a szubkontinens elmúlt századáról, Borgestől Bolañóig, Márqueztől Schweblinig, Rulfótól Bellatinig — ahogy Budapestről látjuk.

Zelei Dávid

## ( P O S T ) B O O M

KRITIKÁK ÉS ESSZÉK A 20-21. SZÁZADI  
SPANYOL-AMERIKAI IRODALOMRÓL



**ZELEI DÁVID**

**(POST)**

**KRITIKÁK ÉS ESSZÉK  
A 20–21. SZÁZADI  
SPANYOL-AMERIKAI IRODALOMRÓL**

**műút** könyvek

MISKOLC, 2021

© Zelei Dávid, 2021

ISSN 2061-4314

ISBN 978-615-5355-37-0

# TARTALOM

<b>Előszó</b>	<b>8</b>	<b>IV. POSTBOOM</b>	<b>100</b>
<b>I. FIAM, MAGA KIFOGTA DÉL-AMERIKÁT</b>	<b>12</b>	Sherlock a pampán (Ricardo Piglia: <i>Éjjeli vadászat</i> )	101
A fenséges kupleráj (Soltész Béla: <i>Eldorádótól az Antillákig</i> )	13	A mexikói troll meg a migráns mutánsok (Mario Bellatin: <i>Jacobo, a mutáns</i> )	104
<b>II. KAFKA ELŐFUTÁRAI</b>	<b>18</b>	Az eltűnt költőné nyomában (Roberto Bolaño: <i>Vad nyomozók</i> )	109
Az örökkévalóság lexikona (Jorge Luis Borges: <i>A végtelen életrajza. Összegyűjtött esszék</i> )	19	Zsigerből vagy realistán? Széljegyzetek Roberto Bolaño <i>Vad nyomozók</i> című regényének fordításához	113
Doktor Freud újratöltve (Edwin Williamson: <i>Borges</i> )	24	Világháború a Costa Braván (Roberto Bolaño: <i>A Harmadik Birodalom</i> )	130
Ernesto Sábato (1911–2011)	29	Santa Teresa, végállomás (Roberto Bolaño: <i>2666</i> )	134
Hadd beszéljen a... Vargas Llosa (Mario Vargas Llosa: <i>Utazás a fikció birodalmába: Juan Carlos Onetti világa</i> )	35	Az eltűnt boldogság nyomában (Roberto Bolaño: <i>A science-fiction szelleme</i> )	140
Túlságosan sík puszta (Juan Rulfo: <i>Lángoló puszta</i> )	39	Apa, fiaival (Roberto Bolaño és <i>A jövő nem a miénk</i> nemzedéke)	144
<b>III. BOOM</b>	<b>50</b>	Jövőt nekik! Az új latin-amerikai irodalom védelmében ( <i>A jövő nem a miénk</i> — <i>Fiatal latin-amerikai elbeszélők</i> , szerk.: Diego Trelles Paz)	152
Az Ősleves (Ötvenéves a Száz év magány)	51	Csodás sokkterápia pillangókkal (Samanta Schweblin: <i>A madárevő</i> )	158
Kádár elefántjai (Gabriel García Márquez: <i>Utazás Kelet-Európában</i> )	59	Fura bogár (Juan Gabriel Vásquez: <i>Informátorok</i> )	161
Márquez mélyebb bőre, vagy a király beszéde(i)? (Gabriel García Márquez: <i>Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak</i> )	66	NarKolumbia (Juan Gabriel Vásquez: <i>Becsapódás</i> )	164
Mindent Gabóról (Gerald Martin: <i>Gabriel García Márquez — Egy élet</i> )	71	Az eltűnt hitel nyomában (Juan Gabriel Vásquez: <i>A hírnév</i> )	167
Carlos Fuentes (1928–2012)	76	<b>V. EGZOTIKUS IDEGENSÉGEK</b>	<b>170</b>
És te, hova ugrasz? (Julio Cortázar: <i>Sántaiskola</i> )	88	Trópusi zsinagógák (Tájkép a latin-amerikai zsidó irodalomról)	171
Szomorú szerelmi kirakó Cortázzal (Julio Cortázar: <i>62/Kirakós játék</i> )	96	Az egzotikus Budapest (A magyar főváros a latin-amerikai irodalomban)	178
		<b>A kötetben megtalálható írások eredeti megjelenési helye</b>	<b>187</b>

# Előszó

„Amikor nemrégiben összeállítottam egy kritikakötetet, kénytelen voltam újraolvasni a régi írásaimat, és be kell valljam, nem szórakoztam valami jól” — fogalmaz régi kedvencem, Keresztesi József egy írásában, és valóban: kevés rémületesebb dolog létezhet egy kritikus számára, mint összegyűjtve végignyálaszni egy évtizednyi munkája eredményét. „Friss szemmel olvasva” ugyanis „nyilvánvalóvá válnak az automatizmusok, a modor rejtett rugói”, az „ismétlődő retorikai fogások, stíluselemek, szögletes gesztusok”, s ha az emberben van valami megmagyarázhatatlan pedagógiai hajlam is, könnyen úgy érezheti, egymás után négyszer tartotta meg ugyanazt az órát. A helyzet ugyanakkor, bár reménytelen, nem súlyos: egy kritikakötet hozzáadott értékét pont az adja, hogy ne csak megrostálja és ívbe szervezze, de össze is csiszolja egy hosszabb időszak tematikusan összeillő mozaikkockáit.

Ebben a kötetben kifejezetten a spanyol-amerikai (figyelem, *nem* spanyol, és *nem* is latin-amerikai!) irodalommal foglalkozó írásaimat gyűjtöttem össze, melyekben valami homályos népnevelői étosztól hajtva arra tettem kísérletet, hogy lebontsam a magyar olvasó csekély számú, ám annál szívósabb konvencióját a térségről és irodalmáról. Hogy ebből a zavaros betűlevesből néhány év elteltével valamiféle történeti mintázat kezdett kirajzolódni, annak köszönhető, hogy a 2010–2020-as évek Magyarországon egyszerre volt életműkiadása Borgesnek, Rulfónak és

Onettinek (akik az ún. *boom* berobbanása előtt érkeztek pályájuk zenitjére), valamint Cortáznak, Márqueznak és Vargas Llosának (akik az imént említett, hatvanas évek végén felfutó *boom* kulcsszerzői voltak) — miközben szinte teljesen egyszerre megérkezett a figyelmes magyar olvasó életébe a következő nemzedék ikonja, Bolaño, titkos argentin ikertestvére, Ricardo Piglia, és a már valóban kortárs, mai negyvenes generáció is, élén Samanta Schweblinnel és Juan Gabriel Vásquezzel (ők lennének a kötet címébe emelt *postboom*). Ha szoktunk is panaszkodni arra, mi minden *nem* jelenik meg magyarul a nemzetközi irodalmi felhozatalból, én most nem állnék be ebbe a sorba: inkább kiemelném az életművek magyar megjelenítésének olyan kulcsszereplőit, mint Imrei Andrea (aki rengeteget tett a magyar Cortázar- és Rulfo-életmű minél teljesebb kiadásáért), Kertes Gábor (a postboom hazai menedzsere), az Európa vagy a Jelenkor Kiadó.

Mivel egy kritikus sosem az asztalfióknak dolgozik, a nem-egyidejűségek ezen egyidejűsége nélkül ez a kötet alighanem nélkülözne minden történetiséget, ez a feltorlódás ugyanakkor korán kirajzolta annak lehetőségét, hogy egy majdani gyűjteménynek íve legyen — egy-egy alkalommal éppen ezért erre mintegy rájátszva igyekeztem összekötni egy vonallal az egyes irodalomtörténeti szakaszokat. Ettől a könyvem nem lesz spanyol-amerikai irodalomtörténet (arra ott van Scholz László magnum opusa, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, melynek bizonyos passzusait ma is kívülről tudom), de talán mezei kritikagyűjtemény sem: előbbinek túl laza, utóbbinak túl összefüggő — inkább valamiféle területi–tematikus–történeti (TTT!) alapon szerveződő konceptkötetnek nevezném, mely többé-kevésbé kronológiai sorrendben

halad a század első harmadától (Kafka előfutárai) az ünnepeelt boomon át a jóval kevésbé ismert postboomig, két végpontján pedig a magyar–latin-amerikai kapcsolattörténet kettős tükrébe helyezi azt.

Az, hogy jobbára a magyar kiadásokhoz igazodó, tehát esetleges szövegeimből egy viszonylag koherens kötet állítható elő, leginkább annak köszönhető, hogy a 2010-es évek elején, mikor első írásaim kezdtek megjelenni, és mikor a postboom is intenzívebben kezdett el beszüremelni a magyar könyvpiacra, legfőképp hispanistaként értelmeztem magam: az azóta megszűnt (ezért a kötet végi jegyzékben már csak csonkán hivatkozható) *Lazarillo Hispanisztikai Portál* szerkesztő-szerzőjeként szorosan rajta tartottam az ujjamat a spanyol-amerikai irodalom magyarországi kiadásán, és egy olyan szubkultúrának írtam cikkeimet, amely szélesebb tudással rendelkezett a kontinensről és irodalmáról. Figyelmem ugyanakkor később világirodalmivá tágult, tevékenységi köröm pedig szerteágzóbbá: a 2010-es évek közepétől nem azért csökkent a térséggel kapcsolatos kritikai aktivitásom, mert kevesebb mű jelent meg, hanem mert a megjelenőkből a Horizontok világirodalmi sorozat (FISZ–Jelenkor/Kalligram) szerkesztőjeként (Ricardo Piglia, Samanta Schweblin és Rafael Pinedo könyveinek esetében), külsős szerkesztőként vagy kontrollszerkesztőként (Juan Gabriel Vásquez, Federico Andahazi, Eduardo Sacheri egyes könyveinek esetében) már belülről, kiadói oldalról vettem részt.

Ez nyilvánvalóan együtt járt azzal, hogy valamelyest másként tekintettem az elélem kerülő szövegekre: egyrészt megtanultam kiadói szemzőgből is látni egy könyvet, másrészt bár továbbra is szeretnék szeretni minden spanyol-amerikai könyvet, talán egy fokkal könnyebben vallom be, ha valami problémám volt vele.

Nem akarok persze Bildungsromant írni kritikai pályámról, csak arra akartam rámutatni: az alábbiak egyszerre egy térség és egy individuum alakulástörténetei — csak, mint a *Sántaiskolában*, más úton kell végigugrálni hozzájuk. Szeretném azt hinni, Cortázaréhoz hasonlóan ez is több könyv a maga módján. De még inkább, hogy mindenki megtalálja benne a sajátját.

## I. FIAM, MAGA KIFOGTA DÉL-AMERIKÁT

### A fenséges kupleráj

(Soltész Béla: *Eldorádótól az Antillákig*.  
Noran Libro Kiadó, 2020)

Bár aligha függetlenül a magyar kultúra finanszírozási problémáitól, úgy tűnik, hogy a kortárs magyar irodalom nem szűkölködik reneszánsz polihisztorokban a klasszika-filológusoktól (Péterfy Gergely, Cseh Zoltán, Kőrösi Imre) a művészettörténészekben (Halász Rita) át a szubkultúra-kutatókig (Havasréti József). Az idén negyvenestendős Soltész Béla is ebbe a csoportba tartozik: társadalomtudós, latin-amerikanista, író és utazó — ez a négy identitása pedig remekül egészíti ki egymást. Társadalomtudósként elsősorban a migráció és a fejlődés érdekli (például az, mi lesz az USA-ban boldogulni próbáló latin-amerikai vendégmunkások hazaküldött pénzéből), latin-amerikanistaként az, hogy alakul a térség gazdasági–politikai pályája a 21. században, íróként pedig az, mihez kezd nemzedéke, a Kacsamesék-generáció a jelen valóságával.

Publikációi ennek megfelelően több síkon futnak: különböző nyelveken írt szaktanulmányai (merthogy szerzőnk ijesztően poliglott: spanyolul, angolul és portugálul is demoralizálóan rétegzetten, folyékonyan ír és beszél) jól megférnek regényével (*Rabszolgasors*) és novelláskötetével (*Inbox*), e mellé pedig szűk évtized alatt (2012–2020) megfestette a maga latin-amerikai triptichonját is — a *Clandestino* és a *Hátizsákkal Brazíliában* után immár az *Eldorádótól az Antillákig* is olvasható.



E megdöbbentően homogén szerkezetű trilógiában (mindegyik könyv ötven fejezetből áll, keretes írásokkal, középen képvalogatással stb.) Soltész fent említett mániái szervesen olvadnak össze a Kacsamesék-generáció középosztályának fő fétisével, az utazással. Mégis az, hogy ennek a könyvnek a valós vagy a képzeletbeli utazók adják a célközönséget, nagy kérdés. Hiába ugyanis a tengerhiányból és piros útlevelel párolt, messzi utazásnak álcázott magyar menekülésvágy, generációm középosztálya a távoli és veszélyes Latin-Amerikáról mintha jobb szeretne mások tudósításaira hagyatkozni — ha sok kuporgatással össze is gyűlne a pénze a riói karneválra, inkább elmegy Thaiföldre, mert ott kisebb eséllyel kényszerítik arra emberrablók, hogy vegye ki az összes pénzét egy ATM-ből. Latin-Amerika távoliséga tehát a magyar olvasó számára paradox módon egyszerre vágykeltő és lohasztó: olyasmi, mint megdöbbentő sikerrel flörtölni egy *latina* szépségkirálynővel, aztán az első közös koktélnál rájönni, hogy a vőlegénye nemzetközi híru szervkereskedő.

No de milyen típusú szöveg illik egy ilyesfajta szépségkirálynőhöz? A Travel Writing Studies (!) főokosai (például Mary B. Campbell) helyesen mutatták ki, hogy az utazásszövegek csaknem mindig hibrid műfajok, melyek elsősorban az önéletrajzi szövegtípusokhoz, a naplókhoz vagy memoárokhoz állnak közel — attól függően, mennyi bennük a szimultán reakció, és mennyi az utómunka. Soltész kötetei nyilvánvalóan utazómemoárok: ezt nem csak az igencsak derekas utólagos rádolgozás mondatja velem, hanem a nyilvánvaló nosztalgia is, amely áthatja a kötetek lapjait. Ahogy a szerző fogalmaz, legalább „annyi időre volt szükségem, hogy újra kényelmesen érezzem magam itthon, mint amennyi ideig maga az utazás tartott”: ez jelen kötet esetében azt jelenti, hogy nyolc hónapig gondolta úgy, hogy „valami után vagyok, nem valami közben.” (346)

A három kötetet összeolvastva mindenesetre ez a *közbeniség* is új értelmet nyer: míg a *Clandestino* alapvetően két hosszabb, egybeolvadó ösztöndíj (egy mexikói és egy chilei) eseményei köré épül, a *Hátizsákkal Brazíliában* és az *Eldorádótól az Antilláig* egyetlen utazásláncolat két részét mutatja meg: előbbi kizárólag Brazíliára, utóbbi tíz (!) másik országra fókuszál. Mivel a kötetekből világosan kiderül, hogy a második út brazil és nem-brazil része nagyjából ugyanannyi ideig (négy-négy hónapig) tartott, mindhárom könyvben más és más a pozíciónk — még akkor is, ha a csaknem Európányi Brazília és a két Budapestnyi Martinique látnivaló-tartalma nyilvánvalóan eltér egymástól. Mégis, ha az első kötet inkább az *ottlét* (ha jól számoltam, a terjedelem mintegy fele játszódik a két ösztöndíj helyszínén) a második és a harmadik inkább az *utazás* krónikája. Mexikóban és Chilében Soltész majdnem-*insider*, de legalábbis valamiféle egyszemélyes diaszpóra, Guatemalától Tűzföldig viszont értelmiségi backpacker: felkészül, megfigyel, aztán hozzáolvas, kiegészít — megtanulja, megéli, majd megpróbálja megérteni Latin-Amerikát.

De meg lehet-e érteni egyáltalán? Soltész könyveinek nagy tanulsága, hogy az Európából kompakt, spanyolul beszélő, katolikus, harmadik világbeli egységnek látott szubkontinens valójában inkább egy ezernyi kultúrából és történelemből jól-rosszul összefőzött, lenyűgözően érdekes kotyvalék — egy fenséges kupleráj. Az ember ennek megfelelően éppúgy találkozhat valaha emberi koponyákat főző shuarokkal Ecuadorban és nyalókafüggő wayuukkal Kolumbiában, mint hibátlan laoszi falvakkal Francia Guyanában és székelykáposztát falatozó magyar mérnökökkel Caracasban — ha pedig kiül a város főterére Gyaquilban, nem szabad meglepődnie, ha kiszórt morzsáit nem galambok, hanem iguanák eszegetik majd föl. Ezek a példák az *Eldorádó*ból valók, de a trilógia többi része is tele van ilyen, európai szemnek hihetetlen képekkel

— a fejezet végére érve azonban már egyiket sem érezzük egzotikumnak, ami a mágikus realizmus hazájában, lássuk be, kutya nehéz. De akkor hogy sikerül mégis?

A titok alighanem az, hogy a posztkoloniális elméletekben jártas Soltész tudatosan szakít a klasszikus utazásszövegek „csak én bírok útirajzom hőse lenni” krédójával, és látványosan egy polcra helyezi magát az útja során megismertekkel. Poliglott *coachsurfer*ként nemcsak közvetlenebb kapcsolatba kerül a lokalitással, de sokszor át is adja neki a szót: a kötetek ismeretanyagának fontos része származik vendéglátóitól vagy a mellé sodródó alakoktól, akiknek meglepő módon mindig van neve, sajátos karaktere és életvilága — ez pedig sokkal otthonosabbá teszi a teret, mint az ismeretlen idegenként megtartó hagyományos narratíva. De nem ez az egyetlen antiegzotizáló stratégia: ha ugyanis Soltész valami elsőre felfoghatatlant próbál közvetíteni, a dolog rejtélyességének hangsúlyozása helyett (Márquez-statégia) inkább megmutatja a kialakulásához vezető történeti–kulturális okokat, így a dolog anélkül őrzi meg érdekességét és bizsergető furcsaságát, hogy körülölegetné a megfejthetlenség elidegenítő légköre.

Ha most ezt a kötetet a másik kettő tükrében nézem, két részt emelnék ki belőle különösen: a venezuelait és a guyanait. Előbbiről az átlag hírolvasó is sokat hallhatott — a Guyanákról viszont a latin-amerikanisták sem igazán. Előbbi azért igazi kuriózum, mert Soltész az utolsó lehetséges pillanatban jár Venezuelában: már minden caracasi múzeumban ő az egyetlen látogató, és összebefőttesgumizott rolnikban kapja a mit sem érő bolívarokat, az igazi apokalipszis azonban még csak a küszöbön áll. A Guyaná és Jamaica leírásai ugyanakkor arra ébresztik rá az embert, mennyire determinálja a koloniális múlt a jelent: most

nemcsak arra gondolok, hogy a holland gyarmati hálózat nyoma még évszázadok múltán is jelen lesz a rég független suriname-i etnikai mozaikban, de arra is, hogy más lenne a zöldségek íze Francia Guyanában, ha a franciák nem fogadják be a Vietnamban amerikai oldalon harcoló hmongok egy részét dél-amerikai kolóniájukra. Soltész könyve tehát azért is jó, mert ráébreszt, van Latin-Amerikának egy olyan csücske, ahonnan „rettenetesen távoli az összes szomszédos ország” — ez pedig alapjaiban forgatja fel a szubkontinens egységéről szőtt elgondolásunkat.

Az ilyen felforgatásokat általában komoly emberek végzik — az *Eldorádótól az Antillákig* viszont kicsit olyan, mintha egy oxfordi szociológus jamaicai nyaralásán született volna. Pedig alaposság és lazaság egysége Soltésznál kéz a kézben jár. Egyszer egy nemzetközi konferencián egy szekcióban adtunk elő: hibátlan eleganciával, csodás spanyolsággal, saját fotókkal illusztrált prezentációban mutatta be kutatása eredményeit. Letaglózva ültem ilyen mértékű profizmus láttán: van-e értelme bármit is mondani ezután? Tekintetem az előttem helyet foglaló szerző bokájára tévedt. Nadrágszárából vidoran kandikált ki felemás zokniját.

## II. KAFKA ELŐFUTÁRAI

### Az örökkévalóság lexikona

*(Jorge Luis Borges: A végtelen életrajza. Összegyűjtött esszék. Összeállította és a szöveget gondozta: Scholz László. Fordította Boglár Lajos et al., Jelenkor Kiadó, 2021)*

„Egy szó egyszerre akarta jelenteni önmagát, párhuzamát egy görög mítosz eldugott verziójában, amely csak Apollóniosz Rhodiosz egyik bizánci kommentárjában szerepel, a héber ábécé harmadik betűjét és Nietzsche gyerekkori rajzán egy pacát, amelyre Paul Klee hívja fel a figyelmet egy levelében — és még egy csomó mindent”,<sup>1</sup> írja megejtően szép esszéjében Péterfy Gergely Simon Balázsról, s senki másnak nincs ilyen fámája a világirodalomban, mint az argentin Jorge Luis Borgesnek. Hogy nála semmivel sem kevésbé zseniális fordítóját, Scholz Lászlót idézzük: „Borges fordításakor minden mondat vagy oldal végén úgy érzem, alulmaradtam... Próbálok utánajárni a dolgoknak, elolvasom Platónt, kikeresem Plótinoszt, de még mindig úgy érzem, hogy a szerző elnézően mosolyog a háttérben. A fordító itt legyőzetik.”<sup>2</sup> Mégis, ahogy jelen kötet végén ugyanő összegzi, az elmúlt száz évben mintegy ötven fordító futott neki a lehetetlennek, összesen mintegy kétezer(!) magyar Borges-szöveget létrehozva.

<sup>1</sup> PÉTERFY Gergely: „Ott támadta meg a kór, ahol a legcsodálatosabb képessége lakott”, Magyar Narancs, 2021. július 22., <https://magyarnarancs.hu/sorkoz/ott-tamadta-meg-a-kor-ahol-a-legcsodálatosabb-kepessege-lakott-240338> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 12.).

<sup>2</sup> *Metafora-estek VII.* — *Borges. Scholz László és Erős László beszélgetése*, Litera, 2004. április 20., <https://litera.hu/magazin/kritika/metafora-estek-vii-borges.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 12.).

Száz évet írok, Borgest ugyanis — mindenki mást megelőzve! — már huszonkét éves korában, 1921-ben magyarra fordították — igaz, a Kassák *Májában* megjelent verséből (*Oroszország*) aligha következtethetünk az argentin géniusz harmincas évekre kiérlelt stílusára.

Az azóta eltelt évszázadban Borges útja rögös volt a magyar olvasóhoz: az ötvenes évektől sokáig kifejezetten tiltva volt (a metafizikával ellentétben a politikához sose volt érzéke), aztán a hetvenes években kerülőúton, a Kozmosz fantasztikus könyvek sorozatában (!) jelenhett meg a *Körkörös romok*, hogy végül a nyolcvanas évek olvadásában sorra jöjjenek a versek, a novellák, majd az esszék. A most megjelent gyűjteményes kötetnek, *A végtelen életrajzának Az idő újabb cáfolata* című, 1987-es első esszévalogatás az ösképe — azóta ugyanakkor az Európa kiadásában kétszer is megjelent egy ötkötetes Borges-válogatás, benne két-két esszé- és novellagyűjteménnyel, jól jelezve az életmű műfaji hangsúlyait. Innen ugyanakkor már csak egy út maradt a továbblépésre: a válogatások összkiadássá bővítése, amire a 2010-es évek végén immár a Jelenkor Kiadó vállalkozott. A 2018-as összegyűjtött novellákat (*Jól fészült mennydörgés*) így követte most a hat kötetet egybeolvasztó összegyűjtött esszék (*A végtelen életrajza*) — mely ugyanakkor még mindig nem tekinthető teljesnek, lévén nem tartalmazza a szerző húszas években megjelent három kötetét.

Rendszeres olvasóim tudják, gyakran nyavalygok a *Követési távolság*-ban a magyarul megjelenő esszéfördítések alacsony száma miatt — hát most megkaptam. Nem csak az történt, hogy addig vekengtem, míg az idei évben a véletlenek összjátékának köszönhetően nagyjából egyszerre jelent meg esszékötete Andrej Nikolaidisnak, J.M. Coetzeenak és Michel Houellebecq-nek, de augusztusban csatlakozott hozzájuk egy lexikonformátumú és -terjedelmű Borges-kötet is.

Ennek (mármint a lexikonformátumnak) persze maga a szerző örülne a legjobban: amint *A vakság* című esszéjében bevallja, gyerekkorában olyan félénk volt, hogy semmit sem mert kikérni a könyvtárból, ezért kizárólag a szabadon leemelhető lexikonokat és enciklopédiákat olvasgatta. „Emlékszem, hogy milyen gyönyörűségben volt részem, amikor egy este elolvastam három cikket: a *dr*-től a druidákat, a drúzokat és Drydent kaptam jutalmul” (536) — mondja a létező legnagyobb őszinteséggel, s nem túlzás kijelenteni: nincs még egy huszadik századi író, akinek életművében ilyen fontos szerepet kapnának ezek a korántsem irodalmi célokra szánt könyvmonstrumok. Amellett ugyanis, hogy számos helyen utal rájuk (a legmegejtőbb, mikor komparatív lexikonológusként kiszúrja, hogy a Britannica 14. kiadásából már kimaradt John Wilkins — majd lexikonkritikusként meg is indokolja ennek hasznát és kárát), Borges esszéi sokszor mintha maguk is a lexikon-szócikkekhez állnának a legközelebb.

Ez persze első ránézésre ugyan nem tűnik túl biztatónak, jobban belegondolva ugyanakkor be kell látnunk: a lexikon-gondolkodás, ha jól alkalmazzák, éltető forrása lehet a jó esszének, lévén annak lényegi eleme a tágasság és az elrugaszkodás. Ugyan lehet-e enélkül arra vállalkozni, hogy az ember három-négy oldalban megírja az időt, Isten neveit, a végtelent vagy a halhatatlanságot? Márpedig Borges valahogy úgy működik, mint egy kritikai-szintetizáló kiegészítővel feltuningolt antropomorf keresőmotor: beírja a saját keresőjébe azt, hogy „Kafka előfutárai”, a 78 millió találatból érzékenyen kiszzelektálja a zénóni paradoxont, Han Jü 9. századi kínai versét, Kirkegaard két vallásos paraboláját, Browning egy epikus költeményét, valamint Léon Bloy és Lord Dunsany egy-egy történetét, majd miután rámutat, hogy a felsorolt szövegek egymásra nem, Kafkára azonban nagyon is hasonlítanak,

a konkrétól az általános felé elrugaszkodva megállapítja: „minden író maga *teremti* meg az előfutárait”. (324) Várhatunk-e ennél többet három oldalnyi szövegtől?

Mindezzel talán már sejtettem, miért is olyan lenyűgöző a borgesi esszéisztika: mert nem ragad bele az itt és mostba, hanem a téridő teljességében ugrálva ostromol örök, el nem évülő kérdéseket, s fedez fel mások számára láthatatlan párhuzamokat vagy épp ellentmondásokat a középkori Kína, Coleridge Angliája és kora Argentínája közt. Ennek eredményeképp bár írásai szinte végig tüntetőleg távol maradnak az aktualitástól (egészen fura érzés, mikor korabeli filmeket kritizál vagy Párizs felszabadításáról beszél), őket olvasva mégsem érezzük a könyvtárak és letűnt századok dohzagát — pedig kedvenc szerzői közül sokat (De Quincey, Chestertont, Groussac-ot, Swedenborgot) ma már csak azért ismerünk, mert ő visszatérően és elismerően szól róluk.

Ezt persze nem mindenkivel teszi meg: a magánéletben oly félénk Borges egészen kíméletlen a megalapozatlan konszenzusokkal, rögzült kritikai álláspontokkal szemben — szemmel láthatólag élvezettel mond ellent a többségi véleményeknek, miközben olvasóját a legnagyobb szelídséggel partnerként kezeli. Írásainak tartóssága talán mégis elsősorban két dologból fakad: hogy még a legérdektelenebbnek tűnő témák taglalásán is átüt az élvezet, amivel dolgozott rajtuk („összeállításukkor afféle örömet éreztem, mint amilyen a bélyeggyűjtéssel jár”, írja egy kenning-táblázat elé), és hogy egy kisgyerek kíváncsiságával fut neki újra meg újra egy-egy megmászhatatlan hegynek: szövegei, ha nem is nélkülözik a melankóliát, mindig megőriznek némi egzisztenciális derűt, ami akaratlanul is átragad az olvasóra.

Egy ilyen kötetnek mind az összeállítása, mind a fordítása olyan heroikus munka, ami előtt csak kalapot lehet emelni. Borges fordítása ugyanis kicsit rákényszerít arra, hogy olyanok legyünk, mint ő: napestig könyvtárakban ülünk egy-egy aprócska problémát (mondjuk, egy félsoros idézet fordítását) megoldandó, majd rájövünk, hogy az idézet pontatlan volt (Borges világéletében fejből idézett, ráadásul korán meg is vakult), ezzel megérkezve a következő dilemmába. Ha pedig ezt is megoldottuk, hatórányi munkával máris előrehaladtunk másfél sort — teknősbéka-tempónként legfeljebb az vigasztalhat minket, hogy a zénóni paradoxon értelmében Akhilleusz még így sem ért utol minket. Öröm, hogy az idősebb generációk fordításait most a fiatal Kürthy Ádám András kerekítette ki — jó látni, hogy az olyan embert próbáló szövegekkel szemben is helytállt, mint a *Quevedo* vagy *A gaucóköltészet*.

Akármennyire is szeretjük persze Borgest, hatszáz oldalon keresztül esszézni fárasztó — négyszáz után az ember már tudja, mi lesz a Szívmurg sorsa, mit mond az Úr Mózesnek, mikor az megkérdezi, hogy is hívják, vagy hogy kitől származik az az elméncség, hogy a tér olyan gömb, „amelynek a középpontja mindenhol van, a kerülete sehol”. Ha választanom kellene egy Borges-válogatás és egy összkiadás közül, habozás nélkül az előbbit választanám, mert meggyőződésem, hogy nagyjából kétkötetnyi ismétlésmentes, lehengetlően bölcs írásban felmutatható az életmű esszenciája. Mégis, megnyugtatóbb tudat becsukni az összkiadást, mert a számtalan ismétlést és önplágiumot észlelve megkönnyebbülhetünk: Borges tudása irdatlan ugyan, de mégis emberi, mert nem végtelen. Ami nem cáfolja, inkább csak megerősíti, hogy még mindig örökkévaló.

## Doktor Freud újratöltve

(Edwin Williamson: *Borges. Az életút. Fordította: Tomcsányi Zsuzsanna. Budapest, Európa, 2010*)

Meglepő és a spanyol nyelvű irodalom barátainak kifejezetten szívemengető a magyar könyvkiadás legújabb tendenciája, melynek köszönhetően előbb Gabriel García Márquez, majd Juan Carlos Onetti életpályájáról kaptunk könyvnyi terjedelmű ismertetést. A lista most az Európa Kiadónak köszönhetően újabb darabbal bővült, nem vagyok azonban biztos abban, hogy Edwin Williamson Borges-életrajza a legjobb választás volt a korán vakságra jutott argentin géniusz piacon fellelhető biográfiái közül.

Pedig ha csupán a szerző személyéből és előzetes tapasztalatainkból indulnánk ki, aligha kéne csalatkoznunk. Edwin Williamson oxfordi professzor, aki modern latin-amerikai irodalommal éppúgy foglalkozik, mint az Aranyszázad íróival (különösen Cervantesszel), s hogy erőssége a történelem, bizonyítja a Penguin-féle Latin-Amerika-történet szerzősége is (mely igen jó kritikákat kapott). Ennek megfelelően a kötet történeti–politikai háttere, ahogy angol kritikusai is rámutatnak, igen erős: lendületesen, alaposan visz végig a Borges-ösöktől a huszadik század nyolcvanas éveiiig, masszív, de olvasmányos háttérrel adva Argentína sorsának alakulásáról. A remek díszletek között ugyanakkor olyan előadás zajlik, melyben túlságosan sokszor ismétlődik ugyanaz a jelenet, ez pedig csak a *Godot-ra várva*ban nyerő, nem egy életrajzban.

A magyar olvasó abban a szerencsés helyzetben van, hogy a Sorrentino-féle interjúkötet (*Hét beszélgetés Jorge Luis Borgesszel*), a *Nagyvilág* Borges-különszáma (1997/3–6), az Európa Kiadó életmű-sorozata és a számos tanulmány, recenzió, sőt, monográfia (lásd például Szabó Gábor *Hiány és jelenlétét* vagy Bényei Tamás *Rejtélyes rendjét*) révén egészen jól ismerheti az argentin géniust. Olvashattunk tőle verset, novellát és esszét, a *Don Quijotén* kívül egyedüli spanyol nyelvű íróként szerepel az Európa Diákkönyvtár sorozatában a *Bábeli könyvtár* válogatásával, latin-amerikai íróként csaknem egyedi módon pedig néhol a középiskolai oktatásba is beszüremlik (rajta kívül erre egyedül a *Száz év magánynak* van esélye). Az elsődleges és másodlagos irodalom viszonylagos bőségének megfelelően egész jól tájékozódhatunk mind Borges életéről, mind pedig műveiről: ismerjük vonzódását a tigrisekhez, a labirintusokhoz és legfőképp a könyvekhez, tudjuk, hogy nagyon szereti az *Isteni színjátékot*, a skandináv sagákat és az óangol nyelvet, megrendítően derűs előadásából (*A vakság*) tudjuk, milyen színeket lát még vaksága beköszönte óta, felejthetetlen egyperceséből (*Pedro Henríquez Ureña álma*) pedig érezzük a huszadik századi latin-amerikai kultúra legfontosabb alakjaihoz való mély és erős kötődését. Nem könnyű feladat tehát újat, szórakoztatót vagy bölcsét mondani róla, de nem is lehetetlen: Gerald Martinnak például mindez sikerült.<sup>3</sup>

Edwin Williamson *Borgese* ugyanakkor sehogy sem találja megfelelő formáját. Nemcsak azért nem, mert hiányzik belőle az a közelség, mely oly gyakran ad színt és hitelt az írásuk alanyát személyesen ismerő „hivatalos” életrajzíróknak, s csak részben azért, mert a Williamson által leírt Borges sehogy sem egyezik az általunk elképzelttel (ez utóbbi abszolút nem lenne baj, sőt, megfelelő megalapozottság esetén akár

<sup>3</sup> Lásd a kötet *Mindent Gabóról* című írását (71–75).

kutatói érdem is lehetne). Ahogy Guillermo Martínez fogalmaz *Borges és a matematika* című kötetében, mérhetetlenül hosszú lenne az argentin író az egyes tudományágakkal összehozó „sorozat” bibliográfiája. E sorozat még megírásra váró kötetei közül valószínűleg a „Borges és a politika”, a „Borges és a (reménytelen) szerelem”, illetve a remélhetőleg majdan igen alacsony példányszámban kiadott „Borges és a pszichoanalitika” szerzői fordulhatnak bizalommal az oxfordi professzor kötetéhez, lévén a könyv lapjainak többségét e három téma fedi le.

A politizáló Borges képe meglepőnek, de hitelesnek tűnik: hosszú útja a kommunizmus dicsőítésétől Videla és Pinochet Nobelt is meghíúsító támogatásáig számos — jól dokumentált — kacskaringót ír le, s ezzel nincs is baj. Nem úgy a másik kettővel, a szerelmivel és a pszichologizálóval, melyek szorosan összefonódnak. Az egyszeri olvasó vagy a témában jártas hispanista ennek leginkább azért nem örül, mert 1) van egy olyan, a könyv lapjain kevéssé cáfolt illúziója, miszerint Borges ideje legnagyobb részében olvasott/felolvastatott, írt/diktált, illetve barátaival diskurált/sétálgatott, a könyvből pedig e tevékenységei alig bontakoznak ki; 2) tanulmányai során épp elég belemagyarázást hallhatott/olvashatott már irodalmi művek egyes motívumaival kapcsolatban, Williamson pedig nem elégszik meg egy novella vagy regény ilyen elemzésével, hanem egyenest egy egész életpályát próbál meg saját sémái és rögeszméi szerint értelmezni. Vesszőparipáinak némelyike (a kard és a tör, a szabadságharcos és a gaucsó múlt állandó összecsapása Borgesben, a terrorizáló mamának való behódolás és a lázadás közti ingadozás) egyszerűen csak unalmas néhány tucat említés után, a reménytelen szerelmek közül kiemelkedő Norah Langének ugyanakkor már az említésétől is kirázza a hideg a könyvön magát türelmesen átrágó olvasót.

Több mint száz oldalon keresztül Williamson a pozitivista irodalomkritika legszörnyűbb napjait idézi: Borges minden egyes leírt sorából a norvég felmenőkkel bíróról, hősünk helyett a züllött erkölcsű, ámde igen sármos és gazdag Oliverio Girondót választó Norah-t olvassa ki. (Érdeemes megnézni a névmutatót: a 170–300. oldalak csaknem mind egyikén találkozhatunk Lange nevével). Csak az illusztráció kedvéért emelek ki két, egyébként roppant invenciózus darabot a legriasztóbb példák közül. *Az aljasság világtörténetének* ajánlása „I. J.-nek, aki angol, megszámlálhatatlan és angyal” szól, ám hiába, hogy a monogram egyik betűje és az érintett nemzetisége sem egyezik Norah Langééval, Williamson mégis vele azonosítja, mert Lange egyik könyvének főszereplőjét Ingridnek, Borges egyik, álnéven írt (!) cikkének Norahra hajazó léhaságú szereplőjét pedig Juliának hívják. (291) A leghosszabb Borges-próza, *A kongresszus* egyik férfi szereplője, Twirl pedig Williamson szerint egyértelműen Oliverio Girondóra hajaz, mert bár egyikük (Twirl) hórihorgas, „csillogó bajuszt” visel és vörös hajú, másikuk (Girondo) pedig átlagos termetű, szakállas és fekete haja van, Twirl magassága „Girondo Borges szemében igen magas társadalmi rangját jelképezi”, „az a leírás, hogy [Twirl] »hajának élénk színe olyan volt, mint a tűz«, Girondo tüzesen heves személyisége jelképeének tekinthető”. (336)

Mindez persze csak a felszín, mely alatt egy hatalmas (s nyilvánvalóan Norah Lange norvég származására utaló) jéghegy húzódik; az egész kötetet átszövik a „bizonyára”, „véleményem szerint” vagy épp „talán” kezdetű, forráshiányból fakadó találgatások és spekulációk, melyek sehogy sem illenek a dokumentarista életrajzba — ahogy egyik kritikusa találoan megjegyezte, Williamson nem életrajzot, hanem életregényt írt. A számunkra is érdekes mellékalakok (írók, költők,

értelmiségiek — akik közt Borges a legjobban érezte magát) közül ugyanakkor alig-alig elevenedik meg valaki; egy-egy jobb anekdota Nerudáról, Lorcáról, vagy épp Girondóról nem feledteti az atyai jóbarátnak, Macedonio Fernándeznek, vagy szoros barátainak (például a már említett Henriquez Ureñának) a szinte teljes hiányát. Nem igazán van műértékelés vagy recepciószemle sem: néhány kósza adaton túl nem sikerül felmérni Borges ismertségét/sikerességét/jelentőségét egészen a nemzetközi hírnév beköszöntéig (1961), helyette csak azt tudhatjuk meg, melyik novella melyik sorában sejthető valamilyen szerelmi csalódás, vagy lázadás a mama ellen.

Nem csupán Williamsont, de az Európa Kiadót is terheli a felelősség az olvasó csalódottságáért. Először is azért, mert az egyébként igen bőséges Borges-életrajz-felhozatalból pont ezt sikerült kiválasztani; másrészt, mert bár igen becsülendően a magyar verzió végére iktattak egy magyar bibliográfiát, és a szakirodalomba is igyekeztek becsépezni magyar tanulmányokat, utóbbi lista egyenetlen, és olyan lyukacsos, mint az ementáli — egyenként szerepel benne a *Kalligram* Borges-különszámának (2008. május) összes tétele, ugyanakkor a jelentős magyar Borges-kötetek (Szabó Gáboré, Bényei Tamásé) mind kimaradnak — bizony a jó szándék mellé elkélt volna egy alapos filológus segítsége. Na, nem Edwin Williamsoné...

## Ernesto Sábato (1911–2011)

1960-ban, mikor az *El Mundo* újságírója azt kérdezte tőle, milyen módszerekkel, eszközökkel lehetne felkelteni az olvasók érdeklődését a jó argentin könyvek iránt, Ernesto Sábato több, malíciában és tüskékben gazdag megoldási javaslat („Evita Duartének kell lenni”; „el kell nyerni valamely kiadó vezetői posztját”) mellett így fogalmazott: „Mivel (geopolitikai okokból) a Nobel-díj lehetetlen, meg kell halni. A magasztalás, amivel ebben az országban elárasztják a halottakat, s mely csaknem mindig abból a tényből eredeztethető, hogy egy riválissal kevesebb lett, bizonyítják, hogy Argentínában csak abban a pillanatban lehet nagy emberré valaki, hogy megszűnt létezni.” Ha igaz lenne e fekete humorral bőven megöntözött állítás, megfogalmazója csupán a fenti sorok leírása után bő ötven évvel, vagyis most foglalhatná el a helyét az argentin nemzeti panteonban, a valóság azonban az, hogy már több mint negyedszázada, 1984-ben (Borges után második argentinként) megkapta a spanyol nyelven írók legmagasabb irodalmi kitüntetését, a Cervantes-díjat, s már az ötvenes években olyanok lelkesedtek műveiért, mint Sartre vagy Camus. 2009-ben a SGAE harmadszor jelölte Nobel-díjra az azóta szintén elhunyt Miguel Delibes és Francisco Ayala társaságában, de ahogy megjósolta — javarészt politikai okokból — sosem kapta meg azt.



Sábato (vagy más írásmód szerint Sabato) interjúiban gyakran elmondta, hogy elsősorban az emberi létezés krízisperiódusai érdeklik, s meg kell adni, míg végérvényesen lehorgonyzott az irodalom mellett, akár tapasztalati szakértőként is elhelyezkedhetett volna e területen. Olasz szülők tizedik gyermekeként „egy kis pampai faluban”, Rojasban született 1911-ben, az első megrázkódtatás pedig akkor érte, mikor a jó hírű La Plata-i Colegio Nacional középiskolába küldték tanulni. A később is visszatérő, kínzó magány elől ekkor menekült először a matematikába, amiben megtalálta „mindazt a rendet, tisztaságot, szigorot, ami annyira hiányzott” a kamasz Sábato világából, s aminek folyományaként fel is vették a szintén La Plata-i Universidad Nacional fizika–matematika szakára. A húszas-harmincas évek fordulóján aztán a politika kerítette hatalmába: az Argentínában frissen megtelepült Berissa hatalmas hűtőházaiban dolgozó olasz, spanyol, bolgár, s ki tudja, még milyen emigránsok gyorsan kiművelték az anarchizmus és kommunizmus tanaira — mivel az anarchizmust túl utópisztikusnak találta, hamarosan militáns kommunista lett belőle. Uríburu puccsa után elhanyagolta tanulmányait, belépett a Kommunista Ifjúság szervezetbe, 1933-ban pedig a La Plata-i csoport titkára lett. Marxista–leninista hitértítés közben ismerkedett meg leendő feleségével, az akkor 17 éves Matilde Kusminsky Richterrel, aki odahagyta családját, hogy a nem épp biztos egzisztenciát jelentő, antikommunista alakulatok által keresett, álneveken bujkáló Sábatoval élhessen, aki ráadásul a moszkvai perek idejére már kezdett kiábrándulni Sztálin kommunizmusából. Mikor pártja két évre Moszkvába akarta küldeni, ahol Sábato akkori félelmei szerint „az ember vagy egy gulagban, vagy egy pszichiátriai klinikán végzi”, nem bírta tovább: egy brüsszeli kongresszusról kelet helyett

délnyugatnak vette az irányt, és Párizsba szökött. A pénz, barátok és hit nélkül tengődő, kiábrándult Sábátót aztán egy könyvesboltból ellopott, Borell-féle analízis-kötet terelte vissza az élők közé, hogy aztán La Platába hazatérve ismét sínre tegye életét, megszerezze fizikusi doktorátusát, s immár ösztöndíjasként térjen vissza Párizsba, ahol a Curie-laboratóriumban Iréne Joliot-Curie-vel dolgozhatott. S mi mást akardhatna egy pampai faluból elszármazó fiatalember, mint a friss kémiai Nobel-díjjal dolgozni?

Természetesen írni. Mert hamar rájön, hogy Párizs és a tudomány nem a végállomás, csak „egy igen bonyolult kerülő, lényegében pedig gyáva menekülés valódi belső problémáim elől”. Nappal rádiummal dolgozik, estéit pedig szürrealisták társaságában tölti, olyasfajta tudathasadásban, „mint egy tisztos háziasszony, aki éjszakánként prostituáltként dolgozik”. Már ekkor eldönti, megszakítja a kapcsolatát a tudománnyal, de csak lassan adja át magát teljesen szenvedélyeinek, a bizonytalan megélhetéssel és ingatag jövőképpel kecsegtető fikciónak és a festészetnek (utóbbi lesz késői éveit egyetlen mentsvára, mikor romló látása miatt eltiltják az írástól); egy ideig még párhuzamosan oktat fizikát a La Plata-i egyetemen és publikál Victoria Ocampo legendás folyóiratában, a *Sur*-ban (első munkájához egykori gimnáziumi tanára, a kontinentális jelentőségű esszéista, Pedro Henríquez Ureña segíti hozzá), a világháború után azonban teljesen az irodalomnak szenteli magát. Távolról sem átütő sikerrel: első regénye olyannyira nem kell semelyik kiadónak, hogy csak részletek jelennek meg belőle (Sábato különben is büszke volt rá, hogy tízszer annyit ír, mint amennyit publikál), aztán mikor 1948-ban, megannyi visszautasítás után, egy nagylelkű barátja pénzéből a *Sur* megjelenteti *Az alagút* című kisregényét,

az négy kiadásban csaknem húszezer példányban kel el, s olyanok nyilatkoznak róla elismerően, mint Thomas Mann, Graham Greene vagy Albert Camus — utóbbi azt is kiharcolja, hogy a Gallimardnál francia fordításban is megjelenhessen.

Hogy mi volt a magyarul csak 1987-ben (Szőnyi Ferenc fordításában, Benyhe János utószavával) megjelenő kisregény argentin és európai sikerének kulcsa? Minden bizonnyal nem tévedünk nagyot, ha történelmi és irodalomtörténeti okokat sejtünk mögötte. *Az alagút* az ember–ember közti értetlenség, az érintkezésképtelenség, ennek folyománya-ként pedig a magány, a tehetetlenség és végül az örület regénye, mely egyszerre reflektál a világháború ép ésszel felfoghatatlan borzalmaira, és a kor egzisztencialista divatjára (Sartre: *Az undor*, Camus: *A közöny*). A társadalmat távolságtartóan, idegenként, undorral szemlélő egzisztencialista antihős, a festő Juan Pablo Castel egy tárlaton úgy néz ki, María Iribarne személyében megtalálja azt a lányt, aki (a kritikussokkal szemben) képes megérteni művészetének, egyszeresmind személyiségének leglényegét, azonban hiába kutatja föl és teszi szeretőjévé, kétségei merülnek fel hűségével kapcsolatban, ami örületbe és végül gyilkosságba torkollik. Sábato (később Márquez által *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikájában* is alkalmazott) leleménye, hogy a krimi műfaját kifordítva, újraértelmezve már az első sorban elárulja a tettes kilétét („Elég, ha annyit mondok, Juan Pablo Castel vagyok, a festő, aki megölte María Iribarnét.”), kiemelve, hogy nem a végeredmény, hanem az örületig vezető soklépcsős út a lényeges, azt pedig hitelesen, egyes szám első személyű narrátorral, belülről láttatja, saját bevallása szerint is „mélységesen feketén és reménytelenül”, de a korszellemhez tökéletesen hűen, mintegy megelőlegezve Moravia *Az unalom* (1960) és Buzzati

*Egy szerelem története* (1963) című regényeit. A mű kitűnő fogadtatásban részesült, León Klimovsky 1952-ben meg is filmesítette, Sábato mégis tizenhárom évet várt, míg újabb regényt adott ki a keze alól.

Az 1961-ben megjelent, magyarul még nem olvasható *Sobre héroes y tumbas* [Hősökről, sírokról] szokás Sábato főműveként, egyszeresmind *Az alagút* „folytatásaként” értelmezni (természetesen ezt is el akarta égetni, de felesége lebeszélte róla), s azt maga az író is elismeri, a több szálon futó cselekmény főhősei (Martín del Castillo és Alejandra Vidal Olmos) Castel és María „leszármazottai” — csak, ha lehet, szerelmük még bizarrabb. A regénytechnikailag is igen összetett mű a Vidal Olmos-nemzetség, egyszeresmind az ősi argentin patricius-réteg hanyatlástörténete, áttételesen pedig illeszkedik a metropolisz-látletek monstruózus latin-amerikai hagyományába is, melyet Mexikóban Carlos Fuentes (*Áttetsző tartomány*, 1958, magyarul 1980-ban jelent meg), Peruban Sebastián Salazar Bondy (*Lima, la horrible* — „A rettenetes Lima”, 1964), Argentínában pedig Sábato nagy, s nálunk javarészt ismeretlen elődje, Leopoldo Marechal képvisel *Adán Buenosayres* (1948) című művével. A mű történelmi ellenpontokra épít (Lavalle tábornok 1841-es visszavonulása és az első peróni időszak utolsó két éve a két véglet), de Sábato szürrealista múltját és atemporális tudatszemplétét tekintve nem meglepő módon fragmentált, s alighanem az összes jelentősebb mitikus ösbűnt is magába olvasztja (vérfertőzés, apagyilkosság stb.), melyekre, nem meglepő módon, gyakran biblikus büntetés (pl. tisztító tűz) a válasz. A mű eredetileg trilógiának indult, de egybefűzött tetralógia lett belőle — innen nézvést nem véletlen, hogy a kötet leghíresebb, legtöbbit támadott, leghátborzongatóbb fejezetét (*Jelentés a vakokról*) külön kötetben is kiadták, és film is készült belőle (az író fia, Mario Sábato rendezte).

A *Hősökről, sírokról* után Sábato ismét tizenhárom évet várt, míg pontot tett regénytrilógiája végére: az 1974-es *Abaddón, el exterminador* [Abaddon, az öldöklő angyal] széttartó, apokaliptikus vízió (a címadó Abaddon a pokol egyik angyalának héber neve), kétségtelenül az író legkísérletibb regénye, emiatt talán a legkevésbé olvasott. Pedig nagy kaland: feltűnik benne az író (ráadásul az egyik főszereplővé lép elő), az előző regényekből Alejandra és Bruno, sőt, a büntetését letöltő Castel is, magába olvasztja az argentin és a világtörténelem legszörnyűbb eseményeit (Hiroshima, Vietnam), a vég pedig már a cím tekintetében sem lehet kérdéses.

Az argentin íróknál nem szokatlan csekély regénytermés (Borges, Cortázar) mellett Sábato figyelemre méltó esszéisztikát folytatott: csaknem húsz kötetet töltenek meg írásai, melyek irodalomra (Borgesre, Sartre-ra, Henríquez Ureñára), metafizikára, tangóra, politikára reflektálnak okosan, élvezetesen. Művének nagyobb magyarországi visszhangja reményében hajtok fejet a latin-amerikai egzisztencializmus atyja előtt, akire a Buenos Aires-i Könyvfesztiválon Borges és Bioy Casares mellett emlékeztek a halálát követő napon. Akárhogy is, nem rossz társaság.

## Hadd beszéljen a... Vargas Llosa

(*Mario Vargas Llosa: Utazás a fikció birodalmába. Juan Carlos Onetti világa. Fordította: Scholz László. Budapest, Európa, 2010*)

Két életműsorozat és egy örvendetes tendencia keresztútján született meg Mario Vargas Llosa *Utazás a fikció birodalmába: Juan Carlos Onetti világa* című művének magyar kiadása. Az Európa Kiadó régóta foglalkozik a boom második legpiacképesebb kultuszírójának életmű-kiadásával, melynek eredményeképp csaknem minden évben kézhez kaphatunk egy-egy kötetet a perui írótól a már megszokott halványsárga köntösben. Sokkal újabb a törekvés, hogy a magyar értelmiségi kánonon kívül rekedt, hispanista körökben viszont igencsak elismert uruguayi Juan Carlos Onettit körön belülre vonják, melyért úgyszintén az Európa tesz a legtöbbet: 2008-ban zárult az a négykötetes életműsorozat, mely novellákat (*A megvalósult álom*) kisregényeket (*Egy névtelen sírra*) és két Santa María-regényt (*A hajógyár, Rövid az élet*) közölt 1980 Cervantes-díjasától. A két sorozat lehetséges „ütköztetése” mellett a könyv magyarországi kiadásához kellett talán az is, hogy a García Márquezt időtlen idők óta kiadó Magvető tavaly piacra dobja Gerald Martin kiváló Gabo-életrajzát, mely igen kedvező visszhangra talált. Az erre adott „válasznak”, vagyis Vargas Llosa Onettiről írt, kevert műfajú kötetének ugyanakkor csak örülni tud a spanyol nyelvű kultúrák iránt érdeklődő, eddig ugyanis elenyésző számban juthatott színvonalas, magyar nyelvű, hosszabb terjedelmű írásokhoz kedvenc szerzőiről.

Onettiről Székács Vera fordítása (*A hajógyár*) és Kulin Katalin cikkei, esszéi (pl. *Esszék latin-amerikai regényírókról*) révén tudhatott meg először egyet s mást a kíváncsi olvasó, az életműsorozatról ugyanakkor kevés jó (úgy is, mint pozitív, úgy is, mint elmélyült) kritikát olvashatunk. Számos más (Onetti néhol hosszan kacskaringózó mondatai, olykor durva nyelvezete, szélsőséges pesszimizmusa, regényeinek cselekménytelensége stb., illetve a másik oldalról a csekély számú magyar „onettiológus” megléte) mellett ennek az is oka, hogy kevés a magyarul róla fellelhető irodalom, ami jó kiindulópontként szolgálhat egy esetleges recenzióhoz. Ilyen szemszögből nézve Vargas Llosa kötete igen vonzó kevercset kínál, mert Gerald Martin már említett Márquez-biográfiájához hasonlóan ez is elegyíti az életrajzot a műelemzéssel, a sztorit a szöveganalízissel, s az Onettit ért hatások árnyékában ügyesen vezet be a huszadik századi uruguayi–argentín irodalomba is (lásd például a Malleatról, Arltról, Borgesről szóló fejezeteket). A jó recept ugyanakkor még csak félsiker, s nem biztos, hogy e kötet átmenne Jamie Oliver szigorú szűrőjén: az egyes összetevők ugyanis nem egyforma minőségűek — a műelemzések például néhol alig terjednek túl a tartalomismertetésen, s szakirodalomként kevésbé használhatók, a könyvet ezért célszerű az Onetti-életmű olvasása után kezünkbe venni, egyszerűen azért, mert különben egyetlen csattanó sem csattan majd.

A műleírásoknál irodalmilag sokkal érdekesebbek a szintetikus ábrázolások (például az ezernyi apró mozaikkockából, novella- és regénytöredékből felépített „Santa María-térkép”, Onetti egész életművét meghatározó mikrouniverzumának leírása), és az átfogóbb kérdésekre adott magyarázat-kísérletek (valóban dagályos és ízléstelen-e Onetti stílusa, és van-e ennek valami szándékolt funkciója?), valamint a hatástörténetek: aligha van olyan olvasó, akit ne érdekelne az írók más írókkal való kapcsolata, legyen az bár személyes, vagy mélyen irodalmi.

Utóbbi csoportból ki kell emelnünk az Onettit Faulknerhez, Borgeshez, Céline-hez, vagy a már említett Roberto Arlthoz kötő kapcsolatokat, előbbiből pedig kétséget kizáróan magával Vargas Llosával való kontakta érdemel figyelmet. Kár is lenne tagadni, az olvasók imádják az ilyesfajta történeteket: „Amikor 1966-ban a *Zöld palota* című regényem elnyerte a Rómulo Gallegos-díjat, s a *Juntacadáveres* [Onetti regénye — Z. D.] döntős lett — mindkét regény a bordélyház körül forog —, Onetti kijelentette, hogy természetes, hogy én nyertem, mert az én kuplerájomban van zenekar, az övében pedig nincs.” (182–183) Vargas Llosa történeteiből ráadásul árnyaltabb kép alakul ki bennünk Onettiről, mint, mondjuk, a Szentpály Miklós által leírt bűvészkezdő „tipikus cigarettafüstös értelmiségi”.<sup>4</sup> A zárkózott, szűkszavú és mogorva Onettiről hamar kiderül, hogy végtelenül lusta, gyerekkorában leginkább a Fantomas-regények kötik le, hamar elmarad az iskolából („rajzból sosem tudott átmenni”, ahogy maga mondja, 35), hogy aztán az *El pozoval* (*A verem*) megkezdje fél évszázados alkotói munkásságát, mely kezdetben igen kevésbé volt sikeres. Későbbi leírások amolyan introvertált különcként ábrázolják — Vargas Llosa elmeséli, hogy egy írónak szervezett amerikai körutaztatás alkalmából Onetti egyetlen programban sem volt hajlandó részt venni, helyette „egy üveg whisky és egy halom krimi társaságában bezárkózott szállodai szobájába” és ki se jött onnan. (181) S valóban, az irodalmi nyilvánosság számára Onetti nem volt hálás alany: alig lehetett belőle kisajtolni egy-egy szót, nem szívesen adott interjút, és saját szavaival: egész életében „távol tartotta magát az irodalmi életnek nevezett rendületlen maszturbálástól”. (48)

Onetti pályakezdésének idején, a harmincas-negyvenes évek fordulóján számtalan irányba tapogatózik a latin-amerikai irodalom: José María Arguedas munkái új alapokra helyezik a hiteltelen és folklorizáló

<sup>4</sup> SZENTPÁLY Miklós: *A sanzon mint módszer* (Juan Carlos Onetti: Rövid az élet. Fordította Tomcsányi Zsuzsanna), ÉS, 2009. május 29.

indiánirodalmat, Alejo Carpentier fejében már formálódik a csodás való elmélete, s ekkortájt kezdenek megjelenni Borges első fikciói is. Ebben a pezsgő, konstruktív légkörben Onetti emberi roncsokkal, alkoholista újságírókkal, kurvákkal, stricikkel, csalókkal és seftelőkkel teli világa, ahol a minden értelemről és motivációról ment szereplők a fikcióba (pl. Santa Mariába) menekülnek saját szánalmasságuk elől, nagyon furán hathatott — ma úgy látjuk, a végletes pesszimizmussal átítatott, öngyilkosságokkal, örülettel és kudarccal zsúfolt életmű nem a kalandregények, hanem az abszurd és a groteszk kedvelőinek nyújthat tartalmas perceket.

## Túlságosan sík puszta\*

*(Juan Rulfo: Lángoló puszta. Fordította: Imrei Andrea. Bookart, 2014)*

Még ha valakinek sikerülne is helyesen megválaszolnia a tízmilliók kérdést, miszerint mi a közös Carverben, Hessében, Nabokovban, Pasoliniben és Vonnegutban (ti. hogy az elmúlt évtizedben mindegyiküknek folyamatban volt a magyar nyelvű életműkiadása), ahhoz már alighanem a telefonos segítség is kevés lenne, hogy azt is megfejtse, miért pont nekik adatott ez meg, és miért pont most. Ha ugyanis elmélyülünk az életműkiadások előremozdítóinak és közreműködőinek nyilatkozataiban, a leggyakrabban ismétlődő kifejezések („veszteség”, „áldozat”) olvastán előbb gondolhatjuk azt, hogy halotti beszédek publikálásáról folyik a szó, mint hogy kanonikus szerzők műveinek összekiadásáról — a gazdasági haszon tehát nem tűnik releváns indoknak egy-egy ilyen projekt beindítására. De akkor vajon mi az, ami igen? A leggyakrabban ismételt, rutinszerű válasz erre a *hiánypótlás* — ez azonban nagyvonalúan elsiklik amellett, hogy kanonikus írók ezrei senyvednek életműkiadás nélkül világszerte, ami pedig rögtön át is vezet a következő kérdéshez: miért pont az ő hiányaikat pótoljuk, és miért nem másét?

A dologba sejtésünk szerint valahol itt lép be a személyes motívum: aligha gondolnánk, hogy a Nabokov-fanatikus M. Nagy Miklós nélkül keresztülvihető lett volna minden idők legismertebb lepkészenek

\* Az írás Báder Petrával társszerzőségben született meg.

életműkiadása, ahogy a Juan Rulfo *ouvre*-jének kiadásán évek óta fáradhatatlanul dolgozó Imrei Andreának is múlhatatlanok az érdemei az itt tárgyalandó sorozat tető alá hozásában. Ha ugyanakkor a *miért pont most?*-ra kérdezzük rá, se fennkölt, se pragmatikus indokokat nemigen találunk az életműkiadás megindításának időpontjára; az aktualitást firtatóknak ugyanakkor joggal ellenvethető, hogy akinek az egész életművét kiadják, az ne csak időszakosan legyen aktuális, hanem mindig.

Ha most korpuszunkon célirányosan szűkítve végignézzük azokon a latin-amerikai szerzőkön, akiknek a kétezres években magyarul is megjelent az életműve, talán nem túlzás kijelenteni, hogy műveik java-részt kiállták az idők próbáját: az argentin Borges és Cortázar mellett a Magyarországon kevésbé ismert, uruguayi Juan Carlos Onetti munkásságáról van szó. Ha csak ebből indulunk ki, nem teljesen oktanul gondolhatjuk azt, hogy a kontinens elsősorban a kispróza területén járult hozzá jelentősen a világirodalmi kánonhoz, illetve hogy a térség egyik irodalmi centruma a Río de la Plata térsége. Elemzésünk tárgya, a mexikói Juan Rulfo (1917–1986) egyrészt erősíti, másrészt kiegészíti ezt a képet: Borgeshez hasonlóan neki is egy kisregény a leghosszabb szövege (a *Pedro Páramo*), személyével azonban rámutat a közép-amerikai térség kiemelt fontosságára is a latin-amerikai irodalmi hagyományban.

De miért olyan fontos szerző Rulfo? — tehetjük fel a kérdést, első pillantásra joggal. Ha ugyanis életművének terjedelme arányos lenne értékének tartósságával, bizonyos, hogy sosem hallunk róla: összes művei kényelmesen beleférnek egy közepesen vastag kötetbe. Kiadója, a Bookart azonban végül három részre bontva, külön-külön adta közre a már említett *Pedro Páramót*, az itt elemzendő, új címen megjelenő

novelláskötetet, a *Lángoló pusztát*, illetve a szerző kisregényeit, forgatókönyv-részleteit és egyéb írásait tartalmazó *Aranykakast*. Mindkét megoldásnak vannak már hagyományai a magyar Rulfo-kiadásban: a *Pedro Páramo* teljes, és a *Lángoló síkság* csaknem teljes változata<sup>5</sup> korábban külön-külön (1964-ben és 1971-ben) és együtt (1978-ban) is megjelent már magyarul az Európa Kiadónál, más fordításban.<sup>6</sup> Mindez vékony anyagnak tűnik, azonban minden szintéren és kontextusban különleges — akárcsak maga a szerző. Az irodalmi celebritások közt azért, mert elsőprő kezdeti sikerei ellenére korán abbahagyta az írást, akaratlanul is rimbaud-i imázst biztosítva magának. A mexikói irodalomban azért, mert az ún. regionalista prózát követő paradigmaváltás első képviselőjeként túllépett a forradalom eseményeinek realista ábrázolásán, és konkrét utalások nélkül, a csalódottságból fakadó sivár belső nézőpontból ábrázolta szülőföldje, Jalisco állam változásait. A spanyol nyelvű irodalmakban azért, mert megannyi író inspirált és tanított, kisregényét Borges a világirodalom egyik remekének titulálta, Márquezre pedig olyan hatással volt, mint *Az átváltozás*. A világirodalomban pedig azért, mert az általa felvetett témák (idő, halál és bosszú) egyszerre mexikóiak, univerzálisak és aktuálisak, még ha első látásra nem is tűnnek annak.

Az tehát elég egyértelmű, hogy miért merülhet föl a Rulfo-életmű kiadásának terve egy kiadóban, s nyugodt szívvel hivatkozhatunk a hiánypótlásra is, a *Lángoló pusztá* ugyanis részben, az *Aranykakas* pedig teljes egészében újdonság a magyar publikum előtt. De vajon mi indokolhatja az életmű magyarul már olvasható részeinek újrafordítását?

<sup>5</sup> A *Lángoló síkság* mindkét kiadása 15 novellát tartalmazott, a 2014-es *Lángoló pusztá*ba ugyanakkor két új elbeszélés is bekerült: *A földcsuszamlás napja* és a *Matilde Arcángel öröksége*. Rulfo ezeket 1970-ben adta az *El llano en llamashoz*, ám ő kihagyta az új magyar fordításban még jelen lévő *Északi átjárót*. A régi változat elbeszéléseit egy kivételével Belia Anna fordította, egyedül az 1958-ban, a *Nagyvilágban* már megjelent *Anacleto Morones* jegyzi Kürti Pál nevét.

<sup>6</sup> A *Pedro Páramo* első magyar fordítását Hargitai György jegyzi.

A kérdés empirikus alapú megválaszolását segíti, hogy az utóbbi években valóságos újrafordítás-boom tapasztalható irodalmunkban. Ami ebben némileg meglepő, az az, hogy nemcsak a korszerűsége mindig igényes dráma felől mutatkozik igény új magyarításokra (Nádasdy Shakespeare-fordításaitól Márton László új *Faustjái*ig), de a kis- és nagyepika (M. Nagy Miklós *Útonjától az Ádám–Kiss páros Az idegenjéi*ig), és a nehezen kategorizálható klasszikusok (a Csehy-féle hexameteres *Satyricon*tól Baranyi Ferenc és Nádasdy Dante-fordításaiig) is megtalálják kiadóikat. De vajon miért kell őket újrafordítani? Az *Ulysses* utószavában Kappanyos András négy okot sorol fel, ami szükségessé teheti az újrafordítást,<sup>7</sup> ami fordítói interjúkban általában az eredeti fordítás gyenge minőségére,<sup>8</sup> vagy az idővel változó irodalmi nyelvre szűkül.<sup>9</sup> De mi a helyzet Rulfo magyar fordításaival, és konkrétan az itt elemzendő *Lángoló pusztával*? Mennyire indokolja a fenti okok bármelyike az újrafordítást?

A gyönyörűen alliteráló *El llano en llamas* újrafordítása olyan szempontból indokolt volt, hogy nem ártott javítani a Belia Anna által fordított novellákban fellelhető csekély számú, illetve a Kürti Páléban hemzseggő félrefordításokat és szarvashibákat. Meg kell adni ugyanakkor, hogy a kötet nagy részét kitevő Belia-féle fordítások hangulatukban és stílusukban is igen jól követik Rulfo szövegét, pontosságukra pedig

7 Vö. James JOYCE: *Ulysses*, ford.: SZENTKUTHY Miklós, GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid, Európa, Budapest, 2012, 681.

8 „[Az Európa Kiadónál] még élnek a régi ösztönök, hogy új kiadás esetén újra kézbe kell venni a szöveget, így ezt is kézbe vették, és úgy határoztak, hogy ez bizony nem elég jó”, mondja Bart István Máthé Elek *A nagy Gatsby*-fordításáról. „*Nem jó világ jár*”. Varga Betti interjúja Bart Istvánnal. Kötve-fűzve, korvefűzve.reblog.hu/bart-istvan-interju (utolsó megtekintés: 2021. 08. 23.).

9 „Mi indította mégis arra, hogy újrafordítsa a regényt? Nem szerette a Gyepes-fordítást?” „De, szerettem. Csakhogy azóta valami nagyon megváltozott. És nem a szlengre gondolok. Az irodalom nyelve változott meg, szőröstül-bőröstül.” „*Csak a lázadás maradt meg*”. Csider István Zoltán interjúja Barna Imrével. Népszabadság, 2015. március 9.

különösen akkor nem lehet panasz, ha tudjuk, mennyire szerény fordítói eszközkészlettel gazdálkodott a spanyolról magyarra fordító hispanista a hetvenes években. Imrei Andrea előtt tehát a feladat és a kihívás is adott: egy alapvetően jó szöveget kellene pontosabbá, gazdagabbá tennie a bővülő fordítói eszköztár és a könyvtárnyi Rulfo-szakirodalom segítségével.

Ahhoz azonban, hogy egy ilyen nehéz feladat kudarcra ítéltesék, egy újrafordítás esetében sokszor el sem kell jutni a kötet belvéig. A borítón ékeskedő cím ugyanis nem egyszer elég ahhoz, hogy az olvasó eleve előítéletekkel vegye kézbe a könyvet, a fordító pedig nem jöhet ki jól a dologból: ha változtat egy klasszicizálódott címen, az a baaaj (Barna Imre *Rozsban a fogója*), ha nem változtat, akkor meg az (Soproni András *Bűn és bűnhődése*); még azzal jár a legjobban, ha a szakma észre sem veszi a munkáját (Bart István *A nagy Gatsbyje*). Imrei Andrea kockáztat, mert új címet ad a kötetnek, a semleges, atlaszizú „síkság” helyett választott „puszta” azonban telitalálat, mert a rulfói világra nagyon is jellemző üresség és reménytelenség jelentésköreit adja a címhez.

Ha immár belelapozva a kötetbe a novellák címeit is összevetjük egymással, mintegy megelőlegezzük a kötet fordításaival kapcsolatos véleményünket, ha a sok párhuzamosság mellett Belia címfordításait frappánsabbnak, Imreiét pedig pontosabbnak érezzük. Bár mindkét jelző alapvetően pozitív, mindkettőnek megvannak a maga hátrányai is — az invenciózus címadás például nem jelent jó fordítást is. A Belia által adott *Ezt a földet adták nekünk* cím például, bár kétségtelenül jobban előjelezzi a novella panaszos hangulatát, mint a *Földet kaptunk* (Imrei), de nem árt aláhúzni: éppen ez a hangulat hiányzik az eredeti címből is (*Nos han dado la tierra*); talán a *Megkaptuk a földet* lenne a legpontosabb megoldás. Van, ahol ugyanakkor Belia változtatása

szembemegy a szöveg karakterével is: a kérdéssé változtatott felszólítás (*Emlékszel?* — Belia / *Emlékezz vissza* — Imrei) például tompítja a szöveg monologikus, ráolvasásszerű karakterét. Ugyanakkor néha a túlzott precizitás is problémás, mert elvesz a spanyol verzióban rejlő kettős értelemről: az *El hombre* című novellának Belia az általánosabb *Az ember*, míg Imrei a leszűkítő *A férfi* címet adta.

Ha ugyanakkor alaposabban kezdjük el összeolvasni egymással a három szöveget,<sup>10</sup> első benyomásunk az lehet, hogy hosszú oldalak múlnak el anélkül, hogy komolyabb, problematikus eltérésekbe ütköznénk; a szövegek párhuzamosan futnak, sokszor más szavakkal mondják ugyanazt, de alapvetően egyik verzió sem érvényteleníti a másikat, ami persze nem jelenti azt, hogy bármelyikük hibátlan lenne. Az alábbiakban a rulfói világ sajátosságai felől közelítve, néhány kiragadott szempont alapján igyekszünk rávilágítani a fordítások erőnyeire és hiányosságaira; az összkép ennél nyilván árnyaltabb, azt azonban egy hosszabb szaktanulmánynak kellene bemutatnia.

Ha végigtekintünk a Rulfo-korabeli mexikói irodalmon, a szerző prózájának egyik legjelentősebb újítása az *időkezelés* átalakítása: a szereplők mintha a folytonos jelenbe süppednének, az idő folyása alig észrevehető. Mindegyikük a történetek saját verzióját szolgáltatja: a szerző ezzel nem csak az idő szubjektivitását hangsúlyozza, hanem a lecsupaszított, lényegre szorítókozó, sokszor ismétlésekbe bocsátkozó nyelvezet ritmusát is megalapozza. Az ismétlés tehát Rulfónál az ábrázolt világ nyelvi tükörfelülete: Imrei (vagy szerkesztője) azonban az eredetiben szereplő szóismétléseket többször szinonimákkal váltja ki. A *Földet kaptunk*ban például a „se me ocurre” (‘eszembe jut’) háromszori használata

helyett („Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andando. *Se me ocurre* eso. De haber llovido quizá *se me ocurrieran* otras cosas”, 40) rokon értelmű kifejezések használatával bontja meg a monotóniát („*Nekem az jár a fejemben*, hogy többet gyalogoltunk már, mint amennyi utat eddig megtettünk. *Ez jut az eszembe*. Ha esett volna, talán más dolgokon járna az eszem”, 9 — kiem. B. P.), míg Belia tartja magát az eredetihez („*És nekem eszembe jut*, hogy többet gyalogoltunk, mint amennyire eljutottunk. *Ez jut eszembe*. Ha esett volna, talán *más jutna eszembe*”, 14 — kiem. B. P.). Még bántóbb, mikor ez a kötet egyik (címben is szereplő) kulcsmotívumával, a pusztával fordul elő, Rulfo ugyanis nem csak többször, nyomatékosan megismétli, de meg is személyesíti azt, kiemelve, mennyire alárendelt, kiszolgáltatott az ember a természetnek. A „Sí, el Llano. Todo el Llano Grande” (41) fordításánál Belia — helyesen — ragaszkodik a forrásszöveghez: „Az, a Síkság. Az egész Nagy Síkság” (15), Imrei azonban az „Igen, a puszta. Ez az egész nagy sík terület” (10) megoldást választja, mintegy parafrázálva azt, amit a mexikói szerző a nagy kezdőbetű használatával ért el. A problémára adott másik rossz válasz az ismétlés teljes kiiktatása: az elkerülhetetlent elkerülni vágyó gyilkos rózsafüzérszerű önbiztatása Belianál autentikusan szól: „Meglehet, hogy egy másik Juvencio Navát keresnek, nem ezt a Juvencio Navát, nem őt” (81), Imreinél viszont: „Esetleg egy másik Juvencio Navát keresnek, nem őt” (113), és így leegyszerűsödik, kiürül.

Ami a mondat szerkesztést illeti, megállapítható, hogy a korábbi fordítók gyakrabban szakadnak el a forrásszövegtől, mint a mondat szerkezeteket és központozást is megtartó Imrei, ugyanakkor a frazémák szintjén néha akkor is ragaszkodnak a szöveg betű szerinti fordításához,

<sup>10</sup> A továbbiakban az oldalszámok az alábbi kiadásokra vonatkoznak: Juan RULFO: *El llano en llamas*, szerk.: Carlos Blanco AGUINAGA, Cátedra, Madrid, 2000; Juan RULFO: *Lángoló síkság*, ford.: BELIA Anna, KÜRTI Pál, Európa, Budapest, 1971; továbbá Juan RULFO: *Lángoló puszta*, ford.: IMREI Andrea, Bookart, Csíkszereda, 2014.



ha ez a célnyelven képzavarhoz, értelmetlen félmondatokhoz vezet — ezeket Imrei hatékonyan gyomlálja ki. Néhány példa erre: „Magunkon éreztük azt a *nyitott szemét*” (Belia, 72) helyett „Magunkon éreztük *mindig éber tekintetét*” (Imrei, 100), „*Hatalmasan* zihálva föllélegzett” (Belia, 100) helyett „*Hangosan* zihálva fellélegzett” (Imrei, 138), „Az álmoság *felhőbe vont*a gondolatait” (Belia, 96) helyett „Az álmoság *elhomályosította* gondolatait” (Imrei, 133). Ezek bosszantó hibák, de könnyen átsiklunk rajtuk; van azonban néhány (de tényleg csak néhány) olyan szarvashiba is, ami a novella értelmezését is kockára teszi. Az *Anacleto Morones* című elbeszélés például ott éri el csúcspontját, amikor kiderül, hogy a címadó szereplő teherbe ejtette saját lányát, amit Kürti Pál az „Anacleto Morones lányában benne volt Anacleto Morones unokája” (129) leegyszerűsítéssel szúr el (Imrei ezt korigálja: „Anacleto Morones lánya Anacleto Morones fiát hordta”, 204). Hasonlóan durva félrefordítás Beliatól az épp egy családot lemészárló férfi szájából a „már megbocsássanak” (35), az Imrei által helyesen javasolt, önszuggéráló „meg kell, hogy bocsássanak” (40) helyett. Ugyanígy nehezen érthető, miért megy Belianál az egyik szereplő „Mexikóba” „az asszony után” (75), mikor a cselekmény végig ott játszódik; valójában *Ciudad de Méxicó*ról, Mexikóvárosról van szó, így Imrei joggal fogalmaz úgy, hogy a férfi „fölmént a fővárosba”. (105)

Ami a *lexikai* különbségeket illeti, leginkább a hetvenes évek Magyarországán tökéletesen ismeretlen növény- és állatnevek tekintetében üt el gyökeresen a régi és az új verzió, így most számos reália kap új értelmet. (Néhány durvább eltérés: a *paranera* Belianál „paranafenyő”, Imreinél „jó legelő”, a *tejván* „hársfa” vagy „tető”; a *huitacoche* pedig Kürtinél „kuendusün”, míg Imreinél „gezerigó”.) Van, ahol a népies formák vezetnek teljesen félre a fordítót: az *Északi átjáró*ban Belia végig bőrserzőnek

véli az egyik szereplőt, ehhez igazítva annak termékeit is, Imrei azonban jól fejti fel, hogy a *cuetero* valójában a *cohetero* népies formája, vagyis „petárdakészítő”, így nála az nem „bőrszíjat” és „nárdusfüvet”, hanem „tűzijátékot” és „petárdát” árul. A félrefordítások és a lexika korigálása tehát Imrei egyik fő érdeme, ez ugyanakkor önmagában még nem indokolná az újrafordítást (legfeljebb Kürti *Anacleto Morones*e esetében), csak egy javított változat kiadását.

Az ugyanis, hogy mennyire jó egy Rulfo-novella fordítása, nagyban múlik a szöveg *stílusán* és hangulatán: prózája sallangoktól mentes, egyszerű mondatokra épít, és gyakran él az elhallgatás eszközével. Ez a szűkszavúság az elhagyott, kiürült táj képi megjelenítését hivatott kiegészíteni — érdekes, hogy éppen ez az egyetlen, amit részletes leírásokkal és gyakran jelzős szerkezetekkel ábrázol a szerző. Végeredményben kétféle írói beszédmódról van szó: egy erős, szimbólumokkal telített, óriási kifejezőerővel bíró költői nyelvezetről, illetve egy népi és a beszélt nyelvi kifejezésekkel tarkított, de lényegre törő és lecsupaszított dialógusformáról. A stílust tekintve Imrei abban jeleskedik, hogy a Belia és a Kürti által magyarított mexikói kifejezéseket igyekeznek az eredeti verzióban megtartani, így az új fordításon sokkal jobban érezhető az a *couleur locale*, amit egy spanyol ajkú olvasó is észrevehet a *Lángoló puszta* novelláin. Ilyenek például a „rancho” (Belianál „porta”), a „machete” („sarló”), a „tortilla” („málé”) vagy a „mezcal” („pálinka”).

Amikor azonban Rulfo átvált az imént említett, ízes vidékiességgel járó dialogikus formára, Imrei nem mindig tudja követni. Azt még nem róhatjuk fel az új fordítás hibájaként, csak az előző érenyeként, hogy *Az ember* című novellában a sztenderd magázás helyett a meghunyászkodó „tetszik” állandó beiktatásával érzékelhetőbbé teszi a bíró és vádlott közti hierarchikus viszonyt — ezt meg lehetett volna tartani, de

Imrei sztenderd magázása is pontosan követi az eredetit. A szinte végig párbeszédes *Északi átjáróban* azonban vannak olyan mondatok, melyeknek szinte minden eleme eltér a sztenderdtől: ilyen például a „¿pa onde te vas?” (sztenderdben: ¿adónde vas?) vagy az „¿Y allá pos pa qué?” (sztenderdben mondjuk ¿Y por qué a allí?). Ezekből Imreinél „És hová mész?”, illetve „Hát oda minek?” (139) lesz, holott még Beliának a valós regiszterhez közelebb álló változatai („Aztán hova mész?”; „Hát oda meg mi végre?”, 110) sem adják vissza azt a móríci ízt, ami alkalmazható lenne (például „Oszt te meg hová mész?”; „Oszt oda meg má' mé'”).

Máshol nem a tónus, hanem a sűrűség hiányzik a szövegekből. A *Földet kaptunkat* Imrei teletűzdeli olyan határozó- és kötőszavakkal, amelyekre az eredetiben nincsen utalás (ha, hát, de, mert, így, csak), megtörve a belső monológ és a szűkszavú párbeszéd szikárságát, máshol pedig túlmagyarazza a ritmusos, velős népi igazságokat: a „Trabajando se come y comiendo se vive” (132) Beliánál „Aki dolgozik, eszik; aki eszik, megél” (187), míg Imreinél „Aki dolgozik, annak jut enivalóra, ha pedig élni akarsz, ahhoz enned kell”. (141) Egy-egy novellában (de messze nem mindenhol) további probléma a felkiáltójel mellőzése; ez a spanyolban normális, a magyarban viszont használata elengedhetetlen a felfokozott indulatok közvetítésére. Amikor az *Északi átjáróban* a fiú apja szívtelenségét hallva így fakad ki: „No hallo que decir, padre, hasta lo desconozco” (131), az a magyarban nagyon furán mutat kijelentő mondatként („Nem is tudom, mit mondjak, apám, nem ismerek magára”, 140), főként, ha tudjuk, a fiúnak igencsak felvágta a nyelvét; talán a „Szóhoz se jutok, apám, rá se ismerek magára!” megfelelőbben közvetítette volna a forrongó indulatokat. E kifogások egyike sem érinti

a tartalmat, mert Imrei azt pontosan közvetíti. Ami azonban elvész, az pontosan az, amit a kötet új címe hozzáad az előző verzióhoz: az új változathoz kevesebb jellegzetes hangulatot, stílust, ha tetszik: Rulfót kapunk; a puszta néhol csak sík, a táj néhol csak térkép.

Itt az idő, hogy feltegyük a kérdést: kellett-e nekünk negyven év után ez a könyv, és ha igen, illet akartunk-e a régi helyett? A kötetet hosszú idő után újraolvasva megnyugodhatunk: Rulfo novellái nem ragadtak bele afféle „borostyáncseppbe zárt rovarként”<sup>11</sup> keletkezésük korába, kiállták az idők próbáját, és mindenképpen jó, hogy nagyobb terjedelemben vehetjük kézbe őket. Annak is csak örülhetünk, hogy tartalmi szempontból az új fordítás szinte teljesen kiküszöböli a korábbi változat hibáit, az eredeti stílusát jól eltaláló első magyar változatra tehát már ráfért egy javított kiadás. Amit azonban az új fordítás pontosságán nyerünk, azt az időnként steril nyelvezeten, a néhol egyszerűsítő, néhol félrecsúszo stíluson elveszítjük. A legnagyobb probléma azonban mégsem ez, hanem hogy Rulfo domináns regiszterei, nyelve keveset változtak az első fordítás óta eltelt időben, szikár stílusa és rövid mondatai pedig eleve nem adnak lehetőséget nagy eltérésekre. Mivel azonban egy újrafordítástól joggal várhatja az ember, hogy friss és az előzőnél jobb legyen, a párhuzamosan futó szövegek kapcsán a legnagyobb kérdés az: új-e ez, vagy csak másként ugyanaz?

11 BÉNYEI Tamás: *Értekezés a módszerről*, Élet és Irodalom, 2010. február 19.

### III. BOOM

## Az Ősleves

### *Ötvenéves a Száz év magány*

Ha kilenc évvel ezelőtt castingot írtak volna ki a huszonéves *wannabe* értelmiségi szerepére, kétségem sincs róla, hogy én nyerem — tele voltam energiával és kutatási tervekkel, mindez pedig ellentmondást nem tűrő idealizmussal és szégyellnivaló ismeretelméleti képzetlenséggel társult: röviden szólva, szemrevaló tizenkilencedik századi pozitivistá voltam a posztmodern vége felé. Mással legalábbis nem tudom magyarázni, hogy 2008-ban, a hiányok befoltozásának misszionárius hevületében megfogant bennem egy olyan kötet terve, mely az évfordulókat alibiként használva egyszerre beszélt volna több fontos, de nálunk ismeretlen spanyol és spanyol-amerikai generáció irodalmi teljesítményéről. Az igencsak rendhagyó, többszerzős tanulmánykötet,<sup>12</sup> mely a nálam sokkal tapasztaltabb, csillogó tehetségű Végh Dániel nélkül sosem született volna meg, az 1868-as és '98-as generáció mellett a latin-amerikai *boom* két alakját is igyekezett soraiba emelni; akkoriban ugyanis Scholz László magisztrális spanyol-amerikai irodalomtörténetéből még úgy tudtuk, hogy a méltatlanul kevés figyelmet kapott Carlos Fuentes és a Nobel-díjas Gabriel García Márquez egy évben, 1928-ban született. Hogy azonban most, kilenc évvel később hármas Márquez-évfordulóra készülünk, egy Gabóra abszolút jellemző történettel magyarázható,

<sup>12</sup> *Három évforduló — három generáció? Lazarillo — Fiatal hispanisták tanulmányai*, Palimpszeszt, Budapest, 2008. A kötet rendhagyóságát az adta, hogy a tanulmányokon kívül két fordítóinterjú, három recenzió és egy bibliográfia is helyet kapott.

melyet fordítójától, Székács Verától tudtunk meg 2008-ban, az évforduló kapcsán: tudniillik, hogy a kolumbiai író évtizedekig személyi nélkül élt, és évtizedekig egy hamis születési dátummal ellátott újságíró-igazolvánnyal (!) igazolta magát, hogy megússza a sorkatonai szolgálatot. Arra ugyanakkor, hogy Márquez miért csak hetvenéves kora előtt hirtette el a nagyvilágnak, hogy 1927-ben született (első jubileum), amikor negyvenévesen, 1967-ben világsztár lett a *Száz év magánnyal* (második jubileum), ötvenöt évesen, 1982-ben pedig a Nobel-díjat is megkapta (harmadik jubileum), fordítója sem talált megfejtést: „Miért hagyta majdnem harminc éven át, hogy a világ lexikonjaiba tévesen írják be a születési évét? Csak nem a behívótól félt? Racionális magyarázat nincs, ezért csak azt mondom: Macondo.”

Mindez persze talán túlságosan is kézre áll mindenki Gabója kapcsán, mert nála több mitikus ködöt senki sem ventilátorozott saját élettörténetére. Ezerszer elmesélte például, hogy a *Száz év magány* első mondata (vagy képe) olyan revelációszerűen jelent meg előtte az acapulcói országúton, hogy azonnal lehúzódt, és lefújta a családi nyaralást, hogy aztán hazatérve tizennyolc hónapra odaszegezze magát az íróasztalhoz. Kiváló életrajzírója, az angol Gerald Martin ugyanakkor rámutat, hogy Gabo egy másik interjúban azt állítja, mégiscsak elmentek Acapulcóbá a családdal („egy perc nyugtom se volt a tengerparton”), a kötet megírása nem tartott tizennyolc hónapig, csak egy évig, ráadásul az aszketikus szobafogságot több utazás is megszakította (például a cartagenai filmfesztiválra), azt meg csak én teszem hozzá, hogy hiába állította Márquez, hogy az első fejezeteket annyira tisztán látta maga előtt, hogy szó szerint le tudta volna diktálni, maga nyilatkozta közeli barátjának, Plinio Mendozának, hogy „nagyon jól emlékszem a napra, amikor nagy nehezen befejeztem az első mondatot, és rémülten kérdeztem magamtól, mi a fészkes fene jön ezután”.

Az ellentmondások persze holnap reggelig folytathatók lennének, tévúton járnánk azonban, ha az iménti történetből annyit vonnánk le, hogy Gabónk nem volt több összevissza hazudozó mítoszgyárosnál: ha csak eddig jutunk, nem árt, ha felismerjük magunkban a ténygörcsös európai pozitivistát. (Jellemzőit lásd fentebb!) A Márquez által megteremtett világban ugyanis az *igazság* tökéletesen mellékes: fontosabb és érdekesebb, ahogy az egymással civakodó, sokszor tökéletesen megalapozatlan véleményeken átüt egy világszemlélet, egy társadalom, egy gondolkodásforma, egy régió. Az, hogy Márquez Macondo megteremtéséhez egybegyúrta saját magát, Kolumbiát és Latin-Amerikát, közhely; hogy ennek a világnak a zajos, néhol kakofón többhangúságát aztán visszatükrözte a saját élettörténetére, logikus következmény. Élete alighanem akkor „hiteles”, ha irodalomként olvassuk. (Ő maga is ad rá módot az *Azért élek, hogy elmeséljem az életemet* című memoárjában.)

Mindezt szem előtt tartva ugyanakkor nem árt Márquezzel kapcsolatban néhány olyan dolgot elmondanom, melyet az utóbbi évtizedben többször igyekeztem hangsúlyozni, de amely alighanem sokak számára újdonságként hathat. Az első alighanem az, hogy bár számtalan módon és formában „megírta” Latin-Amerikát (a hatvanas években ez minden írók legfőbb célja és projektje volt a szubkontinensen), *nem ő* maga az. Egyrészt ő is jön valahonnan (még hozzá egy Latin-Amerikán messze túlnyúló földrészről, a világirodalom birodalmából, mely magába foglalja a krónikákat, a lovagregényeket, Rabelais-t, Faulkner-t, Kafkát és Hemingwayt, no meg persze Borgest, Carpentier-t, Rulfót és Asturiast), másrészt utána is történt egy s más, míg feltűnt a térképen a következő ismerős, Bolaño. 1996-ban például Santiago de Chileben megjelent a *McOndo* antológia, melyet stílszerűen egy helyi McDonald's-ban mutattak be, s melynek szerzői egyként határolódtak el a Latin-Amerikát

*par excellence* egzotikumként megjelenítő Márquez-epigonoktól: vagyis az eltelt évtizedekben megéltük Gabo tömegtermékké silányítását, és ennek megtagadását. Azóta a koordináta-rendszer is átalakult, és a mai latin-amerikai írók már nem mérik vagy viszonyítják magukat hozzá: egyszerűen mások az idolaik. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy mondjuk az angolai Mia Couto-t vagy Salman Rushdie-t ne tudnánk Márquezhez pozicionálni: ahogy irodalmi neveltetése, úgy az általa teremtetett szövegtípus is mélységesen világirodalmi.

Másodszor, Márquez *nem* maga a mágikus realizmus: pályafutását újságíróként kezdte, és aki olvasta cikkeit, beszédeit, esszéit, esetleg az *Egy hajótörött történetét* vagy az *Egy emberrablás történetét*, pontosan tudja, éppúgy képes dokumentarista stílusú riportot vagy épp publicisztikát írni, mint sajátos esszéstílusban érvelni (a *Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak*ban például majdnem meggyőző arról, hogy a helyesírás, mint olyan, tökéletes hülyeség, pedig csak saját borzalmas helyesírását próbálja átkeretezni).<sup>13</sup>

Harmadszor, Márquez messze nem csak a *Száz év magány*. Nagyon szeretem a barokk becsületdráma (és persze az olasz maffiafilmek) kedvelt témáját, a vérbosszút kiforgató *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikáját*, a sűrű és szikár kisregényt, *Az ezredes úrnak nincs, aki írjont*, sokak kedvence a *Szerelem kolera idején*, és nem feledkeznék meg a korai novellákról sem.

Mégis, azzal az állítással aligha tudnék vitatkozni, hogy Gabriel García Márquez főműve a *Száz év magány*: egyszerűen azért, mert mind az a sokszínűség, amit itt a Márquez-próza sajátjaként felsoroltam, benne foglaltatik. Ez az állítás akár meglepő is lehetne az előző tagadások ismeretében, de nem feltétlenül az: a *Száz év magány* ugyanis nem

minden mondatában hordoz mágikus jegyeket. Akik például Macondóban a vadregényes romantika helyszínét vélik látni, elfeledkeznek az amerikai banántársaságról, a sztrájkról és a vérengzésről, meg Aureliano Buendía ezredes harminckét elvesztett csatájáról, melyek pedig épp annyira elevenen megjelenítik Latin-Amerika Márquez által kiválóan érzékelt valóságát, mint az őserdő közepén talált hajóroncs. Mindazonáltal a regény azért működik kiválóan, mert hallatlan invencióval kotyvasztja egyetlen, vasárnapi őselevessé azt a hihetetlenül eklektikus világot, mely Márquez szorongással teli gyerekkorának hangulatát, kaotikus családtörténetének átláthatatlanságát és Kolumbia történelmének brutalitását is tartalmazza. Ehhez pedig végig nem lép ki egyetlen falu, Macondo, sőt, tulajdonképpen egyetlen család, a Buendiák történetéből: ha nagyon le akarjuk egyszerűsíteni, lényegében az egész történet nem más, mint az incesztus lévi-straussi tabujának újabb és újabb áthágása, majd az annak következményeitől való félelem, állandó, százéves körforgásban. Én ugyanakkor a duplafenekűségében látom zsenialitása lényegét: hogy úgy írja meg a folklorisztikusnak és mágikusnak érzékelt család és vidék menthetetlen pusztulását, hogy azt valami drámai hőskölteménynek érzékeljük, miközben minden oldalon tapasztalhatjuk, szereplői mennyire „nincsenek felkészülve azon világgal való szembenézésre, amelynek belakására ítéltettek”.

Ez a felkészületlenség ugyanakkor párhuzamba állítható az olvasó elkerülhetetlen felkészületlenségével: ha valaki először kezd bele a regénybe, jó eséllyel ötven oldal után elveszti a fonalat. Az első olvasás elveszetség-élménye, az összevissza kavargó, ismétlődő, eltűnő és feltűnő nevek őseleve nem áll távol Márquez gyerekkorának alapélményeitől: hogy azt sem tudja, ki kicsoda, és legfőképp hogyan függ össze

13 Lásd a kötet *Márquez mélyebb bőre vagy a király beszéde(i)?* című írását (66–70).

egymással: mi az, ami valós, és mi az, ami csak fikció. Az igazi csavar az, hogy mindezt nem is akarja szétszálazni: az, hogy Márquez az emlékirataiban is emlegeti Rafael Uribe Uribe tábornok látogatását, holott az tizenegy évvel a születése előtt meghalt, nem ellentmondás: az általa teremtett világban a közösség és az egyén által átélt esemény, valamint az általuk megelevenített mítosz egyetlen valóságteret alkot, ebben a térben pedig törvényszerű, hogy hol a mitikus, hol a természeti, hol a közösségi, hol pedig az egyéni idő lesz érvényes.

Akárhonnán is indulok el, újra és újra csak a kotyvalék metaforájához térhetek vissza: az őszopozitivistá José Arcadio Buendía üstjéhez, melyben péppé olvasztja Úrsula rejtegetett aranyait, hogy aztán sose nyerje vissza őket. Számára a kotyvalék a világ megzabolázásának kulcsát rejti — fiának nem több kutyaszarnál. Én úgy látom, Márqueznek sikerült az alkímia csodájával visszaszereznie az aranyat az üst oldalára kozmált szutyokból: mégpedig úgy, hogy hihetetlen bravúrral egyetlen apró térbe, a Buendía-házba terelte a végtelen számú és végtelenfelé ágazó sorsokat, tereket és időket, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is kiengedte volna a kezéből egy csodálatos tragédia szálait.

Ez azonban még nem minden. Van még egy dolog, amiről semmiképp sem feledkezhetünk meg a könyv kapcsán: ez pedig a már említett Székács Vera fordítása, mely negyvenhat év elteltével, ma is élvezettel olvasható. Amikor gimnazista koromban először olvastam a *Száz év magányt*, még nem tudtam olyan jól spanyolul, hogy eredetiben forghassam, de tudat alatt elbűvölt, hogy a szöveg nyelvi tónusa mennyire pontosan leképezi a történések hangulatát: feszült és hideg, ha dráma van, de költőien megemelkedik, amikor magasztos térbe érünk. (Utóbbiban alighanem nem jött rosszul, hogy a kötetet a kiváló költő, Juhász

Ferenc szerkesztette.) Ez a két tónus aztán utolsó oldalakon sűrűsödik egygyé, Márquez életművének legjobb oldalain, melyek alighanem egyúttal Székács pályájának legjobb oldalai is; az utolsó jelenetet, melyben Aureliano Babilonia egyszerre olvassa és éli át Macondo, a Buendíák és a saját pusztulását, huszonnégy évesen kívülről tudtam, a legjobb részei pedig ma is ott motoznak a fejemben.

Önmagában elképesztő írástechnikai és dramaturgiai tudást feltételez egyetlen, időprésbe szorított jelenetbe összevetni egy hihetetlenül komplex, sok szinten dolgozó regény teljes megelőző cselekményét és jelenét, de bizonyos részekenél az izgalmat és a szorongást kiegészíti az esztétikai borzongás és a formai vibrálás is, ami egészen összetett érzelmi reakciókhoz vezet. Nemigen tudnám például ennél sűrűbben, ellentmondásosabban és megindítóbban leírni két ember sorsának tragikus összefonódását, amely áttételesen egy egész nemzetségéhez vezet: „Ő észre sem vette, mert éppen akkor jutott el az önmagához vezető első nyomokig egy bujálkodó nagyapában, akit a léhaság a délibábos sivatagba hajtott, hogy megkeresse a gyönyörű lányt, és aztán sose tegye boldoggá.” Amikor pedig elérünk minden idők legmegrázóbb utolsó mondatához, hát, bevallom, nemigen vannak más eszközeim az elviseléséhez, mint a borzongás és a könnyek — kőből van a szíve annak, akit nem ráznak meg ezek a sorok: „De még mielőtt elért volna az utolsó verssorhoz, már tudta, hogy soha többé nem lép ki ebből a szobából, mert úgy volt elrendelve, hogy a tükrök (vagy trükkök) városa szétszóródik a szélben, és kihull az emberek emlékezetéből, mielőtt Aureliano Babilonia végez a pergamenek megfejtésével, és hogy mindaz, ami írva van bennük, öröktől fogva és mindörökre megismételhetetlen, mert az olyan nemzetségnek, amely száz év magányra van ítélve, nem adatik

még egy esély ezen a világon.” Szentségtörésnek fog hangzani, de el kell árulnom: mióta egyetemista koromban másodszer is elővettem a könyvet, és immár jóval magabiztosabb spanyoltudással összenéztem az eredetivel, az a képzet alakult ki bennem, ezen sorok *magyar* változata ritmikailag és poétikailag is közelebb áll a műegész szelleméhez, mint az *eredeti*. Egy esetben, a zárójeles résznél ugyan csúsztat (az eredetiben szereplő *espejismo* nem trükk, inkább tükröződés), de ennek oka van: a rövidebb szóval tompítja a szöveg lendületének egyetlen töréspontját, az archaikus formák használatával (*írva vagyon, örököl fogva és mindörökre, nem adatik*) pedig olyan bibliai tónust ad a szövegnek, amelyet egy apokalipszistól elvárhatunk, de melyet a spanyol eredetiben (*escrito, desde siempre y para siempre, no tenían*) nehezebb felfedezni.

Kárálhatunk persze, hogy mindez felstilizálás. Én azonban sokkal inkább olyan Márquez–Székács összjátéknak gondolom, amely megmutatja, a fordító nem szimpla ferdítő, hanem mindenekelőtt olyan társszerző, aki arra hivatott, hogy minden mondatban az egészet értse és közvetítse olvasójának — mert csak így lehet, Melchiales módszerét kölcsönvéve, összesűríteni „egy évszázad mindennapos epizódjait, hogy ugyanabban a pillanatban együtt legyen érvényes valamennyi”. Ha jobban belegondolunk, ez sem kisebb mágia, mint Márquezé.

## Kádár elefántjai

(*Gabriel García Márquez: Utazás Kelet-Európában. Fordította: Scholz László. Magvető, 2017*)

Piac és esztétikum örök harcának egyik szépen kirajzolódó eredménye, hogy a nagymesterek kis művei mindig nagyobb figyelmet kapnak, mint a kismesterek nagy művei. Ez a maga módján tökéletesen érhető tény a sorozatlogikából fakad: a már befutott, ismerős íróknak általában olyan stabil olvasóközönségük van, akik miatt kifizetődő kiadni minden fellelhető írásművüket ifjúkori zsenéiktől (Vonnegut, Saramago, Fitzgerald, Salinger<sup>14</sup>) töredékben maradt darabjaikig (Nabokov, Bolaño<sup>15</sup>). Az ugyanakkor már tényleg csak az igazán kiváltságosoknak jár, hogy esszéik, interjúik, cikkeik, esetleg még életrajzuk is eljusson a magyar közönséghez, Gabriel García Márquez pedig még ezen belül is külön kasztot képez. Neki ugyanis nemcsak saját beszélgetőkönyve van (*A guajava illata*, a kelet-európai útjai során is fontos szerepet kapó Plinio Apuleyo Mendozával), mint Umberto Ecónak,<sup>16</sup> vagy életrajza,

14 KURT VONNEGUT: *A repülő macska — tizennégy kiadatlan novella*, ford.: SZÁNTÓ György Tibor, Maecenas, Budapest, 2010; JOSÉ SARAMAGO: *Tetőablak*, ford.: PÁL Ferenc, Európa, Budapest, 2013; J. D. SALINGER: *Három korai történet*, ford.: BART István, Helikon, Budapest, 2015; SCOTT F. FITZGERALD: *Meghalnék érted — és más elveszett történetek*, ford.: DUNAJCSIK Mátyás, Jelenkor, Budapest, 2017.

15 VLADIMIR NABOKOV: *Laura modellje*, ford.: DUNAJCSIK Mátyás, Európa, Budapest, 2011. Bolaño posztumusz kiadott műveinek listája jelenleg öt regényre, három novellás-, egy-egy verses-, esszé-, és interjúkötetre rúg: ezzel alighanem ő az asztalfiókok királya.

16 JEAN-CLAUDE CARRIÈRE – UMBERTO ECO: *Ne remélje, hogy megszabadul a könyvektől*, ford.: SAJÓ Tamás, Európa, Budapest, 2010.

mint Capote-nek, Borgesnek vagy Salingernek,<sup>17</sup> hanem válogatást kaphattunk legjobb beszédeiből (*Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak*<sup>18</sup>), sőt, legjobb idézeteiből egy füveskönyv is született (*A világ, ahogy Gabriel García Márquez látja*), amit én már túlzott coelhóságnak látok. E nem mindennapi felsorolást végigfutva ugyanakkor felmerül a kérdés: hogy lehet, hogy eddig még *nem* adták ki a számunkra oly érdekesnek ígérkező, az író 1957-es magyarországi látogatását is rögzítő *Utazás Kelet-Európában*?<sup>19</sup>

Ha megint csak könyvpiaci megfontolásokhoz folyamodunk, elsőre alighanem azzal érvelhetünk, hogy a szépírók alapvetően újságírói munkássága ritkán bizonyul piacképesnek — Márquez munkássága ugyanakkor jócskán cáfolja a tételt: a kifejezetten riportként értelmezhető *Titokban Chilében* mellett a tényfeltárást szépirodalommal vegyítő regényei (*Egy emberrablás története*, *Egy hajótörött története*) is mind megjelentek. Olvasói beszámolók ugyanakkor rendre rögzítik, hogy ezeket a könyveket egy *másik* Márquez írja — ugyanolyan olvasmányos és letehetetlen, mint amit már jól ismertek, de sehol egy égbe repülő Szép Remedios, előbukkanó disznófarok vagy melchialesi csoda.

Pedig ez a García Márquez is igazi — mi több, ez volt előbb. Mikor 1955-ben, 28 évesen a politikai nyomás, a karibi énjének mindig is idegen Bogotá és saját szétforgácsolódása elől menekülve bekapaszkodott egy európai út lehetőségébe, García Márquez Kolumbia-szerte ismert, provokatív és keményen kérdező oknyomozó újságíró és publicista volt (hogy milyen, azt az addigra folytatásokban már megjelent

17 Gerald CLARKE: *Capote*, ford.: M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2006; Edwin WILLIAMSON: *Borges. Az életút*, ford.: TOMCSÁNYI Zsuzsanna, Európa, Budapest, 2010 (erről lásd a kötet *Doktor Freud újrátöltve* című írását, 24–28); Shane SALERNO – David SHIELDS: *Salinger*, ford.: N. KISS Zsuzsa, Európa, Budapest, 2015.

18 Lásd a kötet *Márquez mélyebb bőre vagy a király beszéde(i)?* című írását (66–70).

19 A teljes igazsághoz rögzíteni kell, hogy a kötet „magyaros” részai 2003-ban már megjelentek a *Nagyvilág* folyóiratban, Scholz László fordításában.

*Egy hajótörés története* alapján megítélhetjük), íróként ugyanakkor még csak egy csekély visszhangot kiváltott kisregény (*Söpredék*) állt mögötte. A négyek genfi tárgyalásaira érkezve azonban alaposan kilépett a komfortzónájából: sosem járt még Kolumbián kívül, a spanyolon kívül semmilyen nyelven nem beszélt, ami ugyanakkor nem akadályozta meg abban, hogy bátran sodródjon a különböző filmfesztiválok és riportlehetőségek után, míg Rojas Pinilla elnök be nem záratta lapját, az *El Espectador*. Innentől kezdve megélhetése meglehetősen ingatag lábakon állt, ő azonban nem futott haza: csak hosszabb párizsi majd rövidebb londoni tartózkodás után, 1957 karácsonyán landolt újra Dél-Amerikában. Ebbe a két és fél éves, nélkülözésben gazdag európai periódusba ékelődnek kelet-európai kalandjai, melyek tökéletesen tükrözik azt a kijelentését, miszerint „amikor 1956 elején elveszítettem a munkámat Európában, mindent elengedtem”, és „két évig csak sodródtam”.

Maga a könyv első ránézésre egyetlen, hosszú utazásnak tűnő riport-sorozat (eredeti címe, a *90 nap a vasfüggöny mögött* is erre utal) mely tizenkét riportot foglal magába a „vasfüggönyön túlról”: egy nyugat- és két keletnémet, két csehszlovák, egy lengyel, négy szovjet és két magyar cikket. Valójában azonban a kötet három eltérő időpontban történt utazás tapasztalatait simítja egybe meglehetősen ügyesen. Az első alkalomra 1955-ben került sor, mikor Márquez a Velencei Filmfesztiválon meghívatta magát a Varsói Nemzetközi Filmkongresszusra: ekkor járt Lengyelországban és Csehszlovákiában (utóbbin 1957-ben is áthaladt, előbbiben, mint egy 1981-es cikkében bevallja, sosem járt többé). A második körút a két Berlint és Lipscht érintette, és 1957 májusában került rá sor, nem sokkal az SZKP XX., Sztálint elítélő Kongresszusa és a magyarországi szovjet bevonulás után. Ennek legfőbb feltétele az volt, hogy Márquez barátja, a már említett, a kötetben Franco néven



emlegetett Plinio Apuleyo Mendoza testvérével visszatérjen Párizsba, spórolt fizetéséből vegyen egy Renault-t, és engedjen barátja unszolásának, hogy együtt fedezzék föl az izgalmasnak ígérkező Kelet-Európát. Miután nem sokkal később meglehetősen csalódottan tértek haza Németországból Párizsba, hetekkel később a moszkvai Világifjúsági Találkozó mozdította őket újra keletre, ahol aztán Márqueznek sikerült bekerülnie az első, '56 után Magyarországra látogató újságíró-kontingensbe. E három utat aztán Márquez egy párizsi cselédszobában gyúrta egygére: három cikke egyből megjelent egy venezuelai újságban, a teljes sorozat azonban ismeretlen oknál fogva egészen 1959-ig az *El Independiente* szerkesztőjének iratfiókjában szunnyadt, míg Márquez meg nem találta és nem közölte a *Cromos* nevű hetilapban.

Ahogy a kötet születésének históriája is mutatja, valójában egy esetlegességben gazdag lumpolástörténetről van szó, melyben egy teljes mértékben felkészületlen, nincstelen, de rettentő kíváncsi latin-amerikai igyekszik a lehető legtöbbet magába szívni abból a másik valóságból, amelynek elmélete annyira tetszett neki. A kommunizmus iránt 1955-re már igencsak elkötelezett Márquez célja alapvetően a szocializmus felfedezése („Ide hallgasson, maestro, mindent meg kell tudnunk erről az egészről.” „Mármint miről?” „A szocializmusról” — mondta állítólag Mendozának), a riportok azonban nyilvánvalóan nem csak erről szólnak: megpróbálják megragadni a bejárt nagyvárosokat (Nyugat-Berlin hamisan csengő Amerika, Kelet-Berlin egy romhalmas, Krakko maga a katolicizmus, Prága a Nyugat álruhában, Budapest meg egy fogságba esett, rettegő város), a többé-kevésbé megismert embereket (a lengyelek a legoroszeleesebbek, a magyarok a legstresszeesebbek, a berliniek a legszomorúbbak, az oroszok a legvendégszeretőbbek), és az egyes

kultúrák sajátosságait: az orosz bürokrácia karkai útvesztőit, vagy a lengyelek képességét arra, hogy összeegyeztessék a katolicizmus és a kommunizmus iránti szimpátiájukat. (Később ugyanez nem esik majd nehezére Márquez jóbarátjának, a pápát Kubában fogadó Fidel Castrónak sem.)

Márquez célja világos: a mindennapok igazi szocializmusát akarja látni és láttatni, mert véleménye szerint „az országokat, ugyanúgy, mint a nőket, akkor kell megismerni, amikor reggel épp csak kibújnak az ágyból”, nem akkor, amikor „berakott hajjal várják a látogatót”. (45) Hogy saját kíváncsiának megfelelően, rendszerint megpattan a hivatalos programokról, hogy provokatív kérdéseivel („Gonosztevő volt-e Sztálin?” — kérdezi az oroszoktól; „Hogy is volt az Kádár novemberi beszédével?” — kérdezi a magyaroktól) piszkálja a blokk erre általában nem épp felkészült lakosságát — sikerét azonban igencsak nehezíti, hogy Párizsban összeszedett francia és nyomorúságos angol nyelvtudását a régióban csak nagyon limitáltan képes használni. Mindez, főleg Márquez túlzásra és lódításra való hajlamát ismerve, erősen megkérdőjelezi a szavahihetőségét: hogy ki fordította le neki a magyarországi vécékbe írt Kádár-ellenes feliratokat, és mennyire pontosan interpretálta a cseh parasztbácsik és orosz bábuskák véleményét, az a szöveg végéig bizonytalanságban tartja az olvasót. Az azonban látszik, hogy a kolumbiai vérbeli újságíró: egyrészt mert iszonyú kíváncsi, és minden érdekli, másrészt mert ha épp kevésbé tud kommunikálni, az emberi helyett elkezd a tárgyi valóságról beszélni.

Márquez felkészültsége politikai színtéren egy átlagosnál érdeklődőbb, baloldali szimpátiájú nyugat-európai újságolvasóé, a mindennapi életben azonban minden latin-amerikaiakról kialakított sztereotípiát

igazol: sehol se vált pénzt, így Oroszországban nem tud taxit fogni az éjszakában (így adódó hányattatásait cikkében természetesen az „igazi” Moszkva megismerésére tett sikeres kísérleteként azonosítja — hiába, az igazi újságírónak *minden* potenciális alapanyag), simán nekivág bármilyen vízum nélkül Csehszlovákiának vagy Lengyelországnak (aztán puffog, ha várakoznia kell), a német–cseh határon pedig a vámellenőrzés előtt le akar ugrani a vonatról, csak mert meghall egy ismeretlen Rafael Escalona-számot. Mindezek tudatában az ember nem feltételezné róla, hogy képes politikai kérdésekben összeszedetten megnyilvánulni, néhol (például a magyar belpolitikai helyzetben) mégis meglepően tájékozott egy átlagos nyugat-európaihoz mérten — még akkor is, ha október 23-át konzekvensen 28-ra datálja, és meg van róla győződve, hogy Kádár kisújszállási beszéde, melynek maga is tanúja volt, a Budapestről százhusz kilométerre található Újpesten (!) hangzott el.

Az utazásnak végig érezhető tétje van: Márquez oknyomozó, leleplező hajlamának és gyakorlatának köszönhetően az egész kötet egy nagy szkandermeccs, melynek alapkérdése: vajon mennyire valósítható meg a gyakorlatban a papíron oly vonzó kommunizmus? Márquezt elsősorban az érdekli, mennyire tudták a háború után hatalomra került rezsimek emelni az átlagember életszínvonalát — és (az egyébként túlidealizált) Csehszlovákián kívül alapvetően kevés pozitív tapasztalattal tér vissza. Baloldali lelkesedése, naivitása és a másik oldal erős pozitív propagandája mégis sokszor felmentést ad a kommunista rezsimeknek: minden negatív tapasztalata ellenére is őriz némi naiv hitet például Oroszországban, és hihetetlen magabiztossággal jelenti ki, hogy „biztosnak tűnik, hogy a nép nem szenvedett a Sztálin-rezsim alatt, mert az csak vezető körökben gyakorolta az elnyomást”. (121) Objektivitását

ugyanakkor egy másik faktor is kikezdi, mely később a Fidel Castrohoz fűződő viszonyát is meghatározza: a hatalomhoz való közelsége. A politika felhőrégióihoz Magyarországon kerül a legközelebb, ahol éjszakai szökéseit követően a hatóságok kitoloncolás helyett bemutatják Kádárnak, és hagyják, hogy elkísérje kisújszállási kampánykörútjára — aligha találni ennyire engedékeny portrét róla a korabeli nyugati lapokban és magyar visszaemlékezésekben, ugyanakkor ennyire pontos jövőképet sem az olvadásról és a kádárizmusról. A „kultusz nélküli emberről” írott jellemzése alighanem sok olvasóban megmarad majd: „Egyszerűen döbbenetes ez a természetes szerénység, az, hogy egyáltalán nincs benne semmilyen hivataloskodás, hogy úgy néz ki, mint aki vasárnaponként az állatkertbe jár, és mogyorót dobál az elefántoknak.” (157)

Mióta elolvastam, kísért ez a kép, de azt hiszem, nem csak a benne rejlő abszurditás miatt. Mikor elképzelem, ahogy Kádár nézi az elefántot, az elefánt meg Kádárt, egyszerre elképzelem azt is, hogy García Márquez nézi Kelet-Európát, Kelet-Európa meg García Márquezt. Hogy melyikük az elefánt, még nem látom világosan.

## Márquez mélyebb bőre vagy a király beszéde(i)?

*(Gabriel García Márquez: Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak. Fordította: Székács Vera. Magvető, 2011)*

Mióta Gerald Martin kitűnő Márquez-életrajzából<sup>20</sup> kiderült, hogy 1982 Nobel-díjasa nyolcvan fölött, az erősen memoárba hajló, vitatható színvonalú utolsó regényeit (*Azért élek, hogy elmeséljem az életemet*, *Bánatos kurváim emlékezete*) követően aligha ír már többet, az alábbiak történetek:

1) 2008-ban, két évvel azután, hogy a katalán *La Vanguardia* hasábjain deklarálta, hogy bár „az én tapasztalatommal minden probléma nélkül képes lennék megírni egy regényt, de az emberek észrevennék, hogy nincs benne a szívem”, a *Radio Caracol* munkatársa, Dario Arizmendi bejelenti, hogy Márquez már a végén jár egy 250 oldal körüli szerelmes regénynek, melynek egyelőre nincs címe.

2) 2009 áprilisában a kolumbiai író ügynöke, Carmen Balcells, a *La Tercera* című chilei lapnak nyilatkozva úgy nyilatkozik, „nem hiszem, hogy Márquez valaha is írni fog”. Az életrajzíró Martin egy másik interjúban megerősíti Balcells gyanúját.

3) 2010 októberében Cristóbal Pera, a Random House Mondadori kiadó szerkesztője bejelenti, Márquez javában dolgozik egy regényen, melynek címe *En agosto nos vemos (Augusztusban találkozunk)*, és amely kiadásra vár.

<sup>20</sup> Lásd a kötet *Mindent Gabóról* című írását (71–75).

Azóta néma csend a kötet körül, de a Gabo-mitológiát ismerve nem lenne csoda, ha holnapután Fidel Castro vagy Álvaro Mutis unokaöccse kijelentené, nemrég az íróval beszélgetve megtudta, az egy egészen új regényen dolgozik, ami — láss csodát — már az utolsó simításoknál tart. A valóság ezzel szemben az, hogy a nagyon is aktív Vargas Llosával szemben, aki nemrég jelentkezett új regénnyel (*A kelta álma*), Bécsben az övé volt az idei ingyenkönyv (*A beszélő* című kötetét osztogatták százezer példányban), 2012-ben pedig új esszékötettel jelentkezik — nos, vele szemben Márquez már jó ideje nem ad ki a keze közül új munkákat.

No de mit tehet ebben az esetben kiadója? Több stratégia is mutatkozik: 1) Újra meg újra kiadni a szerző örök bestsellereit (*Szerelem kolera idején*, *Száz év magány* stb.); 2) Az írot a címsorba áttolva megjelentetni a róla szóló/vele kapcsolatos minden létező írásművet a Márquez-szótártól (*A világ, ahogy Gabriel García Márquez látja*) a már említett Márquez-életrajzig (az interjúkötet [*A guajava illata*] már korábban, 1997-ben megjelent, így az nem jöhet szóba); 3) Válogatásba szedni a szerző (lehetőleg kiadatlan) „bal kézről született” életművét — esszéket, novellákat, beszédeket.

Jelen pillanatban a honi márquezőológia a harmadik stádiumban tart — a magam részéről elképzelhetőnek tartom még korábbi interjúk összegyűjtését, legjobb cikkeinek válogatását, s bizonytal tudnánk még novelláiból is szemezgetni. Hogy életének poszt-regény-stádiuma mennyire állítja leszállóágba Márquez magyarországi pályáját, az nem egészen egyértelmű. Magának az életműnek az utolsó, memoár-rész már nem kapott sok jó szót a kritikától, ellenben a már emlegetett életrajz (már csak a Gabót belepő mitikus köd oszlatása miatt is) szükséges és jó volt; de van ellenpéldája is a „kiegészítők” kategóriában, a tisztán kommerciális, összeollózott Márquez-szótár.

Mit kezdjünk tehát a 2011 karácsonyára „ajándékba kapott” Márquez-beszédkötettel, melynek már a címe (*Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak*) is játék, provokáció, fricska? Vajon melyik folytatás helytálló: nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak, hanem hogy biztos bevételt teremtsék a kiadómnak, vagy mert még mindig van olyan oldalam, amit nem ismertek, kedves olvasóim?

A választ az olvasóra bízzuk, de az én interpretációm magában hordoz egy harmadik befejezési módot is: nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak, inkább csak, ha már beugrottam, mesélek egyet s mást, elmélkedek egy sort a világ igazságtalanságáról és egyenlőtlenségéről (is), s mindezt úgy, hogy bölcsességem szépírói eszközökkel fokozom művészi, s újságíróiakkal hatásossá.

Természetesen e cím tán kissé terjedelmesnek hatna a szokásos, vékony, hosszúkas Magvető-borítón, de tán elemeire bontva sikerül érzékeltetnem, miért is jó — mert az — Márquez-beszédek olvasni. Először is, a kavargó meseóceán, a beszédbe fűzött elbeszélés miatt, mely két okból izgalmas: egyrészt mert nagyon intim, személyes tónusban szól hozzánk (és tényleg úgy érezzük, hozzánk szól), így nagyon emlékeztet egy (ön)interjúra, másrészt mert ezek a beszédek nem véleményük alátámasztására használnak fel szépirodalmi részleteket (hagyományos használatuk idézet formájában történik), hanem természetes részét képezik azoknak. A huszonegyedik századról ábrándozva azt a víziót fogalmazza meg, „A következő évezred valamelyik pillanatában [...] lesz egy Holdon lévő házban egy ohioi vagy ukrán, honvágtyól szenvedő szerelmespár, akik üvegfalú kertek mélyén fognak szeretkezni a földfényben”, az értelmiségiek zsinatolás-mániája kapcsán pedig felveti: „Nem valószínűtlen eshetőség, hogy egy engedékeny entellektüel

egy kongresszuson születik meg, aztán szépen felnő és megöregszik az egymást követő kongresszusokon, melyek közt csak annyi szünet van, hogy el tudjon jutni egyikről a másikra, míg aztán egy végső kongresszuson, szép öregsége után el nem viszi a halál.” Mindez összességében felkavar vagy megnevettet, mert a túlzás klasszikus zsurnalisztikai érelyét nemesíti irodalmi fantáziával — megjegyzendő, a fordítás végig tudja követni a sodró lendületű gondolatokat (mindez nagyobb részben a szokásoknak megfelelően Székács Vera, kisebb részben Gajdos Zsuzsanna munkája), csupán két esetben kell szemöldökünket ráncolni: a Bolívar-féle *Carta de Jamaica* már 1976-ban megjelent Benyhe János átültetésben magyarul, és a könnyebben toldalékolható *Jamaikai levél* címet kapta — a „Levél Jamaikábólban” (76) bántóan ügyefogyott. A Cortázar-féle *La vuelta al día en ochenta mundos* pedig Verne *Nyolcvan nap alatt a föld körül* című kötetére reflektál, így, bár magyarul még nem olvasható, munkacíme hagyományosan *Nyolcvan föld alatt a nap körül*, nem „Nyolcvan világ a nap körül”. (74)

A beszédek tematikája, mint azt Báthori Csaba már felfejtette az *ÉS* hasábjain,<sup>21</sup> igen változatos, de egészen jól összetartják őket Márquez különböző identitásai, a kontinentálistól (*Latin-Amerika létezik, Latin-Amerika magánya*) a szakmaiig (*Újságírás: a világ legjobb mestersége*). Mégis, tán a legjobb akkor, mikor — egyszerűen baráti, pályatársi minőségében — laudációt tart, mert ez alkalmat ad arra, hogy a maga vérbő, képgazdag, színes-szagos módján mesélhessen, anekdotázhasson — hispanistaként külön öröm olvasni a Cortázarról, de még inkább az Álvaro Mutisről szóló írását, mert akinek a *Barátom, Mutis* nem horgasztja fel a figyelmét a jövőre 90 éves kolumbiai Krúdy iránt, annak semmi. (Magyarul eddig a *Maqroll, az árbocmester nekibuzdulásai* és

21 BÁTHORI Csaba: *Időtlen idő*, Élet és Irodalom, 2011. január 20.

*hányattatásai* jelent meg tőle két vaskos kötetben.) Márquez ugyanakkor nem csak vissza, hanem előrefelé is szívesen tekint: vérbeli fantasztaként szemmel láthatóan élvezi, mikor a huszonegyedik századról kell vizionálnia (*Szavak az új évezredre, Bevezető az új évezredhez, Ábrándok a huszonegyedik századra*), mely gyakorlatát már 1985-ben (!) megkezdi. Végül, a szövegkorpust tovább színesítik forradalmi kitörései, s itt nem elsősorban a közismert USA-ellenességre gondolok (abban nincs semmi új), hanem például arra a forradalmi helyesírás-ellenességre is (*Tengerbe dobott palack a szavak istenének*), mely — de ezt már csak a sok mindent leleplező Martintól tudjuk — nemes egyszerűséggel saját pocsék helyesírását hivatott igazolni. Az már csak a szörnyűségek tetőzése, hogy a tündökletes (természetesen anekdotikus elemekben gazdag) érvelés okán csaknem meg is adjuk magunkat neki.

## Mindent Gabóról

*(Gerald Martin: Gabriel García Márquez — Egy élet. Fordította: Bölcskei Erzsébet és Ureczky Eszter. Magvető, 2009)*

A magyar olvasó kivételesen kedvező helyzetben van, ha nem elégszik meg azzal, hogy szereti Gabriel García Márquez regényeit, de minél többet szeretne tudni magáról az íróról is. Mindenki Gabója a *Száz év magány* megjelenése óta állandóan jelen van az irodalmi és közéletben, és ahogy Scholz László fogalmazott, „élete [...] nyitott könyv: mindent elmondott már” (itt persze némi kitéltet kell tennünk: mindent és sokszor annak ellenkezőjét is). Míg a modern latin-amerikai irodalom sok jeles képviselője esetében örülhetünk, ha egy-egy novella megjelenik tőle magyar nyelven, Márquez könyvei (s nem csak regényei!) szinte hiánytalanul megtalálhatók anyanyelvünkön, már a hetvenes években olvashattunk vele interjút (*Nagy írók műhelyében II*), amit azóta egy igen magas színvonalú teljes interjúkötet követett (*A guajava illata*), s ő maga is sok mindent elmond magáról nyolcvan felé közeledve önéletrajzi könyvében (*Azért élek, hogy elmeséljem az életemet*). Természetesen magyar kutatói is számtalan cikkben, elő-/utószóban és kötetben keresik regényei — főleg a világhíressé vált *Száz év magány*, s ezáltal Macondo — gyökereit és kulcsait: közülük is kiemelkedik Kulin Katalin, aki már akkor kötetet írt Márquezzelről (*Mitosz és valóság*), mikor Nobel-díjnak (1982) még nyoma sem volt. (Ha valami, ez be kellett volna kerülnön a Martin-könyv *Egyéb munkák Gabriel García Márquezzel* magyarulat című, megdöbbenően rövidke listába.)

A felsoroltakhoz hasonló interjú- vagy életrajzketeteket átlagon felüli jelentőséggel ruházhatja fel az a régóta biztosnak tetsző tény, hogy Márquez könyveiben tán még a szokottnál is több az önéletrajzi elem, csak hogy aki kicsit is ismeri a kolumbiai irodalom élő legendáját, azt is tudhatja, szeret incselkedni az irodalomtörténészekkel, a memóriájában fellelhető (sok tekintetben bizony hézagos) emlékkállományt pedig oly szabadon kezeli, amennyire csak egy fikciós műfaj — az irodalom, az élet — keretei megengedik. Tán éppen ezért is láthatjuk lelki szemünk előtt, amint tiszta víz ömlik a pohárba a Márquez-kérdésben, ha kezünkbe vesszük „hivatalos életrajzírója”, az angol Gerald Martin *Gabriel García Márquez — Egy élet* című kötetét, mely tizenhét év kutatómunkájának — természetesen alaposan kivonatolt — eredménye. A szemre is igen tetszetős kötetéről tavaly, amerikai megjelenésekor már hallhattunk egyet s mást, a most megjelent teljes kiadvány azonban minden várakozást felülmúl.

Egyrészt mert a kötet szerzője, Gerald Martin szemmel láthatólag az utolsó flekkig elolvasott mindent, amit Márquez valaha is írt (és nem égetett el) és nagy részét annak is, amit róla írtak; másrészt mert az elmúlt évtizedek során jószerevével minden még élő szemtanút felkeresett és meginterjúvált, aki két szónál többet beszélt valaha a kolumbiai zsenivel. A kötetet nyilván még így is el lehetne rontani, de Martin egészen ügyesen passzítja a különböző műfajokat egymáshoz: ahol némi helyismeretre van szükség a beleérzéshez, ott remekül ragadja meg az egyes városok milióját (szinte magunk előtt látjuk a tengerparti Márquez állandó vacogását a magaslati, esős Bogotában), ügyesen fonja össze a politikai és történelmi hátteret a személyesen megélt eseményekkel, biztos kézzel helyezi irodalmi–történelmi–életrajzi kontextusba az egyes

köteteket, s kanyarít róluk magas színvonalú miniesszéket, legendagyánús történetek esetében pedig egy történész alaposságával veti össze és mérlegeli a forrásokat. Így kiderül, hogy Rafael Uribe Uribe tábornok, akinek egyik látogatására az *Azért élek, hogy elmeséljem az életemet* lapjain „emlékezik” Márquez, tizenegy évvel azelőtt meghalt, hogy ő megszületett volna; hogy nem írta, nem írhatta tizennyolc hónapig a *Száz év magányt* egy szobába zárkózva, s még az is komolyan kétségbe vonható, hogy az aracatacai autópályán jutott eszébe először kulcsregénye első mondata (egy levelében azt állítja, húsz évvel azelőtt ugyanezekkel a szavakkal kezdte meg *A ház* című ösváltozatot).

Mindezek ellenére a könyv távol áll attól, hogy leleplezésre építő botránykönyv legyen: sokkal inkább roppant alapos feltárómunka alapján összeállított, a szó legnemesebb értelmében vett realista életregény. Olykor például nagyon is akciódús pikareszk, mely Kolumbiából Venezuelán át Nyugat- és Kelet-Európaig, onnan meg Kubán át az USA-ig, Mexikóig és még ki tudja meddig kíséri végig a diákkora óta elismert, de nagyon sokáig döbbenetesen nyomorúságos körülmények közt élő kolumbiai író élettörténetét, akinek „mindig az utolsó öt centavo hiányzott” (például, hogy megvegye azt az újságot, amiben váratlanul viszontlátta egyik novelláját). No meg persze a már befutott Márquezét, aki immár meggazdagodva járja a világot, folyóiratot alapít, államfőkkel parolázik (s nem csak Fidel Castróval vagy a panamai diktátor Omar Torrijossal, de Clintonnal, Mitterranddal, és persze egy sor latin-amerikai elnökkel is), Allende halála után írói sztrájkba lép (addig nem ír, míg Pinochet hatalmon van, mondja), állhatatosan próbálja védeni az egyre védhetetlenebb kubai politikát, rémes helyesírással írja könyveit, s mindeközben sosem veszti el maró humorát.

Martin könyvének lapjain igazi, vérbő Márquezt látunk viszont, akiben szülőföldje babonavilága mellett ott bugyog apjának és nagyapjának casanovai vére (az angol szerző kiemelten foglalkozik a kolumbiai író párizsi szeretőjével, Tachiával, akit teherbe is ejtett) és a tengerpartiság, a karibiság és a latin-amerikaiság tudata (nem véletlen, hogy a kolumbiaiságot nem említettem, hiszen Márquez szülőhazájával való viszonya enyhén szólva is ellentmondásos). Láthatjuk az ifjú újságíró, a link jogásztanonc, a kolumbiai sztárriporter, a filmforgatókönyv-író, a regényíró, a politikai agitátor, a férj, a bohém és sajnálatos módon a vérszes memóriazavarban szenvedő aggastyán szerepében is, aki többször megküzdve a rákkal, a nyolcvanon túl már nem mindig emlékszik arra, mit mondott öt perccel azelőtt. (Martin ennek megfelelően kategorikusan kizárja, hogy Márquez valaha is írjon még.) Véletlenek, kiküldetések vagy meghívások jóvoltából ott van Caracasban, mikor Pérez Jiménez diktátor repülővel menekül bukása után, tagja az első Magyarországra beengedett külföldi újságírócsoportnak '56 után, és Kubában 1959-ben, mindeközben pedig számtalan barátságot köt írókkal, zenészekkel, festőkkel, politikusokkal. Van, aki pénzzel segíti ki (legtöbbször országos cimborája, Plinio Mendoza), van, aki életmentő repülőjegyet postáz a részére (Álvaro Mutis), van, aki állást szerez neki valamelyik kolumbiai/venezuelai lapnál, van, aki pedig hírneve oldalvizén kiharcolja, hogy széles körben felfigyeljenek rá, és a boom már meglévő triászához (Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa) emeljék negyediknek (Carlos Fuentes). A Gabóhoz fűződő barátság révén több olyan, irodalmi körökben ismert személyiségről szerezhetünk bővebb ismereteket, akikről eddig vajmi keveset tudhattunk meg (így az állandó „leukémiagyánús” chilei José Donosóról kiderül, hogy nála nagyobb

hipochondert nem lehetett találni a földön, Cortázarról, hogy festette a szakállát, lett élettársa volt tönkrement házassága után, és vére menőcsatát vívott 1970 karácsonyán Vargas Llosával — gyermekeik ajándékba kapott távirányítós autóival), s kirajzolódnak olyan, eddig kevéssé ismert viták is, mint amit az öreg, betegeskedő, sebezhető Miguel Ángel Asturiasszal vívott (nem túl fair módon), akire vélhetően cseppet irigy volt, hogy előtte kapta meg a Nobel-díjat első latin-amerikai regényíróként.

Talán nem túlzás azt állítani, Gerald Martin lehetetlen küldetésre vállalkozott, mikor egy mítoszokkal sűrűn beszótt életutat próbált egyszerre történelmi, irodalmi és recepcióesztétikai oldalról körüljárni. Csakhogy a végeredmény rácsáfolt a kétkedőkre: a könyv ugyanis nem lehetetlen, hanem letehetetlen: egyszerre alapos és szórakoztató, szép és igaz — egy realista igazi mágiája ez.

## Carlos Fuentes (1928–2012)

„Reggel ötökör baljóslatú reccsenés hallatszott: Carlos Fuentes szíve volt az, amint megszakadt”, írta Twitter-falára a fiatal mexikói írógeneráció jeles alakja, Antonio Ortuño 2010 októberében, mikor bejelentették: a perui Mario Vargas Llosa nyerte az irodalmi Nobel-díjat — ezzel ugyanis minden emberi számítás szerint eldőlt, hogy az akkor 82. évében járó Fuentes lesz az Cortázar mellett, aki a boom-generáció négy legkiemelkedőbb alakja közül nem kapja meg a legnagyobb irodalmi elismerést. A metafora ugyanakkor bő másfél év elteltével valóra vált, miután egy 2012. május 15-én hirtelen rosszullet után (melynek *valóban* köze lehetett az író szív- és érrendszeri problémáihoz) Fuentes egy mexikóvárosi klinikán elhunyt — szerencsére jóval kevesebb vívódás után, és mindenképp értékesebb örökséget hátrahagyva, mint világhíres regényének, az *Artemio Cruz halálának* címadója.

A jószerével felmérhetetlen gazdagságú, már mennyiségre is tetemes Fuentes-életművet legalább hármasszoros keretben illik látni. Panamában született, Chilében nevelkedett, hazatelepése előtt pedig Quitóban, Buenos Airesben és Montevideóban is élő diplomatagyerekként kevés olyan író van (rajta kívül tán csak Alfonso Reyes vagy Pedro Henríquez Ureña), aki nála komplexebben, árnyaltabban látta volna a sokféleségben is egységjeleket mutató latin-amerikai szubkontinentst. Mindez ugyanakkor ritka és szerencsés módon nem járt együtt a gyökértelenség érzetével, csupán a mexikóiságnak egy olyan kifejeződésével, mely, távol a bezárkózó nacionalista szemlélettől, egyszerre nézte belülről

és kívülről a hazát, oly módon rávilágítva az identitás, a *mexicanidad* gyenge és ellentmondásos pontjaira, ahogy rajta kívül csak Octavio Paz volt képes. A mexikóiság és a latin-amerikaiság problematizálásához és artikulálásához ugyanakkor kora legmodernebb fegyvertárát használta föl, melyet Washingtonban (is) töltött gyerekkora, genfi tanuló- (ne feledjük, a világkultúrából hozzá hasonló szemérmetlen természetességgel merítő Borges is ott tanult) és később amerikai tanárévei alatt egészen közlőrl vehetett szemügyre.

Hogy megérthessük, miért és hogyan kerülhetett be Fuentes a világ-irodalmi kánonba, majd később a permanens Nobel-várományosok közé, nem árt két fejlődési folyamatot egymással párhuzamosan látnunk. Mexikóban a huszadik század közepén tűnik fel az irodalmi palettán egy döntően a húszas évek végén, a harmincas évek elején született generáció, mely a megelőzőekkel ellentétben már nem élte át személyesen az 1910-ben kezdődő forradalmat (pardon, Forradalmat), melynek delejes hatása egészen az ötvenes évekig uralta, tematizálta az irodalmi kánont. A „forradalom-irodalomtól” megcsömörlött fiatal mexikói írók már más környezetben, más áramlatoktól érintve, s nem mellékes módon, más körülmények között kezdhették meg pályájukat, írásaik színtere így már nem a vidék, hanem a (nagy)város, történetfűzésük apró, szétszóródó mozaikdarabokra töri a realizmus lineáris vonalát, az élénkülő urbánus értelmiségi miliőben sokasodó kötetek megírását pedig 1951 után állami ösztöndíjak is segítik (e szempontból kiemelkedő szerepe van a Mexikói Íróközpontnak). Nem mellékesen ez az időszak a kiterjedt folyóirat-kultúra kiépülésének, s ezáltal a mexikói novella megújulásának érája is, melynek fellendülésében az akkor húszas évei végén járó Fuentes is élen jár: Emmanuel Carballo mellett ő az alapítója annak a *Revista Mexicana de Literaturának*, mely



szándékoltan kozmopolita parafrázis-hadüzenet a nacionalista *Revista de Literatura Mexicana*nak (előbbi az irodalom mexikói, utóbbi a mexikói irodalom szemléje). A folyóirat 1955–65 közötti évtizedében olyanok publikálnak itt, mint Sergio Pitol, Salvador Elizondo vagy Rosario Castellanos, de korán közölnek írásokat a jószerevel ismeretlen Cortázar-tól, García Márqueztól és Lezama Limától is, s az elsők között fordítják Thomas Mannt, Henry Millert vagy James Joyce-t Latin-Amerikában.

A viharos hatvanas évek ugyanakkor Latin-Amerika nagy évtizedét is jelentik, melynek során a Nyugat — tán nem túlzás kijelenteni — másodszor is „felfedezte” magának a szubkontinent. A köztudatba való berobbanást minden kétséget kizáróan az 1959-es kubai forradalom indukálta, mely ugyanakkor a nagypolitika aspektusából letekintve még nem ad magyarázatot a hidegháborúban ellenérdekelt hatalmak lakóinak lelkes érdeklődésére, s nem indokolja az egész, Kubán kívüli kontinens „felfedezését” sem. Sokkal érthetőbbé válik azonban e folyamat, ha társadalmi szinten tekintünk a hatvanas évek kiábrándult, apagyilkos generációjára, akik mindennél jobban vágytak a váratlanra, az újra, az alternatívra, s ennek megfelelően a kultúra rájuk eső szeletének lázadást sejtető szegmensére, legyen az bár farmernadrág vagy kísérleti irodalom.

E kezdetben még artikulálatlan igény a korlátlan lehetőségek éveiben éppúgy megtestesülhetett politikai szinten a saját utat egyéni hangvételben hirdető kubai útban, mint vallásilag a Zen-buddhizmusban, vagy irodalmilag a latin-amerikai újprózában. A programként előírt nonkonformizmus igényei nagyon is kedveztek a hagyományos perifériának, mely így most épp számkivetettsége révén kerülhetett a középpontba — ahhoz ugyanakkor folyamatos impulzusokra volt szükség, hogy az újdonság ne szűnjön meg újnak tűnni. E szempontból kapóra jött a kifulladás *nouveau roman* helyébe azonnal biztonsággal léptethető

latin-amerikai próza, mely, bár távolról sem volt ment az euro-amerikai hatásoktól (Faulkner-től, Hemingway-től, a kísérleti irodalomtól), de olyan valóságot és/vagy nézőpontot hozott be a köztudatba, amely épp oly izgatón idegen volt, mint évszázadokkal korábban a gyarmatokra igyekvő spanyolok számára a meggazdagodást ígérő Újvilág-utópia, Eldorádó. A gyors terjedést nagyban elősegítették a felmerülő igényekre gyorsan és hatékonyan reflektáló kiadók, az elnyúló konjunktúrát pedig az a Scholz László által joggal emlegetett tény, miszerint a szubkontinens irodalmi színvonalában már egy ideje kortársa volt a világnak — csakhogy a világ erről eddig a pillanatig nem vett tudomást, így rengeteg könnyen kibányászható aranykincs hevert fordításra/terjesztésre várva.

Ilyen körülmények között a remek háttérrel rendelkező, széles látókörű, több nyelven folyékonyan beszélő, a vezető nyugati trendeket és Mexikót egyaránt jól ismerő Fuentes előbb a mexikói újhullám, majd a *boom* „élére állt”: a hatvanas évek elejére már túl volt egy nagy figyelmet kiváltó regényen (ez volt az 1958-as *Áttetsző tartomány*), élénken részt vállalt a fellendülő mexikói értelmiségi életben, és egy vállaltan kozmopolita folyóirat alapítójaként kontinensszerte olyan kapcsolathálóval rendelkezett, amilyennel rajta kívül kevesen. Mivel, ahogy Gerald Martin fogalmaz, Fuentes „intellektuális nagylelkűsége páratlanul bizonyult”, ez azt is jelentette, hogy afféle menedzserként igyekezett maga mellett pályatársait is nemzetközi figyelemhez juttatni — ekkortájt sem a mindig ágrólszakadt Márqueznak (aki különösen sokat köszönhet Fuentesnek), sem a még igen fiatal Vargas Llosának, sem Cortáznak nem állt a háta mögött olyan kiadói–kapcsolati háttér, mint neki. (Fuentes később egész könyvet szentelt a boomnak *La nueva novela hispanoamericana* [A spanyol-amerikai új regény] címmel.)

A fuentesi életmű, akárcsak García Márquezé, saját bevallása szerint valójában csupán egyetlen grandiózus könyv — míg azonban Márquez a magány regényét írja, ő az „én” és a „mi” regényeit, vagyis magát az identitását. Saját életművét egy interjúban olyan többszintes, többszobás házhoz hasonlítja, „melynek pincéjében Aura él unokahúgával és egy rakás vízkedvelő növényvel, a tetőtéri *penthouse*-ban pedig Artemio Cruz lakik nagy bőségben, pezsgőt kortyolgatva”, máshol pedig hozzáteszi: „egyfolytában az identitás kérdéseit kutatom minden írásomban, ez egyfajta monomániám, rögeszmém”. Ez az identitás ugyanakkor, akár az egyén, akár a közösség szintjén merül fel, jól kapcsolható a heterogenitás, a bizonytalanság, a határok elmosódásának motívumaihoz, technikailag és nyelvileg pedig a kísérleti irodalomhoz.

Fuentes pályájának jelentős részében komoly technikai apparátust vonultat fel műveiben, kemény erőfeszítésekre, egyúttal folyamatos gondolkodásra kényszerítve olvasóit, nyelvi játékaik pedig néhol (például a *Cristóbal Nonato* [Meg nem született Cristóbal] című regényében) Esterházyt, Parti Nagyot juttatják az ember eszébe. Művésze tehát lehetne egy kísérleti kontinens énkeresése két másik kontinens kísérleti eszköztárával — csak hogy ahhoz ő maga is hozzáteszi saját invencióit. Az egész világirodalomban ritka például az a prózatechnika, amit 1962-es *Aura* című kisprózájában (mely 1969-től több helyen is megjelent magyarul Hargitai György fordításában) használ, ahol a hagyományos első személyű szereplő, vagy harmadik személyű mindentudó narrátor helyett egyes szám *második* személyű mesélőt használ. Mindez azt eredményezi, hogy az elbeszélő nem forogatókönyvíróként, hanem rendezőként működik közre a cselekményben: nem mindentudása emeli a főhős és az olvasó fölé, hanem az, hogy folyamatosan alkotja

a cselekményt, a főszereplő Felipe Monterót felszólítással felérő kijelentő mondatokkal instruálva, mintegy bábként mozgatva.

A szintén ugyanebben az évben született (magyarul 1966-ban, Hargitai György fordításában megjelent) *Artemio Cruz halála* ugyanakkor úgy változtatja az én, te és ő narratív szekvenciáit, hogy közben nem szakad el ugyanattól a hőstől, az opportunista, korrupt, mindent és mindenkit elárulva a társadalmi elitbe betörő Artemio Cruztól, aki halálos ágyán próbálja újraírni saját történelmét (a kiindulás, ahogy sok kritikusa megjegyzi, Orson Welles *Aranypolgárát* idézi), melyben az erkölcsös, őszinte vagy bátor döntések hozói túl gyakran szenvedtek gyors halált — helyette, miatta. Sokan, sokféleképpen próbálták már magyarázni a regény legvégén egyesülő szekvenciák („Artemio Cruz... a neved [...] magamban hordalak, és veled halok meg... mi hárman... meghalunk... Te... meghalsz... meghaltál... meghalok...”) narrációban betöltött, világosan valószínűleg tisztázhatatlan szerepét, ugyanakkor mivel a regény olvasható Mexikó mozaikos történeteként, Artemio pedig értelmezhető a mexikóiség allegóriájaként (fogantatása megismételi Mexikó mitikus születését az indián Malinche és a hódító Cortés törvénytelen nászának újraírásával), a skizofrén monológ (trialóg?) jól szimbolizálja azt a tudathasadásos állapotot, melyet országa és kontinense kapcsán később számtalan művében jár majd körül.

Ez a később is rögeszmeszerűen ismétlődő kérdésselvetés ugyanakkor, a kortárs prózatechnikai arzenál teljes felvonultatása mellett már első regényében (sőt, részben már legelső, *Los días enmascarados* [Álarcos napok] című, 1954-es elbeszélés-kötetében is), az *Áttetsző tartományban* (1958, magyarul 1980) is felmerül. A regény ismét több keretben értelmezhető: egyrészt Mexikó kettős hanyatlástörténeteként, másrészt a szörny-városok szomorú krónikájaként.

A hanyatlástörténet, mint interpretációs séma, Európában ekkorra már nagy történeti hagyománnyal rendelkezik (Edward Gibbontól Oswald Spenglerig és a mi Szekfű Gyulánkig), de a spanyol nyelvű világban is vannak előzményei. Ahogy Anderle Ádám rámutatott, a latin-amerikai gondolkodás a függetlenség kivívásától, vagyis az 1820-as évektől csaknem száz évig le-, de nem elmaradottnak látja saját kontinensét, a sorozatos kudarcok után azonban a huszadik század húszas-harmincas éveire általánossá válik a harmadikvilágiság-érzet. E váltásnak kontinentális szinten komplex okai vannak, Mexikóban ugyanakkor jól köthető a lassan lecsapódó, poszt-forradalmi csalódottsághoz, a Forradalom korrumpálódásához, mely talán összevethető a mi rendszerváltás után lassan tudatosuló csalódottságélményünkkel. (Ahogy Fuentes egyik hőse, Ixca Cienfuegos fogalmaz: „Mexikóban nincsenek tragédiák; itt mindentől gyalázat lesz.”) E kontextusban az *Áttetsző tartomány* egyrészt rövid út a pokolba a Forradalom ideáljaitól a Miguel Alemán-féle visszarendeződésig, másrészt egy jóval hosszabb kálvária a paradicsomi ígérettől, a „lég legáttetszőbb tartományától” a magából mérgező gázokat, nyomort és korrupciót lövellő szörny-városig — Tenochtitlán-tól Mexikóvárosig.

A metropolisz veszélyes szörnyként, bűnös városként való interpretációja (mely Fuentesnél „mint az undok ótvar, egyre csak terjeszkedik”) Európában egészen a francia forradalom másnapjáig és Louis-Sébastien Mercierig vezethető vissza, irodalmi kicsengései pedig Dickensig, Steven-sonig, Henry Jamesig. Latin-Amerikában ugyanakkor ekkortájt ilyen vaskos, regényformátumú városrajzzal csak Leopoldo Marechal dicsekedhetett (*Adán Buenosayres*, 1948). A város kollázsszerű megjelenítése

ugyanakkor együtt jár az ötvenes évek Mexikójának társadalmi tablójával: talán nem véletlen, hogy a mű egyik kritikai kiadásához a könnyebb követhetőség kedvéért mellékeltek egy ötoldalas (!) szereplőjegyzéket is. Az aktorok közül kiemelkedik a múltba, az indián eredetű való visszatérést szorgalmazó Ixca Cienfuegos, illetve a Fuentes (és Octavio Paz) alteregójaként értelmezhető költő, Manuel Zamacona, aki szerint „az eredeti a tisztátalan, a keverék. Mint mi, mint én, mint Mexikó. [...] Nem eredetinek születünk, hanem eredetivé leszünk: az eredetiség alkotás. Mexikónak előretékelve kell eredetiségre szert tennie: visszafelé nézve sose talál rá.”

A kaotikus mivoltával is a zűrzavaros és kiismerhetetlen Mexikót szimbolizáló Fuentes a hatvanas években írt további regényeiben tovább bonyolítja a szálakat: 1967-ben két, nehezen követhető regényt ad ki, a *Cambio de piel* [Vedlés] és a *Zona sagradát* [Szent terület]. Mindkettő a metamorfózisra épít és a szereplőkkel játszik (ennyiben visszavezethetőek az *Aurához*), komoly teret enged a mitológiának, de kettejük közül tán előbbi foglal el előkelőbb helyet a kánonban — Fuentes művei közül ennek az egynek van magyar monográfiája Csikós Zsuzsanna személyében. A Cortáznak ajánlott történet két pár Cholulában megszakított utazása a húsvéti szünetben Mexikóvárosból Veracruzba — hogy ki alkotja a két párt, az ugyanakkor többféleképp értelmezhető, és a történet folyamán is állandó alakulásban van. Az alapképletben a bukott mexikói irodalmár, Javier, butácska, mozimániás New York-i felesége, Elizabeth, Javier tanítvány-szeretője, Isabel és a hajdani náci-ból lett autókereskedő, Franz indul neki az útnak, de a cselekmény előrehaladtával folyamatosan változnak a párosítások, olyannyira, hogy

a Franco-éra mókás kedvű cenzora szerint *Cambio de Condónra* (*Óvszer-csere*) kellett volna változtatni a mű címét. Fuentes ugyanakkor minden szereplőt több funkcióban használ: nem véletlen az Elizabeth–Isabel áthallás, a két mexikói–két „turista” képlet, s a végkifejlet is olvasható a mexikóiság nézőpontjából — ahogy az író maga biztat rá: a két „betolakodót” maga alá temeti Mexikó, az elmenekülő Javier pedig megfojtja Isabelt. A következtetések egyértelműek és igen pesszimisták: az Európától (Franz) és az USA-tól (Elizabeth) megszabadult mexikóiak összefogás helyett egymás torkának esnek.

A hetvenes évek terméséből egyértelműen kiemelkedik a monumentális, asztaloskasztó *Terra Nostra* [Földünk, 1975], mely Fuentes szerint „a leghosszabb regény, amit a *Don Quijote* óta írtak”, felesége szerint kiválóan alkalmas párnának a gyerekek alá, ha nagyasztalhoz akarják ültetni őket, Márquez szerint pedig nem árt hozzá egy egyéves ösztöndíj, hogy az ember elolvassa. (Maga Fuentes egy interjúban azt is felvetette, hogy a regényből egy light verziót [„Terra Nostra kezdőknek”] is piacra kellene dobni.) Minden szempontból totalizáló regényről van itt szó (nem csoda, hogy a szerző többek közt egy Rómulo Gallegos-díjat is besöpört érte): José Miguel Oviedo szerint Fuentes e műben mintegy enciklopédiáját nyújtja mindannak, amit a műfajról tud, s minden témát felölel, ami csak foglalkoztatja, miközben rengeteg könyvet olvaszt magába, nemcsak mert kaland- és erotikus regény, esszé és utópia egyben, hanem mert, ahogy később António Lobo Antunes az *És visszatérnek a karavellákban*, számos klasszikus spanyol hőst (Don Quijotét, Celestinát, Don Juant) épít be a cselekménybe. Ha az eddig elemzett műveket főleg a mexikói identitáshoz társíthattuk, a *Terra Nostra* ezen felülemelkedve a latin-amerikaiság,

illetve az egész hispán világ interpretációs kísérlete, mely különböző szubsztrátumokon utaztatja át olvasóit és szereplőit az antik Rómától a prekolumbián Amerikán át az ókori Keletig és II. Fülöp Spanyolországáig, hogy feltárja identitásuk minden összetevőjét. Fuentes korábbi munkásságát tekintve nem meglepő, hogy a kicsengés negatív: Scholz László egyenesen José Vasconcelos *Raza cósmicájának* [Kozmikus faj] kifordításaként értelmezi a művet, más kritikusok pedig kiemelik: az író nem a fejlődést, hanem a különböző maszkokba bújtatott erőszak állandóságát látta nagy ívű történelmi utazásában.

A nyolcvanas években Fuentes — néhány kivételtől eltekintve — lezárja a formai kísérletezés szakaszát, és lazít a narráció komplexitásán, egyre inkább közelítve a lineáris szövésszerű realista regény tradíciói felé, ugyanakkor tematikája — rögeszmés íróról lévén szó — nemigen változik. Előbb ír egy, az *Áttetsző tartomány* Cienfuegos-Zamacona ellentétét latin-amerikai köntösben megjelenítő regényt (*Una familia lejana* [Távoli család], 1980), melyben az európai (párizsi) módit mímelő Víctor és a gyökerekhez visszatérni vágyó Hugo Heredia ellentétét élezi ki, majd kiad egy, a Forradalommal foglalkozó novelláskötetet (*Agua quemada* [Égetett víz], 1981), és egy ugyanebben az időben játszódó regényt is, mely a háborúban eltűnt amerikai újságíró, Ambrose Bierce történetét meséli el — a regényből bestseller, majd mozifilm lett az északi szomszédnál (*Gringo viejo* [Vén gringó], 1985). A Felfedezés öt-századik évfordulójához közeledve, Cervantes-díjának évében (1987) aztán Fuentes a groteszk fegyvertárához nyúlva alkot zseniálisat: a Sterne *Tristram Shandyjének* hatásait magán viselő, 1987-es *Cristóbal Nonato* [Meg nem született Cristóbal] a fiktív közeljövőben játszódik, amikor a csődbe ment Mexikó független államokra bomlott, a hajdani

főváros úszik a szemétben és mindennapos a savas eső. A kétségbeesett helyzetben az állam pályázatot ír ki: a Felfedezés napjának ötszázadik évfordulóján születő első kisgyerek olyan kiváltságok birtokosa lehet, amiért — talán — megéri megszületni; legalábbis a stílszerűen Cristóbalnak (= Kristóf) nevezendő gyermek szülei, Ángel és Ángeles így gondolják. A mű kilenc fejezetében (melyek természetesen a terhesség hónapjait szimbolizálják), az időben visszafelé haladva válik világossá, milyen sívár jövő vár a világra jövő gyermekre.

A kilencvenes-kétezres években Fuentes figyelme a közösségi történelem mellett a saját élettörténete felé fordul: különösen izgalmas ebből a szempontból a *Diana, a magányos vadász* (1994, magyarul 2005) című regénye, mely az író hatvanas évek végén fellángoló viharos szerelmi kapcsolatát örökíti meg Diana Soren (a valóságban Jean Seberg) színésznővel, aki azonban rövid idő után otthagyja egy forradalmár kedvéért. Itt is, ahogy a későbbi *Laura Díaz évről-évrében* (1999, magyarul 2003), kiemelkedő szerepet kapnak az 1968-as események, melyek miatt az akkor inaktív író láthatóan gyöttri a lelkiismeret-furdalás — a *Diana*-ban feltűnő alteregója, a (Fuentest olvasó!) Carlos Ortiz mintegy törvénytörően lesz Soren-Seberg új szeretője, mert ő azt az utat választotta '68-ban, amit Fuentesnek kellett volna.

A nyolcvanhárom éves korában elhunyt mexikói író halála előtt adott utolsó nyilatkozatában is épp befejezett kéziratáról és romantikus regényciklusáról beszélt, mert aktivitása az elmúlt években sem hagyott alább. Regény- és novellatermése mellett minden értelemben nagy szerelmese volt a színpadnak: drámákat és filmforgatókönyveket is írt (hogy Seberg mellett első feleségéről, a színésznő Rita Macedóról ne is szóljunk), s ki kell emelni igen gazdag, invenciózus esszéit, melyekben

olyan fogalmakat alkot meg, mint a mexikói fogyasztóisten, Pepsicóatl, vagy a csonka valóságot tükröző Latin-Amerika helyett javasolt, a lassan évszázados névadási vitára ironikusan reflektáló Indo-Afro-Ibero-Amerika. Mely utóbbinak, akárhogy is nézzük, talán ő maga volt a legtudatosabb, legalaposabb, s mindenképp legrögeszmébb krónikása.<sup>22</sup>

22 Ezúton szeretném megköszönni Csikós Zsuzsannának a szöveg elkészültében nyújtott segítségét.

## És te, hova ugrasz?

(Julio Cortázar: *Sántaiskola*. Fordította: Benyhe János. *L'Harmattan*, 2009)

Negyvenhat évig kellett arra várnia a magyar olvasóközönségnek, hogy anyanyelvén is kezébe vehesse Julio Cortázar klasszikus regényét, a *Rayuelát*, mely nem kis meglepetést kiváltva az átlag hispanistából a *Sántaiskola* címet viseli a magyar fordításban. Ha nem is olvassuk a borító belső fülén található Mario Vargas Llosa-veleményt a könyvről, akkor is tudhatjuk, milyen hatással volt e vaskos kötet a hatvanas években a világ irodalmára: elegendő csak a sok helyen olvasható „spanyol (nyelvű) Ulysses” megnevezést előcitolnunk jelentősége bizonyítására.

Kétségtelen, hogy ami a századelő modernistái számára Joyce klasszikusa volt, az a huszadik század második felének posztmodernje felől olvasva sok tekintetben Cortázar kulcsregénye, mert minden akadálynak nekifut, aminek megírása idején komoly irodalmi (bár ma már úgy látjuk, inkább regénytechnikai) tétje volt: bolondot csinál a hagyományos regény struktúrájából, cselekményszövéseiből, olvasói státuszából és úgy általában, mindenből, ami egy tetszés szerinti írásműben konvencionális lehet. Igazi nonkonformizmus ez szuperentellektüeleknek: bár Cortázar e soknyelvű, sokhangú klasszikusa valósággal fürdik az ógörög filozófiától az amerikai jazzig terjedő inter- és szubtextusokban,

nem strandon olvasásra készült — nem véletlen, hogy a spanyol (Cátedra) kiadás kiadós lábjegyzet-apparátust és egy Párizs-térképet mellékel a szövegtörzshöz. Utóbbi persze nem véletlen: a regény (?) cselekménye (?) előbb Párizsban, majd Buenos Airesben játszódik, főszereplői pedig a szó legklasszikusabb értelmében vett bohémek, akik mást se csinálnak, mint elmélkednek, zenét hallgatnak és elszívják a világ összes *Gauloise*-át.

A két helyszínt a főszereplő, az argentin Horacio Oliveira személye köti össze, aki (sokáig tagadott) seveledsenélküled-szerelmétől, a Boszorkától elszakadva azért utazza át az óceánt, hogy újra megtalálja őt és magamagát — hasonmás-párjuk, a nevével ellentétben sosem utazó Traveler és felesége, Talita alakjában. Az utazás és a folyamatos keresés lepukkant párizsi szobákon, koncerttermeken és a Szajna-parton át vezet egyenest a bolondokházába, miközben folyik a nádpálinka, állandóan készül a matetea, és hull a hamu a sántaiskolára. A sántaiskolára, mely a regény egyik kulcsmotívuma, a remény szimbóluma, melytől Oliveira a célt, a megváltást reméli. A regény címét adó *rayuela* a magyar ugróiskolával (vagy amint azt a fordító Benyhe Jánostól megtudhatjuk, az alsó-tiszavidéki sántaiskolával, a Debrecen környéki ickázással, az erdélyi kockázással<sup>23</sup>) rokonítható: úgy kell a megfelelő számú lábbal átugrálni az aszfalra felrajzolt kockákon, hogy közben egy kavicsot is kell rugdalni, úgy, hogy az ne csússzon ki a következő mezőből. Meg kell jegyeznem: a kora-kilencvenes évek zuglói általános iskolái a jelek szerint nem kapták meg a sztenderd szabálykönyvet a játékról, mert a millió, krétával felrajzolt ugróiskola és az azokon végiglibbenő kislánycopf-óceán mellett magam egyetlen elrúgott kavicsra sem emlékszem — nem csoda, hogy aki a regényben jól teljesíti a (nehezített) feladatot,

23 BENYHE János: *Ízelítő egy készülő fordításból*, *Korunk*, 2008/11, 3–4.

egyenest az égbe jut (mint az az egyébként remekül eltalált borítón is látható: az utolsó kockán nem szám, hanem a *cielo* [„ég”, „menny”] felirat virít). Talitának nem is sikerül, Horacio pedig kétes sikerrel próbálkozik meg beleugrani a regény végén — egyenest az emeleti ablakból. Aki a regény első számú olvasatát választja, annak még az eredetnél is nyitottabb marad a regény, aki viszont a másodikat, az néhány részletet még megtudhat a kísérlet kimeneteléről. De milyen olvasatokról is van szó?

A *Sántaiskola* egyik alapvető újítása regénytechnikai jellegű (bár a fordítótól megtudhatjuk, Cortázar is koppintotta Marc Saporta francia író–amerikanistáról<sup>24</sup>). A regény elején egy útmutató található, mely így veszi kezdetét: „Több könyv ez a maga módján, de főleg két könyv.” (5) De mit is jelent mindez? Arról van szó, hogy a három részre osztható kötet első két, hagyományos(abb) része (a párizsi, illetve a Buenos Aires-i színterű) mellett a könyv tartalmaz egy harmadik részt is (mely nem kevesebb, mint 99 fejezetből áll!), mely az *Itt-ott — mellőzhető fejezetek* címet kapta, s melyek olvasásától Cortázar utasítása szerint az olvasó „nyugodt lélekkel eltekinthet” (5), ha éppen úgy gondolja. Ha azonban mégsem így tenne, akkor felidézheti a Kaland Játék Kockázat könyvek forgatása óta elfeledett szokását, és Cortázar ajánlása szerint egészítheti ki a lineáris (?) cselekményt a hátsó oldalakról, az ötödikről a nyolcvankettedik, vagy épp a százharminchatodikról a tizenkettedik fejezetre lapozva — erre az ide-oda ugrálásra (sántikálásra?) is utal a mű (eredeti) címe.

Az, hogy a regényszerkezet ugrálós voltában milyen arányban elegyedik a geg, a lázadás a hagyományos struktúra ellen, illetve az (akkor) új regényírás krédója, nyilvánvalóan eldönthetetlen. Az ugyanakkor biztos, hogy amint Mario Vargas Llosa is fogalmaz a borító belső fülén,

24 *Uo.*

a regény „minden olyan író kikapag, aki [...] fehér inget vesz föl, és nyakkendőt köt, mielőtt íráshoz lát”. A módszeres karikírozáshoz Cortázar alapos aknamunkát végez: a beékelte fejezetekkel szétszabdálja a hagyományos regény cselekmény-, idő- és térstruktúráját, egyszersmind nevetségessé téve a cselekményközpontú regényt: a hátsó fejezetekben éppúgy találhatunk dalszöveget, esszét, lábjegyzetet (kiegészítve a lábjegyzet lábjegyzetével, annak lábjegyzetével, s így tovább egészen hét csillagig, 494–495), mint kaotikus „színpadi” dialógust (497–498), könyvrészletet vagy újságcikket. Némelyik közülük egyenesen szándékos érdektelenséggel tüntető provokáció: a 146. fejezetben egy, az *Observer*-hez eljuttatott olvasói levél arról elmélkedik, vajon miért van kevesebb pillangó mostanság, mint szokott. (620) Mindezen erőfeszítések a hagyományos regény kereteinek szétfeszítését célozzák — s lásuk be, a tabuk és formai megkötések nélküli regény ideája alaposan magán viseli a keletkezés évtizedének (a hatvanas éveknek) ellenkultúrális szellemiségét; ez azt is jelenti, hogy a mai olvasó számára a sokadik ilyen trükk néhol már túlhajtottnak, fárasztónak tűnhet.

Mindazonáltal bármennyire is törekszik Cortázar a néhol hosszas, tudatfolyamszerű monológokkal a cselekménynélküliségre, és hiába alkot Oliveira személyében nehezen szerethető, vérbeli antihőst, a *Sántaiskola* mégsem vész a nihilizmus homályába. A dadaista módon porrá zúzott régi regény helyébe ugyanis Cortázar megkísérel újat állítani. A „határátlépés” és a hagyományos regény kereteinek szétfeszítése egyértelmű célt szolgál: a forradalmi romantika csúcsán olyannyira áhított regénytechnikai revolúció, a nyitott regény létrehozását, melynek szimbolikus aktusa az olvasási útmutató vége: a 131-es fejezetet az 58-as, ismét a 131-es (!), majd egy kötőjel után a nagy nihil (ímingyen: 131 — 58 — 131 — ) követi — jelezvén, nyitott az út bárhova, akár a képzelet útjain, akár a könyv lapjain.

Az új regényhez persze új olvasó is dukál: a realista regényen és krimin felnőtt passzív „nőstényolvasót” (*lector hembra*) az argentin író aktív (vagy cinkos) olvasóval váltaná föl. Előbbi terminus alkalmazása miatt Cortázar számtalan kritika érte (nem csupán feministák részéről), ami miatt többször elnézést is kért — Benyhe János mindenesetre megpróbálta tompítani a kifejezés élet, a „nőolvasás” és „nőolvasó” szavak használatával, mely azonban semmiképp sem indokolt. Az *hembra* szó jelentése egyrészt túlnyomóan és elsősorban „nőstény” a spanyol nyelvben (a *Yerma* Nőstényének is *Hembra* az eredetije, bár bizalmas nyelvben a szó valóban jelenthet „nőt” is), másrészt a kifejezés a szövegben (bocsánatkérés ide vagy oda) szándékoltan degradáló, lealacsonyító értelem szerepel (ahogy a „nőhöz” képest a „nőstény” szó alkalmazása is állatiasságra, alacsonyabb rendűsége utal), harmadrészt a fülszövegben (Vargas Llosa már idézett soraiban) is „nőstényolvasás” szerepel, így már csak az egység látszata miatt is indokolt lett volna ezen alak használata. A terminus jelentése mindenesetre egyértelmű: olyan passzív befogadót (tkp. krimiolvasót) feltételez, akit csak a *whodunit*, a „ki-agyilkos” érdekel (a krimi ilyenét pesztrálása különösen a zsáner azóta befutott irodalomelméleti karrierjének és meredeken emelkedő irodalmi státuszának tükrében ironikus), szemben Cortázar ideáljával, az aktív olvasóval, aki maga is „társ szerzője” a regénynek. Ahogy Morelli jegyzeteiben olvashatjuk: „Olyan szöveggel próbálkozzunk, amely nem köti gúzsba az olvasót, hanem szükségképpen a szerző cinkosává avatja, más, rejtelmes irányokat sugva neki a megszokott cselekmény-bonyolítás mögött.” (456) „Ami engem illet, azon töröm a fejem, sikerül-e valaha is érzékeltetnem, hogy az olvasó az igazi és egyetlen szereplő, aki érdekel.” (500–501)

De ki is az iménti sorokat jegyző Morelli? Ha a *Sántaiskola* szellemsége miatt nem ódzkodnánk az efféle konvencionális megnevezésektől, azt mondhatnánk, a mellékszál főszereplője. A francia író a Kígyó Klub névre hallgató, könyvben központi szerepet kapó párizsi bohém-társulat bálványa, akinek számtalan jegyzetét megtalálhatjuk a „mellőzhető fejezetekben”, gondolatainak értelmezései pedig állandó vita tárgyát képezik. Később aztán maga is belép a történetbe, mikor egy autó elüti, Oliveira pedig (anélkül, hogy tudná, kiről is van szó) meglátogatja a kórházban. Az itt folytatott beszélgetésekből és jegyzetekből rajzolódik ki az a fentebb nagy vonalakban vázolt regényelmélet, melyet Cortázar krédójaként azonosíthatunk, s melynek alapján joggal értelmezhetjük Morellit az argentin író alteregójaként.

A *Sántaiskola* tehát könyv a könyvekről (merészebb kritikusok éppen ezért a Bibliával rokonítják), vagyis metairadalom — sőt, egyfajta metairadalom-elmélet is. Nem elveszve azonban a bántóan tudálékos elnevezésekben, a regény nagyban játék is — elsősorban a szavakkal, a nyelvvel, és hozzájuk kapcsolódóan a zenével. Ennek illusztrálására elég, ha csak az Oliveira és a Boszorka által néhol használt, igen muzikális és legalább ennyire nehezen értelmezhető „glu-glu nyelvre” (*gliglico*) gondolunk (a 68. fejezet például valószínűleg egy szexuális aktust rögzít glu-glu nyelven). Itt kell kitérnem arra a heroikus és minden bizonnyal idegőrlő feladatra, mely a fordító Benyhe Jánosnak jutott osztályrészül: az Oliveira és a Boszorka által beszélt argentin-uruguayi tolvajnyelv fortélyos kifejezésein kívül valószínűleg nem egy álmatlan órát okozott neki a legkülönbözőbb alliterációk, szójátékok magyarítása, s megállapítható: a fordíthatatlan fordításában derekasan helytállt. Mert hogy a fenébe fordíthatjuk le autentikusan mondjuk azt, hogy *ló(gi)ca*, tudván,



hogy a zárójelen kívül maradó „lóca” (hangsúlyjel nélkül) spanyolul „őrültet”, magyarul viszont „padot” jelent? Ilyen szempontból igen leleményes bravúr a „(bo)lo(nd)gika” szó megalkotása. A lehetetlen feladatok esetében (főként olyan alliterációkra gondolok, ahol a spanyolban ugyanazzal a betűvel kezdődő szavaknak egyszerűen nincs hasonlóan alliteráló magyar megfelelője) Benyhe rendszerint a játékoságot igyekezett megtartani a fordításban, ami szintén közelebb áll a regény szellemiségéhez, mintha az értelemszerű átírást választotta volna.

Ami ellenben felróható a *Don Quijote* fordítójának, az az a fajta lokálpatriotizmus, mely a kelleténél jobban előtérbe tolja a fordító személyiségét: ez főképp a könyvcím esetében lehet zavaró. A „Sántaiskola” elnevezés nem csupán azért vitatható, mert legfeljebb szűk, regionális térben ismert (leginkább a fordító szülőföldjén, az Alsó-Tiszatájon, közelebbről Hódmezővásárhelyen), hanem mert egy mélyen urbánus regénynek ad tájíz (nem véletlen, hogy hosszú ideje élő munkacímét, az egyszerű olvasó számára többet mondó „Ugróiskolát” szakmai körökben tudomásom szerint senki sem vitatta — még maga a fordító sem, aki a *Bestiárium* 2003-as kiadásának előszavában kétszer is így nevezi a könyvet). Ugyanez a lokálpatriotizmus merül fel a 69. fejezet fordításakor is, melynek borzalmas helyesírású, de jól felismerhetően a gyászjelentés zsurnálkliséit használó nekrológja valamiért szintén alsó-tiszai nyelvjárásba kerül át.<sup>25</sup>

25 Benyhe a kötetről folytatott kerekasztal-beszélgetésen (Vö. *Egy Cortázar-kerekasztal margójára*, Lazarillo Hispanisztikai Portál, 2009. december 10., [http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu\\_id=110&caid=70](http://www.prae.hu/prae/lazarilloetc.php?menu_id=110&caid=70); utolsó megtekintés: 2021. 08. 24.) és később *Heti Válasz*-beli rovatában, a *Dohogóban* is (2010. március 17., kötetben: *Mire jó a tájnyelv?* = BENYHE János: *Riadás dohogó. Nyelv-őr-járat*, Kortárs, Budapest, 2011. 245–246) a szöveg „vaskosnál is vaskosabb spanyol tájnyelvisége” (246) mellett érvelt, magam azonban sokadszor újraolvassa is inkább a hivatali-újságírói bikkfanyelv sutá imitációját (vagy szerzői oldalról: a műfaj paródiáját) látom a fejezet eredetijében.

Nem a fordító azonban az egyetlen kapocs a magyar és a cortázari világ közt: a regényt végigkíséri az a számtalan utalás Magyarországra és Erdélyre, melyekről az argentin író szemmel láthatólag semmilyen ismerettel nem bír a tokajin és Trianonon kívül. Mindezt megszokhattuk *A távoli társ* című novellát olvasva, ahol olyan „budapesti” helyekről szerezhetünk tudomást, mint a Vladas tér, a Dobrina Stana és a Skorda — úgy tűnhet, Latin-Amerikából Magyarország az izgató és ismeretlen egzotikum.<sup>26</sup> Ennek megfelelően Gregoroviusnak, a Klub egyik tagjának egyik (*sic!*) édesanyja is magyar, minek következtében a litvános nevű naplopó sokat forgatta Budapesten a polgári törvénykönyvet (204), és úgy véli, a tokaji bizonyos értelemben egy madár-fajta. (174)

Az utóbbiakból úgy tűnik, kívül esünk még a totális regény határain is — mindazonáltal csak üdvözölhetjük a L'Harmattan Kiadó erőfeszítését, hogy újabb posztmodern klasszikust vittek térképre hazánkban a Cortázar-életműsorozat keretében, több évtizedes adósságot törlesztve.

26 Lásd a kötet *Az egzotikus Budapest* című írását (180–187).

## Szomorú szerelmi kirakó Cortázzal

(*Julio Cortázar: 62/Kirakós játék. Fordította: Imrei Andrea. L'Harmattan, 2009*)

Nem a strukturalista kritikusok álma Julio Cortázar *62/Kirakós játéka*, ha ugyanis valaki mindenáron műfaji alcsoportba akarná sorolni (vagy ahogy maga Cortázar írja, belegyömöszölni „a szokásos hálós ételhor-dóba”), bizony nagy bajban lenne. Eséllyel pályázik a helyes besorolásra a posztmodern krimi vagy a kísérleti regény, ugyanakkor szakértői körökben teljes joggal tartja magát a vélemény, mely erőteljes romantikus színezetet vél felfedezni a könyvben. Mi süllhet ki hát abból a könyvből, melyről a rég népszerű novellák és az újabban sok vitát kavarázó *Sántaiskola* árnyékában kevesen tudtak, de melyet újabban több Cortázar-szakértő is jobbnak vél a *magnum opus*nál?

Legelőször, mondhatni a felszínen, két mondat ötlük a recenzió eszébe a könyv kapcsán. Az első egy Updike-könyv hátsó borítójáról dereng fel („Jerry Conant szereti Sally Mathiast — de Sally nem a felesége, Sally szereti Jerry Conantot — de Jerry másnak a férje”) a regény boldogtalan szerelmeseinek nemkülönben boldogtalan kapcsolatairól olvasva: Juan szereti Heléne-t, de Tell-lel él, Nicole szereti Juant, de reggelente Marrast mellett ébred. Ha ezen információkból valami buta kis szerelmi négyyszögre asszociálnánk, jusson eszünkbe, hogy Cortázar olvasunk, és bonyolítsuk tovább kicsit a dolgokat: Juan nem szereti Nicole-t, Heléne depressziós tüneteket mutat egy Juanra hasonlító

anesztéziás betege halála miatt, és leszbikus kapcsolatba bocsátkozik Celiával, aki viszont őszintének tűnő, ámde tragikus véget érő szerelemre lobban Marrast franciatanítványa, Austin iránt. Összegezve: a három európai fővárosban (Bécs, London, Párizs) szétszórt kilenc főszereplőnk (a *Sántaiskolához* hasonlóan bohém művészek és értelmiségiek) olyan sokszögkapcsolatban él egymással, melyben mindenki mindenkiről mindent tud (levelezés, beszélgetés, vagy a másik leveleinek elolvasása útján), mindenki tisztában van saját és a többiek érzelmeivel, ám ez senkit sem gátol meg abban, hogy olyasvalakivel éljen, akit csak szeretne szeretni.

Annak, hogy senki sem azt szereti, aki őt szereti, kapcsolatban viszont olyasvalakivel él, akivel boldogtalan, két oka sejthető. Az egyik a megszokás: senki sem akar kimozdulni, kilépni a rutinná vált kapcsolatából, s ezzel vállalni az elszakadás által okozott és elszenvedett sérüléseket, hiába tudja, hogy ez lenne a megoldás — vagy ahogy (ím, a második idézet) Capote írja a *Más hangok, más szobák*ban: „Könnyű az értelemnek tanácsokat adni, de nehezen hallgat rájuk a szív”. A másik ok a pótcselekvés kényszere: a beteljesületlen kapcsolatok résztvevői szinte kényszeresen egy másik játszótárral, és rögeszmés játékokkal igyekeznek feloldani és elkendőzni azt a nyomasztó érzést, melyben folyamatosan találatnak szerelmük viszonzatlansága miatt. A Vercingetorix leendő szobrának anyagára váró Marrast minden idejét annak szenteli, hogy a londoni Névtelen Neurotikusokat egy teljesen indifferens kép állandó tanulmányozására készítse (kis erőfeszítéssel, de teljes sikerrel), Juan pedig megszállottan leskelődik Tell-lel a bécsi Magyar Király Hotelben a szomszéd Frau Marta után, akiben Báthory Erzsébet és Drakula fura elegyét sejtí (már megint a magyar párhuzamok!).

A szálak mindenesetre érdekesen kuszálódnak az ide-oda utazgató hősök találkozási pontjain, mire pedig, mint egy dráma végén, mind összegyűlnek Marrast szobrának botrányszagú leleplezésén, olyan — mi is? — krimi–thriller–vígjáték bontakozik ki, mely néhol romantikusan szomorú, néhol vérfagyasztóan ijesztő, néhol meg kifejezetten humoros, szórakoztató. Az, hogy egy regény különböző rétegeiben békén megfér egymással a csigafuttató-verseny, a motorcsónak-elsüllyesztés és a fájdalmas szerelmi dráma, melyhez egy középkorú (s talán lesz-bikus) vámpírasszony harmadik emeleti szobájából a városba nyíló átjárón lehet eljutni, sok oldalát mutatja meg mind Cortáznak, mind a regénynek, a bizarr és a magyar iránti vonzalmától a túlnani és a szerelem kereséséig.

Ami a regénytechnikát illeti, Cortázar ismét előveszi szokásos bicikli-cseleit: a szerte Európában (és a kollektív fikció tárgyát képező városban) szétszórt, ide-oda utazgató, és folyamatosan változó narrátorok segítségével ügyesen tördeli szét a hagyományos tér-, idő- és cselekménystruktúrát, a megfelelő elhallgatásokkal ügyesen csempészi bele a krimi izgalmát a regénybe, a két argentin, Calac és Polanco által fémjelzett könnyedebb részekkel pedig hatásossá élezi a hirtelen kontraszt érzésével ütő, drámai helyzeteket. Az emlékezés és a cselekmény szintjeinek asszociációs összecsúsztatását, vagyis a cselekmény szubjektív summáztatát nem meglepő módon, a történet elején találjuk, Juan (többékevésbé) belső monológjában, ami kétélű fegyver: egyrészt a csekély megértés hamar elijesztheti a gyakorlatlan vagy egyenesen „nőstény-olvasót” (lehet, hogy ez is a cél?) másrészt posztmodern olvasatra, folyamatos visszaemlékezésre és állandó asszociációra, hogy ne mondjam, konstans kirakósjátékra ösztönzi az olvasót a következőkben. (A cím éppen ezért telitalálat.)

Külön kiemelhető a trükkök közül az Európát kísértetként bejáró, állandóan változó szereplő-narrátor, mely folyamatosan ugrál London, Párizs és Bécs között, s a főszereplőkön kívül kiegészül azzal a rejtélyes paréderrel (*paredro*), aki egyszerre kollektív és független elbeszélő, Cortázar szócsöve, s az egyetlen, aki, hogy Kulin Katalint idézzük, „képes azonosulni a csoport mindegyik tagjával, anélkül hogy bármelyikük is lenne”.

Ami az egyébként igen magas színvonalú fordítást illeti, Imrei Andreának szokás szerint szembe kellett néznie Cortázar neológ hajlamával. Ami a *Sántaiskolában* a glu-glu-nyelv, az itt a tatár, amin Calac és Polanco gyakran társalognak, olyan mondatokat alkotva, mint: „A mékébe türkölök én magának bármit, de akkor is elviszalom a bőjét”, vagy „és mondd, sohasem gáztad még senkibe bele ezt a tarámot?” (53), de leginkább: „Maga a legkrapább” és „maga a legfaszkább”. (52)

A *Sántaiskola* vonatkozó (vagyis természetesen a 62.) fejezete szerint a *62/Kirakósjáték* alkotásakor Cortázar (illetve alteregója, Morelli) előtt egy olyan regény képe lebegett, amelyben „olyan lenne minden, mint valami nyugtalanság, valami szorongás, valami állandó talajtalanság-érzés, olyan terület, ahol tanácstalanul visszahőköl a lélektani okság, és úgy gyötrik vagy szeretik egymást, vagy úgy ismernek egymásra azok a bábuk, hogy alig van sejtelmük róla, mit készít bennük, általuk és révükön az élet.” Így visszaolvasva, valóban ismerősnek tűnik a történet, és sikeresnek a megvalósítás. Hogy hova helyezzük ezt a kötetet így a huszonegyedik század kezdetén, Magyarországon a Cortázar-életműben, az azonban még számomra is homályos.

## IV. POSTBOOM

### Sherlock a pampán

(Ricardo Piglia: *Éjjeli vadászat*. Fordította: Dornbach Mária. Geopen Kiadó, 2013)

A legfrissebb magyarul is olvasható latin-amerikai novellaantológia, *A jövő nem a miénk*<sup>27</sup> bevezetőjében Diego Trelles Paz hét olyan útjelző óriást jelöl meg, akik nagyban felelősek a kontinens irodalmának jelenlegi karakteréért, s akiknek húsából a kortárs latin-amerikai próza ennek megfelelően a legszívesebben lakmározik. Az olyan hírneves halottak közt, mint Roberto Bolaño, az egyetlen *élő* férfi az a Ricardo Piglia [Piglia a kritika megírását követően, 2017-ben elhunyt — a szerk.], aki hetvenéves koráig mindössze három regényt írt, népszerűsége és elemzetsége mégis vetekszik az utóbbi években holtában is roksztárrá lett Bolañoéval. Időszerű és jó döntés volt tehát a Geopen részéről, hogy beemelte az argentin író a magyar irodalomba, ráadásul nem is akármelyik kötetével, hanem a *Blanco nocturnó*val, mely tizenhárom évnyi regénycsend után méltán nyerte el a spanyol nyelvterület irodalmi díjainak egyik legrangosabbikát, a Rómulo Gallegos-díjat 2011-ben.

A kötet zsáneréhez (vagy inkább egyik értelmezési keretéhez) ugyanakkor nem ez, hanem egy másik plecsni vezet el: a szintén ebben az évben elnyert Dashiell Hammett-díj, mely, tudván, hogy a szerző a hatvanas évektől milyen sokat tett sorozatszerkesztőként a *hard boiled* legjobbainak megismertetéséért Argentínában, már sejtetni enged a krimivonal erősségét. Minderre erősen rájátszik a kiadó is, mely „a hagyományos krimi műfaján túlmutató regényként” jellemzi a könyvet

<sup>27</sup> Lásd a kötet *Jövőt nekik!* című írását (152–158).

a hátoldalon. Kérdés ugyanakkor, kunszt-e a műfaji transzgresszió fénykorában „túlmutatni” a hagyományos krimin, és ha igen, milyen az élet ezen a határvidéken?

Ha kiindulópontunk valóban a hagyományos poe-i detektívregény, úgy ez a határátlépés a húszas évekig visszavezethető: e kötet azonban a hammetti–chandleri tradíciónak nem a verekedős–kemény zsarus voltát, hanem a világszemléletét idézi meg. Ahogy Mariano Sánchez Soler spanyol krimiíró és -teoretikus fogalmaz, míg a klasszikus krimi — a pozitivizmus szellemét tükrözve — mindig a világ kibillent rendjének sikeres helyreállítását rögzíti, addig a hammetti tradícióban a kezdeti káoszról a bűnügy megoldása által sem jut ki a világ.

Piglia nyomozója, Croce zseni, ráadásul hivatalos közeg, mégis bolondokházában végzi, mert a politikától és történelemtől javarészt hermetikusan elzárt klasszikus detektívregényekkel ellentétben a (történész végzettségű) szerző felemeli a burkot, és ráereszti a ritkán lakott déli pampák máig feudális, autokratikus, urambátyám valóságát a nyomozásra — ez pedig megsokszorozza és relativizálja a regény egyik központi témáját, az igazságot. Az eredmény némi kelet-európai rutinnal sejthető: bár Croce megtalálja a városka legfőbb egzotikumának, az Amerikából érkezett, s az egyenfehér Dél-Argentínában értelmezhetetlenül *mulatt* Tony Duránnak a gyilkosát, és ismeri a felbujtót is, a bíróság egy (japánsága miatt Duránhoz hasonlóan elszigetelt) ártatlant ítél el. Miközben pedig az argentin Watson némi szakmai előrelépésért cserébe elárulja Sherlockját, a városba küldött fővárosi tudósítót, a negyven éve a szerző alteregójaként szolgáló Emilio Renzit nem a helyi maffiózók, hanem az *ügyész*, Cueto tájékoztatja arról, hogy „nincs itt semmi látnivaló”.

Az, hogy mindez önmagában túlugorja-e, mondjuk, Auster kísérleti krimijeit szabályszegés terén, jó kérdés (a cervantesi ihletésű *Üvegváros*-ban például a nyomozó és a leendő áldozat addig várnak-készülnek a gyilkosságra, míg a feltételezett gyilkos inkább saját magával végez, a detektív pedig csövesként végzi — a Conan Doyle-i alapmodell ennél alaposabb lebontását azért nehéz elképzelni), ez azonban a mű irodalmi értékét aligha befolyásolja. Az viszont annál inkább, ahogy Piglia kilép a zsánerekből, mikor — a regény legszebb tükörfelületeként — úgy szövi össze a nyomozás során kirajzolódó vidék makróját a helyi oligarcha Belladonák családtörténetével egy, a nyomozással párhuzamosan haladó elbeszélői szekvencia révén, ahogy a család és kisváros élete a valóságban is összefonódik.

Piglia magyarországi bemutatkozása tehát kiváló debüt is lehetne, egy érdemjegyet azonban levon élvezeti értékéből, hogy szerkesztői és fordítói oldalról is akadnak vele problémák. A fekete és fehér (a pampák népe és a közjük tévedt mulatt; Észak és Dél; a kétszer két Belladona testvér; a két örült zseni, Croce és Luca, stb.) kettősségét, ellentétét kiiktató címfordítás még érthető, bár fájó (a *blanco* szó poliszémiája miatt a cím éppúgy fordítható „Éjjeli célpont”-nak, mint „Fehér noktürn”-nek), de a szöveg néhol modoros (nem tesz jót például az „és” vagy „meg” helyett rendre használt „valamint”), a dialógusok pedig nem elég gördülékenyek, és néhol érthetetlenek. Hozzá kell tenni, a *lunfardo* szleng nem könnyíti meg a fordítót, Dornbach Mária dolgát, de ott motoszkál az olvasóban, hogy alaposabb szerkesztői és/vagy kontrollfordítói munkával sok hiba, döccenő elkerülhető lett volna. Piglia antréja azonban így is ígéretes — ráadásul az életmű klasszikusai még mind kiadásra várnak, így minden apró hibát gyorsan feledtetheti bármelyikük magyarázata: a mellényülés csaknem kizárt.

## A mexikói troll meg a migráns mutánsok

(*Mario Bellatin: Jacobo, a mutáns. Fordította: Miklós Laura. Sonora, 2021*)

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy a tavaly hatvanéves mexikói–perui Mario Bellatin a kortárs latin-amerikai irodalom egyik legnagyobb trollja. Hosszas interjúkban ecseteli kedvenc szerzője, Shiki Nagaoka kiválóságát, és fotókkal ellátott (!) könyvet is ír róla — miközben Shiki Nagaoka természetesen nem létezik. Esszét ír az argentin *La Nación*-ba Kavabata Jaszunari tiszteletére — melynek minden egyes mondatát a saját műveiről szóló kritikákból vágja ki. Egy irodalmi fesztiválra pedig, melynek központi témája a jelenlét, egy álruhába bújtatott, csuklyás argentin író-t küld maga helyett, akit aztán messengeren instruál. És ez még csak néhány példa Báder Petra úttörő bellatinológiai kutatásai-ból<sup>28</sup> — a sort ugyanis még hosszan lehetne folytatni.

És folytatjuk is — a Sonora Kiadó (melyről később még szót ejtünk) ugyanis nemrégiben magyarul is megjelentette a fenti sorba kitűnően illeszkedő *Jacobo reloaded* magyar fordítását. E kötet, ha hiszünk Bellatinnak, Joseph Roth „egyik legkevesébé ismert művét”, *A határt* írja szét a lehető legposztmodernebb módon, egyszerre próbálva rekonstruálni a történetet, kommentálni a két megtalált verzió ellentmondásait és felfejteni az így kapott *Jacobo, a mutáns* eredettörténetét. A *Jacobo* narrátorának tálalásában *A határ* — melynek írását Roth kizárólag az

alkoholmámor pillanataira tartogatta — az Osztrák–Magyar Monarchia peremén fekvő Korszakov fogadótulajdonosának és a környék kvázi-rabbijának, Jacobo Pliniának a története, aki csárdáját arra használja, hogy pogrom elől menekülő zsidókat bújtasson, majd csempésszen át a határon. A soha ki nem adott regény (melynek Bellatin két változatát kollácsolja össze) második részében aztán Jacobo Amerikában tűnik fel, ahol aztán szokásos rituális alámerüléseinek egyikéből saját nyolcvan-éves (!) lányaként, Rosa Pliniansonként bukkan elő.

Ha nem is ismeri az ember Joseph Roth munkásságát, azért legkésőbb ezen a ponton feltámadhat benne a kétség, hogy legfeljebb annyira olvassa egy megtalált kézirat valóság-hű rekonstrukcióját, mint mondjuk a *Don Quijote* esetében. Gyanúnkat erősítheti, hogy mint fentebb láthattuk, Bellatin azon régivágású írók közé tartozik, akiket nem a tényirodalom vagy a poszt-posztmodern, hanem a jereváni rádió felől érdemes olvasni (lásd még: Kun Árpád: „Aimé Billion valóságosan létező személy”): mestere ugyanis annak, hogy a Borges nyomain haladva tudományos pontossággal, részletgazdagon és a hitelesség lát-szatát fenntartva írja le a prágai Szabadság-szobrot vagy a canberrai Notre Dame-ot.

A *Jacobo* pontosan ezt a bűvészükköt alkalmazza. Joseph Rothnak ugyanis tényleg van egy *Die Grenze* [A határ] névre hallgató kötete — de ez Bellatin verziójától eltérően nem egy töredékben maradt regény, hanem egy 1919-ben megjelent publicisztikagyűjtemény, melyben érte-lemszerűen egy fia szó sincs egy korszakovi majdnem-rabbi különös mutációiról — már csak azért sem, mert Korszakov nem az Osztrák–Magyar Monarchia, hanem az orosz Távol-Kelet perifériáján, Szahalin szigetének déli partjainál kerül el. A címszereplő Jacobo Pliniak tehát

28 BÁDER Petra: *Mario Bellatin: szövegen innen és túl, 1749.hu*, 2020. december 16., <https://1749.hu/fuggo/essze/mario-bellatin-szovegen-innen-es-tul.html> (utolsó megtekintés: 2021. 08. 25.).

akár itt is hódolhatna kedvenc csütörtöki elfoglaltságának, a rituális alámerülésnek — csak nem a határszéli folyóban, hanem az Ohotszki-tengerben.

Persze ettől még a *Jacobo* nem szűnik meg újraírásnak (ha tetszik, mutációnak) lenni — csak nem *A határé*, hanem egyrészt az Őszövettségé, másrészt saját magáé. Ami a legevidensebb szubtextusokat illeti, nem nehéz (bár a recepcióban nem is túl gyakori) a *Jacobóban* az őszövettségi Jákob történetének bizonyos vonásait észrevenni — amelyek érdekes módon egy Jób-életpályába ágyazódnak. A gazdag zsidómentő embercsempésznek, Jacobo Pliniaknak ugyanis — Jóbhoz hasonlóan — nem kell bünt elkövetnie, hogy egyszerre összeomoljon az élete: elég a történelemnek beavatkoznia, hogy egyszerre hagyja el a felesége, zárjon be a fogadója, legyen kénytelen leölni állatait és berekeszteni a menekültek rejtegetését. Amerikában ugyanakkor az óceán átszelésekor lelki társává vált, nevét felvett Abraham (!) Pliniak kihúzza a bajból, hogy aztán egy újabb alámerülés újabb csavart adjon a történetnek.

Ez a csavar ugyanakkor már a szövegen kívülről érkezik. A kötet második változatának, a *Jacobo reloaded*nek a keletkezése ugyanis nem a perfekcionista alkotók mániákus csiszolásainak vagy kényszeres újraírásainak szokványos története. Az első, 2002-es verziót (ez volt a magyar változatnak címet kölcsönző *Jacobo, el mutante*) követően ugyanis Bellatin levelet kapott a mű amerikai fordítójától, amelyre egy, az eredeti regény hosszát meghaladó (!) írásban „válaszolt” („Milyen célból született a Jacobo, a mutáns?”), ez pedig aztán beépült a második, magyar fordítás alapját adó 2014-es kiadásba is. Külön érdekesség, hogy ebben a változatban az említett fordító, Jacob (!) Steinberg (gyanakvóknak: valóban létezik, és tényleg ez a neve) is hangot kap, mikor egy

levélben ráeszmél, a regénybeli Rosa Plinianson voltaképp saját dédanyja, ő pedig annak reinkarnációja. A regény New York-i bemutatója ennek megfelelően a dédnagyi sírjánál tett látogatással zárult — így lényegül át a valóságnak tettetett fikció saját történetté, privát, szimbolikus valósággá.

Az, hogy ezt az átlényegülést mindannyian a mutáció szóval íránk-e le, kérdéses, a fogalom ellentmondásossága ugyanakkor tökéletesen illik a regény csúsztatásra és elbizonytalanításra építő poétikájába. Miután a regény ötödik mondata az, hogy „semmilyen mutáció nem ment végbe”, a recepció a szövegszintű mutációkra (a Roth-újraírásra, a narrátor identitásának alakulásaira stb.) koncentrál, miközben viszonylag kevés szó esik a könyv tényleges tárgyáról: hogy a határ átlépésével énünk pozíciója akaratlanul is megváltozik (mondjuk, mert többségből hirtelen kisebbség, ismerősökből pedig idegenek leszünk), vagyis a migrációval identitásunk is mutálódik — ahogy Jákob is új néven, Izráélként kapaszkodik ki a Jabbók-gázló túloldalára, miután megívott Istennel.

Ennek a nézőpontnak a fontosságát az adja, hogy pusztá posztmodern játékként Bellatin regénye túlságosan is ismerős lehet az Esterházy, Cortázar, vagy Borges, edződött magyar olvasó számára — elemezni talán gazdagabban lehet innen nézvést, olvasni viszont alighanem akkor izgalmasabb, ha kicsit megpróbálunk belehelyezkedni a talajt vesztett szereplők helyzetébe egy teljesen új, kéretlenül kapott, ismeretlen világban. Ha innen nézzük, hirtelen az összes posztmodern trükk (a narráció bizonytalansága, töredékessége és ellentmondásossága stb.) a tartalom tükörfelületeként kezd működni — ahogy az is szimbolikus értelmet nyer, miért pont egy rögregalista újságcikkgyűjtemény alól húzza ki a tartalmat Bellatin.

Ami mármost a regény magyar változatát (vagyis hát: újabb mutációját) illeti, először a rejtélyesnek tűnő Sonora Kiadóról kell szólni, mely a fordító, a mindössze huszonhét esztendő Miklós Laura bolañói ihletésű projektje (Sonora ugye a *Vad nyomozók* egyik kulcshelyszíne), s mely Pávai Patak Márta hasonlóan hősies Spanyol elbeszélők-sorozatot idézi. Ő is egyszerre fordítója és kiadója az általa választott műveknek, csak míg a Patak Könyvek sorozata a spanyol, Miklósé a spanyol-amerikai irodalom magyarországi hiátusait próbálja betölteni. Van mit: az utóbbi időben Spanyol-Amerika évtizedekig mágikus realistára mázolt képét mintha egyetlen Bolaño-graffitival festették volna fölül, ami messze van attól a sokszínűségtől, ami a kontinens irodalmát jellemzi. Ha e projektnek is olyan remekeket köszönhetünk majd, mint *A semmi* (Carmen Laforet) vagy *A patkányok* (Miguel Delibes), már megérte megkezdeni — még ha a tördelés és a szerkesztés néhány gyermekbetegsége szükségessé is tesz némi jótékony mutációt.

## Az eltűnt költő nyomában

(*Roberto Bolaño: Vad nyomozók. Fordította: Kertes Gábor. Európa Kiadó, 2013*)

Elég rég, 2009-ben várt legutóbb olvasó és kritikus ekkora hévvel Magyarországon latin-amerikai regényt, mint most a *Vad nyomozók*at. Akkor egy negyvenhat esztendő nagy adósság, Cortázar *Rayuela*jának magyar fordítása (*Sántaiskola*) emelte a figyelem középpontjába a térség irodalmát, ez ugyanakkor fölvetette a kérdést: mi lesz akkor, ha García Márquez alkotóerejének kimerültével, Vargas Llosa kommercializálódásával és Cortázar ikonikus nagyregényének kiadásával végleg lemerül a boom akkumulátora? A kérdésre több válasz is érkezett: egyrészt hamar láthatóvá vált a harmincas-negyvenes évei fordulóján járó újhullám, másrészt velük párhuzamosan két kisregénnyel (*Távoli csillag, Éjszaka Chilében*) föltűnt az az óriás, akinek a vállán előbbiek állnak: Roberto Bolaño.

A pont tíz éve, ötvenévesen elhunyt chilei Bolaño kontinenseken átívelő sikerének titka minden bizonnyal az, hogy Borges nyelvén (*lát-szatra* egyszerű, áttetsző angolszász prózában) és világában (az irodalmárokéban) járva használja Cortázar leleményeit (például a mozaikos narrációt), miközben Puig és Piglia nyomán nem idegenkedik a filmes elemek és a populáris irodalom prózájába integrálásától sem, ezzel jól illeszkedve az amerikai és nyugat-európai irodalmi hagyományokba is (a beatmozgaloméba épp annyira, mint a *hard boiled* krimiébe).



Mindez Bolaño egyéni világlátásán és szenvtelen iróniáján átszűrve olyan világba invitál, ami egyszerre ismerős és meglepő, pop és underground, ijesztő és mosolyfakasztó, alakjai pedig éppúgy megidéznek Woody Allen szerethető lúzereit, mint Tarantino csöppet sem gyöngéd barbárait.

A nálunk most, az eredeti kiadás után tizenöt évvel megjelenő *Vad nyomozók* egy keresés története, ilyenformán pedig éppúgy kapcsolatba hozható az *Odüsszeiával* (árulkodó a regény egyik főszereplőjének, Ulises Limának a keresztneve), mint az *Útonnal* vagy a *Szelíd motorosokkal*. Közös nevezőre hozza utóbbi kettővel a szociális önkirekesztés aktusa: főhősei (a már említett Lima mellett az író alteregója, Arturo Belano) nemcsak a „tisztes” társadalomból zárják ki magukat azzal, hogy a Mexikóban is traumatikus '68-as események után burjánzásnak induló lázadó költők bizonytalan pályájára lépnek, de az irodalom berkein belül sem csatlakoznak egyik szekértáborhoz (a népies írókhoz vagy a Nobel-díjas Octavio Paz híveihez) sem. Ehelyett megalapítják az erősen dadaista szellemiségű zsigeri realista mozgalmat, melynek kéréséletű folyóiratát — jelezvén, ez *tényleg* az irodalmi alvilág — drogkereskedelemből szponzorálják, s mely olyannyira szemben áll a fennálló renddel, hogy tagjai a *minden* fiatal mexikói költőt tartalmazó antológiából is kimaradnak. (Verseik enigmatikus mivoltát tovább srófolja, hogy a könyvben a milliányi irodalmi utalás között egyetlen, zsigeri realistáktól származó strófa sincs.) Számolni sem érdemes, hány szoros perifériát jelent mindez, de épp ez az, amiben Bolaño a legjobb: a marginalitást minden ízében belülről megélve, a húszévnnyi távlat előnyeit kihasználva ad eleven, hiteles, maróan ironikus s cseppet sem idealizált képet azokról, akik vele együtt sosem érezték, hogy a világ úgy forogna, ahogy nekik jó. Nem épp a KDNP családpolitikájának

szellemében cselekvő hősei ugyanakkor nem válnak a groteszk paródia eszközévé, mint Houellebecq hippijei az *Elemi részecskékben* — megmarad a l'art pour l'art romantikája (merthogy ezek a fiatalok ölni képesek egy ritka folyóiratért!), ami, tekintve Bolaño abszolút gyöngéd érzelmeit saját kudarcgenerációjához, nem csoda.

A regény nemcsak fizikai paraméterei, hanem szerkezete alapján is okkal hasonlítható egy Big Machez: a tizenhét éves, lexikonagyú költőpalánta, Juan García Madero két-két hónapot felölelő naplóbejegyzései a könyv elején és végén egy burgerzsömle alakjént és tetejeként veszik körül a monstruózus, ötszáz oldalas középső részt, mely önálló kötetként is megállja a helyét. A húsz évet (1976–96) felölelő centrális blokk csaknem minden ponton különbözik az őt körülvevő kettőtől: a naplóformát felváltják az egymást gyorsan, néhány oldalanként váltó orális tónusú emlékidézések (vagyis az azonnali reflexiókat a nagyobb távlatú visszatekintések), a narrátorok száma pedig ezzel párhuzamosan egyről 53-ra nő. A társadalom teljes vertikumának szövegbe emelésével a regiszterek száma is exponenciálisan megugrik, ez pedig heroikus, de kiválóan abszolválta feladat elé állítja a fordító Kertes Gábort, aki különösen a szleng magyarításában alakít emlékezeteset. Gondolhatnánk, hogy a — magyar olvasót akaratlanul is a *Szomszédok* végmonológjaira emlékeztető — riporter nélküli interjúk sokaságában az elbeszélés végtelenül elmozaikosodik, de, különösen a már idézett *Sántaiskolához* viszonyítva, kiválóan kirakható, vajmi kevésbé avantgárd puzzle ez; csak egyvalami hiányzik belőle: a két főhős, Belano és Lima közvetítők nélküli jelenléte. Kettős, metairodalmi krimi ez: Belano és Lima az emlékek hordozói után loholva épp ugyanazzal a módszerrel igyekeznek a sonorai sivatagban (megint egy társadalmon kívüli átokföldje!) a húszas években eltűnt rejtélyes mexikói költőnő, Cesárea Tinajero

nyomába eredni, mint az olvasó az övékbe, s éppúgy apróbb-nagyobb emlékforgácsokból, közvetett nyomokból, hallomásokból kell össze-drótozniuk érdeklődésük tárgyát, mint az olvasónak — hogy kik is egész pontosan a vad nyomozók, így nyitott kérdés marad.

Miért tekinthető ilyen rövid idő múltán is klasszikusnak e könyv, s mért nyomja le Bolaño súlya Márquezét is az újabb nemzedékek irodalmi mérlegein? A *Vad nyomozók* több választ is felkínál: mert egyetlen nagy, polifonikus darabban énekl meg egy nemzedék, egy ország, egy kontinens peremre-szorítottságát, mert lenyűgözően őszinte képet ad a mindenkori irodalmi élet rögválójáról, s mert úgy bírja el egy totális regény terhét, hogy közben egyetlen pillanatra sem hagyja unatkozni olvasóját. Hipnotikus invitáció ez Bolaño világába, így őt megidézve kell felszólítanom minden irodalmat szeretőt: HAGYJATOK OTT MINDENT, ÚJRA / VÁGJATOK NEKI AZ ÚTNAK

## Zsigerből vagy realistán?

*Széljegyzetek Roberto Bolaño Vad nyomozók című regényének fordításához\**

Ha vad celebnyomozók (vagy kiadói marketingesek) lennénk, minden bizonnyal azzal taszigálnánk a potenciális magyar olvasót Roberto Bolaño felé, hogy elmondanánk: már Robert Pattinson is fotókkal dokumentálhatóan rajtakapták, amint őt olvassa, a nemrég nálunk is bemutatott *Szemfényvesztők* című filmben pedig Woody Harrelson épp feltett lábbal bújja a *Vad nyomozók*at egy kanapén, miközben a nem kevésbé vad FBI-osok épp rajtaütöni készülnek csapatára. Mivel azonban eléggé sosem szánható módon szerényebb pozíció, az egyszerű irodalomkritikusé adatott nekünk, a magyar irodalomértést búvárolva kell azt a szerény örömmünket megosztanunk, milyen sok mindent leírtak már erről az immár tíz éve halott chilei géniuszról a magyar nyomtatott és online sajtóban, mióta 2008-ban nálunk is megjelentek első novellái. Mikor 2010-ben az *Éjszaka Chilében* című kisregénnyel kezdetét vette az Európa Kiadó (reméljük, még le nem zárult) életműsorozata, rögtön minőségi életrajzok<sup>29</sup> és recenziók<sup>30</sup> kezdtek feltűnedezni az interneten és a jelentősebb napi- és hetilapokban, s hamar kialakult

\* Köszönöm Scholz Lászlónak és Szolcsányi Ákosnak a kritika elkészültéhez való értékes hozzájárulását. 29 Vö. pl. BENEDEK Márton: *Roberto Bolaño, a latin-amerikai irodalom megújítója*, Litera, 2010. aug. 24., <http://www.litera.hu/hirek/roberto-bolano-a-latin-amerikai-irodalom-megujitoja> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

30 Vö. pl. DUNAJCSIK Mátyás: *Iszonyú oázisok. Roberto Bolañóról az Éjszaka Chilében megjelenésének alkalmából*, Magyar Narancs, 2010. július 22., 36–37; FICSOR Benedek: *Most meghalok*, Litera, 2010. augusztus 6., <http://www.litera.hu/hirek/most-meghalok> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.); CSÁKI Márton: *Az agónia nyelve*, Élet és Irodalom, 2010. december 17., 20.

egy olyan kritikus réteg (Csáki Márton, Dunajcsik Mátyás, Benedek Márton, Ficsor Benedek), amelyről világossá vált, hogy szívesen és minden alkalmat megragadva ír Bolañóról, gyakorlott hispanista számára pedig megrökönyödést keltően sok (nem mondom el, mennyi a szokványos, de segítségül: egy Bret Easton Ellis-könyv címe tartalmazza a megoldást) meglepően tájékozott nem-hispanista irodalmár beszélgetéseiből szivárgott fel beismerés angolul olvasott Bolaño-művekről. Ennek, no meg egy irodalmi menedzsernek sem utolsó fordítónak, Kertes Gábornak köszönhetően, mire a második kisregényt (*Távoli csillag*) három évvel követve<sup>31</sup> megjelent a mindössze ötvenesztendősen elhunyt írőidol egyik főműve, a *Vad nyomozók*, a magyar olvasó már átfogó ismeretekkel rendelkezhetett mind kalandos életpályájáról, mind életművéről, mind irodalmi kontextusáról. A *2000* és az *Irodalmi Szemle* hasábjain megjelent terjedelmes összeállításokban<sup>32</sup> nemcsak egy műfajilag egyre szélesedő Bolaño-szövegkorpusz kezdett alakot ölteni a kiadás előtt álló kötet részleteiből, versekből, novellákból és az infra-realista kiáltványból, hanem egy interjúval, egy *Vad nyomozókról* szóló tárcával és két tanulmánnyal az is kirajzolódni látszott, kiket tekint a chilei elődeinek (ezeket aztán recenziók sora bővítette), s hogy kik tekinthetők utódainak. A vele készített interjúban<sup>33</sup> Bolaño maga beszél generációjának — vegyesen spanyol és latin-amerikai — írói centrumáról (Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Javier Marías és a hozzá minden szempontból legközelebb álló Enrique Vila-Matas) és az őt ért francia hatásokról (felvillantja nagy idolját, Rimbaud-t, illetve Céline-t), Dömötör Andrea igyekszik megtalálni a költő Bolaño avantgárd gyökereit,<sup>34</sup> magam pedig a *2000* hasábjain a városi térben, a marginalitás

31 Mindkét kisregényt Scholz László fordította.

32 2000, 2012. november, 38–59; Irodalmi Szemle, 2013. április, 3–34.

33 Héctor SOTO – Matías BRAVO: „Az irodalom nem csak szavakból áll”. Interjú Roberto Bolañóval. Irodalmi Szemle, 2013. április. 26–29.

34 DÖMÖTÖR Andrea: *Realizmuson innen és túl = Uo.*, 30–34.

iránti érdeklődésben, az erőszak-tematikában, illetve a szenttelen, le-tisztult angolszász prózastílusban jelölöm meg Bolaño és utódai főbb metszéspontjait.<sup>35</sup>

Ez az írás ugyanakkor az irodalomtörténeti feltárásoktól elrugasz-kodva a kötet magyar fordítását veszi górcső alá, abban a ritka pillanatban ragadva szikét, amikor a fordító önként jelentkezik módszeres, problémaközpontú élveboncolásra. Lássuk, miről is van szó!

### A fordítás folyamata, avagy töprengések a piszkozat mellől

A fehér holló ritkaságával vetekszik az olyan műfordítás, aminek elkészültét az olvasó lépésről lépésre követheti. Szerencsére számtalan példa van arra, hogy a fordító könyvismertetésekben vagy rövidebb-hosszabb előbeszélyekben kommentárokat fűzzön a regények, novellák, versek fordításához (izgalmas például érezni Goretity József kínjait, miközben az alliteráló mondatot soha papírra nem vető Dovlatov szövegében próbálkozik alternatívát találni arra, hogy „tizenhat tonna”<sup>36</sup>), és inter-netszerte kiváló fordító-interjúkkal is találkozhatunk (az *ekultúrán* például tájékozott kérdezők faggatták életművéről Nadasdy Ádámot, Goretity Józsefet, M. Nagy Miklóst, Totth Benedeket, Kúnos Lászlót és még tucatnyi kiváló műfordítót<sup>37</sup>), ahol a megkritizált magyarítók sokszor reflektálhatnak is a csepürágók fanyalgásaira (például Széky János arra, miért lett *Súlyszivárvány a Gravity's Rainbow* magyar címe<sup>38</sup>).

35 ZELEI Dávid: *Apa, fiaival*, 2000, 2012. november, 56–59.

36 GORETITY József: *Fiktív önéletrajz — variációkban. Szergej Dovlatov prózájáról*, Jelenkor, 1999/1, 52–56.

37 Az egész sorozat elérhető: <http://ekultura.hu/meta/sorozat/beszelgetesek-muforditokkal/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

38 SZALAI-BURSZÁN Balázs: „A jó matekos megoldja, és elvezi”. Interjú Széky Jánossal, *Litera*, 2009. március 10., <http://www.litera.hu/hirek/a-jo-matekos-megoldja-es-elvezi> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

Az ugyanakkor sokkal ritkább, hogy egy készülőben levő műfordítást fázisról fázisra követhetünk, a felmerülő problémákat még megoldatlanul találva, a fordítót sokszor még aktív fejkavaráson kapva.

Kertes Gábor, a *Vad nyomozók* fordítója ugyanakkor önként tolta magát a bonckés alá azzal, hogy a kötet fordítása folyamán felmerült kérdéseit, aggályait előbb saját, hallatlanul izgalmas blogján (mufordito.blog.hu), majd a Lazarillo Hispanisztikai Portálon (lazarillo.hu) is megosztotta olvasóival, sőt, a fordítás előrehaladtával kommentárokat is fűzött hozzájuk. A kritikai kiadások készítőinek álma az alkotói folyamatkövetés ilyenén lehetősége: olyasmi, mint a Széchényi Könyvtárban eredeti, áthuzigált, fölé írt, kommentált Kosztolányi-kéziratokra lelteni — csak Kertes javításai, töprengései pontosan dátumozottak, és elolvasásukhoz sem kell gyorsírászakértő. További tiszteletkörik futása helyett ugyanakkor most, hogy kisült a cipó, ideje egybevetnünk a végleges megoldásokat ezekkel az ötletelésekkel.

### Földrajzi nevek

Kertes számára szemmel láthatóan az egyik legnagyobb dilemmát a földrajzi nevek magyarítása (vagy nem magyarítása) okozta. Az első, Mexikóvárosban játszódó rész fordítása során az utcák, terek, sugárutak stb. esetében még valamelyest kézenfekvőnek tűnt számára a hagyományt követni, és a tulajdonnevet meghagyni, a köznevet viszont magyarítani (pl. Bucareli utca), mikor azonban a cselekmény helyszíne Izraelbe, majd Bécsbe tevődik át, az eredeti nyelven egybeírt, de magyarban értelemszerűen különírást megkívánó Kirchengasse, Rennweg vagy Ros HáÁjin (itt a „Há” határozott névelő) fordításának lehetetlensége és több más, a szabállyal szemben álló ellenpélda a magyarítás

elvetése felé kormányozta. Néhány hasonlóan „kozmpolita” regény magyar változatának átfutása után úgy tűnik, a dilemma nem partikuláris, a megoldások pedig sokszor vegyesek. Benyhe János például Cortázar *Sántaiskola*ájában minden francia földrajzi nevet meghagy eredeti alakjában (Gare de Lyon, Rue du Sommerard, sőt Quai de Conti, pedig utóbbi esetében aligha mindenkinek egyértelmű, hogy egy dokkról van szó), de a második rész Buenos Aires-i részeiben már lefordítja a közneveket (General Paz sugárút).<sup>39</sup> Az angolszász regények szintén nagyban építenek az olvasó nyelvi jártasságára: az elmúlt ötven év általam vizsgált fordítói a számmal jelölt utcák kivételével (Hetvenhetedik utca) csaknem mind meghagyják az eredeti változatot (North Side, Park Avenue, Sutton Place, East River Drive), szinte csak Bartos Tibor nevezetes *Úton*ájában<sup>40</sup> találhatunk Grant utcát (sőt, Cape Cod helyett Cod-fokot, vagy New England helyett egyenest Új-Angliát), ami azonban, ismerve a Bartosban lakó örök dafkét (vö. az angol „sandwich” szó „rakott kenyérként” való fordításának meghonosítási kísérletét<sup>41</sup>), halvány meglepetést sem rejt. (Bartost is felülmúlni e kérdésben tudomásom szerint egyedül Nemes Krisztina Moncada-fordításai tudják, mert azok nemcsak a köz-, hanem a tulajdonneveket is magyarítják [Horog utca, Templom tér, stb.]; Nemes mentségére szóljon, egy elsúlylyesztett [tehát a könyv szövegét térképként használva már nem bejáráható] aragóniai települést próbál a fordításokkal ismerősen falusiassá tenni a *Balkézről jött történetekben* és *A folyók városában*.) Úgy tűnik tehát, hogy a főszabály alól a beágyazottság rendszerint kibúvót nyújt: fordítóink feltételezik, hogy a francia és angol földrajzi köznevek befogadhatóak, míg például a spanyolok ismeretlenül hatnak a magyar

39 Julio CORTÁZAR: *Sántaiskola*, ford.: BENYHE János, L'Harmattan, Budapest, 2009.

40 Jack KEROUAC: *Úton*, ford.: BARTOS Tibor, Európa, Budapest, 2009.

41 Vö. pl. TAKÁCS Ferenc: *Bartos Tibor (1933–2010)*, Holmi, 2010/4, 529–533.

olvasónak. Akár el is fogadhatjuk ezt az álláspontot, a fő kérdés azonban ettől még nyitott marad: feltétlen szükség van-e a köznevek magyarítására ezekben a szókapcsolatokban (hisz a szövegkörnyezetből mindig kiderül, hogy földrajzi névről van szó), és jó-e, ha így teszünk, ha a szabályt minduntalan áthágjuk a — meglehetősen szubjektív — meghonosodottság ürügyén?

E kérdéseket Kertes is feltette magának, majd hosszú vívódás után („gyűjtöm az erőt, hogy merjek szakítani ezzel az egyébként szerintem nem túl szerencsés szokással”<sup>42</sup>) végül úgy döntött, céljait („az én céloom elvileg az lenne, hogy az olvasó tudjon tájékozódni, ha Mexikóvárosba kerül, be tudja járni az utcákat, helyeket”<sup>43</sup>) az szolgálja leginkább, ha a regény angol fordításához hasonlóan mindent meghagy eredetiben. Aki olvasta a regényt, az tudja, hogy Bolaño iszonyatos, már-már ecói mennyiségű információt görget maga előtt, sok a név, a hely, a könyvcímekről már nem is beszélve, ami megrémíthetné az olvasót — van ugyanakkor a bolañoi narrációban valami olyan könnyedség és sodrás, ami túllendít mindezek nem-ismeretén, a helyzeten pedig a földrajzi nevek sem rontanak: nem lesz tőlük kevésbé olvasható a könyv, viszont elkerülhetjük az olyan fordítási szörnyeket, amik a magyarítással a Parque de las Américasból (de las Américas-park? Amerikák Parkja?) vagy a Glorieta de Insurgentesből (Insurgentes körtér? Insurgenték körtere? Felkelők körtere?) keletkezhetnének.

42 KERTES Gábor: *Megint a földrajzi nevek, meg ilyesmi (A műfordító dilemmái II.)*, Műfordítóblog, 2012. február 16., [http://mufordito.blog.hu/2012/02/26/megint\\_a\\_foldrajzi\\_nevek](http://mufordito.blog.hu/2012/02/26/megint_a_foldrajzi_nevek) (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

43 KERTES Gábor: *Barbár... nem, Veszett... nem, Dühös... nem, Vad nyomozók... nem, detektívek: a műfordító dilemmái*, Műfordítóblog, 2011. július 26., [http://mufordito.blog.u/2011/07/26/a\\_mu\\_fordito\\_dilemmai](http://mufordito.blog.u/2011/07/26/a_mu_fordito_dilemmai) (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

## Könyv- és filmcímek, idézetek

Természetesen nem lehet ugyanezt eljátszani a regényben szereplő könyv- és filmcímekkel, már csak azért sem, mert többet (bár nem túl sokat) közülük magyarra is lefordítottak. Kertes itt azt a megoldást választja, amit irodalomtörténetekben szokás: a le nem fordított kötetek címét meghagyja eredetiben, a lefordítottakét magyarítja, a külföldi, de nem spanyol nyelvű írók műcíméit pedig — helyesen — az eredeti nyelven közli, nem — mint Bolaño — spanyolul. Ez egyedül akkor hat furcsán, amikor egy felsorolásban mindháromból akad (pl. a 128. oldalon francia, magyar és spanyol cím is feltűnik egymást követve), egyébként viszont egy kivétellel következetesen tartja magát a rendszerhez (a kivétel viszont fontos: az *Easy Rider* (402), *Üvegtigris* ide vagy oda, *Szelíd motorosok*), és nem rontja az olvasásélményt.

Ami a rövidebb-hosszabb idézetek fordításait illeti, két helyen vetődnek fel komolyabb kérdések: mindkét esetben az első és harmadik rész narrátora, García Madero és a versek kontextusában. A sivatagi száguldás unalmában a tizenhét éves suhanc nem áttolja a legkülönbözőbb retorikai alakzatok definícióiból vizsgáztatni a két főszereplőt, Belanót és Ulises Limát, ezek között pedig az epanadiplózis is feltűnik: ez olyan alakzat, amiben a mondat vagy verssor első szava a sor (vagy mondat) végén megismétlődik. A spanyol eredetiben García Madero egy híres Federico García Lorca-vers, az *Alvajáró románc (Romance sonámbulo)* első sorával illusztrálja mindezt, mely így szól: „Verde que te quiero verde”. (560)<sup>44</sup> Mindez magyarul Nagy László kanonikus fordításában így szól: „Zöld, szeretlek, zöld, imádlak”<sup>45</sup> — inkriminált alakzatunk

44 A spanyol idézetek forrásai az alábbi kiadást követik: Roberto BOLAÑO: *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona, 1998.

45 Federico GARCÍA LORCA: *Alvajáró románc*, ford.: NAGY László = *Federico García Lorca összes művei*, I. kötet, ford.: ANDRÁS László, BENYHE János et al., nyersford.: BENYHE János, jegyz.: ANDRÁS László, Magyar Helikon, Budapest, 1967, 327–329.

azonban ebben szemmel láthatóan elveszett, így felhasználása nemcsak alkalmatlan, de félrevezető lenne a *Vad nyomozók* olvasójának számára. Kertes itt nem próbálkozik a vers e sorának átíratával (megtette helyette Zalán Tibor *Lorca-átírat Kassákba* című versében,<sup>46</sup> mely — epanadip-lózisokban bővelkedve — így kezdődik: „Zöld szeretlek Zöld / Zöld imádlak Zöld / Bárka ring a Ring a bárka / tenger fodrán Fodrán ten-ger”) vagy újrafordításával, inkább behelyez a szövegbe egy Miguel Hernández-verset (*Lenne a kínom kisebb...*) András László fordításában, mely tizennégy sorban tizennégy epanadip-lózist hoz, kiválóan szemléltetve az alakzatot. Szabad-e ilyet a fordítónak? Megítélésem szerint — ilyen esetekben — igen, ugyanis nem a Rába György által említett „szép hűtlenségről”, vagyis a nyugatos fordítói (átírói?/átköltői?) hagyomány folytatásáról van szó, hanem inkább valamiféle „funkcionális hűtlenségről”: ugyanezt érzem akkor, amikor egy nyelvtörő alliteráció magyartásánál a fordító a játékosság átültetését (vagyis az alliteráció megtartását) választja a szó szerinti fordítás helyett (pl. Benyhe Jánosnak vannak ilyen megoldásai a *Sántaiskolában*). Mivel itt a szerzői szándék egyértelmű, Lorca és a románc használata pedig tisztán funkcionális, szemléltető, nem szimbolikus, Kertes megoldása célorientáltak nevezhető: a szöveg (és az olvasó) semmit sem veszít, ellenben sokat nyer a cserével (az illusztrációs funkciót Hernández szövege még Lorcaénál is jobban betölti), márpedig ez minden fordítások legfontosabb szempontja.

A második érdekes esetben költőpalántánk egy Efrén Rebolledo-verset igyekszik zsendülő szexualitása látószögéből (egy kiadós maszturbálás után) értelmezni. A versnek (eredetiben *El vampiro*) van magyar fordítása<sup>47</sup> (ez az egyetlen Rebolledo-poéma, amiről ez elmondható),

46 ZALÁN Tibor: *Lorca-átírat Kassákba*, Irodalmi Jelen, 2012/5, 57.

47 EFRÉN REBOLLEDO: *A vérszopó*, ford.: MAJTÉNYI Zoltán = *Járom és csillag*, vál., szerk., az előszót és a jegyzeteket írta: BENYHE János, Kozmosz, Budapest, 1984, 246.

de nem épp szöveghű, ami a García Madero-i olvasat-kísérlet során visszaüt. Tegyük hozzá: erősen kötött, abab/abab/cdc/ede rímképletű, igen ritka francia szonetttről van szó, ahol a két kvartina egy-egy jelzőkben túltengő, fordítógyilkos, igazi modernista mondat;<sup>48</sup> egy spájzban megbúvó költő nélkül nem ajánlott nekiugrani a fordításának. A probléma ott adódik, hogy a szonett szótagökonómiája (a fordító Rebolledótól eltérően végig tartja a tizenegy szótagos sorokat) miatt Majtényi bizonyos szavakat átcsoportosított, máshol pedig, ahogy Kertes fogalmaz, „kissz szabadon fordított egy képet”,<sup>49</sup> ami így a versnek pont abból a sejtelmességéből vesz el, ami García Maderót gondolkodásra készíti. A fejtörést okozó sor nyersfordításban így hangzik: „Míg kibontom sűrű gyűrűid” („En tanto que descojo los espesos anillos”, 21); ezt a fordításban két részletben kapjuk vissza (Kertes is így idézi): „Hajad lazítva-bontva... zilálva fürtjeid gyűrűit”. (23) A gond az, hogy Rebolledo eredetijéből nem lehetünk biztosak abban, hogy ezek a gyűrűk a hajzatra utalnak — ezt csak Majtényi egyértelműsíti nekünk: García Madero így joggal kezd azon tűnődni, ezek a kibontani vágyott sűrű (vagy bozontos) gyűrűk a szeméremszőrözetre, a vámpír hajára vagy (ad absurdum) „az emberi testbe vezető [...] sötétlő bejáratokra” (23) utalnak: bár némi frissen olvasott szodoma-irodalom (Pierre Louys: *Aphrodité*) vezet e felé, de a gyűrű ánuszként való értelmezése (együttal a nagy kérdés fölvetése: „ezek ketten fajtalankodnak?”, 23) a spanyol szöveg alapján lehetséges, a Majtényi-fordítást használva viszont nem. Hogy oldja meg mindezt a fordító? Úgy, hogy egy másik, kétértelmű és megfelelően referenciális versrészletet („fekete rémem”) választ García Madero tűnődése elé, ezzel megtartva az anális értelmezés lehetőségét is. Újból kérdés azonban: szabad-e ilyet a fordítónak?

48 A spanyol nyelvterületen a modernizmus az európai szecesszióknak felel meg.

49 KERTES Gábor: *A műfordító eszköztára*, Műfordítóblog, 2011. május 12., [http://mufordito.blog.hu/2011/05/12/a\\_mufordito\\_eszkoztara](http://mufordito.blog.hu/2011/05/12/a_mufordito_eszkoztara) (utolsó meglátogatás: 2021. 09. 11.).

Ha az újabb fordításelméleteket és -gyakorlatokat számba vesszük, azt gondolom, ebben az esetben nem, ez ugyanis egy szép hűtlenség négyzetre emelése: maga Majtényi szövegének beemelése is az, ami aztán rákényszeríti a fordítót a hűtlen szöveggel való machinálásra, ráduplicálva a fordításra. Kertes megoldása funkcionális aspektusból itt is érthető, de ebben az esetben — tudván tudva a dolog heroikus voltáról — célszerűbb lett volna egy költő segítségét kérnie a vers „megreparálásához”, vagy (mert versfordításba belemódosítani nem stílszerű, bár ebben az esetben bőven indokolható lenne) újrafordításához, így a vers és a regény egyszerre kerülhetett volna közelebb a jelenlegi fordítói normákhoz.

### Beszélő nevek

Fontos és szintén változatos megoldásokat eredményező probléma a beszélő neveké: Bolaño kötetében egyetlen ilyen van, Piel Divináé, akinek nevét „Iseni Bórként” fordíthatnánk. A beszélő nevekkel alapvetően négy dolgot lehet tenni: érintetlenül hagyni vagy lefordítani őket, lábjegyzetben utalni jelentésükre, esetleg valahogy a szövegbe ékelni a megértést segítő pluszinformációt. (Van egy ritka, ötödik variáció is: Székely János *A 49-es tétel kiáltásában* a regényszöveg utáni jegyzetpótlékban adja meg a sokszorososan poliszém beszélő nevek legfontosabb értelmezéseit.<sup>50</sup>) Az esetet bonyolítja, hogy a kötet javarészt fiktív nevei között Piel Divináé *valós* (még ha művésznév is): aki felkeresi az infrarealista mozgalom honlapját, még fotót is láthat hatvanas éveik beköszönésével immár nem épp hamvas bőréről, angol fordításban is olvashatja

50 SZÉKELY János: *Jegyzetek gyanánt* = Thomas Pynchon: *A 49-es tétel kiáltása*, ford.: Székely János, Magvető, Budapest, 2007, 191–198.

két versét,<sup>51</sup> láthatja a Youtube-on felolvasni<sup>52</sup> — a történetbeli halála ugyanis fikció, valójában jelenleg is Párizsban él és szobrászkodik. Az infrarealista költőnő, Guadalupe Ochoa (a regénybeli Xóchitl García) szerint<sup>53</sup> Bolaño egyszerűen csak irigy volt csáberejére, ezért csinált belőle a könyvben csalfa, biszexuális éhenkórász, aki aztán szétromcsolt fejjel végzi a hullaházban. A mi szempontunkból ugyanakkor ez csak mellékes kérdés, sokkal fontosabb, mit tegyünk Piel Divina névével? Kertes a fordításban érintetlenül hagyta, mert „semmiféle szerepe nincs”,<sup>54</sup> s annyiban egyet kell értenünk vele, hogy — főképp a luzofón irodalmak név-bűvészkedéseire képest (Saramagotól Agualusáig) — valóban kevés a szimbolikus töltet, a regény egészére alkalmazható többletjelentés a nevében (sokkal több van mondjuk Ulises Limában vagy akár Arturo Belanóban). Két esetben viszont az eredeti név meghagyásával szegényedik a szöveg, vagyis elvész egy-egy jelentés a spanyolul nem tudó olvasó számára. Először, mikor a narrátor García Madero hitetlenkedve rákérdez, jól hallotta-e Piel nevét, az olyan természetességgel válaszol, hogy a költőpalánta egy pillanatra elhiszi, hogy Mexikói Köztársaságunk távoli folyókanyarulataiban és mocsaraiban tényleg létezik az a bizonyos Divina család”. (85) Az eredetiben említett „familia Divina” (vagyis „isten család”) létezésének felvetése és elhelyezése a mélyen katolikus Mexikó térképén egy divattrockista értelmiségi csoport tagjának részéről ugyanakkor olyan ironikus húrokat pendít meg, amiknek hangja a fordítás hiányában hallhatatlan marad.

51 Jorge Hernández PIELDIVINA: *Two Poems*, ford.: Brandon HOLMQUEST, Calque, <http://calquezine.blogspot.hu/2009/02/jorge-herandez-pieldivina-two-poems.html> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

52 Jorge Hernández "Piel Divina" y Guadalupe "Pita" Ochoa, <http://www.youtube.com/watch?v=rPL5YPdIv8o> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

53 Guadalupe OCHOA: *Honestidad Visceral*. (Alejandro Hermosilla Sánchez interjúja Guadalupe Ochoával). *El Coloquio de los perros*, 2009/Infrarealismo (Monográfico).

54 KERTES, *Barbár...*

A második alkalommal egy morbid szóvicc vész el: itt Albertito Moore utal rá, hogy a rendőrség által lekaszabolt Piel Divina „bőre már a legkevésbé sem volt csodás” (456 — „su piel ya no tenía nada de divina”, 364), mikor a halottasházban azonosítania kellett. Mivel ezeken az eseteken kívül Piel nevének nincs különösebb jelentősége a regényben, és egy valós, nem módosított becenévről van szó, valószínűleg nem sokat nyernénk az Isteni Bőr állandó használatával (bár az amerikai fordító, Natasha Wimmer nem így gondolta, így nála Luscious Skinként szerepel), egy, a fordító által a könyvön fakasztott sebként értelmezett, elátkozott, rövidke lábujjzet ugyanakkor játékba hozhatná az említett regisztereket, nem lenne tehát ördögtől való a használata.

### **Régiós nyelv, kornyelv, szleng**

A regény legizgalmasabb kérdése fordítási szempontból ugyanakkor minden bizonnyal a régiós nyelv és kornyelv fordíthatósága, különösen pedig a szlenghasználat kérdése. Ahhoz, hogy ennek bonyodalmaait megérthessük, kicsit távolabbról (na jó, vagy ötszáz év távolságból) kell indítanunk. Adva van előbb egy, majd számos, neolatin nyelvét egy óceánon átvonszoló hódító, majd gyarmatosító csoport (még ne nevezzük őket spanyoloknak, mert az anakronizmus lenne), akik szétszóródnak egy sacra tizenegy és félmillió négyzetkilométeres (csak viszonyítás-képp: mintegy 123 Magyarországnyi) területen. Homogénnek gondoljuk őket, ugyanakkor dehogyis azok: az Ibériai-félsziget különböző szegleteiből hozzák kiejtésüket (a déli Andalúziából a karibi térségbe, vagy az északi Kasztíliaiból Mexikóba), különböző kultúrát és egyben szókinccset emelnek be a pezsgő városi (mondjuk mexikóvárosi) vagy

a ritkán lakott vidéki (mondjuk, dél-chilei) társadalmakba. Kevés nőt hoznak magukkal (az Archivo General de Indias katalógusa szerint az 1509 és 1559 között az Indiákra érkező mintegy tizenötezer embernek csak mintegy 10%-a nő<sup>55</sup>), így gyorsan keverednek a helyi lakossággal, ami nyilvánvalóan hatással van gyermekeik szókinccsére, ők pedig majd a bevándorlók vagy — s itt lép be a játékba a harmadik kontinens, Afrika — behurcoltak újabb hullámaival lépnek házasságra (vagy annál lazább kapcsolatba...), tovább színezve a nyelvi palettát. Hogy mit eredményez mindez? Nos, leginkább egy olyan nyelvi mozaikot, ami nemcsak szakmánként, műveltségi szintenként, szubkultúránként, de országoként, városoként és tájegységeként is változik. Ennek megfelelően kellően multinacionális környezetben könnyen előfordulhat, hogy egy venezuelai kér egy szívószálat spanyol barátjától, kap helyette egy szál cigarettát, az egészséget végigkövető mexikói társuk pedig csak röhög az egészen, szerinte ugyanis a venezuelai egy becézett férfienemiszeri átadására invitálta meg szegény félszigetit — a *pitillo* szó ugyanis a három különböző országban ennyire különböző jelentéseket takar. Az ilyen, vég nélkül sorolható mókás nyelvi helyzetek előadásai sok spanyoltanárból csinálhatnak rockszárat a gimnáziumi és nyelvviskolai tantermekben, az általuk jelzett nyelvi heterogenitás egy magyar fordító számára ugyanakkor cseppet sem nevetető. Nekik ugyanis egy birodalmi–nyelvi expanziótól mentes ország nyelvére kellene ezeket a félreértéseket, meg nem értéseket, vagy akár csak helyi ízeket átültetni, ami már a brit akcentust kifigurázó amerikai filmek magyar fordításait emlékeztetünkön végigpörgetve is túl sokszor végződik siralmas eredménnyel ahhoz, hogy bizakodással tekintsünk a feladat elé.

55 Nicolás SÁNCHEZ-ALBORNOZ: *The population of Latin America. A History*, University of California Press, Los Angeles – London, 1974, 66–67.



A chilei, mexikói, katalán és még, ki tudja, milyen szereplők nyelvi szubsztrátumainak egybeöntésén túl ugyanakkor az időbeli dimenzió is újabb nehezítő tényező: vajon egyáltalán elvárható-e egy húszéves időintervallumban játszódó regénytől az, hogy minden pillanatában ne csak a megfelelő nyelvjárást, de annak korhű szlengjét is visszaidézzék? Többé-kevésbé arról van itt ugyanis szó, hogy egy negyvenes évei végén járó, régóta Katalóniában élő chilei író a kilencvenes évek végén megpróbálja visszaidézni (majd módosítani) húsz évvel azelőtti, egészen eltérő nyelvi, kulturális és történelmi közegben megtörtént mexikói kalandjait: bravúros emlékezet ide vagy oda, nem biztos, hogy ez száz százalékban lehetséges. Ez azonban még csak a spanyol változat lehetséges defektje: mi van akkor, ha a hetvenes évek mexikói szlengjének kilencvenes évekbeli átíratát a 2010-es évek elején kapja kézhez átültetésre a magyar fordító? Milyen szlenget, kornyelvet használjon, melyikük idejéhez igazodjon? A cselekményéhez, annak papírra vetéséhez (vagyis a szöveghez), vagy a sajátjához? Kertes ezekre a nehéz kérdésekre egyértelmű (bár felvállaltan hibrid) válaszokat ad: „A hetvenes évek magyar »tolvajnyelvét« előbányászni szerintem hatalmas tévedés lenne, egy fordítás, különösen a mai kánon szerint, mindig a mának (és a jövőnek) készül, tehát ez nem opció. Az egészen aktuális, éppen születő szleng viszont nagyon visszásan hangzik, aki nincs benne az ezt használó szubkultúrában, az legföljebb a kontextusból jöhet rá néha, mi mit jelent. Földrajzi értelemben meg eléggé egységes a szlengünk, szerencsére nem is juthat eszembe, hogy Mexikót megfeleltessem, mondjuk, BAZ megyének. Tehát főleg a szleng örökzöldjeiből, a »mindenki« által értett, de még a fiatalok számára sem bénán hangzó szavakból építkezem. Kicsit kiherélt lesz így a nyelv, kicsit könyvízü, de azért

messze nem akadémikus.”<sup>56</sup> No de akkor a hosszas felvezetés után: valóban ilyen szlenget kapunk? Kötetet elemző rövidkritikámban<sup>57</sup> ezt a területet emeltem ki Kertes fordításából, s némi árnyalással az eredeti és a fordítás szorosabb összeolvasása után is tartanom kell véleményem. Kertes szerencsés módon valóban nem próbálja valamilyen tájnyelvel (mondjuk erdélyi tájszólással) érzékeltetni a szöveg mexikóiságát, jól érzi, s legalább ilyen jól is adja vissza ugyanis az annak minden elemében lüktető urbanitást, a tónus pedig pont oly élő és üdítően fiatalos, mint a szereplők, s mint maga az oralitásra erősen alapozó szöveg. Bolaño nyelvi invencióinak magyaráításai (pl. „Az a seggszörszálon csüngő szarcsimbók!”, 403 [¡Pedazo de mierda pegada a los pelos del culo!, 322]) pedig különösen a mocskosszájú amerikai, Bárbara Patterson monológjai esetében érnek fel az eredeti mű ötletgazdagságával.

Hosszasan soroltam és sorolhatnám a régiós nyelv és a szleng magyaráításának problémáit, van azonban egy, e heterogenitások leképezhetetlenségénél is mélyebben elhelyezhető nehézség: a kulturális különbségekből adódó fordíthatatlanság, amikor a művet befogadni igyekvő kultúrából egy adott jelenség teljesen, realitásként és fogalmilag is hiányzik, így értelemszerűen szó sincs rá. Olyasmire kell itt elsősorban gondolnunk, mint a politikai inkorrekttség eltérő szókinccse, mely a más és más régiók eltérő kisebbségeiben, xenofóbiáiban, rasszizmusáiban rejlik. A mexikóiak ezerféleképp képesek lenézni őslakosaikat (miközben, mondjuk, a turizmusban dolgozva rengetegen az ő kultúrájukból élnek), dehonesztáló jelzőikre ugyanakkor nyilvánvaló okok miatt képtelenség magyar szavakat találni. A fordítónak ilyenkor a legjobb közelítés érdekében olyan kifejezést kell keresnie, ami, ha nem is ugyanazt a jelentést, de ugyanazokat a konnotációkat vonja magával a célkultúra nyelvében.

56 KERTES, *Barbár...*

57 ZELEI Dávid: *Nagy utazás*, Élet és Irodalom, 2013. okt. 4., 21.

Kertes több ilyen kifejezésen is eltöpreng: a *naco/naca* szóból (ami, mint a könyvben meg is magyarázzák, „a városba költözött urbánus indiánokat” (43) jelöli meglehetősen sértő tónusban) végül nem *proli* lesz,<sup>58</sup> hanem *paraszt* — ami telitalálat, mert megvan benne a megfelelő le-sajnálás, bárdolatlanság és a felsőbbrendűsködő nagyvárosi nézőpontja a vidékről „feljövőkkel” szemben. Ugyanilyen nehézséget jelent, mikor García Madero már említett, metrikai találós kérdéseire válaszul a prosti Lupe mexikói argóval szívát vissza: itt az indiánra alkalmazott szlengre (*jincho*) kell magyar megfelelőt találni (csak, hogy a szemantikai mező meglegyen: Salvadorban ugyanez a szó az ostoba vagy a paraszt, Kolumbiában a részeges szinonimája); Kertesnél jobb híján *meszkaléro* lesz belőle, ami arra az áthallásra játszik rá, ami a magyar katonai szlengben a — perifériára szorítottságukban is párhuzamosítható — indián és a cigány megnevezései közt adódik (dakota, importindián, meszkaléro) — minden bizonnyal a maximumot elérve a kifejezés magyarításában. Ugyanebben a kérdezz-felelekben ugyanakkor a tolvajnyelv ösztársadalmi érthetősége többször is kifog Kertesén: nemigen képzelhető el olyan könyvfaló tizenhét, vagy huszonegynéhány éves ma Magyarországon, aki ne tudná, mi az a *hazavág*, *fuksz* vagy *cidrizik* (e szavak jelentésére kérdez rá Lupe García Maderótól vagy Belanótól, akik nem tudják a választ, 708–709), ellenben van külön internetes fórum, ami az eredeti szövegben szereplő, jellegzetesen mexikói *dar cuello* lehetséges jelentéseit vesézi.

Ahogy egy 764 oldalas klasszikus esetében elvárhatjuk, e mégoly hosszas elemzés is csak a felmerülő problémák töredékére volt képes reflektálni. Kötelességünk ugyanakkor a mikroszkóp alá vett sok kis csepp összességét, a tengert is láttatnunk: az ugyanis, hála istennek,

<sup>58</sup> KERTES, *Barbár...*

ugyanolyan vadul hömpölyög, mint 1998-ban, vagy 1976-ban: a *Vad nyomozók* 2013-ban, magyarul is friss és magával ragadó, nem kis részben a kitűnő fordításnak köszönhetően.

## Világháború a Costa Braván

(Roberto Bolaño: *A Harmadik Birodalom*. Fordította: Scholz László. Európa, 2015)

Talán nem esünk túlzásba, ha azt mondjuk, a *Sinistra körzet* mögött felsejlő Márquez és a Cortázar olvasó Esterházy óta nem volt annyira jelen latin-amerikai író a magyar irodalomban, mint Roberto Bolaño: Dunajcsik Mátyás *Magyar Narancs*ban megjelent, bevezető igényű esszéje (2010) óta folyamatos íranta a nem-spanyolos kritikai (Benedek Mártontól Bartók Imréig) és fordítói (Kemény Lilitől Krusovszky Dénesig) figyelem, miközben szövegszinten is tetten érhető a hatása a fiatal magyar prózára (lásd például Nemes Z. Mária *Szerves hulladék kiáltványát*<sup>59</sup>). Ez alighanem összefügg azzal, hogy Bolaño a szó minden értelmében világirodalmi író: Sipos Balázs precízen helyezi a *Jelenkor*ban az „új személyesség” képviselői közé<sup>60</sup> (Zadie Smithszel, Ian McEwennel, Salman Rushdie-val és Krasznahorkaival egy polcra), de kanonikus pozíciója és könyveinek eladási mutatói is erre a rangra predesztinálják.

59 NEMES Z. Mária: *Szerves hulladék kiáltvány*, marionett.wordpress.com, 2014. 02. 08., <https://marionett.wordpress.com/2014/02/08/szerves-hulladek-kialtvany-biotrash-manifesto/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

60 SIPOS Balázs: *A hiány és a maradék*, Jelenkor, 2015/1, 106.

Ha most tekintetünket az életmű egészéről az 1989-ben írt, de csak 2010-ben, posztumusz kiadott regényre, *A Harmadik Birodalom*ra irányítjuk, az iméntiek miatt jól jöhet, ha legalább két nézőpontból tekintünk rá: egyrészt a minden Bolaño-előismerettől mentes, nagy eséllyel realista irodalmon nevelkedett mezei olvasó, másrészt az életművet behatóan ismerő rajongó perspektívájából.

Beszélgünk nyíltan: ha *A Harmadik Birodalom* az első Bolaño-mű, amit a kezünkbe veszünk, alighanem a kielégületlenség és becsapottság érzetével tesszük majd le, írónk ugyanis mindent megtesz, hogy összezavarjon minket. Bár a könyv látszólag minden olyannal fel van szerelve, amivel a „rendes” regényeket fel szokták, minden előzetes várakozásunkat lyukra futtatja: a PR-csoport nagyobb örömeire *van* három mondatban összefoglalható cselekménye, mégsem történik benne jóformán semmi (Wirágh András okkal nevezi antikalandregénynek); sorjázza és pattanásig feszíti a nyugtalanító kérdéseket, de csak nagyon keveset válaszol meg belőlük; lineárisan halad, de olvasói szemmel nem racionálisan; nagyon pontosan körülírja a nem túl bonyolult szereplőket, azok mégsem azt csinálják, amit várunk tőlük. Frustrációnknál így csak kérdéseink száma nagyobb.

Cseréljük most szemüveget, és nézzük a könyvet Bolaño elmaradhatatlan kerek lencsei mögül. Ha így teszünk, viszonylag hamar beláthatjuk, hogy *A Harmadik Birodalom* mind témájában, mind formájában, mind pedig miliójében hamisítatlan Bolaño-mű, amit nem érdemes korai zsengeként olvasnunk. (Annál is kevésbé, mert az író 1989-re már évtizedes viszony fűzte a prózához.) A regény, amint azt címe is sugallja, jól illeszkedik a szerző '90-es években megjelenő, náci tematikájú írásainak sorába (a hozzá legközelebb álló *Távoli csillag*

mellett ide tartozik a magyarul még nem olvasható *Literatura nazi en América* [Náci irodalom Amerikában] lexikonregénye), naplóformája ismerős lehet a *Vad nyomozók*ból (még ha ez egy egyedülállóan hideg, egyáltalán-nem-vallomásos napló is), s a történetének helyet adó Costa Brava-i hotel, a Del Mar mikrouniverzuma is készen áll a magyarul még nem olvasható *Antwerpen* Estrella de Mar névre hallgató kemping-jében: sivár és kiüresedett, de napozásra és piálásra kiválóan alkalmas terep. Természetesen főhősünk, az erőtől és optimizmustól duzzadó Udo Berger, a címadó, második világháborút újrájátszó stratégiai játék német bajnoka *nem* erre kívánja vesztegetni szabadsága heteit — helyette soha be nem fejezett tanulmányán dolgozik, melyet egy *wargamer*-folyóiratban kíván megjelentetni. (A *wargamer*-szubkultúra Bolañóra jellemzően aprólékos és roppant valószerű leírása a regény egyik legjobb része; sokat segíthetett benne, hogy az író — felesége legnagyobb bánatára — késő éjszakába nyúló stratégiai partikat játszott fiával, Lautaróval.)

A vibrálóan élő alternatív és a riasztóan unalmas hús-vér valóság közt feszülő ellentmondás (mely mintha Karinthy *Irodalom* című humoreszkjét fordítaná ki, ahol az íráságról álmodozó katona a szuronyharc, bombázás és hadifogság közepette sehogy sem talál magának izgalmas témát) akkor dől el végleg utóbbi javára, mikor az Udóékkal összeismerkedő német pár férfitagja, Charly eltűnik, majd holtan kerül elő (le kell számolnom az olvasói reményekkel: a rejtélyes halálesetet nem követi érdekesítő nyomozás), vele együtt pedig lassan Udo és Charly barátnői is hazaszivárognak. A bajnok azonban — minden racionális olvasói várakozást megcáfolva, de az M. Nagy Miklós által használt „rögeszmeremény” kifejezést igazolva — marad, mert be kell

fejeznie a partiját a könnyű prédának ígérkező, ám minden előzetes várakozásra rácáfoló vízibicikli-kölcsönzővel, az Égettarcúval. Bolaño folyamatosan játszik a hódító és a meghódított, a latin-amerikai és az európai, a valóság és a fikció kettős(ség)ével, ezzel pedig sikerül elérnie, hogy úgy érezzük: a valós szereplők lépései is csak egy kockadobáson múlnak — vagyis a játék nemcsak beleíródik a realitásba, de mechanikájával tükrözi is azt.

Mindezek ellenére *A Harmadik Birodalom* inkább jól elemezhető, mint izgalmas olvasmány, akkor is, ha két évtizedes lappangása és posztumusz mivolta ellenére szerves és teljes értékű része a Bolaño-korpusznak: nem kiforratlan, mint Saramago *Tetőablaka*, és nem töredékes, mint Nabokov halálprózája, a *Laura* modellje. Ha azonban valamely gyönyörű tengerparton, a munkából kikapcsolódva el akarjuk kerülni nyaralásunk — s egyben létünk — értelmetlenségének gondolatát, fogadjunk meg egy tanácsot: utunkra semmiképp se *A Harmadik Birodalmat* vigyünk magunkkal!

## Santa Teresa, végállomás

(Roberto Bolaño: 2666. Fordította: Kutasy Mercédesz. Jelenkor, 2016)

Legutóbb, amikor a magyar olvasót mélyebben érdekelte a latin-amerikai irodalom, Macondóban csodájára jártak a jégnek, a szép Remedios az égbe szállt, a Buendíák pedig versenyt rettegtek, melyiküknek születik malacfarkú gyereke. Azóta a legendás *boom* csúcscserezői besöpörtek két Nobel-díjat, a legkevésbé sem mágikus, ellenben nagyon is realista Mario Vargas Llosa kivételével mind meghaltak, a közönség pedig szorongva várta a malacfarkú író születését, aki a változó világban is képes lesz megírni Latin-Amerikát.

Akkor még nem sejtették, hogy a malacfarkú író már nemcsak hogy megszületett, de olyan véget rejt magában, mely egyszerre lesz a sajátja, Macondóé és a latin-amerikai irodalomé: őt elviszi egy májbetegség, a csodák faluját felváltja az iszonyat oázisa, a harmincnégy legígéretesebb latin-amerikai író pedig egy 2007-es konferencián egyetlen közös pontot talál művészetében: Roberto Bolañót, a vég krónikását.

Bolaño magyarországi karrierje kisregényekkel kezdődött, de igazán a *Vad nyomozókkal* lopta be magát az olvasói szívekbe. A most megjelent, asztaloskasztó *opus magnum*, a 827 oldalas 2666 végre érhetővé teszi ezt a sorrendiséget: meggyőződésem szerint ugyanis a mániákus író rigolyáinak, stílusának, tempójának és témáinak ismerete nélkül

képtelenség elolvasni. Ha ugyanakkor megágyazunk neki a mindössze 170 oldalas *Távoli csillaggal*, kicsiben kirajzolódhat előttünk a 2666 világa: mind gravitációs pontjai (a gonosz természetrajza, az irodalom mint életforma), mind ráérős, leágazásokkal és betétekkel teli stílusa, mind minimalizmust intellektualizmussal és kíméletlen naturalizmussal keverő írásmódja, mind áldetektívregényszerű szüzséje (ahol a nyomozás kudarca szinte biztos) megelőlegezi Bolaño végső, töredékben maradt munkáját.

A chilei író jószerivel teljes prózaírói pályafutása alatt készült utolsó nagy dobására: a hagyatékból előkerült, nyolcvanas évektől élete végéig bővített *Los sinsabores del verdadero policía* (kb. „Az igaz rendőr keservei”), melyet leveleiben A REGÉNYEM-ként emleget, tulajdonképpen a 2666 vázlatának tekinthető. Az immár magyar olvasó által is olvasható nagyregényt mégis csak utolsó éveiben, a halállal versenyt futva írta meg: amint azt a hagyatékot gondozó Ignacio Echevarría elmondta, néhány hónapig még biztos dolgozott volna rajta, de alapvető változtatásokat már aligha eszközölt volna benne.

A regény öt részre tagolódik, melyeket Bolaño utolsó hónapjaiban — gyerekei anyagi biztonsága érdekében — öt külön kötetben szeretett volna megjelentetni, Echevarría azonban a végső szerzői akarattal szembehelyezkedve (és tegyük hozzá: helyesen) tartotta magát az eredeti elgondoláshoz, és egy fedél alá rendezte a változó terjedelmű regények sorát. De miről is szól az így keletkezett megaregény?

Az első rész (*A kritikusok könyve*) a modern egyetemregény hagyományait és a *Vad nyomozók* alapsztoriját szelídíti nyugat-európai, középosztálybeli keretek közé. A négy főhős, a francia Pelletier, a spanyol

Espinoza, a kerekesszékes olasz Morini és az angol Liz Norton a salingeri titokzatosságú német Nobel-várományos, Benno von Archimboldi életművét kutatva keresztezik egymás útját különböző európai konferenciákon, majd klikkbe, szoros barátságba és végül bonyolult szerelmi sokszögbe kerülve erednek a Mexikóban sejtett író nyomába. Itt, az amerikai határnál fekvő Santa Teresában találkoznak a Barcelonából áttelepült filozófiaprofesszorral, Óscar Amalfitanoval, akit aztán a második rész (*Amalfitano könyve*) főszereplőjeként, az örület szélére sodródva látunk majd viszont. (Tegyük hozzá: e könyv lapjain ez meglehetősen szokványos elmeállapot: Amalfitano fasorban sincs az egyik kezét festményébe integráló Edwin Johnshoz képest.) A harmadik részhez (*Fate könyve*) viszont már Amalfitano lánya, Rosa jelenti a kapcsot: ő találkozik az afroamerikai újságíróval, Oscar Fate-tel, akit egy tökéletesen érdektelen bokszeccsre küldenek ki tudósítani, de akit sokkal jobban érdekel az a nőgyilkosság-sorozat, melyről a negyedik rész (*A gyilkosságok könyve*) egésze szól. A keretes szerkezetű művet *Archimboldi könyve* zárja, mely megkockáztathatóan a Bolaño-életmű legkiemelkedőbb 250 oldala: a huszadik század története egy porosz faluból induló, Bolaño-hoz hasonlóan későn felfedezett író szemszögéből, tele emlékezetes fő- és mellékalakokkal (von Zumpe bárónőtől a végül keresztre feszített, harminccentis szerszámát virtuóz módon használó Entrescuig), érdekes betéttörténetekkel (például a *snuff* filmekről), vérbő humorral és a kollaboráció, a túlélni vágyás és a szerelem tragédiáival. A néhol *A Foucault-ingát*, néhol a kosztümös pornó klasszikusait, néhol pedig háborús drámát idéző kalandok után aztán Archimboldi útra kel Santa Teresa (és a kötet többi része) felé.

Ha az egymásba nyitott történetekben a gyanútlan olvasó valami sorozatszerűséget sejt, ki kell ábrándítanom: szó sincs erről. A regény öt része lazán, füzérszerűen kapcsolódik egymáshoz (van olyan, hogy regényfüzér?), a szövegegész pókhálószerű szövetében pedig kevés a *direkt* kapcsolódási pont. Bármely bekezdés, borgesi alakzat vagy álom ajtót nyithat ugyanakkor egy háromszáz oldallal, évvel vagy kultúrával odébből származó gondolat felé: Jonathan Lethem jól mutat rá arra, hogy Bolaño *opus magnuma* úgy építkezik, mint a főszereplőnek nevét kölcsönző manierista festő, Giuseppe Archimboldo festményei — ahogy a különböző zöldegekből, gyümölcsökből és virágokból végül kirajzolódik II. Rudolf császár képe, úgy végül a chilei prózájának meglehetősen eklektikus összetevőiből (a Fürst Pückler-fagylalt történetéből, az európai partvidék moszatjainak tipológiájából, a harmincas évek szovjet irodalmából és a citromos kelbimbó receptjéből) is összeáll egy kép.

E kép címe leginkább Bolaño Baudelaire-től kölcsönzött mottója lehetne: „az iszonyat oázisa az unalom sivatagában”. (A szöveget fordító, illetve szerkesztő, csodálatos munkát végző Kutasy Mercédesz–Greskovits Endre páros talán egyetlen hibája, hogy ezt a sort a maga költőiségében vették át Tóth Árpádtól; maga Bolaño nem a kanonikus spanyol fordítást, hanem egy jóval prózaibb változatot használ.) Az oázis fizikai kivetülése a kötet origójául szolgáló mexikói–amerikai határváros, Santa Teresa, melyet a spanyol kritika okkal jellemez a fekete lyuk metaforájával, mert minden cselekményszálat ide húz a gravitáció, és minden sors itt vész el a semmiben.

A regénybeli Santa Teresa mintájául szolgáló Ciudad Juárez tipikus példája az ún. *maquiladora*-városoknak, melyekben a vámmentes export miatt amerikai cégek sokasága dolgoztatja fel embertelen körülmények közt nyersanyagait az olcsó mexikói munkaerővel, hogy aztán a készterméket visszaexportálja Amerikába. Az ezt biztosító NAFTA-egyezmény életbe lépésekor munkára vágó mexikóiak százezrei indultak meg a határvárosok felé (Ciudad Juárez lakossága például 1990 és 2000 közt másfélszeresére nőtt), beáramlásukkal pedig igazi szörny-városok jöttek létre. A közülük is kiemelkedő Ciudad Juárez a '90-es, majd a 2010-es években is a világ legveszélyesebb települései közt volt: a drogháború tetőpontján évi 3100 (!) emberölést regisztráltak — nagyjából annyit, mint Magyarországon a rendszerváltás óta. Míg azonban a drog- és bandaháborúban jellemzően felnőtt férfiak estek áldozatul, 1993-tól rejtélyesen megszaporodtak a brutális nő- (és ami még rosszabb: kislány-) gyilkosságok, melyekkel sokáig senki sem törődött. Bolaño ezeket követi nyomon *A gyilkosságok könyvében*, ahol naplószerűen lajstromozza a '93 és '97 között megtalált 112 (!) női holttest sorsát, a nyomozásokból kirajzolódó kép pedig egyszerre tükrözi a regény posztmodern szerkezetét és ideológiáját. Mert bár a gyilkosságok közt néhol felrémlik a kapcsolat lehetősége (többük mellét levágják, mellbimbóját leharapják), a város különböző pontjain elszórt hullák makacsul ellenállnak a sorozatgyilkossággá szerveződésnek, ahogy a regényt alkotó könyvek is ellenállnak a nagy narratívává, totális regénnyé rendeződésnek.

Ez azonban még nem jelenti azt, hogy nincs jelentésük. A sokszor felülről lefojtott, sokszor el sem kezdett nyomozások apró mozzanatai egy olyan világot rajzolnak ki, melynek alapeleme a *machismo*, a kiszákmányolás, az erőszak, a korrupció és a rettegés. Hogy ezt a földi

poklot (nem véletlen a regény címében a 666-os szám!) Santa Teresának, huszadik századnak, második világháborúnak vagy emberiségnek hívjuk, talán mindegy is: a regény mindegyik mellett hoz érveket, de egyik diskurzust sem zárja le.

Nincs nehezebb, mint *realisan* megítélni egy olyan könyvet, melynek értelmezését az életrajzi körülmények, a médiahájp és a féltéglavastagság mind ugyanabba az irányba terelik. A *2666* nem totális és nem tökéletes mű: néhol monoton, néhol túl lassú, néhol meg nem vezet sehova. Mégis, az utolsó oldalhoz érve megejtően igaznak tűnik rá Amalfitano definíciója, miszerint a nagy regények azok, melyekben „a nagy mesterek küzdenek olyasvalami ellen, ami mindnyájunkat riadalommal tölt el, az ellen, ami megfélemlít bennünket, amitől földbe gyökerezik a lábunk, és ahol vér van, meg halálos sebek meg bűz”.

## Az eltűnt boldogság nyomában

(Roberto Bolaño: *A science-fiction szelleme*. Fordította: Kutasy Mercédesz. Jelenkor, 2017)

Nem csupán a magyar, de a spanyol olvasó is paradox helyzetben van Roberto Bolaño életművének legfrissebb fejleményeivel kapcsolatban, a szerző 2003-as halála óta ugyanis nem kevesebb, mint öt regénye, három novella- és egy verseskötete látott napvilágot — ha nem lenne morbid, megkockáztatnám, hogy Bolaño a legtermékenyebb halott író. Míg ugyanakkor a korai posztumuszok (így a *2666*) a késői alkotói szakasz termékei, a 2010 után megjelentek a hagyatékból előkerült darabokat tartalmazzák, melyeket a kétségkívül grafomán szerző valamilyen oknál fogva nem talált kiadásra alkalmasnak. Az olvasó így akaratlanul is olyan helyzetben találja magát, melynek láttán Hans Robert Jauss mind a tíz ujját megnyalná: úgy kell olvasnia a tojánhéjas fenekű író első szárnypróbálgatásait, hogy közben már ismeri annak kifejtett sasmadárként alkotott műveit is. Ez a recepción is világosan érezhető: tobzódunk a „csíra”, „tollpróba” vagy „felkészülés” jellegű értelmezésekben — miközben a megírásakor még nemigen volt sejthető, milyen növény lesz majd abból a bizonyos csírából. Ez az értékelés veszélyeit is előre vetíti: ha a későbbi művek visszfényében fürdetjük a pályakezdő Bolañót, akarva-akaratlanul is megemelt talapzatról indítjuk értékelését, ha ellenben a későbbi kötetek színvonalát számon kérve túl szigorúak vagyunk vele, elfelejtjük, hogy a kötetet pályakezdőként írta, és maga sem szánta publikálásra.

Pedig éppenséggel szánhatta volna: *A science-fiction szellemének* számos olyan vonása van, amiért szeretjük a chileit. Már itt is izgalmasan vegyíti a prosztót a fennkölttel (remek, mikor egy kerti orális szexjeleket látván a lebilincselte főszereplő megállapítja: „Ez minden kétséget kizáróan maga a titkos balinéz színház”), és néhány ecsetvonással képes felskiccelni egy-egy izgalmas mellékszereplőt („a két járdán föl-alá járt egy kukoricaárus, zsenge kukoricát árult megvajazva, vagy majonézzel, vagy tejföllel, sajttal vagy csilivel megszórva, félszemű volt, és buzi, és bölcsen a Bucareli mozit ajánlotta”). Végtelen éleslátással és öniróniával képes bemutatni kedvenc szubkultúráit (*A Harmadik Birodalomban* a wargamereket, a *2666*-ban a konferenciakalózkodókat, itt és a *Vad nyomozókban* a fiatal irodalmárokat), nem utolsósorban pedig végtelelenül megértő az esendőkkal: a legutolsó nyomorultban is meglátja az embert a kizárólag ajándék tejeskávén élő Estrellitától Kipufogóig, a motorszerelőig.

Mégis, az előszót jegyző Christopher Domínguez Michael inkább akkor jár közel az igazsághoz, mikor „jó ifjúkori regénynek”, és nem akkor, mikor „modern klasszikusnak” nevezi *A science fiction szellemét*. A folyamatosan váltakozó három százból kettő igencsak halvány, a detektívszáznak valójában az égvilágon semmi tétje (a *Vad nyomozókhoz* hasonlítani egyenest merénylet), és a humorban gazdag, váratlan asszociációk közt jócskán megbújnak baltával faragott mondatok is. Ettől azonban még *A science fiction szelleme* összességében szerethető regény marad: elsősorban talán azért, mert Bolaño számos mélysötét tónusú könyvével ellentétben ennek a boldogság az alapélménye. Ez meglehetősen különös tapasztalat, ha a *2666* után olvassuk (lám, a jaussi csavar!) — de talán még inkább, ha magyar irodalmi hagyományon nevelkedtünk. Ahogy Radnóti Sándor Kun Árpád legutóbbi regénye kapcsán



megjegyezte, a boldogság tematizálása általában idegen a magyar szépirodalomtól, és inkább „az alacsony (és középfejű) kultúra” termékeire jellemző.<sup>61</sup> Bolaño azonban jócskán rálicitál erre, mikor ágrólszakadt harmadik világbeli fiatalok valószínűtlenül reményteli életéről fest hihető képet — mifelénk, mint azt nemrégiben Milbacher Róbert kifejtette,<sup>62</sup> már az is forradalmi tett, ha a nyomorról szóló beszédbe némi humor is elegyedik; hogy ágrólszakadtság és öröm egy keretbe kerüljön, gyakorlatilag lehetetlen.

De mire föl e szokatlan boldogság amott Mexikóban? Ha a történetből indulunk ki, *A science fiction szelleme* két sihederkorú chilei emigráns (lásd még: Bolaño-alteregó) mexikóvárosi életképeit villantja föl: a huszonegy éves Remo Morán és a tizenhét éves Jan Schrella egy nyolcemeletes panelház tetőtéréből igyekszik megváltani a világot. Az újságíró Remo két állásban zakatol, és két cikk közt a riasztóan megugró számú költészeti folyóiratok rejtélye után kutat, Jan ugyanakkor — igazolva a tételt, miszerint a latin-amerikai kultúra alapja nem a cselekvés, hanem a létezés — ki sem mozdul a tetőtérből, csak egyre-másra falja a neki lopott sci-fiket, és naivabbnál riasztóbb rajongói levelekkel bombázza szerzőiket — ezeket pedig az olvasó is megismerheti a kötet második szálából. Jan látszólagos semmittevése ugyanakkor a jelek szerint kifizetődő: a harmadik szál egy egyre kaptosabb riporter interjúját közli a már befutott sci-fi-szerzővel.

Ennyi és nem több a történet színopszisa, mégis: félrevezető lenne, ha a boldogság kulcsát a széllel szemben elért sikerben keresnénk, a regényt pedig valami töredékes, posztmodern Bildungsromannak képelnénk. Bolaño szereplőit ugyanis nem a kitörés motiválja, hanem a szabadság gyakorlásának lehetősége: hogy különösebb kötöttségek

61 RADNÓTI Sándor: *A boldogság ígérete*, Élet és Irodalom, 2016. december 16.

62 MILBACHER Róbert: *Czigányiáda, avagy a magyar irodalmi kánon esete a Toldival meg A nagyidai cigányokkal*, Élet és Irodalom, 2017. augusztus 25.

nélkül megélhetik fiatalágukat és az irodalmat, és belakhatják a várost, mely a mexikói irodalomban hagyományosan afféle urbánus átokföldje (lásd például Carlos Fuentes *Áttetsző tartomány* című regényét), a két, Pinochet-puccs elől menekülő chilei (és persze Bolaño) számára azonban maga a Csodák Városa. *A science fiction szelleme* éppen ezért, bár inkább afféle ötletdoboz, mint regény, remek lehetőség csalódott kelet-európai értelmiségieknek, hogy felidézzék '68-as önmagukat, és elmerengjenek azon, mikor és miért vesztették el a képességüket arra, hogy fesztelenül elmerüljenek a boldogság keresésében. Amíg nem találják a választ, csak értetlenül meredhetnek a Happy Planet Index ranglistájára: a világ tíz legboldogabb országából hatot is Latin-Amerikában kell keresniük.

## Apa, fiaival

### *Roberto Bolaño és A jövő nem a miénk nemzedéke*

Ha végigböngésszük a közelmúlt legátfogóbb, legnagyobb időbeli spektrumot felölelő latin-amerikai irodalmi válogatásának (*Huszádik századi latin-amerikai novellák*, Modern Dekameron-sorozat, Noran, 2008) életrajzi függelékét, kristálytisztá képet kaphatunk arról, mit jelent a magyar olvasó számára még mostanában is a „latin-amerikai irodalom” kifejezés. A kötet negyvenhat szerzője közül születési éve alapján nem kevesebb, mint huszonnyolc helyezhető el az 1899–1929 közötti harmincéves sávba, miközben a negyvenes évekből hárman, az ötvenesekből ketten, a hatvanasokból az egy szem Alberto Garrido került be a válogatásba. Ha belegondolunk, hogy a megjelenés időpontjában már a legfiatalabb Garrido is bőszen lubickolt a *midlife crisis*-ban, az életkorban hozzá legközelebb álló Julio César Londoño pedig már közel állt nyugdíjas éveiehez, több mindenre következtethetünk. Először is, hogy a Magyarországon — s szerte a világon sok helyütt — *par excellence* latin-amerikaiaként értelmezett irodalom Borgestől (1899) García Márquezig (1929) terjed, vagyis a legsűrűbb asszociációs hálóval, a legszélesebb meritéssel és legnagyobb népszerűséggel még mindig a *boom* és közvetlen holdudvara kecsegtet. (Már csak ezért sem illő ez esetben a szerkesztő Székács Verára haragudni.) Másrészt viszont a válogatásból akár úgy is tűnhetne, hogy az adott csúcskorszak után olyan

zuhanórepülés következett be a térség irodalmában, mely azóta is tart, ami még akkor sem igaz, ha túl a csúcson valóban érzékelhetőek (voltak) a visszaesés jelei, akár maguknak a *boom* sztárjainak esetében is.

A *boom* átalakulása egyébiránt a hetvenes-nyolcvanas években már jól érzékelhető volt (elég csak Fuentes vagy Vargas Llosa ötvenes-hatvanas években írt klasszikusait összevetni a nyolcvanas években írt műveikkel), kifulladásának konstatálása és értékeinek elbontása (újabb angol szóval, a *bust*, vagy Vargas Llosát idézve, az új generáció szokásos apagyilkossága) azonban még Latin-Amerikában is a kilencvenes évekig váratott magára, s egy olyan dühös generáció feladata volt, akik úgy érezték, egy olyan homogén kiadói–olvasói elvárásháló foglyai, melyből saját egyéniségüknél, stílusuknál könnyebb kiutat kínál a mágikus realizmus szó felvillantása, esetleg García Márquez nevének — bármilyen formátumban való — hátsó borítóra csempészése (legjobb, ha az eladni kívánt szerző neve után az „új” vagy „női” jelzőt, majd a Márquez szót ragasztjuk).

A szakítás szimbolikus éve 1996 volt. Ekkor jelent meg, szinte egyszerre, a McOndo-antológia és a Crack-csoport kiáltványa, melyek krédóját, a mexikói Ignacio Padilla nyomán értelmezhetjük a *boom*, a mágikus realizmus, de leginkább mégis talán egy heterogén siker-generáció rekviemjeként is. Ahogy a Crack említett alapító atyja fogalmazott egy későbbi visszaemlékezésében: „A mágikus realizmus akadémiai–kiadói születésekor magában hordozta a kórt, amely megölte, s mi mindössze annyit tettünk, hogy világgá kürtöltük halálát, megírtuk a sírfeliratát, s mondtunk érte egy imát”.

De mi az, ami e díszes temetést követte? Először is két posztmodern gesztus: a kifelé fordulás, vagyis az irodalmi globalizáció, és a pajzsra emelt heterogenitás, vagyis a latin-amerikai narratívában való hit elvesztése. Az első eredményeképp a latin-amerikai irodalom sokkal nyitottabbnak, nemzetközibbnek tűnhet: a referenciák, kedvenc szerzők, irodalmi megoldások középpontja immár nem feltétlenül a spanyol nyelvű világ — kitűnő példa erre Juan Gabriel Vásquez, akinek nemrég magyarul megjelent regényét (*Informátorok*) Philip Roth is írhatta volna, vagy a perui Daniel Alarcón (kitűnő novellája olvasható *A jövő nem a miénk* antológiában), akinek alkotói nyelve is az angol, de meglepő módon (s ebben nem kis része van Bolañónak) a távol-keleti irodalom hatásai is egyre inkább beszüremelni látszanak a térség irodalmába. Másrészt, a globalizálódással összefüggésben egyre erősödik az a posztmodern narratíva is, mely szerint a „latin-amerikai irodalom” kifejezés már csupán fikció: a nagy, kontinentális terjesztésű latin-amerikai kiadók hiányában sem az olvasó, sem az író nem jut hozzá az országhatárokon túl kiadott könyvekhez, így a mexikói nem olvas perui, a panamai pedig chilei irodalmat, s a hajdan oly népszerű kubai modellbe vetett értelmiségi hit hanyatlásával a nemzeteken átívelő latin-amerikaiság eszméje is súlyosan inflálódott az elmúlt évtizedekben. (Mínderre Jorge Volpi világít rá összefüggéseiben *El insomnio de Bolívar* [Bolívar álmatlansága] című díjnyertes nagyszéjében.)

Mégis, heterogenitás ide, ezerhangú irodalom oda, azért a ma befürtöttnek tekinthető latin-amerikai írók könyvespolcainak is vannak fix pontjai, s ha betonbiztos tippet akarunk, már nem a G (mint García Márquez) vagy a V (mint Vargas Llosa) felé kell keresgelnünk, hanem a B-nél: aligha van ugyanis olyan, önmagát komolyan vevő fiatal vagy

középgenerációs író ma a szubkontinensen, aki ne tartana otthona meghatibb sarkában egy rongyosra olvasott példányt Roberto Bolaño *Vadnyomozók* és *2666* című nagyregényeiből. (Ékes példa erre a kutatói pályája jelentékeny szeletét a chileinek szentelő tárcaszerző, Diego Trelles Paz, akinek *Soha nem voltam Blanesban* című írása a 2000 folyóiratban magyarul is megjelent Kertes Gábor fordításában.<sup>63</sup>)

Írásunk apropója pontosan ez a kapocs, mely a meglehetősen bohém apafigurát, a lassan tíz éve, ötvenévesen elhunyt Roberto Bolañót és az őt valódi prófétaként tisztelő, hetvenes években született írók (irodalmi „gyermekei”) generációját összeköti. A dolog pikantériáját nekünk az adja, hogy a magyar olvasó számára e két nemzedék — egyrészt a klasszikus kelet-európai megkésetttség, másfelől egy mindig up-to-date fordító (Kertes Gábor) önfeláldozó menedzseri tevékenységének összejátszása révén — *egykorú*, merthogy nálunk Bolaño és Diego Trelles Paz szinte ugyanakkor tűnt fel: Bolaño a nyugati trendekhez képest öt-tíz év csúszással (ez volna a megszokott, vagy annál kicsit gyorsabb reakció), *A jövő nem a miénk* nemzedéke Európában először, még az amerikai kiadás előtt (ez pedig a formabontóan élenjáró). Bolaño életműsorozata 2010-ben vette kezdetét az Európánál, *A jövő nem a miénk* (melyet épp Trelles Paz szerkesztett és látott el előszóval) 2011-ben jelent meg a L’Harmattanál.

De mi köti össze, és mi különbözteti meg a két generáció írásait? Ha erős kapcsokat keresünk, térbeli, formai és tematikai síkon egyaránt elindulhatunk. Bár világosak a szociológiai gyökerei, gyakran szokás kiemelni, hogy a *boomot* követő nemzedékek az ezerarcú vidéktől elszakadva javarészt már vérbeli *urbánus* prózát művelnek (ha éppen nem menekülnek a városból a semmi felé). A posztmodern pesszimizmust

63 Diego TRELLES PAZ: *Soha nem voltam Blanesban*, 2000, 2012/11, <http://ketezer.hu/2012/11/soha-nem-voltam-blanesban/> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 11.).

és a metropolisz-próza latin-amerikai múltját (ízeltől csak egy, tán fordítást sem igénylő cím a perui Sebastían Salazar Bondyától: *Lima, la horrible*) ismerve nem csoda, hogy legtöbbször nem az Eiffel-torony vagy a Metropolitan Múzeum, hanem (fura képzavarral élve) a *periferia* a regényterek centruma: a sikátor, a bolondokháza, a hullaház, vagy az ablaktalan, túlpopulált bérkalyiba egyaránt feltűnhet helyszíneként. Nem meglepő módon ezeken a színtereken bármi megtörténhet, ami kapcsolatba hozható a primitivitás, brutalitás és aberráció szentháromságával: Bolaño *Távolí csillagának főhőse*, Carlos Wieder meghívásos fotókiállítást rendez vérengzései exkluzív bemutatására, Daniel Alarcón novellahősei feketére festett korcs kutyákat beleznek ki, hogy így szimbolizálják a kapitalista kutyák iránti megvetésüket (*Lima, Peru, 1979. július 28.*), Yolanda Arroyo Pizarro narrátora, miután végignézi egy tízéves kislány megerősöklését, segítségnyújtás helyett maga is csatlakozik az erőszaktevőkhöz (*Préda*). Nem kis részben a média erőszakéhségének köszönhetően az elmúlt években külön sikerműfajt alkot a narkóregény, melyből vékonyka, de tartalmas ízelítőt ad Juan Pablo Villalobos magyarul nemrég megjelent, *Bunkerzsúr* című kisregénye.

A formai szintérre áttérve fokozatos, időnként drasztikus letisztulás figyelhető meg: szó sincs már Carpentier zsíros neobarokk cirkalmairól, s mintha csak távoli emlékek, gyűjtőknek szóló érdekességek lennének García Márquez oldalakon keresztül kigyózó mondatai *A pátriárka alkonyában*. Az etalon már-már hemingway-i: jól szerkesztett, tömör, csak a lényegre szorító mondatok, kevés dialógus, és leginkább: egyszerű, transzparens, távolról sem kísérleti nyelvezet. (Az éltanuló e szempontból minden bizonnyal a szikárság minimalista hercegnője, Samanta Schweblin, akinek 2010-ben jelent meg nálunk is igen kedvelt kötete, *A madárevő*.)

A tematikát illetően, az erőszakot és a beteges perverziót (tágabban értelve, a szexualitást) kiemelve már említettük a legfontosabb közös pontokat, melyek sejtetni engedik e generációk világlátásának sarokpontjait is. E szélsőségesen negatív világkép eredőit kutatva ahhoz a nemzedéki csalódottsághoz lyukadhatunk ki, melyet Tryno Maldonado így jellemez: „Ők már nem hisznek semmiben, hisz egész életük hazugságokon alapult. Olyan generáció ez, melyet hazája betöltetlen ígéretekkel táplált, folyamatosan emelve a dózist, egy végtelenített, csattanó nélküli vicchez hasonlóan.” Ennek megfelelően az írások tónusa, kicsengése is erősen negatív, beteljesítve a borgesi klasszikust: „Oly szegények vagyunk bátorságban és hitben, hogy a happy ending már csupán kincstári optimizmus. Nem tudunk már hinni a mennyben, csakis a pokolban.”

A felsorolt számos kereszteződés mellett ugyanakkor eltérések is akadnak a két generáció között. A külsőségeken (Bolaño hippie-életmódja kontra az Amerikában tanító–kutató, középosztálybeli új nemzedék visszafogottsága; Bolaño militáns baloldalisága kontra Trellesék elszigetelődése bármilyen ideológiától és párttól; Bolaño latinamerikanizmusa kontra a fiatalok posztmodern talajtalansága, stb.) kívül legelsősorban talán az, hogy Trelles generációjából mintha már hiányozna a játékoság, az irodalommal való konstans, sokszor önreferenciális terefere, ami a chilei író munkásságában még markáns szerepet kapott. Bolaño irodalmi összetételének vegyelemzésekor rendre szembevetendő a benne megtalálható Borges-atomok és Cortázar-ionok túlsúlya („hogy permanens tartozásban vagyok Borges és Cortázar felé, egészen nyilvánvaló”, fogalmazott ő maga), a két ikon ugyanakkor a legújabb nemzedékek hangját már nem határozza meg. Az a szemtelen kisajátítás, amivel Borges a világirodalmat, mint saját játékszerét használja, nagyon

is megvan Bolaño-ban (és legközelebbi spanyol rokonában, Enrique Vila-Matasban), de sokkal kevésbé az őt követő generációkban. Bolaño ugyan nem olyan széles időbeli keretek közt mozog, mint a szenvedélyből óngolul is megtanuló, antik keleti történeteket (például a perzsa harminc madarát, amit legújabbán Pelevin vett át tőle) is szívesen felhasználó Borges, direktebb kapcsolat köti ugyanakkor saját kortársaihoz, a latin-amerikai, ezen belül is chilei írókhoz–költőkhöz. *Encuentro con Enrique Lihn* [Találkozás Enrique Lihnnel] című novellájában egyik halott, több helyütt megidézett ikonjával találkozik, a *Carnet de baile* [Táncbérlet] című másikban pedig 69 pontban szembesíti mindenki kedvencét, Nerudát a sajátjával, Nicanor Parrával. S akkor még nem beszélünk a chilei irodalmi lexikonnal felérő *Távoli csillagról* vagy a *Vad nyomozókról*, mely egyetlen nagy tisztelgés–megemlékezés az (általában és Mario Santiago Papatziaro által vezérelt) infrarealizmus előtt.

E folyamatos referenciák ráadásul azt is jelentik, hogy a mindenáron való sűrítés és lényegkiemelés tendenciáinak fityiszt mutató Bolaño állandó kalandozásban van regényterein belül, melyek így tele vannak elágazásokkal és sehova sem vezető zsákutcákkal. Stílusa ugyan világos és egyszerű, de nagyon is csapongó (emiat a töredékesség, ide-odaugrálás miatt szokás Cortázar *Sántaiskoláját* is előcitolni referenciaként). Ahogy Benedek Márton megjegyzi a *Távoli csillagról*, a könyv „csordultig teli van olyan karakterekkel, akiknek semmi köze a cselekményhez”, de „Bolaño ilyen, a történet az egy váz, de ugyanolyan fontos például az elfeledett (avagy soha nem is létező?) irodalmárok feltérképezése, a félresiklott, megbicsaklott karrierok bemutatása.” Ez az ide-oda cikkcakk minden szempontból saját életének leképezése: éppoly rendszertelen, mint amilyen lázadó. Az irodalomelmélet apostolaira fittyet hányva Bolaño nyíltan vállalja műveinek önreferencialitását,

skrupulusok nélkül teszi meg magát könyvei főszereplőjének, és nem habozik olyasmiket kijelenteni, hogy „Ulises Lima [a *Vad nyomozók* egyik főszereplője] az én Mario Santiago Papatziaro barátom”.

A két generáció magyarországi recepcióját böngészve szembetűnő, hogy Bolaño-t kicsivel mintha megelőzte volna a hírneve (legalábbis első méltatói sok mindent tudnak róla), Trelles nemzedékére pedig, ha kis kivárással is, de meglepő számban csapott le a fiatal magyar irodalomkritika. Az átlagolvasó viszont még csak most ismerkedik velük. Mit mondjak, veszélyes, de izgalmas randik elé néznek.

## Jövőt nekik! Az új latin-amerikai irodalom védelmében

*(A jövő nem a miénk. Fiatal latin-amerikai elbeszélők. Fordította: Kertes Gábor. Szerkesztette: Diego Trelles Paz. L'Harmattan, 2011)*

Hány tendenciával lehet szembemenni egy könyv kiadásakor? — juthat az ember eszébe, mikor kézbe veszi *A jövő nem a miénk* című novella-antológiát, mely a hetvenes években született, vagyis harminc-negyven év közötti latin-amerikai írók termését adja közre. A kérdésfeltevés több szemszögből is indokolható. Egyrészt, mert a kötet ellene megy annak a könyvkiadói axiómának, mely szerint a novellánál már csak a vers eladhatatlanabb, és az emberek annak ellenére is a vaskos regényeket választják a végtelen kínálatból, hogy az egy- (két-, öt-) percesek ideális értelmet adhat(ná)nak egy Keleti–Ferenciek viszonylatnak, így válván a rohanó világ *par excellence* olvasmányává. Másodsor, a kötet egy olyan régió irodalmát kínálja az olvasó elé, mely hosszú ideje egy konjunktúra következő nemzedékekre rótt terheit nyögi.

A világirodalomba a hatvanas években berobbant *boom* generációjának nálunk is jól ismert alakjai (Márquez, Cortázar, Vargas Llosa) olyan színvonalat és hangot képviseltek, amely egyrészt hosszú távra bebetonozta őket az olvasói sikerlisták élére, másrészt lehetetlenné tette

a fiatalabb generációk számára, hogy kitörjenek abból a koordináta-rendszerből, melynek origójában az említett sikerírók foglaltak helyet: a rájuk alkalmazott (erőszakolt?) *postboom/boom junior* kifejezés az utánérzés kétes finomságú ízét hagyja a szájban.

Pedig akárhogy is nézzük, a kontinentális generációs antológiákban bővelkedő Latin-Amerika számos esélyt adott nekünk, hogy egy hatalmas földrajzi tér tíz–tizenöt–húsz évének irodalmi terméséből úgy kapjunk válogatást, hogy még a több ezer novella átrostálásával se kelljen törődnünk. (A Modern Dekameron-sorozat kapcsán kiderült, utóbbi legalább másfél éves munka, nem jelentéktelen pizsmogásról van tehát szó.) Sajnos nem használtuk ki, így aztán a kilencvenes években lemaradtunk például arról a momentumról, amelyben egy jellemzően hatvanas években született generáció tagjai fellázadnak a fent említett, nyakrafőre (és természetesen hibásan) csak „mágikus realistáknak” címkézett generáció (s még inkább a Márquez és Vargas Llosa oldal- és farvizén felevező epigonok) ellen, ami provokativitásával ráirányíthatta volna a figyelmet arra, van élet a *boom* után. Az azóta felnőtt, hetvenes-nyolcvanas nemzedék képviselői már más koordináta-rendszerben mozognak, többen közülük más olvasmányszubsztrátumból építkeznek (kedvelt íróik példának okáért a guatemalai Örkény, Augusto Monterroso, vagy Roberto Bolaño), javarészt aktívan blogolnak, a nyelvet már nem játékszerként, csak kifejezőeszközként használják, fontos témáik az erőszak és a szex, sokszor építenek a megdöbbenés mechanizmusaira, s dühüket is csak kis százalékban pazarolják a „szeretve gyűlölt mesterekkel” való szélmalomharcra — hogy csak referenciaszerzőikre visszautaljunk, deklaráltan ott találjuk köztük a *boom*hoz sorolható Manuel

Puigot is. Ilyesformán, ha a lelkiismeretes és alapos olvasó végigrágja magát a hazánkban fellelhető összes kontinentális novellaantológián, lyukacsos sajtót kap a kezébe: a legszélesebb merítésre lehetőséget kapó *Huszadik századi latin-amerikai novellák* (2008) szerzői közül mindössze egy született a hatvanas és kettő az ötvenes években (közülük Bolaño már nem él), az azóta eltelt időben felnőtt-feltűnt írókról pedig csak véletlenszerűen, általában fordítói nekibuzdulásoknak köszönhetően kapunk egy-egy mozaikkockát.

A most kézhez kapott kötet mindenesetre arra figyelmeztet, jelentős hiányokkal küszködünk, amire nincs ékeesebb bizonyíték, mint a szerzők nagyjában-egészében ismeretlen névsora: közülük egyedül az argentin Samanta Schweblinnek jelent meg kötete magyarul<sup>64</sup> mégpedig nálunk szokatlanul élénk és túlnyomórészt zajosan pozitív visszhanggal; rajta kívül a tizenégy nyelvre lefordított, Alfaguara-díjas Juan Gabriel Vásqueznek adják ki hamarosan az *Informátorok* című regényét.<sup>65</sup>

Ha a néhány évvel ezelőtti lehangoló helyzetet idézzük, ez kiindulásnak nem is rossz — számos alkalommal hangot adtam már abbéli meggyőződésemnek, hogy egyenletesen magas színvonalú antológia nincs. Ezt most is fenntartom — nem követelhetem őszinte hévvel a teljes szerzőgárda azonnali magyarítását: feltűnően hiányoznak például a jó egypercesek, melyekből a nálunk homályban maradt évtizedek alatt több antológiára való gyöngyszem gyűlt össze (ezt bármely kiadó vegye nyílt utalásnak!), és valahol ugyanezen évek alatt a csattanó is kiment a divatból — érdemtelenül. Ennek ellenére azonban számosan

64 Schweblin *A madárevőjéről* lásd a kötet *Csodás sokkerápia pillangókkal* című írását. (158–160). A szerzőnek azóta egy kötete jelent meg magyarul: a *Reményvesztett nők* (FISz—Jelenkor, Budapest, 2016).

65 Az *Informátorokról* lásd a kötet *Fura bogár* című írását. (161–163). Vásqueznek a kritika megjelenése óta további négy kötete jelent meg az Ab Ovónál: a *Becsapódás* (2013), *A hírnév* (2014), az *Emberi romok* (2019) és a *Dalok a tűzhöz* (2021). Előbbi kettőről lásd a kötet *NarKolumbia és Az eltűnt hitel nyomában* című írásait. (164–166 és 167–169).

vannak olyan figyelemreméltó hangok, melyek megérdemelnék a szélesebb tájékozódás esélyét. A latin-amerikai novella központjai hagyományosan a Río de la Plata-térség (Argentína, Uruguay: utaljunk most csak az egyszerűség kedvéért Borgesre, Cortázarra és Onettire), a nyugati partvidék (főleg Peru, Chile és Kolumbia Arguedasszal, Bryce Echeniquevel és Salazar Bondyval, Bolañoval és Donosóval, illetve Márquezzel, Mutisszal és Londoñoval) Közép-Amerikában pedig Kuba (Cabrera Infantéval, Carpentierrel, Piñerával) és Mexikó (Fuentesszel, Rulfoval, Sergio Pitollal). A postboom mozgalmakban közülük különös fontossággal bír Mexikó (a La Onda- és a Crack-mozgalom révén), Chile (McOndo) és Kolumbia (Nueva Ola) — talán nem véletlen, hogy a legjobb, legmarkánsabb hangok ezekről a helyekről hallatszanak, rendre Antonio Ortuño, Andrea Jeftanovic és Juan Gabriel Vásquez révén.

Háromjuk közül kétségtelenül a harmincnyolc éves, Barcelonában élő Vásquez a legelismertebb: Bryce Echenique, Vila-Matas és maga Vargas Llosa is pártfogói között van, régóta Alfaguara-szerző, de csak csekély ideje Alfaguara-díjas (2011), az angolszász irodalmak foglya: túl van már egy Conrad-életrajzon, miközben régóta fordít, többek közt Dos Passost. Ahogy a fent említett „keresztapák”, úgy Vásquez stílusát is a legjobb értelemben vett realizmus jellemzi — sem kiírt, barokkos körmondatok, sem a (latin-amerikaiként és ezen belül is kolumbiaiként kétszeresen is nyomasztó) márquezi mágia nem szüremlik bele a történetmesélésbe. Regényeiben bálvány, Philip Roth példáját követve igyekszik Kolumbia történetét az átlagember szemén keresztül láttatni, s meg kell adni, a kötetben szereplő novellája, *A bábmeszködők* kevesebb, mint hat oldala alatt is olyan feszes leírását adja az emberrelélés mechanikájának, illetve a terrorizmus és a katolicizmus összefüggésének, amittől az ember néhány kilométerrel közelebb érzi magát az oly távoli kontinenshez.

A jugoszláv és zsidó felmenőkkel rendelkező chilei Andrea Jeftanovic gyakorlatilag egyszerre nőtt fel a Pinochet-diktatúrával, nem csoda tehát, ha írásaiban központi szerepet kap az esztétikai szintre emelt erőszak. *Családfa* című, megdöbbentő novelláját a vérfertőzés témakörére építi fel (szociológusról lévén szó, a Lévi-Strauss-mottó elmaradhatatlan), a pedofília túlzott mediatizációjából kiindulva, a feszültséget fokozatosan emelve, már-már bibliai végkifejletig futtatva.

A még csak harmincas évei közepén járó Antonio Ortuño Guadalajara szülötte, de máris igen kiterjedt a nemzetközi elismertsége — az Herralde-díjas Antonio Ungar, a már említett Vásquez, a Casa de las Américas-díjas Samanta Schweblin és az Independent Foreign Fiction Prize- és Alfaguara-nyertes Santiago Roncagliolo mellett ő is ott van az élmezőnyben. Meg kell adni, Ortuño furcsa egy lázadó: bár római és görög történelmen nőtt fel, csodálja Dantét, inspirációt merít az Újszövetségből, a spanyol Aranyszázad költészetéből és a francia moralistákból, saját bevallása szerint ő „az egyetlen élőlény, aki sosem tudott befejezni egyetlen Márquez-könyvet sem”, és abszolút ellene van a posztmodern céltalan idézeterdőinek és személytelenségének is. Azt, hogy külön kiemelhető, két dologgal érdemli ki: rendszerint remekül eltalált, hiteles és életszerű hangjával, valamint remek humorával, melyeken átsüt az esendő, csetlő-botló átlagember iránti mély empátia. *Pseudo-efedrin* című novellája egy kisgyermekes házaspár hétköznapi játszmaít jeleníti meg belülről, szokatlan őszinteséggel, s a kötetben szinte egyediként valamelyest pozitív végkicsengéssel. Mindez persze nem véletlen: bár Ortuño humora kifejezetten sötét, néhol morbid, sosem fullad reménytelenségbe vagy nihilizmusba.

A postboom kanonikus centrumain kívül ugyanakkor máshonnan is lehet ihletet meríteni: az egész szubkontinensen tán legerősebb, novelisztikájában mindenestre legnagyobb kontinuitást mutató Argentína képviseletében a már ismert Schweblin mellett Oliverio Coelho is nagyágyú lehet. A *Szun Vu* nem egyedülként fordul a távol-keleti kultúrához némi ihletforrásért (ebben Bolaño hatását vélem érezni), hogy a hatalom viszonyait egy furcsa, néma kapcsolaton keresztül elemezze pszichológiailag is érdekfeszítően. Coelho kisprózájának főszereplője ráadásul író, ami lehetőséget ad némi iróniára és metairodalmi játékra — de nem olyan szinten, mint a horvát ősökkel rendelkező (lám, a globalizáció), de már Venezuelába született, s ezért az identitással, a délszláv régióval és az íróvá válás nehézségeivel kiemelten foglalkozó Slavko Zupcic *Szeretem, hogy egy másik kikötőhöz tartozol* című remeke.

A fentebb említettekkel csupán egy szűkebb, vázlatos áttekintést kívántam adni — nem, nem arról, kik lehetnek Márquez és Vargas Llosa utódai, mindössze a latin-amerikai irodalom Európában, s ezen belül Magyarországon is meghatározó alakjai. Ahogy ma látjuk, nálunk a kései hiánypótlás mellett van némi igény a mai középgeneráció egy-egy csillagára (kiemelten itt Bolañóra gondolok), de a Schweblin-kötet visszhangjából ítélve még az sem lehetetlen (bár a véletlenszerűnél tudatosabb, átfogóbb kiadói stratégiák, sorozatok szükségesek hozzá), hogy nem tágítjuk tovább a boom és a jelen közti szakadékot, és elfogadjuk, van élet a Nobel-generáció után. Akkor még az is lehet, hogy egy jövőben megírandó cikk szerzőjének már nem is a postboom címkét kell elővenni e generáció jellemzésére.



## Csodás sokterápia pillangókkal

(*Samanta Schweblin: A madárevő. Fordította: Kertes Gábor. Nyitott Könyvműhely, 2010*)

Azt írta róla magyar fordítója, Kertes Gábor, hogy Samanta Schweblin „novelláit nem könnyű szeretni”, mert „hiányérzetet hagynak az olvasóban, gyakran lehangolók, szokatlanok vagy akár abszurdak, hétköznapien fantasztikusak, hipnotikusak, és időnként felkavarók”. Fordítsunk egyet a dolgon: Samanta Schweblint igenis könnyű szeretni, mert elgondolkodtat, felkavar, megdöbben, és rányitja a szemünket a világ abszurdítására. Merthogy Schweblin novelláiban letagadhatatlan a cortázari, kafkai vagy gogoli abszurd hatása: a lehangolóan sivár és/vagy szándékoltan hétköznapi valóságba (szülők várják gyerekeiket az iskola előtt, pihenni indulunk a tengerpartra) rendre egy váratlan (általában szürreális) elem csapódik be, hogy felkavarja az állóvizet: egy sellőférfi (van ilyen?), egy pillangóhaddá változott gyereksereg, vagy egy lyukásért bolonduló kubikos. (Ilyen szempontból a magyar borító képe telitalálat: a gondosan elválasztott hajú, hosszú szoknyás, klasszicizáló stílusban megfestett lány szája szélén — igencsak meglepő módon — kikandikál a vércsepp.) Utóbbi szimbólum — mármint maga a lyuk — egyébként Schweblin több novellájában (*A kubikus* mellett *A föld alatt* címűben) is kulcsszerepet kap mint a céltalanság, a hiábavalóság és az üresség sziszüphoszi megfelelője, mindez pedig hű képet ad az argentin író világaról, mely, ahogy az eddigiekből sejtettük, kevés fénnel, de élesen világít felénk.

Merthogy a mindössze 32 esztendő argentin író szereplői (hogy ne használjam a huszadik században jócskán elkopott „antihős” kifejezést) sérült emberek: eltéréseket leginkább depressziójuk és magányuk okaiban mutatnak — vannak köztük elváltak, és tán még gyakrabban olyanok, akik erős függésben élnek valakitől, legyen az bár terrorisztikus anya (*A dolgok mértéke*) egy atyáskodó báty (*A sellőférfi*) vagy egy más kultúrából érkezett barát (*Aszfalthoz csapódó fejek*). A nehéz helyzetre sokszor érkezik valami rendhagyó, abszurd és figyelemfelkeltő válasz (mondjuk, egy élő madarakat evő lánygyermek), kiút azonban ritkán mutatkozik: a depresszióból (talán) felengedő Walter esetlegesen visszakapott életkedve láttán öccse például azon mereng, „mi baja van Walternak... mi lehet az, ami ennyire szörnyű”. (139)

A reménytelenség e fokának tökéletesen megágyaz a Schweblin által teremtett narratív tér és maga a stílus is: a névtelen, jellegtelen helyekkel borított, mellékszereplők nélküli világ összecseng a szikár, minden leírást nélkülöző, a barokkos spanyol hagyománytól elütő írásmóddal (ebben a spanyol nyelvterületről talán Quim Monzóra hasonlít leginkább): a párbeszéd szűkszavúak és feszítettek, a cselekmény lassan, de folyamatosan halad előre, s pillanatnyi üresjáratot, elkalandozást sem engedélyez az olvasónak. Időnként az az érzésünk, Schweblin egyik kedvencét, Hemingwayt idéző megszállottsággal tisztogat le minden elágazást, sallangot szövegeiről, mintegy megfelelni vágyván a latin-amerikai novella egyik klasszikusának, Horacio Quirogának. Az uruguayi író így definiálja a műfajt 1930-ban az *El Hogar* hasábjain: „A novella [...] nyílvesző, mely gondos célzás után felroppen az íjról, és egyenesen a célba csapódik. Bármilyen sok pillangó is igyekezne szebbé tenni a röptét, az mind csak fékezne az útját.”<sup>66</sup> Schweblin szorososan tartja

magát e quirogai krédóhoz, ugyanakkor sejtésünk szerint játszik is vele: novellái egyike igenis megtűri a pillangókat (nem meglepő módon a *Pillangók* című).

Nemigen került még a kezembe olyan novelláskötet vagy antológia, mely ne lett volna egyenetlen, s már csak az olvasói ízlés különbözősége miatt sem valószínű, hogy valaha is kiadnak ilyesmit: Schweblin kötetében is megoszlanak az erősebb, elgondolkodtatóbb, és az olvasóban hiányérzetet vagy értetlenséget hagyó novellák. Meg kell adni ugyanakkor, hogy kétségtelennek tűnik előbbieik túlsúlya: legalább négy-öt klasszisteljesítmény közül kiemelhető a titokmechanizmust és az abszurdot remekül összekapcsoló *Minőségét megőrzi*, az *Aszfalthoz csapódó fejek* (mely kicsit Chaim Potok *Asher Levjét* idézi), a feszültséget végig magasan tartó *A dolgok mértéke*, s a legjobb gyerekszemszögű szülői krízisleírások listájához csatolható *A Télapó ma nálunk alszik*.

Ha feltétlen valami negatívumot keresünk a kötetben, az két dolog lehet: a szövegek szokatlanul szellős tördelése (ergo a könyv rövidegsége), illetve az oda nem illő, hosszadalmas és tökéletesen felesleges szerkesztői lábjegyzetek (szerencsére utóbbiból csak kettő van az egész kötetben). Ezeken ugyanakkor könnyedén felülemelkedhetünk, és konstatálhatjuk: a latin-amerikai (ezen belül pedig a mindig élharcos argentin) kispróza még mindig nagyon erős — Samanta Schweblin pedig abszolút nem véletlenül kapta meg a nagy múltú Casa de las Américas díját 2008-ban.

## Fura bogár

(*Juan Gabriel Vásquez: Informátorok. Fordította: Imrei Andrea. Ab Ovo, 2012*)

Ha néhanapján valamely ismerősöm megkísért a megválaszolhatatlan kérdéssel, hogy most akkor végtére is milyen is ez a latin-amerikai irodalom, némi hebegés-habogás után nyilvánvalóan kitérő választ adok (a) sokszínű, esetleg b) heterogén); az utóbbi időben, főképp *A jövő nem a miénk* olvasása óta néha hozzáteszem, az erőszak meg a szexualitás ábrázolása újabban nagyon menő. Ennél nagyobb zavarba már csak az imént említett kötetben is szereplő Juan Gabriel Vásquez *Informátorok* című regényének olvasásától kerültem, amit a 2012-es Könyvhétre dobott piacra az Ab Ovo Imrei Andrea fordításában.

Az Alfaguara-díjas Vásquez kötete ugyanis ráébresztett arra, milyen *nem a par excellence* latin-amerikai(nak gondolt) irodalom. Nem mint ha ne lenne hagyományba illeszthető akár a kontinensen is, akár a legnagyobbak által szentesítve: sikerrel próbálkozott ilyesmivel García Márquez, s igazi mestere a — könyvet is ajánló — késői Vargas Llosa. E realista, sok tekintetben non-fiction regény referenciájaként mégsem előbbieket, hanem Philip Roth alulról, a kisember szemszögéből írt történelmi regényeit szokás felhozni, melyek kisprózai testvére a felfutóban lévő latin-amerikai *krónika*. Juan Villoro szavaival élve a próza igazi kacsacsőrű emlőse ez, mely az interjú, a riport, a dráma, és az esszé

vonásait is magán viseli, s mely paradox módon egyszerre törekedik (módszertana, forráshasználata miatt) objektivitásra, valamint a személyes nézőpontokat vállalva, szubjektivitásra. Amerikai műfaj ez, de eddig azt hittük, a másik Amerikáé — aztán 2012-ben szinte egyszerre jelent meg a *Jobb, mint a fikció. Példás krónikák* (az alcím a cervantesi *Példás elbeszélések*re utal, a kötet pedig tartalmazza Vásquez egyik írását is), és *A kortárs latin-amerikai krónika antológiája*, s ennek kapcsán, mintegy szokásszerűen, új *boom*ról kezdtek beszélni.

De miről is szól a könyv? A téma az európai irodalomban épp annyira pop, mint amennyire a latin-amerikai hiánycikk: németekről, zsidókról, bűnről és bűnhődésről szól a fáma — Kolumbiában. Mindez már csak azért is izgalmas, mert a nálunk fellelhető történeti szakirodalmon végighasítva azt olvashatjuk, némi kivételtől (a brazil és mexikói szerepvállalástól) eltekintve a szubkontinens csak retorikai szinten vett részt a második világháborúban. Csakhogy, miként a közgazdász mondaná, Vásquez nem a makroadatokat érdeklék, hanem a mikrókat. A mainstream eseménytörténet már azt sem rögzíti sehol (így Kolumbiában sem), hogy a latin-amerikai országoknak tetteikkel is igazolni kellett a tengelyhatalmaktól való elhatárolódást. Pedig 1941-ben roosevelti nyomásra Eduardo Santos kolumbiai elnök parancsba adta előbb a náci-szimpatizánsok, majd a besúgóhálózat kiépülése és a közhangulat radikalizálódása után minden, kicsit is gyanús német elem begyűjtését, akiket aztán egy hotelbe internáltak a háború végéig. Ez ugyanakkor a politikai döntéstől a kisemberek magántörténelmeinek szintjére lelépve vérbeli kaffkai paradoxonhoz vezetett: a negyvenes évek elejére azok a zsidók, akik származásuk miatt elmenekültek Németországból, Kolumbiában most *németségük* miatt félhettek nap nap után. Az *Informátorok*

története három, ragyogóan megrajzolt karakter életének egymásba fonódását rögzíti mesteri módon: a kiváló rétor Gabriel Santorót, a tragikus sorsú, zenészből üvegessé, majd nincstelenné lehetetlenített Enrique Deresserét, és a huszadik század élő emlékezetként lebegő Sara Gutermanét. Az újságíró elbeszélő, az ifjabbik Gabriel Santoro nyomozómunkájának köszönhetően a felfakadó monológokból lassacskán kiépül az árulás és elárultság, az el nem követett bűnök és évtizedes bűnhődések ok–okozati hálója. Vásquez kiválóan működteti a titokmechanizmust, jól adagolja az információkat, és a feszültséget mindig fenntartva, thrillerszerűen halad a végkifejlet felé, miközben kitűnő láttelepet ad a huszadik század urbánus Kolumbiájáról — talán nem túlzás, ha az utóbbi évek legmeglepőbb, s talán legerősebb latin-amerikai regényeként jellemezzük, ami eljuthatott a magyar olvasóhoz.

## NarKolumbia

*(Juan Gabriel Vásquez: Becsapódás. Fordította: Szőnyi Ferenc. Ab Ovo, 2013)*

Nem hiszek az első élmények meghatározó voltában. Nem hihetek, mert ha az első, Latin-Amerikával kapcsolatos élményem határozta volna meg a pályám, most egészen biztos nem rónám ezeket a sorokat. 1994 júliusában, miután a labdarúgó világbajnokság titkos esélyesének tartott Kolumbia egy szerencsétlen öngólnak köszönhetően kikapott az Egyesült Államoktól, és ezzel nagy meglepetésre már a csoportkörben kizúgott, egy medellíni lokál előtt egy (valószínűleg sportfogadáson ezzel rengeteget vesztő) 43 éves férfi előbb felelősségre vonta, majd — egy hosszan elnyújtott gólkiáltás közben — szitává lőtte a saját kapujába találó Andrés Escobart. A világ — engem is beleértve — egyszerre rácsodálkozott erre az ismeretlen, barbár országra, ahol mindez, mint kiderült, nagyon is elképzelhető volt; annyira azonban már kevesen voltak kíváncsiak, hogy utánajárjanak: hogyan jutott idáig ez a Márqueztől egészen másnak megismert ország?

A magyarul két éve olvasható Juan Gabriel Vásquez éppen ezt a kérdést próbálja megválaszolni, ráadásul pont ebből a perspektívából — vagyis a kilencvenes évektől a múlt felé haladva, a következménytől az okokig eljutva. Történetfűzése hasonlatos ahhoz, amit 2012-ben az

*Informátorok*ban megismerhettünk: a titokzatos, elhallgatott múlt öszszefércelését ott is egy egyéni trauma motiválja (ott a narrátor apjának feltáruló besúgómultja), és egy nő szereplő emlékei (ott a holokauszt-túlélő Sara) keltik életre. Ezt a mostani regényt ugyanakkor a személyes kötődés teszi méltóvá a spanyol nyelvterület egyik legrangosabb díjára, a 2011-ben elnyert Alfaguarára: ez ugyanis nemcsak egy meglehetősen negatív országimázs kialakulásának, hanem egy elátkozott nemzedéknek is a története. A Kacsamesék-generáció tagjaként, egy megszakadt rajzfilm traumájának birtokában egészen megrázó azoknak a hetvenes években született bogotaiaknak (köztük az épp idén negyvenéves Vásqueznek) a fiatalságára rácsodálkozni, akik mind tudják, hol voltak az igazságügy-miniszterük vagy az elnökjelöltjük meggyilkolásának pillanatában, sőt — ami „tényleg mindennek a teteje volt” (208) — akkor is, mikor 1989-ben 111 ember halt meg egy felrobbantott repülőn, melyen a célszemély — egy vidéki politikus — rajta sem volt. Mindez, vagyis egy nagyjából 1984-ben kezdődött, évtizednyi rémálom ezer (vagy inkább tízezer, ennyi halálesetet rónak ugyanis fel neki) szállal köthető a bevezetőben említett Andrés Escobar névrokonához, Pablo Escobarhoz, aki felmérhetetlen nagyságú (egyes kimutatások szerint 25 milliárd dollárnyi!) kokainvagyonát a modern kori terrorizmus sikeres branddé emelésébe fektette, s akinek meggyilkolásával 1993-ban rengetegen lélegeztek fel — mindhiába. Ahogy az ugyanis lenni szokott, hamar kiderült, hogy Escobar a körülmények és lehetőségek hálójában alakult azzá, akivé, s nem vele kezdődtek, így pedig halála után is folytatódtak a tragédiák. Mindezt Vásquez kiváló érzéssel rángatja le a nar-kópolitika nagyszínpadáról a folyamatokban aktív, illetve passzív részt vállaló kisember szintjére azzal, hogy összecsomózza a hetvenes években

repülő kokainfutárként elcsípett, hosszas börtönök után szabaduló Ricardo Laverde és a rettegés évtizedét (fizikailag) sértetlenül átvészelő jogász, a narrátor Antonio Yammara történetét — természetesen egy merényletben. A súlyosan megsebesülő Yammara egy szike élességével, pontosságával és — a hegyvidéki Bogotát idéző — hűvösségével megrajzolt poszttraumatikus sokkja így válik egy nemzedéki életérzés metaforájává: egy olyan nemzedékévé, mely — Borgesszel szólva — már nem hisz a mennyben, csakis a pokolban, mert már alaplényként élte meg az erőszakot, és mert a korábban elképzelhetlent megszőkottá, csaknem hétköznapivá kellett átalakítsa magában. Jeleznünk kell, ez utóbbi sokak szerint a mágikus realizmus sajátja — csakhogyan ez a latin-amerikai realitás nem ugyanaz, amit egzotikumnak szokásunk rakni a karácsonyfánk alá. Most ideje, hogy legjobb közvetítőiktől ismerkedjünk meg romlásuk virágaival.

## Az eltűnt hitel nyomában

*(Juan Gabriel Vásquez: A hírnév. Fordította: Szőnyi Ferenc. Ab Ovo, 2014)*

Vegyünk először három adatot. 1) Egy 1996–2010 közti periódust vizsgáló statisztika tanúsága szerint a politikai pártok a legkevésbé bizalomra méltó intézmények Latin-Amerikában. 2) Sokkal nagyobb a hitele a médiának, annak ugyanis három ága (a rádió, a tévé és a napilapok) is a lista másik végén, az első négy között található. 3) A 2012-es PISA-felmérésben részt vett latin-amerikai országok írott szövegértési kompetenciái jóval az OECD által meghatározott 496 pontos átlag alatt vannak. Kolumbia csaknem száz ponttal van lemaradva, így a 65 vizsgált országból mindössze az 57. Ez más statisztikákat is alapul véve nagyjából azt jelenti, hogy tíz kolumbiaiból hat nem érti, amit olvas.

Adott tehát egy kontinens, melynek történelme több évszázada a megszakíttottság, a félbemaradtság, a nagyra törő, de be nem teljesült tervek históriája. Kevesen szeretnek csalódni, Latin-Amerika viszont a függetlenségtől az elmúlt évtizedekig folyamatosan erre ítéltetett: a Grand Canyon méretű társadalmi szakadékok betemetése, a korrupció és a bűnözés leszorítása mind olyan problémák, melyek kérdésében mind ez ideig kevés látványos eredmény volt felmutatható. Ennek fényében csoda volna, ha az ezek leküzdésére szerződött politikai osztálynak bármi hitele is lenne a térségben, s mint a számok mutatják,

a lakosság nyolcvan százalékánál egyáltalán nincs is. Mindez ugyanakkor lehetőség, piaci rés a megfelelő kreatívnak, hogy a nép hangjává szegődve artikulálja az elégedetlenséget, és megmondja a hivatalostól rendre eltérő tutit; egy jellemzően gyengén alfabetizált közegben (mint a kolumbiai) pedig az sem csoda, hogy az üzenete annál hatékonyabb, minél tömörebb, egyértelműbb és látványosabb.

Vásquez legújabb kisregényének főhőse, Javier Mallarino jó érzéssel ismeri fel a hetvenes években, hogy „a mi társadalmunkban nem az a fontos, hogy mi történik, hanem az, hogy ki mondja el, mi történik”, és mint a számok is mutatják, joggal teszi fel a kérdést: „Hagyjuk talán, hogy a politikusok meséljék el nekünk?” (56) Bár választhatná a festői karriert is, politikai karikaturista lesz, aki naponta fűz frappáns, epigrammaszerű kommentárokat saját rajzaihoz; ha ma kezdené, valószínűleg egymillió követője lenne az Instán. Sikere kulcsa két dologban rejlik: hogy minden megnyilvánulásában független a hatalomtól (még a karikatúráit közlő újságnál sem fogad el fix pozíciót, pedig felajánlják neki), és hogy kritikája mindig pontosan érez rá közönsége igényeire. Ez utóbbi már csak azért is fontos, mert, mint felesége (a regény egyik legerősebb alakja, Magdalena) rámutat, „az emberek már tudják, mit gondoljanak. Az embereknek már megvan a maguk jól kialakított előítélete. Csak azt várják, hogy valaki, akinek megvan hozzá a tekintélye, megerősítse ezt az előítéletet”. (67) Mallarino *rendelkezik* ezzel a tekintéllyel: tehetséggel és meg nem alkuvással harcolja ki hitelét. De mi van akkor, ha egy hozzá hasonló, feddhetetlen(nek hitt) közszereplő egy olyan, Kolumbiában abszolút hihető vádat (egy politikus pedofiliáját) dob be a köztudatba, amiről csak ő tudja, mennyire bizonytalan lábakon áll? Vásquez kisregénye morális síkon a hírnév–hatalom–felelősség

háromszögben mozog, de közben közvetítettségen alapuló kultúránkról ad látleletet azzal, hogy megmutatja, milyen hosszú dominósort dönthet le egyetlen jól mediatizált kép, hogyan képes egy megfelelő felületen közölt, előítéletekhez jól simuló, láthatatlan kéz által rajzolt (mert Mallarinót negyven év után sem ismerik fel az utcán), valójában azonban félinformációkból és indulatokból összeállított üzenet tragédiát előidézni.

Bár a szokás szerint remekül dramatizált, feszes, felesleges mondatok nélküli kisregény végkifejlete hagy az olvasóban némi hiányérzetet, Vásquez harmadik magyarul olvasható kötete után immár bizonyosak lehetünk benne, hogy egyenletes, kimondottan erős életművel van dolgunk, mely a latin-amerikai realista próza aktuális élvonalában jelöli ki a helyét.

## V. EGZOTIKUS IDEGENSÉGEK

### Trópusi zsinagógák

#### *Tájkép a latin-amerikai zsidó irodalomról*

Ha az ember valami oknál fogva először Európára, aztán Latin-Amerikára gondol, ellentmondásos kép bontakozik ki előtte. Ha pusztán földrajzi ismereteire hagyatkozik, a 95%-ban spanyolul és portugálul beszélő „katolikus kontinens” masszív, homogén tömbnek tűnik a Brazíliai területére ötven országot és számos nyelvcsaládot bezsúfoló Európához képest — mégis a *Pantaleón és a hölgyvendégek* olvasta nélkül is százszor hamarabb jut eszünkbe a kupleráj szó Latin-Amerikáról, mint Európáról.

Latin-Amerika — Kelet-Európához hasonlóan — tudatában van önnön kuplerájságának, de ravaszul nem tagadja, hanem erénnyé emeli azt: nem az enervált búskomorságon nevelt kicsi és savanyú magyar narancs logikáját követi („ez adatott, bírjuk ki valahogy”), hanem a latino házibuliét, ahol a nagy kavardásban olyan elemek is kapcsolatba kerülhetnek egymással, melyek homogénebb, rendezettebb társadalmakban nemigen. Elég elolvasnunk Octavio Paz Malinche-esszéjét (*Los hijos de La Malinche*), hogy rájövünk: a hódító Cortés és nahua tolmács-szeretője, Malinche nászából megszületett mexikói nemzet egyszerre foglalja magában a hódítót és a meghódítottat, az őslakost és a bevándorlót, az árulót és a hídembert, ezeket a tragédia árán született, egymással összeegyeztethetetlen, mégis egymást kiegészítő identitáselemeket pedig akár gazdagságként is lehet értelmezni. Oswald Andrade 1928-as Kannibál Kiáltványában (*Manifiesto Antropófago*) világosan

fogalmaz: a színvonalas önkifejezéshez magunkévá kell tenni, el kell fogyasztani a másikat annak kultúrájával, világszemléletével együtt, mert „csak a kannibalizmus egyesít minket”.

Ilyesmik forogtak a fejemben, miután átfutottam néhány latin-amerikai zsidó irodalmi antológiát és lexikont: a többhullámos kényszer migráció milliányi alakzata egészen gazdag, sokszínű és sokhangú zsidó kultúrát hozott létre, mely éppúgy magában foglalja az írássom címéül szolgáló zsidó novellagyűjtemény (*Tropical Synagogues: Stories by Jewish-Latin American Writers*) szerkesztőjét, a *Don Quijote* első fejezetét spanglishre fordító (!) Ilan Stavanst, mint a ladinóul is alkotó, bolgár szefárd családból Mexikóba származó költőt, Myriam Mosconát. Pedig e gazdagság mögött sokszor traumatikus történetek rejlenek: ilyen Clarice Lispectoré, aki azután született meg Podóliában, hogy anyját az orosz polgárháború idején egy pogromlovag megfertőzte szifilisszel, vagy Angelina Muñiz-Hubermané, aki a spanyol polgárháború elől menekülő szülők gyermekeként Franciaországban látta meg a napvilágot, hogy aztán a náci csapatok továbbbúzzék Kubába, majd Mexikóba.

Huszedik századi történetek ezek, mert a latin-amerikai zsidó irodalom története — a tömeges migrációval párhuzamosan — ekkor veszi kezdetét. Ez nem azt jelenti, hogy ezelőtt ne létezett volna zsidó történelem és zsidók által írt irodalom a szubkontinensen: már Kolumbusz első amerikai útját is legalább hat, név szerint ismert zsidó kísérte (nem utolsósorban azért, mert a Katolikus Királyok ediktuma a zsidóság kiűzéséről néhány nappal a vitorlabontás előtt lépett hatályba), vagyis az európai és zsidó jelenlét egyidős Latin-Amerikában. Mégis, az olyan

esetek, mint a gyarmati Latin-Amerika zsidó világát először megjelenítő, később judaizálásért az Inkvizíció által elítélt Luis de Carvajal y de la Cueva (1539–1591), vagy a 19. századi latin-amerikai romantika csúcsteljesítményét, a *Mariát* megalkotó kolumbiai Jorge Isaacsé (akinek regényéből valószínűleg nem csak én tanultam meg a spanyol „zokogni” — *sollozar* — igét mindörökre), páratlanok maradtak a maguk korában —, miközben persze a zsidó alakját esztétikai okokból vagy antiszemitizmusát propagálandó számos nem-zsidó szerző tollára vette. Talán nem árt közülük kontrasztba állítani az Argentin Nemzeti Könyvtár két egymást követő igazgatóját, a Hugo Wast álnéven Cion bölcseinek jegyzőkönyveit megidéző Gustavo Adolfo Martínez Zuviarát (aki 1931 és 1955 közt töltötte be a posztot) és a tiszteletbeli zsidó íróként számontartott Jorge Luis Borgest (1955–1973) — kettejüket manapság egészen más polcon tartja az irodalomtörténet.

Akárhogy is, abban nincs igazán vita szakmai körökben, hogy a latin-amerikai zsidó irodalom az argentin függetlenség centenáriuma, 1910-ben veszi kezdetét Alberto Gerchunoff *A zsidó gauchók* (*Los gauchos judíos*) című novellafüzérével. Gerchunoff a legendás modernista költő, Leopoldo Lugones tanácsára írta meg kifejezetten zsidó szempontú integrációtörténetét, mely személyes élményekből táplálkozott: 1889-ben ötévesen maga is az elsők között érkezett a kamenyec-podolszki zsidó telepések által alapított, nevét a filantróp milliomostól, Moritz von Hirschtól kölcsönző Moisesville-be. *A zsidó gauchók* az akkoriban alakuló Hirsch-telepek mindennapjait világítja meg, melyet a franciás műveltségű Buenos Aires-i értelmiség hírből sem igen ismert: Dél-Amerika Párizsában (ahogy a századfordulón nevezték) a kisebbségi



narratívák annak ellenére sem nyertek igazán polgárjogot, hogy az ország vezető intellektusai, elsősorban észak-amerikai ihletésre, abszolút bevándorláspártiak voltak. Juan Bautista Alberdi szállóigévé vált 1852-es kijelentése („a kormányzás betelepítés”) a kontinens számos országában vált krédóvá: lényege a nem-európai (őshonos) kisebbségek és európai bevándorlók arányszámainak utóbbi felé való elmozdítása volt. Mai szemmel nézve hihetetlen, de az 1910-es években Argentína a világ tíz legnagyobb gazdasága közt volt, egy főre eső GDP-ben többek közt korábbi anyaországát, Spanyolországot is leelőzve — nem csoda, hogy Gerchunoff narrátora annak ellenére is Siont látja befogadó országában, hogy amint a *Szombatban* magyarul is elérhető novella (*Az ellopott ló története*) is mutatja, itt is a zsidókat találják meg elsőként, ha valakinek eltűnik a lova.

Gerchunoff az első latin-amerikai író volt, aki egy kifejezetten zsidó témájú írással bekerült a kánonba, az őt követő generációkból pedig immár többen igyekeztek belépni az általa részre nyitott ajtón — akár vele szögesen ellentétes képet festve a latin-amerikai zsidóság helyzetéről, mint a nemrégiben elhunyt, lengyel származású Mario Szichman tette azt négyrészes Pechof-sagájában.

Darrell B. Lockhart három generációt különít el a latin-amerikai zsidó irodalomban: a bevándorlást közvetlenül átélő első nemzedék fő ellentmondása az identitás megőrzése és a hézagmentes beilleszkedés között feszül (ennek lehetetlenségét a már–még tökéletlenül beszélt nyelvek keveredése jelzi), gyakran előforduló elemei pedig az idegenség-érzet, az óhaza iránti nosztalgia és a nehézkes társadalmi–anyagi megkapaszkodás. A második, már az új hazában szocializálódó nemzedék már érthető módon közvetettebben kötődik az óhazához, erősebben

ágyazódik az újba, ez pedig egészen más attitűdöt eredményez a kívülállósággal vagy másodrendűséggel kapcsolatban: a beilleszkedés kényszere helyett az egyenlőség kivívása, a kirekesztéssel való szembeszállás lesz a cél. Míg a pogromok elől menekülő első generáció csupán arra vágyott, hogy ne zavarják láthatatlanságában, a második a többiekével egyenrangú helyet követel magának a társadalomban: zavarják a duális elkötelezettség olyasfajta kényszerei, mint amiről Saul Sosnowski számol be egy tanulmányában, elmesélve, hogy az ötvenes-hatvanas években a zsidó középiskolásokat az inspektorok látogatására felkészülve olyan kérdésekkel vizsgáztatták, hogy „ha háború törne ki Argentína és Izrael között, melyik oldalon harcolnál?”

A harmadik és negyedik, javarészt már asszimilálódott, szekularizálódott generációk aztán sokszor visszatalálnak a zsidó ősök történeteikhez: így érünk körbe, ha Gerchunoff után mondjuk a valamelyest nálunk is ismert Andrés Neuman *Una vez Argentina* [Volt egyszer egy Argentína] című regényét olvassuk, megtudván, hogyan érkeztek Neuman felmenői (nagyjából Gerchunoffékkal egyidőben) Oroszországból Argentínába — csak immár egészen más perspektívából. Ha tehát az első generáció számára a zsidóság sors, a második számára harc, e harmadik hullám számára leginkább hagyomány. Nem egészen véletlen, hogy az utóbbi évtizedekben kifejezetten divatosak lettek a zsidó tematikájú történelmi regények: a magyarul szintén olvasható mexikói Angelina Muñoz-Huberman 16. századi karibi zsidó kalózkáról (!) szóló novelláját 2018-ban bővítette regénnyé, de a brazil Moacyr Scilartól a venezuelai Alicia Freilich Segalig sokan foglalkoznak az Inkvizícióval, üldöztetéssel és száműzetéssel is — rendszerint áthallásban a jelennel.

De mi a helyzet a holokauszttal? Történelmi ismereteinkből tudható, hogy a latin-amerikai szubkontinens csaknem teljesen kimaradt a második világháborúból — ez azonban nem jelenti azt, hogy a háború alatti és utáni bevándorlás miatt ne lenne latin-amerikai emlékezete — még ha annak kulturális lenyomata az európaihoz nem is mérhető. Legkiemelkedőbb képviselője, a kalandos életutat bejáró Simja Sneh a második világháborút Lengyelországból a Szovjetunióba szökve a sztalinói szénbányákban, a Vörös Hadsereg kötelékében Belső-Ázsiában, majd a Brit Hadsereg zsidó brigádjába kerülve Európa különböző országaiban szolgálta végig, hogy aztán a háború után Argentínába emigráljon; a kilencvenes években két terrorista merényletet is túlél, hogy aztán 1999-ben, 90 évesen érje a halál. A legmeggrázóbb és leginkább latin-amerikai Soá-történetet mégsem tőle, hanem a kolumbiai Juan Gabriel Vásquez-től olvastam az *Informátorok*ban<sup>67</sup>: mikor Eduardo Santos elnök 1941-ben roosevelti nyomásra parancsba adta a náci-szimpatizánsok, majd a közhangulat radikalizálódása után minden, kicsit is gyanús német elem begyűjtését, a származásuk miatt ezer veszélyen át Kolumbiába menekülő zsidóknak ezúttal németységük miatt kellett évekig egy hotelben raboskodniuk — létezik tehát az a balsors, ami több ezer kilométeren keresztül üldöz, és sosem adja fel.

Mindeddig kevés női hangot említettem e felsorolásban, pedig a '70-es évek óta virágzik a zsidó női irodalom is a kontinensen: a mindig erős argentin felhozatalon (Ana María Shua, Alicia Steimberg) és a mostanság Amerikán keresztül hozzánk is eljutó, zsidó témákat alig érintő Clarice Lispectoron (akiről Csáki Márton írt pazar esszét a *Szombat*-ba<sup>68</sup>) túl kiemelkedő a mexikói (Sabina Berman, Margo Glanz, Myriam

<sup>67</sup> Lásd a kötet *Fura bogár* című írását. (161–163).

<sup>68</sup> Csáki Márton: *Szavakkal a halál ellen — Clarice Lispector tragikus élete*, Szombat.hu, 2018. augusztus 5., <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/szavakkal-a-halal-ellen-clarice-lispector-tragikus-elete> (utolsó megtekintés: 2021. 09. 13.).

Moscona) és a chilei (Marjorie Agosin, Sonia Guralnik, Cynthia Rimsky és az egy novella erejéig magyarul is olvasható, hátborzongató Andrea Jeftanovic) mezőny is.

Az utóbbi évtizedek ugyanakkor a gender, test és szexualitás eladdig tabunak számító témáit is beemelték a latin-amerikai zsidó irodalomba, mi több, megjelentek az első zsidó queer szövegek is. Az első homoszexualitását nyíltan vállaló latin-amerikai zsidó szerző a venezuelai Isaac Chorcón volt, akinek *Pájaro de mar por tierra* [Partra vetett tengeri madár] és *Rómpase en caso de incendio* [Tűz esetén betörni!] című regényei úttörőek voltak a szubkontinens gay irodalmában, a mexikói Sara Levi Calderón *Dos mujeres* [Két nő] című regénye pedig az első lesbikus zsidó regény volt kontinensszerte.

Míndez azt mutatja, hogy bár a latin-amerikai zsidó irodalomnak történeti okokból mások a csapásirányai és súlypontjai, mint az európai vagy észak-amerikai zsidó irodalmaknak, kérdései nagyon is hasonlóak más kisebbségi irodalmakhoz, válaszai és értelmezései pedig generációról generációra változnak. S ez alighanem így van jól.

## Az egzotikus Budapest

### *A magyar főváros a latin-amerikai irodalomban*

Ha megkérnénk egy tetszés szerinti nem-latinamerikanistát Magyarországon, mondja már meg, mi jut eszébe a Rio Grandétól Tüzföldre terjedő térségről, elég nagy a valószínűsége, hogy az ismeretlenség, furcsaság és egzotikum birodalmaként jellemezné, ahol a napsütötte strandok vagy épp nyomorúságos favelák árnyékában félvér lányok szambáznak, zseniális focisták dekázgatnak, vagy épp aranyozott Kalasnyikovval hadonászó drogdílerok lövöldöznek. Arra ugyanakkor aligha gondolunk, hogy ez az egzotikumérzet kölcsönös is lehet, vagyis nemcsak számunkra izgatón fura hely Latin-Amerika, de egy argentin vagy brazil számára is könnyen annak tűnhet Magyarország — az óceán túloldaláról nézve ugyanis éppenséggel mi vagyunk a sejtelmes, ismeretlen *másik*.

Hogy ez mennyire így van, annak ékes bizonyítéka a Magyarországot tematizáló kötetek egyre növekvő száma Latin-Amerikában, ezen belül is főként Brazíliában. Az ugyanakkor, hogy mi ennek a viszonylag újkeletű *boom*nak az oka, rejtély: a legegyszerűbbnek tűnő válasz ugyanis meglehetősen korlátozott érvényű. Bár az argentin irodalomnak vannak magyar származású reprezentánsai (közülük Pablo Urbanyi és Federico Andahazi rendelkezik is magyar fordítással), Brazíliában, ha hihetünk a kiváló luzitanista, Urbán Bálint kutatásainak, az 1992-ben elhunyt Rónai Pálon (alias Paulo Rónain) kívül nemigen beszélhetünk emigráns irodalomról.<sup>69</sup> Vagyis bár a Magyarországról szóló művek

<sup>69</sup> URBÁN Bálint: *Hungareses na literatura brasileira – o caso do romance de Suzana Montoro = O Brasil em contexto europeu e húngaro*, szerk.: PÁL Ferenc, ELTE BTK, Budapest, 2015. 99–111.

közt van olyan, melynek témaválasztását a szerző származása is inspirálta (például a már említett Andahazi alatt bővebben is tárgyalt regényét), de az írók többségének semmilyen kötődése nincs Magyarországhoz. A regények között többségben vannak a történelmi tematikájúak (Noemi Jaffe 2015-ben megjelent, *Írisz: as orquídeas* című műve '56-ban, a már említett Andahazi *Szerelmesek a Duna alatt* című regénye '44-ben játszódik, Suzana Montoro *Os Hungareses* című kötete pedig az első világháború után Brazíliába menekülő emigránsok életét tematizálja), de van, ahol Magyarország kifejezetten az egzotikum szerepét tölti be — így például Julio Cortázar vagy Chico Buarque műveiben. Az alábbiakban két argentin és egy brazil szerző művein keresztül veszem szemügyre, hogyan látják, vagy inkább milyennek képzelik az óceán túlsópartján Budapestet.

A három szerző közül minden kétséget kizáróan az argentin Julio Cortázar a legismertebb, akiről a legkevésbé sem állítható, hogy a messzi távolból okoskodott volna Európáról: jelentős időt töltött Párizsban, volt litván élettársa, sőt, barátjától, Gabriel García Márqueztól akár még a korai Kádár-rendszerrel is hallhatott volna egyet s mást, a kolumbiai író ugyanis az első '56 utáni külföldi delegációk tagjaként járt Magyarországon.<sup>70</sup> Mégis a három tárgyalt szerző közül Cortázar tudása a legcsekélyebb a magyarokról és Budapestről — ami azonban a legkevésbé sem gátolja meg abban, hogy többször is beemelje őket műveibe. Mégpedig nem is akármelyikbe: a két legismertebb ilyen szöveghely *A távoli társ* című novella és az általában Cortázar főműveként aposztrofált, spanyol-amerikai *Ulyssesként* is emlegetett *Sántaiskola*. Utóbbi már csak azért is érdekes számunkra, mert egyik szereplője, a litvános nevű, de részben magyar származású Gregorovius egyetlen mondatban

<sup>70</sup> Lásd a kötet *Kádár elefántjai* című írását (59–65).

megadja a Magyarországról mint egzotikumról szóló diskurzus esszen-  
ciáját, mikor azt mondja, „Párizsból nézve minden irodalomnak hangzik,  
ami Bécsen túl van”, ezzel mintegy a fikció birodalmába utalva hazánk-  
kat. Szerencsére azonban itt nem állunk meg: Gregorovius Erdélyből  
származó anyja kapcsán ugyanis a Río de la Plata-térség (meglehetősen  
felszínes) magyarságképe is rálátást nyerhetünk. Hallgassuk csak!  
„Anyám nemigen merete Erdélyt emlegetni, félt, hogy vámpírtörténe-  
tek jutnak róla az emberek eszébe, mintha... Meg, tudja, a tokaji...»  
»Képzeld el ugyanezt Montevideóból«, mondta a Boszorka. »Azt hisz-  
szük, hogy ember, ember egyre megy, de ha a Cerro felé lakunk...  
Valami madár az a tokaji?« »Hát, bizonyos értelemben«. Hogy miért  
jut eszébe bárkinek is Erdélyről a tokaji, arra eleddig nem sikerült rá-  
jönnöm, az aszúborok ornitológiai vonatkozásait azonban sikerül azzal  
lezárni, hogy „minden jó borban egy madár szunnyad”.<sup>71</sup>

Gregorovius ezen történetével nagyjából ki is merítettük Cortázar  
Magyarországgal kapcsolatos tudását (bár itt-ott még van egy-egy el-  
ejtett megjegyzés Trianonról és a polgári törvénykönyvről), de még ez  
a kevés tény is valóságos CIA-adatbázisnak tűnik az író Budapestről  
szóló ismereteihez képest, melyekről (vagy inkább: melyek hiányáról)  
*A távoli társ* című novellája tanúskodik.

*A távoli társ* Cortázar egyik emblemikus *doppelgänger*-novellája,  
méltó párdarabja az *Axolotl*nak; mintegy neki szentelt *hommage*-ként  
a *Lejana*, az ELTE Spanyol Tanszékének internetes periodikája is a ne-  
vét viseli. A történet szerint a Buenos Aires-i felső középosztály kényel-  
mes életét élő Alina K. Reyst időről időre megrohanja az érzet, hogy  
másik énjét — melyről fokozatosan kiderül, hogy egy budapesti kol-  
dusasszonyé — verik, s ez valamiképp összefüggésben van egy hóval

71 Az idézetek forrása: Julio CORTÁZAR: *Sántaiskola*, ford.: BENYHE János, L'Harmattan, Buda-  
pest, 2009, 173–174.

borított híddal, melyen át kell kelnie. Végül sikerül rávennie barátját,  
Luis Mariát, hogy feleségül vegye, és Budapesten töltsék nászútjukat  
— a város pedig egészen érdekes arcát mutatja. A földrajzi neveket Cor-  
tázar szemmel láthatólag egy szláv–román szógenerátor segítségével  
alkotta meg: előkerül a Dobrina Stana, a Skorda, a Burglos, a Vladas  
tér, a félve vágyott hídról kiderül, hogy a Vásárhíd (!) névre hallgat, a  
néhol meglehetősen középkorias Budapest miliője pedig egy Szorokin-  
regény hangulatát idézi. („A Dobrina Stana mellett, a Skorda irányá-  
ban: jégcsap sörényű, felborzolt lovak és mereven strázsáló besúgók,  
gőzölgő kenyerek meg egy-egy széllökés, mely megzörgeti az ablako-  
kat. [...] Kiérek a folyóhoz egy térre, amely szinte a víz fölé nyúlik,  
ahol dübörgő jégtáblák és dereglyék úsznak, és van ott egy jégmadár is,  
aminek ott biztos szbunája théno a neve, vagy még ennél is csúnyább.”)  
Később hasonlóan érdekes nevű népi hősök is előkerülnek: „A Vladas  
térrel felmentem egész a hídfőig [...], olykor szívesen megálltam volna  
egy-egy ház, egy-egy kirakat előtt, megnéztem volna a nyakig bebugyo-  
lált gyerekeket vagy a szökőkutakat, azokat a kifehérített körgallérú,  
szálfatermetű hősöket, Tadeo Alankót meg Vladislas Néroyt, a tokaji-  
ivókat meg a cimbalmosokat.”<sup>72</sup>

A több névben (Vladas tér, Vladislas Néroy) is visszhangzó Vlad  
tag azt sejteti, hogy Gregorovius fentebb említett, Erdély-toposzokkal  
kapcsolatos panaszai ellenére maga Cortázar is a *Drakulából* merítette  
képzelt Magyarországnak egyes részeit — de ne búsuljunk, mert ha  
így van, egyedül Bram Stoker remeke akadályozza meg, hogy a herderi  
jóslat különös beteljesedéseként elmerüljünk az argentin író szláv ten-  
gerében.

72 Az idézetek forrása: Julio CORTÁZAR: *A távoli társ*, ford.: SCHOLZ László = Uő: *Bestiárium*, Ulpius-  
ház, Budapest, 2003, 43–44. (A fordítást enyhén módosítottam.)

Cortázar tökéletesen fiktív fővárosánál jóval kidolgozottabb a brazil énekes–író, Francisco „Chico” Buarque Budapestje, mely a szerző 2003-as kötetének címadója. A magyarra Pál Ferenc által fordított *Budapest* nem véletlenül lett többszörös díjnyertes Brazíliában: sejtelmes, egyedí hangulatú, lassú cselekménye egyszerre szól a nyelv általi befogadás és kirekesztés lehetőségeiről, valóság és fikció szétszalazhatatlanságáról, és persze Budapest és Rio kontrasztjairól — metairodalmiságban fürdő, igazi posztmodern klasszikus ez, a végén erős csavarral. Mindez már csak azért is érdekes számunkra, mert Buarque Budapestje mintegy tükörfelülete a regény cselekményének: olyan, mintha egymásnak eresztettük volna Cortázar és a *Lonely Planet* magyar fővárosát, majd megszórtuk volna a változó idő jellegzetes ízeivel. Így szinte természetesen tűnik, hogy Buarque főhőse, José Costa egyszerre utazik az igazi hármas metróval (és nem a Vladas tér, hanem Újpest-Városkapu felé!), és szerepel a *Magyar Hírlap* hasábjain, illetve lát a Margit-szigeten dunai víziakrobatákat (!), birkafuttatásokat (!!), szlovén bábjátékokat (!!!), és hasbeszélőkórust (!!!!), miközben elszív másfél szakajtónyi Fecske cigarettát. (És akkor még nem is beszélünk a kedvencemről, a hun–magyar kontinuitást biztosító Attila Tornyáról, a tetején forgó táncparkettel!)

Mivel Buarque a nyelvtanulás ürügyén számos magyar szót, kifejezést és mondást csempész a szövegbe, felmerül a gyanú, hogy a kisiklások egy része teljesen szándékos: egyértelműen ilyen például a szándék, hogy a teljes Aranycsapatot elrejtse a szövegben. A főszereplő lakhelyéül szolgáló Tóth utca 84. mellett van Bozsik sugárút és Zakariás Szálloda, a szereplők közt pedig feltűnik a Szépirodalmi Klub öreg jegyzője, Puskás Sándor, a köztisztviselőként álló irodalomprofesszor, Buzanszky Zoltán, a prózaíró Hidegkuti István, az ihletét vesztett költő, Kocsis Ferenc

(akinek kiadója a Lantos, Lorant & Budai), és mintegy slusszpoénként Grosics felügyelő (!). (Több magyar olvasó hiányolta Czibort a kötetből, de nekem úgy tűnik, Buarque egyszerűen csak nem a kanonikus Aranycsapatot lépteti pályára a *Budapest*-ben: a balszáron Czibor helyett a vb-döntőn is játszó Tóth Mihályt szerepelteti.)

Bár Cortázar és Buarque mesebeli Budapestje sok mindenben különbözik, közös bennük a dokumentarizmus szándékának teljes hiánya: sem a fantasztikus irodalom ősatya, sem a valóság bizonytalanságát tematizáló Buarque nem próbálja afféle botcsinálta Krysztóf Vargaként kívülről megmondani, milyen is a magyar főváros vagy az ország lakói — történeteik épp ilyen jól működnének, ha Prágában játszódnának. Az argentin Federico Andahazi pozíciója azonban egészen más: ő bevalottan nagyapja, Andahazi Kasnya Béla kalandos élettörténetét igyekszik megörökíteni a *Szerelmek a Duna alatt* című történelmi regényében.<sup>73</sup> Kötetének döntő része a német megszállás alatt álló Budapesten játszódik, s egy interjúban maga a szerző nyilatkozik úgy, hogy a kötet apropóját adó emberbaráti cselekedet — ti. hogy Andahazi nagyapja titkos pincéjében rejtegette zsidó származású volt feleségét és annak férjét — valóban megtörtént. Ez ugyanakkor — főként a szerző magyar származásával megfejelve — a történet további részeire is a történelmi hitelenség bélyegét nyomja, ami azonban sajnálatos módon a legkevésbé sem indokolt. Andahazi nemcsak hogy teljesen tájékozatlan a magyar történelemben és Budapest helyrajzában, de ami rosszabb, meg van győződve ennek ellenkezőjéről, s nagy magabiztossággal vegyes coelhói bölcsességgel tájékoztatja félre jobb sorsra érdemes olvasóit. (Ez nálunk különösen azért szúrhat szemet, mert csaknem Andahazi kötetével egy időben jelent meg Zoltán Gábor ugyanebben az időszakban játszódó

<sup>73</sup> E kötetrel előbbieknél szorosabb a kapcsolat, a magyar kiadást ugyanis magam szerkesztettem. Az alant felsorolt hibák egy részét — ha a történet menetét nem befolyásolta — javítottam.

regénye, az *Orgia*; a két kötet olvasója nem sok párhuzamot talál majd kettejük Budapestje közt.) Az még csak hagyján, hogy az argentin író tősgyökeres magyar arisztokrata főhőse a Bora Persay nevet viseli (hogy második feleségéről, Margáról és házvezetőnőjéről, Helenről ne is beszéljünk), az azonban már gyanúsabb, hogy apja már az első világháború előtt vitézi címet visel, holott a rendet csak 1920-ban alapította Horthy kormányzó. Gyanúmat, hogy Andahazi nem hosszas levéltárazás és Kondor Vilmost megszegyenítő térképészeti tájékozódás után vágott bele a könyv megírásába, egyrészt a tényekkel szemben álló, helyenként kifejezetten kultúrsoviniszta állítások (például, hogy az őszirózsás forradalmat követő „öt hónap alatt [...] a magyar művészet olyan pompájában ragyogott fel Európa nagyvárosaiban, ahogy soha korábban”), másrészt a radikális hiányok igazolják: 1944–45 fordulóján például egyetlen nyilas sem akad Budapesten (mindent rosszat egyedül a gonosz németek csinálnak).

Ez nagyjából már sejteti, hogy a fővárossal kapcsolatos topográfiai ismereteket illetően sem számíthatunk sok jóra: kicsit úgy tűnik, mint ha Andahazi egy vékony, idegen nyelvű prospektusból próbálta volna rekonstruálni Budapest korabeli térképét. Mással ugyanis nemigen lehet magyarázni, hogyan láthatja Bora ex-felesége a tetőablakból a budai oldalon a Bazilikát (!), és hogy járhat apja baráti társasága már a századfordulón a Gellért Fürdőbe, mely csak 1918-ban nyit majd meg. A tény, hogy a regényben az iménti helyeken kívül csak a Parlament, a Halászbástya, a Lánchíd, a vár és az Andrássy út kerül név szerinti említésre, egy hosszú hétvégét nálunk töltő turista Budapest-ismeretét feltételezi; érdekes, hogy a Liszt Színházon kívül még a fiktív helyek

(utcák, terek, utak) is hiányoznak a cselekményből. Pedig Bora és ex-felesége, a zsidó származású Hanna kimozdulnak a városba, mikor a német (és persze a nem létező nyilas) veszélyre fittyet hányva átkoroznának Pestre vacsorázni (Budán ugyanis nyilván nincsenek éttermek), hogy egy kis fogadóban kiváló székelygulyást, grillcsirkét (!) és az arisztokrata ízlésnek is megfelelő folyóbort fogyasszanak — valamikor 1944–45 fordulóján. Az évek óta érvényben lévő jegyrendszer, az egyre barnuló kenyerek, a tüdőleves és a hitlerszalonna időszakában alighanem sokan kértek volna eligazítást Borától, vajon az Andrássy út melyik részén található e remekül ellátott kicsiny fogadót.

\* \* \*

Hogy miért tűnt fel Budapest az utolsó években a latin-amerikai érdeklődés horizontján, azt e rövidke körutazás után sem tudjuk: sem újkeletű migrációs trendek, sem irodalmi divatok nem jelezték jöttét. A latin-amerikai Budapestek elburjánzása ugyanakkor arra mindenképp jó, hogy rádöbentsen: amíg azt gondoljuk, hogy Brazíliában mindenki lambadaszoknyában focizik a Copacabanán, semmi okunk nyavalyogni a Margit-szigeti birkafuttatásokon: ami nekünk a mesebeli dél, az Délnek maga az egzotikus észak. Legfeljebb mi nem a favellák árnyékában szambázunk, hanem Attila Tornyának tetején ropjuk a csárdást.

## A kötetben szereplő írások első megjelenési helye:

*A fenséges kupleráj*, Élet és Irodalom, 2021. január 15.

*Az örökkévalóság lexikona*, Élet és Irodalom, megjelenés alatt.

*Doktor Freud újratöltve*, Lazarillo Hispanisztikai Portál.

*Ernesto Sábato (1911–2011)*, Nagyvilág, 2011/7–8, 560–563.

*Hadd beszéljen a... Vargas Llosa*, Lazarillo Hispanisztikai Portál.

*Túlságosan sík puszta: Juan Rulfo novelláinak új fordításáról* (szerzőtárs: Báder Petra), Jelenkor, 2015/11, 1250–1254.

*Az Ősleves. Ötvenéves a Száz év magány*, Hévíz, 2017/3, 869–874.

*Kádár elefántjai*, Jelenkor, 2018/1, 90–93.

*Márquez mélyebb bőre, vagy a király beszéde(i)?*, Lazarillo Hispanisztikai Portál.

*Mindent Gabóról*, Lazarillo Hispanisztikai Portál (*Új biblia gabofileknek* címen), valamint *Élet és Irodalom*, 2010. február 19. (*Mindent Gabóról* címen).

*Carlos Fuentes (1928–2012)*, Nagyvilág, 2012/8, 699–705.

*És te, hova ugrasz?*, Lazarillo Hispanisztikai Portál, 2009. augusztus 4.

*Szomorú szerelmi kirakó Cortázzal*, Lazarillo Hispanisztikai Portál.

*Sherlock a pampán*, *Élet és Irodalom*, 2014. dec. 12.

*A mexikói troll meg a migráns mutánsok*, *Élet és Irodalom*, 2021. július 2.

*Az eltűnt költő nyomában*, *Élet és Irodalom*, 2013. október 4.  
(*Nagy utazás* címen).

*Zsigerből vagy realistán? Szélgjegyzetek Roberto Bolaño Vad nyomozók című regényének fordításához*, Kalligram, 2014/2, 98–103.

*Világháború a Costa Braván*, *Élet és Irodalom*, 2016. április 15.

*Santa Teresa, végállomás*, Magyar Narancs, 2016. december 15.

*Az eltűnt boldogság nyomában*, *Élet és Irodalom*, 2018. június. 15.

*Apa, fiával*, 2000, 2012/11, 56–59.

*Jövőt nekik! Az új latin-amerikai irodalom védelmében*, Kalligram, 2012/7–8, 153–154.

*Csodás sokkterápia pillangókkal*, Lazarillo Hispanisztikai Portál.

*Fura bogár*, *Élet és Irodalom*, 2012. szept. 14.

*NarKolumbia*, *Élet és Irodalom*, 2013. szeptember 13.

*Az eltűnt hitel nyomában*, *Élet és Irodalom*, 2014. július 25.

*Trópusi zsinagógák — tájkép a latin-amerikai zsidó irodalomról*, Szombat, 2020/5, 10–12.

*Az egzotikus Budapest (A magyar főváros a latin-amerikai irodalomban)*, Hévíz, 2016/6, 565–570.





Megjelenteti  
a Műút folyóirat szerkesztősége  
[www.muut.hu](http://www.muut.hu)  
[www.facebook.com/muutfolyoirat](https://www.facebook.com/muutfolyoirat)  
[www.twitter.com/muut\\_folyoirat](https://www.twitter.com/muut_folyoirat)

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon.  
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Vásári Melinda

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Nagy-Balogh Györgyi  
Borító: Nagy-Balogh Györgyi

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



Nyomdai munkák: Tipo-Top nyomda, Miskolc  
Felelős vezető: Solymosi Róbert

## ZELEI DÁVID

Bodor Béla-díjas kritikus, szerkesztő, történész, ezek metszetében pedig hispanista. Az *1749.hu* online világirodalmi magazin és a Horizontok világirodalmi sorozat (FISz–Kalligram) szerkesztője, az *ÉS*, valamint a *Műút* rendszeres szerzője. A folyóiratok, a világirodalom és főképp gyermekei rendíthetetlen szerelmese.

### Korábban megjelent kötete:

*Folyóirat/mentés*. Fiatal Írók Szövetsége,  
Budapest, 2020.

2 500 Ft

ISBN 978-615-5355-37-0



9 786155 355370



müüt könyvek