

DOI: 10.14750/ME.2023.023

DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉS



Schäffer Anett

Térbe írt történetek:

Városábrázolás és realizmus a kortárs anglofón és magyar prózában

Témavezető: Prof. Dr. Kappanyos András

A doktori iskola vezetője: Prof. Dr. Kecskeméti Gábor

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A modern irodalom történeti és elméleti modelljei program

Miskolc

2022

Témavezetői vélemény Schäffer Anett munkásságáról

Schäffer Anett a Miskolci Egyetemen végezte alap- és mesterfokú tanulmányait. A Doktoriskolába 2016-ban nyert felvételt. Tématervét eredetileg Somogyi Gyula támogatásával dolgozta ki, majd az ő távozása után lettem én a konzulense a DI döntése értelmében. Közvetlen együttműködésünk 2016 tavaszán, Pro Sciencia konferenciaszereplésével kezdődött, amely már a tervezett doktori dolgozat előmunkálatának volt tekinthető, noha az az írás nem vált a dolgozat fejezetévé. A doktori képzés első szakaszában a koncepció jelentős változásokon ment át, míg a komplex vizsga idejére felöltötte azt a formát, amely a végleges dolgozatot is meghatározza. Ezek a változások gazdag, összetett érési folyamatot rajzolnak ki. A dolgozat végleges formája – amely a struktúra megtartása mellett a műhelyvitán elhangzott javaslatokat is beépítette, ugyanakkor a jelzett ellentmondásokat is kiküszöbölte – egységes gondolati ívet alkot, amely ügyesen egyesíti a térpoétika, az identitáselemzés és a komparatiztika elveit. Doktori tanulmányai alatt Schäffer Anett oktatói pályája is lendületet vett. Egyetemi tanársegédként dolgozik a Miskolci Egyetem Modern Filológiai Intézetében, 2020 óta teljesállású oktató az egyetemen. Elsősorban modern és kortárs angol irodalmat, bevezető, nyelvi készségfejlesztő tárgyakat oktat az anglisztika és angoltanár szakos hallgatóknak, illetve gyógypedagógiai angol szaknyelvet a Gyógypedagógia szakos hallgatóknak. 2019-ben Bölcsészkar Emlékéremmel jutalmazták.

Az eltelt évek során jelentős lépéseket tett professzionális kutatóvá válás útján. Hallgatóként rendszeresen részt vett tudományos rendezvényeken, a helyi doktoranduszkonferenciák szervezésében, magára vállalta a Pro Sciencia kör és a hozzá kapcsolódó konferenciasorozat újraindítását, a tanulmánykötetek szerkesztését. A 2018–19-es tanévben ÚNKP ösztöndíjat nyert el. Nélkülözhetetlen szerepet játszott abban, hogy a mesterszakos és doktori hallgatók munkálkodását összekötő önképzőköri élet a pandémia időszakában sem szakadt meg. Közben tudományos teljesítményét is tudatosan alakította: a körülmények ellenére számos „felnőtt” konferencián (köztük nemzetközieken is) részt vett, de az Irodalomtudományi Intézet MaiMagyar mesterkurzusán is eredményesen szerepelt. 2015 óta publikál, szaktudományos közleményeinek száma rendszeresen, jó ütemben gyarapszik, mára meghaladja a harmincat, ami jelentősen meghaladja a doktoriskola által előírt szintet. Tanulmányai és konferenciaszereplései túlnyomórészt a disszertáció munkálataihoz kapcsolódnak, de távolról sem mindegyik épült be a végleges dolgozatba: ez érett kritikai érzékre vall. Hogy szakmai habitusát teljes biztonsággal kialakultnak és professzionálisnak nevezem, abban csupán az akadályoz meg, hogy tematikai spektruma még kissé szűkös. Ugyanakkor nem téveszthetjük szem elől, hogy mindössze harminc éves szerzőről van szó, egyben karunk első hallgatójáról, aki az új, 2+2 éves rendszerben eljutott a nyilvános védés aktusáig. Dolgozata formai és tartalmi tekintetben megfelel mind az általános, mind a programjainkat jellemző speciális szabályozásoknak, egyéb teljesítménye eléri, sőt meg is haladja a doktori fokozatszerzéshez előírt követelményszintet: a nyilvános vitára bocsátás feltételei megítélésem szerint mind adminisztratív, mind szakmai tekintetben maradéktalanul teljesülnek.

Miskolc, 2022. augusztus 22.



Prof. Dr. Kappanyos András

témavezető

Tartalom

I. Bevezetés	3
II. A város elméletei és értelmezései	18
II. 1. Városábrázolások, modern és posztmodern városok	20
II. 2. A <i>flâneur</i> , a <i>flâneuse</i> és a tömeg embere	28
II. 3. Nők a városban.....	32
II. 4. Város az irodalomban, irodalom a városban.....	35
III. A város mint az identitás meghatározója	39
III. 1. Bevezetés	39
III. 2. Városi nők és identitások.....	42
III. 2. 1. A város mint szülő: Angela Carter: <i>Esték a cirkuszban</i>	42
III. 2. 2. A város mint a kikényszerített újjászületés helyszíne: Rakovszky Zsuzsa: <i>A kígyó árnyéka</i>	61
III. 3. Városi világok.....	76
III. 3. 1. Mozgó város, mozgó identitás: Jeanette Winterson: <i>A szenvedély</i>	76
III. 3. 2. A kelet-közép-európai disztópia valósága: Dragomán György: <i>A fehér király</i>	88
III. 4. Összefoglalás	109
IV. A feldarabolódó város.....	115
IV. 1. Bevezetés	115
IV. 2. Kerületekbe zárt városok.....	121
IV. 2. 1. Északnyugat-Londonból jöttem: Zadie Smith: <i>NW</i>	121
IV. 2. 2. Az angyalföldi akváriumba zárva: Tóth Krisztina: <i>Akvárium</i>	135
IV. 3. Az emigránsok városai	152
IV. 3. 1. A New York-i buborék: Salman Rushdie: <i>A Golden ház</i>	152

IV. 3. 2. A globalizált világ emigráns regénye: Chimamanda Ngozi Adichie: <i>Americanah</i>	171
IV. 4. Összefoglalás	185
V. Konklúziók	191
Bibliográfia.....	196
Az értekezés témaköréből készült publikációk jegyzéke	209
Összefoglalás	211
Summary	213

I. Bevezetés

A kortárs irodalom nagy összefüggéseinek kutatás tárgyává tétele mindig igen kockázatos vállalkozás. Az elmúlt korok irodalmaira történelmi és irodalomtörténeti rálátással nézünk, elég távolságból ahhoz, hogy a nagy ívű folyamatok, dinamikák is kirajzolódhassanak. A jelenkor irodalma azonban nem ad ki egységes egészet, távol áll a lezártágtól, befejezettségtől. Fennáll a veszélye annak, hogy – miként már sokszor megtörtént – a kortársak számára meghatározónak látszó mű évtizedek alatt elfeledetté válik, vagy hogy elmarasztaló kritikánk tárgyát a korszak emblematikus műveként fogják tanítani az egyetemeken. Fogalmainkat, teóriáinkat újak cáfolják és írják felül. A kortárs irodalom kutatója mindemellett is izgalmas dologra vállalkozik: annak felfedezésére, rendszerezésére, ami tapinthatóan közel van hozzánk, amitől eltávolodni lehetetlen. Bátorság vagy botorság tehát disszertációtémának a kortárs irodalmat választani? Lehet, hogy mindkettő, ez majd éppúgy csak utólag derül ki, mint ahogy az is, hogy melyik kortárs irodalmi mű vagy kortárs irodalmat vizsgáló fogalom bizonyul majd érdemesnek a fennmaradásra.

Mindezt csupán azért bocsátottam előre, hogy érzékeltessem, tisztában vagyok velem, mennyire kihívásokkal teli vállalkozásba kezdtem, amikor azt tűztem ki célomul, hogy a tér és az identitás ábrázolásának jelentőségét vizsgáljam meg a kortárs anglofón és magyar prózában. Azonban bízom abban, hogy kutatásom, ha nem is lép fel valamiféle végső szintézis igényével, segít majd abban, hogy közelebb kerüljünk a kortárs anglofón és magyar irodalom sajátosságainak megértéséhez.

Általános tapasztalat, hogy a posztmodern fogalmába sok kortárs irodalmi mű nem illik bele. Ezt bizonyítja az is, hogy a kortárs prózával kapcsolatban több új megnevezés is feltűnt az eddigi magyar és nemzetközi szakirodalomban, de egyelőre egyik sem vált széleskörűen elfogadottá. Magyarországi viszonylatban olyan művek jelentek meg az utóbbi időben, mint például a Helikon 2018-as *Próza a posztmodern (próza) után* című tematikus száma, Sári B. László *Mi jön a posztmodernre?: Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*¹ vagy Horváth Csaba *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*² című kötete. A posztmodern ezen címek alapján

¹ SÁRI B. László, *Mi jön a posztmodernre?: Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*, OPUS Irodalomelméleti tanulmányok: Új sorozat 19 (Budapest: Balassi Kiadó, 2021).

² HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2018).

valami olyasmi, amin már „túl”, ami „után” vagyunk. Bár természetesen az irodalomtörténeti határok sosem élesek, mégis úgy tűnik, mintha a kritikusok, irodalomtörténészek, sőt az írók és az olvasók figyelme is egyre inkább a posztmodernről elmozduló, a posztmodern ernyője alá nem illő művekre terelődne.

A posztmodern írásmódtól való elfordulással egyidőben a realizmusra utaló leírások is gyakorivá váltak a magyar irodalomkritikában, a téma fókuszba kerülését jelzi a *Helikon* 2021-es *Realizmusok* számának megjelenése, amely már bevezető tanulmányának első mondataiban leszögezi, hogy:

A realizmus és a vele kapcsolatos elméleti és történeti problémák ismét az irodalomtudomány és a kritika egyik legfontosabb kérdéseivé váltak. A kortárs magyar és világirodalom olvasói évek óta azzal szembesülnek, hogy nem csupán a történetelvűség tért vissza az irodalmi művekbe, hanem a valóságosság is.³

Ezzel egyidőben, vagy épp kicsit korábban, az anglofón kortárs irodalommal kapcsolatban is többféle realizmusfogalom is megjelent az irodalomkritikában. Mary K. Holland a *Realizmusok a posztmodernizmus idején és után* című tanulmányában 1983-tól 2014-ig összesen húszféle újabb realizmusfogalmat gyűjtött össze. Ezek a következők: piszkos realizmus, neorealizmus, posztmodern realizmus, brit posztmodern realizmus, örült realizmus, traumatikus realizmus, tragikus realizmus, figuratív realizmus, hisztérikus realizmus, metarealizmus, spekulatív realizmus, cselekvő realizmus, nyugtalanító realizmus, kapitalista realizmus, poszt-posztmodern realizmus, posztstrukturalista realizmus, metonimikus realizmus, ökokritikai realizmus, relációs realizmus, metafikciós realizmus.⁴ Bár a kifejezések némelyike, ahogy ez elnevezésükből is kitűnik, még a posztmodernhez kötődik, a kifejezések számából már egyértelmű, hogy a kortárs prózában világirodalmi szinten is jelentős elmozdulásáról van szó. Holland ezt így foglalja össze: „A kritikusok és teoretikusok a posztmodernre gyakorta úgy jellemezték, mint a modernizmus antirealizmusának a megerősödését, de amint elkezdtek érdemben számot vetni vele mint kulturális és irodalmi jelenséggel, a realizmus új erőre kapott.”⁵

³ DECZKI Sarolta és KÁLI Anita, „A realizmus vágya”, *Helikon* 67 (2021): 211–231, 211–212.

⁴ Mary K. HOLLAND, „Realizmusok a posztmodernizmus idején és után”, ford. DECZKI Sarolta, *Helikon* 67 (2021): 232–241, 232–233.

⁵ Uo., 232.

Ezen fogalmak közül kettőt szeretnék kiemelni, a *poszt-posztmodern* és a *hisztérikus realizmust*, mely utóbbi kifejezetten az egyik általam is vizsgált mű írójának első regénye kapcsán alakult ki. James Wood egy inkább esszének tűnő kritikájában nevezte, egyértelműen lekicsinylően, először éppen 2000-ben, a kortárs angol nyelvű regények egy csoportját hisztérikus realistának (*hysterical realism*):

A nagy kortárs regény örökmozgó masina, amely belezavarodni látszik a sebességbe. Úgy tűnik, hogy el akarja pusztítani a mozdulatlanságot, mintha szégyellné a csöndet – mintha olyan bűnöző lenne, aki végeláthatatlan jótékonyági maratonokat fut. Történetek és altörténetek rügyeznek minden oldalon, ahogy ezek a regények folyamatosan fitogtatják ragyogó zsúfoltságukat. Elválaszthatatlan ettől a folyton történetet mondó kultúrától az életerő minden áron való üldözése. Valójában az életerő a történetmondás ezen könyvek számára [...] Ez nem mágikus realizmus. Ez hisztérikus realizmus. A történetmondás egyfajta nyelvtanná vált ezekben a regényekben; ez az, ahogy strukturálják magukat és ahogy előrehaladnak. A realizmus egyezményes szabályait nem szegik meg, hanem épp ellenkezőleg, kimerítik és túlterhelik.⁶

Wood szerint ez egy új műfaj (*genre*), és az előképének Charles Dickens tartja. Fő kifogása ezen művek ellen, hogy a szereplők nem hihetőek, teátrálisak, a szereplő és a szereplőábrázolás kríziseként is emlegeti ezt. Emellett azonban összességében a történeteket sem tartja hihetőnek, a külön-külön hihető részletek együttesen túlságosan sokká válnak.⁷ E. M. Forsterre hivatkozva írja, hogy sok dickensi szereplő „lapos, de nagyon gyorsan vibráló”.⁸ Ám Dickens hatását szinte az egész háború utáni prózára, főleg a brit prózára kiterjeszti, az itt említett szerzők között pedig a jelen disszertációban is feltűnő, általa „erőteljesen teátrálisnak” tartott Angela Cartert is megemlíti, akit azonban nem tart hisztérikus realistának.⁹ Wood emellett egy későbbi, a 9/11 utáni próza sorsáról töprengő írásában a közelmúlt amerikai regényeiről így ír: „a mérhetetlen öntudatosság regényei, melyekben egyetlen én sincs, különösen féken tartott és nagyon »briliáns« könyvek, amelyek ezernyi dolgot tudnak, de egyetlen embert sem ismernek”. Ugyanebben a szövegben az általa

⁶ James WOOD, „Human, All Too Inhuman”, 2000. júl. 23., <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>. Saját fordítás.

⁷ Uo.

⁸ Uo. Saját fordítás.

⁹ Uo. Saját fordítás.

hisztérikus realizmusnak nevezett irányzat végét jósolja.¹⁰ Erre az írására, Zadie Smith, egyebek között a *Fehér fogak* és az általam is elemzett *NW* szerzője, saját esszéjében reagált, és újfajta írásmódként értelmezte a hisztérikus realizmust, mint „egyfajta durranásig feszített, mániákus próz[át]”, hozzátéve, hogy a kortárs világban minden szándékuk ellenére is ez az a mód, amelyen az írók egyáltalán írhatnak.¹¹ Wood egyébként Smith mellett olyan szerzőket sorol fel a hisztérikus realizmus képviselőiként, mint Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo és David Foster Wallace.¹² Zadie Smith-t Wood is idézi, ahogy egy interjújában kijelenti, az író feladata nem az, „hogy elmondja nekünk, valaki hogyan érzett valami miatt, hanem hogy elmondja nekünk, hogyan működik a világ.”¹³ Ez azt mutathatja számunkra, hogy az írók is másképp gondolkodnak az irodalom szerepéről, mint korábban, figyelmük a világ működésére terelődik.

Mary K. Holland így ír a hisztérikus realizmusról:

Az új realizmusokról való beszéd során némely kritikusok mély gyászt éreznek a régi realizmus halála miatt. James Wood gyalázatos »recenziója« Zadie Smith 2000-ben megjelent *Fehér fogak* című regényéről kiváló példa erre a taktikára. Ez egy igazi támadás nemcsak Smith, hanem Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo és Wallace ellen is – annak a posztmodern irodalomnak nyújtja rövid összefoglalását, amely óvatosan átlépi a gender, a rassz és a nemzet határát. [...] Mintha hangsúlyozni akarná azt a gyanúját, hogy az ilyen regények megkongatják a lélekharangot a Nagy Regény felett.¹⁴

Holland úgy véli, hogy a posztmodern próza egy ágára vonatkozik ez a fogalom, azonban Wood egyik szövegében sem jelenik meg a posztmodern szó, és az eredeti írás címe is arra utal, hogy ez a műfaj 2000-ben még csak formálódóban volt. A Wood által említett regények (Salman Rushdie: *Talpa alatt a föld* [1999]; Thomas Pynchon: *Mason & Dixon* [1997], Don DeLillo: *Underworld* [1997]; David Foster Wallace: *Végtelen tréfa* [1996]; Zadie Smith: *Fehér fogak* [2000])¹⁵ is 1996 és 2000 között jelentek meg, tehát semmiképp sem a

¹⁰ James WOOD James, „Tell Me How Does It Feel?”, 2001. okt. 6., <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>. Saját fordítás.

¹¹ Zadie SMITH, „This Is How It Feels To Me”, 2001. okt. 13., <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>. Saját fordítás.

¹² WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

¹³ WOOD, „Tell Me How Does It Feel?” Saját fordítás.

¹⁴ HOLLAND, „Realizmusok...”, 237–238.

¹⁵ WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

posztmodern korszak virágkorában. Jelen dolgozat kereteiben azonban nem is annak az eldöntése a fontos, hogy inkább posztmodernnek vagy posztmodern utániak ezek a regények, sokkal inkább az, hogy a kortárs irodalom kapcsán megjelent ez a kifejezés, és bántó mivolta ellenére a megszólított szerző nem határolódott el tőle, hanem sokkal inkább ezen írásmód érvényessége és a kortárs világ valóságához kötődő mivolta mellett érvelt. A fogalom létrejötte elfordulást jelez a posztmodern általánosnak tartott elveitől a realizmus felé.

Robert L. McLaughlin Jonathan Franzen és David Foster Wallace írásaira reflektálva úgy határozza meg az általa poszt-posztmodernnek nevezett irodalmat, mint amelyben hangsúlyáthelyeződés ment végbe a posztmodernhez képest, s ez a hangsúly a szavakkal való tudatos játékról és a narrációs konvenciók megszegéséről a világ ábrázolására került át. „[E]nnel az új fikciónak mindazonáltal meg kell mutatnia, hogy ezt a világot a nyelven és a reprezentáció rétegein át ismerjük”.¹⁶ McLaughlin a késő 1980-as évekhez és az ekkor színre lépő írógenerációhoz köti ezt az írásmódot, és a posztmodern érzékelt „zsákutcáját”, amelybe éppen a társadalmi világtól való eltávolodása miatt jutott.¹⁷ Egy másik írásában négy olyan tényezőt nevez meg, amely „közrejátszott abban, hogy szükségessé váljon a posztmodern újragondolása” a huszadik és huszonegyedik század fordulóján, az egyik „a politikai inga jobbra történő kilengése volt”, a második, hogy „az iróniának kimerültek a lehetőségei a kultúra kérdőre vonását illetően”, a harmadik egy konkrét esemény, 9/11 és annak hatása – „Alig néhány nappal a tornyok leomlása után az újságírók nem győzték szajkózni, hogy az irónia korszakának immár vége, s ezzel vélhetőleg újabb szöveget vertek a posztmodern koporsójába.” –, a negyedik pedig „a globalizáció folyamata, melynek révén minden nemzet- vagy kultúraközi kapcsolat gazdasági alapon határozódik meg.”¹⁸

Madhu Dubey szerint bár hajlamosak vagyunk a társadalmi regény visszatérését látni a poszt-posztmodern realizmusban, a referenciális irodalmi formához és nyelvhez való visszatérés nem jelenti újfajta társadalmi regény születését, mivel a posztmodernnek teret adó körülmények fennállnak, sőt erősödnek, így önmagában a narratív realizmus nem jelenti azt, hogy a társadalmi teljesség (*social totality*) ábrázolhatóvá vált volna. Dubey Jonathan Franzen *Szabadság* című regényét említi erre példaként, amelynek kapcsán Lev Grossman azt írta, hogy a nagy amerikai regény Franzen számára már nem megírható úgy, ahogy elődei

¹⁶ Robert L. MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, *symplokē* 12, 1–2. sz. (2004): 53–68, 67. Saját fordítás.

¹⁷ Uo., 55.

¹⁸ Robert L. MCLAUGHLIN, „A forradalom után: Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 59 (2018): 268–282, 269–270.

számára volt, a kortárs Amerika világa túl komplex ehhez.¹⁹ Hozzátenném, hogy talán nem is ezt kell várnunk tőle.

A magyar kortárs irodalom realizmusával kapcsolatban hamar széleskörű idézettségre tett szert Takáts József általánosabb koncepciója. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Takáts nem korszakváltásként képzei el az általa új realizmusnak nevezett írásmód feltűnését, hanem inkább hangsúlyáthelyeződésként:

Posztmodern időkben is jelentek meg jelentős realista alkotások – ugyanez a helyzet fordítva is. Pontosabban: a 19. század eleje óta minden időben adnak ki számottevő realista műveket, ám vannak rövidebb időszakok, amikor felerősödik a nem realista formálási módokra eső szakmai és olvasói figyelem, s az irodalom szereplőinek az a benyomása támad, hogy e nem realista eljárások átalakíthatják a prózairodalom egészét. Ilyen időszak volt a magyar irodalomban a »prózaforodulat« negyedszázada is. Amit annak idején Susan Rubin Suleiman az avantgádról állított, miszerint nincs avantgárd mint olyan, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak meghatározott térben és időben, valószínűleg a posztmodern irodalomra is igaz.²⁰

Takáts jóval óvatosabban fogalmaz, mint McLaughlin, aki egy konkrét időpontot is megad, amikortól a posztmodern írásmód már nem volt folytatható, azonban az egyértelműnek látszik, hogy az angolszász és a magyar prózával kapcsolatban is a világ ábrázolásának igénye és az alapvetően realista írásmód került előtérbe az utóbbi években. Takáts azonban bár egyáltalán nem hirdeti a posztmodern végét, szintén megad egy időpontot: a rendszerváltáshoz és annak hatásaihoz köti az új realizmus előtérbe kerülését.²¹ Hozzá hasonlóan Horváth Csaba az 1980-as, 1990-es évek eseményeihez kapcsolja „[a] magyar prózanyelv posztmodern utáni fordulat[át]”.²² Wood közvetlenül a 2001. szeptember 11-i események kapcsán szorgalmazza, hogy az írók forduljanak el a hisztérikus realizmustól és

¹⁹ Madhu DUBEY, „Post-Postmodern Realism?”, *Twentieth-Century Literature* 57, 3–4. sz. (2011): 364–371, 369. Az alábbi írásra hivatkozik: Lev GROSSMAN, „Jonathan Franzen: Great American Novelist”, *Time*, 2010. aug. 12.

²⁰ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59 (2018): 336–347, 338. Susan Rubin Suleiman alábbi írására hivatkozik: Susan Rubin SULEIMAN, „Két esszé (Kettős margón)”, *Orpheus* 3, 2–3. sz. (1993): 78–133.

²¹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 341.

²² HORVÁTH Csaba, „A referencialitás problematikája a posztmodern utáni magyar irodalomban”, in HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2018), 41–76, 47.

ábrázoljanak valódi embereket,²³ Smith pedig ehhez az eseményhez kapcsolódva ír arról, hogy a kor dönti el, milyen regények megírhatók egyáltalán.²⁴ Ahogy láthattuk, 9/11 McLaughlinnál is megjelenik tényezőként.²⁵

Takáts József az elmúlt évek magyar irodalmára az új realizmus fogalmat használja:

Az elmúlt tíz-tizenöt év új realista vagy tematikus prózáírása nem egységes irányzat, inkább többféle irodalmi program gyűjtőneve. [...] A kortárs prózáírás jellegzetes »tematikus ködfoltjai« a következők: a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása [...]; a sajátosan női tapasztalat megjelenítése [...]; a testi, érzéki, fiziológiai-lelki tapasztalat irodalommá alakítása [...]; különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása [...]; a hétköznapi én narratív önelemzése (ami talán autofikció, talán elvallomásosodott regény [...]); a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele [...] [U]gyanazon időszakban, amikor a felsorolt alkotások megjelentek, közzétettek magyarul jelentős posztmodernnek, órealistának, mágikus realistának stb. nevezhető írásműveket is [...] E tizenegy-néhány év során számos mű készült, amelyeknek a szerzője (különböző arányban) vegyítette a posztmodern, realista vagy mágikus realista írásmódot [...]²⁶

Takáts más kritikusokra, köztük Sipos Balázusra is hivatkozik, aki azt írja, hogy „[a] magyar próza utóbbi évtizedeiben lezajlott egy csendes forradalom, egy kisebbfajta fordulat. Majdhogynem közmegegyezéssé vált, hogy az irodalomnak *feladata* van, nevezetesen, hogy történeti-szociológiai vizsgálódásokat folytasson”, azonban úgy gondolja, hogy ez a fajta általa dokumentaristának nevezett irodalom „szükségképp leértékeli a *szerző* személyét, korlátozza az irodalmi alkotás *műalkotás*-jellegét, visszavonja az irodalom [...] produktív, *teremtő* jellegét.”²⁷ Mindezzel mintegy egyetértve Takáts úgy véli, hogy az alapvetően tematikai átalakulás mellett forma, stílus és nyelvezet tekintetében könnyebbé válnak ezek a szövegek a posztmodern regényekhez viszonyítva, gyakran pedig épp egyes szám első

²³ WOOD, „Tell Me How Does It Feel?”

²⁴ SMITH, „This Is How It Feels To Me”.

²⁵ MCLAUGHLIN, „A forradalom után...”, 270.

²⁶ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 342–343.

²⁷ SIPOS Balázs, „Gátá: Tompa Andrea: Omerta”, 2017. szept. 15., <https://revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta>. Kiemelés az eredetiben.

személyben íródnak, azonban nem szakadnak el a posztmodern örökségétől.²⁸ Egy másik írásában Takáts így választja el a klasszikusnak tartott realizmust az új realizmustól:

[R]égi fajta realizmus, amelynek az igazi főszereplője a társadalom, egy-egy nagy társadalmi osztály (ez esetben a parasztság), az életformájuk, a hétköznapiak, a törvényszerűségek, amelyek a világukat szabályozzák. Az újfajta realizmus inkább magánéleti, egy-egy ember vagy kis csoport egyedi életmódjának, csak rá jellemző tapasztalatainak, de még inkább egyedi bensőjének, traumáinak, önelképzelésének, önfeltárásának a realizmusa.²⁹

Ez pedig Dubey a társadalmi regény visszatérésével kapcsolatos óva intéséhez kapcsolható.

A Sipos által emlegetett „feladat”, legalábbis annak vágya McLaughlinnál is megjelenik, amit megítélése szerint az írók jórésze is oszt: „a művészet társadalmi szerepe, hogy megkérdőjelezze, vitassa és újragondolja az ideológiai status quót”.³⁰ Ez a gondolat pedig nem áll távol Takátsától sem, aki szerint a realizmus felé fordulás az irodalom szereplőinek önnön fontosságát is hangsúlyozhatja:

A realista eljárások felé fordulást válasznak is lehet tekinteni az irodalom társadalmi jelentőségvesztésére, amely a rendszerváltás után végbement. Szélesebb körben is aktuális témák, a közélet vitáiba bekapcsolódni nem tudó megszólalások tűntek szükségesnek ahhoz, hogy írók, kritikusok, irodalomértelmezők újra fontosnak láthassák önnön szellemi tevékenységüket.³¹

Takáts is regisztrálta azt, hogy a realizmus felé fordulás más irodalmakban is végbement:

Mivel az új realista elmozdulás párhuzamosan más irodalmakban is végbement – például az amerikaiban, az oroszban, az olaszban [...] –, kétséges, elegendő-e belső társadalmi okokkal magyarázni az irodalmi érdeklődés megváltozását: magyarországi esetben a rendszerváltás

²⁸ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 346.

²⁹ TAKÁTS József, „A rög gyermekei a mai kultúrában: Oravecz Imre regénytrilógiájáról”, *Jelenkor* 61 (2018): 852–856, 853.

³⁰ McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent...”, 53. Saját fordítás.

³¹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 341.

kudarcával, a szegénység növekedésével, a társadalmi kapcsolatok eldurvulásával. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az új realizmus legfontosabb témái a saját társadalom kortárs jelenségei, elsősorban a szegénység, a társadalmi erőszak, a kirekesztés megjelenítése.³²

Nem lehet-e azonban épp ez az összekötő elem? Talán éppen azért, mert a társadalom egésze nem bemutatható egy regényben, az egész világ pedig végképp nem, a történetek csupán lokális szinten mondhatóak el, a posztmodern tapasztalatának beépítésével.

Mindenképp érdekes párhuzam a *Műút* weboldalán megjelent ún. *Kritikusvita*, amely Mohácsi Balázs Parti Nagy Lajos *Létbüfé* című kötetéről írott kritikája kapcsán alakult ki. A vita egyik központi kérdése az ún. újkomolyság megjelenése a fiatalabb költőgeneráció műveiben. Ez a jelenség (ahogy Mohácsi Balázs nevezi) „már nevében is határozottan szembehelyezkedett és -helyezkedik az areferenciális posztmodern játékos és így komolytalannak ítélt gesztusaival”.³³ Turi Tímea ezt a változást így magyarázza válaszában:

Nem csak arról van szó, hogy máshogy ír Varró Dániel és Krusovszky Dénes (hogy két ennyire szélsőséges példát említsek), hanem arról is, hogy alapvetően máshogy olvassuk őket. Máshogy és másért olvasunk ma, mint a *Csipesszel a lángot* szerzői. Könnyebb ma okosnak lenni: kételyünk a „puszta szövegjátékok” iránt világnézeti kétely is. A boldog, és mára békebelivé szelídülő kilencvenes években minden lehetőség adott volt a felszabadult, l’art pour l’art művészet éltetésére, túljutva a 2010-es évek derekán társadalmi tapasztalataink is megváltoztak, nem csupán a poétikaiak.³⁴

A posztmodern írásmód mellett tehát legalábbis egy másik is megjelent az utóbbi időben a lírában is, és ez globális elmozdulásra utalhat.

A nemzedéki magyarázat Takáts szerint a próza esetében kisebb jelentőséget kapott,³⁵ ám McLaughlin annál nagyobbat tulajdonít neki az amerikai próza esetében.³⁶ Ugyanakkor Horváth Csaba tanulmányában a McLaughlinéhoz hasonló, generációalapú

³² Uo., 340.

³³ MOHÁCSI Balázs, „Csalogányt boncolni (Parti Nagy Lajos: *Létbüfé* — *Őszológiai gyakorlatok*, Magvető, 2017)”, *Műút* 62, 6. sz. (2017): 64–69.

³⁴ TURI Tímea, „Kritikus tanulságok 7. Hozzászólás a Mohácsi–Lapis-vitához: Szép esténk lesz, ha egyszer megöregszünk?”, 2018. márc. 9., <https://www.muut.hu/archivum/27752>.

³⁵ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 343.

³⁶ MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent...”, 55.

váltásról olvashatunk, és ebben a szemléletben éppen a referencialitás felől közelíthető meg a kortárs magyar irodalom:

A posztmodern igen áttételes referencialitás-felfogása után a következő nemzedék új valóságképpel állt elő: szövegeiben a posztmodern előtti valóságábrázolást egy új, kulturális utalásokkal teli – tehát magára az irodalomra is vonatkozó – referencialitás váltotta fel.³⁷

Horváth szerint az 1980-as évek végén induló, 1990-es évek közepén-végén befutó írók (ide sorolja Háy Jánost, Kemény Istvánt, Bartis Attilát, Tóth Krisztinát, Vörös Istvánt, Térey Jánost, Egressy Zoltánt, Péterfy Gergelyt és Greccsó Krisztiánt) egyszerre öröklik meg a posztmodern irodalom bizonyos sajátosságait, és folytatói a posztmodern előtti irodalom bizonyos aspektusainak:

Túllépnek a posztmodern paradigmáin, de úgy, hogy nem pusztán elfogadják, hanem kiindulópontnak tekintik annak bizonyos alapvetéseit. Ez azonban kiegészül a posztmodern előtti irodalom bizonyos szerepeinek felvállalásával: a szövegirodalomból való kilépéssel, a történetmesélés újraindításával vagy akár az etikai alapú megszólalással. A nyelv iránti kétely tudatosítása viszont posztmodern örökségnek tekinthető.³⁸

A kortárs irodalom tematikájáról Horváth így ír: „Ez a nemzedék már akár nem hallgatni arról, amiről nem lehet beszélni.”³⁹ Horváth ugyanebben a tanulmányában Emmanuel Bouju epimodern fogalmával kapcsolja össze a kortárs magyar irodalom jellegzetességeit, mely meghatározás szerint a modern, a posztmodern és a posztmodern utáni, általa *epimodern*nek nevezett irodalom egységes folyamatot alkot.⁴⁰

Ezen írásmód posztmodernhez való kapcsolódása Németh Zoltán antropológiai posztmodern meghatározásához is köthető, mely a harmadik a posztmodern magyar irodalom hármas stratégiájában. Ezt a következőképp határozza meg:

A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet »kulturális fordulat«-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a »másik«, illetve a másság természete, a marginális

³⁷ HORVÁTH, „A referencialitás problematikája...”, 43.

³⁸ Uo.

³⁹ Uo., 45.

⁴⁰ Uo., 73–76.

nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. Mindez a fikció és a referencialitás határán, mindkét elem felhasználásával történik, de rendkívül erős a szövegek konkrét, világba nyúló, tranzitív irányultsága. A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, gyakran nyíltan politikaiként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciók ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából.⁴¹

A világirodalomból ide sorolja Németh a posztkoloniális irodalmat, a „posztmodern feminizmus szépirodalmát”.⁴² (Bár megkérdőjelezhető, hogy ezek egésze ebbe a kategóriába sorolható-e.) Emellett pedig hangsúlyozza az önéletrajzi elemeket, illetve a „hagyományosan marginalizált identitások” színre vitelét.⁴³ Németh meghatározásában már feltűnnek olyan elemek, amelyek a kortárs regényekkel kapcsolatos fogalmakhoz köthetők, például az egyéni identitások, a női tapasztalatok Takáts új realizmus koncepciójában is megjelennek, azonban a realizmus fogalma Némethnél nem tűnik fel. Talán épp ez a tematikai eltolódás lehet az átmenet a kortárs irodalom realizmusa felé.

Összességében a társadalmi felelősségvállalás, a világ ábrázolása lehet tehát az a kulcs, amely a magyar és az angolszász kortárs irodalom realizmusával kapcsolatos koncepciókban is megjelenik. Az irodalmi művek és a szerzők nem zárkoznak be többé, hanem egyértelműen és nyíltan sürgető társadalmi kérdésekre reflektálnak. Míg a posztmodern elvetette a világ teljes megismerésének, a nagy narratíváknak a lehetőségét, a kortárs (azaz „posztmodern utáni” próza) amellett, hogy megtartja ezeket a kételyeket, visszatér a történetmeséléshez és a szélesebb körű társadalmi szemlélethez. Jogfosztott csoportok, igazságtalanságok, politikai visszasságok kerülnek színre. A posztmodern megkérdőjelezi a nagy narratívák és az univerzális igazságok létét, a kortárs irodalom azonban nem elégszik meg ezen rendszerek kritikájával, hanem igazságot is akar tenni, azáltal, hogy olyan társadalmi szereplőket szólaltat meg, akik korábban az élethez hasonlóan az irodalomban is csöndre voltak kárhóztatva – gondoljunk csak a fenti, Takáts-tól származó idézet „különös egyéni vagy kiscsoport-identitás[aira]” vagy a szegénység megjelenítésére – illetve olyan témákat jelenít meg, amelyekről korábban nem, vagy legalábbis nem ezen

⁴¹ NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája* (Pozsony: Kalligram, 2012), 35.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 36–41.

csoportok szemszögéből írtak. A vizsgált regényekben például színes bőrű, emigráns, a társadalom alsóbb rétegeihez tartozó szereplőkről van szó, a velük kapcsolatos történelmi és jelenkori igazságtalanságokról. Ezek a narratívák azonban sok esetben hisztérikusak, zsúfoltak, ezzel együtt pedig töredezettek, mintha éppen arra reflektálnának, hogy bár a világ fragmentáltsága egyetlen narratívában továbbra is nehézkesen megfogható, mégis erre volna érdemes törekedni. Ez azonban, úgy vélem, többféleképp jelenik meg a szövegekben, a történetek összetettségeként, a narrátorok és szereplők sokaságaként vagy a narratíva szintjén lévő töredezettségben, például novellafüzérszerű regényekben. Mintha a posztmodern írásmódjának tapasztalata találkozna a valóságábrázolás, az etikai állásfoglalás igényével. Minden „megcsinált” ezekben a világokban, a szövegmivoltukról meg nem feledkező regényekről van szó, azonban a társadalmi felelősségvállalás igénye, illetve a realista írásmódhoz való valamilyen típusú kapcsolódás mindegyik vizsgált regény sajátja.

Mi köze azonban mindennek a térhez, pontosabban a városi terekhez? Abból, hogy a kortárs irodalommal kapcsolatos elméletekben oly gyakran megjelenik realizmus fogalma, azt szűrhetjük le, hogy a kortárs irodalom nem csupán a posztmodernhez kapcsolódik szorosan, hanem áttételesen a 19. századi realista irodalommal is párbeszédet folytat. Az pedig, hogy a kortárs irodalom fontos jellemzői a visszatérés a történetmeséléshez és az etikai alapú megszólalás, teljesen másfajta beszédmódot implikál, mint a posztmodern szöveggözpontúsága. Tematikája olyan módon kapcsolódik a kortárs társadalmi tapasztalathoz, ahogyan a 19. századi realista regény tekintette elsődleges témájának a társadalmi mobilitás (felemelkedés és lecsúszás) újszerű, megrázó, közös élményét. Mára azonban a globalizáció és a digitális információs technológiák által kialakított „világfalu” (*global village*) a társadalmi és földrajzi mobilitás új, eddig sohasem látott intenzitású működésmódjait hozta létre. Bár a kultúra globalizálódik és az utazás tömegek számára vált elérhetővé, a terek továbbra is megőrizték saját kulturális felépítettségüket. A származási hely és a lakóhely szerepe nem lebecsülhető még a jelenben sem, hiszen ezek a terek alapvetően meghatározzák az egyén lehetőségeit, társadalmi helyzetét, a társadalmi mobilitás lehetőségeit, illetve komoly prekonceptiókat hívnak elő. Így, bár szabadabban ki lehet lépni ezekből a terekből, jelentőségüket nem veszítették el.

Disszertációm fő célja a tér és az identitás összefüggésének vizsgálata a kortárs irodalomban, ennek hátterében azonban ott van az a kérdés, hogy miként tér vissza a realizmus és így a társadalmi felelősségvállalás a magyar és az anglofón kortárs prózában, és ez miképp köthető a regényekben megjelenő tér- és identitásábrázoláshoz. A tér és az identitás vizsgálata szorosan összekapcsolódik, hiszen az identitásra komoly hatással van a

különböző kulturális csoportkategóriákhoz való tartozás (gender, nemzet, nyelv, vallás, társadalmi osztály stb.) és ezek hierarchikus sorrendje. Ezt a konstrukciót pedig alapvetően meghatározza a földrajzi értelemben vett hely, amely az esetek jelentős részében a kulturális környezet számos további összetevőjét (nyelv, nemzet, vallás stb.) is predeterminálja. A kortárs regényekben a terek közötti mozgás gyakran identitásváltozást vagy akár identitásválságot jelez. Igen plasztikusan jelenik ez meg például Rakovszky Zsuzsa *A kigyó árnyéka* című regényében, melyben a városok közötti mozgás a női szerepminták közötti váltást, illetve identitásválságokat jelöl, vagy Zadie Smith *NW* című regényében, melyben a főszereplők lehetőségeit és identitását is meghatározza a kerület, amelyben felnőttek, azt elhagyva identitásuk válságba kerül. Sok esetben ez elválaszthatatlanul összeforr a társadalmi problémák ábrázolásával, pl. a szegényebb régiókból való kitörés lehetőségével vagy lehetetlenségével.

A tér ábrázolása a történetiség vizsgálatának szempontjából is kulcsfontosságú, hiszen történeti irodalom nem képzelhető el terek nélkül. Michel de Certeu szerint „Minden elbeszélés útleírás – térbeli gyakorlat.”⁴⁴ Certeau úgy véli, hogy „[a]z elbeszéléseket az az ellentmondás mozgatja, amely a határ és a híd, vagyis egy (törvényes) tér és az azon kívüli (idegen) közti viszonyt ábrázolja.”⁴⁵ Bár a történetiség alapvetően időbeliséggel társul, mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy minden történet játszódik valahol, amely hely alapvetően meghatározza az ott elmondható történeteket. Főképp igaz ez az ismert városok esetében, melyeknél a róluk meglévő tudásunk eleve alakítja az adott regény jelentését.

Az a döntés, hogy az elemzések tárgyául magyar és angol nyelvű szövegek szolgálnak, első pillantásra önkényesnek tűnhet (és kár volna tagadni, hogy a szerző nyelvi kompetenciái és előtanulmányai is komoly szerepet játszottak ebben), de meggyőződésem, hogy éppen ez adhat a dolgozatnak valódi komparatiztikai dimenziót. A kortárs angol nyelvű irodalom hatása elvitathatatlanul óriási, hiszen mindenféle fordítási művelet nélkül eleve a globális, multinacionális kulturális szcénán jelenik meg, emellett a lefordított műveket vizsgáló listákon is óriási fölényrel szerepel. A kortárs anglofón irodalom nagyon fontos része a kortárs világirodalomnak, és mindenképp jelentős viszonyítási pont. A vizsgált angol nyelvű művek eltérő kulturális hagyományokhoz kapcsolódnak, hiszen a szerzők közül Angela Carter és Jeanette Winterson brit, Salman Rushdie Indiából származik, Zadie Smith édesanyja jamaicaiként emigrált Angliába, míg édesapja angol, Chimamanda

⁴⁴ DE CERTEAU Michel, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I.*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán, Figura 5 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 139.

⁴⁵ Uo., 148.

Ngozi Adichie pedig nigériai szerző. A választott magyar és anglofón regények komparatistikai vizsgálata így sok olyan szempontot nyithat meg, amelyek egyébként elérhetetlenek lennének. Emellett az idézett elméletek közötti kapcsolódások is afelé mutatnak, hogy a realizmus előtérbe kerülése globális áramlatnak tekinthető az irodalomban.

A terek vizsgálata során elsősorban a városok megjelenésére fókuszáltam. Ennek két élesen elváló típusa rajzolódik ki az általam vizsgált szövegekben: a város, amely egységesként jelenik meg, a szereplők identitását is egységesként határozza meg, illetve a széteső, kerületenként külön-külön világgal rendelkező város, melyben egy-egy utcával arrébb már teljesen más szabályrendszer uralkodik. Az első típusra példa az anglofón művek közül Angela Carter *Esték a cirkuszban* és Jeanette Winterson *A szenvedély* című regénye, a magyar irodalomból Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* és Dragomán György *A fehér királya*. Amikor az *Esték a cirkuszban* Fevverse már a regény első oldalán, önnarratívájának kezdetén, kijelenti, hogy londoni – „Úgy bizony, uram: akármilyen legyek, ha nem úgy keltem ki egy ménkű nagy tojásból, itt, London kellős közepén!”⁴⁶ –, identitása legfőbb sarokkövének tartja származását. *A szenvedély* főhősének, Villanelle-nek a testére is hatással van a város. Dragomán regényében Dzsátá nem ismer más helyet a városon kívül, az körülzárt világgént funkcionál számára, amelyet saját akaratából senki sem hagyhat el. *A kígyó árnyékában* pedig a különböző városok külön világokként működnek. Ezek a zárt városok egységesként jelennek meg a regényekben, és meghatározzák a bennük élők lehetőségeit. Felvethető, hogy talán maguk a városok a valódi főszereplői ezeknek a történeteknek.

Ezzel szemben a széteső városokat ábrázoló szövegekben a meglévő mitológiák is szétesnek, vagy legalábbis átértelmeződnek. Ide sorolom Zadie Smith *NW* című regényét, Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah*-ját, Salman Rushdie *A Golden házát* és Tóth Krisztina *Akváriumát*. Az *NW* címét Északnyugat-London postai kódjáról kapta, ezen a helyen, pontosabban Willesdenben játszódik a regény nagy része, és a főszereplők is innen származnak. A négy rendkívül különböző főszereplő életét Északnyugat-London köti össze, a városrész maga válik a cselekmény központjává, a regény talán nem is négy ember életét, hanem inkább Északnyugat-Londont meséli el. London nem egységes világ a szereplők számára, hanem ilyen-olyan viszonyban lévő világok sokasága, melyek viszonylagosak, attól függően, hogy ki hol él, honnan származik. A kerület messze nem csupán lakóhelyként funkcionál, hanem meghatározója is a benne élők identitásának és sorsának. Hasonló példát

⁴⁶ Angela CARTER, *Esték a cirkuszban*, ford. BÉNYEI Tamás (Budapest: Magvető Kiadó, 2011), 7.

láthatunk az *Akvárium*ban, mikor lakóhelyüket és az ismert városrészt elhagyva Edu és Verácska eltéved. A címben is szereplő akvárium, amely végigkíséri a regényt, nem csupán az akváriumra, mint tárgyra vagy a társasházi ablakokra utalhat, hanem a városrésze magára is, amely bezárt világgént működik. Ehhez hasonlóan Salman Rushdie *A Golden házában* és Adichie *Americanah*-jában kisebb terekkel találkozhatunk, melyek alternatív rendszerekként működnek, illetve tükröt tartanak a város és társadalom működésének. Ezek a terek lehetnek viszonylag nagyok, mint egy zárt lakópark *A Golden házban*, vagy egészen aprók, mint egy ablaktalan szobában működő, emigránsokat tömörítő klub, ám mind egy-egy sajátos mikrovilágot hoz létre a város szövetén belül.

A disszertáció felépítése is ezen két típus vizsgálatát követi. A bevezető fejezet után *A város elméletei és értelmezései* fejezetben a város, a társadalom és az irodalom jelen vizsgálódás szempontjából jelentős összefüggéseiről, a modern és posztmodern városokról, a modern város jellemző figuráiról (*flâneur*, *flâneuse* és a tömeg embere), a nők városban betöltött szerepéről/szerepeiről, a város és az irodalom kölcsönhatásáról írok. Ezt két nagyobb elemző fejezet követi. Az első, *A város mint az identitás meghatározója* című, amely olyan kortárs magyar és anglofón regények elemzése köré épül, amelyek középpontjában egy-egy város, esetleg több város áll, és ezek a városok a szereplők identitásának meghatározói. Két anglofón (Angela Carter: *Esték a cirkuszban*, Jeanette Winterson: *A szenvedély*), és két magyar (Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*, Dragomán György: *A fehér király*) regény elemzését tartalmazza a fejezet. A második elemző fejezet, *A feldarabolódó város* címet viseli, és a városnál kisebb tereket, egy-egy városrészt középpontbá állító regények elemzését tartalmazza. A fejezet három anglofón és egy magyar művet vizsgál, Salman Rushdie *A Golden házát*, Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah*-ját, Zadie Smith *NW*-ját és Tóth Krisztina *Akváriumát*. Az utolsó fejezet az eredmények összegzését tartalmazza, összeveti a város- és identitásábrázolás választott regényekben megjelenő közös jellemzőit, elmozdulásait, illetve az urbánus tér és az identitás ábrázolásának realista írásmódhoz való kötődését.

II. A város elméletei és értelmezései

Az ún. térbeli fordulat óta a tér kérdései sokkal nagyobb figyelmet kaptak, mint korábban. Michel Foucault eredetileg 1984-ben megjelent tanulmányában kijelenti, hogy a 19. század időbeliségével szemben a jelen sokkal inkább a tér korszaka: „Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük.”⁴⁷ Ezt a megállapítását pedig talán a 21. század elejére is kiterjeszthetjük. Papp Ágnes Klára így ír a fordulat mibenlétéről: „A »térbeli fordulat« fogalma alapvetően az érdeklődésünk, a kutatás megváltozott irányára vonatkozik: arra, hogy akár a társadalomtudományokban, akár az irodalom vizsgálatában a történetiség, az időben képződő folyamatok, az emlékezés helyett a térbeli struktúrák vizsgálata lesz meghatározó.”⁴⁸

Számos mű született már, amely a várost mint jelenséget, illetve annak kulturális vonatkozásait járja körül, azonban a város maga nyilvánvalóan nem csupán elméleti, illetve jelen esetben irodalmi jelenség, hanem alapvetően településtípus. Földrajzilag kétféle megközelítési mód terjedt el a város fogalmához, az egyik az ún. statisztikai városfogalom, mely a népességszámhoz kötődik, a másik pedig a funkcionális városfogalom, mely szerint a városok „központi funkciókkal rendelkeznek, s saját népességük mellett a környező települések (falvak) lakóit is ellátják áruval és szolgáltatásokkal”.⁴⁹ A népességszám szerinti határ azonban eltérő a különböző országokban, például míg 2002-ben Svédországban 200 fő volt, Japánban 50 000.⁵⁰

Földrajzilag és gazdaságilag minden bizonnyal a város egyik legfontosabb jellemzője a népsűrűsége, amely nyilvánvalóan rendkívül jelentőségteljes az irodalom számára is, gondoljunk csak Edgar Allan Poe *A tömeg embere* című novellájára. A város mozgalmasságát, élettelségét, folyton változó voltát éppen a sok ember adja, de mégis itt valami többről van szó. Mire gondolunk, amikor városról beszélünk? London, New York vagy Budapest nem egyenlő a bennük élő emberekkel, de funkcióikkal, államigazgatási jelentőségükkel sem. New Yorknak önmagában nem ad az nagyobb jelentőséget Budapesttel

⁴⁷ Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, in *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. & ford. SUTYÁK Tibor, 2. kiad. (Debrecen: Latin Betűk, 2000), 147–155, 147.

⁴⁸ PAPP Ágnes Klára, *A tér poétikája – a poétika tere: A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2017), 9.

⁴⁹ KOVÁCS Zoltán, *Népesség- és településföldrajz*, 5. kiad. (ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 140–141.

⁵⁰ Uo., 141.

szemben, hogy több lakosa van: a város nem pusztán az adott helyen élő emberek és infrastruktúrájuk összessége, hanem valami több ennél. Olyan tér, amelynek saját, meghatározó miliője van, egy olyan tér, amelybe belépve nem lehet kétségük afelől, hogy hol járunk. Egyedi, sajátos rendszerrel, atmoszférával és kultúrával rendelkező mikrovilág mindegyik. A város alapvetően nem csupán településtípus, hanem kulturális konstrukció, olyan tér, amely sok különféle embert és így különféle teret magába foglal, melyeknek speciális funkcióik vannak. Igen beszédes, hogy ezek közül ki melyik térben él, és melyikbe léphet be. A vizsgált regényekben a városi tér mint kulturális konstrukció és azt szabályozó norma- és szokásrendszer jelenik meg, mintha a kortárs regények ezen csoportját éppen az a kérdés foglalkoztatná legélénkebben, hogy a társadalmi különbségek és igazságtalanságok mennyire levetíthetők a térbeli viszonyokra. A következőkben a városok irodalmi ábrázolásának történetéről írok, illetve ehhez kapcsolódva azt járom körül, hogy milyenek a modern és posztmodern városok. Ezután a modern irodalom városának három jelentős alakjáról írok, melyek a kortárs irodalomra is hatással vannak. Majd a nők városban betöltött szerepére/szerepeire és az ezekkel kapcsolatos elgondolásokra térek ki. Végül pedig azt a kérdést tárgyalom, hogy miképp jelenik meg a városi tér az irodalomban, és az irodalom a városi térben, azaz milyen összetett kapcsolat van az irodalmi városok és a valós városok között.

II. 1. Városábrázolások, modern és posztmodern városok

A városról való gondolkodás egyáltalán nem újkeletű dolog, és messze nem az ipari forradalom városiasodási hulláma során vagy a modernitásban kezdődött. A következőkben nem a városokról való gondolkodás összefoglalását kívánom adni, csupán érzékeltetni szeretném, hogy a város és az irodalom történetének összekapcsolódását, elsősorban a modernizmusban és a posztmodern során, illetve a modern és posztmodern városelgondolások közti különbségeket.

Az irodalomban a kezdetektől találhatunk városábrázolásokat, Kevin R. McNamara a *The Cambridge Companion to the City in Literature* (Cambridge kézikönyv: *Város az irodalomban*) tanulmánykötet bevezetőjében olyan műveket sorol fel az irodalmi városábrázolás kezdeteként, mint a *Gilgamesh*, Inanna és Enki története, Homérosz *Iliásza*, Vergilius *Aeneise*. Bár az ókori és modern városok közötti folytonosság vita tárgyát képezi, melynek a *város* (city) szó megváltozott jelentése is részét képezi, McNamara úgy véli, hogy:

Bár míg a nagyságrend, térbeli kiterjedés és a városok tárgyi körülményei nagyban megváltoztak az ipari forradalom kezdetével, sem az iparosodással járó szociális és térbeli változások, sem a *város* szó története nem törli el az ókori, kora modern és kortárs városok között lévő társadalmi, gazdasági és kulturális folytonosságot.⁵¹

Bár a városok irodalmi ábrázolása messze nem ekkor kezdődött, az ipari forradalom során jelentősen megnőtt a városok száma, ehhez szorosan kapcsolódva pedig a modern irodalomban az eddiginél sokkal nagyobb fontosságra tettek szert a városok, a szerzőket egyre inkább foglalkoztatta a város működése és annak összetettsége. Ezt is bizonyítja, hogy a modernség egyik első és legfontosabb városokról szóló írása is szorosan kapcsolódik az irodalomhoz. Walter Benjamin több írásában járja körül Charles Baudelaire költészetét és az irodalomban a város fontosságát. Benjamin szerint:

Baudelaire-nél válik Párizs első ízben a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet azonban semmiképp sem »tájművészet«, hanem egy allegorikus

⁵¹ Kevin R. McNAMARA, „Introduction”, in *The Cambridge Companion to the City in Literature*, ed. Kevin R. McNAMARA (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 1–16, 1–2. Saját fordítás. Kiemelés az eredetiben.

költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flaneur) pillantása ez, akinek életformája a későbbi nagyvárosi létet még engesztelő csillogással vonja be. A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos. Menedéket a tömegben keres.⁵²

Emellett Benjamin szerint két nagyon különböző szerző, Engels és Poe is hozzájárultak korábban „a tömeg fiziognómiájához”.⁵³ „A tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város. Ebben az ábrándképben hol táj, hol szoba.”⁵⁴

Baudelaire nem csupán verseiben, de más műveiben is foglalkozott a *flâneur* és a város témájával, *A modern élet festője* című esszéjében egy C. G. monogramú festőről – Constantin Guys-ról – ír:

G. nem olyan élelmes mint mások, de van egy egyedülálló erénye: önként vállalta azt a szerepet, melyet sokan megvetően hárítanak el maguktól, melyet csak egy világfi tud betölteni: mindenütt az élet tünékeny, múlt szépségeit kereste, annak a karakterét kutatta szüntelen, amit az olvasó engedelmével *modernségnek* neveztünk.⁵⁵

Guys a képein a korabeli életet ábrázolta, korabeli témákat, korabeli embereket korabeli ruhákban, nem „középkori, reneszánsz, vagy keleti kosztümökkel”.⁵⁶ Deborah L. Parsons szerint Guys rajzai igen gyakran vázlagszerűek, az ábrázolt emberek ruhájának alakja és testtartásuk jelöli a társadalmi státuszukat, arcukon csupán pár vonás látható, a háttér is csak jelzesszerű, ez a stílus pedig a modern életet mutatja meg, nincs idő arra, hogy tanulmányozzuk azoknak az arcát, akik elhaladnak mellettünk a város utcáin. A jelenetek Párizs különböző nyilvános tereit ábrázolják, amelyeket egy városi kószálás során járhatunk

⁵² Walter BENJAMIN, „Párizs, a XIX. század fővárosa”, ford. SZÉLL Jenő, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia* (Gondolat Kiadó, 1969), 75–93, 87.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, in *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, vál., ford., bev., jegyz. CSORBA Géza, A művészettörténet forrásai (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964), 129–163, 163. Kiemelés az eredetiben.

⁵⁶ Uo., 138.

végig (pl. kávézók, parkok, éttermek, bordélyházak).⁵⁷ Baudelaire Edgar Allan Poe *A tömeg embere* című novelláját is megemlíti esszéjében,⁵⁸ mintegy kijelöli azokat a művészeket és műveket, akikkel és amelyekkel tematikai, világnézeti rokonságot talál. Olyan kánont nevez meg a művek által, amely a kor városi világának művészi ábrázolását tűzi ki célul. Kappanyos András a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetében készülő új magyar irodalomtörténet harmadik, a 20. századi irodalomtörténetet bemutató kötetének koncepciótanulmányában a modern kultúra, művészet és irodalom, a modernitás kezdő határpontjául épp Baudelaire említett 1863-as esszéjét javasolja.⁵⁹

A városokhoz szorosan kötődő irodalom ugyanebben az időszakban, a 19. században megjelenik például Charles Dickensnél, Edgar Allan Poe-nál és a nyugati irodalmaktól távol az orosz irodalomban, Nyikolaj Vasziljevics Gogolnál. Walter Benjamin szerint a tömeg a 19. századi írók legfontosabb témája, közülük is kiemeli Victor Hugót, aki elsőként a címeiben is a tömeget nevezi meg: *A nyomorultak, A tenger munkásai*.⁶⁰ Harding szerint azonban a 19. századi művekben a város még nem nyerte el a „centripetális erejét”, ám az elidegenedés már megjelenik bennük, de a modernizmusban már inkább a város, nem pedig annak lakói váltak a szövegek főszereplőivé. Úgy véli, ebben a modernizmus történelemmel kapcsolatos megszállottsága is közrejátszott, a modernista írók a történelmi és társadalmi relativitás iránti tudatos figyelmet képviselték, és megkérdőjelezték a város esszenciálisan statikus, rögzített és megismerhető voltát.⁶¹ Ma pedig mintha ez a felfogás térne vissza átértelmeződve a kortárs regényben.

A nagyvárosi tematika irodalmi felhasználása már a magyarországi irodalmi modernség kezdeteinél, a 19. század utolsó harmadában is éles vitát váltott ki. A korábban említett koncepciótanulmányban Kappanyos által is idézett írásában Komlós Aladár feltételezi, hogy az ún. „kozmpolita költészet-vita” során a valódi ellentétet nem a hazai és külföldi minták követése, hanem a vidéki és nagyvárosi témák ábrázolása okozhatta.⁶²

A népnemzeti iskola a magyar vidéket tekintette a sajátos magyar kultúra, világlátás és morál letéteményesének, a nagyvárosban (amely ekkoriban

⁵⁷ Deborah L. PARSONS, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 21–22.

⁵⁸ BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, 134.

⁵⁹ KAPPANYOS András, „A modernség változatai: Koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–88, 34–35.

⁶⁰ Walter BENJAMIN, „Motívumok Baudelaire költészetében”, ford. BIZÁM Lenke, in Walter BENJAMIN, *Komentár és prófécia* (Gondolat Kiadó, 1969), 228–275, 241.

⁶¹ Desmond HARDING, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, *Literary Criticism and Cultural Theory: Outstanding Dissertations* (New York–London: Routledge, 2003), 11.

⁶² KOMLÓS Aladár, „A »kozmpolita költészet« vitája”, *Irodalomtörténet* 41 (1953): 178–193.

jóformán csak Pestet jelentette) a kulturális és morális elkorcsosulás veszélyét látta – nyilván összefüggésben azzal a ténnyel, hogy a városi polgárság körében a magyarok etnikai kisebbséget alkottak. Ahogy Arany a *Vojtina ars poeticájában* (1861) írja: »Az utcán por, bűz, német szó, pizsok.« A 20. században elfajult, újabb felbukkanásaival csaknem minden irodalmi korszakot megmérgező »népies-urbánus vita« gyökerei is ide vezetnek vissza.⁶³

A város ezzel összhangban mint a morális elkorcsosulás, a romlás színtere tűnik fel némely külföldi szövegben is, illetve a nők városban betölthető szerepe épp emiatt vált ki komoly vitát például a viktoriánus Londonban.⁶⁴ Ebből is látható, hogy a város mint irodalmi téma már a modernségben kiemelkedően fontossá vált a világirodalomban és a magyar irodalomban egyaránt, ám jelentősége és szerepe már ekkor sem volt egyértelmű.

Gyáni Gábor így ír a modernitás és a nagyváros viszonyáról, a modernitás „identitásteremtő” erejéről:

Különösen fontos e tekintetben a modernség (a modernitás) mint történelmi jelenség mérlegelése, mivel ez az a tárgyi fejlemény, amely szinte az elsők között volt képes identitást teremteni maga körül. A modernitás, tegyük rögtön hozzá, elsősorban a térben artikulálódik, pontosabban: a nagyváros terében és a nagyváros által ölt látható alakot, benne és általa lesz tömegesen megtapasztalható, s egyúttal szavakban és képekben is kifejezhető társadalmi entitás.⁶⁵

A modernitás és a nagyváros képe végérvényesen összekapcsolódott.

A nagyváros a modernitás szimbólumává vált, mindazt a pozitív és negatív tulajdonságot képviselve, amelyet a modern étellel azonosítunk. Ilyen a fejlettség, a szabadság, a nyitottság, de a szennyezettség, az összezártság, a romlottság is. A várossal kapcsolatos irodalomban a kezdetektől fogva megjelenik ez az ellentmondásosság. Gondoljunk akár csak Charles Dickens regényeire vagy Baudelaire már említett verseskötetének címére, *A romlás virágai* –, és ez a kettősség végigkíséri a városok irodalmi

⁶³ KAPPANYOS, „A modernség változatai...”, 42.

⁶⁴ Ld.: Elizabeth WILSON, „The Invisible Flâneur”, in *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women, Theory, Culture & Society* (London etc.: SAGE Publications, 2001), 72–89, 74.

⁶⁵ GYÁNI Gábor, *Budapest – túl jón és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat* (Napvilág Kiadó, 2008), 12.

megjelenését: hol mint a vágy tárgyai tűnnek fel, hol pedig mint a kosz, a bukás és a romlás színterei. Kovács Szilvia úgy véli, hogy:

A nagyváros a modernség metaforikus tere. [...] A modern nagyváros ugyanis éppen azáltal születik meg, hogy teret ad az őt létrehozó praxisnak, ugyanakkor lehetővé is teszi magát a modernizációt. Azaz a modernség produkál egy jellegzetes teret, ahol saját jelenségei megmutatkozhatnak. A modernség és a nagyváros tehát egymás által definiálható kulturális jelenség.⁶⁶

A nagyváros a benne élő emberekre is hatással van, a városi közeg sajátos figurákat hoz létre, mint a következő alfejezetben tárgyalt *flâneur*t, *flâneuse*-t és a tömeg emberét az irodalomban. Bókay szerint:

[A] modern nagyvárosban születik meg ugyanis az autonóm individuum, a tárgyi tér mellett egy újfajta szubjektív tér is létrejön, Párizs, Berlin, Bécs létrehozza a *flâneur*-t, meg a blazírt, önmagába forduló személyt vagy éppen (Musil nagyszerű regényében) a »tulajdonságok nélküli embert«. A legjelentősebb város-elméletek egyben szubjektum-elméletek is, a város egyszerre szociális tény és emberi tájkép.⁶⁷

Georg Simmel összekapcsolja a nagyvárosi ember pszichés működését és a várost magát, mintha ez a tér egy teljesen újfajta embertípust hozna létre, amelyre a felfokozott idegélet jellemző:

Az ember megkülönböztető lény („Unterschiedwesen”), tudatát a pillanatnyi benyomásnak az előzőtől való különbsége hozza izgalomba – a sokáig megmaradó benyomások, a köztük lévő csekély különbség, lefolyásuk és különbségeik megszokott szabályossága, hogy úgy mondjuk, a tudattól kevesebb erőfeszítést követelnek, mint a váltakozó képek gyors egymásra torlódása, az éles különbségek abban, amit egyetlen pillantással felfoghatunk, s a felmerülő benyomások váratlansága. Mivel a nagyváros éppen ezeket a pszichológiai feltételeket teremti meg – minden utcai

⁶⁶ KOVÁCS Szilvia, „Budapest a századfordulón: A modern nagyváros narratívái” (Debrecen: Debreceni Egyetem, 2010), 10, https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/108050/Kovacs_Szilvia_ertekezes-t.pdf?sequence=5&isAllowed=y.

⁶⁷ BÓKAY Antal, „A város: Egy fantázia színeváltozásai”, *Műhely* 29, 6. sz. (2006): 6–13, 9.

sétával, a gazdasági, a szakmai és a társadalmi élet ritmusával és sokféleségével –, már a lelki élet érzéki alapjaiban is, abban a tudatmennyiségben, amelyet a magunkfajta megkülönböztető lényektől megkövetel, mély ellentétben áll a kisvárosi és falusi étellel: ez utóbbiak érzéki-szellemi életének ritmusa lassabb megszokottabb, egyenletesebb. Mindenekelőtt ezáltal ragadható meg a nagyvárosi élet intellektuálisabb jellege, szemben a kisvárosok hangulatokra és érzelmi kapcsolatokra beállított létezésével.⁶⁸

Emellett a szenvtelenség vonását köti a nagyvároshoz a sok „ideginger” miatt, ami ott éri az embereket, valamint a pénzgazdálkodás miatt, mely szintén a nagyvároshoz kötődik, és alapvetően tárgyias. A nagyvárosi emberek tartózkodóak egymással, hiszen túl sok emberrel találkoznak nap mint nap ahhoz, hogy mindannyiszor belső reakciójuk legyen, illetve a bizalmatlanság miatt, amit a csupán futó interakciók miatt éreznek.⁶⁹ Simmel szerint a nagyváros lakója „szabad”, míg a kisváros lakójának „életét a kicsinyességek és előítéletek beszűkítik”.⁷⁰ Eszerint a nagyvárosi ember világosan elválasztható a kisvárosi embertől, az egyén lakókörnyezete így viselkedését, jellemét, tulajdonképpen identitását is meghatározza.

Papp Ágnes Klára úgy véli, hogy a modern irodalomban

a provinciális kisváros megrajzolása éppúgy magán viseli a kor lenyomatát, mint a rohanó, elidegenedett nagyváros irodalmi reprezentációja, sőt mondhatni annak ellenmítoszát teremti meg. Mindkét helyszín egyszersmind a modern szubjektum tapasztalatát megalapozó, sőt azt tükröző toposzként is leírható.⁷¹

A modern irodalom kisvárosai tehát éppúgy jelentőségteljes terei a modern irodalomnak, illetve hatással vannak rájuk a nagyvárosok.

Bókay a modern és posztmodern városokat az alapján különíti el, hogy a modern város rendezett, térképszerű, a posztmodern város pedig labirintushoz hasonlít, azonban úgy véli, hogy már Walter Benjamin *Passázsok* című töredékekben maradt műve is erre felé

⁶⁸ Georg SIMMEL, „A nagyváros és a szellemi élet”, in Georg SIMMEL, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZANISZLÓ Ákos, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Novissima Kiadó, 2001), 223–233, 223.

⁶⁹ Uo., 224–227.

⁷⁰ Uo., 229.

⁷¹ PAPP, *A tér poétikája...*, 7.

mutat.⁷² Papp ezt pontosítja, bár egyetért a posztmodern város labirintusszerűségével. A pontosításra azért van szükség, mert „az útvesztőszerű posztmodern metropolisz nehezen elválasztható a modern város szubjektív diskurzusától”.⁷³ A posztmodern nagyvárosról így ír Papp:

[Í]gy alakul ki a posztmodern nagyvárosnak az a jellemző képe, amelyben a középpontból, koncentrikus szerkezetből egyrészt a különböző történeti korok metszéspontja, egyidejűsége lesz: térbe vetülő idő; másrészt a saját és idegen közti határ átlépésének lehetősége: különböző kultúrák, nyelvek érintkezési felülete, keveredése - a pluralitás, a heterogenitás tere.⁷⁴

Bár ez a pluralitás, heterogenitás már a modern város természetében is benne rejlik, „ott csak téma, háttér”, „[a] posztmodern várostapasztalat számára viszont formateremtő elvvé válik.”⁷⁵

Ennek következtében nem az egyén lesz a határ átlépője, *hanem maga a tér lesz az állandó határátlépések sokrétű, palimpszesztszerű terepe*, amelynek nem egyetlen kiemelt fontosságú pontja lesz (mint a középpont vagy a határ - legyen ez a kiemelt pont akár a külsővel szembehelyezett, középpontként érzékelt belső, szubjektív tér), hanem pontjai: az utak metszési-, találkozási pontjai [...] ⁷⁶

Papp szerint a posztmodern irodalom a posztmodern város képét kétféleképp jelenítheti meg:

Egyrészt a célelvű, egyértelmű út kronotopozát dekonstruáló, labirintussá változtató, megsokszorozó, és az életút egyértelműségéből fakadó identitásfogalmat kikezdő művekben [...] Másrészt a teret, a térérzékelést pluralizáló, soknyelvű, sok-kódú regények alakjában, amelyek szereplőiket, történeteiket is megsokszorozzák [...] ⁷⁷

Ez utóbbiba sorolja például a mágikus realista regényeket.⁷⁸

⁷² BÓKAY, „A város...”, 11–12.

⁷³ PAPP, *A tér poétikája...*, 18.

⁷⁴ Uo., 23.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Uo., 24. Kiemelés az eredetiben.

⁷⁷ Uo., 25.

⁷⁸ Uo.

Elizabeth Wilson azonban különbséget tesz a labirintus-, illetve útvesztőszerű város képei között, melyeket a modern városhoz köt. Úgy véli, hogy a város két gyakori, egymásnak ellentmondó metaforája az útvesztő, amelynek van egy titkos középpontja, illetve a labirintus, amelynek nincsen középpontja. Ám még ha lenne is középpontja, a város felfedezése nem ennek az elérése, sokkal inkább a folytonos körbe-körbejárás. És hiába lépnek rá kétszer ugyanarra az útra, hiszen a város folyton változásban van, álomszerűvé válik. Wilson szerint „[e]z a folytonos mozgás és változás a modern város egyik legnyugtalanítóbb jellemzője.”⁷⁹ Megfigyelhetjük, hogy Wilson a labirintusszerűséget a modern városhoz sorolja.

Wilson szerint a posztmodern város, amellyel, hogy szintén leírható a labirintus szóval, végtelenül sokfélévé válik:

A posztmodernben a város labirintussá vagy álommá válik. A város káosza és értelmetlensége tükrözi az értelem elvesztését a világban. Ugyanekkor a jelentés túlcsoportulása is jelen lehet: a város osztott képernyővé válik, amely vibrál az egymással versengő meggyőződésektől, kultúráktól és »történetektől«.⁸⁰

Ahogy később az elemzésekben látni fogjuk, ez a sokféleség, vibrálás történeti és narrációs szinten is megjelenik a vizsgált regényekben, mintha a kortárs város irodalmi ábrázolásának elkerülhetetlen módja volna ennek a sokféleségnek a narratívában való megragadása.

⁷⁹ Elizabeth WILSON, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (Berkeley etc.: University of California Press, 1992), 3. Saját fordítás.

⁸⁰ Uo., 136. Saját fordítás.

II. 2. A *flâneur*, a *flâneuse* és a tömeg embere

Jelen alfejezetben három olyan városi figurát mutatok be, amelyek már a klasszikus modernség korában előtérbe kerültek, de különböző kortárs változataik az általam vizsgált regényekben is feltűnnek, vagy így-úgy utalnak rájuk a szövegek: ezek a *flâneur* és annak női változata, a *flâneuse*, valamint a tömeg embere. Ezek a figurák a klasszikus modernség tartós hatását mutatják a kortárs irodalomban: azt, hogy a városról való irodalmi gondolkodás keretrendszere és figurái, átértelmeződve ugyan, de tovább élnek a kortárs szövegekben.

A *flâneur* fogalmát manapság alapvetően Charles Baudelaire *A romlás virágai* című kötetéhez és Walter Benjamin Baudelaire költészetéről írott műveiben kialakított fogalomhoz kötik. Ám valójában még ennél is hamarabb feltűnt a városi kószáló koncepciója, Elizabeth Wilson említ egy olyan 1806-os francia pamfletet, amely egy *flâneur*, Monsieur Bonhomme egy napját írja le.⁸¹ Wilson szerint Bonhomme a napóleoni korszak kószálója, aki már mindent megtestesít, amit később Baudelaire és Benjamin leírnak. Van pénze, de nincs semmilyen felelőssége, munkája sem: szabadon fedezheti fel a várost. Őt jellegzetességét írja le Wilson, ebből az első, hogy napja nagy részében mást sem tesz, mint megfigyeli a várost. Továbbá jelentős időt tölt éttermekben és kávézóknak, az urbánus látvány fontos része számára az alsóbb társadalmi osztályok viselkedésének megfigyelése, érdeklődés az öltözködés, és a nők csekély szerepet játszanak az életében.⁸² Charles Baudelaire a már említett esszéjében *flâneur*ként írja le a modern élet festőjét, Guys-t:

A tömeg az ő igazi eleme, mint a madárnak a lég, mint a halnak a víz. Szenvedélye és hivatása: *házasságra lépni a tömeggel*. Az igazi csatangoló [az eredetiben itt *flâneur* szerepel], a szenvedélyes megfigyelő számára végtelen öröm, ha a sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság körében üthet tanyát. Soha nem lenni otthon és mégis, mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ középpontjában állni, de rejtve maradni a világ előtt: ebben lelik örömüket e független, lázas, pártatlan szellemek, kiket nem is lehet szavakkal leírni. A megfigyelő olyan, mint egy inkognitóban járó *herceg*. Miképp a szépnem

⁸¹ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 75.

⁸² Uo., 75–76.

kedvelője, ki maga köré gyűjti az összes megtalált, megtalálható és megtalálhatatlan szépségeket: mint a műgyűjtő, aki vászonra festett álmokképek elvarázsolt világában éli mindennapjait: az élet szerelmese a nagyvilágból szedi össze házanépét. Ily módon, az egyetemes élet szerelmese úgy vegyül el a tömegben, mintha egy roppant elektromos térbe lépne. Tükörhöz is hasonlíthatjuk, amely éppoly hatalmas, mint a tömeg, vagy akár egy gondolkodó kaleidoszkóphoz, mely minden mozdulatával a sokrétű élet jelenségeinek tűnő szépségét veti elének.⁸³

Kappanyos András Baudelaire esszéből kiindulva mondja azt, hogy „[a] modern művész *flâneur* [...] A *flâneur* városi vándor, elfogulatlan megfigyelő, aki a mulékony szépség felbukkanásait keresi.”⁸⁴ Walter Benjamin a Baudelaire verseiben megjelenő szempontot a *flâneur* nézőpontjának tekinti.⁸⁵ A *flâneur* tehát szorosan kötődik a művészléhez. Felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben kapcsolható a *flâneur* a dandyhez. Deborah L. Parsons úgy választja el a *flâneur* és a *dandy* fogalmát – melyet egyébként Baudelaire is használ –, hogy a *flâneur* dolgozik a városban, íróként vagy művészként, megfigyeli a várost, míg a *dandy* önmagát kínálja fel megfigyelésre, a dandy nem keveredik a tömeggel, hanem épp ki szeretne tűnni belőle.⁸⁶

Catherine Nesci szerint a *flâneur* figurájának megszületése a korban feltűnő fogyasztói kultúrában és az urbánus miliőben gyökerezik. Az utcai gázlámpák elterjedése az 1820–1840-es években, az 1880-as években az elektromos lámpa arra ösztönözte a városi kószálókat, hogy az egyre burjánzó vizuális ingerekhez és egyre intenzívebb világításhoz igazítsák érzékeiket, napjaik ritmusát és szellemi életüket. Egyre több árucikk és hirdetés volt látható. Feltűntek a panorámák, a diorámák. Az 1850-es évektől pedig a Párizs új divatos negyedeiben megnyíló áruházak változtatták meg a városképet. A nagyvárosokban a fejlődő tömegközlekedés, a vonattal való utazás biztosította a gyorsan változó vizuális percepciók sorát, a mozgás és a sebesség pedig a modern élet elválaszthatatlan része lett.⁸⁷

Bár a *flâneur* korábbra datálható, mint a legtöbb technológiai változás, amely a modern tapasztalatot formálta, hamar heroikus figurává vált, aki

⁸³ BAUDELAIRE, „A modern élet festője”, 136. Kiemelés az eredetiben.

⁸⁴ KAPPANYOS, „A modernség változatai...”, 48.

⁸⁵ BENJAMIN, „Párizs, a XIX. század fővárosa”, 87.

⁸⁶ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 20.

⁸⁷ Catherine NESCI, „Memory, Desire, Lyric: The Flâneur”, in *The Cambridge Companion to the City in Literature*, ed. Kevin R. MCNAMARA (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 69–84, 71–72.

kószál az utcákon, vizslatja és olvassa a tömegeket; a felvevő eszköze lett a látvány fokozatosan egyre komplexebb és szélesebb területeinek.⁸⁸

Felmerülhet a kérdés, hogy a figura, aki ennyire a modernséghez kapcsolódik, miként tűnhet fel egyáltalán a modernség utáni korban játszódo kortárs irodalomban. Deborah L. Parsons úgy véli, hogy a Benjamin utáni *flâneur* olyan fogalmi metafora, amely egészen a mai napig nagy hatást gyakorol, és de Certeau posztmodern városában is jelen van.⁸⁹ Parsons szerint a *flâneur* mozgása a modern múltó jellegére utal, a kereséshez kapcsolható, és a céltalan kószálás a városban nem egy hely keresésére, sokkal inkább az én vagy az identitás keresésére irányul.⁹⁰ A térbeli mozgás és az identitás összekapcsolódik tehát a vizsgált művekben és a *flâneur* figurájában is.

A *flâneur* női megfelelője azonban közel sem ennyire kiemelt figurája a modernségnek, és már a létét is megkérdőjelezi néhányan, hiszen a nőknek jóval korlátozottabb a városi terekhez való szabad hozzáférése. Janet Wolff teljesen elveti a *flâneuse* létezésének lehetőségét a 19. századi városban, mivel a nők nem járhattak szabadon a város nyilvános tereiben.⁹¹ Griselda Pollock pedig a *flâneur* figura esszenciálisan maszkulin volta miatt tartja elképzelhetetlennek a női változat lehetőségét.⁹² Parsons azonban a *flâneuse* léte mellett érvel. Két fő pillérre építi fel az érvelését, ezek egyike az, hogy az oly férfiasnak tartott *flâneur* szerepnek vannak olyan vonásai, amelyek inkább megkérdőjelezik a férfi tekintélyt, a másik pedig az, hogy a késő 19. és a kora 20. században kialakul egy olyan kifejezőmód, amely bár a város megfigyelését hangsúlyozza, eltávolodik a *flâneur*re jellemző viselkedéstől, és inkább a rongyszedőhöz hasonlítható.⁹³ Elizabeth Wilson a *The Invisible Flâneur*-ben (*A láthatatlan flâneur*) megemlíti, hogy valamilyen mértékben a prostituáltak lehetnek a *flâneur* női megfelelői, a munkásosztálybeli *flâneuse*-ök, de úgy véli, gazdasági és mitikus különbség is van a *flâneur* és a prostituált között.⁹⁴ Később ezt kiegészíti azzal, hogy a heteroszexuális diskurzusból kizárt vagy abból kimenekülő nők, akiket nem fenyeget a tárgyiasító férfi tekintet, mert idősek vagy tartózkodnak a nőies megjelenéstől, mint például az Új Nő a rövid hajával, fiús alakjával,

⁸⁸ Uo., 72. Saját fordítás.

⁸⁹ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 41.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Janet WOLFF, „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society* 2, 3. sz. (1985): 37–46, 45. Idézi: PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 4–5.

⁹² Griselda POLLOCK, „Modernity and the Spaces of Femininity”, in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988), 50–90, 71. Idézi: PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 5.

⁹³ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 5–6.

⁹⁴ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 85.

megkaphatják ezt a szabadságot, „a nő, akin átnéznek”, lehet a *flâneuse*.⁹⁵ Parsons szerint a nők megfigyelőként és művészként úgy kaptak nagyobb szabadságot a városban, ahogy a férfiak kiszorultak belőle.⁹⁶ Zygmunt Bauman elgondolása is ehhez kapcsolódik, aki úgy véli, hogy a *flâneur* az idő folyamán a férfiasságtól a nőiesség felé mozdult el.⁹⁷

Walter Benjamin *Motívumok Baudelaire költészetében* című írásában elválasztja a *flâneurt* a tömeg emberétől, aki Poe azonos című novellájában is szerepel, amellyel Baudelaire mintegy irodalmi rokonságot vállalt a már említett esszéjében. Benjamin úgy véli, hogy tömeg embere nem *flâneur*, hanem az, ami a *flâneurból* válik, ha megfosztják a környezettől, ahová tartozik.⁹⁸ Edgar Allan Poe *A tömeg embere* című emblemikus novellájában a narrátor hosszú betegség után egy londoni kávéház ablakából figyeli a város életét, majd kilép a kávéházból, hogy egy titokzatos öregembert, a tömeg emberét kövesse.⁹⁹

⁹⁵ Elizabeth WILSON, „The Invisible Flâneur: Afterword”, in Elizabeth WILSON, *Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women, Theory, Culture & Society* (London etc.: SAGE Publications, 2001), 90–94, 93–94. Saját fordítás.

⁹⁶ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 41.

⁹⁷ Zygmunt BAUMAN, „Desert Spectacular”, in *The Flâneur*, ed. K. TESTER (London: Routledge, 1994), 47. Idézi: WILSON, „The Invisible Flâneur: Afterword”, 93.

⁹⁸ BENJAMIN, „Motívumok Baudelaire költészetében”, 249.

⁹⁹ Edgar Allan POE, „A tömeg embere”, in *Rejtelmes történetek*, ford. VERMES Magda, hozzáférés: 2022.03.14, <http://mek.oszk.hu/04200/04232/html/>.

II. 3. Nők a városban

A nők városbeli szerepe rendkívül sok kérdést vetett fel a város történelme folyamán, melyek egy része az általam vizsgált szövegekben is megjelenik. Mennyiben vehetnek részt a nők a város életében? Hol van a helyük a városban? Szabadon mozoghatnak-e a városi térben? Szerencsére ezek a kérdések már kevésbé relevánsak a kortárs városban, de a 19–20. századi várost alapvetően meghatározták, és a vizsgált szövegekben is feltűnnek. Főként azon vizsgált kortárs regények elemzéseiben játszanak kiemelt szerepet, amelyek régebbi korokban játszódnak, és olyan nő a főszereplőjük (pl. Angela Carter: *Esték a cirkuszban*, Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*, Jeanette Winterson: *A szenvedély*), aki a városi térben így-úgy próbál boldogulni, vagy különös módon kötődik a városhoz. Emellett azonban ez egy másfajta felosztottságát is mutatja a városi tereknek, mely nem társadalmi osztályhoz, hanem nemhez kötődik.

A nők városbeli szerepének, szerepeinek vizsgálatához elengedhetetlen, hogy megvizsgáljuk a város struktúrájának, a városi térnek a nőiséghez való viszonyát. A következőkben alapvetően Elizabeth Wilson *The Sphinx in the City (A szfinx a városban)* című munkája alapján foglalom össze a nők helyzetét a városi térben. Wilson úgy véli, hogy „míg a város a férfiak számára a növekvő fenyegetés és paranoia helye, a nők számára a felszabadítás helye lehet”, a város normalizálja az élet karnevalisztikus aspektusait.¹⁰⁰ Leírása szerint, a város egyszerre férfias és nőies, az óriási léptéke, a tornyai, a látképe, az ipartelepei férfias vonások, míg bezártsága, az meghatározatlansága és labirintusszerű központnélkülisége nőies. Úgy véli, hogy „[t]alán odáig is merészkedhetünk, hogy azt állítjuk, hogy a városi élet valójában épp erre a folyamatos küzdelemre épül a szigorú, rutinszerű rend és az élvezetes anarchia, a férfiasság és a nőiesség dichotómiájára.”¹⁰¹

A múltban a nők városban való megjelenésével kapcsolatos kételyek a kor normáihoz és a városok struktúrájához kapcsolódtak. Különösen jól látszik ez a szigorú normáiról és viselkedési szabályairól híres viktoriánus korban. Wilson a könyvében arról ír, hogy a viktoriánus korban aggodalmat keltett az alacsonyabb és a magasabb társadalmi osztályok elkerülhetetlen érintkezése a városi tömegben. Előfordultak olyan esetek, amikor tiszteletreméltó hölgyeket prostituálnak néztek, aminek akár letartóztatás is lehetett a következménye. Maga az a tény, hogy ilyen esetek megtörténhettek, megkérdőjelezte az

¹⁰⁰ WILSON, *The Sphinx in the City...*, 7.

¹⁰¹ Uo., 7–8. Saját fordítás.

osztályok közötti különbségeket, a határok igen törekenynek látszottak. A fiatal nők számára nem volt ajánlott egyedül sétálni, csupán a férjük, férfi rokonuk vagy férfi szolgájuk kíséretében. A harminc évnél idősebb nők és a nevelőnők több szabadságot kaptak, azonban ez éppen a szexuális láthatatlanságukat (nem voltak többé a házasságok piacán) és kisebb értéküket mutatta.¹⁰² Elizabeth Wilson szerint a városban a nők helyzetét alapvetően meghatározta az osztály, az alsóbb osztálybeli nők küzdöttek azokért a lehetőségekért, amelyek a magasabb osztályokba tartozó nőknek alapvetően jártak, a város veszélyeiből és örömeiből egyáltalán nem részesültek azonos arányban.¹⁰³ A város tereinek felosztása tehát egyszerre kapcsolódott a társadalmi osztályhelyzethez és a nemhez.

A magyarországi nők helyzetéről Horváth Györgyi ír *Kószálónők a régi Budapesten* című tanulmányában. Horváth egy Circulus-idézetből indul ki, felidézve azt a korabeli elgondolást, mely szerint a városi térben egyedül járó nők tisztességtelenek, zaklatásuknak legalábbis részben ők maguk az okozói – még akkor is, ha női társaságban, részben konkrét céllal róják Budapest utcáit – szemben a tisztességes férfival, aki céltalanul is kószálhat.¹⁰⁴ A nőknek a városi térben rendkívül komoly szabályoknak kellett megfelelniük ahhoz, hogy társadalmi státuszuk ne sérüljön. Horváth Györgyi így ír a városi térben a középosztálybeli nőkre vonatkozó szabályokról Janet Wolff, Elizabeth Wilson és Deborah Epstein Nord műveire építve:

[A] (középosztálybeli) nőknek önnön identitásuk ezen »megrendezése« során a férfiakénál sokkal szigorúbb szabályokat kellett betartaniuk ahhoz, hogy megszerezhessék (illetve fenntarthassák) azt a társadalmi státust, amely a városi nyilvánosság figyelő szemében feljogosította őket a köztérek több-kevésbé zavartalan igénybevételére: nemcsak öltözetükre és külsejükre, hanem a viselkedésükre, a »használni« kívánt tér társadalmi megítélésére és a térhasználat időpontjára is figyelniük kellett (így például kerülendőek voltak a nem nappali órák és a főleg az alsóbb társadalmi rétegek által látogatott köztérek), valamint rendszerint ürügyeket (például a bevásárlást) és társat (lehetőleg egy megbízható külsejű férfit) kellett keresniük ahhoz, hogy jelenlétüket legitimálják – ellenkező esetben

¹⁰² Uo., 29–30. A társadalmi szabályokról idézi: Leonore DAVIDOFF, *The Best Circles: Society Etiquette and the Season* (London: Croom Helm, 1973), 50.

¹⁰³ WILSON, *The Sphinx in the City...*, 119–120.

¹⁰⁴ HORVÁTH Györgyi, „Kószálónők a régi Budapesten: Nagyvárosi térhasználat és női művészlét: Kaffka Margit: Állomások”, szerk. VARGA Virág és ZSÁVOLYA Zoltán, női reKON 1. (Budapest: Ráció Kiadó, 2009), 162–190, 162–163.

megfosztották a »tisztes nő«, valamint a cselekvő és megfigyelő szubjektum státusától, és megközelíthető, méltóságukban – sőt akár személyes szabadságukban is – megsérthető tárgyakká váltak. Bizonyos nyilvános terekre pedig (értelemszerűen) egyáltalán nem volt bejárásuk [...] ¹⁰⁵

Ez a morális szabályrendszer mára jócskán megváltozott, a nők szerepével együtt. Wilson úgy véli, hogy a jelenben a városi nő egyszerre fogyasztó és a fogyasztás tárgya. ¹⁰⁶

¹⁰⁵ Uo., 166.

¹⁰⁶ WILSON, *The Sphinx in the City...*, 139.

II. 4. Város az irodalomban, irodalom a városban

A városok irodalmi jelentőségének megnövekedése tehát alapvetően a modern irodalomhoz köthető, Baudelaire Párizsa emblemikus tér, a városok ezen fontossága pedig amelyet talán még tovább erősített a térfordulat, a kortárs irodalomban is folytatódik, illetve átalakul – miként az elemzésekből látni fogjuk. Zadie Smith Londonja, Jeanette Winterson Velencéje, Rakovszky Zsuzsa Sopronja külön világok, melyeknek saját szabályaik vannak, és melyeknek épp olyan nagy a jelentőségük a regényekben, mint a szereplőknek. A városok ilyen fontossága a disztópikus, a fantasy és a sci-fi irodalomban is feltűnik, gondoljunk csak Terry Pratchett Ankh-Morporkja, Isaac Asimov Terminus City-je, Neil Gaiman Londonjára vagy China Miéville városaira.

Az irodalmi városok természetesen nem kezelhetőek úgy, mintha valós városok másai lennének, bár oda-visszaható kapcsolatuk egyértelmű. A valós London nyilvánvalóan igen erős hatással van az írókra, akik úgy döntenek, hogy regényük az angol fővárosban játszódjon, de megjelenésük után a művek is hatnak a valódi városra, szó szerint nyomot hagynak rajtuk. Ha Londonban sétálunk, a King's Crosson megtalálhatjuk a 9 és ¾-ik vágányt, amelyről a roxfordi vonat indul a *Harry Potter* könyvsorozatban, a Paddington pályaudvaron a Michael Bond könyveiben megismert Paddington, a legsötétebb Peruból Angliába érkezett medve szobra vár minket, Sherlock Holmes szobra pedig a Baker Streeten, fiktív otthona és saját múzeuma előtt figyeli a járókelőket. Ha városnéző túrára indulnánk Londonban, végigjárhatjuk az angol fővárost Harry Potter, Sherlock Holmes, Paddington, Mary Poppins nyomait követve, vagy ha nem tudunk választani, egyszerűen felfedezhetjük az irodalmi London sokszínűségét egy túrán belül is. Budapesten, a nyolcadik kerületben a Pál utcai fiúk játszanak, míg a budai rakparton a rajzfilmsorozatból ismert nagy ho-ho-ho-horgász Főkukaca nézi a vizet, a Budai Várból a kockásfülű nyúl szobra figyeli a várost. De szinte bármelyik nagyvárosban találhatunk ilyen irodalom, illetve más művészetek (filmek, mesefilmek) által ihletett alkotásokat. Az irodalmi és valós város összekapcsolódik, a valóság ihleti meg az irodalmat, az irodalom pedig megváltoztatja a valós várost, olyannyira, hogy testet is ölt benne. Az irodalom igen erős hatással van arra, hogy milyen kép él bennünk egy városról, hiszen önkéntelenül ráíródik arra a képre, amely a valós városról él bennünk – sőt eleve összetett prekonceptiókkal lépünk be egy számunkra új nagyvárosba, London, New York, Párizs, Róma eltéphetetlenül összekapcsolódik az ott játszódó híressé vált művekkel – és ez a városon magán is kitörölhetetlen nyomokat hagy.

Deborah L. Parsons úgy véli, hogy a város írója egyszerre alakja és alakítója a városnak:

A várost témájául választó író [urban writer] nem csupán egy alak a városban, hanem a létrehozója is a városnak, annak a városnak, amely egyszerre hasonlatos az aszfaltból, téglából és kőből álló városhoz és különbözik is tőle, ami a test, elme és tér összekapcsolódásából következik, ami feltárja a szelf/város identitás összjátékát. Az író új térképeket ad a város atlaszához, a társadalmi interakció térképeit, de a mítosz, emlékezet, fantázia és vágy térképeit is.¹⁰⁷

Andreas Mahler azonban nem az írók, hanem a szövegek felől közelít. Elkülöníti a városszöveget és a szövegvárost, Kovács Szilvia így írja le a különbséget:

Mahler városszövegen városokat tematizáló szöveget ért, melyben a város nem csupán események helyszíne, hanem – strukturalista szempontból nézve – olyan jelölő, amely jelentéseket hordoz. Ugyanakkor a szövegvárost a városszöveghez mint jelölőhöz tartozó jelöltet értelmezi. A szövegváros a városszövegekben működő szemiózisban jön létre, vagy Mahler nem mimetikus értelemben beszél szövegvárosról, hanem a szövegben létesülő jelenség értelmében. Mahler szerint tehát a városszövegek olyan szövegek, melyek nyelvi struktúrái és stratégiái arra irányulnak, hogy szövegvárosokat állítsanak elő.¹⁰⁸

Mahler egy másik tanulmányában, némileg más szempontú megközelítésben a városszöveg (*city script*) és a városkép (*city scape*) közötti összefüggést vizsgálja. Alasdair Grayre utalva azt állítja, hogy a városi tapasztalat előfeltételezni látszik valamiféle szövegszerű tapasztalatot, a valós város mintha a képzeletre, a meglévő szövegekre építve tűnne igazinak, ezek irányítják a saját tapasztalatainkat.¹⁰⁹ Ez azonban természetesen nem jelenti azt, hogy a városszövegek pontosan megfelelենek a valós város tapasztalatának. Mahler szerint a 19.

¹⁰⁷ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 1. Saját fordítás.

¹⁰⁸ KOVÁCS, „Budapest a századfordulón...”, 14. Andreas Mahler alábbi tanulmányára hivatkozik: ANDREAS MAHLER, „Stadttexte-Textstädte: Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”, in *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, hg. ANDREAS MAHLER (Heidelberg: Universitätsverlag, 1999), 11–36.

¹⁰⁹ ANDREAS MAHLER, „City Scripts/City Scapes: On the Intertextuality of Urban Experience”, in *Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts: Narrating Spaces, Reading Urbanity*, ed. MARTIN KINDERMANN and REBEKKA ROHLEDER, *Geocriticism and Spatial Literary Studies* (Cham: Palgrave Macmillan, 2020), 25–44, 25–26.

század második felétől az írók már nem azzal törődnek, hogy a létező városokat imitálják, hanem inkább saját városokat kezdtek létrehozni, a városszövegek többé nem városképeket ábrázolnak, hanem városképeket hoznak létre.¹¹⁰ A későbbi városszövegek pedig a korábbi városszövegekre építenek, azokkal szoros összefüggésben vannak.¹¹¹

Bókay Antal úgy véli, hogy a városnak magának eleve van egy képi, illetve textuális struktúrája:

A modern város a térkép városa, az utcák leképezése, a csatornahálózat, az elektronikus vezetékek formája, a társadalmi osztályok térbeli megoszlása, az áruk szállításának, a szolgáltatások megosztásának és a tömeg mozgatásának, a jól megtervezett tömegközlekedésnek a képe.¹¹²

Emellett az utcák neveket kapnak, amelyek a várost „textuális struktúrával” is felruházzák.¹¹³ Komoly kapcsolat feltételezhető a város szövegszerűsége és a város regényekben való megjelenése között. Olvassuk a várost, amely megihletti a regényeinket, amelyeket mások olvasnak. Parsons szerint „[m]inden városnak megszámlálhatatlan változata van. A város mint szöveg, amelyet olvasunk, a szöveg mint város, amelyen átkelünk; ez az elgondolás olyan gyakorivá vált, hogy szinte már klisévé lett.”¹¹⁴

A város szöveg mivoltához kapcsolódik a város nyelvként való értelmezése. De Certeau úgy véli, hogy a járás olyan a város számára, mint a beszédaktus a nyelv számára.¹¹⁵ Roland Barthes szerint „[a] város egy diskurzus, és ez a diskurzus nyelvnek tekinthető: a város beszél a lakóihoz, beszéljük a városunkat, a várost, ahol élünk, már csak azáltal is, hogy ott lakunk, közlekedünk és nézzük.”¹¹⁶

Jon Anderson nyomoknak (*traces*) nevezi mindazokat a jelenségeket, amelyek formálják a városképet akár látható vagy másképp érzékelhető módon, akár azokat, amelyekre gondolunk vagy emlékezünk a várossal kapcsolatban. Példaként említi az épületeket, szobrokat, tereket, de különböző események, előadások, érzelmek is a nem-materiális nyomok közé tartoznak.¹¹⁷ „Azáltal, hogy állandóan jönnek létre nyomok,

¹¹⁰ Uo., 33.

¹¹¹ Uo., 41.

¹¹² BÓKAY, „A város...”, 9.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 1. Saját fordítás.

¹¹⁵ DE CERTEAU, *A cselekvés művészete...*, 123.

¹¹⁶ Roland BARTHES, „Szemiotológia és városkutatás”, ford. SCHNELLER Dóra, 2000 17, 4. sz. (2005): 57–66, 60.

¹¹⁷ Jon ANDERSON, *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*, 2. kiad. (London–New York: Routledge, 2015), 6.

folyamatosan befolyásolják a helyek jelentését és identitását.”¹¹⁸ Véleménye szerint a nyomok kötik össze a tereket és a kultúrákat, és közben mindkettőt befolyásolják is, a terek folyamatosan változásban vannak a nyomok miatt, hiszen az új nyomok kapcsolatba lépnek a korábbiakkal, és átértelmezik a helyek jelentését.¹¹⁹

Úgy gondolom, hogy bár az irodalom térformáló jelentőségéről Anderson nem ír, az hasonlóképp hat, mint az általa említett non-materiális nyomok (a materiális nyomok – például szobrok – városkép-alakító hatása végképp egyértelmű). Bár – az eseményekhez hasonlóan – az irodalom sem írja rá magát minden esetben közvetlenül a várostérképre, megváltoztatja a várossal kapcsolatos gondolatokat, érzelmeket és prekoncepciókat. Anderson könyvében a városok identitásáról ír, így a jelen dolgozattól szükségszerűen eltérő identitáskonceptiót alkalmaz, a két gondolatmenet mégis összekapcsolható. Míg Andersonnál a városok identitását az emberek, kultúrák által rájuk írt nyomok határozzák meg, kutatásomban az irodalmi művekben megjelenő egyéni identitást és annak térrel való kapcsolatát vizsgálom, a városi tér ábrázolását, illetve a szereplők identitásra gyakorolt hatását, tulajdonképpen azokat a nyomokat, amelyeket az urbánus tér hagy az egyén identitásán.

¹¹⁸ Uo., 7. Saját fordítás.

¹¹⁹ Uo.

III. A város mint az identitás meghatározója

III. 1. Bevezetés

A városok irodalmi jelentőségének megnövekedése a klasszikus modernséghez köthető, a vizsgált, városi tereket középpontba helyező kortárs regények pedig ezen hagyomány folytatásának tekinthetők. Az elemzett regényekben a városi tér meghatározza a cselekményt és a szereplőket is, azaz azt, hogy egyáltalán milyen interakciók és milyen szereplők lehetségesek az adott térben. Jelen fejezet azt tűzi ki céljául, hogy megvizsgálja, miként ábrázolja a városokat a négy választott anglofón és magyar regény, miként válnak olyannyira jelentőssé ezek a városok, hogy a szereplők ábrázolásának kulcsfontosságú momentumává válik, hogy melyik város lakói, milyen terekben élnek és milyen terek között mozognak a szereplők. A fejezetben vizsgált regények városai egy-egy komplex, ám nagyrészt egységes világot képviselnek. A regények középpontjában az adott város vagy városok szabályai, működésmódjai állnak. A négy vizsgált regény a következő: Jeannette Winterson *A szenvedély*, Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka*, Angela Carter *Esték a cirkuszban* és Dragomán György *A fehér király* című regénye. A négy regény több vonatkozásában is eltérő típusokba tartozik. Míg Angela Carter és Jeanette Winterson regényei mágikus realista vonásokat mutatnak, Rakovszky Zsuzsa műve a történelmi regénnyel rokon, Dragomán regénye pedig többek között a disztópia műfajához kapcsolódik. Ezt a regénytípusokban tetten érhető sokszínűséget tovább erősíti a témák és az ábrázolt városok távolsága. *Az esték a cirkuszban* a 19. és 20. század fordulójának Londonjában, Jeanette Winterson regénye a napóleoni háborúk idején játszódik, és Velence városát ábrázolja, *A kígyó árnyéka* főszereplője több várost végigjár a 17. századi Magyarországon, *A fehér király* gyermek hőse pedig egy meg nem nevezett városban és időben él szigorú szabályok között, ám feltételezhetően a regényt az 1980-as évek Romániája ihlette. Természetesen ezen regénybeli városok sem teljes mértékben a valódi városok megfelelői, hanem azok fiktív változatai.

A térbeli és tematikai távolság ellenére bőven találhatunk hasonlóságokat abban, hogy miként ábrázolják a városokat a regények, és milyen a kapcsolat a regények helyszínei és a szereplők között, vagy hogy mennyiben meghatározó a tér a szereplők bemutatásában,

identitásuk alapvető eleme-e a térhez tartozás, formálja-e identitásukat a tér. Ezek a szövegek városszövegeknek tekinthetők, középpontjukban az ábrázolt város világa, a városi élet szabályai, a városi szerepek állnak. A szereplők pedig szorosan tartoznak a városi térhez, a város meghatározza életük minden aspektusát és identitásuk is ahhoz kötődik.

A következő elemzések a városok leírásainak vizsgálata mellett azt vizsgálják, hogy miként kapcsolódik össze a terek és a szereplők ábrázolása a regényekben, mennyiben tekinthető az urbánus tér annak az alapnak, amely meghatározza a cselekményt és a szereplők identitását. Továbbá ez az összefüggés azt is megmutathatja, hogy mennyire a városhoz kötődik a szociális problémák, társadalmi kérdések tematizálása a kortárs regényirodalomban.

A négy vizsgált regényben a városok mitikus jelentőségűvé nőnek. Kettő ezek közül, az *Esték a cirkuszban* Londonja és *A szenvedély* Velencéje sok korábbi városszöveggel kerül kapcsolatba, és mindkettő az adott város újabb, ezekre is építő fiktív változatát adja. London és Velence olyan terek, amelyeket mindenki ismer valamilyen szinten, még ha nem is járt ott. Ezzel szemben a két magyar regény nem nagyvárosokban játszódik, így kevésbé építenek korábbi városszövegekre. Dragomán regényének meg nem nevezett városa a feltételezhető valós előképek mellett más korábbi hasonló irodalmi városokhoz, illetve terekhez is kapcsolódhat. Rakovszky Zsuzsa több regényének is Sopron – mely *A kígyó árnyékában* német néven Ödenburgként szerepel – áll a középpontjában, így bár a vizsgált regény több városban is játszódik, ha nem is önmagában ebben a regényben, de az egész életműben körvonalazódik egy városkép. A városok maguk a regények középpontjában állnak, a főszereplők testén, identitásán és a társadalomban betöltött helyén is nyomot hagynak. A regények urbánus terei és a főszereplők közötti komplex kapcsolat a regények fontos közös jellemzője. Emellett a regények a városi térrel kapcsolatos társadalmi kérdéseket is ábrázolják.

A következő két alfejezet regényei más szempontok alapján másképp is elrendezhetők lennének, hiszen más összekötő szempontokat is találhatunk közöttük, például ilyen a már említett regénytípusokhoz való kapcsolódás, vagy az időbeli közelségük. Az általam választott fő rendező szempontok azonban inkább a városok ábrázolásához kötődnek, ezek a szempontok a város mint az identitás alapját adó tér és a külön világgént működő városok.

Az első alfejezet Angela Carter *Esték a cirkuszban* és Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényének elemzését tartalmazza. Az elemzések kitérnek a városok identitásalakító hatása mellett a női szereplők által betöltött városi szerepekre, a nők

helyzetére az urbánus térben a regényekben. Mindkét regény női főszereplője kilép az ismert városi térből, és ugyan különböző okokból, de identitásválságot él át. A főszereplők identitása erősen kötődik a városhoz, és a tér elhagyása megingatja addigi stabil identitásukat és társadalomban betöltött korábbi szerepüket. Emellett mindkét regényben igen jelentős a városi női szerepek ábrázolása.

A második, elemzéseket tartalmazó alfejezet arra koncentrál, hogy miként működnek külön mikrovilágokként a városok a két vizsgált regényben. Emellett kitérek arra is, hogy miként kapcsolódnak ezek a regények más regénytípusokhoz. Ez utóbbi az egész fejezet központi kérdése, ám talán ebben a két regényben még hangsúlyosabban megjelenik. A két választott regény minden különbözősége ellenére hasonlóan mikrovilágokként ábrázolja a városokat. Dragomán regényének kisfiú főszereplője és Winterson Villanelle-je talán nem is állhatna távolabb egymástól, ám a városok ábrázolásában és a városok szereplőkre gyakorolt hatásának hangsúlyozásában igen hasonló a két regény.

III. 2. Városi nők és identitások

III. 2. 1. A város mint szülő: Angela Carter: *Esték a cirkuszban*

Bevezetés

Angela Carter 1984-ben megjelent, a 19. és 20. század fordulóján játszódó, mágikus realista¹²⁰ regényének főszereplője, Fevvers nagydarab, szőke, szárnyas nő, aki már a regény első oldalán kijelenti, hogy londoni: „Úgy bizony, uram: akármi legyenek, ha nem úgy keltem ki egy ménkű nagy tojásból, itt, London kellős közepén!”.¹²¹ A regény három részből áll (*London, Szentpétervár, Szibéria*), mindhárom rész az azt meghatározó helyről kapta a címét. A mű középpontjában az utazás áll. A *Szentpétervár* és a *Szibéria* című részben a szereplők a helyszínek között utaznak – vonaton ülnek, vagy gyalog vándorolnak. Az első részben (*London*) Fevvers nem a térben, hanem az „időben utazik”: elmondja az élettörténetét. Az élet elmesélése, mint időutazás abban is tetten érhető, hogy a Big Ben mintha visszafelé is járna, többször is elüti az éjfélt.¹²²

A regény bonyolult narrációs és szerkezeti rétegzettsége megkívánja, hogy hosszabban ismertessem az *Esték a cirkuszban* tartalmát. A történet a századfordulón, 1899-ben játszódik, és az új évszázadba való belépéssel zárul, szilveszter éjszakáján. A mű első részében Fevversszel, a szárnyas nővel egyik londoni előadása után készít interjút Walser. Fevverstől megtudhatjuk, hogy Wappingban, a folyóparti lépcsőkön talált rá Lizzie – aki először prostituáltként, majd házvezetőnőként dolgozott Nelson mama bordélyházában – egy ruháskosárban a csecsemőre, aki széttört tojáshéj darabkák között feküdt. Lizzie hazavitte a bordélyházba a csecsemőt, akinek már gyermekkorában két szárnykezdemény növekedett a hátán, és a többi nővel együtt nevelte fel. Fevvers a bordélyházban eleinte Cupidóként, majd serdülőként, miután kibomlott a szárnya, Szárnyas Győzelemistennőként pózolt mintegy élő szoborként, de nem dolgozott prostituáltként. Részletesen leírja, hogyan tanult meg repülni a madarak tanulmányozásának segítségével. Nelson mama hirtelen halála után Fevvers és Lizzie kénytelenek voltak elhagyni a bordélyházat. Lizzie és Fevvers

¹²⁰ A regény mágikus realista voltáról részletesen ír Bényei Tamás: BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Orbis Litterarum: Világirodalmi sorozat 2 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997), 299–349.

¹²¹ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 7.

¹²² Uo., 56, 65–66, 81.

Battersea-be költöztek, hogy Lizzie testvérének a fagyaltozójában dolgozzanak. Itt kereste fel Fevverst Madame Schreck, a női szörnyek múzeumának tulajdonosa, aki állást kínált neki. Pénzügyi nehézségeik miatt elvállalta az állást, de a múzeumban tulajdonképpen Madame Schreck rabszolgája lett, csupán a múzeumba érkezésekor kapott tőle némi pénzt, amelyet elküldött Lizzie-éknek. A múzeumban a férfiak azért fizettek, hogy megnézzék a bizonyos okok miatt szörnyeknek tartott nőket a pincében lévő kriptaszerűségben a „profán oltárokon”, és külön fizetségért a nők a férfiak kívánságait is teljesítették, Fevvers azonban nem nyújtott szexuális szolgáltatást. Az egyik kuncsaft, Christian Rosencreutz magas árat ajánlott Fevvers szüzességéért, miközben az érte járó összeg valódi mértékéről vitatkozott a lány Madame Schreckkel, két férfi betört a házba és elrabolja őt, majd Mr. Rosencreutzhoz vitték. A férfi Azraelnek nevezte őt, és szexuális együttlét helyett megpróbálta megölni, de a Nelson mamától kapott kis kard segítségével sikerült elmenekülnie. Visszament Lizzie-hez Battersea-be, majd légtornászként kezdett dolgozni, és egész Európát bejárta. Az interjú idején újra Londonban van, ahol ünnepelt sztár, mindenki róla beszél, a képeivel tele van az egész város, márkákat neveznek el róla:

[A] boltokat elárasztották a »Fevvers« harisnyakötők, harisnyanadrágok, legyezők, szivarok és borotvaszappanok... Fevvers még egy sütőpormárkának is kölcsönadta a nevét [...] Ő volt a pillanat hősnője [...]¹²³

Fevvers mottója így hangzik: „Valóság vagy fikció?”¹²⁴ Ennek megfelelően a regény során végig megkérdőjeleződik az igazságtartalma mindennek, amit Fevvers mond. Nem tudhatjuk biztosan, hogy Fevvers csak eljátssza-e, hogy szárnyas nő, vagy valóban szárnyas nő, aki azt játssza el, hogy nincsenek szárnyai.

A regény második, *Szentpétervár* című részében Walser bohócként csatlakozik a cirkuszhoz, hogy kövesse „a világtörténelem legnagyobb átverésének hősnőjét”.¹²⁵ Itt a bohócok kitalált helyzete és a cirkuszon belüli kapcsolatok kerülnek a történet középpontjába. Walser az utazás során beleszeret Fevversbe. A főbohóc, Nagy Buffo megőrülése után, melyre a porondon kerül sor, többen elhagyják a cirkuszt, a megmaradt társulat pedig vonattal indul tovább. Fevverst meghívja a nagyherceg, aki mechanikus szerkezeteivel próbálja szórakoztatni a lányt, ékszerészek által készített tojásokat mutat neki,

¹²³ Uo., 10.

¹²⁴ Uo., 8.

¹²⁵ Uo., 144.

össze akarja zsugorítani és az egyik tojásba akarja zárni őt, de a lánynak varázslatos módon sikerül elmenekülnie: egy Fabergé tojásban rejlő miniatűr vonatot a szőnyegre dob, és a valódi Transzszibériai Expresszre száll fel. Míg a nagyherceg úgy hiszi, hogy ismeri a miniatűr világokat, a Fabergé tojás csak Fevvers, egy nő kezében képes valami mást létrehozni. A tojás a nőiség, az új élet szimbólumaként viselkedik, nem segít abban, hogy kalitkába zárja Fevverst, sokkal inkább a nő kívánsága szerint és általa „kikel” belőle valami.

A harmadik részben Szibériában tudjuk meg, amit addig is lehetett sejteni, Lizzie képes „háztartási mágiára”: összezsugorít vagy naggyá varázsol dolgokat, előre- vagy hátratekeri az időt. Szibériában felrobbantják a vonat alatt a síneket, így a vonat használhatatlanná válik, többen megsérülnek, Fevversnek eltörik az egyik szárnya. A cirkusz fellépőit elrabolják a szabad férfiak fivéri közösségének tagjai, akik Fevvers közbenjárását szeretnék kérni Viktória királynőnél, mert egy pletyka miatt azt hiszik, hogy a lány a walesi herceg jegyese. Walser sérülten a roncsok között hever, így őt nem hurcolják el, több kalamajka után a férfi az őslakók sámánjának inasa lesz. A bohócok megtartják utolsó előadásukat, a vezérükért, Buffoért előadott tánc keserű nevetést csal ki elrablóikból, akik bekapcsolódnak a táncba, majd a bohócokkal együtt eltűnnek a föld színéről, elragadja őket a forgószelel. A cirkusz megmaradt tagjai gyalog indulnak tovább. Walser és Fevvers egy véletlennek köszönhetően meglátják egymást, a férfi pedig visszanyeri emlékezetét. Fevverst rendkívül megviseli a szibériai lét, a szépségápolási cikkek hiánya és a törött szárnya. Míg addig kínosan ügyelt rá, hogy elrejtse szárnyait, mikor nincs a színpadon, Szibériában már nem törődik ezzel. Szilveszter éjszakáján a törzs istenkunyhójában találkozik Fevvers és Walser, és már párként lépnek át a 20. századba. A szerelmeskedés után Walser megkérdezi a lánytól, hogy miért állította, hogy szűz. A regény Fevvers nevetésével zárul: „El sem hiszem, hogy tényleg bolondot csináltam belőled.”¹²⁶ Ez a mondat pedig kiterjeszhető akár a többi őt körülvevő emberre és az olvasókra is. Fevvers esetében sosem tudhatjuk, hogy amit mond vagy aminek tűnik, igaz-e.

A regényt alapvetően mágikus realistiként értelmezem, ahogy ezt sokan mások is teszik. Bényei Tamás is hangsúlyozza, hogy annak ellenére mágikus realista regény az *Esték a cirkuszban*, hogy különbözik a mágikus realizmus alapszövegeitől, erre maga a szerző is reflektált egy interjújában, és az angol hagyomány különbözőségével indokolta.¹²⁷ Bényei így magyarázza az „»urbánusabb«, irodalmiságát szembeötlőbben fitogtató” regény mágikus

¹²⁶ Uo., 458.

¹²⁷ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 299–300. Az idézett interjú: John HAFFENDEN, „Angela Carter”, in John HAFFENDEN, *Novelists in Interview* (London: Methuen, 1985), 81–82, 92.

realista mivoltát: „rendkívül fontos benne a történetmondás, a szóbeliség és az írásbeliség különbsége, a szent és a profán jelenléte, a tilalmak áthágása, az excesszivitás, a burjánzó történetek és a gyors cselekmény, a hiperbolikusság és a fantasztikum.”¹²⁸ Cselekményszinten a regény mágikus realizmusa azonban ebből a Fevverszel kapcsolatos eldönthetlenségből fakad, Fevvers egyre inkább arról akarja meggyőzni közönségét és ezáltal a regény az olvasót, hogy valójában szárnyas nő, emellett London elhagyása után maga a tér is mágikus realitává válik, hiszen egyre több fantasztikus történéssel szembesülnek a szereplők.

Jelen alfejezetben azt járom körül először, hogy milyen női szerepeket tölt be Fevvers, és ezek miképp kapcsolódnak a városi terekhez, ezután pedig azt vizsgálom, hogy miképp ábrázolja a regény Londont, illetve annak elhagyását, és hogy a térbeli mozgás miért fontos momentuma Fevvers identitásának változásában.

Fevvers és a viktoriánus női szerepek

A regény során Londonon belül több különböző helyszín is megjelenik, és e helyszínek ábrázolása az oda belépő, illetve ott élő szereplők társadalmi helyzetének bemutatására is szolgál. Fevvers helye a városban és London különböző tereiben ironikusan reflektál a nők viktoriánus társadalomban elfoglalt helyére. Fevvers a kor több fontos női szerepét testesíti és kérdőjelezi meg a regény során: a prostituáltat, az „angyal a házban”, az „őrült nőt a padláson”, az „új nőt”, a boltoslányt, a flâneuse-t és a férfitekintet tárgyát. A regényben ezek a szerepek egyszerre vannak jelen, hiszen a 19. és a 20. század fordulóján egy nagyon fontos átmeneti időszakban járunk. Az ipari fejlődés, a városiasodás, a globalizáció, a viktoriánus normák és a hagyomány által létrehozott női szerepek íródnak egymásra Fevvers alakjában.

Az „angyal a házban” a viktoriánus kor nőideálja, eredetileg Coventry Patmore *Angyal a házban* (*The Angel in the House*) című verséből származik, amelyben a tökéletesnek tartott feleséget írja le a költő. Az „angyal a házban” passzív, a férjének alávetett nő, nevéhez illően a ház az ő tere, csak ott lehet valamennyi hatalma, a férfiasnak tartott nyilvános terekre igen ritkán merészkedik, akkor sem egyedül. Az „őrült nő a padláson” irodalmi figurára Sandra M. Gilbert és Susan Gubar *Az őrült nő a padláson* (*The Madwoman in the Attic*) című könyve hívta fel a figyelmet.¹²⁹ A 19. századi női irodalmi

¹²⁸ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 300.

¹²⁹ Sandra M. GILBERT and Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2. kiad. (New Haven–London: Yale University Press, 2000).

hagyományt vizsgáló kötet címe Berthára utal, Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényének egyik központi alakjára. Gilbert és Gubar szerint Jane Eyre alteregója Bertha, aki Jane azon titkos vágyait viszi véghez helyette, amelyek a korabeli normák alapján elfogadhatatlanok.¹³⁰ Az „örült nő a padláson” alakja az „angyal a házban” figurájának ellentéte: az erős, lázadó, normákat áthágó nő képe. Az irodalomban kétféle nőábrázolás uralkodott, a társadalmilag elfogadott, ideális angyal és a kirekesztett nőalak, a szörnyeteg képe.¹³¹ Ehhez kapcsolhatjuk Elizabeth Wilson azon elgondolását, hogy „[a] viktoriánus retorika két ellentétes típust teremtett meg, az Angyalokat és az Áldozatokat, mindkettő a saját módján idealizált és a városi élet szédítő hullámaiból született.”¹³²

Ezzel szemben az „új nő” azonban már nem felel meg a nőkről alkotott bináris elképzeléseknek, a 19. század végén feltűnő új női figura számára már a pénzügyi függetlenség és a munkán keresztül a személyes kiteljesedés a cél. Már beszél a szexualitásról, nem a házasság és a családalapítás az egyetlen célja.¹³³ Az „új nő” feminista ideálnak is tekinthető, hiszen egy aktívabb és autonómabb nőképet ábrázol.

A boltoslány és a *flâneuse* a városi élethez kötődő női szerepek. A boltoslányról Deborah L. Parsons így ír: „a városban egy új, meghatározhatatlan osztályt és a kereskedelmi kultúrát reprezentálja, amely létrehozta őt. [...] [E]lhomályosítja a város nemileg meghatározott hatalmi struktúráit”.¹³⁴ A *flâneuse* – ahogy erről már korábban szó volt – az egyik legfontosabb városi figura, a *flâneur* női megfelelője.

A férfitekintet tárgyiasító ereje azonban nem egy szerep, hanem több női szerephez, illetve általánosan a nők ábrázolásához kapcsolódó jelenség. Laura Mulvey a tárgyiasító férfitekintetről, mint filmes jelenségről ír, úgy véli, hogy az általa vizsgált filmekben a nőket tárgyiasítja a férfi szereplők és a velük azonosuló nézők tekintete.¹³⁵ A férfitekintet tárgyiasító hatalmát Séllei Nóra Sigmund Freudra vezeti vissza: „A *férfitekintet* pszichoanalitikai elméletének magja Freud írásaiból eredeztethető: szerinte a szem az álmokban és a mítoszokban a hímtagot, a férfierőt helyettesíti”.¹³⁶

¹³⁰ Uo., 336–371.

¹³¹ Uo., 3–44.

¹³² WILSON, *The Sphinx in the City...*, 46. Saját fordítás.

¹³³ GAIL CUNNINGHAM, *The New Woman and the Victorian Novel* (London–Basingstoke: The Macmillan Press, 1978), 1–19.

¹³⁴ PARSONS, *Streetwalking the Metropolis...*, 50. Saját fordítás.

¹³⁵ LAURA MULVEY, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo BRAUDY and Marshall COHEN, 7. kiad. (New York–Oxford: Oxford University Press, 2009), 711–722.

¹³⁶ SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*, 2. kiad., Orbis Litterarum: Világirodalmi sorozat 29 (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015), 156. Kiemelés az eredetiben.

A férfitekintet nőket tárgyiasító hatalmát az irodalomban is többen vizsgálták, az *Esték a cirkuszban* pedig szövegszinten is egyértelműen utal erre a jelenségre. Fevvers a regényben többször újra és újra megtestesíti a férfitekintet tárgyát is, nem csupán a színpadon, de már Nelson mama házában is. Ezt a lány a következőképpen idézi fel és kommentálja:

Ami engem illet, én élő szoborként kerestem kenyeremet Nelson mama hajóján: bimbózó éveimben, tizennégytől tizenhét éves koromig csak a férfitekintetek tárgyaként léteztem, miután leszállt az éj, és a bejárati ajtó felől meghallottuk az első kopogtatást. Így készültem fel az életre, uram; hiszen nem a többiek tekintetének kiszolgáltatva járjuk-e utunkat ezen a világon?¹³⁷

A férfitekintet tárgyaként való létezéshez az esetek döntő többségében a kiszolgáltatottság érzése társul: erre jó példa Madame Schreck múzeuma, vagy a gazdag nagyherceg háza. De más hangsúlyt kap például a cirkuszban, hiszen ott ő irányíthatja a helyzetet és így a tekinteteket is.

A korábban felsoroltak közül a prostituált a leghagyományosabb női szerep. Fevvers Nelson mama bordélyházában, a női testek piacán nő fel, és itt tölti be az első tradicionális női szerepeket. A bordély tükrözi és egyben meg is szünteti a határt a tiszteletreméltó feleség és a prostituált között: London látható és láthatatlan világa, tisztelt és megvetett női között. Fevvers a bordélyház belsejét úgy írja le, mint egy úri klubot:

Első látásra bárki azt hihette volna, hogy a szalon valami úri klub szivarszobája, ahová csak a legfinomabb körök bejáratosak, Nelson ugyanis szinte már gyászos következetességgel ragaszkodott hozzá, hogy kuncsaftjai a férfiúi jó modor minden követelményének is megfeleljenek. Szerette a bőrfoteleket, a friss *Times* példányait, amelyeket Liz minden reggel akkurátusan kivasalts és odakészített az asztalokra; a borvörös és mintás damasztapétára akasztott mitológiai tárgyú festményekre olyan vastag rétegben rakódott rá a kor, hogy a súlyos aranykeretbe zárt festett

¹³⁷ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 60.

jelenetekben mintha maga az ősi napfény mézszíne áradt volna szét, hogy aztán édeskés ragyaréteget alkotva kristályosodjon ki.¹³⁸

A „rég, vörös téglából épült ház”¹³⁹ a márványkandallóval, festményekkel, tradicionális bútorokkal kívülről-belülről úgy fest, mint egy úri klub, vagy mint egy középosztálybeli család háza. Már ez a hasonlatosság is jelzi, hogy Carter regényében a kategóriák közti különbségtétel kérdőjeleződik meg.

Elizabeth Wilson szerint a korban a „prostituáció nem csupán egy a morált érintő valós és mindig jelenlévő fenyegetés volt, de az összevisszaság, a természetes hierarchiák és társadalmi intézmények megdöntésének metaforája is”.¹⁴⁰ Carter regényében a prostituáció azáltal kérdőjelezi meg a „természetes hierarchiákat”, hogy tökéletesen lemásolja azokat. Nagy-Britanniában ekkoriban nagy vita folyt a prostituáltakat érintő szabályozásokról, mivel megvolt a veszélye, hogy ez akár az összes (munkásosztálybeli) nő szabályozásához is vezethet.¹⁴¹ Wilson így foglalja össze a problémát: „A prostituált »nyilvános nő«-nek számított, de a 19. századi városi élet problémája az volt, hogy város új, zavaros világában [...] vajon nem válik-e minden nő nyilvános nővé és ezáltal prostituálttá.”¹⁴²

Az Esték a cirkuszban című regényben a prostituált a feleségekéhez hasonló életet él: idejének nagy részét egy olyan házban tölti, amely úgy van berendezve, hogy a férfiak izlésének megfelelően, a nők a férfiakat várják, gyermeket nevelnek, s csak a férfiak távollétében tanulhatnak, tervezgethetik a jövőjüket, vagy hódolhatnak igazi szenvedélyüknek. Lizzie ezt a hasonlatosságot magyarázza el Walsnernek: „Házasság? Még mit nem! [...] Csöbörből vödörbe! Ugyan mi más a házasság, ha nem az, hogy sok férfi helyett csak egy kedvéért prostituáljuk magunkat? Hol itt a különbség?”¹⁴³

Továbbá Fevvers egyik beceneve – a „Szűz Kurva” – két egymással ellentétes kategóriát helyez egymás mellé. Emellett a lány úgy beszél a prostituáltakról, mint az édesanyjairól, így abszurdá téve a két női szerep közti ellentétet. A 19. századi férfiak féltek a városba érkező nőktől, mert úgy vélték, hogy a kíséret nélküli nők egyszerre jelentenek fenyegetést és kísértést a férfiak számára.¹⁴⁴ Carter regényében ez a félelem nevetségessé válik, hiszen a szöveg eldönthetlenné teszi, hogy a prostituáltak hasonlatosak a

¹³⁸ Uo., 41.

¹³⁹ Uo., 38.

¹⁴⁰ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 73. Saját fordítás.

¹⁴¹ Uo., 74.

¹⁴² Uo. Saját fordítás.

¹⁴³ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 31.

¹⁴⁴ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 74.

középosztálybeli feleségekhez, az „angyal a házban” ideálhoz vagy épp fordítva? Ezt az iróniát, illetve egyben elválaszthatatlanságot erősíti a terek, a bordélyház és a középosztálybeli otthon közötti hasonlóság. Bár fizikailag nem ugyanabban a városrészben vannak, a bordélyház a középosztálybeli otthon elferdített tükörképeként funkcionál.

Fevvers a prostituált-szerep mellett még két viktoriánus női szerepet tölt be a bordélyházban: az „őrült nőt a padláson” és az „angyal a házban”-t. Fevvers a padláson lakik Lizzie-vel, aki gondját viseli, ez a helyzet pedig a Charlotte Brontë *Jane Eyre*-jében megjelenő Berthához köti őt. Fevvers azt mondja, hogy szárnyai vannak és repülni próbál, ami örülségként is értelmezhető. Továbbá a lány nem találkozhat a kuncaftokkal, csupán az „angyal a házban” megtestesítőjeként.¹⁴⁵ Gyermekkorában Cupidónak öltöztetve ül az alkóvban a szalonban, fizikailag is a prostituáltak és a vendégek fölött, ezzel is kigúnyolva a szerelem helyzetét a viktoriánus társadalomban. Később, miután megjött az első menstruációja és kibomlottak a szárnyai, „szárnyas győzelemistennőként” pózol, „mintha ő lett volna a ház védőszentje”.¹⁴⁶ Az „angyal a házban” tradicionálisan tiszta, szubmisszív, passzív lény, de Carter regényében, Londonban ironikusan egy nagy és erős nő, karddal felfegyverezve. Így ebben a kontextusban az „angyal a házban” csak egy igazságot leplező maszk lehet, olyan maszk, amely elrejt a mögötte rejtőző lánygyermeket, majd az erős nőt. A bordélyház valószínűleg azért kezdi elveszíteni az ügyfeleit, mert „szárnyas győzelemistennőként” Fevvers képében összekeverednek a szerepek: prostituáltak tűnik, de nem az, a középosztálybeli feleségek idealizált képében tetszeleg, ő az „angyal a házban”, de eközben ki is fordítja ezt a képet, hiszen kardot tart a kezében. Később az Angyal a házban sötét változatát testesíti meg Madame Schreck múzeumának „Fekete Színházában”, ahol a „Halál Angyala”¹⁴⁷ képében jelenik meg. Ez a kettősség, eldönthetlenség, a kategóriák kifordítása a regény egészében Fevvers narratívájának és identitásának központi eleme.

Battersea, London egyik déli lakónegyede, a regényben idillikus helyként jelenik meg, ahol a vidéki nyugalom és a város nyújtotta lehetőségek, mint a színház, egyaránt közel vannak. Ironikus módon épp itt, Battersea-ben, Lizzie nővérének fagyaltozójában, azon a helyen, amely Fevvers szerint is messze van London központjától, tölti be Fevvers és Lizzie az egyik legurbánusabb női szerepet, a boltoslányét. A távolság ellenére ez az a hely, ahol igazából részt tudnak venni a város életében: nincsenek egy házba bezárva, és Fevvers első

¹⁴⁵ Kérchy Anna is megjegyzi, hogy Fevvers szárnyai az „angyal a házban” patriarchális toposzát idézik: KÉRCHY Anna, „Corporeal and Textual Performance as Ironic Confidence Trick in Angela Carter’s *Nights at the Circus*”, *The AnaChronisT* 10 (2004): 97–124, 100.

¹⁴⁶ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 34.

¹⁴⁷ Uo., 108.

alkalommal itt nem a férfitekintet tárgya. A boltoslány nem középosztálybeli feleség, nem prostituált: dolgozó nőként viszonylag szabadon felfedezheti a várost. Fevvers és Lizzie amellet, hogy dolgozó nők, egy tradicionális szerepet is megtestesítenek, a családot segítő vénlányt, így a tradicionális és az új szerep összeolvad kettejük alakjában.

A regény első része azzal végződik, hogy Lizzie és Fevvers hazasétál: „Mindig gyalog megyünk haza, ha vége a murinak.”¹⁴⁸ Fevvers a londoni utcákon úgy fest, „mint bármelyik utcalány, aki egy értelmetlenül átvirrasztott éjszaka után hazafelé tart, vagy akár mint egy guberáló, aki a hátára vetett zsákban cipeli haza az éjszaka fáradságosan összegyűjtött szerzeményeit”.¹⁴⁹ Ez egyrészt bizonyítja, hogy csupán a színpadon képes az illúziót létrehozni (vagy épp az az illúzió, hogy egyszerűnek tűnik?). Másrészt azonban az utcalány és a guberáló (rongyszedő) meghatározó városi figurák már Baudelaire költészetében is, és ahogy már korábban említettem, Elizabeth Wilson szerint bizonyos mértékben a prostituáltak lehetnek a *flâneur* női megfelelői.¹⁵⁰ Ha nem kényszerítik kocsiba vagy nem repül, Fevvers mindig gyalog jár a városban. Nelson mama házatól elsétál a Towerig, Battersea-ből Madame Schreck múzeumáig is gyalog jut el. Mindkét alkalommal elveszíti ideiglenes otthonát, ami de Certeau azon elgondolásához kapcsolja Fevvers sétáit, amely szerint a „[j]árni annyit tesz, mint elvéteni a helyet. Végtelen folyamata a saját keresésének és a távollétnek.”¹⁵¹ Továbbá Londont figyeli, miközben repülni tanul és Szibériában is London épületeinek látványa után sóvárog, ami *voyeur*-ré teszi őt.¹⁵² Bár még így is viszonylag ritkán láthatjuk Fevverst zárt helyeken kívül, ez azzal magyarázható, hogy a 19. századi idillikus nő a házban töltötte az idejét, a város terein betöltött szerepe igen korlátozott volt. Fevvers azonban képes arra, hogy – ha nem is fizikai valójában – folyton jelen legyen a város nyilvános tereiben az őt ábrázoló plakátokkal, képekkel, reklámokkal és a róla szóló beszélgetésekkel, pletykákkal. Fevvers nem prostituált, de nem is középosztálybeli nő, helyzete ambivalens és úgy vélem, ez teszi lehetővé, hogy *flâneuse* legyen. Az, hogy képes betölteni a tradicionálisan férfi városi szerep női változatát megmutatja, hogy milyen nagy mértékben kötődik a városhoz és a városi életformákhoz.

Kérchy szerint Fevvers az „új nő”, aki felbomlasztja a nőiesség konvencionális koncepcióit azáltal, hogy mindet az extrémításig betölti.¹⁵³ Kérchy úgy véli, Fevvers „kitörli

¹⁴⁸ Uo., 139.

¹⁴⁹ Uo., 140.

¹⁵⁰ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 85.

¹⁵¹ DE CERTEAU, *A cselekvés művészete...*, 128.

¹⁵² De Certeau szerint az a személy, aki elhagyja a város utcáit és magasból szemléli a várost, *voyeur*-ré válik: Uo., 117–118.

¹⁵³ KÉRCHY, „Corporeal and Textual Performance...”, 99.

és újraírja a nőiesség tradicionális történeteit”.¹⁵⁴ Ám Fevvers messze nem csupán a tradicionális történeteket írja újra, hanem a kifejezetten új szerepeket (boltoslány) is betölt. Illetve az újraírás mellett kényszerből követni is képtelen ezeket a történeteket Madame Schreck múzeumában: egy házba bezárva él, amelyet sosem hagyhat el, a publikus terek nem elérhetőek számára, a férfiak kedvét kénytelen szolgálni, az újraírás ezen a helyen lehetetlenné válik. A regényvilág viktoriánus Londonjában az „új nő” sem tudja az összes tradicionális női mítoszt destabilizálni anélkül, hogy a saját kárára ne lenne kénytelen követni is őket, másrészt talán épp ezek követése is kell ahhoz, hogy ő lehessen az „új nő” a kötet legvégén. Az, hogy ezekkel a tradicionális női szerepekkel azonosítják (még ha képes is arra, hogy újraírja őket), hatással van az identitására, ezekhez is viszonyítja saját magát. Ez megfelel Ricoeur azon elgondolásának, hogy „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás”.¹⁵⁵ Fevvers esetében ez az azonosítás pedig elsősorban nem a többi szereplővel kapcsolatban jelenik meg, hanem a korábban említett női szerepekkel kapcsolatban. A regény végén már egyértelműen az új női paradigmaként azonosítja Lizzie Fevverst, és a madárnő is elfogadja ezt az azonosítást: „Azon a verőfényes napon, amikor nem leszek többé egyedi, kivételes lény, hanem maga a női paradigma, a maga kendőzetlen valóságában”.¹⁵⁶ Az egész regény központi témája a nők helyzete, a nők folyton elnyomva jelennek meg a férfi-női kapcsolatokban.

Mikor Fevvers már kimondva is felvállalja az „új nő” szerepét, és kapcsolatot akar kezdeni Walserral, félni kezd a szerelmi kapcsolattól. Lizzie óva is inti: „jól gondold meg, mielőtt torzszülöttből nővé változol”.¹⁵⁷ Ez a félelem akkor látszik beigazolódni, mikor Fevvers úgy érzi, tárgyiasítja őt a férfi tekintete, és elkezd kételkedni abban, hogy azonos magával: „Úgy érezte, elmosódnak a körvonalai, mintha Walser szeme egyszer s mindenkorra csapdába ejtette volna.”¹⁵⁸ Ekkor szembesül Fevvers azzal, hogy a férfitekintet tárgyává válhat a vágyott kapcsolatban is, ám nem ez történik, hanem „nővé válása” zökkenőmentesen zajlik le: „egyedüli és oszthatatlan”¹⁵⁹ én-azonosságát nem dobja el. Ez pedig úgy is értelmezhető, hogy többé nem hagyja, hogy kategóriákba kényszerítsék, identitását már nem változtatja meg, hogy tárgyiasítani próbálja a férfi tekintete, ő „új nő”-

¹⁵⁴ Uo., 101. Saját fordítás.

¹⁵⁵ Paul RICOEUR, „A narratív azonosság”, ford. SEREGI Tamás, in *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, ford. SEREGI Tamás, Narratívák 5 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 15–25, 23.

¹⁵⁶ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 443–444.

¹⁵⁷ Uo., 440.

¹⁵⁸ Uo., 450.

¹⁵⁹ Uo., 435.

ként már képes ellenállni neki. A regény végén Fevvers nevetése arra is utalhat, hogy identitásának egysége megmaradt, még mindig képes a férfi értelmezése ellenében létezni.

London és Szibéria

A regény első részében, amely a címét is az angol fővárosról kapta, a Walsernek adott interjújában rögtön származásáról kezd beszélni: „Ugyan kérem, hol születtem volna, ha nem itt a füstös, öreg Londonban? Tudja, uram, nem véletlenül írnak ki úgy a plakátra, hogy »A Piccadilly Vénusza«”¹⁶⁰.

Az újságírónak adott interjú során Fevvers saját életének történetét mondja el, és még ha igen képlékeny kategóriák mentén is, de létrehoz egy képet magáról. Fevvers interjúja során feltűnő, hogy nem engedi át Walsernek a beszélgetés irányítását, mintegy szindarabot ad elő a férfi számára: Bényei Tamás szerint „[a] történetmondás performatív beszédaktus, előadás, mutatvány, amely voltaképpen megismétli Fevvers műsorát.”¹⁶¹ Ez is mutatja, hogy ő maga akarja elmondani saját történetét, úgy, ahogy ő szeretné, más értelmezést nem fogad el. Magali Cornier Michael szerint ezáltal Fevvers kikerüli azt, hogy egy identitást kényszerítsen rá Walser, bár a férfi meg akarja nevezni, tárgyiasítani akarja őt.¹⁶² Bényei Tamás szerint „Fevverst mindig mások találták ki, azonossága mindig az őt magukba építő diskurzusok textuális terméke volt, az igazság-hamisság, felszín-mélység oppozíciókon nyugvó beszédmódok által elképzelt jel, amely mozdulatlanságba merevítette a jelölővé silányított szubjektumot. A történet kezdetén Walser célja is efféle kimerevítés: meg akarja írni Fevvers történetét, meg akarja határozni Fevvers igazságát, s ezáltal Fevverst véglegesen definiálni (vagy mint csalót, vagy pedig, bár ennek Walser szerint jóval kisebb a valószínűsége, mint szörnyszülöttet).”¹⁶³ Fevvers kibújik mások definíciói alól, ő irányítja élettörténete elmondását és annak körülményeit is: „Miután megunta az igazság-diskurzus allegorikus nőalakjainak szerepét, Fevvers, felvértezve a posztstrukturalista szubjektumelméletek bölcsességével, látszólag beilleszti magát ebbe az igazság-diskurzusba (reklámszlogenje is ez: „Valóság vagy fikció?”), ám tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy a fenti kérdés állandó eldönthetetlenségében látványként, kétértelmű, színlelő spektákulumként és mutatványként konstruálja meg és teszi közszemlére

¹⁶⁰ Uo., 7.

¹⁶¹ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 334.

¹⁶² Magali Cornier MICHAEL, „Angela Carter’s *Nights at the Circus*: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies”, *Contemporary Literature* 35, 3 (1994): 492–521, 496.

¹⁶³ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 313.

szubjektivitását.”¹⁶⁴ Szintén Bényei Tamás észrevétele az is, hogy a Fevvers a látvány, az *opszisz* kétértelműségére építve viszi színre magát a nyilvánosság előtt.¹⁶⁵

Kérchy Anna ezzel összhangban úgy véli, hogy Fevvers önéletrajzi narratívájában „a szöveg és az identitás előadásként, mutatóként, trükkként, csábításként” konstruálódik.¹⁶⁶ Fevvers élettörténetének narratívává formálása közben saját identitását is megkonstruálja, habár annak egyik központi eleme éppen az, hogy nem lehet keretek közé, meghatározott kategóriákba zárni. Ricoeur szerint az önelbeszélés „önmagunk elbeszélés általi újjáalakítás[a]”,¹⁶⁷ és éppen ezt teszi Fevvers ebben az esetben: a regényben csupán önelbeszélése útján képes kibújni a mások általi meghatározottság terhe alól. A Fevvers által létrehozott narratíva egységes identitást mond el, még ha mindig szabadon hagyja is a lehetőséget, hogy nem a teljes igazságot mondja el.

Azonban ami számunkra a legfontosabb, Fevvers önmaga meghatározását Londonhoz köti, élettörténetének egyetlen megingathatatlan, minden kételkedést elutasító eleme az, hogy londoni. Még a művészneve (a Piccadilly Vénusza) és a keresztnéve is az angol fővároshoz kötődik, a Fevvers a tollak (*feathers*) szó cockney dialektus szerinti változata, és Fevvers maga is *cockney* dialektusban beszél. A *cockney* eredetileg a *bow-bell cockney*-k – a London Cheapside körzetében élő munkások – által beszélt dialektus. Azáltal, hogy Angela Carter egy ennyire ismert és felismerhető dialektust adott főszereplője szájába, nem csupán a légtornász nő származási helyét, de társadalmi státuszát is megmutatja. Fevvers élete sok tekintetben Londonhoz kötődik, és bár a szereplők a regény nagy részében utaznak, London mindvégig alapvető viszonyítási pontként jelenik meg: kiindulási pont és otthon.

Nelson mama halála után Fevvers és a többiek kénytelenek lesznek elhagyni a házat, feladni a prostituált kétértelmű szerepét, és beilleszkedni a társadalom elfogadott(abb) rétegeibe. Ketten közülük például Brightonban nyitnak panziót közösen, ketten gépíró- és titkárnőképző ügynökséget alapítanak, egyikük pedig férjhez megy, de gyorsan megözvegyül, majd megint férjhez megy, egy másikukat pedig leszerződtesik egy „angolnaember” mellé. Fevvers és Lizzie, ez utóbbi nővérenek fagyaltüzletében kezd el dolgozni Battersea-ben. A bordélyház elhagyása viszont arra is rámutat, hogy a prostituáltak életmódja és lakhelye csupán a középosztálybeli ház(tartás) másolata, pusztán illúzió:

¹⁶⁴ Uo., 314.

¹⁶⁵ Uo.

¹⁶⁶ KÉRCHY Anna, „Autobiografikció és önéletrajzás Angela Carter regénytrilógiájában”, in *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán (Budapest: L’Harmattan–Pécsi Tudományegyetem, 2008), 352–360, 352.

¹⁶⁷ RICOEUR, „A narratív azonosság”, 24.

rádöbbsenek, hogy mind a ház, mind a bútorok siralmas állapotban vannak. A prostituáltak úgy döntenek, hogy együtt felgyújtják a házat, elpusztítva a helyet, amelyet otthonuknak tekinthettek, rávilágítva, hogy Fevvers otthona London városa maga, azon belül is a belváros. Még a Tower-től Battersea-be történő utazás is rendkívül hosszúnak tűnik Fevvers számára, mintha vidékre utaznának.

Battersea idillikus világa után Fevvers egy olyan térbe kerül, amelyben még inkább tárgyiasított, mint valaha: Madame Schreck „női szörnyek múzeumában” kap munkát. A séta a Chelsea-hídon keresztül Kensingtonba reprezentálja a szabadság és a családi élet elvesztését. Ahogyan ezt már Battersea esetében is láthattuk, Fevvers számára a London körzetei közötti mozgás mindig szerepváltást jelent, ebben az esetben újra azokat a tradicionális női szerepeket tölti be, mint a bordélyházban. Fevvers megint bezárt nővé válik. Sok hasonlóságot találhatunk Nelson mama és Madame Schreck háza között, mindkettő a társadalom peremén működik, hasonló szolgáltatásokat nyújt, és mindkettő foucault-i értelemben heterotópiának tekinthető, visszatükrözik a korabeli társadalom működését, mintegy görbe tükröt tartanak annak, és mindeközben vissza is hatnak ezáltal a társadalomra. A nők mindkét helyen a férfitekintet tárgyai (legalábbis amíg a kuncsaftok a házban vannak), mindkét ház illúzióra épül, így egymás alteregóinak is tekinthetők, de Madame Schreck múzeuma a bordélyház sötétebb változata. Fevvers így beszél erről:

Nelson műintézménye azoknak az igényeit elégítette ki, akik testükben voltak zavarodottak, de akik mégis arról akartak bizonyosságot szerezni, hogy a test örömei, legyenek azok mégoly kétes természetűek, és kerüljenek bármibe, végső soron nagyszerű dolgok. Madame Schreck ellenben azokra specializálódott, akiknek a...akiknek a *lelkében* uralkodott zűrzavar.¹⁶⁸

Míg a bordélyházban a prostituáltak tanulhattak, tervezgethették a jövőjüket, itt a nők foglyok, akik szabadon nem tehetnek semmit, „női szörnyek”-nek nevezik őket, és így is bánnak velük. A nők az egykori borospincében, „Odalent” vagy a „Feneketlen Alvilág”-ban vannak, ami már mutatja, hogy a férfiak és a „normális” nők alatt állnak a társadalmi ranglétrán ezek a „csodalény[ek]”.¹⁶⁹ Fevvers újra a férfitekintet tárgya, prostituáltak között él, de ő maga nem teljesen az, esetében a szabály az, hogy „[m]indent a szemnek, semmit a

¹⁶⁸ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 87. Kiemelés az eredetiben.

¹⁶⁹ Uo., 91.

kéznek”.¹⁷⁰ Itt az „angyal a házban” sötét változatát testesíti meg, a „Halál Angyala”¹⁷¹ képében jelenik meg.

A Madame Schreck múzeumában dolgozó nők a *fin de siècle* korabeli város fontos témáit testesítik meg, mely témák azonban a kor emberében félelmet keltettek, így a regény úgy is értelmezhető, hogy az ezen nők által reprezentált kérdések miatt űzték őket a női szörnyek múzeumának pincéjébe. Négyszemű Fannyval, akinek a mellbimbói helyén is szemei vannak, Csipkerózsikával, aki minden nap csupán pár percre ébred fel, Wiltshire Csodájával, „aki még három láb magasra sem nőtt meg”,¹⁷² Alberttel/Albertinával, „aki kétlétű volt, vagyis minden csak félig, de semmi nem egészen”¹⁷³ és Pókhálóval, aki mindig búskomor és akinek „pókhálók borították az arcát, a szemöldökétől a járomcsontjáig”.¹⁷⁴ Az, hogy ezek a nők elzárva bár, de Kensingtonban vannak, bizonyítja folyamatos jelenlétüket a városi életben. Az általuk megtestesített témák az alábbiak: a várakozás az új évszázad eljövetelére (Csipkerózsika), a lehetőség, hogy a középosztálybeli nők prostituáltakká váljanak (Wiltshire Csodája), a lehetőség, hogy a nők többet lássanak a világból (Négyszemű Fanny), a melankólia lehetősége (Pókháló) és az eltűnő, változóban lévő határ a férfiasság és a nőiesség között (Albert/Albertina) és Fevvers esetén a viktoriánus női szerepek megkérdőjelezése. Fontos megjegyezni, hogy mind a bordélyház, mind a női szörnyek múzeuma belső tér és egy-egy női mikrovilágnak ad otthont, a férfiak csupán látogatók lehetnek ezekben.

Ahogy már említettem, London az egyetlen biztos identifikációs pont Fevvers számára, ezért az egyedüli biztos pont az életéről létrehozott narratívában is. Londont szülői attribútumokkal ruházza fel, az anyjaként emlegeti:

[...] miközben a hajnalpír felkúszott az égen London fölé, arannyal vonva be a Szent Pál-székesegyház hatalmas kupoláját, ami ettől pont úgy nézett ki, mint annak a városnak az isteni mellbimbója, amelyet jobb híján kénytelen vagyok szülőanyámnak nevezni. London, az egymellű, az amazonkirálynő.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Uo., 96.

¹⁷¹ Uo., 108.

¹⁷² Uo., 91.

¹⁷³ Uo.

¹⁷⁴ Uo., 108.

¹⁷⁵ Uo., 55–56.

A Londont átszelő folyót máshol „öreg Temze Apó”-nak¹⁷⁶, angolul „Old Father Thames”¹⁷⁷-nek nevezi, így tulajdonképpen az apjának is tekinti. Fevvers lelencgyerek, ezért a város gyermekeként gondol magára, ami kapcsolatba hozható Elizabeth Grosz azon elgondolásával, hogy „a város [...] aktív erő a testek alakításában, és mindig otthagyja a nyomát az egyén testén”.¹⁷⁸ Amikor Fevvers elhagyja a várost, élete és identitása is veszélybe kerül. Mr. Rosenkreutz a városon kívül fekvő házához viteti, és meg akarja ölni, mert bár a szárnyas nő ekkor nem játssza el a Halál Angyalának szerepét, Azraelnek hiszi őt, és úgy is kezeli. Épp ez a mások (férfiak) általi meghatározás az, amit kiküszöbölni próbál a regény elején elmondott élettörténet. Amikor Mr. Rosenkreutz megpróbálja megölni őt, Fevvers visszamenekül Londonba – ez is mutatja, hogy számára az egyetlen biztonságos helynek az angol főváros tűnik. A vidéket félelmetes helyként írja le:

Azt is be kell vallanom, hogy utálok a vidéket, és félek is tőle. Megmondom én egyenesen, nem szeretek olyan helyen lenni, ahol nincs ott az Ember. Az életemnél is jobban szeretem a nyüzsgő emberiség látványát és szagát, és egy olyan táj, ahonnan hiányoznak az emberek, ahol nem látom az emberi hajlékok kéményéből előkanyargó füstöt, számomra olyan, akár egy sivatag. Nem mintha valaha is sok időt töltöttem volna erdön-mezőn, hála istennek, bár néha még Nelson mama idejében, előfordult, hogy augusztusban, amikor munkaszüneti nap volt, mindannyiunkat felpakolt egy négyülékes, lehajtható tetejű hintóra, és az egész háznépet elvitte piknikezni a New Forestbe, de én ilyenkor is alig vártam, hogy újra ott legyünk Wappingban, a főutcán; ott még lélegezni is könnyebben tudtam, uram – londoni vagyok én szőröstül-bőröstül!¹⁷⁹

Ez az idézet amellett, hogy egyértelművé teszi mennyire urbánus lény is Fevvers, arra is rámutat, hogy emberek nélkül nem tudja elhelyezni magát a világban. Egész addigi életét a férfitekintet tárgyaként élte le, identitását alapvetően az alakította, hogy milyen szerepeket tulajdonítottak neki mások, és városi környezet nélkül sem tudja meghatározni önmagát. Ez a hozzáállás éppen ellentétben áll azzal a széles körben elterjedt 19. századi elgondolással amelyben a vidék idillikus, a város pedig romlott, félelmetes helyként jelent meg. A regény

¹⁷⁶ Uo., 35.

¹⁷⁷ Angela CARTER, *Nights at the Circus* (London: Vintage, 2006), 36.

¹⁷⁸ Elizabeth GROSZ, „Bodies–Cities”, in Elizabeth GROSZ, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies* (New York–London: Routledge, 1995), 103–110, 110. Saját fordítás.

¹⁷⁹ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 127–128.

arra világít rá, hogy a városi identitások számára a vidék még veszélyesebbnek tűnik, hiszen az identitásuk alapját kérdőjelezi meg.

A regény elbeszélésének ideje előtt Fevvers turnéra utazik, és Európa nagyvárosait járja be. Bár elhagyja Londont, de városokba utazik, így identitása nem kerül veszélybe. Később a regényben – mikor elhagyja Londont a cirkusszal, és Szentpétervárra, majd Szibériába kerül – egyre többet van városon kívüli helyszíneken, és ezzel összhangban egyre több olyan problémával kell szembesülnie, melyek veszélyeztetik az identitását. A regényben ahogy a cirkusz eltávolodik Londontól, úgy hagyják el a cirkusz tagjai a racionalitás világát, és a történet egyre karnevalisztikusabbá válik. Séllei Nóra szerint mikor egy nő elhagyja az otthonát, az transzgresszív tettként is felfogható és a saját hang kereséséhez kapcsolódik.¹⁸⁰ Fevvers pedig a városból való kilépéssel azokból a narratívákból, szerepekből is kilép, amelyekkel eddig azonosították, ezáltal pedig részben felszabadul alóluk és a mások általi meghatározottság alól, ám ugyanakkor ki is billen az identitása, hiszen azt eddig épp ezek a szerepek határozták meg. Emellett Fevvers otthonának és szüleinek is maga a város tekinthető, így végképp elbizonytalanodik korábbi identitása, legfőképpen mikor Szibériában az emberektől, a városi létformától távol kóborol. Fevvers identitása rendkívül bizonytalan, és mindig több szerep, több igazság között mozog, egészen cirkuszi pályafutásáig a külvilág által rákényszerített szerepek határozzák meg életét és identitását. A cirkuszban azonban (és a Walsernak adott interjújában is) már ő hozhatja létre a képet önmagáról, és ez a kép (vagy ha úgy tetszik, illúzió) megegyezik identitásával, legalábbis ezzel azonosítja a környezete Fevverst, és ő is ilyennek tartja önmagát. Az élettörténetében Ricoeur elméletének megfelelően¹⁸¹ újjáalakítja önmagát, ám ennek az újjáalakításnak fontos részei a bizonytalanságok, kettősségek, hiszen így hozhatja létre az illúziót, hogy ő egyszerre madárnő és egyszerű nő, aki eljátssza, hogy szárnyai vannak. Talán épp ez választja el a Madame Schrecknél töltött időt a cirkuszi és a bordélyházi életétől: míg a bordélyházban és a cirkuszban megvan ez a kettősség, több szerepbe is tartozik egyszerre, Madame Schreck a női szörny szerepébe taszítja, így kívül van a társadalmon, nem csupán a peremén, mint a prostituáltak vagy a cirkuszosok. Ám ahogyan távolodik Londontól, elveszti annak a lehetőséget, hogy létrehozza ezt az illúziót: „a trópusi madár pedig napról napra jobban hasonlított ahhoz a londoni szürke verébhez, ami annak idején volt; mintha

¹⁸⁰ SÉLLEI Nóra, „Az otthon, az útra kelés és az utazás mint a női szubjektum narratív trópusai”, *Filológiai Közlemény* 56 (2010): 325–342, 326–327.

¹⁸¹ RICOEUR, „A narratív azonosság”.

kezdene múlni a varázslat.”¹⁸² Ebben a kontextusban az „annak idején” a légtornászi karrierje előtti időszakra utalhat, hiszen az illúziót csupán a színpadon képes létrehozni. Szibériában a saját identitásában kezd kételkedni, hiszen az illúzió létrehozására már nincs lehetősége, és már nem váltja ki azt a hatást a jelenléte, mint korábban. Ez Charles Horton Cooley tükör-én (*looking-glass-self*) fogalmához¹⁸³ kapcsolódik, hiszen Fevvers identitását nagyrészt meghatározza, hogy miként viszonyulnak hozzá mások, vannak-e körülötte emberek, akiknek létrehozhatja az illúziót, illetve attól függ, hogy mennyire fogadja el őt a társadalom, hírességként ünneplik, vagy épp megvetik, hiszen saját félelmeiket testesíti meg (Madame Schreck múzeuma), vagy nincs körülötte olyan szélesebb társadalom, melynek tagja lehetne (Szibéria). A madárnő identitása ezzel együtt kapcsolatba hozható Judith Butler híres, performativitáson alapuló gender-elméletével.¹⁸⁴ Fevvers saját identitását performatívan, előadásaival alkotja meg (ideértve a színpadon és az interjú alatt adott performanszt is), így tud arra hatni, hogy mások miképp viszonyulnak hozzá. A Szibéria-részben azonban jóval kevesebb lehetősége van ezen performansz létrehozására, az identitását alapvetően meghatározó ruházat, hajfesték és smink elérhetetlenné válik, meg is sérül, szinte egyáltalán nincsenek körülötte emberek, így identitásválságot él át. Szibériában még a boldog befejezés után is Londonba vágyik vissza, oda akar repülni gyógyulása után, mintha identitásválságának teljesen csak ott lehetne vége.

Nagy Buffo, a bohócok vezetője is Londonból származik, és akrobataként kezdte cirkuszi pályafutását. Buffo sok tekintetben Fevvers alteregójának is tekinthető. Mind Fevvers, mind a bohócok identitásának alakulásában nagy szerepe van a látszatnak, a kinézetnek. A lány utálja a bohócokat, hiszen azt mutatják meg, mivé válhat, ha elbukik. Fevvers előadása cseppet sem nevetséges, de ha azzá válna, nem lenne több, mint egy bohóc, ami nagy zuhanást jelentene a cirkuszi ranglétrán is. Még Buffo is kényszerként nyilatkozik a bohóclétről: „Az ember nem *akar* bohóc lenni, gyakran csak olyankor választjuk ezt, ha már minden más csődöt mondott”.¹⁸⁵ Bényei Tamás szerint a bohócok a „látványként megalkotott szubjektivitás modelljei”.¹⁸⁶ A bohócok és Fevvers „kitalálják magukat”,¹⁸⁷

¹⁸² CARTER, *Esték a cirkuszban*, 421.

¹⁸³ Peter STACHEL, „Identitás: A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, infílódása és problémái”, ford. MESÉS Péter és ERDŐSI Péter, *Regio* 18, 4. sz. (2007): 3–33, 10.

¹⁸⁴ Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERNÁN Eszter és VÁNDOR Judit, *Feminizmus és történelem* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006). A gender és a társadalmi nem kifejezéseket szinonimaként használok a dolgozatban a gender fogalom szélesebb körű ismertsége miatt.

¹⁸⁵ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 183. Kiemelés az eredetiben.

¹⁸⁶ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 320.

¹⁸⁷ Uo., 322.

ahogyan ezt Buffo el is magyarázza: „Mi magunk hozhatjuk létre önmagunkat!”,¹⁸⁸ de „ami előadható, az maga az én”.¹⁸⁹

A regényben a cirkusz London alteregójának tekinthető, Fevvers a cirkusz és a város közti hasonlóságot egy Dan Lenótól származó idézettel hangsúlyozza: „London kis falu a Temze partján, amelynek két legfőbb iparága a varieté és a szélhámosság.”¹⁹⁰ A cirkusznak hasonló társadalmi felépítése van, mint a regény Londonjának. A bohócok rossz körülmények között élnek, ők reprezentálják a cirkuszban a legalacsonyabb társadalmi osztályt, ők a „nevetés szajhái”¹⁹¹. Artistanőként Fevvers az arisztokráciát képviseli, elegáns szállodában lakik Szentpéterváron és a színpadon fizikailag is a cirkusz többi tagja fölé emelkedik. A többiek, mint az eróművész vagy az idomár, a középosztályt képviselik. A cirkusz olyan heterotópia, amely mindig mozgásban van, mindig máshol hozza létre a párhuzamos világot. A cirkuszi embereket mindig nézik, ők nyilvános férfiak és nők, ami visszatükrözi azt a félelmet, hogy a városba érkező nők mind publikus nők, s így prostituáltakká válhatnak. Amikor elkezdi elmondani életének történetét Walsernek, Fevvers London sztárja, a város tele van az artistanő képeivel és London egész lakossága, mint a cirkusz törzsközönsége csodálja őt, képeivel épp úgy képes létrehozni az identitása bázisát adó illúziót, mint előadásával.

A cirkuszhoz hasonlóan a Transzszibériai Expressz is heterotópiaként funkcionál a regényben, amely magába foglalja és mindig „máshol” hozza létre a cirkusz által képviselt párhuzamos világot, amely a deviancia heterotópiájának tekinthető, hasonlóképpen Madame Schreck múzeumához vagy Nelson mama bordélyához. A cirkusz tagjai nem, vagy legalábbis nem úgy tudnak beépülni a város világába, ahogyan a cirkuszban megjelennek, Fevvers például a cirkuszból hajnalban Londonba kilépve szegény utcalánynak vagy guberálónak tűnik.¹⁹² Ezeket a város világába nem illő, annak rendjét megbontó személyeket ezekbe a heterotopikus, ám mégis szorosan a városhoz tartozó terekbe üzik, ám ahogyan láthattuk, Fevvers végül ezeken a tereken kívül is képes működni, ám urbánus identitása válságba kerül, mikor el kell hagynia az ezeket a heterotopikus tereket, és elsősorban Londont, mely ezeket a tereket is magába foglalja.

¹⁸⁸ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 187.

¹⁸⁹ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 324.

¹⁹⁰ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 9.

¹⁹¹ Uo., 183.

¹⁹² Uo., 140.

Összefoglalás

Összességében elmondhatjuk, hogy Fevvers identitását két tényező alakítja jelentősen: egyrészt a női szerepek, amelyekkel azonosítják, s amelyeket betölt vagy megkérdőjelez; másrészt Londonhoz való kötődése. Identitásának (újjá)alakításában jelentős szerepe van az önelbeszélésnek, illetve az illúzió létrehozásának, önmaga színrevitelének. Fevvers önelbeszélése nem csupán szóban történik, hanem előadásaiban is. A regényben Fevvers identitásának alakulástörténetén keresztül végigkövethetjük, hogy miként válik a tradicionális női szerepek megtestesítőjéből új női paradigmává, és identitását miként határozza meg mindvégig London. Az angol főváros, bár meghatározza a madárnő identitását, azonban a viktoriánus női szerepek közé is kényszeríti.

A regény kimondva-kimondatlanul kapcsolódik a nők szerepét/szerepeit érintő diskurzushoz, erre mind a már említett szerepekhez való kapcsolódás, mind az olyan említések utalnak, mint a „kinyílik a babaházak ajtaja”¹⁹³. Ahogy láthattuk, a szerepek pedig módosulnak aszerint, hogy hol van Fevvers. London különböző tereiben a viktoriánus korhoz kapcsolódó szerepeket tölti be a madárnő, London központjából kilépve azonban már nem béklyózzák meg a tradicionális szerepek, hanem London külvárosában „boltoslány”, Londont elhagyva pedig már egy új női paradigma megtestesítőjévé válik. London mint város reprezentálja mindazokat a szerepeket és a nőkkel kapcsolatos elvárásokat, amelyek a viktoriánus korra jellemzők. A városi tér elhagyása pedig ezeknek a hátrahagyását is jelenti. Fevvers bármennyire is városi figurának tűnik a regény első felében, Londont, a városi teret elhagyva tud csak kiszabadulni a női létet meghatározó normarendszer korlátai alól, erre is utal, hogy Szibériában nem próbál előadást létrehozni, illetve némileg ironikusan csak ezen szerepektől megszabadulva tud „nővé”¹⁹⁴, és ami még fontosabb, új női paradigmává válni. A városi tér tehát a kor normarendszerének hordozójaként jelenik meg a regényben.

¹⁹³ Uo., 443.

¹⁹⁴ Uo., 440.

III. 2. 2. A város mint a kikényszerített újjászületés helyszíne: Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*

Bevezetés

Rakovszky Zsuzsa 2002-ben megjelent regénye, *A kígyó árnyéka* fiktív önéletírás, amelyben – egyes szám első személyű elbeszélőként – a 17. században élt Ursula Lehmann meséli el életét, legrészletesebben fiatal felnőtt éveit. A műnek és Ursula Lehmann életének – aki később mindvégig magyar néven, Orsicskaként, Orsolyaként jelenik meg a regényben – legfontosabb eseményei három városhoz: Lőcséhez, Ödenburghoz (Sopronhoz) és Günshöz (Kőszeghez) kapcsolódnak. A három város közötti mozgás Orsolya életének meghatározó momentuma, identitása mindig drasztikusan megváltozik, amikor elhagyja korábbi lakhelyét, elveszti ott betöltött szerepét. A mű fiktív önéletírás jellege belülről mutatja meg Orsolya identitásának átalakulásait, az identitása elvesztésével kapcsolatos félelmeit. Jelen alfejezetben azt vizsgálom, hogy a főszereplő identitásának és a női szerepminták közötti mozgása miképp kapcsolódik a városok közötti mozgáshoz, hogy a regény miképp ábrázolja a nők szerepét a városban, majd a regény narrációs felépítésére, illetve új realizmushoz való kapcsolódására térek ki.

Mozgás a városok között – mozgás a női szerepek között

Orsolyának gyermekkorától szembe kell néznie a származásával kapcsolatos kétségekkel. A lány rövid idővel szülei házasságkötése után született, ezért sokan pletykálták, hogy édesanyja már terhes volt másától, mikor hozzáment a patikushoz. Kétséges származásának története már fiatalkorában elbizonytalanítja a lányt saját identitásában, és a közösségben elfoglalt helye is ingatag emiatt, ám (nevelő)apja polgári státusza így is viszonylag stabil helyet biztosít számára a társadalomban. A regény során végig alapvető momentum az a felfogás, hogy a 17. században a nők mindig egy férfihoz tartozóként értelmeződtek, a polgári nők számára három stabil szerepminta adódott: a leány, a feleség és az özvegy. Aki egyik kategóriába se illett, azt kivetette a társadalom. A regényben az identitás és a betöltött női szerepek szoros kapcsolatban állnak egymással, Orsolya identitása épp azokban az esetekben kerül válságba, mikor a társadalomban betöltött szerepe meginog, és a kivetettség elkerülése érdekében, máshová költözik, és másik szerepmintába tartozónak vallja magát.

Orsolyát anyja halála után apja rövidesen addigi viszonylag stabil identitásának és a társadalomban elfoglalt helyének eldobására próbálja kényszeríteni. Azt mondja a lánynak, hogy ő valójában csupán a nevelőapja, ezt azzal „bizonyítja”, hogy szájon csókolja. Orsolya a kamrába zárkózik éjszakára, így óvva meg valamiképpen addigi identitásának egységét, ám az incidens komoly kétségeket ébreszt benne saját identitásával és helyzetével kapcsolatban: „azon kezdtem tépelődni, ki is vagyok hát én valójában, s hogy megtudom-e még valaha az életben bizonyosan, kinek a leánya vagyok hát, ha nem az övé? Vagy mégiscsak az ő lánya lennék?”¹⁹⁵

Orsolya számára ezután komoly identitásválságot okoz, amikor egy katona megpróbálja megerőszakolni. Bár időben megmentik a lányt, a szomszédok pletykálni kezdenek, és bukott nőként, legalábbis félig-meddig akként kezelik, még saját apja sem biztos abban, hogy lánya igazat mond és időben odaértek megmentői. Széplaky Gerda ezt tartja az első mozzanatnak Orsolya önmagától való elidegenedésében, ez a „saját testétől való elidegenedés”, mely későbbi (egyébként is problémás) szexuális tapasztalatai alatt is folytatódik.¹⁹⁶ Jelentőségteljes, hogy bár a házon kívüli tereket tekintették a korban veszélyesnek a nők számára, valójában a társadalomban elfoglalt helyét megingató események mindig zárt tereken belül történnek: saját otthonában csókolja meg az apja, a borospincében próbálja megerőszakolni a katona, majd az erdei kunyhóban szeretkezik Nikivel, nagynénje unokaöccsével.

Eleinte, mikor Niki a városba érkezik, Orsolya reménykedni kezd benne, hogy segítségével képes lesz kitörni a rákényszerített helyzetből, és egy új szerepkategóriába, az asszony szerepbe léphet be. Niki azonban nem veszi valódi partnereként számításba „Orsicska hűgát”, miután az erdei kunyhóban szerelmeskedik a lánnyal azzal magyarázza tettét, hogy ő is hallott a katonáról és Orsolyát a társadalomból kivetett lányok közé sorolta: „Néném valami katonáról beszélt [...] Azt hittem, hogy te már nem...Hogy neked már mindegy...Hogy amúgy sem vagy leány többé...”.¹⁹⁷ A férfi elküldi magától, Orsolya pedig egyedül marad a történetek következményeivel, a terhességgel. Így végül felcserélődik az Orsolya társadalomban betöltött helyével kapcsolatos pletyka (már nem leány) és a bizonyosság. Orsolya, hogy ne kelljen elárulnia a történeteket és a társadalomban betöltött helye ne sérüljön még inkább, azt hazudja apjának, hogy a katonától terhes. A közvélemény

¹⁹⁵ RAKOVSKY Zsuzsa, *A kígyó árnyéka* (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 82.

¹⁹⁶ SZÉPLAKY Gerda, „A test mint idegen: Identitásvesztés *A kígyó árnyéka* című regényben”, in SZÉPLAKY Gerda, *Sötét és néma: Filozófiai esszék – irodalomról, filmről, képzőművészetről* (Budapest: L'Harmattan, 2019), 310–333, 316–319.

¹⁹⁷ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 187.

az Orsolyáról alkotott képet – és így közvetve identitását – egy meg nem történt esemény alapján konstruálja meg, és éppen ez okozza a valódi esemény bekövetkezését, amely a valóság és a hiedelmek közötti egyensúlyt fonák módon helyreállítja. Identitásának egységét azonban innentől kezdve folyton próbára teszi a hazugság, a társadalomban betöltött szerepe és valódi énje közötti ellentét.

Orsolya Lázárfalván kényszerül először arra, hogy apja feleségét eljátssza, bár ekkor még úgy gondolja, hogy csupán időlegesen, mostohája váratlan halála miatt azonban a szerepváltás maradandónak bizonyul. A mostoha temetésén, akit szintén Orsolyának hívtak, a lány a saját nevét, saját korábbi identitását is eltemeti és új identitást kell létrehoznia, amely úgy érzi, a két Orsolya identitásának keveréke:

Másnapra megjött az ősz, s mi szemerkélő esőben, hűvös szélben dideregve keltünk át a sárszínűvé változott folyamon, mindörökre magam mögött hagyva Lázárfalvát, benne a templomkerttel s a kertben a sírral, amely fölé az én nevemet vésték, s a házat, ahol mint kígyó a levedlett bőrét, otthagytam addigi mivoltomat, hogy egy halott bőrébe bújjak, s az ő életét éljem tovább, mint azok a hazajáró lelkek, akik eleven testben keresnek új lakhelyet maguknak, csak éppen énnekem a magam testében kellett életre támasztanom a holtat, s abban kellett egy idegen léleknek és emlékezetnek helyet szorítanom a magamé mellett...¹⁹⁸

Ez utóbbi idézet is mutatja, hogy Orsolya identitása a történet ezen pontján válságba kerül. Széplaky Gerda ezt identitásvesztésként aposztrofálja, így ír erről: „Az identitásvesztés folyamatában döntő szerepe van a társadalmi szintéren bekövetkező elidegenedésnek. Ennek első lépése a névtől, a gyermekkori személyiségtől, illetve a korábbi társadalmi szerepektől, mindenekelett a családban betöltött státuszról való elszakadás.”¹⁹⁹ Jelen disszertációban ezen elszakadással egyetértve azonban identitásválságként értelmezem ezt a jelenséget, hiszen önmaga számára sosem lesz Orsolya azonos az általa betöltött szerepektől, és végig ahhoz szeretne visszatérni, még akkor is, ha erre teljes mértékben nincs lehetősége a regény során.

Az Ödenburgban töltött első pár hónap a kényszerű és erőszakos kategóriaváltás időszaka Orsolya számára. Annak érdekében, hogy az egyik polgári nők számára lehetséges

¹⁹⁸ Uo., 270–271.

¹⁹⁹ SZÉPLAKY, „A test mint idegen...”, 319.

szerepmintába beilleszkedhessen, tulajdonképpen, hogy ne vesse ki magából a társadalom látszólag apja feleségévé válik, és teljesen új identitást kell létrehoznia. Ödenburgban egyre többször felmerül a külvilág véleményének az identitásra gyakorolt hatása, például amikor arról gondolkodik, hogy mit gondolnának róla, ha tudnák az igazságot (ezzel a képpel nem tud azonosulni), vagy amikor apja véleménye hatására saját bizalma is megrendül önmagában, saját igazságában. Orsolya felismeri, hogy a különbség lehet az emberek valódi identitása és a társadalom számára mutatott képük között, és hogy ezek olykor össze is csúszhatnak:

Meglehet, mindenkinek megvan a mienkéhez hasonló, titkos élete, melyet mások szemétől távol, az éjszaka sötétjében folytat, s csak játszunk egymás előtt, hogy tisztos polgárok s polgárasszonyok vagyunk [...] Csakhogy, töprengtem tovább, míg az emberek többsége maga is elhiszi magának, hogy ő ténylegesen és egész valójában az a személy, akinek a világ előtt mutatja magát [...] Én azonban egyetlen minutára sem feledkezhetem meg róla, hogy nem vagyok azonos azzal a személlyel, akinek a világ előtt mutatkozom, csak hogy lassanként nem is tudom már, hogy ha az nem, hát ki s mi vagyok én valójában?²⁰⁰

Ez Cooley „*looking-glass-self*” (tükör-én) fogalmához kapcsolódik, mely alapján az én „folyamatosan konstituálódik a társadalmi cselekvések kognitív és emocionális aktusai alapján, továbbá a társadalmi elfogadottságtól függ”.²⁰¹ Mialatt férj és feleségként élnek, apja rendszeresen vérfertőzésre is kényszeríti Orsolyát. Széplaky Gerda úgy véli, hogy:

Az ő »női« lelkében bontakozik ki az identitásvesztés esszenciális meséje. A realitás keretei között végbemenő események a vérfertőző aktussal véget is érnek, bevezették téve az elbeszélő főhős életét. Már amennyiben úgy tekintjük az életet, mint ami – az ókori görög tragédiák modelljéhez hasonlóan – a sors felismerése és kiteljesítése felé halad. Ezzel magyarázható, hogy a hátralévő évek eseményeinek elmesélése szüksézszerű. [...] Élete ekkorra mégis véget ér, mert ekkorra már minden

²⁰⁰ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 391.

²⁰¹ STACHEL, „Identitás...”, 10.

megtörtént ahhoz, ami sorsa beteljesítéséhez szükséges: identitását elveszítve önmaga árnyékává vált.²⁰²

Emellett azonban úgy vélem, hogy későbbi élete részleteinek kihagyása önéletírásából azzal is magyarázható, hogy élete azon szakasza már megfelel a társadalmi normáknak, nem érzi szükségét, hogy vallomást tegyen róla (miként életrajza „normasértő” elemeiről), hiszen házasságáról és gyermekeiről szabadon beszélhet.

Az identitásválságot évekkal később a térből való kilépéssel próbálja feloldani, először apjával együtt szeretné elhagyni a várost, majd – belátva, hogy apja erre sosem lesz hajlandó – viszonyt kezd egy fiatal orvossal, és őt veszi rá, hogy együtt szökjenek el Günsbe. Bár újra saját neve alatt él, férje úgy tudja, hogy az nem a valódi neve, hanem halott mostohalányáé, így végleg beszorul a kategóriák (leány, feleség, özvegy) közé. A kategóriaváltások pedig minden esetben a terek közötti mozgáshoz kapcsolódnak, tulajdonképpen az újabb és újabb városok teszik lehetővé azokat. Hajdu ezen felépítése miatt a pikareszk hagyományához köti a regényt.²⁰³

Ahogy láthattuk, Orsolya hirtelen lép át a lány kategóriából az asszony kategóriába, majd egy másik településen egy újabb férfi feleségeként él. A regény végén azonban kikerül az elfogadott női szerepminták köréből, a környezete boszorkányként tartja számon, a társadalom határán él:

Holnap az erdőbe indulok majd füvekért [...] Most, éjszaka, még jól tudom, hogy szállásadóném gyanakodva s utálkozva néz majd reám, amikor hazatérek, az utcabéli gyerekek pedig biztos távolból követnek s »boszorkányt« kiáltoznak utánam, vagy a kerítés mögül megdobálnak rothadt almával és más undoksággal. Tudom azt is, hogy elébb-utóbb valaki jelenteni fogja különös magaviseletemet a tanácsnak, s hogy akkor vén korom nem fog megóvni a vallatástól, a tömlöctől, s talán a máglyától sem... Itt magamban, szobám sötétségében jól tudom mindezeket, de tudom azt is, hogy reggelre kelve elfeledem, vagy legalábbis megpróbálok elfeledkezni e tudásról, mert ellenállhatatlanul húz majd kifelé, a fák közé

²⁰² SZÉPLAKY, „A test mint idegen...”, 315.

²⁰³ HAJDU Péter, „A férfitörténelem árnyékában: Rakovszky Zsuzsa: A kígyó árnyéka”, *Literatura* 30 (2004): 397–403, 401.

a vágyakozás szerény keresményem s ama néhány szem számóca után
[...]²⁰⁴

Tulajdonképpen Orsolya a regény során végigjárja az összes társadalmilag elfogadott női szerepmintát, nagy erőfeszítésekkel tartva fenn a stabilitás látszatát, majd élete végén ő maga dobja el ezeket a látszatokat, azért, hogy saját vágyait kövesse. A regény végén a társadalomba való beilleszkedés háttérbe kerül, a vágyainak és saját identitásának megélése pedig előtérbe. Ez pedig a jellegzetesen női menekülőút, a boszorkány-szerepbe való belépéssel lehetséges, ekkor a társadalmi helyett a természeti lét tapasztalatára hagyatkozik. A 19. századi realista regény a társadalmi mobilitás a fő témája, a 17. századi nő számára azonban ez kevésbé volt lehetséges, így a regényben Orsolya nem az osztályok között, hanem a lehetséges női szerepek között mozog. Így míg a realista regény a társadalmi osztályok tablója, *A kígyó árnyéka* a női sorsok tablóját adja.

Az, hogy épp a női szerepminták közötti váltásokat és identitásválságát ábrázolja a fikatív önéletírás, azt bizonyítja, hogy a történet végén Orsolya számára a saját valós identitásának vállalása lesz a legfontosabb. A múlt elmesélésének tehát a regényben nem csupán az a célja, hogy elmondja azt, amit csak ő tud, hanem az is, hogy élete történetének elmondásával megkonstruálja identitását. Ricoeur elméletének²⁰⁵ megfelelően Orsolya a saját identitását alakítja újjá az önelbeszélés által, az általa élete során eljátszott szerepek csupán ebben a szövegben válnak egyszerre elmondhatóvá. A társadalom peremén élő boszorkány leírhatja azt a történetet, amelyet eddig épp a társadalomhoz tartozás igénye miatt nem mondhatott el.

Széplaky Gerda számára a megválaszolandó kérdés az, hogy „miképpen tud egy önmagával nem-azonos elbeszélő én bármiféle kijelentést megfogalmazni, ha beszéde szükségszerűen a nem-jelenlétben, a kívüliségen alapul?” Ő Ricoeur elgondolását felhasználva úgy válaszolja meg saját kérdését, hogy az elbeszélői identitás a nem-ömagaságra épül a regényben.²⁰⁶ Ricoeur szerint az „elbeszélt azonosság igazi természete csak az ömagaság (ipséité) és ugyanazonosság (mêmeté) dialektikájában mutatkozik meg.” Az ömagaság „egyszeri időbeli teljességként felfogott egységéből ered”, ezt azonban váratlan események megszakíthatják, illetve visszahathatnak rá. „Az elbeszélés (récit), az elmesélt történet azonosságára építve építi a szereplő azonosságát, s ez utóbbit nevezhetjük

²⁰⁴ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 467.

²⁰⁵ RICOEUR, „A narratív azonosság”, 24.

²⁰⁶ SZÉPLAKY, „A test mint idegen...”, 326–327.

elbeszített azonosságnak (identité narrative). A történet azonossága alkotja a szereplő azonosságát.”²⁰⁷ Széplaky szerint „a regény az önazonosság elvesz t s r l sz l”, a narrátori azonosságot pedig  gy teremti meg Rakovszky, hogy egy önreflexív elbeszélő  nt hoz létre, aki b r ki van szolgáltatva a sorsnak és a patriarchális társadalom értékrendjének, következésképp nem lehet aktív cselekvő, hanem csupán elszenvedője a történéseknek, „mégis sajátos aktivitást  r kel nk a részéről: elbeszélése legnagyobb rszt arról szól, miképpen tudatosítja, miképpen vállalja el önmaga idegenségét.”²⁰⁸ önmagán kívül keres mintát, amivel azonosulhat, saját tükörképét nem ismeri el sajátjaként, „Orsolya számára a test – vele együtt a t r-idő kontinuum, a társadalmi valóság – tiszta kívülség:  rny kvil g.”²⁰⁹ „Fenomenológiai megközelítésben az ipszeit s, azaz a szubjektumnak az önmagával való egybeesése olyan jelenségként tételezhető, amikor is a szubjektum (mint  n)  ltal megismert valóság egybeesik a másik, a másik által megismert valósággal”.²¹⁰ Az ipszeit s pedig végül a kicsi fekete kígyóval való találkozás és szembenézés során következik be.²¹¹ Széplaky a főszereplő saját testével való azonulásra való k ptelens g re koncentrálva elemzi Orsolya identitásának ábrázolását és annak alakulását, ezt mutatja már annak címe is, *A test mint idegen: Identitásvesztés A kígyó árnyéka című regényben*. Jelen disszertáció azonban Orsolya a terekhez való viszonya, az identitásváltozás terekhez kötődése fel l közelít elsősorban Rakovszky regényének elemzéséhez. B r valóban egyértelmű  rsolya identitásának, illetve identitásválságának teshez kötődése, de erre r ep l a társadalmi rendnek való megfeleles kényszere, ami pedig a megszokott terekből való kilépést hozza magával. B r Széplaky szerint Orsolya csupán passzív cselekvő, a sors és a patriarchális társadalmi rend áldozata, Orsolya  regkor ig mindvégig azért k zsd a regény folyamán, hogy  gy vagy  gy, de a társadalom része maradjon,  gy egy döntést mégiscsak meghoz a saját belső világával való szemben z sen kívül: azt, hogy a társadalom tagja szeretne maradni, illetve (történetének elején) a családja tagja szeretne maradni. Ezért hazudik apjának arról, hogy kit l esett teherbe, hiszen egy megerőszakolás-történet még mindig elfogadhatóbbnak tűnik a számára, mint az, hogy a beleegyezésével történt meg az aktus,  gy ő maga lépett ki a társadalmi szabályok szabta határok közül.

²⁰⁷ Paul RICOEUR, „Az  n és az elbesz t  azonosság”, ford. JENEY  VA, in Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. ANGYALOSI Gergely, BOGÁRDI SZABÓ István, JENEY  va, L RINSZKY Ildikó, MISS Zoltán  s VAJDA András, Osiris könyvtár: Irodalomelmélet (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 373–411.

²⁰⁸ SZÉPLAKY, „A test mint idegen...”, 327.

²⁰⁹ Uo., 329.

²¹⁰ Uo., 328.

²¹¹ Uo., 329–330.

Ahogy láthattuk, Orsolya életének legfontosabb eseményei három városhoz: Lőcséhez, Ödenburghoz (Sopronhoz) és Günshöz (Kőszeghez) kapcsolódnak. A három város közötti mozgás a cselekmény meghatározó momentuma, ám főszereplő általa bejárt viszonylag nagy távolság ellenére igen keveset láthatjuk őt zárt tereken kívül, s amikor így történik, akkor az szinte mindig valamilyen határátlépéshez, egy-egy norma áthágásához kapcsolódik, például amikor Günsbe szökik a szerelmével.

A narráció első képe azonban egy belső térhez, a ház egyik legfemininebb teréhez a konyhához kötődik:

Emlékszem, mindig szerettem nézni a tüzet. Ha életem kezdetét próbálom felidézni, elsőként többnyire az a kép jelenik meg a belső szemem előtt, ahogyan két-háromesztendő kisleánycént a konyha kövén csúszok-mászok, valami törött cserépedényt vagy egyéb együgyű játékszert húzkodva magam után a fülére hurkolt zsinagnél fogva, miközben pillantásomat fogva tartja a tűzhely vaslapja alatt izgó-mozgó tűzfény.²¹²

A konyha az egész regény során kiemelten női tér marad, itt meséli a szolgálólány, Susanna történetét a varázslatos lényekről és boszorkányokról a környékbeli szolgálólányoknak, a mágia és a nőiség pedig két olyan attribútum, amely a korban egyértelműen összekapcsolódott. Orsolya apja bizonyos gyógyfüvekért feleségét és lányát küldi el a helyi boszorkányhoz, később pedig épp azért a tudásért tartják boszorkánynak Orsolyát, amely miatt az apja megbecsült patikus volt, a gyógyszerek receptjeinek ismerete miatt. A férfi tudása elfogadott és támogatott, a nőé boszorkányság. A konyha később is fontos szerepet játszik Orsolya életében, ide menekül, mikor apja először megcsókolja, és ez az egyetlen tér, amelyet irányíthat, mikor apja feleségeként kell élnie. Ám mikor mostohaanyjával, illetve az izsákfalvi rokonoknál él, ez a tér csupán feladatokat és alávetettséget jelent Orsolyának, ez is mutatja, hogy még ezt a feminin teret is csak a házas nők irányíthatják.

Hasonlóan fontos feminin tér a szövegben a természet, pontosabban az erdő, ide járnak vagy itt élnek a regény boszorkányai, itt szed Orsolya az anyjával gyógyfüveket, majd az erdőszéli gesztenyéskert az, amelyet a konyha mellett ő ural ödenburgi élete során, itt és egy erdei tisztáson találkozgat szeretőjével, későbbi férjével is. Úgy tűnhet, hogy ennek

²¹² RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 5.

némiképp ellentmond, hogy a boszorkány kunyhójában szerelmeskedik Nikivel, aminek a terhesség a következménye, ám Orsolya azért sétál az erdőben Nikivel, hogy elérje, hogy a férfi megkérje a kezét. Továbbá a férfi belépése a boszorkány kunyhójába, a női tér határainak áthágása mindig veszélyes helyzeteket jelez a regényben. Ilyen eset, mikor a katonák feltörik a mostoha ruháit tartalmazó ládát – ami után egyikük megpróbálja megerőszakolni Orsolyát –, vagy amikor a fiatal orvos a hálósobában szerelmeskedik Orsolyával. Emellett ez az illegitim szex civilizáción kívülségéhez is kapcsolódik, melynek hosszú hagyománya van az európai regényirodalomban.²¹³

A városi tereken való részvétel a nők számára veszélyt jelent a regényben. Ezt mutatja, hogy apja és nagynénje óva inti Orsolyát a városi sétáktól, szinte soha nincs kísérő nélkül a városi tereken, nagynénje szerint a közös sétálás a barátnőjével volt az előjele könnyelmű természetének, és egyedül őt okolja terhességéért:

Mit tudhatja azt az ember az efféle könnyelmű leánynál! Azt hiszed, nem tudom, mennyit járkáltatok a barátnéddal, azzal a híressel, a legények után! Engem is csak azért látogattál, hogy jó ürügyed legyen a sétafikálásra!²¹⁴

A 17. századi nő nem járhatott szabadon a városi tereken, a kijárásnak mindig kellett, hogy oka legyen (pl. bevásárlás), nem lehetett öncélú. Orsolya mostohája pedig azután vetél el, hogy egyedül jár a városban a farsangi forgatagban, és egy medve vagy egy medvének öltözött farsangozó megkergeti. Ahogy már említettem, a városi tereket még két évszázaddal később, a viktoriánus kor férfiai is veszélyesnek tartották a nők számára.²¹⁵ Hasonló elgondolás figyelhető meg magyar kontextusban ebben a regényben, a városban szabadon járó nőket a valós támadásokon kívül jó hírük, becsületük elvesztése is veszélyezteti.

A városi terekről épp ezért kevés leírás található a regényben, a városok különbségeit is szinte csupán az adja, hogy az új környezetbe kerülés lehetővé teszi a szerepkategoriák közötti észrevétlen váltást és valódi identitásának eltitkolását. Ez csupán Ödenburgban változik meg, ahol a szobából az ablakon keresztül figyeli a város életét Orsolya:

A nagyobbik szoba hármassal osztatú, keskeny, üvegezett ablakából délelőttönként, amikor apám odalenn, a patikában volt, s én a szobába tettem-vettem, gyakran leselkedtem kifelé az ólomkarikákba illesztett,

²¹³ HAJDU, „A férfitörténelem árnyékában...”, 403. Erről a hagyományról idézi: Tony TANNER, *Adultery in the Novel* (Baltimore–London: John Hopkins University Press, 1979), 23.

²¹⁴ RAKOVSKY, *A kigyó árnyéka*, 205.

²¹⁵ WILSON, „The Invisible Flâneur”, 74.

csiszolt üvegen keresztül, amely különös, vízfejű, görbe lábú manóknak vagy hórihorgas, elnyújtott koponyájú szörnyszülötteknek mutatta az alatt jövő-menő embereket, s időnként, ha a nap fénye egy bizonyos szögből esett az üvegre, szivárványos dicsfényel rajzolta körül őket, a ferencesek templomát pedig, amelyre éppen odaláttam a csukott ablakból, csillogó délibáb-kastélyá változtatta. Néha azonban, ha valami szokatlan fölfordulás ígérkezett, valamely magas rangú úr vonult át kíséretével a téren, idegen katonaság érkezett, vagy a fölháborodott népség csődült össze s tolongott kiáltozva és hadonászva a városháza előtt, kitértam az ablaktáblákat, s biztos, védett, jó kilátóhelyemnek örülve igyekeztem minél több részletét magamba nyelni azon eseményeknek, melyek mozgalmasságukban oly igen különböztek az én moccsatlanul állni látszó életemtől, s ilyenkor gyakran olybá tűnt előttem, mintha az idő csak odalent, a téren folytatná szokott útját, benn a ház falai között azonban moccsatlanul állana, megfosztva azon képességétől, hogy változásokat idézzen elő a dolgokban [...] ²¹⁶

Ebből az idézetből is látszik, hogy a ház ablakai elválasztják a lányt a külvilágtól, nem vehet részt a város életében, és megismerni sem képes azt, csak az eltorzított képét láthatja. Ez a szövegrész szembeállítható a már említett Edgar Allan Poe *A tömeg embere* című novellájával, amelyben a narrátor hosszú betegsége után egy londoni kávéház ablakából figyeli a város életét. Míg Poe narrátorát a betegség választja el a városi világtól, gyógyulása után visszatérhet a város forgatagába, ezzel szemben Orsolya 17. századi nőként csupán jóhírét és így a társadalomban betöltött helyzetét kockáztatva vehetne részt a város életében.

Orsolya saját helyzetét egy mesei szereplőhöz, a toronyba zárt Csipkerózsikához hasonlítja Orsolya, ami saját várossal való viszonyára is rámutat:

Az Ödenburgban töltött első tíz-tizenkét hónap, igaz, bővelkedett eseményekben, de a rá következő tizenhat év alatt mintha mindig egy és ugyanazon esztendő, s azon belül egy és ugyanazon hét ismétlődött volna örökké, s magam is kívül rekedtem volna az idő birodalmán, mint Dornröschen, ki a pókhálós toronyszobában százesztendős álmából ifjú leánykaként ébredt föl, csakhogy én a magam tizenhat esztendejét nem

²¹⁶ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 275.

álomba, hanem valamiféle kábulatba merülve töltöttem, s az én pókhálós tornyomból mégiscsak ki lehetett látni a világnak legalább egy kis darabjára s annak változásaira.²¹⁷

Ez a bezártságélmény mutatja egyrészt, hogy a város életében nem vehet részt nőként, másrészt jelzi azt is, hogy identitását egy mesei szereplő által jelöli ki, ahogyan korábban édesapja újránősülése után Hamupipőkéhez hasonlítja magát, illetve *Árgirus királyfi és a tündérleány* históriáját olvassa újra és újra. A Hamupipőkével való azonosulás a Nikivel való együttlét után lehetetlenné válik, ezt a szöveg jelzi is („Ó, a jó kis Orsicska, a szegény kis Aschenbrödel!”²¹⁸, mondja Niki). A boszorkány kunyhójában való menedékkeresés, ahogy azt Niki is megemlíti, egy újabb mesei archetípust idéz fel, *Jancsi és Juliska* történetét. Ezen mesék fontos identifikációs pontok Orsolya számára, ami megfelel Ricoeur azon elgondolásának, hogy „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás”.²¹⁹ Ám emellett a térábrázolás szempontjából is beszédes, hogy olyan szereplőkhöz hasonlítja magát, akik csak korlátozottan mozoghatnak a térben, vagy mozgásuk veszélyforrás. Hamupipőke nem mehetne el a bálba, ahhoz meg kell szegnie mostohájának szabályait, Jancsi és Juliska bajba keveredik sétájuk miatt, Csipkerózsika pedig egy toronyba van bezárva, ezen történetek és a regény történései között egyértelmű a kapcsolat.

A városok mellett a falvak és a kisebb köztes terek is fontos szerepet játszanak a regényben, Izsákfalva, Lázárfalva, a liget és az özvegyasszonynál bérelt szoba heterotopikus helyként funkcionál a regényben. A heterotópiát jelen esetben elsősorban nem egy kultúra, hanem az identitás és a főszereplő által betöltött női szerepek szempontjából értelmezem. Orsolya terhessége idején Izsákfalvára, rokonai házába kerül, ahol még egy ideig félig-meddig fiatal polgárleányként, (s nem bukott nőként) a saját neve alatt él, Lázárfalván azonban már apja feleségét játssza el, így két kategória közé szorul be (leány, feleség) terhessége miatt. A Günsbe költözését is két heterotopikus hely előzi meg: a liget és az özvegyasszonynál bérelt szoba. Ezeken a helyszíneken Orsolya két identitás között helyezkedik el, se nem apjának felesége, se nem az orvos házastársa.

²¹⁷ Uo., 275–276.

²¹⁸ Uo., 186.

²¹⁹ RICOEUR, „A narratív azonosság”, 23.

Írtam ezeket én, Ursula Binder, született Ursula Lehmann, vénségemnek és nyomorúságomnak napjaiban, az Úrnak 1666-ik esztendejében, igaz lelkiösmeretem szerint elmúlt életemnek, kiváltképp gyermek és ifjúkoromnak dolgairól.²²⁰

Ezzel a mondattal kezdődik *A kígyó árnyéka*, így az olvasó már a regény kinyitásakor szembesül az idő és a narrátor pontos meghatározásával. Azáltal, hogy a 17. század kellős közepén helyezi el az idős narrátort, már rengeteg preconcepciót működésbe hoz a szöveg. A főszereplőről már ebből a mondatból megtudjuk, hogy nő, így teljesen más szabályrendszer vonatkozik rá, mint a korban élő férfiakra, és más narratív sémákra is támaszkodhat önéletírása során. A névből pedig nem csupán a narrátor nevét, de társadalmi státuszát is megismerjük már a regény legelején, német, de valószínűleg magyarul is beszélő férjzett vagy özvegy lecsúszott polgárleány lehet – erre utal az, hogy tud olvasni és írni, illetve német származása is.

Az első mondat a „talált kézirat” toposzához kapcsolja a regényt, így olyan művekhez, mint Cervantes *Don Quijoteja*, Laurence Sterne *Tristram Shandy*-je vagy Daniel Defoe *Robinson Crusoe*-ja, és azt az érzetet keltheti az olvasókban, hogy valós történetet olvasnak. A „talált kézirat” toposz rendkívül népszerű volt a 17–18. században, ekkoriban a regényeket azért adták ki úgy, mintha valódi emberektől származó kéziratok lennének, hogy a regényműfaj „alantasságával” kapcsolatos előítélet ne árnyékolja be a szöveget, és az íróját se hozza kellemetlen helyzetbe – a korban még általánosan a nők és az alsóbb osztályok könnyen fogyasztható olvasmányának tartották a regényeket. Ez az elgondolás mára természetesen megdőlt, de az, hogy egy 21. századi regény a talált kézirat álcájába burkolózik, hasonló célt szolgálhat: felhívja a figyelmet a valóságosság és a szöveg kapcsolatára. A női fejlődésregény kezdetei (pl. Charlotte Brontë: *Jane Eyre*) is az áldokumentum-regényhez kapcsolódnak. A szöveg tehát az első oldalon mindent elkövet azért, hogy létrehozza a valóság illúzióját, a regényt az önéletírások és a vallomásos művek közé sorolva. Ám míg az áldokumentum-regény első megjelenése idején a 17. század elején – épp akkor, amikor *A kígyó árnyéka* is játszódik – még elhitethette olvasójával, hogy valódi önéletírást, naplót, leveleket olvas, és így a valóságról kap képet, ez a 21. században

²²⁰ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 5.

kontraproduktív, paradox eljárás: a valóságosság megerősítése épp a szöveg fikcionalitására hívja fel a figyelmet. A mai olvasó tisztában van vele, hogy ez egy regény, amelyet Rakovszky Zsuzsa írt, egy fiktív személy önéletírása, így kétszeresen is fikcionalizált. A narrátor erős önmeghatározása a mű legelején, a mű során kiszólásai és a regény lezárása – amelyről később lesz még szó – kizökkentik az olvasót, a szöveg konstrukció voltára helyezik a hangsúlyt. Érdekes azonban felhívunk arra a figyelmet, hogy az áldokumentumregény a 20. századig igen ritkán regisztrálta saját szövegszerűségét, illetve kevészer reflektált a megírás folyamatára, ez egyértelműen posztmodern, metafikciós elem.

A kígyó árnyéka Orsolyája a regény végén tér ki bővebben a megírás körülményeire:

Emlékezetemben e későbbi évek korántsem élnek olyan elevenen, mint az addig történtek, ezenfelül mindezen dolgoknak énrajtam s a három fiamon kívül is [...] számos tanúja él Günsben és egyebütt is. A házasságot s a gyermekek születését bejegyezték a günsi káptalan könyveibe, s hacsak le nem ég az is, ott bárki megtekintheti, lőcsei és ödenburgi életemnek azonban sehol másutt nem maradt nyoma, csak az én emlékezetemben, az pedig úgy múlik majd ki velem együtt mindörökre e keserűséggel teljes világból, mint a kilobbant gyertya lángja, mintha sohasem is létezett volna. Néha már nem tudom én magam sem, csakugyan megestek-e mindezek énvelem, vagy az egész csak pusztá képzelődés, amelyet álmatlan éjszakáimon koholtam [...] Ha azonban e teleírt papirosokra pillantok, még ha tudom is, hogy az én kezem rőtta teli őket, visszatér belém a bizonyosság, hogy mindez megtörtént csakugyan, s nemcsak álmatlan elmém képzelgése az egész, délibáb, füst és pára...²²¹

A regény végén a narrátor tehát azzal magyarázza az önéletírás szükségességét és a fiatalokorra eső nagyobb hangsúlyt, hogy életének ezen szakaszát senki sem ismeri rajta kívül, ám úgy vélem, a múlt elmesélésének nem csupán az a célja, hogy elmondja, amit csak ő tud, hanem az is, hogy ezáltal megkonstruálja saját, valós identitását. Mivel élete során sosem mondhatta el éntörténetét, élete végén az önéletírás segítségével próbálja újraalkotni saját identitását.

Rakovszky a regényében hangot és nyelvet ad a 17. századi nőnek, aki a valóságban nem beszélhetett volna a sorsáról, így egy olyan alternatív történelmet mond el, amely

²²¹ Uo., 461–462.

számára a nagyvilágban történő események csupán a keretet adják, az igazán lényeges események a családban és a városi közösségekben történnek. Hajdu úgy véli, hogy a nemzeti történelmi elbeszélés kritikáját adja Rakovszky azáltal, hogy egyrészt a német városi polgárság körében játszódik, másrészt nő a főhőse. Kissé sarkosan így fogalmaz:

Nő létére semmiféle befolyása nem lehet az események menetére [...], de még saját sorsának alakulására sem: általában nincs választási lehetősége, oda megy, úgy él, ahogyan egy férfi (az apja) határoz felőle, és mindig férfiatól kell várja sorsa jobbra fordulását, még képzeletben is.²²²

Több kritikában megjelenik, hogy a narrátor nem úgy beszél ahogyan azt egy 17. századi nő tenné, ez természetesen igaz, hiszen egyrészt ez egy kreált 17. századi nyelv, másrészt a valódi 17. századi nőnek nem voltak szavai, amelyekkel elmondhatta volna, hogy mi történik vele a magánéletében, és ezek milyen lelki vívódásokat okoznak számára, a létező szavak pedig csupán korlátozott közegekben voltak használhatóak, ezért tulajdonképpen a kortárs gondolkodásmód kerül részben vissza a 17. századba a regényben. De épp ez a hangadás és a társadalomból való kiszakadás teszi egyáltalán elmondhatóvá azt az identitást és történetet, amely valójában nem íródhatott volna le. (Egyébként a szöveg viszonylagos nyelvi modernsége akár azon az alapon is racionalizálható, hogy az olvasott szöveg egy 17. századi valószínűsíthetően német nyelven írt kézirat 20. századi magyar fordítása.)

Az írott szó a valóság jelölője a narrátor számára, ami le van írva, az valóságos, és ezt épp leírt szöveg volta bizonyítja. Emellett a teleírt lapok „a szöveg beszélője számára [...] az egységes narratív identitás bizonyítékaiává kellene, hogy váljanak.”²²³ Azonban Orsolya elbizonytalanodik ebben, mikor rádöbben, hogy saját maga írta tele őket, a kéz „a szubjektív elfogultság és esetlegesség metaforájaként érthető, és azt a veszélyt jelöli, hogy felszámolódik az emlékeiben önmagát létrehozó szubjektum valóságossága. Mintha csak egy másik mondhatná el azt a történetet, amelyben »objektíve« megképződhetne a szubjektuma.”²²⁴

Ennek kétségnek a narratív megjelenítése (képzeltetés vagy valóság) pedig az olvasót is elbizonytalanítja a narrátor megbízhatóságában. Hasonló hatást kelt a soproni nagy tűzvész korábbra helyezése, a valós tűzvész 1676-ban történt, ám a regénybeli tűzvész

²²² HAJDU, „A férfitörténelem árnyékában...”, 400–401.

²²³ DARABOS Enikő, „A másik szerep(-e): Rakovszky Zsuzsa: A kígyó árnyéka”, *Alföld* 54, 8. sz. (2003): 75–80, 77.

²²⁴ Uo.

körülbelül a 30-as évekre tehető. A regény során a tűzvészről később több sopronit is megkérdez Orsolya, ám mindannyian másképp emlékeznek rá, ami az emberi emlékezet bizonytalanságára utal, és ezáltal közvetve a narrátor szavahihetőségét kérdőjelezi meg: „Időről időre azután találkoztam más, Ödenburgba való emberekkel is, kik már a tűzvész idején is ott laktak, csak hogy ahányan voltak, annyiféleképp emlékeztek az akkor történetekre, s arra is, mi lett a sorsa apámnak és a háznak”.²²⁵ Ez a reflektálás a szöveg megalkotottságára, a játék a narráció és a narrátor megbízhatóságával/megbízhatatlanságával a posztmodernhez, pontosabban a historiografikus metafikcióhoz köti a regényt.

Rakovszky regénye egyszerre viseli magán a klasszikusabb formák és a posztmodern jegyeit, de ezek mellett talán még fontosabb, hogy korábban elhallgattatott embereket szólaltat meg, és már csupán a hangadás által politikai állásfoglalásnak is tekinthető. Ez pedig az utóbbi évtizedek Takáts által leírt új realizmusához kapcsolja a művet.²²⁶ *A kígyó árnyékában* egy sajátosan női tapasztalat jelenik meg (a nemi erőszak a nők társadalomban betöltött helyére gyakorolt hatása), emellett azonban ugyanilyen súllyal van jelen a „különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása”²²⁷.

²²⁵ RAKOVSKY, *A kígyó árnyéka*, 466.

²²⁶ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”

²²⁷ Uo., 342.

III. 3. Városi világok

III. 3. 1. Mozgó város, mozgó identitás: Jeanette Winterson: *A szenvedély*

Bevezetés

Jeanette Winterson egyik legismertebb műve az 1987-ben megjelent *A szenvedély* című regény, melynek Velence legalább annyira a főszereplője, mint a francia Henri és az olasz Villanelle. A regény során fokozatosan kapcsolódik össze a két, kezdetben egymás mellett futó történetszál: Henri története, aki Napóleonnak szolgálja fel kedvencét, a csirkét, illetve Villanelle, egy úszóhártyás lábú lány narratívája. A mágikus realizmushoz kötődő regény a történetmondás és Velence titkos, mágikus világa köré szerveződik. A 19. század elején, a napóleoni háborúk idején játszódik, a regény legfontosabb témái közé tartozik az identitás, a szülőváros, annak elhagyása és a visszatérés oda. A regény jó része Villanelle szülővárosában, Velencében játszódik, ám a valós Velence helyén egy varázslatos várost teremt Winterson, ahol csónakosok lábujjai között úszóhártya feszül, és a szerelmesek valójában ellopják egymás szívét, csalódott embereket hagyva hátra, akik úgy járnak a világot, hogy nincs semmi a mellkasukban, ami doboghatna. A négy részből álló regény Velencében kezdődik, majd Oroszország „zérus telét”²²⁸ megjárva térünk vissza a gondolák városába.

A mozgó gender identitás tere: Villanelle és Velence

Villanelle önelbeszélését – mely a regény második, *Pikk dáma* című részét alkotja – Velence leírásával és születésének körülményeinek részletezésével kezdi. Ezáltal a regény kapcsolódik a korábbi, 18-19. századi fiktív önéletírásokhoz, Laurence Sterne *Tristram Shandy*jéhez, illetve Charles Dickens *David Copperfield*jéhez hasonlóan az önéletírás elengedhetetlen része itt is a saját születés leírása. Ez erős öntudatos megszólalásként működik, a saját lét megerősítéseként. Illetve azt is mutatja, hogy a narratori én élettörténetének fontos alakítójaként tartja számon születésének körülményeit, ebben az esetben a különös szertartást, amely megelőzte azt, és a várost, amely életének színtere lesz.

²²⁸ Jeanette WINTERSON, *A szenvedély*, ford. LENGYEL Éva (Budapest: Park Könyvkiadó, 2015), 109.

Villanelle első mondata narrátorként a következőképp szól: „Van egy város, melyet víz vesz körül, s ahol az utcák és utak vizes sikátorok, s az eliszaposodott hátsó mellékutakon csak patkányok közlekednek.”²²⁹ Tulajdonképpen hamarabb ismerhetjük meg Velencét, mint Villanelle-t magát, a város és Villanelle története elválaszthatatlan lesz egymástól. Villanelle identitását legerősebben talán éppen velencei származása határozza meg, még testének is van egy kifejezetten velencei tulajdonsága, származása ráíródik a testére. Villanelle apja csónakos volt, aki még a születése előtt eltűnt. A csónakosok várandós feleségeinek egy szertartást kell elvégezniük, hogy ha fiúgyermekük születik, neki is ún. csónakos, azaz úszóhártás lába legyen. Ebbe a szertartásba azonban több hiba is csúszik, mikor Villanelle anyja megpróbálja azt elvégezni. Talán ennek köszönhető, hogy lányának példa nélküli módon csónakos, azaz úszóhártás lába lesz, így egy férfi attribútummal rendelkezik. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy lányként nem lehet csónakos, pedig ez lenne az a szakma, amelyet Villanelle felnőttként igazán művelni akar, és amelyhez rendelkezik a megfelelő testi adottságokkal. Testének férfias tulajdonsága elbizonytalanítja Villanelle nemi identitását, és mintegy hermafroditává teszi. Nőnek nem lehet csónakos lába, neki mégis az van, de valódi férfi szerepet nem tölthet be, nem dolgozhat csónakosként. Az igen erős vízhez való kötődés összhangban van Villanelle nemi identitásának rögzítetlen, folyamatosan mozgó voltával.

Winterson francia nevet ad velencei főhősének, ami – figyelembe véve a velenceiek és a franciák közötti ellentétet – elsőre különösnek tűnhet. A regénybeli magyarázat szerint azért ezt a nevet kapta a főszereplő, mert anyja második férje – akivel az asszony még gyermeke születése előtt összeházasodik – pékként dolgozik, és a sütemény iránti vágyuk miatt szereti a franciákat. A név emellett azonban egy olyan francia eredetű versformára is utal, a villanellára (melyet igazából villanelle-nek kellene nevezni francia szóval), amely eredetileg tizenkilenc sorból áll, öt darab háromsoros és egy négysoros versszakból. Az első versszak első és harmadik sora felváltva ismétlődik az utolsó sorokban a hatodik versszakig, amelyben mindkettő szerepel.²³⁰ Villanelle élete cseppet sem annyira kötött, mint a versforma, ám az ismétlődések és az újraértelmezések a regényben is fontos szerepet játszanak. A név versformához kapcsolódásáról, illetve a Velencét körülölelő víz nőiességhez kapcsolódásáról Kérchy Anna így ír:

²²⁹ Uo., 71.

²³⁰ VÁRADY Szabolcs, „Egy szék a Duna mellett”, *Mozgó Világ* 33, 3. sz. (2007): 97–105, 100.

Villanelle neve az ismétlődés retorikai alakzatával játszó verset jelent, így önmagában is pszichoanalitikus töltetű metajelentést hordoz, hiszen a csónakos lány nemi szerephajlító (gender-bender) foglalkozásának velejárói, a ritmusos evezés vagy a ringatózó vízcsobogás a szimbolizációt megelőző és az anyai test(iség)től elhatárolatlan én hullámzó thalassális öszményét hívja életre, azt a transzverbális, szemiotikus vibrációt (KRISTEVA 1977), melyet a poétikus nőitest-írás elsődleges jellegzetességeként tartanak számon. A vízenjáró, gondolás Villanelle olyan otthonosan mozog a hullámok nőies közegében, hogy még legvégletesebb velencei kalandozásai sem veszítik el²³¹

Emellett a *villano* olaszul parasztot jelent,²³² ami nem is állhatna távolabb Villanelle-től, aki imádja Velencét, talán neve francia mivolta mellett ezért mondhatja neki egy gazdag kereskedőasszony, akit elűztek és most a csatornában él: „Velencei vagy, mégis úgy viseled a neved, mint valami álcát.”²³³ Ez a kijelentés mutatja a neve által implikált identitás és a valódi identitása közti különbséget, a neve inkább elfedi, mint jellemzi őt. Emellett azonban franciául a *ville* várost jelent, így sokkal közelebb áll Villanelle személyiségéhez, emiatt a nevével kapcsolatos kijelentés csupán annak francia eredetére is utalhat.

Villanelle a regény során többször tölt be egyszerre női és férfi szerepet. Munkaidejében, és később, amikor ezt kéri tőle férje, férfiruhát, sőt gatyapőcöt hord. Férfiként kezd udvarolni szerelmének, a Pikk dámának, akinek csak később vallja be, hogy nő. A Pikk dáma kártyalap Velence jelképe, így a nő akár Velence megtestesítőjének is tekinthető. Kérchy ezzel szemben úgy véli, hogy nem a Pikk dáma, hanem Villanelle „mintha ő maga lenne az örökkön változó, hömpölygő-hullámzó Velence megtestesülése”. Bizonyos tekintetben mindkét szereplő megfeleltethető Velencének, kettejük kapcsolata pedig Villanelle szülővárosához való kötődésére is utalhat. Velence és a Pikk Dáma épp ugyanannyira titokzatos, míg a regénybeli Velencében csak a velenceiek nem tévednek el, a Pikk Dáma is kiismerhetetlen Villanelle számára, életének bizonyos részeit sosem értheti meg. Kettejük szoros kapcsolatát mutatja az is, hogy épp a Velencét megtestesítő nőalakban való csalódás veszi rá Villanelle-t, hogy elhagyja a várost, amely oly nagy hatással van

²³¹ KÉRCHY Anna, „A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei”, *Filológiai Közöny* 56 (2010): 367–381, 379. Julia Kristeva alábbi művére hivatkozik: Julia KRISTEVA, „Le sujet en procès”, in Julia KRISTEVA, *Polylogue* (Paris: Seuil, 1977).

²³² VÁRADY, „Egy szék a Duna mellett”, 100.

²³³ WINTERSON, *A szenvedély*, 78.

identitására, és amelyet annyira szeret. Kérchy szerint a Villanelle és a Pikk Dáma közötti hullámzó kapcsolat „éppen a feltérképezhetetlen, kaleidoszkopikusan változó, karneváli vízváros útvesztőit látszik megmintázni.”²³⁴

Villanelle viselkedése alapján valószínűsíthetően a mai kategóriák szerint biszexuális a regényben, de nem transzszexuális, hanem a regény elején egy olyan határvonalon mozog, amely lehetővé teszi számára a játékot a nemi identitásokkal. Hermafroditának is tekinthető, ahogyan ezt Lisa Moore is megjegyzi,²³⁵ hiszen a csónakos férfiakhoz hasonlóan úszóhártyás lába van. Emellett felnőttként testét és viselkedését is androgünné alakítja. Borgos Anna Vay Sándor/Sarolta kategorizálásával kapcsolatban hívja fel a figyelmet az adott korban érvényes szexualitással kapcsolatos kategóriák és a mai megnevezések különbségeire.²³⁶ Ez természetesen ebben az esetben is óvatosságra int minket Villanelle kategorizálásával kapcsolatban, ám ezen regény egyébként sem a valós Napóleon-korban játszódik, sokkal inkább annak mágikus realista változatában, amelynek Velencéjében, annak is bizonyos tereiben a nemek közötti átjárás elfogadott, sőt támogatott. A kaszinóbeli szórakozás egyik része, hogy a vendégek találgatják az ott dolgozók biológiai nemét: „Fiúnak öltöttem, mert a vendégek így szerették. Ez is része volt a játéknak, kitalálni, melyik nem rejtőzik a szűk nadrág és a hóbortos arcfesték alatt”.²³⁷ A város így maga hoz létre egy olyan közeget, amelyben a gender identitás stabilitása nem elvárt, így Villanelle, aki szívesen változtatja a nemeket, szabadon mozoghat a férfi és női nem határvonalán, bár végig alapvetően nőként él. Ahogy erre French és Pfister is utal,²³⁸ Judith Butler performatív gender elméletére ismerhetünk rá ebben – mely szerint a gender identitást a performativitás hozza létre, az adott nemi szerepnek megfelelő normák követésével jön létre, és a társadalmi nem performatíven megkonstruált voltára épp a „drag” mutat rá²³⁹ – hiszen Villanelle viselkedése és öltözködése határozza meg, hogy melyik nemhez tartozónak tartják.

²³⁴ KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”, 375.

²³⁵ LISA MOORE, „Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson”, in *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, eds. Elizabeth GROSZ and Elspeth PROBYN (London–New York: Routledge, 1995), 104–127, 112.

²³⁶ BORGOS ANNA, „Vay Sándor/Sarolta: Egy konvencionális nemiszerep-áthágó a múlt századfordulón”, *Holmi* 19 (2007): 185–194, 191–192.

²³⁷ WINTERSON, *A szenvedély*, 78.

²³⁸ JANA L. FRENCH, „»I’m Telling You Stories...Trust Me«: Gender, Desire, and Identity in Jeanette Winterson’s Historical Fantasies”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 10, 3. sz. (1999): 231–252, 236.; MANFRED PFISTER, „The Passion from Winterson to Coryate”, in *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*, eds. Manfred PFISTER and Barbara SCHAFF (Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1999), 15–28, 25.

²³⁹ BUTLER, *Problémás nem*, 233–234. Az angol „drag” szlengkifejezés az ellenkező nem ruháiba való beöltözés (*cross-dressing*, transzvesztitizmus) nyilvános (általában szórakoztató célú) gyakorlására utal; a kifejezés elsősorban női ruhában (parókában, sminkben stb.) megjelenő férfiakat jelöl.

Villanelle genderidentitása ebben a részben egyáltalán nem rögzített, nem célja, és nem is kényszerítik rá, hogy csupán egy nemnek megfelelően viselkedjen. „Az ember játszik” fordulat, mely többször megjelenik a regényben, egyszerre utal a szerencsejátékokra, amelyeket a szereplők játszanak, az általuk betöltött, folyton változó szerepekre és a nemi identitás performatív voltára.

Ez a kettősség, a szabad mozgás a két nem között megszűnik, amint először elhagyja Velencét immár férjezett nőként. Korábban Villanelle helyzete két okból is igencsak instabil volt: az egyik az egyedülálló csónakos lába, a másik pedig apja halála az ő születése előtt. A város elhagyása és a házasság által azonban magával vonzza a tradicionális feleség szerep betöltését, és így a genderidentitás nőként stabilizálódását is a műben. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk a betöltött női szerepek és az identitás hasonlóan fontos kapcsolatban vannak, mint *A kígyó árnyékában*, a társadalom által elfogadott női szerepekbe való beilleszkedés mindkét műben a korábbi identitás feladásával, és az identitás válságával kapcsolódik össze. Bár Villanelle még olykor Velencén kívül is férfiként öltözködik és jelenik meg, ez csak a férje kifejezett kívánságára történik, nem saját akaratából. A férj Villanelle ruházódásának szabályozásával egyszerre fejezi ki hatalmát felesége felett és akadályozza meg Villanelle-t abban, hogy saját identitását ruházatával fejezze ki. Kate Soper szerint az emberi méltóság és autonómia szorosan kötődik a ruhák viseléséhez és ahhoz, hogy dönthetünk arról, hogy mit viselünk, így a mások feletti hatalmat fejezi ki ruházatuk kontrollálása.²⁴⁰ Joanne Entwistle szerint a ruházódás hozza létre az én látható burkolatát, így lehetőséget ad az identitás kifejezésére és a performativitására.²⁴¹ Villanelle végül elhagyja a férjét, és házassága óta ez az első alkalom, hogy önszántából ölt férfiruhát, nem pedig férje kívánságára. Bár férfiruhában szökik meg férjétől, Villanelle a regény későbbi részében sem foglalja el korábbi helyét a nemek közötti határvonalon, hanem nagyrészt nőként él, és női szerepeket tölt be (bár olykor kényszerből). Úgy tűnik a regényben, Velence, a maszkok városa az egyetlen olyan tér, ahol lehetséges nem egy meghatározott nemi identitás szabályai szerint élni, ám az elutazás a városból a nemek közötti létmód végleges hátrahagyásával jár.

Néhány év múlva Velencében újra találkozik Villanelle és férje, ahol a férfi barátja azt ajánlja, hogy a házaspár kártyázzon, és fogadjanak a nő függetlenségében: ha Villanelle

²⁴⁰ Kate SOPER, „Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption”, in *Body Dressing*, eds. Joanne ENTWISTLE and Elizabeth WILSON, Dress, Body, Culture (Oxford–New York: Berg, 2001), 13–32, 21.

²⁴¹ Joanne ENTWISTLE, „The Dressed Body”, in *Body Dressing*, eds. Joanne ENTWISTLE and Elizabeth WILSON, Dress, Body, Culture (Oxford–New York: Berg, 2001), 33–58, 37.

nyer, a pénz mellett saját függetlenségét nyeri, ha a férje, akkor azt tesz a nővel, amit akar. A kártya cinkelt, így természetesen a férj nyer, és Villanelle-t eladja *vivandière*-nek, a regény utalásai alapján tulajdonképpen prostituálnak, a francia hadseregnek. Ezáltal a férfi újra arra kényszeríti, hogy egy hagyományosan női szerepet töltsön be, amely ruházkodását, viselkedését is szélsőségesen meghatározza. Villanelle és a másik főszereplő, Henri Oroszországban találkoznak a fronton, együtt szöknek meg a hadseregből, s Velence felé veszik az irányt. Itt kapcsolódik össze a két történetzál. Villanelle Henri szerelme lesz, ám míg a férfi szenvedélyesen szerelmes belé, ő nem képes igazán szeretni őt, mert a szíve metaforikusan és fizikai valójában is a Pikk dámánál van. Henri lopja végül vissza Villanelle szívét a nőtől, aki egy faliszőnyegbe akarja beleszőni azt, hogy örökké a foglya maradjon. Henri így szabadítja fel szerelmét korábbi szenvedélye alól. Az ott maradt szív motívuma mutatja, hogy milyen szorosan kapcsolódik össze Velence és Villanelle – ezt egyébként nevének a város nevéhez való hasonlósága is jelzi –, Velencét elhagyva Villanelle nem lehet teljes ember, identitása válságba kerül, hiszen a szíve metaforikusan és szó szerint is a városban maradt.

A legizgalmasabb a regénybeli Velencében az, hogy a metaforákat (a szív odaadása, ellopása, csónakos láb) a valóságosság szintjére emeli, így létrehozva a mágikus realista várost. Bár máshol is történnek mágikus események a regényben (pl. Patrick csodás szeme), egyértelműen Velence a legmágikusabb tér, amely kiismerhetetlen és irányíthatatlan, mintha saját akarattal rendelkezne. Villanelle és Henri így beszélgetnek a város változékony voltáról:

Még Bonaparténak sem sikerült rendet teremtenie Velencében. Ez az örültek városa. Mindenhol templomokba ütköztem, néha pedig úgy tűnt, visszajutottam ugyanarra a térre, csak éppen a templomok nem voltak ugyanazok. Lehet, hogy itt egyik napról a másikra új templomok nőnek ki a földből, mint a gomba, aztán másnap reggelre ugyanolyan gyorsan eltűnnek. [...] – Kell egy térkép nekem. / – Semmi hasznát nem vennéd. Ez egy élő város. Mindig minden változik. / – Villanelle, a városok nem változnak. / – De igen, Henri.²⁴²

²⁴² WINTERSON, *A szenvedély*, 156–157.

Villanelle Velencében a *flâneuse*-t testesíti meg, szabadon, cél nélkül járja a várost, az emberekkel való kapcsolata kevésbé fontos számára, mint a városhoz való kötődése, és boldogan fogadja a város változatosságát.

Kérchy Elizabeth Grosz elméletéhez köti Velence ábrázolását:

Winterson Velencéje művészi mása az Elizabeth Grosz által teoretizált városi térnek, mely összetett, interaktív hálózatként a legkülönbébb társadalmi tevékenységeket kapcsolja össze építészeti, földrajzi, polgári közigazgatási, gazdasági és politikai viszonyrendszerekkel, gyakran integrálatlan, ad hoc módon, nyilvános és intim terek szintjén egyaránt.²⁴³

Ahogy Grosz városi tér és test összekapcsolását is a regényhez köti: „a karneváli környezet alakítja ki az ott lévők decentralizált testi topográfiáját is.”²⁴⁴

A szenvedély Velencéje a város labirintusszerűségét boncolgató elméletekhez is kapcsolható, például Elizabeth Wilson már említett elgondolására a város labirintus-, illetve útvesztőszerű voltáról.²⁴⁵ Míg Kérchy a város nőies mivoltáról ír,²⁴⁶ Pfister szerint Velence képe mindig alapvetően főképp nőies volt (Szűzlány és Bukott Nő), ám ebbe a nőiességbe keveredett gender ambivalencia is Velence férfias ábrázolásaival.²⁴⁷ A megismerhetetlenség, az ambivalencia, illetve az egyszerre férfias és nőies tulajdonságok azonban nem csupán Velence városára illenek, hanem annak lakóját, Villanelle-t is ezek jellemzik. Ez azt jelenti számunkra, hogy a város és az ott született egyén tulajdonságai összeolvadnak, Villanelle identitása nem választható el Velencétől, ám a város mint urbánus tér általános tulajdonságaitól sem.

Kérchy szerint mivel ez a város az „izgató-irritáló mások olvasztótégelye”, Velence „elbizonytalanítja a másság fogalmát”.²⁴⁸ Alighanem éppen ez az elbizonytalanítás megy végbe Villanelle esetében is, hiszen ő mindig a Másik mindenki számára: nem teljesen nő, nem teljesen férfi, és úszóhártyája miatt nem is teljesen ember, állatias testrésze miatt tartják őt isteni eredetűnek is, hiszen Jézushoz hasonlítják a regény egy pontján: egy lengyel szereplő, akivel találkoznak, úgy véli, hogy Jézusnak is úszóhártyás lába lehetett, azért tudott

²⁴³ KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”, 376. Elizabeth Grosz alábbi művére hivatkozik: Elizabeth GROSZ, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies* (New York: Routledge, 1995), 105.

²⁴⁴ KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”, 376.

²⁴⁵ WILSON, *The Sphinx in the City...*, 3.

²⁴⁶ KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”

²⁴⁷ PFISTER, „The Passion from Winterson to Coryate”, 22.

²⁴⁸ KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”, 375.

a vízen járni. Villanelle maga a Másik minden közösségben, így pedig csak Velencében érezheti magát otthon.

Felbomló identitás: Henri és a szenvedélyei

A szenvedély, a szerelem és az örület összekapcsolása az irodalomban régen jelenlévő toposz, de Villanelle és Henri értelmezése ebben az esetben kissé eltér. Henri a San Servolóra – mely egy sziget Velence mellett, ahol mentális betegeket kezelnek a regényben, illetve egy ideig a valóságban is állt ilyen kórház a szigeten – kerülése előtti időszakot tartja bolondságnak, a szerelmet, a Napóleon és Villanelle iránti szenvedélyét, ellenben a velencei Villanelle épp a mesterséges, szenvedély nélküli elzártságot tartja annak, és a narráció is ez utóbbi felfogást erősíti.

Henri San Servolóban többek között írással tölti az idejét, így feltételezhetjük, hogy ő maga hozza létre a regényt, legalábbis az általa narrált részeket, ez a metafikciós mozzanat pedig magát az írást is az örült tevékenységek közé sorolja. S bár Henri kijelenti „Hogy mi érdekel? A szenvedély. A rögeszme. Mindkettőt ismerem, és tudom, a választóvonal, mely közöttük húzódik, oly vékony és kegyetlen, mint a velencei kés pengéje.”²⁴⁹, ez nem menti meg az örülettől, hiszen épp a szenvedély elkerülése válik rögeszméjévé. A regény többféleképp is regisztrálja saját megkonstruáltságát, az írás aktusa mint szubjektív szöveget létrehozó tevékenység jelenik meg a regényben, melyet egy megörülni látszó szereplő művel, ami eredendően utal a szövegek megkonstruált voltára. A történetmesélés tudatossága szövegszinten is megjelenik, a Napóleon hadseregéhez való csatlakozás történetét így kezdi Henri: „Mesélek neked. Hidd el, így történt.”²⁵⁰ Ez a fordulat később is sokszor előkerül, mind a Henri, mind a Villanelle által elbeszélte szövegrészekben, s ez is a történet szubjektív, megkonstruált mivoltát erősíti. A sok rövid résszé szétvágott narratíva a naplószerűséget és a gondolkodás fragmentáltságának szövegszerű megjelenését sugallja.

Bényei Tamás szerint a regény a szenvedély parabolája és a szenvedély elmondása is.²⁵¹ Érdekes ellentét, a szereplők életében jelenlévő szenvedélyt mindig csak szubjektív módon ismerjük meg, mintha az mindig csak személyesen lehetne értelmezhető, mindig már alapvetően valamilyen interpretációhoz kötődne, de a szövegbe szorosan beépülő

²⁴⁹ WINTERSON, *A szenvedély*, 210.

²⁵⁰ Uo., 12.; Angolul: „I’m telling you stories. Trust me.” Jeanette WINTERSON, *The Passion* (London: Vintage, 2014), 5.

²⁵¹ BÉNYEI Tamás, „Risking The Text: Stories of Love in Jeanette Winterson’s *The Passion*”, *HJEAS* 3 (1997): 199–209, 199.

parabolákká váló anekdoták a szenvedélyről általános jelenséggé beszélnek, mintha a szenvedély eltávolítása önmagunktól, objektív dologgá formálása során elvesztené minden egyedi vonását és tulajdonképpeni lényegét is. A szenvedély egyszerre lesz a cselekmény és az identitás formálója, a szenvedély és annak hiánya hajtja a szereplőket egyik helyről a másikra és a helyek közötti mozgás az identitás alakítója lesz. Ez legerőteljesebben Henri történetében van jelen, akinek minden döntését szenvedélyei határozzák meg, helyváltoztatásai is szenvedélyeihez kapcsolódnak, azért hagyja el szülőfaluját, hogy Napóleon seregéhez csatlakozzon, Napóleon iránti imádata miatt marad a seregben, majd mikor kiábrándul belőle és a háborújából, elszökik: „Nem akarom bálványozni tovább. A saját hibáimat akarom elkövetni. A saját halálomat akarom halni.”²⁵² Majd Villanelle-t, újabb szenvedélyét követi, és próbálja meghódítani, majd végül San Servolóban a szenvedély mint jelenség válik szenvedélyévé, rögeszmésen próbálja megérteni azt.

Henri identitásának változásaira, majd szétesésére a narráció is reflektál. A regény első részében (*A császár*) Henri Oroszországban meséli el életének történetét, identitásának alakulását így belülről követhetjük végig az egyes szám első személyű elbeszélés során. Jana L. French szerint a regény, és kifejezetten ezen része köthető a *Bildungsroman* és a történelmi regény műfajához is.²⁵³ Alexander Beaumont a mágikus realista elemekre is kitérve historiografikus metafikcióként azonosítja.²⁵⁴ Bényei Tamás a mágikus realizmus paradigmaticus szövegének nevezi a regényt.²⁵⁵ Ha elfogadjuk Ricoeur elgondolását, miszerint az élettörténet segítségével saját magunkat hozzuk újra létre,²⁵⁶ Henri épp saját történetének elmesélésével teremti meg egységes identitását, és élettörténete magába foglalja az egyén változásait, melyeket így követni is tudunk. Az élettörténet természetesen szubjektív, és nem minden esetben felel meg feltétlenül a valóságnak, hiszen felejtünk és kihagyunk történéseket, így a történet valóságának folytonos bizonygatása erre hívja fel a figyelmet, és megmutatja, hogy ez még a regény szövetén belül is megkonstruált történet.

Henri önelbeszélésének központi eleme, hogyan hagyta el a szülői házat és csatlakozott Napóleon seregéhez. Önmagát katonaként határozza meg, a Napóleonhoz tartozás alapvető lételménye, amelyre már a rész címe is utal, és a világot kétpólusúként

²⁵² WINTERSON, *A szenvedély*, 121.

²⁵³ FRENCH, „»I'm Telling You Stories... Trust Me«...”, 235.

²⁵⁴ ALEXANDER BEAUMONT, „Exile and Freedom in Jeanette Winterson's *The Passion*: Venice, the British Inner Cities, and the Cultural Politics of Disfranchisement”, *Contemporary Literature* 55, 2 (2014): 270–303, 275.

²⁵⁵ BÉNYEI TAMÁS, „Rereading »Magic Realism«”, *HJEAS* 3 (1997): 149–179, 150.

²⁵⁶ RICOEUR, „A narratív azonosság”.

látja: „Katonák és nők. Így működik a világ. Minden egyéb szerep csak időleges. Minden egyéb szerep csak virtus.”²⁵⁷ Ez a meghatározás azonban Henri identitásának változásával összhangban a regény későbbi részében elbizonytalanodik. A hadsereg elhagyása után már álarcként beszél a katonalétről, ami mutatja identitásának módosulását: „Még egy álarc. Hát nem elég ez, ez a katonaruha?”²⁵⁸ Ez azt mutatja, hogy az identitása megváltozásával a korábban betöltött és magáénak tudott szerep is idegennek tűnik számára. Ekkor Henri nem katona, de nincs is más szerep, amelyet katonaszökevényként magáénak érezne vagy betölthetne. Mindenhol hazudnia kell a származásáról, hiszen franciaként nem látnák szívesen a Napóleon által ostromolt területeken, így nemzetiségét is szinte elveszíti. Velencében pedig nem képes kiigazodni, idegennek érzi magát, és a város, amelyben Villanelle egyedül képes megélni identitását, Henrit éppen hogy elbizonytalanítja: kétségbeesetten szeretne visszatérni szülőfalujába, de nem képes elhagyni szerelmét.

A harmadik (*Zérus tél*) és a negyedik rész (*A szikla*) fő narrátora is Henri, de a narráció távolról sem egységes és a narráció változásai is jelzik identitásának változásait. A harmadik rész követi az első rész monológyszerű felépítését, de egy igen hosszú beékelte történetet is tartalmaz, amelyben Villanelle válik narrátorrá. A negyedik részben egyre töredezettebbé válik a szöveg, Henri a Napóleon szellemével folytatott beszélgetéseket mondja el. Narratívájának viszonylag egységes eleme, hogyan kapták el őket a hatóságok Villanelle férjének meggyilkolása után. Ekkor San Servolóban él, hiszen örültek nyilvánították a tárgyaláson. Henri bomló elméje miatt képtelen arra, hogy csak ő mesélje el a történeteket. Azután, hogy Henri bevallja Villanelle-nek, hogy hallja a szellemeket, Villanelle válik a narrátorrá, aki úgy véli, a férfi „[t]alán önmagát is elveszítette”²⁵⁹, majd újra Henri folytatja a történet elmesélését. A férfi identitásának egységét teljesen felbolygatja a gyilkosság, Villanelle a gyilkossághoz köti Henri örületét, melynek során Henri kivágta Villanelle férje, a szakács szívét, hogy megnézzze, van-e egyáltalán szíve: „Henri érzékeny lélek, talán az zavarta meg az eszét, hogy megölte azt a kövér szakácsot.”²⁶⁰ Míg Henri szerint örülete maga a szenvedély és éppen San Servolóban lesz kevésbé bolond:

Egyszer már elszöktem vele, idejöttem, menekültként éltem otthonában,
aztán maradtam a szerelemért. A bolondok maradnak csak a szerelemért.

Bolond vagyok. Nyolc évig maradtam a seregben, mert szerettem valakit.

²⁵⁷ WINTERSON, *A szenvedély*, 67.

²⁵⁸ Uo., 139.

²⁵⁹ Uo., 206.

²⁶⁰ Uo., 202.

Azt hinné az ember, ennyi elég volt. Azért is maradtam, mert nem volt hová mennem. Önszántamból maradok itt. Ez sokat jelent nekem.²⁶¹

Kérchy Anna úgy véli, hogy a „regény az identitás végzetes elcseppfolyósodásával zárul, a víz abszolút heterotópiává válik, az én bensője kifordul önmagából”,²⁶² ám ez, úgy vélem, csupán Henri esetében történik meg teljesen, ő az, akinek identitása szétesik, az örület átveszi elméje felett az uralmat a gyilkosság után. Villanelle identitása azért sem cseppfolyósodhat el, mert a regény kezdetétől az eldöntetlenségen, a nemek közötti határvonal elfoglalásán alapul, illetve identitásválsága Velence elhagyásához kötődik, amint visszatér a városba, identitása is stabilizálódik. Henri identitásának válsága, majd szétesése is egyértelműen kötődik a térbeli mozgáshoz, szülőfalujának elhagyása után az általa betöltött szerepek (Napoleon seregének tagja, majd Villanelle szerelme) biztosítják számára identitásának stabilitását, ám Velencében egyáltalán nem érzi otthon magát, folyton eltéved, azzal is szembesülnie kell, hogy Villanelle nem szerelmes belé. A szakács meggyilkolásakor pedig önmagával is szembe kell néznie, és örülete során egy ponton mintha azonosulna is a férfival, akit megölt és akinek kivágta a szívét: „– Én vagyok a férjed – mondta. / – Hagyd abba, Henri. / – Én vagyok a férjed – és felém hajolt, a szeme kerek és üveges volt, a nyelve meg rózsaszín.”²⁶³ Villanelle így foglalja össze Henri örületét: „Talán önmagát is elveszítette.”²⁶⁴ A szív elvétele, illetve odaadása eltéphetetlen kapcsolatot jelent a regény Velencéjében. Ám a gyilkosság lélek- és identitásromboló volta általánosan ismert elgondolás, és az irodalomban is régi toposz, gondoljunk akár William Shakespeare *Macbeth*-jére, Kosztolányi Dezső *Édes Annájára*, aki olyannyira nem tudja beépíteni identitásába a gyilkosság tényét, hogy beszélni sem képes róla. Henri identitása a regényben teljesen szétesik, szellemekkel beszélget, saját múltjának régi figuráival, így elmosódik a határ saját identitása és múltjának szereplői között.

Összefoglalás

A regényben Velence városa karnevalisztikusként jelenik meg, ami egyrészt tükröződik a város labirintusszerű, folyton változó voltában, másrészt a velencei szereplőkre is hatással van. A Pikk dáma éppoly kiismerhetetlen, mint a város, Villanelle pedig a városhoz

²⁶¹ Uo., 209.

²⁶² KÉRCHY, „A feminista pszichogeográfia...”, 377.

²⁶³ WINTERSON, *A szenvedély*, 204.

²⁶⁴ Uo., 206.

hasonlóan folyton változó szereplő, aki egyszerre tud nőként és férfiként is megjelenni. Villanelle identitása szorosan kapcsolódik Velencéhez, ezt jelzi, hogy a város még a testén is nyomot hagy. Lábuujjai között úszóhártya feszül, a Velence kártyalapjáról elnevezett szereplő ellopja a szívét és magánál tartja, s csak akkor szerezheti vissza, mikor visszatér a városba. Úgy tűnik, hogy csak ebben a városban lehet teljes mértékben önmaga. A regény a Velence városához hagyományosan kötődő elgondolásokat (karnevál, színesség, víz, gondolák) hozza játékba, ám ezekből az elemekből mágikus realista várost alkot, amely folyton mozgásban van, megismerhetetlen. „Velencében minden palimszeszt” – írja Manfred Pfister, aki a többi Velencéről szóló regényhez köti *A szenvedélyt*, s a regény valóban nagymértékben épít a Velencéről szóló korábbi ábrázolásokra.²⁶⁵

A mű 1987-ben jelent meg (az 1984-es *Esték a cirkuszban* után a második legrégebbi a disszertációban vizsgáltak közül), és erősen kapcsolódik a posztmodernhez, a mágikus realizmus és a historiografikus metafikcióhoz. A regény nem törekszik nagy narratívaként működni, metafikciós elemeket alkalmaz, és a narráció töredezettsége is a posztmodern felé mutat. Ugyanakkor felveti a diszkrimináció, a test identitásra való hatása és a genderidentitás kérdéseit is. Társadalmi vonatkozásai olyan erősek, hogy Alexander Beaumont Margaret Thatcher és a Thatcher-korszak kritikájaként értelmezi a regényt, különösen a várospolitiká tekintetében.²⁶⁶ Nagy társadalmi jelentőségű témák keverednek a mágikus realista elemekkel, illetve a posztmodern, metafikcióra épülő narrációval, ami előzménye lehet a kortárs regény realizmusának, illetve átmenetként szolgálhat ahhoz.

²⁶⁵ PFISTER, „The Passion from Winterson to Coryate”, 15–16. Saját fordítás.

²⁶⁶ BEAUMONT, „Exile and Freedom...”

III. 3. 2. A kelet-közép-európai disztópia valósága: Dragomán György: *A fehér király*

Bevezetés

Dragomán György 2005-ben megjelent *A fehér király* című regényének közvetlen kritikai fogadtatása szinte evidenciának tekintette, hogy a regény az 1980-as évek Romániájában játszódik.²⁶⁷ A jellemzően elismerő kritikai szövegekben az önéletrajzi ihletettség, az aparegény, anyaregény, családragény, nevelődési regény fogalmai is feltűntek. A hazai recepció alapvetően a valós Ceaușescu-diktatúra világát ábrázoló, vagy annak fiktív változatát megteremtő szöveggként kezeli a regényt. Bányai Éva úgy véli, hogy bár lazábban, de az általa *Fordulat-prózának* nevezett művek közé tartozik, melyek a '80-as, 90-es évek romániai totalitáriánus rendszere és az azt követő fordulat történetei.²⁶⁸ Olykor Dragomán művéhez hasonlítják Tompa Andrea később megjelent *A hóhér háza* című kötetét is, mely egy kislány szempontjából mutatja be ezt a kort.²⁶⁹ A két mű között azonban jelentős különbség, hogy Tompa regénye pontosan elhelyezi a történeteket időben és térben, míg Dragomán regénye nem tartalmaz konkrét utalásokat az időre és a térre, amelyben játszódik.

A fehér király valós történelmi eseményeket ábrázoló műként való értelmezése az angol nyelvterületen megjelent kritikák egy részétől sem idegen, ott azonban némelyik recenzióban fel sem tűnik Románia vagy Ceaușescu neve, mások pedig sokkal lazább

²⁶⁷ Ld.: OROSZ Ildikó, „Dragomán György: *A fehér király*”, *Kritika* 35, 5. sz. (2006): 34–35.; GAGYI Ágnes, „Beszélni arról, ami ismerős: Dragomán György könyve”, *Székelyföld* 10, 3. sz. (2006): 156–162.; BAZSÁNYI Sándor, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom* 49, 47. sz. (2005): 23.; KULCSÁR SZABÓ Zoltán, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom* 49, 42. sz. (2005): 27.; CSUHAI István, „Kamaszkorom legszebb sakkfigurája”, *Élet és Irodalom* 49, 38. sz. (2005): 25.; TOMPA Andrea, „Háborús gyerekek nem babáznak: Dragomán György: *A fehér király*”, 2005. nov. 1., http://medicalonline.hu/cikk/dragoman_gyorgy__a_feher_kiraly. Bár a tér és az idő regénybeli meghatározatlansága több kritikában feltűnik, az azonosítás szinte kötelező, megingathatatlan eleme ezeknek az írásoknak. Károlyi Csaba így fogalmaz Grecsó Krisztián *Isten hozott* és Dragomán György *A fehér király* című művét összevető írásában: „Mindkét regény meséje mögött önéletrajzi elemeket sejtethünk, már csak a főhősök és a szerzők életkorának és élettörténetének ismeretében is. Ezért is lehet az, hogy miként Grecsó Krisztián regényének faluját olvasás közben egyértelműen azonosítjuk Szegvárral, úgy Dragomán György regényének városába meg hajlamosak vagyunk Marosvásárhelyt beelátni. Ugyanakkor a két regényszöveg egyetlen eleme sem állítja az önéletrajziséget.” KÁROLYI Csaba, „A nevelődés titkai”, *Látó* 17, 7. sz. (2006): 95–99, 97.

²⁶⁸ BÁNYAI Éva, „»Erdély-re-prezentációk«: Történetek az aranykorról”, in *CERTAMEN II.: Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. Szakosztályában*, szerk. EGYED Emese, BOGDÁNDI Zsolt és WEISZ Attila (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015), 100–107, 100.

²⁶⁹ Ld.: TARJÁN Tamás, „Harmincnyolcszor egy mondat a zsarnokságról: Tompa Andrea: *A hóhér háza*”, *Revizor*, 2010. júl. 22., <https://revizoronline.com/hu/cikk/2472/tompa-andrea-a-hoher-haza.>; SZILÁGYI Zsófia, „Tehát elkezdődött: Tompa Andrea: *A hóhér háza*”, *Jelenkor* 54 (2011): 214–218.

kapcsolatot feltételeznek a 80-as évek Romániája és a szöveg világa között.²⁷⁰ A regényt harminc nyelvre fordították le, az angol és a német mellett például svédre, olaszra, törökre, kínaira. Hatástörténete már világirodalmi léptékűnek mondható, így sok olyan olvasóhoz juthatott el, aki nem ismeri mélységében a kelet-közép-európai történelmet, a magyar kultúrát. Vajon milyen olvasat alakulhat ki ezekben az olvasókban? Olvasható-e egyáltalán a szöveg másként, mint a Ceaușescu-diktatúra ábrázolásaként? Benne van-e a regényben másfajta olvasat lehetősége is? És ha igen, miképp működik együtt ez az olvasat a regény világát a 80-as évek Romániájával azonosító olvasattal?

Önmagában az, hogy ennyi nyelvre lefordították, ennyiféle kultúrában megjelent, azt sejteti, hogy valamiképp a világirodalmi hagyomány és/vagy az általános emberi tapasztalat olyan szegmenséhez is kapcsolódik a szöveg, amely mindenki számára elérhető, illetve aktuálisan releváns. A regény megjelenése után tizenegy évvel, 2016-ban mutatták be a mű alapján angol-német-svéd-magyar koprodukcióban készült filmet, amely egy fiktív disztópiát, egy természetközelségre és mezőgazdaságra épülő diktatúrát ábrázol, melynek szimbóluma a háromágú vasvilla. A film jórészt követi a regény cselekményét, a fő különbségnek tulajdonképpen az tekinthető, hogy a film a jövőben (mindenképpen az 1980-as évek után) játszódik, és egyértelműen disztópia, azaz a regényhez képest felfüggeszti a referenciális olvasat lehetőségét. De vajon a disztópikus olvasat lehetősége már a szövegben is benne van? Tartalmaz disztópikus elemeket a regényszöveg maga? És ha igen, ez miképp kapcsolható a kortárs irodalom realizmusához? Illetve miképp határozza meg a disztópiával való kapcsolata a térábrázolást a regényben?

Ha disztópiákról beszélünk, akkor alapvetően olyan művekre gondolunk, amelyek egy elképzelt negatív jövőt ábrázolnak. Balázs Zoltán meghatározása szerint:

Az utópia fogalmát rendszerint úgy értjük, mint a vágyott, áhított jövő képét vagy akár egyenesen tervrajzát. A disztópia ezzel szemben a félt, elkerülni vágyott jövő képét és megvalósítási lehetőségeinek a számbavételét jelenti. Az utópia a haladásba és felvilágosodásba vetett

²⁷⁰ Tibor Fischer megemlíti, hogy a regény mintha a *Just William* könyvsorozat és az 1984 összekapcsolódása lenne, ám azt is írja, hogy nem érti, „mit nyer Dragomán azzal, hogy elbizonytalanítja a víziójának az eredetét”. Saját fordítás. Tibor FISCHER, „Tales of Lunacy From the End of the World”, 2007. feb. 22., <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/22/featuresreviews.guardianreview19>.; Rebecca A. Schuetz a recenziójában egyáltalán nem ír Romániáról: Rebecca A. SCHUETZ, „Violence Reigns Supreme in »White King«”, 2008. ápr. 25., <https://www.thecrimson.com/article/2008/4/25/violence-reigns-supreme-in-white-king/>.; Benjamin Lytal csupán laza kapcsolatot tételez fel az 1980-as évek Romániája és a könyv világa között: Benjamin LYTAL, „Fiction of the Post-Communist Era”, 2008. ápr. 16., <https://www.nysun.com/arts/fiction-of-the-post-communist-era/74784/>.

hithez tartozik inkább, míg a disztópiákat a haladásba vetett hitből való kiábrándulás vagy az iránta eleve meglévő szkepszis élteti.²⁷¹

Czigányik Zsolt az ellenutópiák (saját szóhasználatomban: disztópiák) közös vonásainak a stabilitást és a természetes–mesterséges (az utóbbi győzelmével végződő) szembeállítását tekinti, továbbá ezekhez járulnak az Anthony Burgess ciklikus modelljének megfelelő politikai fázisok,²⁷² a liturgikus események és az egyén konfliktusa a társadalommal. Ám a disztópiák jellemzésére használt elemek, mint „a haladásba vetett hitből való kiábrándulás”, vagy a szigorú társadalmi szabályoktól, a változtatás látszólagos lehetetlenségétől megdermedt, a társadalmi renddel konfliktusba került egyén – az irodalmi disztópiák mellett – a totalitárius rendszerek, a „megvalósult disztópiák” tapasztalati világára is jellemzők, és az azokat ábrázoló szövegekben is előfordulnak. Igen szoros kapcsolat van a disztópiák és a történelem sötét korszakai, a totalitárius rendszerek között, sokszor ihletet adnak hozzájuk, vagy a disztópiák bizonyos eseményei, szereplői tükröt tartanak a kor számára, elég csak George Orwell *Állatfarmjára* gondolnunk, amely tulajdonképpen a sztálini Szovjetunió allegóriája, az 1984-ben is könnyedén találhatunk kapcsolatot a történelmi események és a fikció között (pl. történelemhamisítás, álhírek, pszichológiai terror), Aldous Huxley *Szép új világának* két főszereplője nevében is két a kommunizmushoz köthető valós személyre utal: Bernard Marx és Lenina Crowne, de több valós név is feltűnik, például Henry Fordé. A Ray Bradbury *Fahrenheit 451*-ében megjelenő könyvégetés, tágabb értelemben tulajdonképpen cenzúra is ismerős lehet a történelem több korszakából, a McCarthy-korszak történéseire adott reakcióként is értelmezhető, azonban Bradbury saját bevallása szerint a televízió elterjedésének veszélyeire hívja fel a figyelmet.²⁷³ Czigányik, aki a szabadság kérdése felől vizsgálja a disztópiákat, így ír erről:

Mindeközben az a kép bontakozik ki, hogy az emberi szabadság mint az emberhez méltó élet feltétele középponti jelentőségű az ellenutópiákban, s

²⁷¹ BALÁZS Zoltán, „Utópia és disztópia”, *Holmi* 18 (2006): 1167–1177, 1167.

²⁷² Burgess fázisai a következők: ágostoni, pelagiánus, átmeneti. Az ágostoni fázist a pesszimizmus jellemzi, a politikai vezetők csalódtak az emberi természetben, nem is próbálják megváltoztatni az embereket (laissez-faire módszer), a pelagiánus fázis optimistább, „amennyiben egy-egy konkrét személy nem felel meg az elvárásoknak, szelíd eszközökkel, különösebb erőszak nélkül igyekeznek jobb belátásra téríteni”, azonban mikor egyre több ember nem felel meg a hatalom birtokosai által kreált ideálnak, a korábban alkalmazott szelíd eszközök pedig nem működnek tovább, akkor az átmeneti korszakban a hatalom már terrort alkalmaz, amelyet később felvált a pesszimizmus, és visszatér az ágostoni korszak. CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadság hiánya anatómiái: Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Modern filológiai füzetek 61 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 47–48.

²⁷³ Amy E. BOYLE JOHNSTON, „Ray Bradbury: Fahrenheit 451 Misinterpreted”, 2007. máj. 30., <https://www.laweekly.com/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted/>.

a legtöbb művet tekinthetjük akár az emberi szabadság indirekt anatómiájának: a szerzők többnyire olyan világokat mutatnak be – melyek ezer szállal kapcsolódnak a megírás korának valóságához –, ahol a szabadság valamilyen fontos csorbát szenved, s ennek következtében az emberi élet torzzá vagy értelmetlenné válik²⁷⁴

Az etikai felelősségvállalás, a történelem igazságtalanságainak és a jelen problémáinak felvetése mindig is disztópiák jellemzője volt, de emellett is találhatunk közös pontokat ezekben a művekben.

Írásomban éppen ilyen sajátosságok megjelenését vizsgálom Dragomán regényében, mint a terek bezártsága, a külvilágtól szinte teljesen elzárt élettér, illetve a személyes identitást megtörő szoros szabályrendszerek, melyek igen gyakran identitásválságot okoznak, továbbá a gyakran *everyman* típusú főszereplő, aki (hasonlóan például az 1984 Winston Smith-jéhez), nem látja át teljesen a rendszer működését, és akivel együtt ismerhetjük meg a disztópia világát. A terek bezártsága, a bezárt térből való kijutás sokszor válik a disztópiák egyik központi témájává, gondoljunk csak a klasszikus angolszász szövegekre (mint a már említett 1984, *Szép új világ* és a *Fahrenheit 451*), melyek egy-egy olyan zárt teret, tulajdonképpen országot mutatnak be, melynek vezetői a polgárokat a szigorú szabályrendszer megszegésének esetén súlyosan megbünteti. Ezekből a terekből kijutni rendkívül nehéz (olykor lehetetlennek tűnik), de bejutni is épp olyan bonyolult (*Szép új világ*). Ez a bezártságélmény pedig együtt jár az identitásválsággal, a lehetséges identitások korlátozottságával. A kortárs anglofón disztópiák jó részére is jellemző a bezártságélmény és az identitásválság ábrázolása, ilyen például Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* vagy Kazuo Ishiguro *Ne engedj el* című regénye, melyekben a bizonyos célokra kiválasztott szereplők nem, vagy csak komoly felügyelet mellett léphetnek ki a számukra kiválasztott mikroterekből. Napjaink populáris, ún. *young adult* disztópiáiban, mint Suzanne Collins *Éhezők viadala* és Veronica Roth *A beavatott* című regénysorozatában, Lois Lowry *Az emlékek őre* című regényében (és azt követő, ugyanebben a világban játszódó más műveiben) is rendkívül zárt térben és a térhez szorosan hozzátartozó társadalmi szabályrendszerben küszködnek a szereplők, akik kétségbeesetten próbálnak kitörni ezekből a terekből és megváltoztatni a működésüket. A disztópikus hagyomány a kortárs magyar irodalomban is megjelenik, ilyen mű például Térey János *A Legkisebb Jégkorszak*, Ménes Attila *Folyósó a Holdra* vagy Totth Benedek *Az utolsó utáni háború* című regénye.

²⁷⁴ CZIGÁNYIK, *A szabadság hiány anatómiái...*, 11.

A terek beszűkülése és az identitás megélésének rendkívül komoly korlátozása figyelhető meg *A fehér király*ban is. A főszereplő ebben az esetben egy kisfiú, aki nem ismeri a rendszer működését, és akinek csupán ködös elképzelései vannak a városon túli világról. Jelen alfejezet fő kérdése a városi terek és az identitás ábrázolásának vizsgálata mellett, hogy az eredetileg a disztópikus irodalomból származó megoldások, műfaji jellemzők miként értelmeződnek át a kelet-közép-európai kontextusban, és válnak a sötét jövő helyett a valós múltra hasonlító fikatív világ elbeszélésének eszközeivé. Bár ez a mű a korábban vizsgált regényekkel ellentétben disztópia, és így egy olyan regénytípushoz tartozik, melyben a térábrázolás egyébként is nagy jelentőségű, úgy vélem, hogy érdemes megvizsgálni, hogy egy ilyen típusú mű miképp ábrázolja a városi tereket, azok identitásra gyakorolt hatását, illetve miképp kapcsolódik a kortárs irodalomban a realista elemek megjelenéséhez. Itt szeretném megjegyezni, hogy *A fehér király* műfaji besorolása sem egyértelmű, hiszen bár regényként aposztrofálja magát a címdalán, akár novellaciklusnak is tekinthető, hiszen novellaszerű fejezetekből áll össze, melyek nem szoros időrendben követik egymást.²⁷⁵ Az azonos főszereplő és a történetek egymásra épülése, illetve a szerző által regényként való definiálása miatt jelen disszertációban azonban regényként hivatkozom rá.

Általánossá növő diktatúra gyerekszemmel

A regény világának a '80-as évek Romániájával való azonosítását sok tekintetben elbizonytalanítja a szöveg: a tér- és időbeli referenciák szinte teljesen hiányoznak, vagy eltérnek a valóságban történetektől. Ahogy Bányai Éva írja, bár a csernobili katasztrófa körülbelül akkor történt, amikor az a könyvben is megjelenik, Romániában a regény feltételezett ideje előtt pár évvel nem volt polgárháború vagy partizánháború, ezek pedig a referenciális utalásokat is elbizonytalanítják.²⁷⁶ Bányai szerint:

Dragomán is követi a Bodor által használt viszonylagosító prózapoétikai technikát: referencializálható, dekódolható, lefordítható elemeket kever

²⁷⁵ A regény felépítéséről ld.: BÁNYAI Éva, „Torzóban maradt szobrok”, *Tiszatáj* 61, 5. sz. (2007): 102–106.; KÁROLYI, „A nevelődés titkai”.

²⁷⁶ BÁNYAI Éva, „Térképzetek, névtérképek, határidentitások: A Bodor-próza tér- és névpoétikája, valamint hatása néhány kortárs magyar elbeszélő műben” (Szeged: SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2008), 123, <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1310/>.

prózaszövegébe, hogy aztán azoktól jól felismerhetően eltávolodjon, viszonylagosítva, relativizálva, olykor elbagatellizálva azokat.²⁷⁷

Egy másik írásában ehhez kapcsolódva írja, hogy „ez is erősíti azt a feltételezést, hogy ezek a kiszolgáltatottság-történetek elvonatkoztatathatók a szűk téridőtől: mindez bármikor és bárhol megtörténhetett (volna).”²⁷⁸ Valójában sem Csernobil neve, sem a cselekmény terét kijelölő város neve nem jelenik meg a műben, csupán saját ismereteinkből következtethetünk a helyre, a kevert magyar-román nevekből, illetve ahogyan erről Csuhai István is ír, a nyelvhasználatból és a Duna-csatorna többszöri említéséből.²⁷⁹ Azonban ezenkívül semmiféle konkrétum nincs a regényben, még a főszereplők nevét sem ismerjük. Az egyes szám első személyű főszereplő-narrátor egy tizenegy éves kisfiú, akinek csupán a becenevét/gúnynevét adja meg a regény: Dzsátá, illetve azt, hogy ugyanúgy hívják, mint az apját és a nagyapját. A családtagjainak valódi nevét sem tudjuk meg, illetve a további szereplők jó részét is csupán betöltött szerepük (pl. Bherekméri elvtárs titkára, nagykövet) vagy becenevük/gúnynevük (pl. Csákány, Gica bá) által ismerhetjük.²⁸⁰ A nevek és a helyszínek megnevezésének hiánya, a fiktív történelmi események keverése a valódiakkal általánossá tágítja a történéseket. A konkrét Ceaușescu diktatúra helyett az önkényuralmi rendszerek általános hatásaira kerül a hangsúly. Annak ellenére, hogy – ahogyan ez több kritikában is megjelenik – pontosan és érzékenyen ábrázolja a kor valóságát.²⁸¹ Miklós Eszter Gerda úgy véli, hogy azért nem reflektál a narrátor „a regénybeli történelmi időre, politikai rendszerre, vagy éppen földrajzi meghatározottságra”, mert „Dzsátá ezzel a kamasz-daccal közelít az őt körülvevő világhoz, melynek működési mechanizmusait részint nem érti, részint gyermeki naivitással fogadja el.”²⁸²

Talán ennek az általánossá bővítésnek köszönhető az is, hogy a regény alapján készült film egyértelműen egy a közeljövőben játszódó disztópiát ábrázol. A disztópikus olvasat lehetősége azonban már a regényben is megvan, még akkor is, ha a kelet-közép-európai történelem ismeretének segítségével minden elbizonytalanítás ellenére is ráismerhetünk a történelmi korra. Azonban, ha ettől a tudástól eltávolodunk, minden lehetőségünk adott arra, hogy disztópiaként olvassuk a szöveget, hiszen Dragomán sok

²⁷⁷ Uo., 122.

²⁷⁸ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 104.

²⁷⁹ CSUHAI, „Kamaszkorom legszebb sakkfigurája”.

²⁸⁰ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 104.

²⁸¹ Ld.: TOMPA, „Háborús gyerekek...”

²⁸² MIKLÓS Eszter Gerda, „Háborúsdi: Dragomán György: *A fehér király*”, *Alföld* 57, 9. sz. (2006): 98–101, 98.

esetben rájátszik a disztópikus irodalomból ismert mintákra, emellett pedig a disztópiák általánosságban is sokat merítenek a történelem önkényuralmi rendszereiből. A referenciális és a disztópikus olvasat is lehetséges a regénnyel kapcsolatban, hiszen egyrészt olvashatjuk úgy, hogy ezeknek a tárgyi bizonytalanságoknak kevés jelentőséget tulajdonítunk, és a miliőre, illetve a korra utaló kevés és bizonytalan konkrétumból kiindulva (a Duna-csatorna említése, az *elvtárs* megszólítás és kevert magyar és román nyelv használata) teljes mértékben referenciálisan olvassuk, vagy az elbizonytalanító gesztusokra építve egy olyan történetként tekintünk rá, amely bármikor játszódhat, így a regény világán belül a valós eseményeknek nem megfelelő konkrétumokat is érvényesnek fogadjuk el, és olyan világot képzelünk a város köré, amely különbözik a '80-as évek Romániájától. Ez a két olvasat természetesen nem választható el teljes mértékben, sokkal inkább folyamatosan összekapcsolódik, együttműködik, olykor egyik kioltja a másikat. A Dragomán György első regényéről, *A pusztítás könyvéről* szóló diskurzusban már feltűnt az antiutópikus minták használata,²⁸³ és ez, úgy tűnik, tovább folytatódik ebben a regényben is. A Bródy Sándor-díj átadásakor Márton László így beszélt *A pusztítás könyvéről*: „Ez a mű egy térregény, egy szoros értelemben vett negatív utópia, melyben a tér által meghatározott rend zsarnoki módon működik.”²⁸⁴ A térregény jelleg erre a regényre is igaz, hiszen a város és annak szabályai nagyban meghatározzák a regény egész cselekményét, azt a narrátor sosem hagyja el, csupán ezt az egy teret ismeri.

Ha visszatérünk az ellenutópiák Czigányik által meghatározott közös jellemzőire, akkor azt láthatjuk, hogy ezek mindegyike megjelenik a regényben. A rendszer rendkívül stabilnak, megváltoztathatatlanak tűnik, minden a rendszer megkérdőjelezésére irányuló próbálkozást komoly büntetés követ (ezt mutatja az apa elhurcolása is). A természetessel szemben a mesterséges favorizálására példa a fehér király figurája, amelyet a sakkautomatától vesz el Dzsátá, és amellyel utána le tudja győzni az összes házilag eszkábált vezért a háborús játékban. Burgess ciklikus modellje szerint *A fehér király* világa egyértelműen az átmeneti politikai korszakban működik, a rendszert terrorral védik, és szigorúan betartják a törvényeket. Liturgikus eseménynek tekinthető a május elseje, amelyet bár nem ábrázol a szöveg, a rá való felkészülés az egyik fejezet/novella fő témája (*Ugrás*). Az egyén és társadalom konfliktusa pedig az egész regényt áthatja.

²⁸³ M. NAGY Miklós, „Bildungs(?)Roman(?): Dragomán György: A Fehér Király”, *Jelenkor* 49 (2006): 912–916, 912–913.

²⁸⁴ MÁRTON László, „A regény tere”, *Jelenkor* 47 (2004): 82–83, 82.

Czigányik az utópiák és az ellenutópiák fontos jellemzőjének tartja az *elkülönítést*, ami azt jelenti, hogy „az irodalmi műben a létező tér és idő helyébe lép az alternatív, nem létező tér (pl. egy ismeretlen sziget) vagy a nem létező (pl. a jövő) idő, de olyan módon, hogy a fiktív valóság kritikai kapcsolatban marad a szövegen kívüli világgal.” A 19. századig a térbeli elkülönítés volt jellemző, míg a későbbiekben az időbeli elkülönítés vált uralkodóvá, azonban másféle elkülönítések is létrejöhetnek, mint például nyelvi elkülönítés (Anthony Burgess: *Gépnarancs*).²⁸⁵ Az elkülönítés *A fehér királyban* alapvetően azáltal jön létre, hogy bizonytalan térben és időben játszódik, amely bár hasonlít a közelmúltra, nem egyezik meg vele teljesen az eltérő referenciapontok (polgárháború) miatt. Ám az elkülönítés éppen az elbizonytalanítás miatt nem lehet teljes, hiszen a fiktív referenciák valósakkal, azonosíthatókkal vegyülnek, ezáltal pedig az elkülönítés maga is bizonytalanná válik.

Körbezárva

A regénybeli meg nem nevezett város egy fullasztó, klausztrófó tér. Dzsátá, a regény kisfiú narrátora és főhőse életkora miatt sem mozoghat teljesen szabadon a térben, de a felnőtt szereplők sem hagyhatják el a várost engedély nélkül. Tulajdonképpen azokon kívül, akiket elhurcolnak és akiknek a munkájuk miatt kell máshová utazniuk, senki sem megy el a városból. De a városba való belépés is éppen ennyire szabályozott. A terek közötti mozgás, a városból való kilépés komoly hatással van a szereplők identitására, megingatja azt. Az apa, aki kényszerből hagyja el várost, visszatértekor meg sem ismeri a családját. Csákány, bár nem ebben a városban élt fiatalon, szülővárosát azután hagyta el, hogy bevonult katonának, majd pedig arca és – ezzel összefüggésben – identitása is drasztikusan megváltozott.

A város külön világ a diktatórikus országon belül is, saját vezetőkkel, felső osztállyal és alávetettekkel. Ez a diktatórikus berendezkedés pedig a városon belüli mikrovilágokba is beszivárog. A gyerekek között is háború dül (*Háború*), melynek következményei is komolyak – leég a búzamező, ahol háborúsdit játszottak –, illetve a fiúk egyike valódi bajonettel megy a háborúba, nem összeeskábált fúvócsővel és pléhkéssel. A focipályán és az öltözőben való kihágásokért, a parancs megsértéséért ájultra verés a büntetés (*Világvége*), az igazság pedig mindig az adott tekintélyszemélytől függ:

²⁸⁵ CZIGÁNYIK, *A szabadsághiány anatómiái...*, 14.

[T]udjuk meg, hogy a katonák csak azért jöttek, mert így akarják elérni, hogy kikapjunk, meg akarnak ijeszteni, hogy ne merjünk rendesen védeni [...] Gica bá elhallgatott, és megrázta a fejét, értsük meg, hogy az ezredes hazudott, ha tényleg baleset lett volna abban a reaktorban, akkor már nem élnénk, és különben se engedné a párt, hogy meg legyen tartva a meccs, mert mindenki tudja, hogy az ország ifjúsága a jövő, az ország legnagyobb kincse, és ezt a kincset a párt semmiképpen se tenné ki veszélynek.²⁸⁶

A csernobili katasztrófához hasonló esemény után katonák érkeznek a focipályára, ahol meccsre készül a gyerekek csapata és a katonáké, ám nem fújják le a meccset, csupán a két kapust figyelmezteti az ezredes, hogy lehetőleg ne érintsék meg a labdát, ami természetesen lehetetlen egy meccs alatt, és egy-egy tablettát ad nekik, ezt az információt azonban kíméletlenül felülírja az edző, Gica bá. A város zárt világán belül, és legfőképpen a focipálya világában neki sokkal nagyobb a hatalma, mint az ezredesé. De a többi mikrotér és mikrovilág (pl. iskola, búzamező) is hasonlóan diktatórikusan működik.

A mikroterek pedig több esetben még tovább szűkülnek a regényben, például Dzsátá a mozieremből egy testszélességű átjárón keresztül jut át a titkos terembe, ahol tiltott filmeket szoktak vetíteni; a nagykövet lakásában a főszereplőt egy szobába zárják; a háború során egy társával a búzában kell kúszniuk, nem dughatják ki a fejüket sem; az agyagbányánál Vászile bá lakókocsijából kell kipakolniuk. Az ábrázolt mikroterek azonban egyáltalán nem barátságosak, sőt inkább félelmetesek és bezártságérzetet keltenek. Ez az alapvetően zárt világ fokozatosan egyre zártabb lesz, és bár a regény végén, a két utolsó fejezetben a nagypapa tanácsa –

[N]agyapám akkor megint megszólalt, azt mondta, higgyem el, hogy ez a legszebb város az egész világon, még így, borús időben is gyönyörű, igen, ez a legszebb város a világon, de nekem azt tanácsolja, hogy ha megtehetem, azonnal menjek el innen, menjek el, és ne jöjjenek vissza soha többet, de ne csak a városból, hanem az országból is, menjek el, hagyjam el a hazámat.²⁸⁷

– és az apa hirtelen visszatérése kapcsán felmerül a város elhagyásának lehetősége, Dzsátát sosem láthatjuk a városon kívül, és a városból kilépés önszántából szinte lehetetlennek tűnik.

²⁸⁶ DRAGOMÁN György, *A fehér király* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 34.

²⁸⁷ Uo., 230–231.

A terekből való önkéntes kilépésről a nagyapán kívül felnőtt szereplők sem beszélnek lehetőségként, a kisfiú számára pedig a városon kívüli világ voltaképpen nem is létezik, a város maga a világ.

A saját lakásuk az egyetlen hely, amely biztonságosként tűnik fel Dzsátá számára, ám még ez is elszigetelődik, saját szobája, saját tárgyai is idegenként tűnnek fel, mikor anyja arra kéri, hogy keressen olyan tárgyakat, amelyeket eladhatnának:

[A]hogyan ott ültem az ágyamon és hallgattam, hogy anya pakolja a bőröndöt, megpróbáltam megint szép sorban végigvenni a dolgaimat, mert tudtam, hogy valamit mégiscsak muszáj lesz kiválasztani, de mindegyikről eszembe jutott, hogy mikor kaptam, vagy hogy honnan szereztem, és az is, hogy miket csináltam, vagy miket akartam csinálni vele, és tudtam, hogy ez így nem lesz jó, mert így megint nem fogok összeszedni semmit, semmit se fogok tudni kiválasztani, és akkor tisztán hallottam, hogy anya kinyitja az apa szekrényének az ajtaját, hallottam, hogy sóhajt egy nagyot, és hallottam, hogy suhognak az apa öltönyei, ahogy anya sorban a kanapéra dobja őket, és akkor felálltam, és megálltam a szobám közepén, és lassan körbenéztem, de úgy, mintha házkutatósdit játszanék, vagy mondjuk tolvaj lennék, mintha nem is az én szobám lenne, hanem valami idegené, minthogyha semmiről se tudnám, hogy micsoda, honnan van vagy mire való, hanem egyszerűen csak keresnék valamit, és minden egyéb csak útban lenne, a nagyszoba felől meg hallottam, hogy anya halkán szipog, és ebből már biztosan tudtam, hogy apa ruháit pakolja, és akkor lehajoltam és kihúztam az ágy alól az üres kartondobozt, amiből lovagpáncélt akartam kiszabni az álarcosbálhoz, és odamentem a polcomhoz, és egymás után kezdtem leszedni róla a dolgokat, és válogatás nélkül dobáltam be a dobozba a képregényeket, a repülőmodelleket, a kézzel festett ólomkatonáimat, még akkor sem álltam meg, mikor a régi bélyegalbumom került a kezembe, hanem bedobtam azt is a dobozba [...]²⁸⁸

Az apa elhurcolása, a diktatúra működése a tárgyakat a korábbi fontosságuktól megfosztja, puszta árucikké, fizetőeszközzé válnak. Az apa szekrényének kiürítése kényszeríti rá a

²⁸⁸ Uo., 152.

kisfiút, hogy elidegenedjen a tárgyaktól és a tereiktől, tolvajnak képzelet magát a saját szobájában, többé már nem biztonságos és ismerős hely ez sem. Ez a terektől való elidegenedés figyelhető meg a klasszikus angolszász és a kortárs disztópikus művekben is, például az 1984-ben a saját otthonukban is megfigyelik az embereket, *A szolgálólány meséjében* pedig a szolgálólányok egy-egy család otthonában élnek egy meghatározott ideig, saját szobájukba pedig bármikor beléphetnek a család tagjai, testük működését is folyamatosan figyelik.

Testek és erőszak

Dzsátá és a többi, a rendszerben alacsonyabb rangú szereplő teste folyamatosan erőszaknak van kitéve ebben a világban. M. Nagy Miklós szerint az erőszak és a diktatúra összekapcsolódik a regényben és az egészét átszövi.²⁸⁹ Ahogy Bányai Éva is írja, az erőszak mindenkit érint, mindenki agresszív, akinek bármilyen kevés hatalma van,²⁹⁰ Dzsátát veri a tanára, az edző veri a sportolókat, az osztálytársát, Izát veri az őt nevelő nagybátyja, az erősebb gyerekek verik a gyengébbeket, a nagykövet meg akarja erőszakolni Dzsátá anyját, nagyapja a macskákra lövöldözik, a legnagyobb erőszak pedig apjának elhurcolása és kínzása, mely teste mellett elméjén is nyomot hagy, eleinte meg sem ismeri a családját. Dzsátá maga is sokszor vesz részt erőszakban. Az erőszaknak rengeteg formája jelenik meg a regényben, ám mindben azonos az, hogy a magasabb rangúak megalázzák az alacsonyabb rangú szereplőket, az erősebbek a gyengébbeket, az idősebbek a fiatalabbakat. Csupán két szereplő nem vesz részt a testi erőszakban, Dzsátá anyja, aki mindenféle erőszakot elítél, fiát eltiltja a háborús játékoktól is, illetve Dzsátá nagymamája, aki hipochondriájával vonja ki magát a cselekvők közül, a világból, amely elvette a fiát. Azonban a burkoltabb, pszichés erőszak ezeket a szereplőket is megéri, Dzsátá nagymamája képzelet betegségeivel büntetheti férjét, és kényszerítheti rá akarátát a külvilágra – ez abból is látható, hogy mikor a nagyapa meghal, betegségének nyoma sincs, az ő testét a diktatúra nem változtatja meg, csupán a lelkét. Dzsátá anyja az erőszakkal kapcsolatos minden ellenérzése ellenére valójában szinte élvezi, mikor önzése miatt fiát azzal bünteti, hogy a születésnapjára készített sütemény jó részét előtte eteti meg egy szegényebb gyerekkel:

²⁸⁹ M. NAGY, „Bildungs(?)Roman(?)...”, 915.

²⁹⁰ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 105.

Máriusz egyenesen a gesztenyés alagútra nézett, ott bent a hűtő polcán, egyik kezével még rá is mutatott, úgy kérdezte, hogy mi az, és akkor én nem bírtam ki, muszáj volt, hogy megszólaljak, és mondtam, hogy semmi, ne érdekelje, de mikor kimondtam, már egyből tudtam, hogy nem kellett volna, mert anya rám nézett, és rám mosolygott azzal a szigorú, hideg mosollyal, és azt mondta, hogy kisfiam, úgy látszik, vendéged jött [...] ²⁹¹

Az anya, aki a regény egészében a jóságot, ártatlanságot testesíti meg, és szinte idillikus alakként van ábrázolva a fia szemén keresztül, ²⁹² ebben a részben, bár csupán leckét akar adni gyerekének önzetlenségéből, kissé túlzásba esik, a leckéztetés erőszakba fordul át.

Ahogy erről Bányai Éva is ír, a szereplők testét gyakran egyáltalán nem írja le a regény, nem tudhatjuk azt sem, hogyan fest a narrátor. ²⁹³ Gyakran csupán egy-egy jellemző mozdulatukat, gesztusukat, testük egy-egy részletét festi le, azonban két testet részletesebben is leír, Csákányét és az apáét, melyeket a politikai rendszer átformált és eltorzított: az apa lefogyott, borotvátlan és üres a tekintete, Csákány arca pedig felismerhetetlen a hegek alatt. Épp úgy csonkák, sérültek lesznek, ahogyan a félbemaradt, illetve törött szobrok a nagypapa kertjében. Csákányról az alábbiakat olvashatjuk:

[C]sak a hátát láttam, de a mozdulata tényleg hasonlított az apáméra, az, ahogy a fejét tartotta [...] és akkor ő egyszerre felém fordult és rám nézett, és ledobta magáról a pokrócot, és akkor megláttam az arcát, csupa himlőhely volt az egész, egyáltalán nem is látszottak a vonásai, mert a himlőhelyek nagyon mélyek voltak, és egymásba folytak, és be voltak kenve valami fehéres kenőccsel is, és ettől az egész arca zsírosan csillogott, és ahogy meglátta, hogy nézem, rám mosolygott, és én a szemét akartam csak látni és a száját, és akkor már tudtam, hogy nem az apám, nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, és mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy nem az apámat látom, és a munkások hazudtak, de mégis kimondtam, és attól,

²⁹¹ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 179.

²⁹² M. Nagy Miklós kritikájában „angyali jóságú any[á]”-nak nevezi, és úgy véli, hogy ő lehet az egyetlen kivétel az erőszakos szereplők között, ám véleményem szerint ez az ábrázolás megbicsatlík ebben a jelenetben. M. NAGY, „Bildungs(?)Roman(?)...”, 915.

²⁹³ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 106.

hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem, hogy lehet, hogy tévedek,
hogy mégiscsak az apám az [...] ²⁹⁴

A munkások elhítetik Dzsátával, hogy az apját visszaküldték dolgozni a városba, csak a feketehimlő eltorzította az arcát, és bár rájön a szeme alapján, hogy nem az apja az, elbizonytalanodik saját ítéletében. Csákány teste hordozná személyazonosságát, ám épp az változik meg visszafordíthatatlanul a diktatúra hatására. Sosem tudjuk meg, hogy pontosan mi történt vele, de azt igen, hogy „csúnya dolgok”²⁹⁵, valószínűsíthetően megbüntethették valamilyen rendszerellenes cselekedet miatt. Ez a jelenet előrevetíti az apjával való találkozást, amikor valódi apja megváltozott arcát látja:

[É]s akkor odanéztam én is, ahová mindenki más, és láttam, hogy öten jöttek befele a tömegben keresztül, az egyik tényleg apa volt, rögtön megismertem, pedig az arcát nem is láttam, mert lehajtott fejjel lépkedett, ugyanabban a szürke öltönyben volt, mint amelyikben elvitték, négy fekete egyenruhás férfi fogta közre [...] az egyik őr megrántotta a láncot, és apa akkor lassan felemelte a fejét és felnézett, és akkor megláttam az arcát, és éreztem, hogy összerándul a gyomrom, apa arca szürke volt a borostától, nagyon lesoványodott, de nem ettől ijedtem meg, hanem attól, ahogy nézett, egészen üres volt a tekintete, tudtam, hogy most látnia kell, látnia kell anyát is, és nagymamát is, és engem is, de az arca teljesen kifejezéstelen maradt, olyan, mintha egyáltalán nem is tudná, hogy hol van, a szemét néztem, úgy csillogott, mintha üvegből lett volna, és akkor az villant eszembe, hogy ez nem apa, ez, akit látok, már nem apa, nem emlékszik már rám, és anyára se, és semmire se, és magáról se tudja már, hogy kicsoda [...] ²⁹⁶

Bár a megváltozott test még felismerhető marad a fiú számára, éppen a szeme (amely Csákány esetében is az azonosítás végső eszköze volt) árulja el a lezajlott változást.

A testek artistikus ábrázolására a nagypapa kertjében lévő csonka szobrok mellett még egy példával szolgál a regény: ez Csákány és az apa régi fényképe, amely szintén a két figura közti szoros kapcsolatot mutatja. Az apa fényképét hordja magával talizmánként

²⁹⁴ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 49.

²⁹⁵ Uo., 217.

²⁹⁶ Uo., 248–249.

Dzsátá, és az apjához való hasonlóság, amelyet a fénykép bizonyít, saját identitását is meghatározza:

[A]ztán elővettem az apám fényképét, és megnéztem azt is, össze volt már piszkolódva a sok fogdosástól, de azért jól látszott még mindig az arca, régebb mindenki mondta, hogy mennyire hasonlítok apámra, egyszer sokáig néztem magam egy zsebtükörben, úgy, hogy mellé tettem az apám képét, és tényleg láttam, hogy az állam meg a szám pont olyan, mint az övé.²⁹⁷

Az apához való fizikai hasonlóság, illetve az apával és a nagyapával azonos név fontos szerepet játszik Dzsátá identitásának meghatározásában, ez bizonyítja az apa és a fiú közötti szoros kapcsolatot, azt, hogy hasonlít az apjára, akit annyira tisztel, és akivel a regény bizonyos pontjain identifikálódik is, például akkor, amikor mintegy apja helyett tulipánt lop anyjának a szülei házassági évfordulójára.²⁹⁸ Csákány régi igazolványképe és az apa katonakönyvi fényképe is a múltat szimbolizálja, és korábbi identitásuknak állít emléket. Csákány nem látta a fényképet az arcával történtek óta, és Dzsátát kéri meg, hogy nézze meg azt, és vigye magával:

Csákány akkor a borítékra mutatott, és azt mondta, hogy ebben a lezárt borítékban, ebben az ő régi személyigazolványa van, akkor kapta vissza, amikor kiengedték a hadikórházból, és ott, abban az igazolványban ott az egyetlen kép róla akkorról, amikor még ép volt az arca. Ő nem egy gyáva ember, de tudjam meg, hogy azt a régi képet azóta se volt bátorsága megnézni, inkább azt hazudta, hogy elvesztette, és csináltatott egy másik igazolványt ezzel az új arcával. [...] na és akkor kinyitottam az igazolványt, és megnéztem a képet, ott volt az első oldalon, rossz fehér-fekete kép volt, Csákány legfeljebb ha tizenhét éves lehetett, amikor készült, a haja oldalt szépen el volt választva, és mosolygott, kigombolt nyakú fehér ingben volt, látszott, hogy nagyon kiáll az ádámcsutkája, alatta meg cirill betűkkel oda volt gépelve a neve, nem tudtam elolvasni, de nem is akartam, hanem az arcát néztem, a száját, az orrát, a szemét, a vonásait,

²⁹⁷ Uo., 45.

²⁹⁸ Az apával való azonosulásról Darvasi Ferenc kritikájában is olvashatunk: DARVASI Ferenc, „»hol zsarnokság van...«”, *Irodalmi Jelen* 6, 51. sz. (2006): 16.

a sima, tiszta bőrét, hiába mosolygott, mégiscsak volt az arcában valami elszánt keménység, a szája élesen görbült felfelé, és akkor, úgy ahogy kérte, próbáltam elképzelni, hogy milyen lenne most, de nem nagyon sikerült. Ahogy azt a fiatal arcot néztem, valahogy az apám jutott az eszembe, az apám és az apám fényképe, amit a régi katonakönyvből vettem ki [...] ²⁹⁹

Csákány képét az iskoláskabátja belső zsebébe teszi Dzsátá a fehér király mellé, ahol az apja képét is tartja.

Csákány és az apa testét is megváltoztatja a diktatúra, a testükkel törtétek pedig visszatükrözik azt, ahogyan új identitást próbál rájuk kényszeríteni a rendszer, és a testi erőszak eszköz korábbi identitásuk szétzúzására. Mindkét szereplő esetében a szülőváros, és a még diktatúrán belül is viszonylag biztonságos város elhagyásának aktusa – Csákány esetében a bevonulás, az apa esetében az elhurcolás – jelöli ki azt a pontot, amikor testüket és identitásukat megváltoztatja a rendszer. Csákány elveszíti korábbi arcát és a régi nevét sem használja már senki, még Dzsátá sem tudja elolvasni a cirill betűket, az arca drasztikus megváltoztatása az identitását is végérvényesen megváltoztatja. Az apa is rendkívüli módon megváltozik a kínzások hatására, az átnevelés során – melynek valószínűsíthetően a testi bántalmazás is komoly része – azt akarják elérni, hogy végképp elfelejtse, hogy ki volt, és így új emberré váljon, új identitással, Csákányhoz hasonlóan. A félelmetes külsejű, de jószagos férfit és az apát azonban nem csupán ez köti össze. Az apa elhurcolása után a nagypapa mellett Csákány funkcionál apafiguraként Dzsátá számára, ő védi meg az őt megverni akaró gyerekektől, illetve ő foltozza meg a kisfiú elszakadt ruháját, hogy megvédje anyja haragjától, emellett legnagyobb titkát is rábízta a kisfiúra.

Identitásválságok

Ahogy láthattuk, az identitás átalakulása gyakran a testtel törtétekhez és a tér elhagyásához kapcsolódik a regényben. A diktatórikus világ azok identitását, akik szembefordulnak vele, drasztikusan szeretné átalakítani, ám Dzsátá és a nagypapa identitását nem csupán a velük törtétek, de az apa elhurcolása is alakítja. A nagypapát nyugdíjazzák a fia tette és a fiával megegyező neve miatt, a még mindig aktív férfit kizárják a térből és a szerepből, amelyben otthon érezte magát. Bár még mindig „titkár elvtársnak” szólítják, valójában a fia tette miatt

²⁹⁹ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 217–219.

elveszítette a helyét a világban, amelyet segített felépíteni. Dzsátát feltehetően azért nem szólítja senki a valódi nevén a regényben, mert az megegyezik az apjával, saját neve helyét egy jelentés nélküli szó, a román nyíl szó rövidítése, a Dzsátá név veszi át,³⁰⁰ míg nagyapját paradox módon a frissen elvesztett státuszával azonosítják. Dzsátá becenevének jelentés nélkülsége mutatja azt, hogy ebben a világban nincs biztos helye, emellett arra is rávilágít, hogy apja elhurcolásával nagyapjához hasonlóan a társadalomban korábban elfoglalt helyét is elveszítette. A családtagok nevét sem ismerjük, illetve gyakran a mellékszereplőket is csupán státuszuk (nagykövet), bece- vagy gúnynevéük (Csákány, Miki bácsi, Gica bá) révén emlegeti a narrátor. A névtelenség természetesen poétikai eszköz is, ami része annak, ahogyan egyfajta *everymanné* válik Dzsátá, hiszen ami vele történik, bárkivel megtörténhetne. Felmerülhet a kérdés, hogy gyermekszereplő lehet-e egyáltalán *everyman*, azonban abban a tekintetben mindenképp *everymannek* tekinthető, hogy ami vele történik gyermekként, az tulajdonképpen bármelyik gyermekszereplővel megtörténhetne, az önkényuralmi rendszer működését egy hatalom nélküli pozícióból láthatjuk. Emellett azonban a névtelenséggel, a korábbi név elvesztésével az önkényuralmi rendszer a korábbi identitásuktól is megfosztja ezeket a szereplőket. A név elvétele és a múlt érvénytelenítése több disztópiában is feltűnik (az 1984-ben átírják a múltat, *A szolgálólány meséjében* a szolgálólányok neve a parancsnokokéból jön létre egy birtokos képzővel).

A Frunza testvérek, akik a gyerekek között számítanak a hatalom fenntartóinak, a diktatúra felnőtt fenntartóinak gyermek alteregói, a háború alatt próbálják rávenni Dzsátát, hogy árvának nevezze magát, miközben egyikük kést mozgat a fiú ujjai közt:

Frunza Romulusz megszólalt, azt mondta, hogy jól van, nem hitte volna, hogy eddig kibírom, most már csak be kell valljam magamnak az igazat, hogy árva vagyok, hogy nekem sincsen apám, annyit kell csak mondjak, hogy tudom, hogy meghalt, és nem fog sose hazajönni, és akkor ő azonnal megmondja, hogy hol van a labda, de akkor én még mindig nem mondtam semmit, és akkor Romulusz megint megszólalt, és mondta, hogy higgyem el, nekem is jobb lesz, hogyha kimondom, meglátom, hogy megkönnyebbülök, és amikor becsukta a száját, abban a pillanatban kitaláltam, hogy hol a labda, csak azt nem értettem, hogy miért nem jutott

³⁰⁰ Dragomán György egyik gyerekkori beceneve volt a Dzsátá, melyet eredetileg Robert Louis Stevenson *A fekete nyíl* című művének filmváltozatáról kapott, melyért rajongott (Szödzsátá Neagrá), ám ez végül Dzsátára rövidült. DRAGOMÁN György, „A Budapesti Román Kulturális Intézet Kultúra díjának átvételekor mondott beszédem”, 2008. dec. 29., <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.

előbb eszembe, és hangosan elkiáltottam magam, hogy nem, azért se, és
dögöljenek meg mind a ketten [...]”³⁰¹

Dzsátá többször szembesül azzal, hogy azt mondják neki, hogy az apja meghalt, vagy hogy felejtse el a férfit, ne beszéljen róla, ám a fiú ezt minden alkalommal elutasítja, nem csupán azért, mert ragaszkodik hozzá, hanem azért is, mert származása, az apjához tartozása, a hozzá való hasonlósága képezi identitásának alapját, így már eleve identitásválságot élne át, ha azt mondaná, hogy árva, vagy elfelejtené őt: akkor elfogadná korábbi identitásának teljes szétzúzását.

A korábbi identitás destabilizálódása, az identitásválság az idealizált anyán kívül a főbb szereplők mindegyikét érinti, s ezzel mind másképp próbálnak megküzdeni. A nagypapa alkohalmámorba menekül a valóság elől, a nagymama képzelt betegségeivel vonja ki magát a rendszertől, míg Dzsátá a végletekig harcol és ellenkezik, a fénykép által hordja magával apját, majd pedig a fehér király mitikussá növekvő figurájából merít erőt. Tompa Andrea szerint a fehér király és az apa alakja összekapcsolódik, az apa pedig „lehetne isten alakváltozata is”,³⁰² Bányai Éva is megemlíti, hogy még az időt is az apa elhurcolásához képest méri Dzsátá,³⁰³ M. Nagy az apa mellett a lázadás szimbólumának is tartja a figurát.³⁰⁴ Mindezek mellett azonban a rendszert legyőző fehér királlyal azonosítja is önmagát Dzsátá, ahogyan több esetben az apával is, ám a regény végén ő lesz az, aki a rendszer fenntartói ellen támad, mikor apja közelébe akar férkőzni, éppúgy kilép az őt megbéklyózó szabályok közül, mint amikor elveszi a fehér királyt a sakkasztalról, ő maga lesz a fehér király.

A szabad beszéd

Nem tudjuk pontosan, hogy milyen nyelvet beszélnek a városban, hiszen a regényben mindig csupán Dzsátá által, az ő elmesélésében értesülünk arról, hogy más szereplők mit mondtak, így akár magában is fordíthatja a nyelveket. A nevek változóan magyar és román hangzásúak, ám a románokat a kiejtés szerint írja le. Ez a két nyelv közöttiség azonban egyáltalán nem okoz problémát a szereplőknek, így feltételezhetjük, hogy vagy kölcsönösen

³⁰¹ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 122.

³⁰² TOMPA, „Háborús gyerekek...”

³⁰³ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 102.

³⁰⁴ M. NAGY, „Bildungs(?)Roman(?)...”, 915.

beszélnek egymás nyelvét,³⁰⁵ vagy közvetítő nyelvet használnak, Bányai Éva szerint „a vegyes etnikumú helyszín vegyes, kevert nyelvezetet, megszólalást feltételez”.³⁰⁶

A beszéd azonban – bár probléma nélkül megértik egymást a szereplők – egyáltalán nem szabad. Dzsátá pontosan tudja, hogy miről nem beszélhet mások előtt. A hallgatás alapélménye a fiúnak:

Anya a legtöbbször mindent meg szokott beszélni velem, sokszor el szokta mondani, hogy mi miért van, megmagyarázta nekem a dolgokat, és olyankor a kérdéseimre is válaszolni szokott, vagy ha nem, akkor tudtam, hogy azért nem, mert úgy gondolja, hogy jobb ha erről nem beszélünk, mert amit nem tudok, azt még véletlenül se tudnám elmondani másoknak, és ebben igazat is adtam neki, mert tudtam, hogy tényleg vannak olyan dolgok, amikről még beszélni is veszélyes, például hogy pontosan mi történt a polgárháború alatt, vagy hogy ki mennyiért tud húst szerezni, vagy kávé, vagy hogy kit mennyivel lehet megvesztegetni, vagy hogy miért hazaáruló vadállat a párt főtitkára és a fegyveres erők főparancsnoka, vagy hogy kit vittek el az ismerőseink közül, vagy hogy kinél és miért volt házkutatás.³⁰⁷

A beszéd tilalmak alá vonódik, aki arról szól, amiről nem lehetne, az így vagy úgy, de megtorlásra számíthat. Ez a kikényszerített hallgatás pedig a kötet szövegében is tetten érhető, hiszen egyrészt Dzsátá monológját olvassuk, a narrátor perszónája mindent felülír, a többi szereplő hangja valójában nem jelenik meg, csak Dzsátá értelmezésén, tolmácsolásán keresztül értesülünk arról, hogy a többi szereplő mit tett és mondott, másrészt az olvasó inkább csak következtethet a rendszer működésére, de nem láthatja át azt, ahogyan Dzsátá sem látja át, és még magában sem beszél azokról a dolgokról, amelyeket tiltottként említ a fenti részletben. Így a beszéd korlátozása nem csupán a regény világában, de a regény szövegén is komoly nyomot hagy.

A beszéd szélsőséges korlátozása figyelhető meg az 1984-ben is, amikor az *újbeszél* bevezetését tervezik, vagy amikor mindenkit folyamatosan megfigyelnek. Emellett a valódi történelmi események eltussolása, átértelmezése („pontosan mi történt a polgárháború

³⁰⁵ Dragomán György így írja le gyermekkorát Romániájában a Budapesti Román Kulturális Intézet Kultúra díjának átvételekor mondott beszédében. DRAGOMÁN, „A Budapest Román Kulturális Intézet...”

³⁰⁶ BÁNYAI, „Torzóban maradt szobrok”, 104.

³⁰⁷ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 149.

alatt³⁰⁸) is ismerős lehet a már említett regényből, amelyben egy egész szervezet dolgozik a történelem átírásán, köztük a főszereplő, Winston Smith is.

Konklúzió

Dragomán György regénye úgy ábrázol egy valós diktatúrát, hogy mindeközben végig a disztópia műfajának megoldásait használja, és elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy mikor és hol járunk a térben és az időben, így ebben a(z ál)disztópiában nem csupán az kerül előtérbe, hogy mi volt az 1980-as évek Romániájában, hanem az is, hogy mi lehet a jövőben. Egyszerre állít emléket a múltnak, mint a valóságon alapuló történelmi regény, és inti óva olvasóját a disztópiákhoz hasonlóan. A „történelmi regény” minősítés – amelynek tehát az eddigiek alapján feltétele, hogy a regény világát a ’80-as évek Romániájával azonosítsuk olvasatunkban – azért kérdéses némiképp, mert a mű egy korban hozzánk közel álló időszakot ábrázol: olyan eseményeket, amelyekről az olvasók egy része (a szerzőhöz hasonlóan) még személyes emlékekkel is rendelkezik, tehát a történelmi távlat, amely kétségkívül sorsfordító, korszakváltó eseményeket foglal magába, még nem absztrahálódott teljesen. Tulajdonképpen mikrotörténelmi regényként értelmezhetjük, amelyben a nagyobb történelmi perspektíva hiányzik, ám a kisemberek világáról, a rendszer mikroterekbe és mikrokozmoszokba való beivódásáról részletes képet kapunk.

A disztópikus motívumok felhasználása a disztópia hagyományához, az ismert disztópikus regényekhez is kapcsolja a művet, így a magyar mellett a nemzetközi irodalmi kánonhoz is csatlakozik. Talán épp ez lehet az oka annak, hogy a nemzetközi könyvpiacra is sikeres regénnyé vált, a disztópikus irodalomhoz való kapcsolódás olyan olvasói tapasztalatokat, prekoncepciókat hívhat be, melyek által közelebbinek tűnhet a könyv cselekménye azok számára is, akik nem ismerik a ’80-as évek Romániáját és akár általában Kelet-Közép-Európát sem. Tulajdonképpen, ha egyáltalán nem lépünk ki a regény saját fikciós világából, akkor a disztópikus olvasat az uralkodó, sőt az egyedül lehetséges, hiszen előismeretek nélkül (legyenek azok saját tapasztalataink, mások elmeséléseiből hallottak, a történelemkönyvekből tanultak vagy akár könyvajánlóban olvasottak) kevésbé lehet (mikro)történelmi regényként értelmezni a szöveget.

A többé-kevésbé azonosítható történelmi és földrajzi konkrétumoktól elvonatkoztatva a disztópikus irodalom kódjai a negatív jövőképek helyett az önkényuralmi

³⁰⁸ Uo.

rendszerek és a sajátosan közép-kelet európai terek leírására szolgálnak. Mintha ezek a terek és korok csupán eltávolításuk, meg nem nevezettségük által válnának elmondhatóvá, ami a regény traumairodalommal való rokoníthatóságára is utal.

Dragomán művének írásmódja alapvetően realista, ám inkább a kortárs próza realizmusához kapcsolódik, elsősorban a már többször említett Takáts József nevéhez fűződő *új realizmus* koncepcióhoz.³⁰⁹ *A fehér király* egyértelműen a 20. századi történelem traumatikus, elhallgatott eseményeit tárja fel, ám ezek az események nem csupán a magyar társadalom történetéhez, hanem a román történelemhez is szorosan kapcsolódnak, emellett pedig különös egyéni identitásokat is bemutat a regény.

A valóság disztópiává válik a regényben, a disztópikus irodalom kódjai pedig valósággá. *A fehér király* tekinthető olyan (mikro)történelmi regénynek, amelynek cselekménye a valóságban megtörténteken alapul, azaz a '80-as évek Romániájának világán, így pedig a disztópikus irodalom megoldásai által a valóságban is megtörtént események a regényben disztópiaként is értelmezhetők lesznek, a referencialitás elbizonytalanítása által általánossá bővül a cselekmény, és így disztópiává (is) válik. Azonban mindeközben a két olvasat együttes működése által a disztópikus irodalomra jellemző megoldások egy valóságos önkényuralmi rendszer leírására szolgálnak. Természetesen minden esetben igen erős a valós társadalmi rendszerek és a disztópiák kapcsolata, a disztópikus művek gyakran éppen figyelemfeltőként szolgálnak arra vonatkozóan, hogy egy új felfedezés vagy társadalmi berendezkedés mivé válhat rossz kezekben, ám jelen esetben ez a kapcsolat sokkal szorosabb, mint általában, nem csupán ihletforrás, s nem is az allegorikus olvasat lehetőségéről van szó, mint például az *Állatfarm* esetében, hanem arról, hogy a regény egyszerre disztópia és (mikro)történelmi regény.

Felvethető a kérdés, hogy más totalitárius rendszerekben játszódó regények vajon nem tekinthetők-e disztópikusnak ugyanezen szempontok alapján, ám úgy vélem, hogy a referenciák tudatos elbizonytalanítása és elhallgatása Dragomán művét elválasztja a többi hasonló regénytől. Természetesen a fiktív disztópiák és a valós totalitárius rendszerek számos alapvető mozzanata (mint az identitások kontrollálása, a mozgás és beszéd korlátozása stb.) egymásra vetíthető, a disztópikus művek gyakran épp figyelemfelkeltőként szolgálnak arra vonatkozóan, hogy egy-egy új felfedezés vagy társadalmi berendezkedés mivé válhat rossz kezekben: a disztópia műfaja épp ezen a *közvetett referencialitáson*, s az ebben rejlő szatirikus lehetőségeken alapul. Olvasási stratégiáinkat azonban a fikcionalitás

³⁰⁹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”

és referencialitás kódjai finomhangolják. Ám jelen esetben ez a kapcsolat sokkal szorosabb, mint általában, nem csupán ihletforrás a valóság, nem is az allegorikus olvasat lehetőségéről van szó, mint például az *Állatfarm* esetében, hanem arról, hogy a regény egyszerre disztópia és (mikro)történelmi regény. Senkinek nem jutna eszébe memoárként olvasni az *1984*-et, hiszen pontosan tudjuk, hogy ez a világ (miként a cím is jelzi) egy-az-egyben sohasem létezett; ez éppen olyan terméktelen volna, mint pusztá allegóriaként olvasni a *Sorstalanságot* (amelyre egyébként a kritikák többször hivatkoznak Dragomán regényének bizonyos momentumai vagy a narrációja kapcsán),³¹⁰ hiszen Kertész regénye a földrajzi és történelmi adatok megadása által eltéveszthetetlenül kijelöli azt a kort és teret, amelyben játszódik. Dragomán invenciója – és talán nemzetközi sikerének titka is – abban rejlik, hogy a referencialitás kérdését eldöntetlenül hagyja, és mindkét féle olvasatot lehetővé teszi.

A városi tér és identitás ábrázolásának szempontjából is jelentős ez a disztópiához való kapcsolódás. A zárt, saját szabályokkal rendelkező, külön világként működő város, melyet saját akaratból nem, csupán kényszerből lehet elhagyni, adja a disztópikus hangulat és alap jórészét. Emellett a szereplők identitását nagyban meghatározza szülővárosuk elhagyása, illetve az ahhoz való tartozás. Dzsátá számára egyedül a város terei ismertek, és azok is többször egyre szűkebbé válnak. A városi tér, bár hasonlóképp meghatározza a benne élők identitását és lehetőségeit, az előző regénnyel ellentétben nem alapvetően pozitív, felszabadító, hanem korlátozó, bebörtönző a főszereplő számára, azonban ebben az esetben is nyomot hagy a szereplők testén az agresszió és nélkülözés hétköznapisága által, illetve a szülővárosukat elhagyni kényszerülő szereplők teste drasztikusan megváltozik.

³¹⁰ Ld.: M. NAGY, „Bildungs(?)Roman(?)...”; MIKLÓS, „Háborúsdi...” , OROSZ, „Dragomán György: A fehér király”.

III. 4. Összefoglalás

A négy választott mű mindegyike hasonlít abban, hogy a szereplők otthonaiként feltűnő városok – *A szenvedélyben* Velence, az *Esték a cirkuszban* London, *A kígyó árnyékában* Lőcse, Ödenburg és Güns, *A fehér királyban* pedig a meg nem nevezett város – a szövegekben nem csupán háttérként vannak jelen, hanem meghatározzák a cselekményt és a szereplők jellemzésére szolgálnak. Mindegyik regényben a szereplők önnarratívájában központi helyet játszik származási helyük, narrátorként mind Fevvers, mind Villanelle, mind Orsolya éppen születési helyük pontos meghatározásával kezdik történetük elmondását, melyben kulcsfontosságúak lesznek a városok. *A fehér királyban* a város konkrét azonosítására nem kerül sor, de a városi tér, annak szabályai kulcsszerepet játszanak a regényben.

London Fevvers édesanyjaként tűnik fel, a regény a megjelenő heterotópiaként működő zárt terek által olyan alternatív viktoriánus világot hoz létre, amelyben Fevvers normákon kívülisége (prostituáltak által felnevelt árva) ellenére is központi szerepet tud betölteni (cirkusz, kupleráj) még ha ez nem is minden esetben kívánatos a számára (Madame Schreck múzeuma). Fevvers London gyermekeként csak ebben a városban képes sikeresen létezni, Szibériában identitása válságba kerül, ezt pedig az is tükrözi, hogy kinézete is megváltozik, nem képes létrehozni Londonon és a cirkuszon kívül – mely London alteregójaként funkcionál a regényben – az illúziót, mely addig identitása alapjául szolgál.

Fevvershez hasonlóan Villanelle identitását és testét is alapvetően meghatározza szülővárosa, Velence. Villanelle nemek közöttiségét csupán Velencében tudja megélni. Mind Villanelle, mind Fevvers csupán szülővárosukban tudják megélni azt a kettősséget, amelyen identitásuk alapul: Fevvers esetében eldönthetetlen, hogy valóban szárnyas nő-e, vagy csupán eljártssza azt, Villanelle pedig testi mivoltában és viselkedésében is a női és férfi nem között áll. Mindkét regényben a meghatározó városok, London és Velence a szemfényvesztés városai, ám míg az *Esték a cirkuszban* Londonja csupán a heterotopikus helyek (bordélyház, Madame Schreck múzeuma, cirkusz) által hozza ezt létre, a kiismerhetetlen Velencének mintha az egésze funkcionálna heterotopikus helyként. Mind Fevvers, mind Villanelle *flâneuse*-ként járja szülővárosát.

A kígyó árnyéka a másik két regénnyel szemben kevesebbet ír magukról a városokról, nem rajzolódi ki élesen különböző kép a három ábrázolt városról, ám itt is megjelenik a város tereiben való sétálás jelentősége, illetve a városok közti mozgás identitásmeghatározó

ereje hasonlóképp tűnik fel, mint a másik két regényben. Orsolya minden egyes költözése alkalmával másik női szerepkategoriába kerül át és ez identitására is erős hatást gyakorol. Szülővárosán kívül mindhárom női főszereplő elveszíti az ott betöltött szerepét – vagy ennek a szerepnek nincs is alternatívája a regény többi terében, mint Villanelle esetében – és ez mindhármuk számára identitásválságot okoz.

Ezzel szemben Dzsátá sosem hagyja el a várost a regényben, bár annak elhagyása feltűnik a felnőtt szereplők esetében, akiknek testét és identitását is nagymértékben megváltoztatja szülővárosuk elhagyása és az ebből következő szembesülés a diktatúra még nagyobb szörnyűségeivel. Dzsátá világa pedig csak a városra szűkül, az azon kívüli világról nincs valós élménye, az csupán földrajz tananyagként, elmesélt történetekben létezik a számára.

Míg az *Esték a cirkuszban* és *A szenvedélyt* mágikus realista műveknek tekintik, *A kígyó árnyéka* és *A fehér király* regénytípusokba sorolása már a megjelenésük utáni kritika számára sem volt egyértelmű, ahogy az elemzésekben is említettem, több válasz is felmerült, ám egyik sem tűnt egyedül meggyőzőnek. *A fehér király* esetében hosszabban is kitértem a disztópikus jellemzőkre, melyek a városi tér ábrázolása szempontjából is jelentősek. Ahogy az elemzésekből is láthattuk, minden megnevezési nehézség ellenére azonos a művekben, hogy egy-egy társadalmilag jelentős kérdésre reflektálnak. Az *Esték a cirkuszban* a nőekkel kapcsolatos viktoriánus normarendszer elvárásai mellett a nők helyzetére és a kívülálló lét általános kérdéseire is rávilágít. *A szenvedély* a genderidentitás és a testi meghatározottság kérdésére összpontosít, ám a kívülálló lét itt is fontos téma. *A kígyó árnyékában* újra a nők helyzete és a nőekkel kapcsolatos elvárásrendszer kerül a középpontba, ám egy másik korban. *A fehér királyban* pedig a trauma, a közelmúlt történelme és a diktatórikus berendezkedés általános problémái állnak a fókuszban. Bár mind a négy regény a múltban – illetve *A fehér király* ezzel egyidőben egy disztópikus világban – játszódik, a jelen valóságának problémás kérdéseire reflektálnak, amilyen a genderidentitás, a nőekkel szembeni abúzus, a kirekesztés, a történelem személyes megélése és értelmezési lehetőségei – avagy mennyiben értelmezhető a történelem az azt elszenvedők (nők, gyermekek) szemszögéből. A sajátosan női tapasztalat megjelenítése, a múlt traumatikus eseményeinek ábrázolása (konkrétan a 20. századra vonatkoztatva) és az egyéni identitás kérdései Takáts új realizmus meghatározásában is megjelennek témaként.³¹¹ Narrációjukban ezen felül változatos formában mindannyiszor megjelenik a posztmodern tapasztalata: a regények szövege utal

³¹¹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 342–343.

saját szövegszerűségére (*A kígyó árnyéka*), fiktív voltára (*A szenvedély, Esték a cirkuszban*), illetve minden esetben korlátozott tudású narrátorok is megjelennek. Míg a néhány évvel korábbi anglofón, városokat középpontba helyező művek esetében a mágikus realizmus keveredik az új realizmus témáival és a historiografikus metafikciós eljárásokkal, Rakovszky regényében a historiografikus metafikció formájában olvashatunk egy tematikájában új realista művet, amelyben azonban olykor a mágikus realizmus morzsái is feltűnnek (boszorkánytörténetek, jósló álmok), ám ezeket mindig felülírja a realizmus. A historiografikus metafikció, illetve az új realizmus keveredése arra mutathat, hogy ezek a regények a jelen aktuális kérdéseit a múltba helyezve járják körül, a mai elgondolásokat a korban hagyományos szerepekkel állítják szembe. Ám természetesen ezek a „múltak” nem valódiak, Dragomán regényéhez hasonlóan csupán kapcsolódnak a valós történelemhez, például a társadalmi felépítés vagy az elfogadott és el nem fogadott viselkedésformák tekintetében, de messze nem egyeznek meg azzal. Minden különbözőségük ellenére a négy regény igen hasonló egymáshoz témájában, a városokhoz való viszonyában, illetve a városok identitásformáló hatásában.

Összességében azt láthatjuk, hogy mind a négy regényben kiemelt szerepet töltenek be a városok, a szereplők identitásválságát pedig a városok elhagyása váltja ki. A városok maguk nagyjából egységes térként, külön világokként jelennek meg. A regénybeli városok is hordozói az ábrázolt kor normáinak, elvárásainak, ez *A kígyó árnyéka* és az *Esték a cirkuszban* esetében látványos igazán. Rakovszky regényében mégsem válnak mitikus jelentőségűvé, ami az ábrázolt kor normarendszeréből következhet: a női főhős a városoknak szinte csupán szemlélője lehet. Ez összevethető azzal, ahogyan *A fehér király* disztópikus városa világméretűvé nő a gyermeki narrátor szerepeltetése által. London és Velence pedig rengeteg kulturális preconcepciót hordoz (pl. Velence az álarcok városa, a füstös London), melyeket ezek a regények is mozgásba hoznak, így talán épp azért válhatnak a regényekben mitikus jelentőségűvé, mert a valós városokkal kapcsolatos mitológiák a szövegekben is nyomokat hagynak, meghatározzák, hogy hogyan jelenhetnek meg irodalmi városként. Az irodalmi szövegekben megjelenő városok tehát ezekben a regényekben is folyamatos korrelációba kerülnek valós változataikkal, azok jelentőségével. Ez pedig *A kígyó árnyékában* is így történik, hiszen a soproni tűzvész korábbra helyezése *nem* a szövegen belüli ellentmondásosságok, narrátori megjegyzések által bizonytalanítja el az olvasót a narrátor megbízhatóságában (jelezve a fikcionalitást), hanem a szöveg és a valós történelmi tény, a szövegbeli és a valós város ellentmondásai által. A fikciós és a valós város tehát ezekben a szövegekben sem válik el egymástól, hanem folyamatosan kapcsolatban vannak,

hatnak egymásra. A szereplők ábrázolásában is rendkívül nagy szerepe van származási helyük megadásának: az, hogy egy szereplő velencei, egyszerre hozza játékba a valós város és a város művészi ábrázolásainak összességét. *A szenvedély* Velencéje már ezekre íródik rá, ezeket hasznosítja, értelmezi újjá. Bár Sopron, Lőcse vagy Kőszeg nem ilyen mitikus jelentőségűek, *A kígyó árnyéka* is épít a történelmi eseményekre, a soproni tűzvészre, a lőcsei pestisjárványra és a kőszegi boszorkányperekre, mely utóbbiakat a szöveg nem ábrázolja ugyan, de Orsolya boszorkányszerepbe való belépésével mégis az asszociációs mező részévé teszi. A fiktív és a valós terek összekapcsolódása végigkövethető ezekben a szövegekben, a fiktív városok nem választhatók el valós megfelelőiktől, sajátos kapcsolatrendszerük van. A szövegekben megjelenő terek pedig épp a szereplők identitásának alakításában játszott szerepük révén nyerik el cselekményalakító jelentőségüket, válnak sokkal fontosabbá a pusztá háttérnél.

Felmerülhet azonban a kérdés, hogy miért került ez a két mágikus realista, alapvetően posztmodernnek tartott regény a többi kortárs, posztmodernként kevésbé értelmezhető, a realizmushoz kapcsolódó regény közé a dolgozatban. Eddig szinte kétség sem férhetett hozzá, hogy mágikus realista, posztmodern regényként sorolják be Jeanette Winterson *A szenvedély* és Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényét. Bár ezt az értelmezést nem szeretné ez a dolgozat sem felülírni, mindemellett ezen történelmi korokban játszódó regények, melyekben nagy társadalmi jelentőségű témák keverednek a mágikus realista elemekkel, illetve a metafikcióra épülő narrációval, átmenetként szolgálhatnak a kortárs irodalom realizmusához, mintegy az előfutárának tekinthetők. Szolláth Dávid tekinti hasonló módon a kortárs realista magyar regények elődeinek a posztmodern magyar irodalom egyes műveit, konkrétan Kukorelly Endre, Garaczi László és Németh Gábor autofikciós prózáját: „De az utóbbi húsz év újrealista és emlékezetkritikus, a múlt traumatikus periódusait fikcionalizáló prózája felől visszaolvasva a posztmodern korszak jelentős művei nemcsak ellenpontnak, hanem sok esetben előzménynek tekinthetők.”³¹²

Ez természetesen nem írja felül a korábbi olvasatot, csupán lehetőséget ad arra, hogy a kortárs realistának tekintett regények felől olvassuk ezeket a műveket. A fejezetben vizsgált másik két regényhez hasonlóan a fiktív múltban játszódnak, városábrázolásuk pedig párhuzamba hozható velük, ahogy az is, hogy a mágikus realista elemek ellenére a társadalmi

³¹² SZOLLÁTH Dávid, „Posztkommunista posztmodern: A Kádár-korszak emlékezete Németh Gábor, Garaczi László és Kukorelly Endre autofikciós prózájában”, in „*Lelküinkre így ül ez a kor*”: Magyar irodalom és kultúra az elképzelt és megvalósult szocializmusok korában, szerk. REICHERT Gábor és SZÉNÁSI Zoltán (Tatabánya: Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2022), 139–163, 142.

kérdések kerülnek a középpontba. Akár James Wood korábban említett hisztérikus realizmus fogalma felől is szemlélhetjük a történetmesélés összetettsége, mágikus realizmushoz való kötődése, illetve a regények történetekkel való zsúfoltsága miatt. A történetmondás aktusa viszi előre a szövegeket, ami a társadalmi kérdések ábrázolásának igényével kapcsolódik össze. A mágikus realizmus fogalma alapjaiban nehezen meghatározható. Bényei Tamás így fogalmaz a mágikus realizmusról szóló kötetében: „Kevés irodalomtörténeti (avagy poétikai) kategória van, amely viszonylag fiatal kora ellenére olyan túlterhelt és üres lenne egyszerre, mint a »mágikus realizmus«.”³¹³ Bár a fogalom eredetileg művészettörténeti volt és a festészetre használta a német művészettörténész, Franz Roh már 1925-ben, Latin-Amerikában azonban az irodalomra kezdték el azt használni.³¹⁴ Később pedig a fogalom „bekerült a nemzetközi posztkoloniális és posztmodern kritikai diskurzushoz”.³¹⁵ Az 1980-as években a mágikus realizmus megnevezés már a nemzetközi posztkoloniális és posztmodern kritikában is meghonosodott, ami kánonátalakulást eredményezett, „megőrizve néhány latin-amerikai szöveget [...], újabb szövegegyüttesre telepedett rá, amelynek kulcsszövegei a *Száz év magány* mellett Rushdie, Angela Carter, Jeanette Winterson, Graham Swift, Jack Hodgins, Robert Kroetsch és mások regényei.”³¹⁶ A mágikus realizmus „több kritikai konstrukcióban annak a helynek egyik lehetséges megnevezése, ahol a posztkoloniális irodalom »belenő« a posztmodernbe.”³¹⁷ Ezen a Bényei Tamás kötetén alapuló rövid összefoglalójából is láthatjuk, hogy a mágikus realizmus eredetileg nem a posztmodern irodalom fogalma volt, illetve, hogy Carter és Winterson neve már alapvetően része ezen újabb mágikus realista kánonnak.

Azonban, ha nem kizárólagosan posztmodern regényeket leíró fogalom, akkor miért ne mutathatnának ezen mágikus realista regények társadalmi felelősségvállalásuk, a kortárs társadalom problémáira, kérdéseire való reflektálás miatt a kortárs irodalom realizmusa felé? James Wood is röviden megemlíti a mágikus realizmust már idézett hisztérikus realizmus meghatározásában, mintegy annak ellenében jelöli ki a hisztérikus realizmust: „Ez nem mágikus realizmus. Ez hisztérikus realizmus.”³¹⁸ Ebből pedig arra következtethetünk, hogy mintegy a mágikus realizmus továbblépésének tartja azt. Ezen regényeket akár a hisztérikus realizmus fogalma felől is szemlélhetjük a történetmesélés összetettsége, mágikus

³¹³ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 19.

³¹⁴ Uo., 21–43.

³¹⁵ Uo., 43.

³¹⁶ Uo., 44.

³¹⁷ Uo., 47. Kiemelés az eredetiben.

³¹⁸ WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

realizmushoz való kötődése, illetve a regények történetekkel való zsúfoltsága miatt. A történetmondás aktusa viszi előre a szöveget, ám ez a társadalmi kérdések ábrázolásának igényével kapcsolódik össze.

IV. A feldarabolódó város

IV. 1. Bevezetés

Az előző fejezetben azt láthattuk, hogy a városok egésze áll a vizsgált regények középpontjában, a szereplők identitását pedig a városokhoz tartozás határozza meg. Az eddig tárgyalt szövegekben a városrészek közti különbségek rendszerint csak kisebb hangsúllyal jelentek meg, a város alapvetően egységes térnek mutatkozott, amelynek kerületei között kisebb különbségek ugyan lehetnek, de azok egyazon világ különböző részei, változatai, nem sajátos szabályok szerint működő terek. Ezért is mondhatja Fevvers egy vidéki kirándulás után, hogy „alig vártam, hogy újra ott legyünk Wappingban, a főutcán; ott még lélegezni is könnyebben tudtam, uram – londoni vagyok én szőröstül-bőröstül!”.³¹⁹ Fevvers identitásának megingathatatlan és legfontosabb eleme az, hogy londoni. Jeanette Winterson *A szenvedély* című regényében Villanelle számára a testét is meghatározó alapélmény velencei származása, és a város – karnevalisztikussága és változékonysága ellenére – alapvetően egységes világnak tekinthető. Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényének főszereplője a különböző városok közötti utazása során mindig újabb és újabb női szerepeket testesít meg, mintha újabb, egymástól elváló világokba kerülne. Dragomán György *A fehér király* című regényében pedig a zárt, klausztrófó város az egyetlen ismert tér a főszereplő fiú számára, amely tartalmaz ugyan exkluzív, kizárólag a magasabb társadalmi osztályba tartozók számára fenntartott kisebb tereket (ilyen pl. a mozi privát terme), de ezek is szervesülnek, összekapcsolódnak a város többi terével. A városok ezekben a szövegekben alapvetően egységesek, a különböző városok külön-külön világokként működnek. Egy-egy város külön-külön szabályrendszert, hangulatot képvisel, amely a regények világát alapvetően meghatározza. A városok uralják a narratívát és a szereplők identitására is komoly hatással vannak.

Az alábbi fejezetben vizsgált regényekben a városok messze nem tekinthetők egységesnek, kisebb terekre bomlanak fel, amelyek különböző társadalmi osztályok számára adnak otthont. A következőkben vizsgált regények középpontjában nem a város egységessége, mitikus aurája, identitásformáló hatása, hanem egy-egy kisebb városi tér áll,

³¹⁹ CARTER, *Esték a cirkuszban*, 127–128.

amely elkülönül a város többi részétől, külön szabályrendszerrel rendelkezik, és külön világként funkcionál. Erre több esetben már a művek címei is utalnak, Zadie Smith *NW*-ja, Salman Rushdie *A Golden háza* és átvitt értelemben Tóth Krisztina *Akvárium*a is arra az szűkebb urbánus térre utal, melyben a regény játszódik.

A következő alfejezetben vizsgált két könyv, Zadie Smith *NW* és Tóth Krisztina *Akvárium* című regénye középpontjában egy-egy kerület, városnegyed áll: az előbbi esetében London keletnyugati része, pontosabban a fiktív Caldwell lakótelep, melynek környezete azonban már a valós Londont tükrözi; míg az utóbbiban Angyalföld körfolyosós társasházainak világa. A szereplők identitását, lehetőségeit és életük szinte minden területét komolyan meghatározza, hogy gyermekkorukat melyik városrészben töltötték. A főszereplők gyermekkorának helyszínei mindkét regényben az alacsonyabb társadalmi osztályok által lakott városrészek, és az ott élőknek az ennek megfelelő sztereotípiákkal kell szembesülniük. A regények fő kérdése, hogy ezek a kisebb terek és hozzájuk kapcsolódó előítéletek, lehetőségek milyen hatással vannak az emberek életére.

A városi tér társadalmi osztályok szerinti felosztása a modern regények városábrázolásaiban is feltűnik, például Honoré de Balzac *Goriot apójában* is élesen elkülönül a Neuve-Saint-Geneviève utcán álló panzió, amely Goriot apó otthonául szolgál, és magasabb társadalmi osztályba lépett lányainak házai. Azonban mindenképp újdonság, hogy ezekben a regényekben nem a szereplők származása, a társadalmi osztályok közötti mozgásuk kerül a középpontba, hanem az általuk belakott terek és az azok által predesztinált sztereotípiák és korlátok. Logikailag nem azért élnek a Caldwell lakótelepen vagy Angyalföldön, mert alacsonyabb társadalmi osztályba tartoznak vagy egyéb módon marginalizáltak, hanem épp azért nem tudnak kilépni az alacsonyabb társadalmi osztályból, mert ezekben a terekben élnek. Hiába kerülnek azonban jobb szociális helyzetbe a szereplők, elköltözésük nem végleges változás, identitásukat továbbra is származási helyük határozza meg, attól végképp elszakadni még nevük megváltoztatásával sem tudnak (*NW*). A terek maguk válnak a társadalmi osztály hordozóivá, mintegy bebörtönzik az ott lakókat. Goriot apó elszegényedése miatt költözik a penzióba, a vizsgált regények szereplői azonban hiába kerülnek látszólag magasabb társadalmi osztályba és költöznek új terekbe, felemelkedésük sosem lehet teljes. A terekből való kilépés éppen olyan nehézségekbe ütközik, mint a társadalmi ranglétrán való feljebb jutás, így a regények ezt a társadalmi berendezkedést képezik le térbeli formában. Míg a társadalmi osztályok közötti mozgást függőlegesként képzeljük el, itt ez vízszintessé válik. Az ezekből a terekből való kilépés új szerepbe

kerüléssel és identitásválsággal jár a szereplők számára, korábbi lakóhelyük pedig továbbra is hatással van életük folyására, mintegy meghatározza identitásukat.

A további elemzéseket tartalmazó második alfejezetben olyan regényeket vizsgálok (*A Golden ház; Americanah*), ahol az emigránsok és az emigráció után visszatelepülők sajátos terei kerülnek középpontba, és az emigrációval, a terek közötti mozgással kapcsolatban merülnek fel az identitás kérdései. Az emigráció élménye olyan apró terekbe űzi a szereplőket, amelyek így vagy úgy különállóak. Salman Rushdie regénye, *A Golden ház* a közelmúlt Amerikájában játszódik, ahogyan Chimamanda Ngozi Adichie regénye is a közelmúlt Nigériáját, Angliáját és Amerikáját ábrázolja. Rushdie regényének emigránsai saját házukba és a Macdougall-Sullivan Gardens körzetbe vannak zárva. Ez a kisebb tér biztonságos környezetet biztosít a számukra, és sajátos mikrovilágként működik. Az *Americanah* azonban ennél is kisebb tereként mutatja be az Afrikából Amerikába távozó és az Afrikába visszatérő emigránsok azon tereit, amelyekben tapasztalataik egészét megélhetik és megoszthatják másokkal. Ezen apróbb terek mellett azonban az emigráció során megismert új helyek ábrázolását is vizsgálom a regényben. A szövegekben bemutatott beszűkülő terek az emigráció társadalmi és lélektani hatásait is szimbolizálják, egyben közvetlenül megragadhatóvá is teszik.

Az ebben az alfejezetben vizsgált két regény nem illeszkedik az eddigi komparatistikai mintába, hiszen nem egy magyar és egy angol nyelven írt regény összehasonlításáról van szó. Ennek az az oka, hogy ezek a regények egy olyan speciális emigráns típust ábrázolnak, melyre a történelmi sajátosságokból adódóan a magyar irodalomban nem találhatunk példákat. A két tematikailag és formailag összekapcsolódó regény, Salman Rushdie *A Golden ház* és Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* című regénye is egykori gyarmatosított országokból származó szereplők emigrációjának történetét meséli el. Emellett azonban egy újfajta emigrációs regény típusának példái is lehetnek, amelyben az utazás kevésbé ábrázolódik, és a hangsúly a nagybetűs Kultúra megismeréséről a mindennapok kultúrájára és a kisebb terek megismerésére kerül át.

A Golden ház Golden családja Indiából emigrál az Egyesült Államokba, míg az *Americanah*-ban Nigériából emigrál az egyik főszereplő, Obinze Angliába, az egykor szülőhazáját kolonizáló országba, a másik főszereplő, Ifemelu pedig egy korábbi rabszolgatartó országba, Amerikába. Azonos nyelvet beszélnek a célszággal és már gyermekkorukban nagy hatást gyakorolt rájuk a későbbi célszág kultúrája. Nigéria egészen 1960-ig az Egyesült Királyság gyarmata volt. India kolonizációjának történelme igen messzire nyúlik vissza, a 18. század során főképp az Egyesült Királyság és Franciaország

küzdött az ország feletti hatalom megszerzéséért, de 19. századra a britek kerekedtek felül. India csak 1947-ben nyerte el a függetlenségét. De ma is mindkét ország a Nemzetközösség (*Commonwealth*) tagja, így nem szakadtak el teljesen az Egyesült Királyságtól. A gyarmatosítás hatásai pedig számtalan módon jelen vannak ma is. Indiában az angol a hindi és más nyelvek mellett hivatalos nyelv maradt, Nigériában pedig az angol az egyetlen hivatalos nyelv. Mind az indiai, mind a nigériai angol a britek által beszélt angol nyelvváltozathoz alakult ki, azonban sajátos dialektussá vált. A politikára, az iskolarendszerre és a kultúra egészére nagyban hatott a brit kolonizáció. A nyelv azonban azért rendkívüli jelentőségű a regények szempontjából, mert így az emigráció során a főszereplők nem kerülnek merőben idegen kulturális környezetbe. A nyelvi különbségekből akadó problémák a dialektusok közötti különbségekből származnak, nem pedig a nyelvtudás hiányából. Az angol, illetve amerikai kultúra pedig több okból is ismerős a számukra. A brit kultúrát, legalábbis bizonyos aspektusait a gyarmati korszak maradványai (például az oktatási rendszer) miatt, illetve a Nemzetközösség (*Commonwealth*) intézményeinek köszönhetően ismerik, az amerikai kultúra globális térnyerése pedig, amely szinte minden országot érint, az angol nyelvet használó közösségekben még közvetlenebb hatású tud lenni.

Mindez olyan speciális helyzetet teremt, amelyre kevésbé találhatnánk magyar megfelelőt. A magyar emigrációt ábrázoló regények döntő többségében igen fontos az utazás folyamata, amely az itt tárgyalt regényekben egyáltalán nem jelenik meg: a szereplők az egyik oldalon még szülőhazájukban vannak, míg a következőn már a célországban. A szülőország elhagyásához szükséges vízum megszerzése mindkét regényben fontos szerepet játszik, ám maga az utazás nem kap jelentőséget – minden bizonnyal azért, mert az utóbbi évtizedekben ez sokkal könnyebbé és elérhetőbbé, azaz természetesebbé vált.

Emellett fontos sajátosság, hogy az indiai és nigériai származású írók által írt könyvek döntő többsége rögtön, közvetlenül a nemzetközi angol nyelvű könyvek piacára kerül ki. Így ezen regények szerzői eleve nem csupán nigériai, illetve indiai olvasókra számíthattak. Mindkét szerző maga is emigráns, aki több országban is élt, ahol angolul beszélnek, és műveik is több országhoz is köthetők. Indiai, brit vagy amerikai szerző vajon Salman Rushdie? Egyszerre nigériai és amerikai szerző-e Chimamanda Ngozi Adichie? Salman Rushdie egyike a legnagyobb hatást gyakorló kortárs angol nyelven író szerzőknek, 2007-ben irodalmi érdemei elismeréseként II. Erzsébet angol királynő lovaggá ütötte. Rushdie Indiában született, de a felsőbb iskoláit már Angliában végezte, majd 2000-ben Amerikába költözött. Chimamanda Ngozi Adichie Nigériából származik, 19 éves korában költözött Amerikába, hogy ott folytasson egyetemi tanulmányokat, jelenleg az ideje egy

részét Nigériában, a másik részét Amerikában tölti. A két vizsgált regény tehát eleve a nemzetközi irodalmi szcénán jelent meg.

A regények tereivel kapcsolatban feltűnő hasonlóság, hogy mindkét regényben található egy-egy olyan kisebb urbánus tér, amely nagy jelentőségű az emigráns szereplők számára. Az *Americanah*-ban ilyen az emigránsokat tömörítő klub, az egyetemen működő Afrikai Hallgatók Egyesülete, mely az afrikai országokat és az Egyesült Államokat egyesíti a térben, illetve a visszatérő emigránsok által működtetett Nigerpolitan Klub, amely a nyugati országokat egyesíti a nigériai térrel. A *Golden ház*ban pedig maga a ház és az azt körülvevő zárt Macdougall-Sullivan Gardens különül el a város terétől, és hoz létre egy sajátos világot a városon belül. Ez a tér maga a regény középpontja, amelyben a regény jó része játszódik, míg az említett kisebb heterotopikus terek rövidebb időre tűnnek fel az *Americanah*-ban. Mindkét regényben megjelenik a városok tereinek társadalmi osztály és etnikum szerinti felosztása is. Az emigráns szereplők új otthonaik megismerése közben komoly sztereotípiákkal, társadalmi kérdésekkel szembesülnek, és az emigráció során fellépő kulturális sokk helyett a *Golden ház*ban a hangsúly teljesen New York felépítésére, a városon belüli terek kapcsolatára kerül át. Ezzel szemben az *Americanah*-ban a kulturális sokk leírása is megjelenik, de mégis a tér felépítése, a régi otthonhoz való viszonyulás kerül előtérbe, főképp azért, mert ez a regény két visszaköltözést is ábrázol. Az emigráció mellett az emigráció utáni visszaköltözés folyamata, a korábban ismerős tér újramegismerése is tematizálódik.

A két vizsgált regény tehát az emigránsregény újfajta típusát testesítheti meg, amely a kortárs kultúra globalizált jellegéből és a kolonizációs múlt hatásaiból eredő kulturális interferenciákra, az ebből származó sűrűlódásokra és az ezek színteréül szolgáló kisebb urbánus terekre helyezi a hangsúlyt. A regények komplex kérdéseket tárgyalnak az egykori gyarmatokról Angliába és Amerikába történő emigrációval kapcsolatban (mely két ország ma is a globalizáció centrumának tekinthető), de eközben a globalizáció által kiváltott migráció általános jelenségeit, identitásra gyakorolt hatását is ábrázolják.

Fontos hasonlóság, hogy mind a négy regényben a realista beszédmód kerül előtérbe. A mágikus realizmussal vagy a disztópiával való szoros összekapcsolódások itt sokkal kevésbé jellemzőek, mint a korábbi fejezetben tárgyalt regényeknél. Az esetleges műfaji átjárás nem csupán két műfaj között jön létre, hanem műfajok sokasága között (*A Golden ház*). Ez azonban nem jelenti azt, hogy ezek a szerzők és szövegek kevesebb fogékonyságot mutatnának a narratív játék iránt. A fokalizáció variabilitását az *Akváriumban* a gyermeki és felnőtt nézőpontok keveredése, míg az *NW*-ban a narrátorok és perspektívák váltogatása

jelenik meg. Az *Americanah*-ban a fokalizáció és a narrációs módszerek sajátos rendszere billenti ki a szöveget a tradicionális realista regény skatulyájából. Narratológiai szempontból *A Golden ház* a legösszetettebb, ahol a műfajok keveredése hozza létre a sajátos narratív világot, ám minden narrációs játék ellenére ez utóbbi regény is a kortárs Amerika társadalmi igazságtalanságaira reflektál.

A következő elemzésekben azt vizsgálom, hogy ezek a terek miképp válnak ki a város szövetéből, és ábrázolódnak sajátos mikrovilágokként, illetve, hogy miképp határozzák meg a szereplők identitását és lehetőségeit. Elemzéseim másik fő kérdése a regények realizmushoz való kötődésére irányul. Mind a négy regényben központi szerepet játszanak az ábrázolt terek sajátos jellegzetességei és a hozzájuk rendelődő társadalmi igazságtalanságok. A kortárs, realista sajátosságokat felvonultató regények tere tendenciaszerűen apróra szűkül, a társadalmi problémák ábrázolása pedig kifejezetten ezekhez a terekhez kapcsolódik. A szegénység és az emigráns lét jelen szövegekben szorosán kötődik egy-egy urbánus térhez, és ezen urbánus terek sajátjai azok a sztereotípiák és korlátok, amelyekkel a szereplők küzdenek. A szövegek narrációját is a terek és a terek közötti mozgás határozza meg.

IV. 2. Kerületekbe zárt városok

IV. 2. 1. Északnyugat-Londonból jöttem: Zadie Smith: *NW*

Bevezetés

Zadie Smith a kortárs brit irodalom egyik legkiemelkedőbb alakja. Már 2000-ben megjelent első regényével, a *Fehér fogakkal* több díjat elnyert (pl. James Tait Black Memorial Prize, Whitbread Book Award), hamar népszerű lett a kritikusok és az olvasók között is. Az *NW*, Zadie Smith negyedik regénye 2012-ben jelent meg angolul. A regény magyarul öt évvel később, 2017-ben látott napvilágot Pék Zoltán fordításában az Európa Kiadónál.³²⁰

Az *NW* címét Északnyugat-London postai kódjáról kapta, ezen a helyen, pontosabban a Willesdenben a fiktív Caldwell lakótelepen játszódik a regény nagy része, és a főszereplők is innen származnak. Bár négy főszereplője van a regénynek, a mű középpontjában egyértelműen Leah Hanwell és Keisha Blake, későbbi nevén Natalie De Angelis barátsága áll. Leah és Keisha négyéves koruk óta barátnők, barátságukat egy „esemény”³²¹ alapozza meg: mikor Leah kisgyermekként majdnem megfullad a strandon, Keisha húzza ki a vízből. A lányok látszólag nagyon különbözőek, ám összeköti őket barátságuk és lakóhelyük. Leah fehér bőrű, vörös hajú, ír származású, az egyetemen filozófiát tanul, utána egy rosszul fizető állásban dolgozik szociális területen, egy francia-algériai származású, színes bőrű fodrász felesége lesz, és felnőttként is közel lakik gyermekkori otthonához. Natalie színes bőrű nő, aki keményen dolgozik azért, hogy ügyvéd lehessen, egy gazdag férfihoz megy feleségül, két gyereke születik, és felnőttként London gazdagabb részére költözik. A további főszereplők Felix Cooper, egy színes bőrű férfi, aki korábbi zűrés, droggal, alkohollal és kétes ügyekkel teli életét próbálja hátrahagyni barátnője, Grace segítségével és Nathan Bogle, aki gyerekként Keisha és Leah osztálytársa volt, most azonban lányokat futtat, és egyéb illegális üzletekbe keveredik. A négy rendkívül különböző főszereplő életét Északnyugat-London köti össze, a városrész maga válik a cselekmény központjává, a regény talán nem is négy ember életét, hanem inkább

³²⁰ Nagyrészt ebből a kiadásból idézek, de néhány helyen a vizsgálat szempontjából kiemelten fontos kifejezések esetében kissé módosítottam a fordítás szövegét, ezeket a változtatásokat mindig külön jelölöm, és ezekben az esetekben az angol kiadás szöveg helyét is közlöm lábjegyzetben.

³²¹ SMITH Zadie, *NW*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2017), 189.

Északnyugat-Londont meséli el. Györke Ágnes a regényről írott kritikájában így ír erről: „Vagyis a város története lényegében emberi kapcsolatok genealógiája, azoknak az emlékeknek, kimondott vagy elhallgatott érzéseknek a tárháza, amelyek »tanúja« az egyébként közönyös nagyvárosi tér.”³²²

Jelen alfejezetben azt járom körül, hogy miként kapcsolódik össze a város és a személyes identitás a regényben, hogyan határozza meg a kerület, Észak-Nyugat-London a két kiemelt főszereplő, Leah Hanwell és Keisha Blake, későbbi nevén Natalie De Angelis identitását, és miként kerül kölcsönhatásba más identításalakító tényezőkkal, illetve azt, hogy erre miként reflektál a regény narrációja. A regény fő fókuszja a címben is szereplő városrész és annak hatása a lakóira, az, hogy miként határozza meg a lakókörnyezet a lehetséges identitásokat.

Narratív forma – város – identitás

Az *NW* öt részében más-más narratív forma uralkodik, nem csupán a narrátori fókusz és a középpontban lévő főszereplő váltakozik, hanem a narráció egésze. Bár nem mindegyik főszereplő válik narrátorrá, minden részben más narrátori hang szól hozzánk, és más a szöveg tagolása is. Az *NW*-ben a főszereplőkkel együtt változó narratív formák tükrözik a szereplők identitását. Az *NW* nagy része alapvetően három egymásba zárt térben játszódik, amelyek mintegy koncentrikus körökként épülnek fel: a falak közé zárt Caldwell lakótelep, a Willesden körzet, s végül maga Északnyugat-London. A női főszereplők gyermekkorukat a Caldwell lakótelepen töltik, majd felnőttként bár ebből a térből kikerülnek, még mindig Willesdenben laknak, Leah közelebb hozzá, Natalie pedig távolabb, a körzet gazdagabbak által lakott részén. Felix és Nathan is Caldwell egyik toronyházában nőtt fel, Felix most a barátnőjénél lakik ugyanazon a lakótelepen, Nathan is ugyanott él, ám a többi főszereplővel ellentétben teljesen beszippantotta a bűnözés világa.

Az *NW* első részében, mely a *látogatás* címet viseli, Leah története tudatfolyam-technika segítségével bontakozik ki, így megfigyelhetjük, hogyan működik a nő tudata, és miként változik az identitása. A fejezetek hosszúsága az elbeszélt történésekhez igazodik, nagyjából lineáris a történetvezetés, de a tudatfolyam-technika sajátossága miatt a jelen és a múlt hasonló, egymással kapcsolatos eseményei összekeverednek. Az egyes szám harmadik személyű narrátor prózai elbeszélését egyszer egy fa alakba rendezett vers töri meg, máskor

³²² GYÖRKE Ágnes, „Északnyugat-londoni blues: Zadie Smith: *NW*”, *Élet és Irodalom* 62, 37. sz. (2018): 21.

egy útvonalleírás vagy egy szavakból alkotott száj képe, amelyben a fogak és a nyelv helyét a testrészeket vagy épp azok hiányát jelző szavak töltik ki. Ebben a részben kiderül, hogy Leah idegennek érzi a mások róla kialakított képét, és önmagát próbálja meghatározni. A rádióban hall egy mondatot, amely megtetszik neki: „én vagyok a kizárólagos szerzője az engem definiáló szótárnak”,³²³ azonban nem tudja leírni a keze ügyében lévő magazin fényes papírjára, és több próbálkozás után „hagyja elgurulni a ceruzát”,³²⁴ ami úgy olvasható, mint a kijelentés igazságtartalmának megkérdőjeleződése, vagy mint sikertelen próbálkozás, hogy definiálja önmagát. A regényben egyértelművé válik, hogy Leah nem az egyetlen szerzője az őt definiáló szótárnak, identitását nem egyedül ő alakítja, többek között környezete és származása is hatással van rá. A „kizárólagos szerző” kifejezés később is megjelenik,³²⁵ így önmagunk meghatározásának lehetetlensége univerzálissá válik, ezt erősíti az is, hogy Leah történetét egy külső szemlélő mondja el, nem önmaga. Leah mozgását egy ponton a szöveg először GPS koordinátákkal és utasításokkal adja meg, majd miniatúristaként írja le, hogy mit lát a visszaútja során, mintha zsúfolt, összetett város leírása csak vagy a végletekig leegyszerűsítve vagy minden részletének pontos bemutatásával lenne lehetséges.

A második, *vendég* című részben Felix egy napját követhetjük végig, a regény itt is, ahogy több más helyen, Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című művét idézi, ezen összehasonlítás alapján Felix Septimus megfelelője lehet.³²⁶ Ebben a részben a fejezetek nem számozottak, hanem postai kódokkal jelöltek, így követhetjük Felix útját a városban, tulajdonképpen a térbeli mozgás szervezi a szöveget. Felix – akinek a neve ironikus módon szerencsét jelent – története egy narratív horoggal indul, már előre értesülünk haláláról az első részben, így lehetetlen úgy olvasni a regény ezen részét, hogy ne gondoljunk előre a tragikus végkifejletre. Bár Felix pozitívan készül új életére, és megpróbálja elvágni az őt régi életéhez kötő utolsó szálakat, ezek a próbálkozások már eleve kudarcra vannak ítélve a regényben. Hiába tér jó útra, nagyrészt barátnöje, a beszélő nevű Grace – a szó köznévként kegyelmet jelent – hatására, mikor London különböző részei közötti utazgatása után visszatér Északnyugat-Londonba, gyilkosság áldozatává válik. Csupán Nathan találkozik vele személyesen a főszereplők közül, ám mindegyikük életére hatással van a gyilkosság. A

³²³ SMITH, *NW*, 2017, 11.

³²⁴ Uo., 12.

³²⁵ Uo., 230, 233, 244.

³²⁶ A regényt már többen hasonlították a *Mrs Dalloway*hez. Ld.: Lourdes LÓPEZ-ROPERO, „Searching for a »Different Kind of Freedom«: Postcoloniality and Postfeminist Subjecthood in Zadie Smith’s *NW*”, *ATLANTIS* 38, 2 (2016): 123–139, 134–135.; Lynn WELLS, „The Right to a Secret: Zadie Smith’s *NW*”, in *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*, szerk. TEW Philip (London etc.: Bloomsbury, 2013), 97–110, 101–106.

beszélő nevekkkel teletűzdelt történet példabeszédként működik a regényben, megmutatja, hogy hiába próbálja az ember hátrahagyni a múltját, származását, az meghatározza identitását és sorsát. Felix szeretne jó útra térni, azonban környezete kegyetlenül megtorolja megváltozott viselkedését. A város középpontjába való utazás során láthatjuk, hogy mennyire másként működik az a tér, mint az ismert NW, és hogy a metróterkép mennyire nem festi le az északnyugat-londoniak világát:

Megragadta a fogódkodót. A metróterképet vizsgálta. Nem fejezte ki az ő valóságát. Középen nem az »Oxford Circus« volt, hanem Kilburn High Road éles fényei. »Wimbledon« vidéken volt, a »Pimlico« szintiszta tudományos fantasztikum. Jobb mutatóját a Pimlico kék vonalára tette. Az a sehol. Ki él ott? Ki utazik egyáltalán át rajta?³²⁷

London nem egységes világ a szereplők számára, hanem ilyen-olyan viszonyban lévő világok sokasága, melyek viszonylagosak attól függően, hogy ki hol él, honnan származik. A kerület messze nem csupán lakóhelyként funkcionál, hanem meghatározója a benne élők identitásának és sorsának.

A regény harmadik és ötödik része, a *házigazda* és az *útban* címet viselő Natalie történetét mondja el. Mivel a két barátnő jelenik meg újra az utolsó, ötödik részben is, így tulajdonképpen Leah és Natalie történetének felvonásai közé ékelődnek be a két férfiről szóló részek.

A *házigazda* című rész a regény leghosszabb része, ebben Natalie identitásának változásait követhetjük végig. A 185 rövid, számozott szakasz közül számos Natalie identitásának formálódására reflektál. Maga a tény, hogy Natalie története rövid szakaszokra tördelődik, arra utal, hogy identitása nem mondható el egyetlen narratívában, nem egységes: apró, de jelentős momentumok határozzák meg. López-Ropero szerint beszédes, hogy épp az identitás megalkotottságáról szóló fejezet hívja fel leginkább a figyelmet a szöveg megalkotottságára.³²⁸

A sokszor csupán pár soros szakaszok narrátora egyes szám harmadik személyű, korlátozott narrátor, aki úgy tűnik, mindent tud Natalie-ról. Ez azt is jelentheti, hogy maga Natalie a narrátor, aki „ő”-ként hivatkozik önmagára, eltávolítva magától saját cselekedeteit – Keisha énjéhez hasonlóan. Néhány helyen a narrátor „te”-ként hivatkozik Natalie-ra, épp

³²⁷ SMITH, NW, 2017, 179.

³²⁸ LÓPEZ-ROPERO, „Searching for a »Different Kind of Freedom«...”, 131.

úgy, mintha Natalie beszélne önmagához. Így ez a rész akár a Natalie által férjének írt levél is lehet, amelyben a Keisha név alatt élt titkos életéről számol be. Ez azt is jelentheti, hogy Natalie meg szeretné határozni önmagát, és ezt csupán úgy teheti meg, ha kívülről nézi magát. Erre azért is lehet szükség, mert Natalie újra és újra megkérdőjelezi egy stabil identitás jelenlétét az általa betöltött szerepek mögött:

Lányjelmez. Nővérjelmez. Anyajelmez. Feleséjelmez. Ügyvédjelmez. Gazdagjelmez. Szegényjelmez. Brit jelmez. Jamaicai jelmez. Mindhez más ruhatár szükséges. Ám amikor ezeken a [pózokon] töprengett, nem tudta eldönteni, melyik a legautentikusabb vagy a legkevésbé hamis.³²⁹

A regény negyedik részében, az *útban* címűben Natalie Nathannel járja körbe London északnyugati részét, gyermekkorának helyszíneit. A fejezetcímek jelölik az általuk megtett útvonalat, Natalie sétája strukturálja a szöveget, így a tér válik a narráció legfontosabb elemévé. A múlt történéseit a terek idézik fel, a Caldwell lakótelep fala, amely körbezárja a caldwelli medencét, a térben jelöli a múltba belépés, az azzal való szembenézés határát. Az egyes szám harmadik személyű narráció akkor kezdődik, mikor a két szereplő találkozik, és elválásukkal ér véget a negyedik rész. Kettejük közös éjszakai sétája megmutatja, hogy mennyire összeköti őket a közös származási hely, annak ellenére, hogy más életet élnek felnőttként, és arra is rámutat, hogy Natalie, bármennyire szeretne, nem képes teljesen elszakadni Északnyugat-Londontól, identitását meghatározza gyermekkori otthona.

A regény utolsó részében, amely az első részhez hasonlóan a *látogatás* címet viseli, Leah-t ismét egy látogató állítja fel a kerti függőágyból, de most nem Shar, hanem barátnője, Natalie érkezik. Ez az utolsó rész nincs fejezetekre osztva, csupán törések jelölik a szövegben a témaváltásokat. Mintha a narráció is arra reflektálna, hogy Natalie és Leah is szembenézett már saját identitásával, csupán ennek következményeit kell feldolgozniuk, nincs már szükség arra, hogy rövid részekre bontsák történetüket, az egységessé vált identitásukkal együtt. Az egyes szám harmadik személyű narrátor elbeszélésének középpontjában itt Natalie napja áll, aki most is a városban mozog, ám ez nem jelent többé

³²⁹ SMITH, NW, 2017, 307.; ZADIE SMITH, NW (London: Penguin Books, 2012), 282. A hivatalos magyar fordításban a „póz” helyén az „attitűd” szó szerepel, azonban ezek nem valamiféle belső beállítódások Natalie számára, hanem önmagától távolinak érzett, eljátszott szerepek, amelynek kifejezésére számomra a „póz” kifejezés megfelelőbbnek tűnik, hiszen jobban megmutatja, hogy csupán a külsőségek által tölti be ezeket a szerepeket, nem érzi őket magáénak.

számára problémát, ahogy az sem, hogy meglátogassa barátnőjét gyermekkorának helyszínén.

Interszekcionalitás

1989-es nagyhatású cikkében Kimberle Crenshaw a rassz és a nem kölcsönhatását járta körül a fekete nők esetében, példákkal illusztrálva a színes bőrű nőket érő visszasságokat, az antirasszista politika és a feminista elmélet az ő sajátos helyzetükre való kiterjesztését tartaná a megoldásnak. Crenshaw szerint „a fekete nőket néha kirekesztik mind a feminista elméletből, mind az antirasszista politikai diskurzustól”, mivel azok olyan meghatározott tapasztalatokra építenek, amelyek nem egyeznek a színes bőrű nőkével.³³⁰ A gender és a rassz az ő esetükben szorosan összekapcsolódik, „az interszekcionális tapasztalat több, mint a rasszizmus és a szexizmus összessége”, így Crenshaw nem a fekete nők a meglévő struktúrákba való integrálását, hanem új keretrendszerek kialakítását sürgeti.³³¹

Bár ez az elmélet alapvetően nem az identitással, hanem a társadalmi egyenlőtlenségekkel kapcsolatos, később az identitással kapcsolatban is elkezdték a fogalmat használni, noha Crenshaw maga is elhatárolódott attól, hogy ezen értelmezésre kerüljön a hangsúly egy későbbi, többekkel közösen írt cikkében.³³² Patrick R. Granzka azonban úgy véli, hogy számít az identitás, hiszen „a társadalmi identitás kategóriái épp ezen rendszerek eredményei”, „[a]z egyenlőtlenség nem az identitáson alapul, hanem az egyenlőtlenségek hoznak létre társadalmi identitásokat”.³³³ Bár Granzka sem jut végső elhatározásra arról, hogy mennyiben és miként használható az interszekcionalitás az identitások leírására, azonban annyit érdemes továbbvinnünk ebből az elméletből, hogy a nem és a rassz kategóriái a társadalmi igazságtalanságok esetében is komplex rendszerként hatnak egymásra.

Az identitás működés módja a regényben némileg kapcsolódik ehhez az elgondoláshoz, hiszen az etnikai származás és a gender mellett a társadalmi osztály, illetve a származási hely, és az ahhoz kapcsolódó előítéletek és igazságtalanságok egymásra

³³⁰ Kimberle CRENSHAW, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum* 4, 1. sz. (1989): 139–167, 140. Saját fordítás.

³³¹ Uo. Saját fordítás.

³³² Sumi CHO, Kimberlé Williams CRENSHAW and Leslie MCCALL, „Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis”, *Signs* 38, 4. sz. (2013): 785–810, 797.

³³³ Patrick R. GRANZKA, „The (Intersectional) Self and Society”, in *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*, ed. Patrick R. GRANZKA (New York–London: Routledge, 2018), 67–73, 68. Saját fordítás.

épülnek és együttesen hatnak a szereplőkre. A származási hely kiemelten fontossá válik, amely megelőlegezi a genderrel, a bőrszínnel és az osztállyal kapcsolatos az identitásra is ható sztereotípiákat, melyek pedig elválaszthatatlanul összekapcsolódnak.

Azonban a szereplők identitására elsősorban az van hatással, hogy milyen sztereotípiák kapcsolódnak a származási helyükhöz, ezek pedig milyen hatást váltanak ki belőlük, leegyszerűsítve, láznak-e ezek ellen, és ha igen, miként, vagy általános igazságokként gondolnak ezekre, így mintegy önbeteljesítő jóslatként működnek-e. De ezek a különböző kategóriák összekapcsolódnak, alapjaiban más sztereotípiákkal kell szembenézniük a női, illetve férfi szereplőknek, és a bőrszínnel kapcsolatos elvárások is másként érintik a fehér, illetve színes bőrű szereplőket.

Etnikum – társadalmi osztály – város – identitás

Beatriz Pérez Zapata szerint az osztállyal, genderrel, etnikummal és szexualitással kapcsolatos domináns diskurzusok elnyomó hatásának összekapcsolódása jelenik meg a regényben.³³⁴ A műben az etnikai identitás valóban szoros kapcsolatban áll a társadalmi osztállyal és a származási hellyel. A felsőbb osztályból, gazdag környékekről származó szereplők számára az etnikai identitás kialakítása, az azzal kapcsolatos sztereotípiákkal való szembenézés nem okoz problémákat, kevéssé vannak ezeknek a kérdéseknek tudatában. Natalie férje, Frank De Angelis angol és olasz származású, színes bőrű férfi. Frank nem törődik az etnikai sztereotípiákkal vagy a rasszizmussal, és sztereotipikus nézetei vannak az északnyugat-londoniakról, Natalie régi ismerőseiről és családjáról is. Nem érdeklik a szociális problémák, és nem érti, hogy mit jelent valójában szegénynek lenni. A regényben úgy tűnik, hogy a színes bőrű származás csak akkor hátráltatja a szereplők társadalmi érvényesülését – s tesz szert ezáltal döntő súlyra identitásuk meghatározásában –, ha alacsony társadalmi osztályhoz, rossz pénzügyi helyzethez kapcsolódik, mely utóbbi pedig London egyes részeihez, főképp Északnyugat-Londonhoz kötődik. Az etnikai hovatartozásnál tehát nagyobb szerepet játszik az identitás alakításában a társadalmi osztály, illetve ezzel szoros összefüggésben a származási hely.

Annak ellenére, hogy Keisha gyermekként szembesült a környéken élő színes bőrű nőkhöz kapcsolódó súlyos sztereotípiákkal (szegény, színes bőrű, északnyugat-londoni nő sok gyerekkel, de stabil állás nélkül), a felnőtt ügyvéd Natalie, akire ezek nem illenek,

³³⁴ Beatriz Pérez ZAPATA, „In Drag’: Performativity and Authenticity in Zadie Smith’s *NW*”, *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal* 16, 1. sz. (2014): 83–95, 87.

nehezen érti meg a nőket, akikre igen. Ő már nem „úgy él”³³⁵ – ez visszatérő kijelentés a regényben, máshol a narrátor fogalmaz így: „Natalie Blake teljesen elfelejtette, milyen szegénynek lenni.”³³⁶ A regényben a felső osztálybeli, színes bőrű szereplők etnikai identitása nem létezőnek tűnik, egyáltalán nem kezelik őket, illetve beszélnek róluk bőrszínük miatt másként. Ez akkor válik világossá, mikor egy joghallgatóknak szervezett vacsorán Frank rasszista megjegyzést tesz Natalie-ra: „Nincs idő kikapcsolódni: a nővér az órabér rabszolgája.”³³⁷ Ez a mondat annak ellenére is problematikus, hogy Frank is színes bőrű – ezért is hökkennek meg a körülöttük lévők –, mivel más társadalmi osztályból származnak, és a társadalmi osztály a regényben pontosabban kijelöli a szereplők helyét, és mélyebben meghatározza a lehetőségeiket, mint az etnikai hovatartozás. A regény egy pontján Shar, aki az első *látogatás* című részben pénzt kérve kopogott be Leah-hoz, „kókuszdió”-ként³³⁸ hivatkozik Natalie-re – ezt a sértő szleng kifejezést olyan színes bőrű emberekre használják, akikről úgy vélik, hogy fehér bőrű emberekként viselkednek. A kifejezés Leah-nak is eszébe jut, amikor barátjánőjét és az ő tökéletes házát és életét figyeli. Natalie esetében ez arra utalhat, hogy származását megpróbálja eltitkolni, bár bőrszínét nem szégyelli, a helyet, ahonnan származik, igen. Minél távolabb szeretne kerülni mindentől, amit képvisel, erre mutat névváltoztatása is. Natalie esetében az etnikai identitás szorosan összefügg a lakóhellyel és a társadalmi osztállyal, miután felnőttként magasabb társadalmi osztályba kerül, a térben is mozog, gazdag környékre költözik.

Natalie névváltoztatása után elválasztja északnyugat-londoni énjét, akit Keisha Blake-nek nevez, a sikeres ügyvéd, feleség és anya énjétől, Natalie De Angelistól. Az egyetemi évei alatt magyarázat nélkül változtat nevet, de feltételezhetjük, hogy olyan keresztnevet szeretne, amely nem jelöli származását. Miután férjhez megy, egy szexuális partnerek keresésére használt honlapot kezd látogatni. Ezen a honlapon Keisha névvel szerepel, és egy olyan e-mail címet használ, amely utal északnyugat-londoni származására: KeishaNW@gmail.com. Egy olyan alteregót hoz így létre, amely megfelel az északnyugat-londoni, szegény, színes bőrű nő sztereotípiájának, és hasonlít családtagjaira: azt mondja, hogy fodrász, füvet szív és a szegényebb rétegekre jellemző ruhákat visel. Családja és az északnyugat-londoni ismerősei felnőttként is Keishának hívják – velük gyakran másképp is

³³⁵ SMITH, *NW*, 2017, 275.

³³⁶ Uo., 304.

³³⁷ Uo., 240.

³³⁸ SMITH, *NW*, 2012, 10.; SMITH, *NW*, 2017, 18. Az angol eredetiben a „coconut” kifejezés szerepel, míg a magyar fordításban a „kókusz”, amely azonban nem vonzza be a „kívül fekete, belül fehér” képet, ahogyan az eredeti angol szleng szó.

viselkedik –, csak a férje, kollégái és barátai nevezik Natalie-nak, így életének szereplői és közegei kettéválnak. Amikor visszamegy Északnyugat-London szegényebb részébe az *útban* című részben, seholként hivatkozik rá,³³⁹ egyszerű ruhákat visel, nem visz magával pénzt és megszegi a szabályokat, amelyeket minden más esetben követ. Lynn Wells szerint ekkor Natalie feleség és anya identitását is hátrahagyja.³⁴⁰ Natalie identitásába alteregója csak akkor integrálódik, amikor szembesül azzal, hogy nem hagyta teljesen hátra Északnyugat-Londont, még mindig hatással van identitására ez a körzet, és többé nem akar megfelelni a tökéletes képnek, amelyet felépített magáról, mert ráébred, hogy „a szíve mélyén északnyugat-londoni lány maradt”.³⁴¹ Natalie felnőttként megpróbálja elkerülni gyermekkorának helyszínét. Bár Északnyugat-Londonban él, ami mutatja a kötődését a helyhez, de a körzet gazdag részében, távol a háztól, amelyben felnőtt. Amikor visszamegy az *útban* című részben, és korábbi életének helyszíneit járja végig Nathannel, belső útra is indul a múltba, elkezdi megérteni és elfogadni saját identitását.

Leah ír származású, de így is szembesülnie kell etnikai sztereotípiákkal. Afro-karibi származású nőekkel dolgozik együtt, akik azt éreztetik, hogy Leah színes bőrű férje az ő tulajdonuk lenne. Leah felnőttként nem messze él a szülei házától, ismeri a környéken lakókat és közöttük él, munkahelyén mégis kívülállóként kezelik bőrszíne és diplomája miatt. Az északnyugat-londoniak alacsony iskolázottságával kapcsolatos sztereotípiákkal hatással van Leah-ra, ezért érezheti az egyetemi éveket különbözőnek „valódi” életétől. Lynn Wells szerint bizonyos értelemben Leah az alulteljesítő, ambíciók nélküli, immigráns és színes bőrű londoniak sztereotípiáját testesíti meg.³⁴² Sok tekintetben tükörszerű ellentétként működik a két központi karakter, Leah, a fehér bőrű lány, aki az NW-i, színes bőrű emberekkel kapcsolatos sztereotípiákba illeszkedik, színes bőrű kollégákkal dolgozik alulfizetett állásban és ugyanott él, ahol felnőtt, míg Natalie, a színes bőrű lány, aki kitör a

³³⁹ SMITH, NW, 2012, 300.; SMITH, NW, 2017, 325. A magyar fordításban Natalie azt válaszolja férje kérdésére, aki arról érdeklődik, hogy hová megy, hogy „[s]ehová”. Az angol eredetiben „[n]owhere” szerepel, amely „sehol”-t vagy ebben az esetben „sehová”-t jelent. A regény címe, az NW rövidítés így nem csupán Északnyugat-London postai kódja, de a „nowhere” rövidítése lehet, a sehol tehát Északnyugat-London szinonimája a regényben. Északnyugat-London olyan tér, mely elkülönül a város többi részétől, ahol más szabályok vannak érvényben, és amelyet Natalie felnőtt életteréből már kizár.

³⁴⁰ WELLS, „The Right to a Secret...”, 108.

³⁴¹ SMITH, NW, 2012, 222.; SMITH, NW, 2017, 241. A fordításban ez a mondat így szerepel: „Becsúgya ellenére a szíve mélyén London, NW-i lány maradt, nem tudta ignorálni a közeledő krízist.” A „London, NW-i” azonban, mivel a regény magyar kiadásában sehol sincs megadva az NW eredeti jelentése, megnehezítheti a megértést, és nincs is igazán oka annak, hogy miért nem oldják fel a rövidítést ebben az esetben, hiszen itt az NW egyértelműen a körzetet jelöli.

³⁴² WELLS, „The Right to a Secret...”, 100.

sztereotípiákból, keményen dolgozik, és egy másik társadalmi osztályba kerül, ám mindkettőjük életét meghatározza a tér, ahonnan származnak.

Barátság – identitás

Amikor először látjuk Leah-t Natalie-vel, Leah féltékeny barátnője életére, amely szinte túl tökéletesnek tűnik, gyermeknek érzi magát barátnője házában: „Egyik napról a másikra mindenki felnőtt. Amíg ő alakulgatott, mindenki felnőtt és kialakult.”³⁴³

Natalie többször Leah-hoz hasonlítja magát a regényben, ez is erősíti azt, hogy ellentétökként szemléljük őket. Natalie minden, ami Leah nem, és fordítva, egyetlen közös vonásuk a származásuk, amely azonban minden különbségnél fontosabbnak bizonyul:

– Nagyon klassz volt látni téged – mondta Leah. – Te vagy az egyetlen, akivel teljesen önmagam lehetek. – A megjegyzéstől Natalie elsírta magát, nem is az érzéstől, hanem attól a félelemtől, hogy a kijelentés fordított esetben szinte értelmetlen lenne, mivel Ms. Blake-nek nincs önálló személyisége, se Leah-val, se senkivel.³⁴⁴

Natalie létre akarja hozni önmagát, de nem képes olyan személyiséget megteremteni, amelyet önmagával azonosnak érezne. Barátsága Leah-val elgondolkodtatja Natalie-t az identitásáról, és meg is kérdőjelezi azt. Natalie identitásáról hibrid identitásként is beszélhetünk, mivel identitását az etnikumok és az osztályok közöttség jelöli ki. Natalie úgy építi fel felnőtt identitását, mintha egész életében magasabb társadalmi osztályba tartozott volna, és mintha egyáltalán nem határozná meg identitását színes bőrű származása és az azzal kapcsolatos sztereotípiák, elvárások és lehetőségek. Zapata szerint Keisha énje egy álöltözet (*drag*) Natalie számára, és úgy véli, hogy valójában egy személyisége (*self*) sincs Natalie-nek, nemhogy kettő.³⁴⁵ Azonban alighanem közelebb járunk az igazsághoz, ha hibrid identitásról beszélünk, hiszen Natalie sem elengedni nem képes Keisha énjét, sem beépíteni jelenlegi identitásába. Homi K. Bhabha hibriditás fogalma szerint ez a jelenség a kolonizáció során jön létre, amikor a két kultúra keveredik, továbbá a hibriditás lényegéből adódóan mindig kétértelmű, hiszen két különböző dolgot olvaszt magába, ám teljesen új

³⁴³ SMITH, NW, 2017, 77–78.

³⁴⁴ Uo., 229.

³⁴⁵ ZAPATA, „»In Drag«...”, 93.

minőséget hoz létre.³⁴⁶ Natalie egyszerre tartozik az alsóbb társadalmi osztályhoz és a felső-középosztályhoz, Északnyugat-Londonhoz és London gazdagabb negyedeihez, színes bőrű nő, de egy hagyományosan fehér bőrű, felső-középosztálybeli férfiak által uralt világban kell boldogulnia a bíróságon.

Az a jelenség, hogy a barátság meghatározza a szereplők identitását, Cooley már említett tükör-én fogalmához köthető. Cooley elmélete szerint az én „folyamatosan konstituálódik a társadalmi cselekvések kognitív és emocionális aktusai alapján, továbbá a társadalmi elfogadottságtól függ”.³⁴⁷ Leah identitását részben az határozza meg, hogyan látja őt Natalie, de ez problémát jelent Natalie számára, aki nem tud azonosulni a képpel, amelyet mások, közöttük Leah alakítanak ki róla. Erre az elméletre ismerhetünk rá abban is, hogy az etnikai és nemi sztereotípiák, illetve a hagyományos normák formálják a szereplők identitását.

Anyaság – identitás

A regényben az anyává válás nagyon fontos pont, amely meghatározza a női identitást. A gyermekvállalás univerzális elvárásként jelenik meg a nők számára. Ez pedig egy konkrét térben ábrázolódik, a willesdeni templomban, amely minden bizonnyal a valós St. Mary's templomnak felel meg. A templom története egészen 938-ig nyúlik vissza, terében, mely tele van az anyaság különféle ábrázolásaival, egyesül a múlt és a jelen. Ilyen ábrázolások az alaktalan csomagot magához szorító nő, a tizenhét gyermekes anya emlékműve és legfőképpen az úgynevezett fekete Madonna szobra, amely mintha beszélni kezdene a hőségtől távolgató Leah-nak, mely a mágikus realizmusra utaló finom allúzióként is értelmezhető. A térbe ivódik az anyaság, a női szerepekkel kapcsolatos elvárások, nem csupán a beszélgetésekben, a társadalmi elvárásokban jelenik meg, hanem magában a térben manifesztálódik. Természetesen ez köthető az anglikán vallás katolicizmustól örökölt Mária-kultuszához, de emellett a fekete Madonna a hely női idoljaként is funkcionál. Mintegy a tér szellemeként működik, mikor Leah a hangját hallja:

Hogyhogy egész életedben ezeken az utcákon jártál, és sose hallottál rólam? Mit gondoltál, meddig tudsz még elkerülni? Miből gondoltad, hogy kivétel vagy? Nem tudod, hogy azóta itt vagyok, amióta emberek

³⁴⁶ Homi K. BHABHA, *The Location of Culture* (London–New York: Routledge, 2004), 162.

³⁴⁷ STACHEL, „Identitás...”, 10.

segítségért kiáltanak? Hallgass meg: én nem olyan málészájú Madonna vagyok, nem olyan szenvelgő szűz! Öregebb vagyok, mint ez a hely! Öregebb, mint a hit, ami hiába veszi szájára a nevem! Ezeknek a bükkerdőknek és telefonfülkéknek a szelleme, a sövényeké és lámpaoszlopoké, édesvízforrásoké és metróállomásoké, ősi tiszafáké és kisboltoké, legelőké és 3D-multiplaxoké. Az igazi élet, az állati élet rendetlen Angliájáé.³⁴⁸

Habár Leah azt mondja a férjének és az ismerőseinek, hogy teherbe próbál esni, titokban fogamzásgátlót szed, és egy abortuszon is átesik. A kollégái, az anyja és a férje siettetik a gyermekvállalást, ami arra kényszeríti, hogy kettős életet éljen. Míg Natalie azért él kettős életet, mert identitása nem illeszkedik az etnikai és társadalmi osztályt leíró sztereotípiákba, Leah azért tesz így, mert a nemi sztereotípiák nem illenek vágyaihoz. Leah számára úgy tűnik, hogy bár a gyermekek valamiképp beteljesítik az életet, de jelzik is az öregedést és a halált, amelyektől Leah rettentően fél. Leah úgy látja, hogy Natalie tökéletesen megtestesíti a nőiességet, mikor a gyermekével van: „Anyja és gyermek. Csak rád kell nézni. Mint a kibaszott Madonna.”³⁴⁹ Bár Leah szerint Madonnaként fest a gyermekével foglalkozó nő, valójában Natalie csak azért vállalt gyereket, mert ez az elvárás a nőkkel szemben: „Esze ágában sem volt nevetség tárgyává válni azzal, hogy nem éri el, amit várnak tőle.”³⁵⁰ Ez is mutatja, hogy mennyire erősen meg szeretne felelni Natalie a nőkkel kapcsolatos sztereotípiáknak, és ezek az elvárások milyen erősen meghatározzák a nők identitását a regényben. Így a regényben az egyik leghagyományosabb női szerep sem választható minta, hanem kötelezően követendő szerep. Amelynek azonban hiába felel meg Natalie, ez csupán látszat. Éppen úgy, ahogy Leah is csupán úgy tesz, mintha meg szeretne felelni ennek a szerepnek. A női szerepekhez való akart vagy akaratlan kapcsolódás tehát itt is megjelenik, mint az előző fejezetben vizsgált *Esték a cirkuszban* című regényben, ám míg abban az esetben kifejezetten az adott korhoz kapcsolódó szerepminták kerülnek előtérbe, és azokkal szoros összefüggésben az általánosabb érvényű nőkkel kapcsolatos elvárásrendszer, ebben a kortárs környezetben játszódó szintén londoni regényben az általános érvényű elvárások és az azoknak megfelelni nem vagy csupán nehezen tudó kortárs

³⁴⁸ SMITH, NW, 2017, 85.

³⁴⁹ Uo., 365.

³⁵⁰ Uo., 296.

nők élete kerül a középpontba. A női szerepminták és az azokkal kapcsolatos kérdések tehát újra hangsúlyosan feltűnnek.

Leah azért él kettős életet, mert valójában nem akar gyereket, de Natalie sem azt kapja a szüléstől, amit vár: nem találkozik önmagával,³⁵¹ nem alakul ki a stabil identitása, inkább újra kiéleződik annak kérdésessége. A gyermekvállalás, a nőiséggel kapcsolatos sztereotípiák inkább csak megkérdőjelezzik a főszereplő nők identitását, nem pedig stabilizálják azt. Éppúgy küszködnek ezekkel, mint a bőrszínhez kötődő sztereotípiákkal, amelyekhez hasonlóan a terekhez kapcsolódnak, Willesdenben a nők hamar vállalnak gyermeket, és több gyermekük van. Ezt láthatjuk akkor is, mikor Natalie találkozik a nővérével és annak gyermekeivel.

Összefoglalás

Az *NW* az identitást komplex, folyton változó jelenségként ábrázolja, amely folyamatosan alakul, és az identitás hibriditása is megjelenik Natalie esetében. A regény narrációja tükrözi a szereplők identitását, és velük együtt változik. A regényben az identitást alapvetően meghatározza a baráti kapcsolat, az etnikum, a társadalmi osztály és a lakóhely. Ezek a tényezők azonban nem különállóan érvényesülnek, hanem szervesen összekapcsolódnak, és hatnak egymásra. Az identitás alakulására a legnagyobb hatást a regényben a származási hely (*NW*) teszi, amely eleve meghatározza a társadalmi osztályt, amely pedig többek között az etnikummal kapcsolatos különféle sztereotípiákat működésbe hozza. Így a város maga, konkrétan a városrész sajátos világként tűnik fel, amely messze nem csupán lakóhely, hanem meghatározója a benne élők identitásának és sorsának.

A regényt társadalmi szemlélete erősen köti a kortárs próza realizmus felé fordulásához, és az etikai megszólalás felértékelődéséhez. James Wood az *NW* írójának első, *Fehér fogak* című regényével részletesen foglalkozik már említett kritikájában, amelyben létrehozta a hisztérikus realizmus (*hysterical realism*) fogalmat azon kortárs anglofón regényekre, melyek egyik fontos jellemzője, hogy a figyelem az egyénről a világ működése felé fordul (ennek alátámasztására egyébként épp Smith egyik interjújából idéz).³⁵² Az *NW* identitással kapcsolatos kérdései nem csupán egy-egy szereplőre érvényesek, sokkal inkább általánosabb jelenségekre világítanak rá az irodalom eszközeivel: a társadalom működésére,

³⁵¹ Uo., 298.

³⁵² WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

a nőikkel kapcsolatos társadalmi elvárásrendszer problémáira és elsősorban a városok felosztottságára, illetve a boldogulásra való esélyek térhez kötődő egyenlőtlenségére.

IV. 2. 2. Az angyalföldi akváriumba zárva: Tóth Krisztina: *Akvárium*

Bevezetés

Tóth Krisztina *Akvárium* című regénye nagyrészt Budapesten, pontosabban Angyalföld egyik függőfolyosós lépcsőházában játszódik. A szereplők az egyik szobakonyhás lakás szerencsétlen sorsú lakói. A cselekmény a közelebről meg nem határozott ötvenes években kezdődik és a hetvenes években zárul. A szűk lakás lakói alulról figyelik a második világháború utáni világtörténelem eseményeit, így kisebb események kerülnek életük és a regény középpontjába. Kisemberek, kis események egy apró zárt világban. Csupán két történelmi esemény jelenik meg, ám ezek is csak háttérként szolgálnak: az 1956-os forradalom és a gyermekbénulás járvány, ezeken kívül kevés konkrét időpont található a regényben. Horváth Csaba így ír a szereplők történelemhez való viszonyáról: „A lerobbant lakónegyed épülettömbjének a történelmet csak elszenvető, de annak alakításából és elgondolásából egyaránt kimaradó lakói elképzelni sem tudnak másfajta életet, és igazi szegénységük ebből áll.”³⁵³ A szobakonyhás lakás, bár külön mikrovilágot alkot, nem teljesen különálló tér, szűkössége miatt folyamatosan összekapcsolódik a többi lakással, határai elmosódnak. Az ablaka belülről, a folyosóra néz, így még csak lehetőséget sem ad a kilátásra, egy ideig éjszakánként ajtóként is használják. A vécé a folyosó végén van, a bejárati ajtó igen gyakran nyitva marad, az ágybélők távozása után az egyik munkahelyről hazahozott kórházi ágy a folyosón áll, melyet az idősebb asszonyok padként, a gyerekek trambulinként használnak. Ez a bezártság a regény alapélménye. A szegény társadalmi osztályokból származó szereplők terei és lehetőségei is rendkívül korlátozottak. A regény világa rendkívül szűkös, főleg zárt terekben játszódik és ezt a korlátozottságérzést erősíti, hogy főként a gyermekszereplők szemszögéből ismerjük meg a történeteket. A pár évtizeddel ezelőtti angyalföldi világot, a korban a társadalmi osztályok közötti mozgás lehetőségeit, a szegénység, az örökbefogadás kérdéseit járja körül a regény, ám a szöveg középpontjában végig az ábrázolt tér áll.

³⁵³ HORVÁTH Csaba, „A lehetséges valóságok inventáriuma: Tóth Krisztina prózája”, in HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2018), 77–96, 82.

Jelen alfejezetben először az akvárium, mint a térábrázoláshoz is kapcsolódó szimbólum jelentőségével foglalkozom, majd a különböző terek, az identitások ábrázolására terek ki, végül a narrációval és a kötet realizmushoz való viszonyát vizsgálom.

Akvárium

Az akvárium mint szimbólum újra és újra feltűnik a regény folyamán. Akváriumként értelmezhető az angyalföldi szobakonyhás lakás, amely a kislány Verát befogadó gyermektelen zsidó házaspárnak, Edit néninek és férjének, Jóska bácsinak, illetve Edunak, Edit néni értelmileg akadályozott testvérének ad otthont. A szomszédok belátnak a lakás lakóinak életébe, a lakók pedig csak a lakás ablakain tekinthetnek ki, az egész várost nem láthatják be, a nézőpontjuk korlátozott. Emellett a városrész maga is akváriumként működik, amelyből csak nagy nehézségek árán lehet kilépni, a nyomasztó, klausztrófób tér magába zárja a lakóit, és a kor társadalmi igazságtalanságait is hordozza. Ahogy Szilágyi Zsófia is megjegyzi, a társasház és az ország is az akváriumhoz hasonlóan zárt tér.³⁵⁴ Visy Beatrix szerint „[a] szereplők saját szűkre zárt akváriumukban úszkálnak, ahonnan még a kerület puccosabb vége is egy másik, idegen világnak tűnik, a jelenre, a mindennapokra koncentrálna, épp csak annyi levegővel, amennyi egy átluggatott befőttesüveg tetején érkezik”.³⁵⁵

A szó szerinti akváriumot Jóska bácsi látja meg a Benkő doktorék lakásában, ahol ez a tárgy szinte megbabonázza őt. Jóska bácsi mindent felülíró vágya lesz a saját akvárium birtoklása, annak megépítése, előkészítése tölti ki a napjait, mintha ezáltal egy saját egzotikus világot is birtokolhatna. Ezt a saját külön világot, a saját térből való kiszakadást erősíti az is, hogy a férfi egy egzotikus halat is vásárolni szeretne, amely néger táncosnőre emlékezteti őt: „Ahogy Jóska bácsi átkelt a kipárnázott kosárral a téren, azon töprengett, hogy a csíkos gurámi egy csókos ajkú néger táncosnőhöz hasonlít. Gurámit birtokolni olyan, mintha egy néger nő táncikálna külön neki, egész nap, egy üvegdobozban.”³⁵⁶ A bácsi és néni nem hisz abban, hogy lehetséges volna kitörni jelenlegi helyzetükből, ám az akvárium, egy másik térhez és másik társadalmi osztályhoz tartozó tárgy birtoklása ezt áttételesen

³⁵⁴ KÁROLYI Csaba, „ÉS-KVARTETT - Tóth Krisztina *Akvárium* című regényéről”, *Élet és Irodalom* 57, 49. sz. (2013): 20–21.

³⁵⁵ VISY Beatrix, „Hófehérke és egy darabka tenger”, *Holmi* 25 (2013): 1321–1325, 1321.

³⁵⁶ TÓTH Krisztina, *Akvárium* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 202.

mégis lehetővé tenné. Azonban a térből való kilépés még áttételesen sem történhet meg, hiszen amint beereszti a halakat az akváriumba, a férfi szélütésben meghal.

Az akvárium a bácsi halála után Klárimamához, Vera szülőanyjához kerül. A koszolódó akvárium a pusztuló halakkal egyre hasonlatosabbá válik a környezetéhez, tengerből „évtizedek óta lassan erjedő miazmás mocsár”³⁵⁷-rá változik. Klárimamánál az akváriumban az élet hasonló az őt körülvevő városrészhez, mintegy annak miniatűr mása:

Az óriási akvárium ködösen gomolygó víz alatti városra hasonlított, föl-le úsztak az algás üveg mögött a guppik. Az algaevő csigák az üvegre tapadtak, és közlől úgy néztek ki, mint a szörnyek. A vizet soha senki nem cserélte, a halak között sajátos egyensúly állt be, mint valami élővízben. Ha a kislány felágaskodott, és szárított bolhát szórt be nekik, odagyűltek, keringtek, tülekedtek. Voltak kicsik, és mindig ott lebegett egy-két cafatosan ázó döglött test is, ezekbe a többiek bele-bele csíptek elhaladtukban.³⁵⁸

Horváth az akvárium lakóit a szereplőkkel azonosítja: „[A] regény szereplői pedig egyszerre halak és cafatosan ázó döglött testek, akik tudat nélkül lebegnek a vízen, mert számukra nincsen élet az *Akváriumon* kívül.”³⁵⁹

Az akvárium Benkőéknél a kisfiú öröme mellett arra szolgált, hogy elterelje az emberek figyelmét arról, ahogy a disszidálásukra készültek, így az akvárium Amerikát szimbolizálta, Jóska bácsinál a térből való kiszakadás irreális vágyát, Klárimamánál pedig egzotikuma lassan teljesen beleolvad az őt körülvevő térbe, annak miniatűr másává válik. Ahogy az akvárium egy apró különálló világ Angyalföldön belül, úgy válik el Angyalföld Budapest más részeitől.

Mesei allegóriák

Az akvárium azonban emellett a regény utolsó fejezetében Hófehérke koporsójaként is szolgál a Vera gyerekkorából maradt ütött-kopott baba számára. A *Hófehérke* viszonyulópontként szolgál az egész regényben, a halál, a mozdulatlanságba dermedt világ az *Akvárium* világának alapélménye.

³⁵⁷ Uo., 40.

³⁵⁸ Uo., 13.

³⁵⁹ HORVÁTH, „A lehetséges valóságok inventáriuma...”, 84.

A *Hófehérke és a hét törpe* mellett egy másik mese is megjelenik és példaként szolgál a regényben, ahogy azt Takács Ferenc is megjegyzi,³⁶⁰ az elalvó, kastélyba zárt kiráylány, *Csipkerózsika* meséje. Csipkerózsika térbeli bezártsága visszhangzik az *Akvárium* történetének terekbe zárt szereplőiben, de legfőképpen Edu történetében, aki a tér mellett sérült elméjébe is be van zárva. Edu kedvenc könyve a kórházi könyvtárban a *Csipkerózsika* térbeli mesekönyv változata, ezt a könyvet nézegetve csábítja el a karbantartó a kiszolgáltatott lányt. Csipkerózsika meséjének korábbi változatában, a *Nap, Hold és Talia* címűben a király, mikor rátalál az alvó királykisasszonyra, teherbe ejti őt, de a lány csupán azután ébred fel, miután ikreket szül álmában, és az egyik gyermek kiszívja a szálkát az ujjából.³⁶¹ Az, hogy a karbantartó az értelmileg sérült nő helyzetét kihasználva megerőszakolja, ezt a történetet tükrözi vissza, hiszen Edu épp úgy nem ért semmit a történésekből, mint az alvó Talia.

Családja Edut egészen terhességéig gyermekként kezeli:

De hogy is lehetett volna egyáltalán rákérdezni arra, amit Eduval kapcsolatban még soha senki nem hozott szóba, hiszen mindenki úgy tekintett rá, mint valami koravén, csúf kisgyerekre vagy szelíd, de ostoba háziállatra. Most hirtelen bebizonyosodott, hogy Edu igenis nő. Felnőtt, termékeny asszony. Mintha Vera családba érkezésével hirtelen megszűnt volna Edu addig soha meg nem kérdőjelezett gyerekstátusza, és óhatatlanul szembe kellett volna néznie a kínos ténnyel, hogy vannak nemi vágyai.³⁶²

Ezután többször szóba kerül Edu szexualitása, illetve ügyetlen flörtölése Vera férjével, Lalival, mintha visszavonhatatlanul nővé változtatta volna megszakított terhessége. Bár Edu mit sem tud a terhességről, nem érti, miért vérzik annyira abortusza után, ez a momentum végletesen megváltoztatja, hogy miként tekint rá a környezete. Fogycékosága miatti gyermeki szerepét felülírja a terhesség által bizonyított női mivolta. Az abortusz értelmezhető a Perrault *Csipkerózsikájában* megjelenő emberevő óriásasszony királyné átértelmezéseként, az eredeti mesében a királyfi anyja szeretné megenni a gyermekeket,³⁶³ itt pedig az Edu anyjaként viselkedő Edit néni dönt kénytelen-kelletlen az abortusz mellett.

³⁶⁰ TAKÁCS Ferenc, „Antilányregény”, *Mozgó Világ* 39, 9. sz. (2013): 115–118, 117–118.

³⁶¹ Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÜNOS László, 8. kiad. (Budapest: Corvina, 2011), 235–236.

³⁶² TÓTH, *Akvárium*, 85–86.

³⁶³ BETTELHEIM, *A mese bűvölete...*, 237.

De emellett Edit néni *Csipkerózsika* gyermekre vágyó királynőjére és a *Hófehérke és a hét törpe* gyermeket kívánó szülőjére is emlékeztet az örökbefogadás miatt.

A *Csipkerózsika* azonban nem csupán Eduval, hanem Klárimamával kapcsolatban is megjelenik a regényben, a folyton alvó, mindig elkéső nő azt mondja az unokájának, hogy a cecelég csípésétől álmokóiban szenved. De az alvás körülményeinek leírása egyébként is gyakori a regényben. Vera és Lali mintha *Csipkerózsika* és a szűk térből *Csipkerózsikát* kimentő herceg torz párjai lennének. Vera vérző lába az esküvő napján jelezheti a megszúrt *Csipkerózsika* véréét. Vera bár új életszakaszba lép, hiszen feleség, majd anya lesz, ébredés és jobb élet helyett ugyanúgy bezárva találja magát egy térbe és helyzetbe, amelyben nem érzi otthon magát. Terhességét is elutasítja, mintha sohasem ébredt volna fel, és kezdte volna meg felnőtt életét. Basile már említett meséjében³⁶⁴ a gyermek a felszabadító erő, azonban a regényben a gyermek születése csak bezárja Verát az adott térbe, innentől nem is álmodozhat a vágyott disszidálásról és Amerikáról, erre mutat, hogy angol nyelv tanulását is hirtelen abbahagyja. Vera terhessége idején Klárimama a *Hófehérke és a hét törpe* gonosz királynőjeként lép színre:

Klárímama, amikor híret vette, hogy újra Pesten vannak, mindenféle gusztustalan, gyanús teákat hozott rosszul kimosott üvegekben [...] Ezeket a teákat Vera sose merte meginni, mindig a mosogatóba öntötte az üveg tartalmát, ami néha vizelet-, néha penészszagot árasztott. Meg volt győződve arról, hogy ha meginná a főzetet, rögtön elvetélne vagy meghalna, de legalábbis torzszülöttet hozna a világra [...] ³⁶⁵

Vera apja egyáltalán nem kerül szóba a regényben, mint ahogy *Hófehérke* apja sincs jelen a mesében, Lali pedig igen kevésbé vesz részt kislányuk, Vica életében. Jóska bácsi az egyetlen pozitív apafigura, aki védelmezni szeretné Verát szülőanyjától, Klárimamától is, ahogyan a vadász védelmezi *Hófehérkét* a gonosz mostohától, aki újra és újra feltűnik az életében. A gonosz mostoha „személyisége a primitív narcizmus szintjén fixálódott”³⁶⁶, ahogyan Klárimamáé is, aki senkivel sem törődik, csak a saját szokásaival és igényeivel, a kisunokáját is egyedül hagyja azért, hogy hazamenjen megetetni a halakat, korlátolt elméjébe senki más nem fér be. *Hófehérkéhez* hasonlóan felnövekedve Vera is mindent megtesz azért, hogy vonzó nővé váljon, ám a herceg csókja nem menti meg az

³⁶⁴ Uo., 235.

³⁶⁵ TÓTH, *Akvárium*, 265.

³⁶⁶ BETTELHEIM, *A mese bűvölete...*, 213.

üvegkoporsótól. A mesei allegóriák torz működése mutatja meg, hogy mennyire mássá válnak ebben a térben és korban a mesék. A realista környezetleírásokba épített mesei elemek képtelenek a szokásos működésre, a két műfaji kód összeütközéséből a tér és a korszak miatt csak a realizmus léphet ki győztesen.

Lakások

Edit néni és Jóska bácsi lakásán kívül három másik lakást ismerhetünk meg a regényben, amelyek mind más-másfajta térhez való viszonyt reprezentálnak: Vera és Lali lakását, Klárimama pincelakását és az egykori tanár, Gabi bácsi otthonát.

Vera és Lali lakása jóval modernebb, a szocializmus idején épült panelházak tipikus lakása, távfűtés és saját fürdőszoba van benne, később pedig a telefont is beszerelik. Edit néni számára ez a tér idegen, „átláthatatlan”³⁶⁷, nagyban különbözik a körfolyosós ház világától. Vera félti a lakást a betolakodóktól, teljesen saját terévé akarja tenni, azonban Lali szabályai miatt itt sem élhet teljesen szabadon. Mikor Edit néni ételt hoz neki, úgy érzi mintha a néni saját lakása hasonmásává szeretné alakítani a terek:

Amikor Vera a tányér fölé hajolt, úgy érezte, gyerekkorának utált konyhaszaga gőzölög fel alattomosan a tálcáról, hogy átítassa a haját, a ruháját és az egész otthonát, hogy Edit néni ételhordóban utána hozta ezt a szagot, és most megpróbálja vele elárasztani ezt a lakást is [...] ³⁶⁸

Az illatok terekhez és személyekhez kapcsolódnak a regényben, Jóska bácsi halála után évekké is érezni lehet a hajszesze szagát a díspárnákon, Edu testszaga több alkalommal feltűnik, Lali állítja, hogy miután Klárimama ott járt, „büdös van a lakásban, olyan szag, amilyen az özvegyasszony maszatos cekkereiből szokott áradni”³⁶⁹. Az illatok jelzik az emberek saját tereit, mintegy animális térhódítókként működnek a regényben.

Klárimama lakása pincelakás, lakója csak alulról szemlélheti a városi világot, épp úgy, ahogy külső szemlélődő lánya életében is:

Az egybenyitott, kimeszelt pincerekeszek egyike hálófülkeként szolgált, ezt egy karnisra akasztott, elkoszolódott mokett választotta el a tárgyakkal

³⁶⁷ TÓTH, *Akvárium*, 278.

³⁶⁸ Uo., 279–280.

³⁶⁹ Uo., 257.

teletömött elülső helyiségtől, amely konyha, nappali és előtér is volt egyben. Két keskeny ablaka a járdára nézett, de lentől csak a cipőket lehetett látni, amint jöttek-mentek.³⁷⁰

Klárímama nem érti a társadalmi szabályokat, az óvoda és az iskola rendjét, valószínűleg az órát sem ismeri, a napfelkelte és a napnyugta strukturálja a napjait. A *voyeur* a város tetejéről szemlél, így mindent lát, ám Klárímama ennek a városi szereplőnek épp az ellentéte, ő mindennek csak az apró részleteit látja, az egészet sohasem. Ezzel szemben a diogenészfalvai Gabi bácsihoz, az egykori tanárhoz, tanácsért fordul Edit néni, mintha a térbeli magasságból nagyobb perspektívából látna rá az életükre. Ez azt mutatja számunkra, hogy a tér nem csupán a társadalmi osztály hordozója, hanem a szegényebb szereplők közötti morális, intellektuális viszonyok is térbeli metaforákban mutatkoznak meg.

Gabi bácsi Diogenészfalva, a néhai nyaralótelep, majd nyomortelep megszűnésekor egy régen boltnak használt helyiségbe költözik. A férfi mindkét lakásában egy nagy asztal és hat szék terpeszkedik, melyeken elférnének a halottai. Gabi bácsi, Edit néni, Jóska bácsi és Edu zsidók, akik bár túléltek a holokausztot, de veszteségeiket, az átélt szörnyűségeket a tereikben, Edu esetében pedig a bőrre tetovált számokban hurcolják. Egyedül Edu járt a táborban, ám a néniék lakásában van egy fényképalbum, tele a második világháborúban meghalt rokonok képeivel. Gabi bácsi otthona pedig a múlt megőrzésének színhelye, szeretteinek életét szimbolikusan meghosszabbítja azáltal, hogy megtartja a feleslegessé vált asztalt és a székeket, és magukkal viszi őket újabb lakhelyeibe. Mikor Gabi bácsinak el kell költöznie, és egy régi boltban él, melynek kirakata is van, életét mintegy akváriumban éli, a szomszédok figyelik, hogy mit csinál, és a környék életének is megszokott, fontos szereplőjévé válik. Beleolvad a városi térbe, valódi saját tere, ahová nem látnak be a kíváncsiskodók, azonban csak a galéria, ahol a régi asztalt és a székeket tartja, és ahova végül felköti magát.

Miután Edit néni meghal, Edu a saját ízlésére alakítja Edit néni és Jóska bácsi korábbi lakását, a neki nem tetsző bútorokat elajándékozva vagy kidobja a lomtalanításkor. Azonban nemcsak a bútorok esnek áldozatul a ténykedésének, hanem a fényképalbum és „a levelekkel tömött vulkánfiber”³⁷¹ is. A lomtalanítás tüze – mely egyébként is központi motívum a regényben – Edu és egyben a lakás újjászületését is jelképezi, a lakásban már alig van nyoma Edit néni és Jóska bácsi emlékének. Edu pakolása párhuzamba állítható Vera

³⁷⁰ Uo., 10.

³⁷¹ Uo., 307.

rendezgetésével Gabi bácsi lakásában, ám míg Edu a saját terét jelöli ki és hozza így létre, Vera saját otthontalanságát fejezi ki általa, hiszen a saját terében, a Lalival közös lakásában sem érzi teljesen otthon magát. Bár ott is rendezkedik, ugyanolyan „fullasztó[nak]”³⁷² érzi, mint Edit néniék lakását. Gabi bácsi így vélekedik erről:

Sose értette, miért lényeges ez, de ismert más ilyen embereket is, akik a bútorok elszánt ide-oda cipelésével próbálták lakhatóvá tenni a világot. Látott jó párszor ilyen asszonyokat. Mindig arra jutott, hogy ezek mind otthontalanok, különben mi végre volna ez az állandó cipekedés. Hogy Verának már akkor mindegy volt, amikor Edit néni úgy döntött, hogy magával viszi őt a lakásába, hogy ott éljen. Már akkor rossz helyre került, amikor megszületett. Az ilyenek sose jutottak haza, eleve nem is lehettek otthon sehol, hiába kutatták forgolódva a világnak valamely újabb szögletét, amelyet meszeléssel, súrolással, varrással birtokba vehettek volna. És ezen semmit, igazán semmit sem változtatott az, hogy ki hol lakott, vagy hogy miként rendezte el a bútorait.³⁷³

A saját tér kialakítására egyszer kap lehetőséget Vera, mikor az Amerikába emigrált Piroska Tóni, akivel gyermekkorában egy csókott váltott, arra kéri, hogy kockás lapon tervezze meg leendő közös amerikai lakásuk berendezését, erre azonban terhessége miatt nem kerül sor. Ekkor – ahogy már említettem – az angoltanulást is abba hagyja, mintha a terhesség ténye végleg bezárná a térbe.

Városi terek és mozgás a térben

A város nem egységes, hanem kisebb terekre tagolt a regényben. A szereplők igen korlátozottan mozognak a városi térben, és szinte csupán azokat a tereket ismerik, amelyekben mindennap mozognak. Az Angyalföldről való kilépés és a város távolabbi tereibe való belépés egy másik világba való utazással ér fel az angyalföldi szereplők számára. Ez egyértelműen megjelenik, mikor Vera és Edu a babajavítóba mennek és eltévednek:

³⁷² Uo., 206.

³⁷³ Uo., 255.

Az ellenkező irányba haladtak, majd egyszer csak kiérték a körútra. Hirtelen elvesztették a tájékozódási képességüket, fogalmuk se volt, merre kell továbbmenni. [...] Akkor azt találták ki, hogy elindulnak gyalog a sínek mentén, és így előbb visszajutnak a térig. A Nyugati pályaudvarnál azonban Edu gyanakodni kezdett, hogy mégse erre van a hazafelé vezető út, mert ő, ha a nénivel villamosoznak, sohase ezt látja az ablakból. Más szokott látni. Most már a kislány is megijedt, kétségbeesve forgolódott a tágas, idegenszerű téren.³⁷⁴

Tájékozódási képességük csak az ismerős tereken működik, a körútra kiérve elbizonytalanodnak, a tér kitágulásával elvesz az ismerőség érzése is. Feltételezhetnénk, hogy ez csupán Vera gyermeki mivolta és Edu fogyatékosága miatt van így, ám ez az otthontalanság, kívülállóság Jóska bácsi és Edit néni esetében is megjelenik. Jóska bácsi felajánlja, hogy kiszállítja a vásárolt méterárut Benkő doktorék lakására, amely mintha egy másik világhoz tartozna:

A lakás egymásból nyíló szobái valószínűtlenül tágasnak és magasnak tűntek. [...] Ez is körfolyosós ház volt, de a gang felé sehol nem voltak kitérve az ajtók, sehol sem száradt mosott ruha, sehonnan sem szivárgott ételszag vagy kiabálás. A lakások előkelő távolságra álltak egymástól, a gangra néző szobák belsejét súlyos függönyök védték a kíváncsi tekintetektől. Jóska bácsi beszállt a liftbe. Még ez is tükörrel bélelt, faborítású és tágas volt, a lépcsőház pedig ragyogó és fehér. A kapualjban nem volt szemétbűz és macskahúgyszag, a széles fehér márványlépcső úgy futott le az üvegezett bejáratig, mint valami grandiózus, csillogó operettdíszlet.³⁷⁵

A város apró darabkái rendkívül különbözőek, az angyalföldiek számára éppoly idegen ez a lakókörnyezet, mint a Benkőék lakásában megpillantott akvárium. Budapest terei alapvetően a társadalmi helyzet alapján szerveződnek. Ebből azt láthatjuk, hogy terekből való kilépés lehetetlensége a felsőbb társadalmi osztályba való kerülés lehetetlenségével függ össze, ami nagyban hasonlít az *NW* tereire és térábrázolására.

³⁷⁴ Uo., 123–124.

³⁷⁵ Uo., 172–174.

Jóska bácsi a jó házasságra biztatja Verát, így a nők számára lehetségesnek véli a jobb társadalmi osztályba kerülést, a férfiak számára azonban adottnak tekinti a szociális helyzetet. Ezzel szemben Edit néni azt tanítja Verának gyerekként, hogy sosem lehet valóban gazdag egy szegény emberből, a társadalmi osztályok közötti mozgás lehetetlennek tűnik a számára: „Gazdag?! De hát mi szegények vagyunk! Aki szegény, abból sohase lesz gazdag. Sohase. Legföljebb csak olyan szegény, akinek van pénze. Gazdag sohase! Ezt tanuljad meg!”³⁷⁶ A szereplők közül csak azok mozdulnak magasabb társadalmi osztály felé, akik elköltöznek, messzire kerülnek az angyalföldi környezettől, elsősorban disszidálása révén Piroska Tóni. Lali újabb és újabb vállalkozásainak köszönhetően Vera is némileg jobb körülmények között él, de valójában ők sem képesek kiszakadni a kispolgári életformából, és elszakadni az Angyalföldön szerzett élményeiktől. Ezt rendkívül plasztikusan reprezentálja, hogy Piroska Tóni nem képes más nővel kapcsolatot létesíteni Amerikában, hanem az egyetlen gyermekkori csókról ábrándozik, és arról, hogy Vera kiköltözik majd hozzá Amerikába.

Emellett a terek a múltábrázolás fontos eszközei is, és a korszak emblematikus helyeinek ábrázolása korábbi, a korszakban játszódó művekhez köti a regényt. Szolláth Dávid így ír erről:

A történelmi díszletezésben ugyanis akadnak jócskán közkeletű elemek, amelyek valami közös, anekdotikus, kerekre csiszolt korszakemlékezethez utalják az olvasót, és gyanúsíthatók azzal, hogy nehezítik a korszak sajátosságainak újrafelismerését. Ilyenképpen jellemzi a hatvanas éveket a Lehel téri piac, felidézve Bereményi *Eldorádójának* Teleki téri piacát.³⁷⁷

Anyák és ikrek

Az anyaság az egész regényben fontos téma, az összes női szereplő ezzel küzd – ez a tematika újabb közös pont az *NW* című regénnyel. Edu abortuszon esik át, Edit néninek nem született gyermeke, Klárimamától elhanyagolás miatt vették el Verát, a szomszéd lánynak, Lantos Marikának a szovjet kalciuminjekciók miatt szülés közben meghal a kisbabája, és

³⁷⁶ Uo., 151.

³⁷⁷ SZOLLÁTH Dávid, „Csökkentett üzemmódú emberek”, *Műút* 59, 1. sz. (2014): 84–87, 87.

többé nem lehet gyermeke. Vera terhessége, majd anyasága alatt is identitásválsággal küzd, nem tud azonosulni az anya szereppel:

Vera nem írt ugyan több levelet, de továbbra is azzal a másik nővel volt azonos, aki nem esett teherbe, és mindennap átolvasta a kigyűjtött szavakat az angolfüzetében. Egyik énje elvált a férjétől, kiköltözött, és újabb levelekben számolt be az ottani életéről, a másik réklikről, pólyákról, kiságyról társalgott a nénivel, aki nyár óta megszállottan kötött.³⁷⁸

Ez az identitásválság csúcsosodik ki a regény utolsó jelenetében, mikor Vicának azt mondja dühében: „Neked is minnek kellett megszületni.”³⁷⁹

Az anyaság mellett feltűnő a kettős szereplőstruktúra, mintha szinte minden szereplő valamelyik másik tükre lenne. A Czajka fivérek együtt lépnek fel, Edit néni és Edu, Vera és Vica nevei hasonlatosak. De az anyafigurák, Edit néni és Klárimama is bizonyos tekintetben egymás torz tükörképei, ahogy a sikerre vágyó Lali és Piroska Tóni is, vagy az anyaság nehézségeivel szembesülő Vera és Klárimama. Ez a kettősség pedig mintha a családi örökség, a társadalmi osztályhoz kapcsolódó élmények általános voltát bizonyítaná. Fontos azonban megjegyezni, hogy a társadalmi osztályok sem egységeseek, bár Edit néni és Jóska bácsi is szerény körülmények között élnek, Klárimama vagy Jenőke elhanyagolt külseje undort vált ki belőlük.

Testek és identitások

Az emberi test, annak méretei, működése a regényben komolyan kapcsolódik a szociális helyzethez. Visy Beatrix szerint a test maga az egyetlen megfogható a regény közegében, a szereplők ágyakat tologatnak és a regény igen jelentős része az étkezés büvkörében zajlik.³⁸⁰ Horváth szerint „a huszadik század második felének magyar történelmét a 2013-as *Akvárium* a testen keresztül ábrázolja.”³⁸¹ Továbbá, megkérdőjelezi a test és lélek különállását a szereplők esetében, úgy véli, hogy a test azonosul a lélekkel.³⁸² Vera gyermekkorától gazdagságra vágyik, és már gyerekként is komoly elképzelései vannak arról, hogy milyen egy gazdag és egy szegény nő teste:

³⁷⁸ TÓTH, *Akvárium*, 263–264.

³⁷⁹ Uo., 323.

³⁸⁰ VISY, „Hófehérke és egy darabka tenger”, 1324.

³⁸¹ HORVÁTH, „A lehetséges valóságok inventáriuma...”, 82.

³⁸² Uo., 84.

[A] mell növekedése ugyanis azzal az ijesztő perspektívával társult a fejében, hogy előbb-utóbb olyan lesz a teste, mint az Edué vagy a nénié: terjengős, lila eres, püffedt. Mindig ijesztőnek találta a meztelenségüket. Nem mintha nem szerette volna őket, de ő maga egészen másfajta fiatal nővé akart válni. Olyanná, amilyeneket a divatlapokban lehetett látni karcsúsított kabátban és kalapban, kifestett szájjal. [...] Képzeletében a kiszolgáltatott, örökösen verejtékező kövérség a szegénységgel kapcsolódott össze, a házbéli asszonyok és a hitközségi irodán dolgozó nők szinte mind kövérek voltak, az egy szem Ilát kivéve, aki viszont állandóan turbánt viselt, mintha épp berakták volna a haját. Betegesnek látszott, hamarosan meg is halt rákban. És az Ila néni sem úgy volt sovány, mint a gazdagok az újságokban, hanem esetlenebbül. Büdös volt a szája, fekete a foga, beesett a szeme. A gazdagok könnyedén viselték a testüket, valahogy hiányzott belőlük a környezetében élő nők igyekezete, ami mindig átütött szánalmas eleganciájukon, mint a fényes anyagokon a verejték. Verácska, ha választani lehetett volna, leginkább fiú szeretett volna lenni, hogy senki az életben többé meg ne verhesse, de ha már mégis nőnek kellett születnie, akkor legszívesebben gazdag és szőke lett volna. Mind a kettő elég elérhetetlennek látszott, de arra gondolt, világos hajjal még a gazdagság is sikerülhet, vagy fordítva, előbb meggazdagszik, és akkor majd befesteti a haját olyanra, mint a színésznőké.³⁸³

Vera szemében a nők teste és társadalmi helyzetük szorosan összekapcsolódik, egymás következménye.

Vera sötéthajú, sötétebb bőrű, nagyorrú, elálló fülű, magas lány, aki valószínűsíthetően legalábbis részben roma származású. Mikor esküvője előtt szőkére festeti a haját, ezzel jelzi társadalmi szerepének változását, feleség lesz. Azonban a hajfestés ugyanolyan igyekezetnek bizonyul, amelyet gyermekként el szeretett volna kerülni. A szőke haj nem előnyös számára a környezete szerint, Edit néni még a kórházban is arra figyelmezteti, hogy le van növe a haja. A társadalmi osztály és a testi adottságok azonban nem csupán a gyermek, majd felnőtt Vera számára kapcsolódnak össze, hanem a terekbe is

³⁸³ TÓTH, *Akvárium*, 147–148.

beleíródnak: „Másféle, idegen világ volt az, Edit néni még a kapukilincseket is nehezen érte fel, mintha nyúlánkabb, úri népekhez igazították volna a bejáratok arányait.”³⁸⁴

Vera, akinek magasságát többször hangsúlyozza a regény, csak később szembesül igazán gyermekkorá terének szűkösségével, mikor Edit nénit meglátogatva, többször is lefejele a lámpát, Gabi bácsi lakásának galériáján is mindig figyelmezteti a férfit, hogy hajtsa le a fejét, mintha magassága miatt nem ezekhez a szűkös, szegényes terekhez tartozna, hanem inkább Benkő doktorék tágas és magas lakásába. Ez pedig azt mutatja, hogy a magasság és a magasabb társadalmi osztályhoz való tartozás, illetve annak vágya összetartozik regényben, a test és a társadalmi osztály közös szoros kapcsolat van. Ezt láthatjuk akkor is, mikor Lali, miután elindítja a lángosozót a Velencei-tónál, széles barkót növeszt, mint a tanácsi ember, akivel megismerkedik: a vágyott társadalmi osztályt mímeli. Férje Verát a férje elálló fülei miatt Mikiegrének hívja, a gúny mellett ez azt is jelzi, hogy teste ezen jellemzője is mintha idegenséget, egy másik világhoz való tartozását sugallná, mint magassága.

Később Vera identitásválsága is alapvetően a testen mutatkozik meg. Terhessége alatt egyáltalán nem hízik, a gyermek születése után pedig fogyni kezd és görbén tartja magát. Vera egy-egy új életszakaszba lépését, testi fájdalmak jelzik. Mikor gyermekként a melle nőni kezd, Edit néni borogatja, az esküvőjén a csatt meghúzza a haját, a lábát feltöri az új túsarkú cipő, fáj a feje, később pedig sikertelen házasságát a testen éktelenkedő zúzódások jelzik.

A test identitáshoz való kapcsolódását jelzi Edit néni haja is a regényben, aki zsidó nőként mindig eltakarja a haját, rövidre vágott haja felett parokát, illetve csipkekendőt hord, azonban Jóska bácsi temetése után úgy dönt, hogy többé nem vesz fel parokát és megnöveszti a haját. Edit néni ekkor új életszakaszba lép, új női szerepet testesít meg, özvegyasszony lesz. A zsidó család vallással való kapcsolata komplexen alakul a regényben. Szolláth Dávid így ír a család hithez való viszonyáról:

A regény egy holokauszt-túlélő zsidó »prolicsalád« története, amelyben megmaradtak egyes hitéleti formák, afféle életmód-rekvizitumként, hittartalmak és vallási közösség nélkül. Edit néni attól retteg, hogy összekeverik tejes és húsos edényeit, és nagybetegen sem eszik tréflit a

³⁸⁴ Uo., 175.

kórházban, de nem tartják a szombatot, az ünnepeket, nem járnak zsinagógába, a háború és az üldöztetés pedig tabutéma.³⁸⁵

Edit néni fontosnak tartja a zsidó szokások betartását, eltakarja a haját, haragszik Jóska bácsira, ha az szalonnát vagy kolbászt eszik, tehát sokkal kevésbé fontosak számára a vallási előírások. Ahogy az alábbi idézetből láthatjuk, Edit néni a bácsi halála után úgy dönt, hogy nem takarja el többé a haját, mintegy elfordul a vallás ilyen jellegű kinyilatkoztatásától:

A paróka a régi, szokott helyén feküdt, és Edit néni úgy döntött, nem is veszi fel soha többet. Amíg Jóska bácsi élt, mindig csak a veszekedés volt abból is. A férje örökké azt bizonygatta, nem az a fontos a Jóistennek, hogy kívül mit hordunk, hanem hogy belül mi van. Még templomba se volt hajlandó eljárni.³⁸⁶

Jóval korábban Edit néni az örökbefogadott Verát szinte rögtön elviszi bemutatni a hitközségben dolgozó asszonyoknak, a kislány azonban mindeddig azt sem tudta, hogy zsidók fogadták örökbe, és bár a néni azt ígéri, hogy megtanítja majd imádkozni, erről később nem esik szó a regényben. Vera esküvőjével kapcsolatban sem kerülnek elő a zsidó szokások, illetve Edu abortuszával kapcsolatban sem a rabbtól kér tanácsot Edit néni. A vallás mintha alapvetően testi szokásokba kódolódná, azok szintjén lenne csupán elérhető a szereplők számára. Az Edu karjára tetovált számsor testi nyomként jelzi múltját, melyről azonban kevés szó esik, mintha az élmény elmondhatatlan lenne, ám testi nyomai eltüntethetetlenek. Szolláth szerint Edu „a felejtés jelképe. A vészorszak mementója, de neki magának nincs emlékezete, ő a bezárult múlt.”³⁸⁷

Amerika

Amerika a szabadság, a jelen bezártságából való kitörés szimbólumaként jelenik meg a regényben. Az amerikai tér Piroska Tóni szerint meglepően tágas:

Az eltelt egy hónap alatt se tudta megszokni a New York-i távolságokat, és újra és újra meglepődött, hogy a térképen rövidnek látszó szakaszokon

³⁸⁵ SZOLLÁTH, „Csökkentett üzemmódú emberek”, 87.

³⁸⁶ TÓTH, *Akvárium*, 219.

³⁸⁷ SZOLLÁTH, „Csökkentett üzemmódú emberek”, 87.

negyedórát is gyalogolhat. Késett, ahogy ebben a városban szinte mindig [...]»³⁸⁸

A szűk, klausztrófóbb tér valószerűtlenül nagyra tágul, ám ez a szabadság és tágasság nem jár biztonsággal és a vágyott jóléttel. Piroska Tóni az ismert zárt tér biztonságát próbálná újjáteremteni Vera iránti plátói szerelmével, a távoli tér hordozójává a szintén Amerikába vágyó nő válik, míg Piroska Tóni Amerika és az új élet megtestesítője Vera számára.

Amerika először a Klárimama lakásába tévedt amerikai szövőlepke kapcsán jelenik meg a regényben, amelyről a szomszéd Gizike azt meséli Vicának, hogy „az imperialisták tenyésztették ki és szabadították az országra»³⁸⁹. Visy Beatrix szerint:

Az ötvenes-hatvanas években a szabadság és a másik élet jelképeként elképzelt, a hivatalos politika által azonban ellenségként kezelt, legendákkal és félinformációkkal övezett, ezért mégiscsak idegen és félelmetes Amerika és ambivalens »Amerika-vágy« sűrűsödik össze a szövőlepke rövid színre lépésében. [...] Ám amikor a szövőlepke teteme végül bekerül az akváriumba, mondjuk így: a magyar valóságba, a közeg nem tud vele mit kezdeni, a halak rövid érdeklődés után otthagyják.³⁹⁰

Kiegészíthetjük ezt azonban azzal, hogy mikor pohárral Vica kihalássza a lepkét az akváriumból, és Klárimama véletlenül megissza, a halott lepke éjszaka a kislány szemszöge szerint kirepül a nyitott szájából, mintha az Amerika iránti vágy egyszerre akadna a torkán, és egyszerre lenne megsemmisíthetetlen, mindent körülengő.

Az Amerika iránti vágy Vera öltözködésében is megjelenik. Az intézeti ruhacsomagból kiválasztott és hazavitt csíkos, üvegszerű nájlónblúz (Hófehérke üvegekoporsójának újabb megfelelője) az amerikai divatot képviseli a lány számára, azonban a többi szereplő azt elfogadhatatlannak találja. Mikor mégis viseli a blúzt, kényelmetlenül érzi magát benne, mintha az amerikai álom a szűk moziterem fullasztó levegőjében csak idegen és felesleges igyekezet lenne a valóság eltakarására, épp ugyanolyan igyekezet, mint a hajának szőkére festése.

³⁸⁸ TÓTH, *Akvárium*, 186.

³⁸⁹ Uo., 23.

³⁹⁰ VISY, „Hófehérke és egy darabka tenger”, 1324–1325.

Narráció

A regény narrációja végig egyes szám harmadik személyű, kevés benne a dialógus, stílusát. szóhasználatát pedig meghatározza az ábrázolt világ nyelvhasználata. Radnóti Sándor szerint „[e]jtett stílusa van a regénynek. A mindennapi beszédhez, történetmondáshoz nagyon erősen közelítő a stílus.”³⁹¹ Deczki Sarolta úgy véli, hogy „[a]z elbeszélő nyelve szenttelen, távolságtartó, egyszerű és valamelyest hasonul a közeg nyelvéhez.”³⁹² Mindent a narrátor szemén keresztül látunk, aki azonban korlátozott tudással rendelkezik bizonyos eseményekről: „Az se rekonstruálható, hogy az elvtársnő tényleg lefújta-e a hivatalos személyt, mint az a vasúti jegyzőkönyven állt, vagy csak a másik utast”.³⁹³ Huszár Tamara szerint ez a komikum eszköze,³⁹⁴ azonban emellett az, hogy mindkét narratívát megmutatja, arra is reflektál, hogy a regényben mennyire fontosak az elbeszélte történetek, mint a múlt, jelen és a vágyott valóság hordozói. Jóska bácsi temetése után Edit néni új közönségre vágyik, hogy a múlt történeteit újra elmondhassa, Klárimama számára a valóság kitalált történetekkel korlátlanul újraírható, Vera leveleiben egy alternatív valóságot mutat be, azt az életet, amelyet akkor élne, ha nem ment volna feleségül Lalihoz.

A regény alapvetően két idősíkból áll, melyek keveredése a három részben, a múlt és a jelen elválaszthatatlanságát és a történet ciklikusságát mutatja, melyre az egymás alteregóinak tekinthető szereplők is utalnak. Az első részében Vicát láthatjuk kisgyermekként, a második részében Vera felnövekedését követhetjük végig, míg a harmadik részben összekapcsolódnak az idősíkok és a Vera házassága utáni éveket mutatja be a regény.

Műfaját tekintve Takács Ferenc szerint a *Jane Eyre*-féle női fejlődési-nevelődési regényhez vagy lányregényhez kapcsolható az *Akvárium*, de emellett történelmi regény is.³⁹⁵ Úgy vélem azonban, hogy a családregegy műfaja is fontos kapcsolódási pont. Emellett ahogy Szolláth Dávid írja, a regény novellaszerű fejezetekből épül fel egy egészé, ami „a regényen belüli mellérendelő logikát, a metaforikus-motivikus szerkesztést erősíti, és szaggatottabb olvasásmóddal jár”.³⁹⁶ Ez a fajta szerkesztésmód összekapcsolható a regény Budapestjének felépítésével, amely apróbb terekre szakad a narratíva novellaszerű

³⁹¹ KÁROLYI, „ÉS-KVARTETT...”

³⁹² DECZKI Sarolta, „Egy darabka tenger: Tóth Krisztina: Akvárium”, *Alföld* 65, 3. sz. (2014): 110–115, 115.

³⁹³ TÓTH, *Akvárium*, 18.

³⁹⁴ HUSZÁR Tamara, „Akvárium vs. üvegkoporsó”, 2013. dec. 11., <https://www.kulter.hu/2013/12/akvarium-vs-uevegkoporso/>.

³⁹⁵ TAKÁCS, „Antilányregény”, 115–116.

³⁹⁶ SZOLLÁTH, „Csökkentett üzemmódú emberek”, 85.

fejezeteihez hasonlóan. A tér és a történetek is töredezetek ebben a világban, összekapcsolódásuk csak részleges lehet.

Összefoglalás

A regény, ahogy ezt Szolláth Dávid a regényről írott kritikája elején leszögezi, sok kortársához hasonlóan nem írható le a prózafordulat fogalmaival, „egyszerűbb, tán konzervatívabb poétikájú”. „Újra fontos a történet (de nem lett naiv az elbeszélés), megint érdekesek az elmesélt »dolgok«, helyszínek, történések, nem csak az elbeszélő eljárások eredetisége köti le a figyelmet.”³⁹⁷ Takáts József új realizmus koncepciója és Szolláth meglátásai között szoros kapcsolat van, és a regény ennek keretei között is értelmezhető. A Takáts által a kortárs próza „tematikus ködfoltjai”-ként meghatározott témák közül három is a regény középpontjában áll: „a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása”, „a sajátosan női tapasztalat megjelenítése” és „a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele”.³⁹⁸ Az *Akvárium* bár narratológiaiailag összetett mű, egyértelműen a történetet helyezi az elbeszélő eljárások elé. A társadalmi felelősségvállalás a regény egyik fontos célja, a regény nyíltan az ábrázolt és a jelen kor problematikus kérdéseire reflektál (pl. holokauszt, zsidóság a kommunizmusban és a szocializmusban, abortusz, családon belüli erőszak, örökbefogadás, gyermek és nevelőszülő, gyermek és biológiai szülő kapcsolata). A be-betörő mesei elemek a valóság igazságtalanságaira, a kor Budapestjén a mesei narratívák működésképtelenségére hívják fel a figyelmet. A regény alakjai mesékhez kötődnek, de a valóságban élnek.

³⁹⁷ Uo., 84.

³⁹⁸ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 342.

IV. 3. Az emigránsok városai

IV. 3. 1. A New York-i buborék: Salman Rushdie: *A Golden ház*

Bevezetés

Salman Rushdie indiai származású szerző, második regénye, a többszörösen díjazott *Az éjjeli gyermekei* megjelenése után lett igazán népszerű. Tizenegy regénye jelent meg eddig, az utolsó, *A Golden ház* angolul 2017-ben jelent meg, de a magyar fordításra sem kellett sokat várni, 2018-ban adta ki azt a Helikon Kiadó. Rushdie irodalmi sikerei mellett híressé vált arról is, hogy a negyedik regénye, a *Sátáni versek* miatt több halálos fenyegetést is kapott, és Irán vallási vezetője fatvában mondta ki rá a halálos ítéletet. Ezzel szemben II. Erzsébet lovaggá ütötte irodalmi eredményei elismeréseképp, és 2008-ban a Times a 13. helyen közölte a nevét az *50 legjobb brit író 1945 óta* listáján. Ez az ellentmondásos fogadtatás annak köszönhető, hogy gyakran kényes témákat boncolgatnak a regényei: a nemzet, az identitás, az emigráció, a vallás kérdései szinte minden regényében központi szerepet játszanak.

A Golden ház egy emigráns család – egy apa és három fia, Petya, Apu és D. – történetét mondja el. Nero Golden és fiai új nevet vesznek fel, mikor Amerikába indulnak hazájukból, Indiából, amelyről jó ideig egyáltalán nem beszélnek. A regény a kortárs New York-ban játszódik, és vegyíti az újonnan érkező emigránsok és a már régen ott lakók perspektíváját. Szoros korreláció van a regény komplex, elbeszélőket és műfajokat váltogató narratív struktúrája, és a különböző városok és kisebb terek ábrázolása között. New York, Oroszország és Mumbai nem csupán különböző helyszíneket szolgáltatnak a regény számára, hanem különböző műfajokat is vonnak be a narrációba, így a szereplők ezen helyek közötti mozgását a narráció maga is bemutatja. Jelen fejezetben azt vizsgálom, hogy miként ábrázolja az emigrációt és részben ehhez kapcsolódóan az identitás alakulását a regény, miként kapcsolódnak össze a helyek és a narratív formák, és miként köthető a regény a már sokszor emlegetett hisztérikus realizmushoz és a realizmus visszatéréséhez.

Rushdie fontosabb szereplői a narrátor kivételével – aki egész életében a Gardensben lakott, és így az emigráns szereplők ellentétjeként jelenik meg – szinte mind valahonnan máshonnan származnak: a Golden család Indiából, míg Vasilisa, Nero második felesége Oroszországból. A múltjukat mindnyájan kétségbeesetten próbálják elrejtteni, szinte sohasem beszélnek róla, vagy különös meséket találnak ki, hogy elrejtsek a valóságot. Az emigráció az új kezdetet és az újjászületést reprezentálja a szereplők számára, és New Yorkot olyan különleges helynek hiszik, ahol hátra hagyhatják a múltjukat és azzá válhatnak, akivé csak szeretnének. Nero megtiltja gyermekeinek, hogy bárkinek elmondják, honnan jöttek: „Mondjátok meg nekik, hogy szarunk az identitási hűhójukra. Mondjátok meg nekik, hogy kígyók vagyunk, akik levedlették a bőrüket. [...] Ne áruljátok el nekik a hely nevét, ahonnan eljöttünk.”³⁹⁹ Ám múltjuk titokban tartása fokozatosan lehetetlenné válik, a titokzatosság lassanként felszakadozik, levedlett bőrük lenyomata új életükön is rajta van.

Goldenék emigrációjának egyik legfontosabb aktusa, az új név választása, régi nevük hátrahagyása jelzi, hogy új személyként szeretnének Amerikába érkezni, és emellett választott nevük az itt betölteni vágyott szerepre is utal.

Korábban, még Bombayban azt mondta nekik: »válasszátok ki a klasszikus neveteket«, és választásukban látjuk, hogy a fiúk törekvései irodalmibb, mitológiaibb volt, mint apjuk császári vágyai. [...] Petronius, Lucius Apuleius és Dionysus lett belőlük. Miután választottak, apjuk mindig a választott nevükön szólította őket. A borongó, sérült Petronius Nero száján Petro, vagy Petrón lett, mint valami benzín- vagy tequilamárka, végül pedig tartósan Petya, ami az ókori Rómától elvitte őt Dosztojevszkij és Csehov világa felé. A második, eleven, világias fiú, a művész- és városi lélek ragaszkodott hozzá, hogy maga válassza ki a becenevét. »Szólíts Apunak«, követelte, dacolva apja kifogásával (»mi nem vagyunk bengáliak!«), és nem hallgatott semmi másra, míg a becenev rajta nem ragadt. A legfiatalabb pedig, akinek a sorsa a legkülönösebb volt, egyszerűen »D.« lett.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Salman RUSHDIE, *A Golden ház*, ford. GRESKOVITS Endre (Helikon Kiadó, 2018), 17–18.

⁴⁰⁰ Uo., 62–63.

Nero Golden minden bizonnyal saját fontosságát szeretné hangsúlyozni azzal, hogy egy néhai római császár nevét választja, kereszt- és vezetékneve emellett a „fekete arany” jelentést adja ki, egyszerre utalva múltjának sötétségére és a vágyott fényes életre, önmaga vélt vagy valós nagyságára. Emellett neve a jövőjét is előre vetíti. Nero a Iulius-Claudius dinasztia utolsó császára volt, aki végül öngyilkos lett. A három fiút nem csupán a maguk által választott név határozza meg, hanem az új neveikből kialakult becenevek is. Mindannyiuk beceneve kitörni látszik az apjuk által célul kitűzött rekonstruált ókori római világból, Petyáé és Apué is egy másik kultúrára reflektál, így jelezve idegenségüket és az újonnan szerzett távolságukat Indiától. A D. pedig egy meghatározatlan becenév, amely nem utal sem nemre, sem nemzetiségre, így a bizonytalanságot, a név általi meghatározottság eldobását jelöli. Ebből azt láthatjuk, hogy bár látszólag ők választják ki saját új nevüket új életük számára, ez a név felülíródik az emigráció során. A korábban vizsgált regényekben már bőven láthattunk rá példákat, hogy a városok közötti mozgás az identitásváltozáshoz kötődik. A teljesen más környezetben és időben játszódó *A kígyó árnyékában* a névegyezés miatt nincs szükség a keresztnév megváltoztatására, Orsolya enélkül törekszik élettörténetének teljes átírására, ám ez a próbálkozás, mindkét regényben sikertelennek bizonyul.

A múlt lezárásának illúzióját csak komoly erőfeszítések árán képesek fenntartani a szereplők: egyikük sem beszél a múltjáról. A Golden család tagjai nevet változtatnak, s míg Vasilisa pénzt küld a szüleinek, Nero elzárkózik múltja veszélyes ismerőseitől. Az újrakezdés lehetősége azonban fokozatosan megkérdőjeleződik. A múlt kísérti a szereplőket: Apu látomásaiban múltjának fontos női szereplőit látja, Nerót vélhetően volt feleségének és D. anyjának szelleme kísérti, míg Vasilisa magában hordja a mesebeli boszorkányt, ami amellett, hogy mesei elem, azt is jelzi, hogy a múltban történetek hatását nem tudja levetkőzni. Mikor Apu visszatér Mumbaiba, meggyilkolják apja régi ellenségei, a Goldenház is Nero múltbeli ellenségei miatt ég le. Az emigráció nem a vágyott újrakezdés, hanem csupán folytatás a regényben. Az identitásukba beépült a múlt. Nero vágya az, hogy a fiai teljesen új identitást hozzanak létre az emigráció során, de ez lehetetlennek bizonyul. Ez pedig a regény narrációjában is megjelenik: a múltat csak röviden mutatja be a szöveg és fontos részletek hiányoznak addig, mindaddig, míg Nero mintegy vallomásként el nem mondja saját történetét, miután ráébred, hogy nem menekülhetnek el a múlt elől, és nem hozhatják újra létre az identitásukat.

Nero harmadik fia, D. identitásválságon megy keresztül New Yorkban. D. férfiként él Mumbaiban, de életében először New Yorkban költözik a családjától, apja elvárásaitól

fizikailag távol, és szabadon felfedezheti önmagát. A barátnőjével. Riyával él, aki az Identitás Múzeumában dolgozik, és megismeri a kortárs nyugati identitáselméleteket, amelyek ütköznek a tradicionális indiai elgondolásokkal és D. saját nézeteivel. Riya az alábbi idézetet olvassa fel egy könyvből D.-nek:

A saivismus költő-szentjei szerint Siva *ammá-appá*, anya és apa együtt. Brahmáról azt mondják, hogy ő teremtette az emberiséget, két személylé változtatva magát: az első férfit, Manu Szvajambhúvá, és az első nőt, Satarúpává. India mindig értette a kétneműséget, a férfit a női testben, a nőt a férfiban.⁴⁰¹

Siva nemek közöttisége ellentétben áll azzal, amit Riya tanít neki a genderidentitásról a kortárs Amerikában. Riya és az úgynevezett Szakember, valószínűsíthetően egy pszichológus, segíteni próbálnak D.-nek megtalálni a szót, amely leírhatná genderidentitását, ám D. számára ez rendkívül nehéznek bizonyul. A létező szavak inkább elbizonytalanítják D.-t, ahogyan a „vele született” és a „választott” identitásfelfogás közötti különbség is:

Mi van, ha azt állítom, hogy az én identitásom egyszerűen bajos és fájdalmas és zavarba ejtő dolog, és nem tudom, hogyan válasszak vagy mit válasszak, vagy ha választanom kell is, mi van, ha csak vakon kell tántorognom afelé, hogy kitaláljam, mi vagyok, és nem afelé, hogy mit választok magamnak? Mi van, ha azt hiszem, hogy van egy *én vagyok*, és ezt meg kell találnom? Mi van, ha ez nem a választásról, hanem a felfedezésről szól, arról, hogy kitaláljam, ki voltam mindig, nem arról, hogy válasszak egy ízt a nemi fagylaltkínálatból? [...] Megőrülök, miközben megpróbálok mindezt megoldani, és még a szavakat sem ismerem, azokat a szavakat használom, amiket tudok, de folyton úgy érzem, hogy ezek nem a megfelelő szavak, és mi van, ha egy olyan veszedelmes országban próbálok élni, aminek még nem tanultam meg a nyelvét? Mi van akkor?⁴⁰²

D. úgy gondolja, hogy a genderidentitás valami eredendően belső dolog, amelyet felfedezni kell, míg Riya úgy próbál segíteni neki, hogy megismerteti vele a genderidentitás különböző

⁴⁰¹ Uo., 154. Kiemelés az eredetiben.

⁴⁰² Uo., 360–361.

típusait, amelyekből D. kiválaszthatja a legmegfelelőbbnek tűnő változatot, és annak megfelelően viselkedhet. Riya megszólalásai valószínűsíthetően Judith Butler performatív gender elméletére⁴⁰³ utalhatnak, ám kevésbé segítik D.-t, aki teljesen más keretek között gondolkodik saját genderidentitásáról, egyetlen címkéhez sem képes kötni azt, így választani sem tud a lehetőségek közül. Saját maga felfedezése pedig lehetetlennek bizonyul. D. nem tudja elhelyezni magát a tradicionális bináris genderidentitásban, de az új szavakkal meghatározott kategóriák sem írják le azt, aminek érzi magát. A D. nevét adó Dionüszoszt is több esetben nőiesként vagy mindkét nemhez kapcsolódóként írják le.⁴⁰⁴ Emellett D. genderfelfogása komolyan kapcsolódik az indiai kultúrához, Sivához és a hidzsrákhhoz.

D. történetében a kis kategóriákra szabdalt és különböző elvárásokkal terhelt genderidentitásról való gondolkodás ellenében egy fluid genderidentitás-felfogás tűnik fel. D. öngyilkossága előtt visszatér a Golden házba női ruhákba öltözve, de nem tud azzal a választással együtt élni, hogy csupán egy stabil genderidentáshoz kötődik. A búcsúlevelében úgy hivatkozik magára, mint „én, aki Éva is, Ádám is vagyok”⁴⁰⁵. A regényben a genderidentitásról való gondolkodás is terekhez kötődik, és a származásuk alapvetően meghatározza a szereplők hozzáállását a társadalmi nem kérdéseihez, Riya a nyugati elméletek és meghatározások alapján közelíti meg azt, míg D. sokkal közelebb áll az indiai kultúrához.

Az élet New Yorkban

New York nagy hatással van a Golden család összes tagjára, de mind másként ismerik meg a várost és másképpen kapcsolódnak hozzá. Kezdetben a legidősebb fiú, Petya, akinek a narrátor anyja szerint valószínűsíthetően magasan funkcionáló autizmusa vagy Aspergerszindrómája és agorafóbiája van, a szobájába bezárkózva él. Végül azonban egy terapeuta segítségével tulajdonképpen a saját terévé teszi Manhattant, mikor elindul, hogy egy krétával varázskört rajzoljon köré. Röviddel a séta kezdete után azonban eldobja a krétát, és inkább egyszerűen körbesétálja Manhattant. Sétája a *flâneur* figuráját idézi, aki a városi térben épp úgy otthon van, mint saját falai között. Egyszerű városlakóból a sétájával *flâneurré* válik.

⁴⁰³ BUTLER, *Problémás nem*.

⁴⁰⁴ Walter F. OTTO, *Dionysos: Myth and Cult*, trans. PALMER Robert B. (Bloomington–London: Indiana University Press, 1965), 176.

⁴⁰⁵ RUSHDIE, *A Golden ház*, 380.

Manhattant a varázskör segítségével foglalja el szimbolikusan, és a kibertérben is hasonló a stratégiája, a játékapplikációi segítségével sajátítja ki egy szeletét.

A festő Apu, Petyával ellentétben, élvezi a városi életet, a felsőbb osztályba tartozó városi polgárokról fest portrékat, valódi lényegüket ábrázolja hibáikkal együtt és hamar a város kedvence lesz. A regény a 19. századi amerikai költőhöz, Walt Whitmanhez hasonlítja, aki versei témájaként sokszor az urbánus életet választotta:

Ő pedig a műtermén kívül farkasétvággal rohant át a városon, magához ölelte, mint egy ifjú Whitman, a metró, a klubokat, az erőműveket, a börtönöket, a szubkultúrákat, a katasztrófákat, a lángoló üstökösöket, a szerencsejátékosokat, a haldokló gyárakat, a táncoló királynőket.⁴⁰⁶

Walt Whitman mellett azonban a városi élet figuráit képeken ábrázoló Constantin Guys-hoz is hasonlíthatjuk ezt a szereplőt, a festőhöz, aki Charles Baudelaire *A modern élet festője* című esszéjét ihlette, és aki a *flâneur* archetípusaként jelenik meg. A modern urbánus életet megragadni akaró művész figurája így beleveti magát a városi térbe, és épp így képes azt tökéletesen ábrázolni. Guys könnyű vonalakat használt, a regény Apuja is gyorsan fest, azonban annak ellenére, hogy a gyengeségek kegyetlenül őszinte ábrázolásáról vált híressé, stílusa nem realista, hanem figuratív, „spirituális jelentőséggel felruházott buja világ”-ba⁴⁰⁷ helyezi portréit, egyszerre örökíti meg a városi szereplőket és helyezi őket egy másik, felfokozott világba, nem köthető egyetlen stílushoz, ahogy a regény sem egyetlen regénytípushoz vagy műfajhoz tartozik: úgy látszik, hogy a kortárs New York sokfélesége sem írásban, sem képen nem örökíthető meg egyetlen stílushoz igazodva. Baudelaire úgy írja le a modern élet festőjét, mint a tökéletes *flâneur*.⁴⁰⁸ Hozzá hasonlóan Apu is szereti a tömeget, a mozgást, a városi élet figyelését, és otthon érzi magát a városi térben. Ezzel együtt Apu a *dandy* figurájára is hasonlít, szeret a kinézetével kísérletezni, színes kontaktlencsét és más kultúrákhoz kapcsolódó ruhadarabokat hord, amelyek idegenségét hangsúlyozzák, arab disdását, afrikai dasikit, dél-indiai véstit, latin-amerikai inget, angol tweedöltönyt, skót szoknyát.

D. számára a város apja által „identitási hűhó”-nak⁴⁰⁹ nevezett aspektusa a legfontosabb. A városi tereket annak alapján különíti el, hogy miként élheti meg bennük

⁴⁰⁶ Uo., 87–88.

⁴⁰⁷ Uo., 86.

⁴⁰⁸ BAUDELAIRE, „A modern élet festője”.

⁴⁰⁹ RUSHDIE, *A Golden ház*, 17.

genderidentitását. Csak néhány olyan tér van, ahol biztonságban érzi magát, és tudja, hogy miként öltözködjön:

A D. körüli világ, az a világ, amelyben D. valamiféle biztonságot érzett, két és fél helyre szűkült: a Two Bridges Girls Clubra a Market Streeten, a Manhattan Bridge és az FDR közé ékelődő három játszótér mellett, ahol heti négy napot önkéntesként dolgozott, és a chinatowni lakásra, ahol Riya Z.-vel élt. Néha elmentek egy Orchard Street-i éjszakai klubba, ahol a tűzvörös hajú Ivy Manuel énekelt – ez volt a fél hely a komfortzónájában –, de akkor nem tudta, hogyan öltözzön fel, kivel elegendjen szóba, mit mondjon, mert egyre jobban megbénította a féltékenysége. A 2-Brisgesben az öltözék problémáját megoldotta a klub uniszex egyenruhája [...], de máshol D. tanácstalan volt azt illetően, hogy miképp jelenjen meg.⁴¹⁰

A tér így az elfogadott genderidentitások alapján bomlik külön terekre. Petya és D. számára is kisebb terekre bomlik fel a város, annak alapján, hogy hol érzik biztonságban magukat, és hol élhetik meg szabadon az identitásukat.

Apjuk, Nero főként nem megismerni szeretné a várost, jól érezni magát vagy biztonságban lenni benne, hanem birtokolni azt, építkezési vállalatával meg szeretné venni a 2001. szeptember 11-i terrortámadás során megsemmisült World Trade Center helyén épülő One World Trade Center (Egy Világ Kereskedelmi Központ), Amerika legmagasabb épületének legfelsőbb szintjeit, így pedig szimbolikusan a város légtérét is uralná. Nero számára a város olyan tér, amely birtokolható és kontrollálható, mint a Golden ház.

Két másik szereplőnek van még különleges kapcsolata a várossal: Riya Z.-nek és a narrátornak, Renének. Riya az irodalom által ismeri meg a várost, könyveket hagy nyilvános helyeken, és a mások által elhagyott könyveket olvassa. Ezen könyvcseré által tulajdonképpen a várost olvassa Riya: „Már nem én választom ki, hogy mit olvassak. A város eldobott történetei közt barangolok.”⁴¹¹ Úgy vélem, hogy ez az elgondolás rendkívül hasonló a regény perspektívájához, amely egy kis körzet, pontosabban egy ház történeteit mondja el, A regénybeli város mintha összekapcsolódó, ilyen-olyan műfajba tartozó történetekkel teli könyvtár lenne, az egyes épületek tele vannak az ott lakókról szóló véget nem érő történetekkel, amelyek egészen addig folytatódnak, míg főszereplőik meg nem halnak, mint

⁴¹⁰ Uo., 350–351.

⁴¹¹ Uo., 149.

ahogy a regény története is a Golden család utolsó tagjának halálával ér véget. A város könyvtárhoz való hasonlósága a narrációs technikában is megjelenik, a korábbi művek történetei és a szereplők összekeverednek, mint az emberek a városi tömegben.

René egy *voyeur*-höz hasonlóan megfigyeli a várost, szinte alig vesz részt az eseményekben, csupán elképzelt kamerájának lencsái mögül figyeli a Gardens életét, miközben a filmjéhez keres témát. Ebből a szempontból Renét hasonlíthatjuk Edgar Allan Poe *A tömeg embere* című novellájának narrátorához. Susan Sontag szerint a fényképész *flâneur*, „a magányos járókelő fölfegyverzett változata, aki földeríti, becserkészi, végigcirkálja a város poklát; ténfergő leskelődő, aki az érzéki szélsőségek színterét fedezi föl a városban.”⁴¹² René filmrendezőként aktívabb, mint egy fotográfus, filmeket készít, komplex történeteket hoz létre képekből. mozgást a mozdulatlanságból. René, aki témát keresve figyeli a várost és a látványból narratívát hoz létre, szintén a *flâneur* egyik megfelelőjének tekinthető. A fotográfus *flâneur* kissé átalakult kortárs változatának.

Petya, Apu és René így a *flâneur* három különböző változatát testesítik meg a kortárs városban. Az eredeti *flâneur* kószáló, a modern város egyik archetipikus alakja. Apu áll a legközelebb a Charles Baudelaire által *A modern élet festője* című esszéjében leírt *flâneur*höz. Petya története azt mutatja be, hogy miként ismeri meg az újdonsült városlakó a várost, hogyan teszi túl magát a félelmein és szeret bele a városba a sétálása során. René kevésbé kószál a városban, de figyeli azt és inspirációként tekint rá. Nem csupán egyetlen fotóban szeretné azt megörökíteni, hanem a komplexitását szeretné bemutatni, ami csak mozgóképben tűnik lehetségesnek.

New York buborékai

A regénybeli New York erősen széttagolt, a város magasabb társadalmi osztályok által lakott részét René szülei szerint buborék veszi körbe: „esz nem asz Amerikai Egyesült Államok. Esz New York. [...] És még csak nincs is az egész város a buborékban, mert a buborék pénzből van, és a pénz egyenetlenül oszlik el.”⁴¹³ A buborékban töltik idejük jórészét a szereplők. A buborék azonban nemcsak megmutatja az ottélők társadalmi státuszát, hanem külön jogokat is biztosít számukra, például hogy szabadon megpróbálhatják újjáalakítani magukat. Emellett persze az identitásukra is hatást gyakorol.

⁴¹² Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna, Mérleg (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 74.

⁴¹³ RUSHDIE, *A Golden ház*, 39–40.

A történetekben nagyrészt a buborékban is elszeparált Macdougall-Sullivan Gardens, röviden Gardens ad otthont, amely egy New Yorkban lévő valós helyen alapul, azonban a valós körzet nevét némileg másképp írják: MacDougal-Sullivan Gardens. A valódi történelmi negyed Greenwich Village-ben, Manhattanben helyezkedik el és mindössze 22 házból áll. Gardens sajátos város a városon belül, egy kisebb buborék, Manhattan nagyobb buborékán belül New Yorkban, város a városon belül a városban. Nem mindenki léphet be a Gardensbe, hiszen fizikailag is elszeparált Manhattan és New York többi részétől, még Petya is biztonságosnak tartja, aki amúgy fél a nyitott terektől.

A Gardens különös világa egyszerre köthető a bibliai Paradicsomhoz és a mérgező növényektől hemzseggő kerthez, Nathaniel Hawthorne *Rappaccini lánya* című novellájában. Bár tényleg ellát védelmező funkciót azáltal, hogy nem léphet be oda bárki, ki sem engedi lépni a lakóit. A Gardens teréből és az apai házból kilépő fiúk mind tragikus halált halnak. Ez a tucatnyi háztömb mintegy díszletként funkcionál a regényben, a szereplők azonban, amikor kilépnek a való életbe, nem képesek működni:

Az élet a Gardensben mindig emlékeztetett kissé a *Hátsó ablakra*. Kinézve az ablakon mindenki látott mindenkit, mindannyian élesen megvilágítva látszottunk az ablakainkban, amelyek olyanok voltak, mint miniatűr filmvásznak a nagyobb vásznon belül, játszottuk a drámáinkat szomszédaink örömeire; mintha a filmben szereplő színészek más filmeket néznének, miközben azok a filmek szintén néznék őket.⁴¹⁴

A Golden ház különleges hely még a Gardensen belül is. *A Golden ház* cím⁴¹⁵ többféleképp is értelmezhető, egyszerre utal a családnévre, az amerikai Fehér házra, a ház gazdagságára és Nero császár egykori palotájára, a Domus Aureára. Ezek a különböző konnotációk több kultúrához kötik a házat és mutatják annak komplexitását. A ház mint épület is fontos szerepet játszik a regényben, a család tagjai a ház kialakítása által reprezentálják új amerikai énjüket, múltjuk eltávolítását önmaguktól:

Nero meg a fiai bementek, és ott találták a hazugságok világát, amelyben mostantól lakoznak majd: nem azt a vadonatúj, ultramodern házat, amelyet egy gazdag külföldi család lassanként belakik, miközben új életük

⁴¹⁴ Uo., 429.

⁴¹⁵ Bár a magyar fordítás esetében nem mindegyik értelmezés kerül előtérbe, azonban a kötőjel hiánya megnyitja a lehetőséget a Golden nem csupán családnévként, hanem melléknévként való értelmezésére.

kibontakozik, kapcsolataik elmélyülnek az új várossal, élményeik szaporodnak – nem! –, hanem inkább azt a helyet, amelyben az Idő húszeve vagy még régebben mozdulatlanul áll [...] A bútorok nagy része raktárban állt, és a korábbi élet e tárgyainak felbukkanása valamiféle exhumálásként hatott, s olyan folytonosságra utalt, amelyet a lakók előtörténete nem indokolt. A házról tehát mindig úgy éreztük, hogy egyfajta gyönyörű hamisítvány.⁴¹⁶

A ház hasonlóan a Gardenshez egyszerre védi és veszélyezteti a lakóit, a régi bútorok töltik ki a valódi múlt helyét, reklámszakemberek dolgoznak azon, hogy a Golden-ház történései a Golden-házban maradjanak, de el is választja lakóit a külvilágtól.

A ház, a fiúk és az apa sorsa szorosan összekapcsolódik, állapotuk kihat egymásra. A fiúk fokozatosan hagyják el apjukat, aki öregedni kezd, és ahogyan a ház felett, az ő élete felett is átveszi az uralmat Vasilisa, Nero második, orosz származású felesége. A regény egy pontján Riya azt mondja, hogy Nero olyan, mint egy ház a fiai számára. Nero második feleségének beköltözésével a ház megváltozik, a nő otthagyja a nyomát a téren: pacsuliszag tölti be a házat, felújításba kezd, illetve úgy hiszi, hogy Nero magával hozta a gonoszt Indiából, amelyet egy szentkép és egy orosz pap segítségével szeretne elűzni. A ház belakásával szimbolikusan is hatalmat szerez a férfi felett, már nem ő irányítja a saját házat, hanem a nő. Vasilisa mintegy nyelvként viszonyul a házhoz, így nem csupán a város válik nyelvvé, hanem a kisebb tér is: „A ház volt Vasilisa nyelve. Felújításával beszélt a férjéhez, annak tudatában, hogy Neróra hatással van a környezete, szavak nélkül azt mesélte általa, hogy a királynak palotára van szüksége, hogy a palotába ahhoz, hogy palotaszerű legyen, királyné kell.”⁴¹⁷

Úgy vélem, hogy Vasilisa a mérgező nő archetípusát testesíti meg, mint egy orosz Visha Kanya vagy mint a modern változata Rappaccini lányának Hawthorne novellájából vagy a regény képregényekre való utalásaihoz igazodva, mint egy orosz Méregcsók. Bár a testfolyadékai nem mérgezők, a pacsuli illata betölti a teret és a felújítással együtt Nero egészsége hanyatlani kezd és hamarosan mind a három fiú elköltözik. A fiúk halálával apjuk állapota egyre súlyosbodik, és az utolsó fiú halála után az apa végképp legyengül, majd a ház leégése során életét veszti. A házzal együtt lesz vége a családnak is. A regény ezen része egyértelműen Edgar Allan Poe *Az Usher-ház vége* című novellájának újrajrása, melyre a

⁴¹⁶ RUSHDIE, *A Golden ház*, 20–21.

⁴¹⁷ Uo., 237.

szöveg nyíltan utal is egy ponton.⁴¹⁸ A ház szimbolikus tér, a tér és a benne élők sorsa nem elválasztható egymástól a regényben.

Városok és műfajok

Bár a három ábrázolt város – Mumbai, Norilsk és New York – és a hozzájuk kapcsolódó történetek elválaszthatatlanul összekapcsolódnak a regényben, úgy vélem, hogy a különböző városok leírása és a hozzájuk kötődő narratív eszközök különböző műfajokhoz köthetők, a terek más-más diskurzusokat nyitnak meg.

Az oroszországi Norilsk a szegénység és a mesék helyszínékként van ábrázolva. Csak igen röviden ismerjük meg a várost Vasilisa történetéből és az általa narrált részekből. Norilsk sokkal inkább távoli, mágikus világgént, mint valódi városként van bemutatva, és kevésbé választható el Szibéria egészétől. Vasilisa karaktere valószínűsíthetően egy orosz meséből származik. A regény egyik rövid, külön címmel rendelkező része az angol eredetiben a „Monologue of Baba Yaga Inside Asenyeva’s Skin”,⁴¹⁹ a magyar fordításban a „Az Arsenyeva bőrében rejtőző vasorrú bába monológja”⁴²⁰ címet viseli. Baba Yaga, a boszorkány jólismert figurája az orosz és szláv folklórnak – aki azonban nem teljesen felel meg a magyar mesék vasorrú bábájának –, létezik egy *A szépséges Vasziliszka* című orosz népmese⁴²¹, amelynek cselekménye némiképp a *Hamupipőkét* idézi. Vasilisa a főszereplője vagy a főgonosza lehet az orosz népmesének, ám a már említett rész arra utal, hogy ő Baba Yaga Vasilisa testében:

Itt van Vasilisa. Van egy varázsbabája. Amikor gyerekkorában a korábbi Vasilisát gonosz mostohaanyja elküldte a vasorrú bába [eredetiben: Baba Yaga] házába, a boszorkányéba, aki gyerekeket eszik, és az erdő kellős közepén lakik, a varázsbaba segített neki megszökni, hogy keresni kezdhesse a cárját. Így szól a történet. De vannak, akik másképp mesélik, azt mondják, hogy a vasorrú bába tényleg megette Vasilisát, felfalta úgy, ahogy mindent felfal, és amikor megette, a rút, vén banya megszerezte a

⁴¹⁸ Uo., 316.

⁴¹⁹ Salman RUSHDIE, *The Golden House* (London: Vintage, 2018), 91.

⁴²⁰ RUSHDIE, *A Golden ház*, 138.

⁴²¹ „A szépséges Vasziliszka”, ford. MOLNÁR Angelika, in *Mesék anyákról*, szerk. BOLDIZSÁR Ildikó (Budapest: Magvető Kiadó, 2008), 196–206.

fiatal lány szépségét – hogy kívülről a szép Vasilisa kiköpött mása lett, belül pedig a hegyes fogú vasorrú bába maradt.⁴²²

Mumbai úgy jelenik meg, mint Don Corleone és a szervezett bűnözés világa, a filmipar és a pénzmosás fontos részei Nero történetének. A hosszabb leíró részek vagy egy bollywoodi filmet vagy vallomást idéznek. Amikor Apu Mumbaiba látogat, úgy érzi, mintha egy bollywoodi filmben lenne: „Nem hittem, hogy besétálunk egy bollywoodi filmbe abban a pillanatban, hogy a városba érünk.”⁴²³ Salman Rushdie *Imaginary Homelands (Elképzelt szülőházak)* című esszéketének címadó írásában mutatja be azt az elgondolását, hogy a külföldre költöző írók nem képesek teljes mértékben felidézni korábbi otthonukat, így fikciókat gyártanak, elképzelt szülőházakat.⁴²⁴ Ezzel összhangban Apu sem képes már tökéletesen felidézni Mumbai világát, arra ráíródik a bollywoodi filmek tapasztalata, saját korábbi otthona helyett annak filmes másolatára ismer rá visszatérésekor.

Nero a múltját mintegy vallomásként mondja el Riyának, mely fejezetben Hitchcock *Meggyónom* című filmjének világát vonja be referenciapontként a regény. Legnagyobb részben egy egyes szám harmadik személyű narratívát olvashatunk, valószínűsíthetően Riyáét, amely az eseményekre, a dátumokra és a személyekre koncentrálna, így némileg egy rendőrségi vallomás jegyzőkönyvéhez hasonlítható, de néhány, feltehetőleg René-től származó zárójeles megjegyzés is meg-megállítja ezt a narratívát, így a narráció mintha egy filmet kommentáló néző reakcióit imitálná.

New York a regény középpontja, és kardinálisan másképp jelenik meg ez a város, mint Mumbai vagy Norilsk. Míg a másik két város köthető egy vagy két konkrét műfajhoz, a New Yorkról szóló részek, melyek a regény nagyrészét kiteszik, egy műfajilag sokszínű képet mutatnak, mintha a város komplexitására reflektálna a narratíva, a különböző múltakra, műfajokra és narratívákra, melyeket az emigránsok magukkal hoznak, és melyek ezek keveredéséből létrejönnek. New York a folyton változó város, amely integrálja az emigránsok különböző tapasztalatait. A regény meg sem próbálja az egész várost ábrázolni, csak egy kicsi körzetét, és ez az egy körzet is az összekapcsoló életek és narratívák sokaságával van tele. Ez magyarázhatja azt is, hogy René végül nem „undokumentumfilmet” készít, hanem „dráma lett, igazi fikció”.⁴²⁵ Mintha ez a városban jelenlévő sokféleség még a

⁴²² RUSHDIE, *A Golden ház*, 116.

⁴²³ Uo., 331.

⁴²⁴ Salman RUSHDIE, „Imaginary Homelands”, in Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991* (London: Granta Books, 1991), 9–21, 10.

⁴²⁵ RUSHDIE, *A Golden ház*, 497.

valóság imitációjaként sem lenne elfogadható, csak drámaként, fikcióként. Ahogyan a regény is nehezen sorolható be egyetlen regénytípusba.

A városok ábrázolása Roland Barthes „város mint nyelv” elgondolásához köthető. Barthes úgy véli, hogy a város egy diskurzus, egy nyelv, amely egyszerre beszél a város lakóihoz és beszélük azt az emberek, akik benne élnek.⁴²⁶ Barthes elgondolására építve feltételezhetjük, hogy minden város másik diskurzus, nyelv – persze hasonlóságokkal. A Golden házban, ahogy láthattuk, mind a három város más-más műfajnak, diskurzusnak feleltethető meg. Az emigráns karakterek óriási erőfeszítéseik ellenére sem tudnak elmenekülni a múltjuk elől, magukkal hozzák a nyelvét, a műfaját a városnak, ahonnan származnak, és lassan New Yorkot is megismerik és megtanulják a nyelvét. A városok és a műfajok közti kapcsolódás, amellett, hogy Barthes elméletéhez köthető, azt is mutatja, hogy a távoli városok miképp válnak csupán egyszerűsített történetek és egy műfaj reprezentánsaivá. Az emigránsok csupán a városok ezen egyszerűsített változatait viszik magukkal új lakhelyükre. A városok ráadásul folyamatosan változnak, ami az emigráns szereplők számára megnehezíti régi otthonuk megértését. Mikor Apu Mumbai-ba látogat, nem érti a város nyelvét, és csupán bollywoodi filmként tekint rá, ami tragikus módon a halálához vezet.

Narráció

A valóság és a képzeletbeli több szinten összekeveredik a regény komplex narratív struktúrájában. A regény nagy részének narrátora a fiatal, ambíciózus forgatókönyvíró-rendező René, akinek valódi nevét a regény során nem tudjuk meg:

Mindig tetszett, hogy a Moby Dick narrátora tulajdonképpen nem árulja el a nevét. »Szólítsatok Ismahelnek« lehetett »igazából«, azaz a jelentéktelen Hétköznapiban, ami kívül esik a regény nagyszerű Valóságán, lehetett... hát... bármi. [...] Nem tudjuk, és ezért nagy elődömhöz hasonlóan tartózkodom tőle, hogy kereken kimondjam: a nevem René. Szólítsanak Renének: ez a legtöbb, amit tehetek Önökért.⁴²⁷

⁴²⁶ BARTHES, „Szemiológia és városkutatás”.

⁴²⁷ RUSHDIE, *A Golden ház*, 38.

Már ebből a rövid részletből is láthatjuk, hogy a valóság és fikció kapcsolatával játszik a mű. René gondolatmenetét követve a Valóság a regény világa, a részek, amelyeket René ír, a Hétköznapi pedig a regény valóságára utal, azokra a történetekre, amelyek arra inspirálják, hogy írjon. A regény jórészt tulajdonképpen René narratívája filmjének megírásáról, melynek témáját az újonnan odaköltöző Golden családban találja meg.

A tudálékos, bőbeszédű narráció, az utalások, az irodalmi művekkel és más művészeti alkotásokkal való összehasonlítások kizökkentik az olvasót, és felhívják a figyelmet a szöveg fikcionáltságára. A narrátor megbízhatóságának megkérdőjelezésével játszanak az olyan kijelentések mint:

Mit is írt Isherwood az *Isten veled, Berlin* elején? »Fényképezőgép vagyok, nyitott rekesszel, teljesen passzív, felvételeket készítek, nem gondolkodom.« De az akkor volt, ez meg az a kor, amelyben az okos-fényképezőgépek elvégzik az ember helyett a gondolkodást. Lehet, hogy okos-fényképezőgép vagyok. Felvételeket készítek, de nem vagyok teljesen passzív. Gondolkodom. Változtatok. Valószínűleg még ki is találok dolgokat. [...] Állapodjunk meg egyszerűen abban, hogy én jobban kedvelem a festményt a fényképnél. Olyan fényképezőgép vagyok, amely fest.⁴²⁸

René saját szerepét okos-fényképezőgéphez hasonlítja. Úgy vélem, hogy a különbségek Isherwood narrátora és *A Golden ház* fő narrátora, René között magyarázhatók a társadalmi kérdések ábrázolásának különbségeivel Isherwood dokumentarista fikciójában⁴²⁹, amely a modernizmushoz tartozik, és Rushdie kortárs regényében. Az *Isten veled, Berlin*hez hasonlóan *A Golden ház* is szorosan kötődik a valódi társadalmi kérdésekhez, ám a kortárs valóság a regényben nem elmondható egy olyan narrátor segítségével, aki hagyományos fényképezőgépre hasonlít, csupán egy okos-fényképezőgép által. René célja az, hogy létrehozson egy filmet, amely „nem kevesebbel, mint korom körképszerű ábrázolásával” foglalkozik⁴³⁰, melynek stílusa a drámai realizmus (az eredetiben: *Operatic Realism*).⁴³¹ A regény elején úgy gondolja, hogy „undokumentumfilmet” (angolul: *mockumentary movie*)

⁴²⁸ Uo.

⁴²⁹ James J. BERG and Chris FREEMAN, „Introduction: The Isherwood Century”, in *The Isherwood Century: Essays on the Life and Christopher Isherwood*, eds. James J. BERG and Chris FREEMAN (Madison: The University of Wisconsin Press, 2001), 3–8, 4.

⁴³⁰ RUSHDIE, *A Golden ház*, 45.

⁴³¹ Uo.

hoz létre, ám végül az „dráma lett, igazi fikció”,⁴³² mintha a kortárs világ komplexitása csupán teljesen fikcióként lenne ábrázolható. Az egész regény önironikus, ars-poeticához hasonló szöveggént is olvasható.

Míg a regény elején kizárólag René tudatfolyam-monológját olvashatjuk, ebbe a narratívába fokozatosan más narrátorok (pl. Vasilisa, a Vasilisa testében élő boszorkány) is be-betolakodnak, olykor hírek, mesei részek, vagy forgatókönyvi jelenetek bontják fel a nagy monológ egységét. Emellett néhol egy-egy forgatókönyvi utasítás tűnik fel néhol az egyébként regényszerű, egyes szám első személyű szövegrészek után is: „Snitt.”,⁴³³ „Körkörös áttűnés.”⁴³⁴, „A kép elsötétül.”⁴³⁵ A legfontosabb szövegszervező műfaj egyértelműen a forgatókönyv. A reflexiók mellett további játék a film-regény-élet összevetéssel a narrátor megjegyzései a forgatókönyvre („Ő legalább tartotta magát a forgatókönyvhöz.”⁴³⁶), a jelzései annak, hogy bizonyos eseményeknél nem lehetett jelen, vagy amikor, az élet és a fikció mibenlétére tér ki: „Ha az élet film lenne”⁴³⁷. A regény nem csupán a valóság-regény mibenlétében bizonytalanítja el olvasóját, de a valóság-regény-film relációban mozognak az események. Nem lehetünk biztosak abban, hogy mely részek íródtak a forgatókönyv számára, melyek fikcionálisak és melyek René leírásai a regény világának valós eseményeiről.

A regény több más irodalmi műhöz, filmhez és képregényhez is kapcsolódik, ezeket gyakran a szöveg is említi. A legszembeűnőbb talán a hasonlósága F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsby*jével, amelyre a szöveg azonban nyíltan nem utal. Itt is egy szomszéd a narrátor, aki kezdeti óvatosságára ellenére bevonódik a főszereplő életébe, és komoly szerepe van a közeledő tragédiában. Hasonlóan fontos viszonyítási pont a más korábban említett novella, Edgar Allan Poe *Az Usher-ház vége* című novellája, amelyben a ház és a család sorsa éppúgy végzetesen összekapcsolódik, mint a regényben. Emellett feltűnik többek között *Frankenstein*, *Superman*, az *Ezeregyéjszaka meséi*, a *Keresztapa*, az *Addams Family*, *Joker*, a *Száll a kakukk fészkére*, Hitchcock filmjei, P. G. Wodehouse hősei, Kurosava Akira *Ranja* és jónéhány ókori dráma. A szereplők, a történések nem önmagukban állnak, nem önmagukban értelmeződnek, hanem más művekhez hasonlítódnak, ezáltal azt a hatást keltik, mintha az események, karakterek egy patchwork takaró elemeihez hasonlóan kerülnének

⁴³² Uo., 497.

⁴³³ Uo., 149.

⁴³⁴ Uo., 152.

⁴³⁵ Uo., 332.

⁴³⁶ Uo., 481.

⁴³⁷ Uo., 518.

egymás mellé. A narráció működése sok tekintetben egy forgatókönyvíró gondolkodását modellezi le, azt, ahogyan saját története létrehozásakor sem tud szabadulni a már ismert művektől, mindenre ráíródik a már létező. Semmi sem teljesen új ebben az összetett metafiktív és intertextuális hálóban.

Realizmus?!

A regény különböző részei különböző műfajokhoz köthetők, bizonyos részei többek között értelmezhetők családregegyként, detektívregényként, művészregényként, képregény szövegeként, meseként, mágikus realista regényként, *bildungsromanként* és legfőképpen forgatókönyvként. A valódi erénye és újdonsága a regénynek, hogy összevegyíti a magas és populáris kultúrát, a nyugati és keleti kultúrát, a kortárs, modern és ókori szövegeket, és megmutatja ezek elválaszthatatlanságát.

A műfajok ezen komplex hálójában sikeresen simul össze a regényben, és minden fantasztikus elem ellenére a kortárs New York valóságához kapcsolódik. Megjelenik benne Barack Obama és Donald Trump, akinek a regénybeli megfelelője a zöldhajú Joker, de Aminatta Forna szerint bizonyos tekintetben a Golden család feje is hasonlítható az egykori amerikai elnökhöz.⁴³⁸ Ugyanakkor a politikusok mellett a bevándorlás, a gazdasági javak egyenlőtlen eloszlása, a bűnözés, a genderidentitással kapcsolatos elméletek és az LGBT közösségen belüli ellentmondások is megjelennek.

A regény kortárs társadalmi kérdéseket ábrázol, de a hagyományos értelemben nem tekinthető realistának. James Wood hisztérikus realizmus⁴³⁹ fogalma azonban tökéletesen illik rá. Mikor James Wood létrehozta a fogalmat az évezred elején kritikaként, Salman Rushdie-t nevezte meg az egyik hisztérikus realista regényeket író szerzőként. Bár *A Golden ház* tizenhét évvel később jelent meg, a vitalitás, a történetmesélés uralkodása, a regénybeli történetek összetett rendszere, a finoman a szövegbe épülő mágikus realista elemek jelenléte, a realizmus szabályainak túlműködtetése erre a szövegre is érvényes. A műfajok karneválja, a narrátorok és a narrációs formák közötti gyors, szinte észrevétlen váltások, René újabb és újabb kísérletei, hogy elmondja a Golden család történetét egy filmben – mindez *A Golden ház* örökmozgó jellegét erősíti, amely csak a Golden család bukása miatt áll meg. Bár alapvetően családregegyről van szó, a szereplők archetípusszerűek, ezek az archetípusok

⁴³⁸ Aminatta FORNA, „The Golden House by Salman Rushdie Review: A Parable of Modern America”, 2017. szept. 16., <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/16/the-golden-house-salman-rushdie-review>.

⁴³⁹ WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

más alkotásokat idéznek fel, s mindez a narráció komplexitásával együtt folyton emlékezteti az olvasót arra, hogy fikciót olvas.

Rushdie saját állítása szerint olyan társadalmi regényt kívánt írni, amely Edith Wharton *Az ártatlanság kora* vagy Henry James *Egy hölgy arcképe* című művéhez hasonlatos.⁴⁴⁰ Továbbá azt is említette egy interjúban, hogy a mágikus realizmustól eltávolodva a jelen politikai és társadalmi világról szeretett volna írni, így Stendhal, Balzac és a fentebb említett Wharton nyomdokaiba lépve, mindemellet azonban a kortárs Amerika szürrealitásáról is szólva.⁴⁴¹ Néhány kritikus a zsúfoltsága és a regényvilág valóságérítlensége miatt kritizálta a könyvet, habár azt a kiadó Rushdie realizmushoz való visszatéréseként reklámozta.⁴⁴² Közben mások a regény realista természetét hangsúlyozták⁴⁴³ vagy épp a mágikus realizmusára hivatkoztak.⁴⁴⁴ Ali Smith pedig azt írta róla, hogy „a regény nem illik bele egyik realista skatulyába sem”.⁴⁴⁵

Habár hagyományos realista vagy mágikus realista regénynek nem nevezhető a kötet, hisztérikus realistának igen. A regény szövetét olyan témák alkotják, amelyek fontosak és valóságok a jelen világban (az identitás kérdései, a város feldarabolódása, emigráció). A regény sűrű struktúrája a kortárs urbánus életre reflektál. Bár az ábrázolt események vagy karakterek nem realisták, a tárgyalt problémák valóságok, a valóság ábrázolására való készítés így mindenképp jelen van a szövegben. A regény túlfeszíti a tradicionális realizmus korlátait, ám a kortárs amerikai városi, társadalmi élet problémáit ábrázolja, posztmodern narratív technikákat használ és elmosza a határokat a különböző műfajok között. Eredendően városi regény, amely kapcsolható lehet a 19. századi városábrázolásokhoz, de kitágítja azok nézőpontját. A sűrű, különböző műfajokat keverő narratív struktúra és a komplex történet a kortárs városi életre reflektál: olyan különböző világokat, társadalmi problémákat és identitásokat egyesít, amelyek – mint a regény cselekménye is bizonyítja – nem mondhatók

⁴⁴⁰ KÖVES Gábor, „»Ma már lehet a fatvával viccelődni« - Salman Rushdie író”, 2018. máj. 10., <https://magyarnarancs.hu/konyv/ma-mar-lehet-a-fatvaval-viccelodni-110687>.

⁴⁴¹ Kate TUTTLE, „Salman Rushdie on the Opulent Realism of His New Novel, 'The Golden House'”, 2017. szept. 14., <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-salman-rushdie-20170914-story.html>.

⁴⁴² Dwight GARNER, „Salman Rushdie's Prose Joins the Circus in 'The Golden House'”, 2017. szept. 4., <https://www.nytimes.com/2017/09/04/books/review-golden-house-salman-rushdie.html>.

⁴⁴³ Sarah BEGLEY, „Salman Rushdie Plays the Trump Card”, 2017. szept. 8., <https://time.com/magazine/south-pacific/4941231/september-25th-2017-vol-190-no-12-asia-south-pacific/>; Susan G. COLE, „Salman Rushdie Turns to Realism with Trumpian Subtext in *The Golden House*”, 2017. szept. 5., <https://nowtoronto.com/art-and-books/salman-rushdie-the-golden-house-review>.

⁴⁴⁴ M. K. RAGHAVENDRA, „What Salman Rushdie's New Book, *The Golden House*, Says About the Bankrupting of Magical Realism”, 2017. okt. 8., <https://www.firstpost.com/living/what-salman-rushdies-new-book-the-golden-house-says-about-the-bankrupting-of-magical-realism-4108453.html>.

⁴⁴⁵ Ali SMITH, „In Salman Rushdie's New Novel, the Backdrop Is the Obama Years”, 2017. szept. 15., <https://www.nytimes.com/2017/09/15/books/review/the-golden-house-salman-rushdie.html>.

el egyetlen műfaj kódjai segítségével. René próbálkozása az ideálisnak gondolt undokumentumfilm műfajjal, majd végül döntése a dráma és a fikció mellett Rushdie saját választásaként is értelmezhető, hogy a realista témákat posztmodern narratív technikák segítségével ábrázolja. René és Rushdie művében is azért keveredik a valóság ábrázolásának vágya és a fikció, mert ez tűnik az egyetlen megoldásnak a Golden család és a kortárs város komplexitásának, sokszínűségének és érthetlenségek ábrázolására.

Összefoglalás

A regény az emigráns szereplők azon illúziójával indul, hogy egy ember múltja és tulajdonképpen identitása szabadon újjáalakítható a múlt eltitkolásával és (a Golden család tagjainak esetében) új név választásával. Azonban a történet során hamarosan megdől ez az elképzelés, és láthatjuk, hogy a múlt döntően meghatározza a szereplők identitását és életét, ezt pedig az emigráció sem törli el. A város különböző aspektusait mutatja be a regény: a város különleges hely, amely szórakozást és biztonságot is jelenthet, lehet felosztott, birtoklott, olvasott és filmen ábrázolt. Petya, Apu és René a *flâneur* különböző típusait testesítik meg a kortárs városban. A *flâneur* karakteréhez hasonlóan a város és annak értelmezései is megosztottak a regényben. A regényben a különböző városok különböző nyelvekként, műfajokként jelennek meg, amelyek az emigráció folyamata során összekeverednek, így a regény narrációs felépítése a kortárs globális világ összetettségére reflektál, amely egy műfajban nem megragadható. Míg Norilsk és Mumbai egy-két műfajhoz köthető, a New Yorkról szóló részek a műfajok speciális keverékeként jelennek meg, mely sajátosság az emigráns tapasztalatra és az urbánus élet komplexitására reflektál.

Bár a regény narratív struktúrájának összetettsége a posztmodernre idézi, és kortárs társadalmi problémákat ábrázol, nem értelmezhető tisztán és egyértelműen posztmodern vagy realista regényként. Sűrű és karneválszerű volta leginkább a hisztérikus realizmus fogalmával írható le. A hisztérikus realizmus a realizmussal szemben sokkal zsúfoltabb, nyitottabb a mágikus realizmus irányába, így hasonlóképp keverednek benne a formák és a történetek, ahogyan a realizmus és misztikus szimbolizmus keveredik Apu képein, a valóságábrázolása pedig sokkal absztraktabb, áttételesebb ezekben a szövegben, ahogy René filmje is undokumentumfilmből fikcióvá válik. A regény így egyszerre jelzi a kortárs világ ábrázolásának igényét és a kortárs urbánus New York-i világ egyetlen tradicionális műfajban való ábrázolásának lehetetlenségét. Azt az érzést kelti, hogy a történet és legfőképpen a

történetnek helyet adó tér irányítja a formát, nem a regénytípus adja meg a történet szabályait.

IV. 3. 2. A globalizált világ emigráns regénye: Chimamanda Ngozi Adichie: *Americanah*

Bevezetés

Chimamanda Ngozi Adichie, nigériai író művei ismertek és elismertek a kortárs anglofón irodalomban, több díjat is elnyertek, emellett főként pozitív kritikákat olvashatunk róluk. Művei közül két regény, az *Aranyló fél napkorong* és az *Americanah* – melyről később részletesebben írni fogok – magyarul is olvasható. A szerző művei főleg a nigériai életet, az emigráció és a hazatérés, illetve az etnikum kérdéseit járják körül. Jellemzőes írói jelmondata, amely egy másik TED-beszédének címe is, a *The Danger of a Single Story* (*Az egyetlen történet veszélye*), mely arra hívja fel a figyelmet, hogy milyen veszélyeket rejt magában, ha egy témáról csak egy szempontból olvashatunk, ő pedig valószínűsíthetően pont ezt szeretné kiküszöbölni a kolonializmus hatásáról is szóló történetek nigériai szempontú bemutatásával. Fontos azonban megemlíteni, hogy Adichie emellett feminista aktivistaként is tevékenykedik, két esszékötetében a feminizmus témáit tárgyalja, egyik, ugyanezen címen megjelent esszékötete a „*We should all be feminists*” („Mindannyiunknak feministának kellene lennie”) TED-előadására alapul. Feminista elgondolásai a popkultúrába is átkerültek, Beyoncé *Flawless* című dalában feltűnnek a már említett beszéd bizonyos részei.

Adichie harmadik regénye, az *Americanah* 2013-ban jelent meg, magyar fordítását 2016-ban adták ki.⁴⁴⁶ A közelmúltban játszódó regény középpontjában két nigériai fiatal, Ifemelu és Obinze emigrációja és hazatérése áll. Ifemelu ösztöndíjjal érkezik Amerikába, egyetemi tanulmányai jó részét már itt folytatja, és tanulmányai befejezése után is több mint egy évtizedig az országban marad. Obinze, aki már tinédzserként is Amerika iránti rajongásától híres a kortársai között, nem kap vízumot, majd bizonyos ügyeskedések árán Angliába emigrál, és pár évig illegális emigránsként él az Egyesült Királyságban. A legtöbb emigrációs regény az emigrációt magát ábrázolja, ám az *Americanah* az emigránsok hazatérését is bemutatja, és azt, hogy az emigráció, majd a hazatérés során miként változik meg a szereplők identitása, illetve az otthon fogalma. Ebben a fejezetben azokat az emigráns

⁴⁴⁶ A magyar fordításban néhol pontatlanságok találhatók, így az elemzés szempontjából fontos részeket, kifejezéseket a saját fordításomban közlöm, de a magyar kiadás (Chimamanda Ngozi ADICHIE, *Americanah*, ford. KISS Árpád (Budapest: Sawasawa Kiadó, 2016).) szöveghelyeit is megadom a lábjegyzetekben.

típusokat elemzem, amelyeket a két főszereplő megtestesít, illetve bemutatom, hogy miként van hatással a térbeli mozgás az identitásukra, és erre miként reflektálnak a térleírások a regényben. Emellett arra is kitérek, hogy miként jelenik meg az amerikanizáció a regényben, illetve mennyiben kapcsolódik a testhez, és a narráció hogyan kapcsolja össze a testet és a szöveget.

Emigráció

A regény a 9/11 után megváltozó emigrációhoz való hozzáállást, illetve a bevándorlókra vonatkozó, szigorított szabályokra és törvényekre reflektál Obinze történetében, aki jó jegyei és Amerika iránti elkötelezettsége ellenére sem kap vízumot fiatal, színes bőrű férfiként. Végül egyetemi oktató anyja kutatási munkatársaként emigrál Angliába, azonban csak fél évig érvényes a vízuma. Mikor illegális bevándorlóként letartóztatják és deportálják, Obinze az identitásvesztést tapasztalja meg, emberi személyből pusztá tárgyává válik:

Az ügyvéd meglepettnek tűnt. [...] Be fogja ikszelni egy nyomtatványon, hogy az ügyfele hozzájárul az eltávolításába. Eltávolítás. Obinze a kifejezéstől élettelennek érezte magát. Egy tárgy, amelyet eltávolítanak. Egy tárgy lélegzet és lélek nélkül. Egy tárgy.⁴⁴⁷

Obinze identitása az egész emigrációs folyamat során válságban van, elveszíti nevét és társadalmi státuszát, illetve jövőképét, majd ez a válság identitásvesztésként csúcsosodik ki a deportálás közben. A regényben Obinze emigrációja alapvetően tárgyiasító folyamat, a férfi bőrszínével és nemével kapcsolatos sztereotípiák határozzák meg, hogy miként kezelik, saját identitásának megélésére egyre kevesebb lehetősége van, míg végképp tárgyává nem változik.

Kalervo Oberg a kulturális sokk négy fázisát különíti el. Az első, nászutas fázisban minden a célországban tapasztalt dolog izgalmasnak tűnik, a második fázisban, mely krízisként értelmezhető, megjelenik a helyzetből fakadó frusztráció és ellenségesség a célországgal szemben, a harmadik fázisban az egyén már jobban ismeri az új országot és kultúrát, elboldogul benne, úton van a krízisből való kilábalás felé, a negyedik szakaszban

⁴⁴⁷ Chimamanda Ngozi ADICHIE, *Americanah* (London: 4th Estate, 2017), 279.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 327. Saját fordítás.

pedig teljesen ismerőssé válik számára az új környezet és szokásrendszer.⁴⁴⁸ Ava Landry szerint ezek fázisok másképp jelennek meg az afrikai emigránsok esetében, illetve nem is elégségesek a tapasztalataik leírására, ahogy John W. Berry akkulturációs (*acculturation*) modellje sem, ám magyarázatot fűz Oberg modelljéhez néhány könyvbéli példával.⁴⁴⁹ Eszerint az első fázisban kezdenek feltűnni a rassz kérdései az afrikai emigránsok számára, ez a fázis így meglehetősen rövid lehet a számukra, „mert gyorsan meg kell tanulniuk, hogy mit jelent feketének lenni és mit nem, és hogy hol helyezkednek el az USA rassz szerinti klasszifikációs rendszerében.”⁴⁵⁰ Landry úgy véli, hogy ez jelenik meg az Ifemelu által írt, a rassz mibenlétéről szóló blogbejegyzésben.⁴⁵¹ A második szakaszban az Oberg által említett frusztráció és ellenségesség mellett más érzéseket is átélhetnek mint a tagadás, vonakodás és zavarodottság, mivel egy olyan etnikai identitást kell magukra venniük, amely komoly hatással van az esélyeikre, lehetőségeikre és a forrásokhoz való hozzáférésükre.⁴⁵² A harmadik szakaszban az afrikai emigránsok vagy az etnicizált Másikká válnak vagy egy külön etnikai csoporttá a fekete közösségen belül, melynek szimbolikus határait az afrikai emigránsok és a célország lakosai (ide értve a fekete közösséget) állítják fel. Erre azt a példát hozza a regényből, mikor az Afrikai Hallgatók Egyesületének egyik tagja, a Tanzániából származó Mwombeki először a szülőhazája és Amerika között feszülő általános, majd rasszhoz kapcsolódó kulturális különbségekről kezd beszélni, kitérve az afroamerikaiak és az afrikaiak közti különbségekre.⁴⁵³

A regény egyáltalán nem ábrázolja Obinze emigrációjának *nászutas* fázisát (mintha a rajongás révén ezt már előre megélte volna), és később is végig a második fázisban ragad, a „sikertelen”, beilleszkedni kevésbé képes emigráns figurája úgy tűnik, nem képes elmozdulni ebből a fázisból.

Ifemelu emigrációja teljesen másképpen jelenik meg a regényben. Mikor a lány egyetemi ösztöndíjjal Amerikába érkezik, először a kulturális sokk *nászutas fázisát* éli át. A kulturális sokk második szakasza akkor érkezik el, mikor nagynénjétől Philadelphiába, az egyetem közelébe költözik. Pénzügyi problémái vannak, és mivel a tanulói vízumja nem engedélyezi a munkavállalást, Obinzéhez hasonlóan neki is egy másik emigráns nevét és igazolványát kell használnia. Emellett a bőrszínével és származásával kapcsolatos

⁴⁴⁸ Kalervo OBERG, „Cultural Shock: Adjustment to New Environments”, *Practical Anthropology* 7, 4. sz. (1960): 177–182.

⁴⁴⁹ LANDRY Ava, „Black is Black is Black?”, *MELUS* 43, 4. sz. (2018): 127–147, 132–136.

⁴⁵⁰ Uo., 132. Saját fordítás.

⁴⁵¹ Uo., 133.

⁴⁵² Uo.

⁴⁵³ Uo., 134.

előítéletekkel is szembe kell néznie. Nem képes integrálódni, és teljesen elszigetelődik, mivel családjának és Obinzének csupán az emigráció pozitív oldaláról számol be. Ekkor identitásválságot él át, életének valós eseményeiről nem számol be szeretteinek, bezárkózik, és egy depressziós időszakon megy keresztül, mert nem tud boldogulni az idegen környezetben, nem talál rendes munkát, és végül arra kényszerül, hogy szexuális szolgáltatást nyújtson egy férfinak, akinek az álláshirdetésére jelentkezett. Ez az esemény pedig akkora büntudattal jár, hogy teljesen megszakítja a kapcsolatát Obinzével és egy ideig az egész világgal. A harmadik szakasz, a krízisből való kilábalás a bébiszitteri munkája során jön el, mikor integrálódik az amerikai társadalomba, majd mikor elfogadja saját emigráns helyzetét, összeegyezteti kötődését Amerikához és Nigériához, belép a negyedik szakaszba.

Ahogy már említettem Landry szerint elégtelen a modell az afrikai emigránsok tapasztalatának leírására, akik először úgy érezték, hogy el kell utasítaniuk a „fekete” címkét, majd elfogadják azt, hogy mindenképp bekegyszerítik őket, végül pedig realizálhatják azt, hogy van az afroamerikaiak részéről egy elvárás a rasszalapú szolidaritás iránt.⁴⁵⁴ Bragg szerint a fő különbség Ifemelu és Obinze emigrációja között, hogy bár mindketten ugyanazokkal a nehézségekkel néznek szembe, mikor megérkeznek a célországba, ezeken Ifemelu azáltal tud túllépni, hogy először lelki, majd fizikai kapcsolatot is létrehoz más fekete populációkkal.⁴⁵⁵

Városok

Bár a regény több amerikai és nigériai várost is ábrázol, ezek közül a legfontosabb Lagos, New York és London. Már a regény első oldalán találkozunk azzal az elgondolással, hogy a különböző amerikai városokhoz más-más illatok kapcsolódnak:

Philadelphiának dohos szaga volt, mint a történelemnek. New Haven elhanyagoltságtól bűzlött. Baltimore-t a tengervíz illata, Brooklynt pedig a Naptól felforrósodott szemét illata lengte körbe. De Princetonnak nem volt semmilyen illata. Itt szeretett mély levegőt venni.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Uo., 137.

⁴⁵⁵ Beauty BRAGG, „Racial Identification, Diaspora Subjectivity, and Black Consciousness in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah* and Helen Oyeyemi’s *Boy, Snow, Bird*”, *South Atlantic Review* 82, 4. sz. (2017): 121–138, 130.

⁴⁵⁶ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 3.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 5. Saját fordítás.

Princeton tiszta levegő illata mellett Lagos levegője fullasztónak tűnik Ifemelu számára, „Nem kapok levegőt.”⁴⁵⁷, mondja, mikor visszatér Lagos párás levegőjébe. A terek érzéki módon hatnak a bennük élőkre a regényben, és minden város saját kicsiny világgént működik.

New York Obinze szemében az ideális város, egy álomvilág. Már fiatalként megismerkednek a város képeivel a filmekből, sorozatokból, így komoly előfeltevésekkel, izgalommal érkeznek a városba, azonban a valóság egyikük számára sem felel meg azoknak: „Csodálatos, de nem a mennyország”,⁴⁵⁸ mondja Obinzének Ifemelu, és a férfi is ezt gondolja, mikor eljut oda. A filmek által mutatott képnek a valós város nem felel meg, ami rámutat a városokról alkotott képek sajátosságára. A filmekben, könyvekben ábrázolt városok nem képesek a város egészét megmutatni.

London ezzel szemben nem ideál, inkább kényszerhelyzet Obinze számára, aki nem kapja meg az amerikai vízumot. Itt teljesíti be a vécéket takarító tanult emigráns képét. London Obinze számára unalmasnak tetszik Amerika csillogásához képest. Kevés leírást találhatunk erről a térről, és azok is inkább negatívak. London a nigériai szülők számára tűnik ideálnak, míg New York a fiatalok számára. Ez egyértelműen látható a nyelvhasználati különbségekben – melyekről később bővebben lesz szó –, illetve a könyv- és tévécsatorna választásaikban, valamint az amerikai oktatás színvonaláról való gondolkodásukban. Míg az idősebb nigériai szereplők az angol kultúrát tartják irányadónak, angol tévét néznek, angol könyveket olvasnak, és kételyeik vannak az amerikai oktatással kapcsolatban, a fiatalabb nigériai szereplők Amerika iránt rajonganak.

Ifemelu Lagosban nő fel, ám csak akkor jelennek meg a városról a részletes érzéki leírások, mikor felnőttként tér vissza oda, mintha a saját szülőhely csak a más terekkel való összehasonlítás során válna értelmezhetővé. Mikor visszatér, a város szinte idegennek és értelmezhetetlennek tetszik, mely kapcsolódhat Salman Rushdie már idézett elgondolásához, miszerint a korábbi otthonukat elhagyó szerzők csupán elképzelt szülőházakat teremtettek, nem képesek az eredetit elérni.⁴⁵⁹ Ifemelunak sincs hozzáférése Lagos valóságához Amerikából.

Bár amerikai akcentusa nincs, viselkedése már az amerikai normarendszert tükrözi, és mindent a kívülálló szemszögéből néz: „Már nem volt biztos benne, hogy mi volt új

⁴⁵⁷ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 390.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 447. Az eredeti fordításban is így szerepel.

⁴⁵⁸ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 118.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 138. Saját fordítás.

⁴⁵⁹ RUSHDIE, „Imaginary Homelands”, 10.

Lagosban, és mi volt új benne.”⁴⁶⁰ A nigériai munkahelyén az amerikai normarendszer szerint viselkedik, és eleinte nem tudja, hogy miképp beszéljen a burkolóval és az ingatlanossal. A tér csak fokozatosan válik újra ismerőssé, mintha újra egy emigrációt élne át, visszatérnek a korábbi normák, viselkedésmódok emlékei, és összekeverednek az amerikaiakkal.

Amerikanizáció

Az amerikanizáció, amelyet a cím is jelez – hiszen *Americanah*-nak némileg gúnyosan a Nigériába visszaköltöző elamerikaiasodott emigránsokat nevezik –, több szinten megjelenik a regényben. Az amerikanizáció fogalmának két jelentése van: egyrészt azt jelenti, amikor egy emigráns amerikai szokásokat vesz fel, asszimilálódik az amerikai kultúrába, másrészt azonban a kifejezés az amerikai kultúra más országokra gyakorolt hatására is vonatkozik. Az amerikanizáció már a regény Nigériában játszódó részeiben is megjelenik, hiszen a populáris kultúra globalizálódása, az amerikai filmek, sorozatok népszerűsége nagy hatást gyakorol a nigériai kultúrára, elsősorban a fiatalabb generációra. Ezért történhet meg az, hogy az Amerikáért rajongó Obinze amerikai kifejezéseket kezd el használni, illetve kortársaival együtt amerikai filmeket és sorozatokat néz, az egyetlen különbség, hogy ő az amerikai kultúra kevésbé globalizált, nem populáris részeit is ismerni véli, például az amerikai történelmet és szépirodalmat:

Mindannyian amerikai filmeket néztek és megfakult amerikai magazinokat cserélgettek, de ő száz évvel ezelőtti amerikai elnökökről tudott részleteket. Mindenki nézte az amerikai sorozatokat, de ő tudta, hogy Lisa Bonet az *Angyalszívért* hagyta ott a *Cosby Show*-t, és hogy Will Smith-nek hatalmas adósságai voltak mielőtt aláírta a szerződését a *Kaliforniába jöttemre*. Az »úgy nézel ki, mint egy amerikai fekete« volt tőle a legnagyobb dicséret, amelyet akkor mondott neki [Ifemelunak], mikor csinos ruhát viselt, vagy nagy fonatokban hordta a haját. Manhattan volt neki a csúcs. Gyakran mondogatta, hogy »hát ez nem éppen Manhattan« vagy »menj el Manhattanbe, és majd meglátod, hogy mennek

⁴⁶⁰ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 387.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 444. Saját fordítás.

a dolgok«. Odaadta neki [Ifemelunak] a *Huckleberry Finnt*, az oldalak gyűröttek voltak a gyakori lapozgatástól [...]»⁴⁶¹

Ez az idézet is jól megvilágítja, hogy az amerikanizáció folyamata egyáltalán nem az emigrációval kezdődik a regényben, a kulturális sokkot sem a kultúra tradicionális értelemben vett különbsége váltja ki, hanem azon kevésbé látható, kultúrába kódolt norma- és szokásrendszerek, amelyek a populáris kultúrával együtt nem lépik át az országhatárokat. Természetesen a befogadó kultúra iránt rajongó emigránst is érik meglepetések, tanul új dolgokat (például az amerikai egyetemi kultúrában az órai munka, a véleménynyilvánítás fontosságát, a mértékegységeket vagy a sportkifejezések jelentését), továbbá még Amerikában is amerikai könyveket olvas, hogy megismerje a helyi kultúrát. De meghatározó, hogy nem teljesen ismeretlen számára ez az új kulturális tér.

Mindhárom ábrázolt országban az angol a leggyakrabban beszélt hivatalos nyelv, azonban más-más változatot használnak, így bár a nyelvek szerint nem válnak el a terek, a szóhasználat és az akcentus szerint igen. Mikor Obinze amerikai kifejezéseket használ édesanyja jelenlétében, anyja figyelmezteti, hogy ő nem beszél „amerikaiul”, beszéljen angolul. A nyelvi normák élesen különböznek. Bár Ifemelu tökéletesen beszél angolul (hiszen az az anyanyelve), és érti az amerikai kifejezéseket, mégis úgy kezeli az egyetemi ügyintéző, mintha nem beszélné a nyelvet, mert nigériai az akcentusa. Ifemelu annak érdekében, hogy minél sikeresebb legyen az integrációja, tudatosan amerikai akcentust kezd használni. Később azonban, mikor rádöbben tettett beszédmódja mennyire hihető, visszatér a nigériai kiejtéshez. Egy fiatal amerikai telemarketinges hívja fel, aki megdöbbenéssel konstatálja, hogy Ifemelu nigériai, majd azt mondja neki, „Tisztára amerikainak hangzik”⁴⁶², Ifemelu ugyan megköszöni ezt, de miután leteszi a telefont, elszégyelli magát, és rádöbben, hogy „túl sokáig használt egy olyan hangszínt és létmódot, amely nem volt az övé.”⁴⁶³ Tulajdonképpen ez az a pont, amikor tudatosodik benne, hogy mennyire megváltoztatta az emigráció, és mivel nem szeretne végképp elszakadni a gyökereitől, és hazugságban élni, elhagyja a tettetést, és úgy vélem, hogy belép a kulturális sokk negyedik fázisába. Landry szerint egyensúlyt szeretne találni „idegensége és feketesége” között, a nigériai kultúra mellett a célország kultúrájához is tartozik. Bár először

⁴⁶¹ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 67.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 80. Saját fordítás.

⁴⁶² ADICHIE, *Americanah*, 2017, 175.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 205. Saját fordítás.

⁴⁶³ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 175.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 206. Saját fordítás.

nem szeretné, hogy Amerika megváltoztassa, Nigériába való visszatérésekor, rádöbben, hogy Americanah lett, a két kultúra egyesül benne.⁴⁶⁴

Az amerikanizációt alapvetően négy szempontból ábrázolja a regény: a már említett globalizált populáris kultúra és a nyelvhasználat, illetve a testideál és a hajviselet terén. Míg Ifemelu tudatosan elutasítja nyelvhasználatának teljes megváltoztatását, azt nehezen hárítja el, hogy a testtel kapcsolatos amerikai elgondolások saját testéhez fűződő viszonyát is meghatározzák. Ezek azonban nem csupán amerikanizációs jelenségek, hanem – Homi K. Bhabha fogalmát követve – mimikrinek⁴⁶⁵ is nevezhetők.

Dina Yerima szerint a regény során az általa birodalmi esztétikának (*imperial aesthetics*) nevezett jelenség mint a nyugati kultúra egy aspektusa van jelen. A szépség bizonyos elemei (bőrszín, hajviselet és testméret) nyugati vagy eurocentrikus perspektívából jelennek meg, így a színes bőrű szereplők küzdenek az ezeknek az elvárásoknak való megfeleléssel. A posztkoloniális nők pedig erre kétféleképp reagálhatnak: egyfajta oszcillációval a kétféle szépségideál között, vagy pedig az egyik preferenciájával.⁴⁶⁶ Mikor Ifemelu először Amerikába érkezik, rendkívül furcsának találja az amerikai női testideált. A regény Nigériájában a kerekded női testet tartják szépnek, így amikor a korábban emigrált barátnőjével, Ginikával először találkozik újra, és a lány megdicséri, hogy milyen vékony, Ifemelu megsértődik, Ginika azonban így magyarázza el neki a két testideál közti különbséget: „Tudod, otthon, ha valaki azt mondja neked, hogy fogytál, az valami rosszat jelent. Itt, ha valaki azt mondja, hogy fogytál, akkor megköszönöd.”⁴⁶⁷ Míg Ginika az emigrációja után még egy rövid anorexiás periódust is átél, Ifemelu esetében az amerikai testideál testképére gyakorolt hatása hazaköltözése után a leglátványosabb, ugyanis szégyelli magát hízása miatt. A regény világában az amerikai testideál meghatározza az emigráns nők testképét és a testét is. A testtel és beszéddel kapcsolatos kulturális elvárások sokkal erőteljesebb hatást gyakorolnak az emigránsok identitására, mint a populáris vagy magas kultúra különbségei. Érdekes ellentmondás, hogy bár a populáris kultúra is a hordozója ezeknek az elvárásoknak, Nigériában ezek kevésbé hatnak rájuk, a nigériai kultúra és normarendszer felülírja ezek hatását.

A hajviselet esetében is hasonló tapasztalunk. Míg Nigériában kevés figyelmet fordít rá Ifemelu – bár már itt is megjelenik a hajjegyenesítés és a hajfonatás –, amerikai életében a

⁴⁶⁴ LANDRY, „Black is Black is Black?“, 144. Saját fordítás.

⁴⁶⁵ BHABHA, *The Location of Culture*, 121–131.

⁴⁶⁶ Dina YERIMA, „Regimentation or Hybridity?: Western Beauty Practices by Black Women in Adichie’s *Americanah*“, *Journal of Black Studies* 48, 7. sz. (2017): 639–650, 642.

⁴⁶⁷ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 124.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 144–145. Saját fordítás.

frizura kérdése rendkívül felértékelődik. Yerima szerint itt szembesül azzal, hogy más, mint az olyan lányok, mint Ginika, akik saját kultúrájuk tudatosítása mellett is a nyugati szépséggel kapcsolatos elképzeléseknek való megfelelést választották. Ezzel szemben Ifemelu, főleg amerikai élete elején, a kétfajta szépséggel kapcsolatos elképzelések közti konfliktustól szenved.⁴⁶⁸ A hajfonó szalon másik jelentősége, hogy ott más társadalmi osztályba és nemzetiséghez tartozó színes bőrű nőkkel kerül kapcsolatba. Bragg úgy véli, hogy Ifemelu nemzetiségre koncentrációja megkérdőjeleződik, illetve lehetetlenné válik a cybertérben és a hajfonó szalonban, mely terek feltárják az identitás bonyolult, rasszhoz kötődő aspektusait, és fizikai tulajdonságok alapján kötik össze őt más színes bőrű emberekkel.⁴⁶⁹

A fehér bőrű emberekre jellemző fizikai tulajdonságok kívánatosként jelennek meg a regény Nigériájában is, ám ott a haj helyett a bőrszín kerül előtérbe, hiszen a félvér, illetve világosabb bőrű szereplőket szebbnek tartja környezetük, és a sötétebb bőrű szereplők gyakran próbálkoznak fehérítő krémek alkalmazásával. Amerikában mind Uju, mind Ifemelu kiegyenesítetik a hajukat, amikor a végzettségüknek megfelelő munkát szeretnének találni, – amely hosszadalmas és maradandó kárt okozó eljárás –, mert ezt a tanácsot kapják a náluk tapasztaltabb színes bőrű nőktől. A regény azt a tapasztalatot mutatja be, hogy a színes bőrű nőknek minél inkább hasonlónak kell válniuk fehér bőrű társaikhoz, hogy komolyan vegyék őket. Ezt jelzi az is, hogy később az egyetem környékéről Ifemelu kénytelen egy másik város bevándorlók által lakott negyedébe utazni, hogy hajfonó szalont találjon: az egyetem körzetében nincs ilyen szolgáltatás, az itt élő színes bőrű nők egyenesítetik a hajukat. Ifemelu a hajviselet fontosságát így magyarázza el fehér bőrű barátjának, Curtnek: „profinak kell tünnöm ezen az interjún, és a profi leginkább egyenest jelent, de ha göndör, akkor is fehér típusú göndör, laza hullámok, vagy a legrosszabb esetben, csigás fürtök, de sosem bongyor.”⁴⁷⁰

A regényben a hajviselet a színes bőrű nők számára sosem egyszerűen csak egy külsővel kapcsolatos döntés, hanem az etnikum, a kultúra és a társadalmi osztály jelölője is. Ifemelu megváltoztatja a testét, hogy integrálódjon, de ez identitására is visszahat, nem ismeri fel magát a hajegyenesítés után a tükörben, és úgy érzi, hogy elveszítette lényegét. Mikor később rövid afrót vágat magának, Yerima szerint saját kultúrája szépségről

⁴⁶⁸ YERIMA, „Regimentation or Hybridity?“, 644–645.

⁴⁶⁹ Beauty BRAGG, „Racial Identification...“, 131.

⁴⁷⁰ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 204.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 241. Saját fordítás.

alkotott elképzeléseit helyezi ekkor előtérbe.⁴⁷¹ Környezete azonban politikai állásfoglalásként értelmezi ezt. Így a természetes, nem módosított színes bőrű női test politikai üzenetként, lázadásként értelmeződik a regény Amerikájában.

A nigériai szereplők azonban az afroamerikaiak közé, a róluk szóló diskurzusba sem képesek beilleszkedni, velük sem tudnak azonosulni – bár ezt várnák tőlük, ahogy ezt Landry is megjegyzi korábban már idézett elgondolásában.⁴⁷² Ez leginkább az amerikai egyetemen játszódó jelenetekben, illetve Ifemelu beszédes című, *Rassz a köbön, avagy változatos megfigyelések az amerikai feketékről (akiket korábban négernek neveztek) egy nem-amerikai fekete tollából (Raceteenth or Various Observations About American Blacks (Those Formerly Known as Negroes) by a Non-American Black)*⁴⁷³ című blogján publikált bejegyzéseiben jelenik meg. A blog címének első fele *Juneteenth*-re utal, arra a dátumra, mikor azt ünneplik, hogy Amerikában megszűnt a rabszolgatartás.⁴⁷⁴ A rassz mibenlétéről, az amerikai és nem-amerikai fekete identitásról szóló blogbejegyzések írása segít saját tapasztalatainak megértésében, így egyfajta önfelfedezésnek is tekinthető.⁴⁷⁵ Ám a korábban Barack Obama elnökké választása, illetve Ifemelu egy fehér bőrű férfival folytatott kapcsolata tovább gazdagítja azt a perspektívát, melyből a regény a borszínnel kapcsolatos amerikai előítéleteket, visszásságokat bemutatja. Az európai olvasó számára különösen váratlan szempont, hogy mennyire különbözőek az afroamerikaiak és az Afrikából Amerikába emigrálók tapasztalatai.

Az emigráns otthona

Ahogy láthattuk, a regény kétféle emigránst ábrázol: az egyikük nem képes beilleszkedni az új országban, végig sem járja egészen a kulturális sokk fokozatait, és viszonylag hamar visszatér szülőhazájába (még ha kényszerből is), a másikuk pedig sikeresen integrálódik az új hazájába, a kulturális sokk mind a négy szintjét megéli, és több szempontból is amerikanizálódik. Mindkettejük identitása válságba kerül az emigráció folyamán, azonban míg Obinzét a másik kultúra nem változtatja meg, Ifemelu identitására, világnézetére és normáira nagy hatással vannak az Amerikában töltött évek, az ő identitása jelentősen módosul. Erre leginkább akkor döbben rá, mikor visszatér Lagosba:

⁴⁷¹ YERIMA, „Regimentation or Hybridity?“, 645.

⁴⁷² LANDRY, „Black is Black is Black?“, 137.

⁴⁷³ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 4.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 6. Saját fordítás.

⁴⁷⁴ LANDRY, „Black is Black is Black?“, 138.

⁴⁷⁵ BRAGG, „Racial Identification...“, 131.

Eleinte Lagos valósággal rátámadt; a naptól bódult rohanás, az összezsúfolt, testrészekkel teli sárga buszok, az autók után futó, izzadó utcai árusok, a reklámok a böszme hirdetőoszlopokon (mások falakra firkálva – VÍZSZERELÉS HÍVJON 080177777) és az utak mellett álló gúnyos szeméthalmok. [...] Úgy érezte, itt bármi megtörténhet, egy érett paradicsom robbanhat ki egy szilárd kőből. És így az a szédítő érzése volt, hogy zuhan, zuhan abba az új személybe, akivé változott, zuhan az ismeretlen ismerősségbe. Mindig ilyen volt ez, vagy ilyen sokat változott volna a távollétében?⁴⁷⁶

Visszatértek nem ismer rá a városra, nem találja benne helyét, éppen úgy, ahogy a kezdetekben Amerikába sem találta, ez az időszak a fordított kulturális sokk.

Míg Obinze otthonának a regény egészében Nigéria, azon belül is tinédzserkorától elsősorban Lagos tekinthető, ez Ifemelu esetében nem ilyen egyértelmű. A sikeres emigráns, akinek a gúnyneve Nigériában az *Americanah*, nem tartozik már teljesen Nigériához, de Amerikában sem érzi magát teljesen otthon. A regényben két olyan tér jelenik meg, amelyeket az emigráns otthonának tekinthetünk. Amerikában Ifemelu tagja lesz az Afrikai Hallgatók Egyesületének, és a találkozók helyszíne az egyik ilyen tér:

A találkozót a Wharton Hall alagsorában tartották, egy harsányan megvilágított, ablak nélküli szobában, papírtányérok, pizzásdobozok és kólásüvegek álltak halomban a fémasztalon, összecsucskható székek suta félkörbe rendezve. Nigériaiak, ugandaiak, kenyaiak, ghánaiak, nyugat-afrikaiak, tanzániaiak, zimbabweiek, egy kongói és egy guineai ültek körben, ettek, beszélgettek, bátorították egymást, míg különböző akcentusaik megnyugtató hangok hálójává szövődtek össze. Utánozták, amit az amerikaiaktól hallottak: *Olyan jól beszélsz angolul. Nálatok mennyire rossz az AIDS-helyzet? Olyan szomorú, hogy Afrikában az emberek kevesebb, mint napi egy dollárból élnek.* És ők maguk is gúnyolták Afrikát, az abszurditásról és a butaságról meséltek történeteket, és biztonságosnak érezték ezt a gúnyolódást, mert a gúnyolódás sóvárgásból fakadt, és abból a kétségbeesett vágyból, hogy újra

⁴⁷⁶ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 385.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 441. Saját fordítás.

teljességében lássanak egy helyet. Ifemelut itt a megújulás gyengéd, lebegő érzése fogta el. Itt nem kellett magyarázkodnia.⁴⁷⁷

Ez a heterotópiaként⁴⁷⁸ is értelmezhető tér egyesíti Afrika különféle országait, illetve az Egyesült Államokat, az emigránsok csak itt érzik magukat otthon, ebben a térben, amely tükrözi a hibriditást,⁴⁷⁹ amelyet emigrációjuk során átélnek.

Ennek a jelenetnek a tükörképe a hazatérő emigránsok találkozója Lagosban, a Nigerpolitán Klub összejövetele, amely hasonlóképp egy heterotopikus helyet teremt meg, mint az Afrikai Hallgatók Egyesülete. Az öltözködésükön és nyelvükön viselik idegenségüket a visszatért emigránsok:

A Nigerpolitán Klub találkozója: egy kis csoportnyi ember pezsgőt iszik papírpohárból, az Osborne-lakótelep egyik házának medencéje mellett, sikkos emberek, a savoir faire bizonyosságát sugározzák, mind egy-egy sajátos stílusú különösséget dédelgetnek – vörös hajú afro, póló Thomas Sankarát ábrázoló grafikával, óriási sajátkészítésű fülbevalók, amelyek a modern művészet darabjaiként himbálóznak. A hangjuk idegen akcentusoktól recseg.⁴⁸⁰

Az emigránsok otthonainak tulajdonképp ezek a több országot (szülőhazájukat és a célországot) egymásba olvasztó terek tekinthetők, ahol az emigránsok szabadon megélhetik hibriditásukat.

Test – narráció

A regény narrációja igen gyakran a gondolatfolyam technikát követi, és végig egy egyes szám harmadik személyű, korlátozott narrátor elbeszélését olvashatjuk. A fokalizáció két szereplőn keresztül történik, Obinzén és leggyakrabban Ifemelun keresztül, csupán akkor olvashatunk Obinze életéről, mikor valamiféle kapcsolata van a lánnyal, vagy az ő történetében is szerepet játszik, először például akkor, mikor e-mailt kap Ifemelutól. A regény harmadik részében nagyrészt Obinze történetét olvashatjuk, ám ekkor is azzal küzd, hogy Ifemelu nem szeretné vele tartani a kapcsolatot. A múltat a jelen viszonyából

⁴⁷⁷ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 139.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 163. Saját fordítás.

⁴⁷⁸ FOUCAULT, „Eltérő terek”.

⁴⁷⁹ BHABHA, *The Location of Culture*, 162.

⁴⁸⁰ ADICHIE, *Americanah*, 2017, 407.; ADICHIE, *Americanah*, 2016, 466. Saját fordítás.

ismerhetjük meg, a történetvezetés nem lineáris, de a különböző részek a szereplők különböző életszakaszaira fókuszálnak.

A regény azzal a jelenettel kezdődik, hogy Ifemelu vonattal elutazik egy hajfonó szalonba Princetontól Trentonba. Követjük, ahogy megérkezik a szalonba, majd elkezdik fonni a haját – ami egy többórás folyamat a színes bőrű nők számára –, és a hajfonás alatt részleteket olvashatunk a múltjáról. Míg Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében úgy ismerhetjük meg a főszereplő múltját, hogy követjük, ahogy körbejárja Londont az esti fogadásra készülve, itt Ifemelu utolsó amerikai hajfonatása a kiindulópontja a gondolatfolyam-narratívának. A regényben a hajfonás, ennek az organikus, de egyben halott szövetnek a megfogása és mozgatása eleveníti fel Ifemelu múltját. A testek az egész regényben fontos szerepet játszanak, de a haj nem csupán a különféle frizurák kulturális jelentősége miatt hangsúlyos, hanem azért is, mert a regényben a haj a múlt emlékművéként jelenik meg. A szöveg jó részében, mintegy száz oldalon keresztül mintha Ifemelu kóborló gondolatait követnénk, mialatt a haját fonják, mintha a hajtincseit összekötő kezek egyszerre fűznék össze a múltbeli eseményeket történetté. A regény narrációja összekapcsolja a haját és az identitást, a haját és a történetmondást, a testet és a szöveget.

Új típusú emigráns regény?

A posztkolonialista irodalom fogalmába is beletartozó *Americanah* egy olyan új típusú emigráns regény egyik reprezentánsa lehet, mely a globalizált világ emigrációját mutatja be. Míg a korábbi emigráns regények fontos témája volt az utazás maga, az ebben a regényben egyáltalán nem jelenik meg, a szereplők az egyik oldalon még Nigériában vannak, pár sorral később pedig már egy másik országban. Az olcsó repülőjáratok széleskörű elterjedtsége miatt a jelenkor emigráns regényében az utazás maga kevés jelentőséggel bír. Emellett nyelvi különbségekről sem beszélhetünk a tradicionális értelemben, bár Ifemelunak problémát okoz nigériai akcentusa, valójában nincsenek megértésbeli problémái a szereplőknek. A regényben egy posztkoloniális országból érkeznek a szereplők egy kolonizáló, illetve egykori rabszolgatartó országba, a hivatalos nyelv pedig mindhárom országban azonos. Az angol nyelv egyre nagyobb elterjedése, világnyelv funkciója, illetve a globalizált populáris kultúra miatt azonban a nem kolonizált országokban is nagy az angol nyelv és az amerikai kultúra hatása. Emiatt pedig arról sem beszélhetünk, hogy egy teljes mértékben ismeretlen kultúrával szembesülnének a szereplők a célországokban. Így ebben az új típusú emigráns regényben nem a nagybetűs Kultúra, hanem a kisbetűs kultúra kerül a

középpontba: a hétköznapok gyakran rejtett jelenségei, mint a normák, testideál, öltözködési szokások és sztereotípiák. A hangsúly a valódi utazásról a hosszútávú beilleszkedésre és a hazatérésre kerül át. A főszereplők ugyanis mindkét esetben végül hazatérnek, így az is fontos témává válik, hogy az emigráció, majd a hazatérés során miként változik meg a szereplők identitása, illetve az otthon fogalma. A regény terei szétágazóak, ám feltűnő, hogy minden tér valamiképp összekapcsolódik, Nigériában mind a brit, mind az amerikai kultúra jelen van.

Bár a magyar irodalomtudomány szempontjából marginálisnak tűnhet az afrikai angol nyelvű irodalom vizsgálata, ez az új típusú emigráns regény az amerikai tömegkultúra térhódításával valószínűsíthetően egyre inkább fel fog tűnni a magyar irodalomban is, emellett a posztkoloniális irodalom vizsgálatának bizonyos eredményei és a posztkoloniális elméletek talán a határon kívüli magyar irodalom bizonyos jelenségeinek feltérképezéseikor is sikeresen felhasználhatóak lehetnek.⁴⁸¹

Az is sokatmondó, hogy a regény Takáts József már emlegetett „új realizmus” fogalmához is kapcsolható. A kortárs magyar prózát vizsgáló tanulmányában Takáts József úgy írja le ezt a szerteágazó irányzatot, mint amelynek legfőbb jellemzője, hogy az irodalmi művek olyan „tematikus ködfoltok” köré szerveződnek, amelyek sok esetben a jelen valóságának jelenségeire és problémáira reflektálnak, melyek között ott található „a sajátosan női tapasztalat megjelenítése”, illetve a „különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása”.⁴⁸² Ez a regény egyértelműen egyéni identitásokat, azok alakulásait tárja fel, illetve sok esetben sajátosan női tapasztalatokat ábrázol, és alapvetően realista írásmódot képvisel. Hogy a kortárs magyar irodalmat vizsgáló, annak jelenségeit körülhatárolni kívánó tanulmány terminológiai-taxonómiai javaslata ilyen pontosan illik egy földrajzilag ennyire távoli kultúrából származó regényre, abból arra következtethetünk, hogy a kortárs magyar és anglofón irodalom bizonyos megoldásai egy irányba haladnak. Az ilyen hasonlóságok feltérképezése pedig közelebb vihet a kortárs irodalom egyetemes, kultúrákon átívelő sajátosságainak feltárásához.

⁴⁸¹ Erről a jelenségről ír például Papp Ágnes Klára *A csirkepaprikás-elmélettől és töltöttkáposzta-modellig: A kisebbségi irodalom újraértelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében* című és *Mágikus realista történelem: Avagy még mindig és már megint a „határon túli irodalom” értelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében* című írásaiban: PAPP, *A tér poétikája...*, 179–192.; Uo., 193–208.

⁴⁸² TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 342–343.

IV. 4. Összefoglalás

Az utóbbi négy elemzés során láthattuk, hogy miként bomlik fel az előzőleg vizsgált regényekben még egységes városkép, és miképp lesz a városi tér kisebb terekké szétdarabolt. A városok nem bomlanak fel teljesen ezekben a regényekben, valamiféle egységüket megtartják, de míg az *Esték a cirkuszban* Fevverse esetében a szereplő jellemzéséhez elég azt megadni, hogy londoni, az *NW*-ban, már szükség van a konkrét kerület és a pontos lakótelep megnevezésére. A városok nem egységes világok, hanem olyan komplex, több eltérő mikrovilágból álló világok, ahol a kerületek egy naprendszer bolygóiként veszik körbe a város középpontját, és alkotják a város egészét. Ezek a külön világok pedig nehezen átjárhatók, határaik átlépése mindig igen nagy hatással van a szereplőkre. A tér az ismert kerületből való kilépéssel megváltozik, idegenné válik.

A város tereinek elrendezésére nagy hatást gyakorol az ott lakók társadalmi helyzete. Mind az *Akvárium*ban, mind az *NW*-ban az alacsonyabb társadalmi helyzetből származó szereplők kerülnek a középpontba, akik egy-egy jól körülhatárolható területen élnek, az abból való kilépésük pedig igen gyakran tragikus következményekkel jár (Felix és Jóska bácsi meghalnak, Natalie identitásválságot él át), rádöbbennek saját helyzetükre és más nézőpontból tekintenek saját világukra. Egy-két utcányi távolság már idegen világot jelenthet számukra. A terek felosztottsága szorosan összekapcsolódik a társadalom felosztottságával a regényekben. Ez a felosztottság mintegy térben képezi le a társadalmi ranglétrát, a szereplőknek a magasabb társadalmi osztályba kerüléshez térben kell mozogniuk. Nem csupán a város terei nem egységesek, hanem hozzájuk kapcsolódó jellemzők sem. A szereplők identitására sem csupán az van hatással, hogy melyik városból származnak vagy miként mozognak a városok között, hanem a konkrét városi kerületek is. Az egy-egy kerületből való származás különböző elvárásrendszereket, sztereotípiákat és lehetőségeket implicál.

Zadie Smith *NW* és Tóth Krisztina *Akvárium* című regénye egy-egy olyan kisebb városi teret mutat be, amely különálló világként működik a város szövetén belül. Willesden és Angyalföld sajátos szabályok szerint működik a regényekben, és bár kapcsolódik a nagyváros többi kerületéhez, szinte külön kisvárosként funkcionál. Mindkét tér elsősorban az alacsonyabb társadalmi osztályok számára ad otthont, így a tér a társadalmi osztály hordozójává válik. Bizonyos terek csak bizonyos társadalmi osztályok számára elérhetők, így a terek közötti mozgás a társadalmi osztályok, szerepek közötti mozgást implicálja. A

szegényebb rétegek által lakott terek különállnak a városokban. Ez pedig azt mutatja számunkra, hogy a városi terek közötti mozgás a különböző társadalmi osztályok közötti mozgás fontos allegóriájává válik. A társadalmi ranglétra tulajdonképpen a város térképén képződik le. A társadalmi osztályok közötti kisebb különbségek is a terekben mutatkoznak meg, Willesdenen belül a Caldwell lakótelep, az Angyalföld melletti Diogenészfalva is a társadalmi osztályok közti kisebb különbségeket képviselik.

A szembeállítás, amelyet Papp Kaffka Margit, Móricz Zsigmond és Kosztolányi Dezső regényeiben megjelenő kisváros és nagyváros ábrázolások kapcsán fogalmaz meg a *NW* és az *Akvárium* szinte kisvárosként funkcionáló kerületeihez is kapcsolható: a nagyváros a vágy tárgya, a kisváros a megélt hiány tere.⁴⁸³ Kaffka *Mária évei* című regényéről így ír Papp:

[A] két tér mint a valóság illetve a vágy tárgya íródik be a főszereplőnek lelkébe, és vele együtt mindaz, amit ez a két hely jelent számára: tétlenséget, eseménytelenséget, kisszerűséget, szűkösséget, illetve nagy lehetőségeket, sorsfordító eseményeket, zajló életet, nagy érzelmeket, intellektuális kihívást - pontosabban mindezek hiányát. És ahogy ez a hiányállapot mindinkább létté, valósággá válik, úgy lesznek egyre átléphetetlenebbek számára is a határok, úgy válik ő maga is egyre „kisvárosibbá” és lesznek egyre távolibbak és idealizáltabbak, majd misztifikáltak, már-már szentek a vágy tárgyát jelentő értékek, és az azt képviselő alakok.⁴⁸⁴

Az *NW* és az *Akvárium* kerülete épp ekként jelent „hiányt” a szereplők számára, ám szembeállításuk elsősorban nem a metropolisz egészével történik, mely a 19. században „centrum: egyfajta deszakralizált kozmosz, minden lehetőség, esemény, élet, történet, élet találkozási pontja”, hanem a gazdagabb városrészekkel, illetve az *Akvárium* esetében az idealizált, csupán elképzelt Amerika-képpel.

A kisváros ennek következtében nem csak háttérként és keretként, hanem a szereplők szemléletmódját (és – mint ezt a recepció bőségesen tárgyalja – beszédmódját) meghatározó tényezőként is jelen van: a provincialitás nem csak kész helyzet, hanem a mű kezdetekor még többséyesnek tűnő

⁴⁸³ PAPP, *A tér poétikája...*, 32–33.

⁴⁸⁴ Uo., 36.

események alakulását, a főbb szereplők lehetőségeit, mozgásterét behatároló tényező.⁴⁸⁵

Ezt némi változtatással az *NW* és az *Akvárium* kerületére is mondhatnánk. Emellett a Papp által említett ciklikusság,⁴⁸⁶ bár más módon, de szintén jellemző a két regényre, az *Akvárium* páros szereplői, illetve az *NW* első és utolsó részének azonos címe utal erre, még ha csúcspont van is ezekben a történetekben.

A társadalmi osztály és a terek közötti viszony ábrázolása mellett azonban fontos hasonlóság a két regényben, hogy mindkét szöveg korlátozott perspektívából ábrázolja a városi tereket. Az *NW*-ban egy-egy főszereplő nézőpontját követjük az egyes részekben, az *Akváriumban*, bár végig egyes szám harmadik személyű a narráció, sosem tudunk meg többet, mint a főszereplők. Mindkét regényben megjelenik két kislányszereplő (Keisha és Leah, Vera és Vica), akik különbözőképp ismerik meg a tereket. Így a gyermeki nézőpont és a felnőtt nézőpont, a gyermeki és a felnőtt térképzet is jelen van a regényekben. Az *NW*-ban ábrázolt barátnők együtt nőnek fel Willesdenben, s mindkettejük életét mélyen meghatározza a környezetük. Vera és később kislánya, Vica gyermekkorában is a hely megismerésével, belakásával, az abba való bezártságban telik.

Emellett fontos megemlíteni, hogy a szereplők egyik regényben sem csupán a térbe zártsággal és a társadalmi osztályok közötti mozgás korlátaival küzdenek. Míg az *NW*-ban a bőrszínhez és származási helyhez kapcsolódó sztereotípiák identitásformáló hatása, azok működése jelenik meg, az *Akváriumban* a Verát befogadó család zsidó, és a holokauszt traumáinak feldolgozása, a zsidó szokások, a zsidósággal kapcsolatos előítéletek is megjelennek a regényben. A terek nem csupán a társadalmi osztályok, de az *NW*-ban az ott lakók bőrszíne alapján is elválasztódnak, hiszen a Caldwell lakótelep elsősorban színes bőrű lakóknak ad otthont. Bár az *Akváriumban* ilyen különbségtétel kevésbé van jelen, a zsidó és roma származású szereplőkkel kapcsolatban megjelennek az előítéletek. A terek maguk ugyanakkor nem a származás, sokkal inkább a társadalmi osztály alapján szerveződnek. Ugyanabban a térben élnek a zsidó szereplők, mint azok, akik furcsállják a szokásaikat, sőt legszegényebb szereplő katonaként vett részt a holokausztban, a roma származású kislányt pedig épp egy zsidó család fogadja be. Az angyalöldi tér maga nem implicálja a szereplők származását, ám kapcsolatba kerül azzal. A női szerepek, a nők társadalmi helyzetének

⁴⁸⁵ Uo., 42.

⁴⁸⁶ Uo., 59.

kérdései azok térhez és társadalmi osztályhoz kapcsolódása például mindkét regényben a központi témák egyike.

Mindkét regény alapvetően a realista írásmódot képviseli, és ahogy a fentiekből is látható, komoly társadalmi kérdéseket tesz tárgyává. Az *NW* viszonylag széles skálán kísérletezik a narrációs formákkal, azok minden részben más-más formát öltenek. Az *Akvárium* kevésbé kísérletező ugyan, de a kronológiát itt is felforgatja a történetmesélés. A fő különbség a két regény között – természetesen amellett, hogy más-más kulturális környezetben és térben játszódnak – az ábrázolt korokból adódik. Míg az *NW* témájában is kortárs regény, az *Akvárium* története a második világháború utáni évtizedek Magyarországon bomlik ki, így történelmi perspektívát használ. Bár egyik regény sem foglalkozik közvetlenül politikával, az *Akváriumban* kifejezetten fontos szerepet játszik a politikai környezet ábrázolása, a történelmi eseményekre tett utalások (pl. második világháború, 1956. október 23.-i forradalom).

A Golden ház és az *Americanah* esetében azt láthatjuk, hogy miként alakul át, illetve egyszerűsödik le az emigráns szereplők számára korábbi lakóhelyük: a visszatérés után nem ismernek rá, újra kell tanulniuk a várost. Emellett az emigráció identitásra gyakorolt hatása is feltűnik, az emigráns szereplők terei pedig olykor még inkább beszűkülnek, ezt láthatjuk D. és Ifemelu esetében. A városok felosztottsága ezekben a szövegekben is megjelenik: *A Golden házban*, a Macdougall-Sullivan Gardens épp úgy külön világgént funkcionál, mint Smith regényében *NW*. Az *Americanah* városaiban is erősen elkülönülnek a városrészek.

Az emigráció által előidézett identitásváltozás mellett a regényekben az identitás két különböző aspektusára kerül hangsúly. Az *Americanah*-ban a származás kérdése kerül előtérbe: Miként határozza meg a szereplők identitását a származási helyük és a bőrszínük, és ezek között milyen kapcsolat van? Milyen nigériai származású színes bőrű emberként Amerikába és Angliába érkezni? Ezzel szemben *A Golden házban* a bőrszínnel kapcsolatos kérdések szinte egyáltalán nem jelennek meg, noha a család indiai származású. Ugyanakkor az egyik fiú, D. történetét a genderidentitás és az identitáselméletekkel kapcsolatos kétségek szervezik. Mindkét regény alapvetően a realista beszédmódot követi, azonban *A Golden házba* be-betörnek mágikus realista elemek. A narrációja azonban mind *A Golden ház*nak, mind az *Americanah*-nak igen összetett, és a narrációs eljárások kifejezetten fontos szerepet játszanak a terek ábrázolása során.

Az előző fejezetben vizsgált regények alapvetően történelmi korokban játszódnak: az *Esték a cirkuszban* a viktoriánus korban, *A kígyó árnyéka* a 17. században, *A szenvedély* a napóleoni háborúk idején, *A fehér király* pedig egy meg nem határozott, de történelmi távlatú

időben. Kettő közülük szorosan kapcsolódik egy-egy komoly hagyománnyal bíró regénytípushoz, *A kígyó árnyéka* a történelmi regényhez, *A fehér király* pedig a disztópiához, ami megalapozza térábrázolásukat. A jelen fejezetben tárgyalt regények az *Akvárium* kivételével a jelenben játszódnak, ám az *Akvárium* is a közelmúlt eseményeit jeleníti meg. A városok feldarabolódása így mintha az időhöz is köthető lenne. A korábbi történelmi időkben játszódo kortárs regényekben a városok inkább egységesek, a származási hely, illetve a városok közötti mozgás meghatározza a szereplők identitását, olykor a testükre is hatással van (*A szenvedély*, *Esték a cirkuszban*). Ezzel szemben a jelenben vagy a közelmúltban játszódo regényekben a városok kisebb terekre esnek szét, ami a kortárs világ tapasztalatának szétaprózódására reflektálhat, a nagy terek és a nagy koncepciók kisebbekké töredeznek szét. Ez a jelenség látszólag a globalizációval ellentétes hatású, hiszen a globalizáció hatására a terek kinyílnak, átjárhatóvá válnak. Ugyanakkor az a tapasztalat, hogy az egymástól távol élőket látszólag szinte ugyanolyan kulturális ingerek érik, a kisebb, helyi különbségekre is ráirányíthatja a figyelmet: például ki igyekszik beszédmodban, öltözködésben, életvitelben, a népszerű filmekben látott szereplőket követni (a filmek példája az *Akváriumban*, az *Americanah*-ban és a *Golden házban* is megjelenik), kinek a számára elérhető az utazás, vagy akár az emigráció lehetősége. A gazdagabb társadalmi rétegek életmódja a széles társadalmi rétegeket elérő filmek ábrázolása révén tömegek számára válik példává, ideállá, amellyel sok fiatal azonosulni próbál. Erre láthatunk példát *Az Akvárium* és az *Americanah* című regényekben: az amerikai kultúra meghatározza a fiatal szereplők értékrendjét, azt igyekeznek követni megjelenésükben, szóhasználatukban. A *Golden ház* Neroja, bár lekicsinylően beszél az amerikai kultúráról, bizonyos aspektusainak mégis hasznát veszi emigrációja során, például a Golden ház berendezése a régi amerikai házakat imitálja.

Az a tendencia hogy a regények már nem egy-egy város, vagy akár több város egészét szeretnék ábrázolni, csupán azok kisebb tereit, a posztmodern tapasztalatának folytatásaként is értelmezhető. A posztmodern megkérdőjelezte a nagy elbeszélések lehetőségét, a világ többértelmű, ellentmondásos tapasztalatának egyetlen narratívában való elmondhatóságát. A vizsgált regények, melyek a kortárs prózához tartoznak, a terek, illetve az egyes terek jelentésének egységét kérdőjelezzik meg. Bár ezek a regények bizonyos tekintetben nagy történeteknek tekinthetők, az általuk ábrázolni kívánt terek igen szűkek és töredezettek. A narrációs technikákat, legalábbis azok egy részét a posztmodernről öröklük meg, azonban mind a négy regény egyértelműen kortárs társadalmi problémákat ábrázol. Nem törekszenek az egész várost ábrázolni, reflektálnak is annak felosztottságára, ám a kerületekhez (NW,

Angyalföld, Gardens), illetve az emigránsok helyzetéhez kapcsolódó társadalmi kérdések sokasága tűnik fel a szövegekben. A regények nem burkolóznak szövegközpontúságba, hanem nyíltan ábrázolják a társadalmi problémákat, illetve akár konkrét politikai tényekre, fordulatokra és személyekre is egyértelműen hivatkoznak a szövegekben (*Americanah*, *A Golden ház*).

V. Konklúziók

A mindenkori kortárs irodalom vizsgálatának bizonytalansága, a koncepciók, elméletek, értelmezések későbbi megdőlésének nagyobb kockázata természetesen ezt a dolgot sem kerüli el. Jelen dolgozat sokkal inkább iránykeresésnek tekinthető azon főbb kérdések mentén, hogy a városi tér és ehhez kapcsolódóan az identitás, identitásváltozás, identitásválság tematikája miképp jelenik meg a kortárs anglofón és magyar irodalomban, illetve, hogy ez miképp kapcsolható a realizmus újraértelmezett formában való visszatéréséhez.

Mindegyik vizsgált regényben központi helyet kapnak a városok, hiszen nem csupán háttérként funkcionálnak, hanem a szereplőábrázolás szempontjából is kulcsfontosságú szerepet töltenek be. A regényeket aszerint soroltam két különálló csoportba, hogy a városokat egységesként vagy kisebb terekre osztottként ábrázolják-e a regények. Az előbbi esetben a hangsúly az egyes városok sajátos vonásaira, amely meghatározza a városok saját világ voltát, illetve lakóikat, továbbá a városban élés és a városok közötti mozgás identitásalakító hatására kerül. Ez a típusú városábrázolás *A város mint az identitás meghatározója* című fejezetben vizsgált regények esetében az identitás kérdése mellett (amely mindegyik választott műben központi szerepet játszik) az általánosabb, nagyobb társadalmi kérdések tematikájával kerül kapcsolatba (a nők helyzete a történelem folyamán, a háború és a totalitárius állam egyénekre gyakorolt hatása). *A feldarabolódó város* fejezetben vizsgált kisebb városi terekre fókuszáló regények azonban inkább a társadalom felosztottságára helyezik a hangsúlyt. Az ugyanebben a fejezetben vizsgált, az emigrációt ábrázoló regényekben maga az utazás semmilyen jelentőséggel nem jár, nem is írják le azt a regények, annál fontosabb, hogy a szereplők a célországban csak kisebb tereket tudnak megszerezni maguknak. Ezek a regények az előzőkkel ellentétben – melyek történelmi korokat, illetve egy elbizonytalanított kort ábrázolnak – a jelenben, illetve a közelmúltban játszódnak. Ez azt mutathatja, hogy a városok és városnarratívák kisebb terekre való szétesése a 20–21. századhoz kapcsolódik – emellett a posztmodern öröksége is lehet ez a szétbomlás. A világ először városokra, majd végérvényesen apróbb urbánus terekre bomlik. Az identitás változása mindkét esetben komolyan kötődik a származási helyhez, illetve a terek közötti mozgáshoz. Ez a legfőbb jelölője, meghatározó jellemzője a szereplőknek. Az urbánus tér nem csupán háttér, hanem a regények egyik legmeghatározóbb eleme, a cselekmény középpontja és a szereplők ábrázolásának alapja.

Mindegyik vizsgált regényre jellemző, hogy a szereplők bizonytalanok saját identitásukban: kétséges származásuk, idegen környezetbe kerülésük, családi traumáik, a sztereotípiákkal való szembesülésük megnehezíti, illetve megkérdőjelezi saját korábbi identitásuk fenntarthatóságát vagy egy új identitás kialakításának lehetőségét. A szereplők identitása egyáltalán nem tekinthető stabilnak ezekben a szövegekben, a regények mindegyike mintha épp azt járná körül, hogy az identitás miképp változhat, hogyan kerülhet válságba. Erre a szövegek sokszor szövegszinten is utalnak, leggyakrabban úgy, hogy a szereplők saját identitásukról gondolkodnak. A főszereplők ilyen kétségei, stabil identitásuk megkérdőjeleződése a kortárs irodalmi művekben alapvető tendenciákra utalhat. A posztmodern után a történetmondás újbóli középpontba kerülésével a karakterábrázolás is fontossá vált. A regényekben bizonytalan, változó identitással rendelkező szereplőket láthatunk, akik küzdenek a csoportokhoz való tartozással, illetve a társadalmi elvárásokkal. Ez minden bizonnyal a posztmodern tapasztalatra vezethető vissza. Ha a nagy narratívák nem elmondhatók, és minden igazság csak bizonyos szempontból tűnhet igazságnak, akkor az identitás, melyet alapvetően meghatároz a csoportokhoz tartozás, semmiképpen sem maradhat változatlan a zűrzavaros, folyton változásban lévő kortárs világban.

A Wood hisztérikus realizmus fogalmában említett zsúfoltság, történetekkel való telítettség⁴⁸⁷ kétségkívül rendkívül jelentős tényező a választott regényekben is, még ha nem is a Wood által említett mértékben. Ez *A Golden házban*, illetve az *NW*-ban tűnik fel a leglátványosabban, melyekben négy-négy főszereplő, megannyi mellékszereplő és több narrációtípus jelenik meg. De a sokszínűség, az újabb és újabb kisebb történetek felbukkanása *A szenvedélyben* és az *Esték a cirkuszban* című regényben is fontos szervező erő, emellett ezekben a regényekben a történetmondás szubjektív aktusként is ismételtelen feltűnik. A novellafüzérszerű regényekben, az *Akváriumban* és *A fehér királyban* pedig már felépítésükből adódóan is az újabb és újabb, az előzőkhez olykor lazábban kapcsolódó történetek lendítik tovább a cselekményt. A legkevésbé zsúfolt regény *A kígyó árnyéka*, ám a saját története elmondására vállalkozó főszereplő különböző női szerepekbe való hirtelen belépése által a regény a lehetséges női szerep- és sorsminták tablóját is adja. A történetmesélésre való fókuszálás mindegyik regény sajátja, ezt a gyakran megjelenő, változékony metafikciós, intertextuális eljárások is kiemelik. Az *Americanah* is kevésbé zsúfolt, ám a narrációs technikák összetettsége ebben a regényben is megjelenik az idősíkok és helyszínek viszonylagos sokasága mellett. Összességében míg a vizsgált anglofón

⁴⁸⁷ WOOD, „Human, All Too Inhuman”.

regények többsége a narrációs játékok mellett történeti szinten is igen összetett, a magyar regények viszonylagos zsúfoltságát inkább a narrációs technikák, illetve a különböző regénytípusokhoz való kapcsolódás okozza. Bár a vizsgált magyar regények, illetve az anglofón regények némelyike kevésbé játszik a formákkal és stílusokkal, de a narráció linearitásból való kimozdítása minden vizsgált regényben megjelenik, miként az intertextuális utalások is.

Az elemzett regényeket egymás mellé helyezve azt láthatjuk, hogy mindegyik a történetmondásra helyezi a hangsúlyt, ám emellett a posztmodern tapasztalatát is megjelenítik írásmódjukban. Realizmusuk elsősorban nem a világ tradicionális értelemben vett ábrázolásában érhető tetten, hiszen azt folyton megkérdőjelezzük hihetetlen karakterekkel és eseményekkel (*A szenvedély*, *Esték a cirkuszban*, *A Golden ház*), mesei elemekkel (*Akvárium*, *A Golden ház*), a történetek helyének és idejének elbizonytalanításával (*A fehér király*) és a narrációs technikák mindegyik regényben megjelenő játékával. A hagyományos értelemben leginkább realistának tekinthető kötet Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* című regénye, amely azonban a kultúrák egymásra hatásának ábrázolásával kérdőjelezi meg azt, hogy bármilyen tér megismerhető és ábrázolható lenne valójában, hiszen a szereplők számára a valós Anglia és Amerika képe is az irodalmi és populáris kultúrából ismert ábrázolására épül rá.

Mindebben ráismerhetünk McLaughlin azon gondolatára, hogy a poszt-posztmodern irodalomban a világ ábrázolása kerül a fókuszba, mindazonáltal a művek azzal is számot vetnek, hogy a világot a nyelven és ábrázolásokon keresztül ismerjük meg.⁴⁸⁸ Dubey gondolatának megfelelően pedig egyértelmű, hogy a regények nem a társadalom egészét szeretnék ábrázolni,⁴⁸⁹ hanem csoportokat, illetve a kortárs világ számára jelentős társadalmi kérdéseket és problémákat.

A Takáts által leírt „tematikus ködfoltokat”⁴⁹⁰ szintén mindegyikben megtalálhatjuk. A regények olyan történeteket mondanak el, amelyek a kortárs világ fontos kérdéseit taglalják. Legfontosabb ezek közül az identitás témája, mely központi szerepet játszik az elemzésekben, ehhez kapcsolódik a női tapasztalat, a szegénység, ez utóbbi tekintetében az alsóbb társadalmi osztályok élete. A történelmi tapasztalat, melyet Takáts a 20. századdal kapcsolatban említ,⁴⁹¹ más korokkal kapcsolatban is megjelenik: a 17. századi női tapasztalat

⁴⁸⁸ MCLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent...”, 66–67.

⁴⁸⁹ DUBEY, „Post-Postmodern Realism?”, 369.

⁴⁹⁰ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 342.

⁴⁹¹ Uo.

A kígyó árnyékában, Napóleon kora *A szenvedélyben*, a századforduló világa az *Esték a cirkuszban* című regényben, a 20. század második felének világa az *Akvárium*ban és minden elbizonytalanítás ellenére *A fehér királyban*. A történelmi tapasztalat nem önmagában áll, hanem mintegy ráíródik a kor társadalmi rendszerére, elvárásaira a jelen elgondolásrendszerére. Így jelennek meg a nők múltbeli és jelen helyzetével, illetve a genderrel kapcsolatos kérdések *A kígyó árnyéka*, az *Esték a cirkuszban* és *A szenvedély* című művekben. Az adott korhoz kötődő történelmi tapasztalat általánossá bővül a disztópikus írásmód és az elbizonytalanított kor miatt *A fehér királyban*. A szegénység, alsóbb társadalmi réteghez tartozás, illetve a női lét kérdései pedig a mesei elemek miatt terjeszthetők ki az adott koron túl az *Akvárium*ban. Így a történelmi tapasztalattal együtt a középpontba a jelenben is érvényes társadalmi kérdések kerülnek.

A regényekben megjelenő kurrens témák a következőként foglalhatók össze: a már említett nőkkel kapcsolatos elvárásrendszer és annak hatásai, a sajátosan női tapasztalat a különböző történelmi korokban (*A kígyó árnyéka*, *A szenvedély*, *Esték a cirkuszban*, *Akvárium*, *NW*); a genderrel kapcsolatos kérdések (*A szenvedély*, *A Golden ház*); társadalom felépítése, az osztályrendszer igazságtalanságai (*Akvárium*, *NW*); a múlt jelenhez való kötődése, avagy a múlt elmondásának lehetősége/lehetetlensége egy egységes narratívában, az igazság szubjektív mivolta (*Esték a cirkuszban*, *Akvárium*, *A fehér király*); az emigráció átértelmeződése a kortárs világban (*Americanah*, *A Golden ház*). Mindezeket összefogja a városi tér ábrázolásának lehetőségeivel kapcsolatos kérdéskör, illetve az egyén térhez való kötődésének kérdése, azaz miképp határozza meg egy egyén lehetőségeit, helyzetét és identitását nemcsak az, hogy mikor, hanem az is, hogy hol született és hol él.

Ez első látásra talán ellentmondásban állhat a globális kultúra gondolatával, és valóban a globalizmus kritikájaként is értelmezhető: például az *Americanah* esetében azt láthatjuk, hogy bár a karakterek ismerik a célkultúrát, mégsem képesek abba könnyedén beilleszkedni. Szinte természetes, hogy a figyelem az internet széleskörű elterjedése után a globálisról a lokálisra terelődik. Hiába olvassuk ugyanazokat a könyveket, nézzük ugyanazokat a filmeket, hiába olvashatunk bejegyzéseket, nézhetünk videókat hétköznapi emberektől szinte bármelyik országból a közösségi média segítségével, a lokális különbségek nem szűntek meg, sőt ezek még látványosabban kiütköznek, hiszen saját otthonunkban szembesülhetünk a körülményeink különbözőségeivel, ehhez még a városnegyedek sem kell elhagynunk. Ugyanezen okból sokkal látványosabbak az osztálykülönbségekből adódó társadalmi igazságtalanságok: nem csupán elképzelhetjük az arisztokraták fényes báljait vagy a jelenkori gazdagok otthonát, hanem láthatjuk is kívülről-

belülről. Így nem is meglepő, hogy az irodalom is az egyre tapinthatóbbá váló és egyre közelebb kerülő társadalmi problémák felé fordul.

A realista témák és játékos narráció felé való elmozdulás tehát általános jellemző a vizsgált regényekben – ám ez a hasonlóság nem fedi el a különbségeket. A legalapvetőbb különbség a vizsgált regények között talán a mágikus realizmus hatásának mértékében kereshető. A mágikus realista elemek sokkal hangsúlyosabbak az angolszász regényekben (Angela Carter: *Esték a cirkuszban*, Jeanette Winterson: *A szenvedély*, Salman Rushdie: *A Golden ház*, illetve finom allúzióként Zadie Smith *NW*-jában is); a magyar kötetekben a kapcsolat inkább csak utalásszerű (Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka*). Ezt részben magyarázhatja, hogy a magyar irodalmi szcénán eleve kisebb hatású ez a hagyomány, emellett a hatást a megjelenések időpontja is befolyásolja. *A szenvedély* és az *Esték a cirkuszban* a két legkorábban megjelent regény, és bár időben a többi vizsgált szövegnél közelebb állnak a posztmodernhez, a társadalmi kérdésekre való nyílt reflektálásuk az újabb, realistának tartott regényekhez kapcsolja őket. A mágikus realizmus a városi terekhez, illetve a terek közti mozgáshoz kötődik mindkét szövegben. Emellett Salman Rushdie mágikus realista szerzőként vált először ismertté, így esetében inkább az tűnik elmozdulásnak, hogy ebben a regényében viszonylag kevés mágikus realista elem található, és ezek szintén a tér ábrázolásának kérdéseivel kapcsolódnak, bizonyos terek válnak mágikussá.

Ezen művek realizmusa elsősorban tematikájukból származik, hiszen a figyelem bennük a jelen világ problémáinak ábrázolása felé fordul. Az emberi lét általánosabb kérdései jelen vannak ugyan, de nem ezek játsszák a központi szerepet. A választott könyvek széles távlatot ölelnek fel, egy részük egyértelműen brit, illetve magyar (azaz nemzeti) irodalom körébe tartozik, azonban találhatunk olyan regényeket is köztük, amelyeket a posztkoloniális irodalom definíciója alá sorolhatnánk. (Jelen disszertáció ezekre is az anglofón, illetve angol nyelvű irodalom fogalmat használta.) A világirodalmi szinten regisztrált realizmus felé fordulás pedig az urbánus témák középpontba kerülésével kapcsolódik össze a vizsgált regényekben. A kortárs irodalom ezen műveiben a város az a tér, amelyben bemutathatók a társadalmi problémák, egyszerre tovább hordozva így a modern irodalom, illetve – a narráció és a világ megismerésének kisebb darabokra törése tekintetében – a posztmodern irodalom örökségét. Ezek a kortárs urbánus regények a realista témák ábrázolását a városhoz kötik, ahhoz a térhez, amely reprezentálni képes a kortárs világ sokszínűségét, de egyben a jelen kor társadalmi feszültségeit is.

Bibliográfia

„A szépséges Vaszilisz”. Fordította MOLNÁR Angelika. In *Mesék anyákról*, szerkesztette BOLDIZSÁR Ildikó, 196–206. Budapest: Magvető Kiadó, 2008.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Fordította KISS Árpád. Budapest: Sawasawa Kiadó, 2016.

———. *Americanah*. London: 4th Estate, 2017.

ANDERSON, Jon. *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*. 2. kiad. London–New York: Routledge, 2015.

BALÁZS Zoltán. „Utópia és disztópia”. *Holmi* 18 (2006): 1167–1177.

BÁNYAI Éva. „»Erdély-re-prezentációk«: Történetek az aranykorról”. In *CERTAMEN II.: Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. Szakosztályában*, szerkesztette EGYED Emese, BOGDÁNDI Zsolt és WEISZ Attila, 100–107. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015.

———. „Térképzetek, névtérképek, határidentitások: A Bodor-próza tér- és névpoétikája, valamint hatása néhány kortárs magyar elbeszélő műben”. Szeged: SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2008. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1310/>.

———. „Torzóban maradt szobrok”. *Tiszatáj* 61, 5. sz. (2007): 102–106.

BARTHES, Roland. „Szemiológia és városkutatás”. Fordította SCHNELLER Dóra. *2000* 17, 4. sz. (2005): 57–66.

BAUDELAIRE, Charles. „A modern élet festője”. In *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, válogatta, fordította, előszóval és jegyzetekkel ellátta CSORBA Géza, 129–163. A művészettörténet forrásai. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964.

BAUMAN, Zygmunt. „Desert Spectacular”. In *The Flâneur*, edited by K. TESTER. London: Routledge, 1994.

BAZSÁNYI Sándor. „Ex Libris”. *Élet és Irodalom* 49, 47. sz. (2005): 23.

BEAUMONT, Alexander. „Exile and Freedom in Jeanette Winterson’s *The Passion*: Venice, the British Inner Cities, and the Cultural Politics of Disenfranchisement”. *Contemporary Literature* 55, 2. sz. (2014): 270–303.

BEGLEY, Sarah. „Salman Rushdie Plays the Trump Card”, 2017. szept. 8.. <https://time.com/magazine/south-pacific/4941231/september-25th-2017-vol-190-no-12-asia-south-pacific/>.

BENJAMIN, Walter. „Motívumok Baudelaire költészetében”. In Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 228–275. Fordította BIZÁM Lenke. Gondolat Kiadó, 1969.

———. „Párizs, a XIX. század fővárosa”. In Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 75–93. Fordította SZÉLL Jenő. Gondolat Kiadó, 1969.

BÉNYEI Tamás. *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*. Orbis Litterarum: Világirodalmi sorozat 2. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.

———. „Rereading »Magic Realism«”. *HJEAS* 3 (1997): 149–179.

———. „Risking The Text: Stories of Love in Jeanette Winterson’s *The Passion*”. *HJEAS* 3 (1997): 199–209.

BERG, James J. and FREEMAN, Chris. „Introduction: The Isherwood Century”. In *The Isherwood Century: Essays on the Life and Christopher Isherwood*, edited by James J. BERG and Chris FREEMAN, 3–8. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Fordította KÚNOS László. 8. kiad. Budapest: Corvina, 2011.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London–New York: Routledge, 2004.

BÓKAY Antal. „A város: Egy fantázia színeváltozásai”. *Műhely* 29, 6. sz. (2006): 6–13.

BORGOS Anna. „Vay Sándor/Sarolta: Egy konvencionális nemszerep-áthágó a múlt századfordulón”. *Holmi* 19 (2007): 185–194.

BOYLE JOHNSTON, Amy E. „Ray Bradbury: Fahrenheit 451 Misinterpreted”, 2007. máj. 30. <https://www.laweekly.com/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted/>.

BRAGG, Beauty. „Racial Identification, Diaspora Subjectivity, and Black Consciousness in Chimamanda Ngozi Adichie’s *Americanah* and Helen Oyeyemi’s *Boy, Snow, Bird*”. *South Atlantic Review* 82, 4. sz. (2017): 121–138.

BUTLER, Judith. *Problémás nem*. Fordította BERNÁN Eszter és VÁNDOR Judit. Feminizmus és történelem. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.

CARTER, Angela. *Esték a cirkuszban*. Fordította BÉNYEI Tamás. Budapest: Magvető Kiadó, 2011.

———. *Nights at the Circus*. London: Vintage, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I*. Fordította SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán. Figura 5. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.

CHO, Sumi, CRENSHAW, Kimberlé Williams and MCCALL, Leslie. „Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis”. *Signs* 38, 4. sz. (2013): 785–810.

COLE, Susan G. „Salman Rushdie Turns to Realism with Trumpian Subtext in *The Golden House*”, 2017. szept. 5. <https://nowtoronto.com/art-and-books/books/salman-rushdie-the-golden-house-review>.

CRENSHAW, Kimberle. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum* 4, 1. sz. (1989): 139–167.

CUNNINGHAM, Gail. *The New Woman and the Victorian Novel*. London–Basingstoke: The Macmillan Press, 1978.

CZIGÁNYIK Zsolt. *A szabadsághiány anatómiái: Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*. Modern filológiai füzetek 61. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011.

CSUHAI István. „Kamaszkorom legszebb sakkfigurája”. *Élet és Irodalom* 49, 38. sz. (2005): 25.

DARABOS Enikő. „A másik szerep(-e): Rakovszky Zsuzsa: A kígyó árnyéka”. *Alföld* 54, 8. sz. (2003): 75–80.

- DARVASI Ferenc. „»hol zsarnokság van...«”. *Irodalmi Jelen* 6, 51. sz. (2006): 16.
- DAVIDOFF, Leonore. *The Best Circles: Society Etiquette and the Season*. London: Croom Helm, 1973.
- DECZKI Sarolta. „Egy darabka tenger: Tóth Krisztina: Akvárium”. *Alföld* 65, 3. sz. (2014): 110–115.
- DECZKI Sarolta és KÁLI Anita. „A realizmus vágya”. *Helikon* 67 (2021): 211–231.
- DRAGOMÁN György. „A Budapesti Román Kulturális Intézet Kultúra díjának átvételekor mondott beszédem”, 2008. dec. 29. <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.
- . *A fehér király*. Budapest: Magvető Kiadó, 2018.
- DUBEY, Madhu. „Post-Postmodern Realism?”. *Twentieth-Century Literature* 57, 3–4. sz. (2011): 364–371.
- ENTWISTLE, Joanne. „The Dressed Body”. In *Body Dressing*, edited by Joanne ENTWISTLE and Elizabeth WILSON, 33–58. Dress, Body, Culture. Oxford–New York: Berg, 2001.
- FISCHER, Tibor. „Tales of Lunacy From the End of the World”, 2007. feb. 22. <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/22/featuresreviews.guardianreview19>.
- FORNA, Aminatta. „The Golden House by Salman Rushdie Review: A Parable of Modern America”, 2017. szept. 16. <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/16/the-golden-house-salman-rushdie-review>.
- FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette és fordította SUTYÁK Tibor, 2. kiad., 147–155. Debrecen: Latin Betűk, 2000.
- FRENCH, Jana L. „I’m Telling You Stories...Trust Me«: Gender, Desire, and Identity in Jeanette Winterson’s Historical Fantasies”. *Journal of the Fantastic in the Arts* 10, 3. sz. (1999): 231–252.
- GAGYI Ágnes. „Beszélni arról, ami ismerős: Dragomán György könyve”. *Székelyföld* 10, 3. sz. (2006): 156–162.

GARNER, Dwight. „Salman Rushdie’s Prose Joins the Circus in ‘The Golden House’”, 2017. szept. 4. <https://www.nytimes.com/2017/09/04/books/review-golden-house-salman-rushdie.html>.

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd ed. New Haven–London: Yale University Press, 2000.

GRANZKA, Patrick R. „The (Intersectional) Self and Society”. In *Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader*, edited by Patrick R. GRANZKA, 67–73. New York–London: Routledge, 2018.

GROSSMAN, Lev. „Jonathan Franzen: Great American Novelist”. *Time*, 2010. aug. 12.

GROSZ, Elizabeth. „Bodies–Cities”. In Elizabeth GROSZ, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, 103–110. New York–London: Routledge, 1995.

———. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.

GYÁNI Gábor. *Budapest – túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*. Napvilág Kiadó, 2008.

GYÖRKE Ágnes. „Északnyugat-londoni blues: Zadie Smith: NW”. *Élet és Irodalom* 62, 37. sz. (2018): 21.

HAFFENDEN, John. „Angela Carter”. In John HAFFENDEN, *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.

HAJDU Péter. „A férfitörténelem árnyékában: Rakovszky Zsuzsa: A kígyó árnyéka”. *Literatura* 30 (2004): 397–403.

HARDING, Desmond. *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. Literary Criticism and Cultural Theory: Outstanding Dissertations. New York–London: Routledge, 2003.

HOLLAND, Mary K. „Realizmusok a posztmodernizmus idején és után”. Fordította DECZKI Sarolta. *Helikon* 67 (2021): 232–241.

HORVÁTH Csaba. „A lehetséges valóságok inventáriuma: Tóth Krisztina prózája”. In HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, 77–96. Károli Könyvek. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2018.

———. „A referencialitás problematikája a posztmodern utáni magyar irodalomban”. In HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom*, 41–76. Károli Könyvek. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2018.

———. *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*. Károli Könyvek. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2018.

HORVÁTH Györgyi. „Köszalónók a régi Budapesten: Nagyvárosi térhasználat és női művészlét: Kaffka Margit: Állomások”. szerkesztette VARGA Virág és ZSÁVOLYA Zoltán, 162–190. női reKON 1. Budapest: Ráció Kiadó, 2009.

HUSZÁR Tamara. „Akvárium vs. üvegkoporsó”, 2013. dec. 11. <https://www.kulter.hu/2013/12/akvarium-vs-uvegkoporso/>.

KAPPANYOS András. „A modernség változatai: Konceptiótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 123 (2019): 33–88.

KÁROLYI Csaba. „A nevelődés titkai”. *Látó* 17, 7. sz. (2006): 95–99.

———. „ÉS-KVARTETT - Tóth Krisztina *Akvárium* című regényéről”. *Élet és Irodalom* 57, 49. sz. (2013): 20–21.

KÉRCHY Anna. „A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei”. *Filológiai Közöny* 56 (2010): 367–381.

———. „Autobiografikció és önéletrajzás Angela Carter regénytrilógiájában”. In *Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerkesztette MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán, 352–360. Budapest: L’Harmattan–Pécsi Tudományegyetem, 2008.

———. „Corporeal and Textual Performance as Ironic Confidence Trick in Angela Carter’s *Nights at the Circus*”. *The AnaChronisT* 10 (2004): 97–124.

- KOMLÓS Aladár. „A »kozmetopolita költészet« vitája”. *Irodalomtörténet* 41 (1953): 178–193.
- KOVÁCS Szilvia. „Budapest a századfordulón: A modern nagyváros narratívái”. Debrecen: Debreceni Egyetem, 2010.
https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/108050/Kovacs_Szilvia_ertekezes-t.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- KOVÁCS Zoltán. *Népesség- és településföldrajz*. 5. kiad. ELTE Eötvös Kiadó, 2015.
- KÖVES Gábor. „»Ma már lehet a fatvával viccelődni« - Salman Rushdie író”, 2018. máj. 10.
<https://magyarnarancs.hu/konyv/ma-mar-lehet-a-fatvaval-viccelodni-110687>.
- KRISTEVA, Julia. „Le sujet en procès”. In Julia KRISTEVA, *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- KULCSÁR SZABÓ Zoltán. „Ex Libris”. *Élet és Irodalom* 49, 42. sz. (2005): 27.
- LANDRY, Ava. „Black is Black is Black?” *MELUS* 43, 4. sz. (2018): 127–147.
- LÓPEZ-ROPERO, Lourdes. „Searching for a »Different Kind of Freedom«: Postcoloniality and Postfeminist Subjecthood in Zadie Smith’s *NW*”. *ATLANTIS* 38, 2. sz. (2016): 123–139.
- LYTAL, Benjamin. „Fiction of the Post-Communist Era”, 2008. ápr. 16.
<https://www.nysun.com/arts/fiction-of-the-post-communist-era/74784/>.
- M. NAGY, Miklós. „Bildungs(?)Roman(?): Dragomán György: A Fehér Király”. *Jelenkor* 49 (2006): 912–916.
- MAHLER, Andreas. „City Scripts/City Scapes: On the Intertextuality of Urban Experience”. In *Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts: Narrating Spaces, Reading Urbanity*, edited by Martin KINDERMANN and Rebekka ROHLER, 25–44. Geocriticism and Spatial Literary Studies. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- . „Stadttex-te-Textstädte: Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”. In *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, herausgegeben von Andreas MAHLER, 11–36. Heidelberg: Universitätsverlag, 1999.
- MÁRTON László. „A regény tere”. *Jelenkor* 47 (2004): 82–83.

MCLAUGHLIN, Robert L. „A forradalom után: Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században”. Fordította SÁRI B. László *Helikon* 59 (2018): 268–282.

———. „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”. *symplokē* 12, 1–2. sz. (2004): 53–68.

MCNAMARA, Kevin R. „Introduction”. In *The Cambridge Companion to the City in Literature*, edited by Kevin R. MCNAMARA, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MICHAEL, Magali Cornier. „Angela Carter’s *Nights at the Circus*: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies”. *Contemporary Literature* 35, 3. sz. (1994): 492–521.

MIKLÓS Eszter Gerda. „Háborúsi: Dragomán György: *A fehér király*”. *Alföld* 57, 9. sz. (2006): 98–101.

MOHÁCSI Balázs. „Csalogányt boncolni (Parti Nagy Lajos: *Létbüfé — Őszológiai gyakorlatok*, Magvető, 2017)”. *Műút* 62, 6. sz. (2017): 64–69.

MOORE, Lisa. „Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson”. In *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, edited by Elizabeth GROSZ and Elspeth PROBYN, 104–127. London–New York: Routledge, 1995.

MULVEY, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo BRAUDY and Marshall COHEN, 7. kiad., 711–722. New York–Oxford: Oxford University Press, 2009.

NÉMETH Zoltán. *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*. Pozsony: Kalligram, 2012.

NESSI, Catherine. „Memory, Desire, Lyric: The Flâneur”. In *The Cambridge Companion to the City in Literature*, edited by Kevin R. MCNAMARA, 69–84. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

OBERG, Kalervo. „Cultural Shock: Adjustment to New Environments”. *Practical Anthropology* 7, 4. sz. (1960): 177–182.

- OROSZ Ildikó. „Dragomán György: *A fehér király*”. *Kritika* 35, 5. sz. (2006): 34–35.
- OTTO, Walter F. *Dionysos: Myth and Cult*. Translated by Robert B. PALMER. Bloomington–London: Indiana University Press, 1965.
- PAPP Ágnes Klára. *A tér poétikája – a poétika tere: A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*. Károli Könyvek. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2017.
- PARSONS, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- PFISTER, Manfred. „The Passion from Winterson to Coryate”. In *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice*, edited by Manfred PFISTER and Barbara SCHAFF, 15–28. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1999.
- POE, Edgar Allan. „A tömeg embere”. In *Rejtelmes történetek*, fordította VERMES Magda. Hozzáférés: 2022.03.14. <http://mek.oszk.hu/04200/04232/html/>.
- POLLOCK, Griselda. „Modernity and the Spaces of Femininity”. In *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 50–90. London: Routledge, 1988.
- RAGHAVENDRA, M. K. „What Salman Rushdie’s New Book, *The Golden House*, Says About the Bankrupting of Magical Realism”, 2017. okt. 8. <https://www.firstpost.com/living/what-salman-rushdies-new-book-the-golden-house-says-about-the-bankrupting-of-magical-realism-4108453.html>.
- RAKOVSZKY Zsuzsa. *A kígyó árnyéka*. Budapest: Magvető Kiadó, 2002.
- RICOEUR, Paul. „A narratív azonosság”. Fordította SEREGI Tamás. In *Narratív pszichológia*, szerkesztette LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, 15–25. *Narratívák* 5. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.
- . „Az én és az elbeszélte azonosság”. Fordította JENEY Éva. In Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály, fordította ANGYALOSI Gergely, BOGÁRDI SZABÓ István, JENEY Éva, LÖRINSZKY Ildikó, MISS Zoltán és András VAJDA András, 373–411. Osiris könyvtár: Irodalomelmélet. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

RUSHDIE, Salman. *A Golden ház*. Fordította GRESKOVITS Endre. Helikon Kiadó, 2018.

———. „Imaginary Homelands”. In Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, 9–21. London: Granta Books, 1991.

———. *The Golden House*. London: Vintage, 2018.

SÁRI B. László. *Mi jön a posztmodernre?: Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*. OPUS Irodalomelméleti tanulmányok: Új sorozat 19. Budapest: Balassi Kiadó, 2021.

SCHUETZ, Rebecca A. „Violence Reigns Supreme in »White King«”, 2008. ápr. 25. <https://www.thecrimson.com/article/2008/4/25/violence-reigns-supreme-in-white-king/>.

SÉLLEI Nóra. „Az otthon, az útra kelés és az utazás mint a női szubjektum narratív trópusai”. *Filológiai Közöny* 56 (2010): 325–342.

———. *Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*. 2. kiad. Orbis Litterarum: Világirodalmi sorozat 29. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.

SIMMEL, Georg. „A nagyváros és a szellemi élet”. In Georg SIMMEL, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, 223–233. Szerkesztette SZANISZLÓ Ákos. Fordította Gábor BERÉNYI. Budapest: Novissima Kiadó, 2001.

SIPOS Balázs. „Gátá: Tompa Andrea: Omerta”, 2017. szept. 15. <https://revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta>.

SMITH, Ali. „In Salman Rushdie’s New Novel, the Backdrop Is the Obama Years”, 2017. szept. 15. <https://www.nytimes.com/2017/09/15/books/review/the-golden-house-salman-rushdie.html>.

SMITH, Zadie. *NW*. London: Penguin Books, 2012.

———. *NW*. Fordította PÉK Zoltán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2017.

———. „This Is How It Feels To Me”, 2001. okt. 13. <https://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>.

SONTAG, Susan. *A fényképezésről*. Fordította NEMES Anna. Mérleg. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.

SOPER, Kate. „Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption”. In *Body Dressing*, szerkesztette Joanne ENTWISTLE and Elizabeth WILSON, 13–32. Dress, Body, Culture. Oxford–New York: Berg, 2001.

STACHEL, Peter. „Identitás: A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái”. Fordította MESÉS Péter és ERDŐSI Péter. *Regio* 18, 4. sz. (2007): 3–33.

SULEIMAN, Susan Rubin. „Két esszé (Kettős margón)”. *Orpheus* 3, 2–3. sz. (1993): 78–133.

SZÉPLAKY Gerda. „A test mint idegen: Identitásvesztés *A kígyó árnyéka* című regényben”. In SZÉPLAKY Gerda, *Sötét és néma: Filozófiai esszék – irodalomról, filmről, képzőművészetről*, 310–333. Budapest: L’Harmattan, 2019.

SZILÁGYI Zsófia. „Tehát elkezdődött: Tompa Andrea: *A hóhér háza*”. *Jelenkor* 54 (2011): 214–218.

SZOLLÁTH Dávid. „Csökkentett üzemmódú emberek”. *Műút* 59, 1. sz. (2014): 84–87.

———. „Posztkommunista posztmodern: A Kádár-korszak emlékezete Németh Gábor, Garaczi László és Kukorelly Endre autofikciós prózájában”. In „*Lelkünkre így ül ez a kor*”: *Magyar irodalom és kultúra az elképzelt és megvalósult szocializmusok korában*, szerkesztette REICHERT Gábor és SZÉNÁSI Zoltán, 139–163. Tatabánya: Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2022.

TAKÁCS Ferenc. „Antilányregény”. *Mozgó Világ* 39, 9. sz. (2013): 115–118.

TAKÁTS József. „A rög gyermekei a mai kultúrában: Oravecz Imre regénytrilógiájáról”. *Jelenkor* 61 (2018): 852–856.

———. „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”. *Helikon* 59 (2018): 336–347.

TANNER, Tony. *Adultery in the Novel*. Baltimore–London: John Hopkins University Press, 1979.

TARJÁN Tamás. „Harmincnyolcszor egy mondat a zsarnokságról: Tompa Andrea: *A hóhér háza*”. *Revizor*, 2010. júl. 22. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2472/tompa-andrea-a-hoher-haza>.

TOMPA Andrea. „Háborús gyerekek nem babáznak: Dragomán György: *A fehér király*”. 2005. nov. 1. http://medicalonline.hu/cikk/dragoman_gyorgy__a_feher_kiraly.

TÓTH Krisztina. *Akvárium*. Budapest: Magvető Kiadó, 2018.

TURI Tímea. „Kritikus tanulmányok 7. Hozzászólás a Mohácsi–Lapis-vitához: Szép esténk lesz, ha egyszer megöregszünk?”. 2018. márc. 9. <https://www.muut.hu/archivum/27752>.

TUTTLE, Kate. „Salman Rushdie on the Opulent Realism of His New Novel, 'The Golden House'”, 2017. szept. 14. <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-salman-rushdie-20170914-story.html>.

VÁRADY Szabolcs. „Egy szék a Duna mellett”. *Mozgó Világ* 33, 3. sz. (2007): 97–105.

VISY Beatrix. „Hófehérke és egy darabka tenger”. *Holmi* 25 (2013): 1321–1325.

WELLS, Lynn. „The Right to a Secret: Zadie Smith’s *NW*”. In *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*, edited by Philip TEW, 97–110. London etc.: Bloomsbury, 2013.

WILSON, Elizabeth. „The Invisible Flâneur”. In Elizabeth WILSON, *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, 72–89. Theory, Culture & Society. London etc.: SAGE Publications, 2001.

———. „The Invisible Flâneur: Afterword”. In Elizabeth WILSON, *Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, 90–94. Theory, Culture & Society. London etc.: SAGE Publications, 2001.

———. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley etc.: University of California Press, 1992.

WINTERSON, Jeanette. *A szenvedély*. Fordította LENGYEL Éva. Budapest: Park Könyvkiadó, 2015.

———. *The Passion*. London: Vintage, 2014.

WOLFF, Janet. „The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”. *Theory, Culture and Society* 2, 3. sz. (1985): 37–46.

WOOD, James. „Human, All Too Inhuman”, 2000. júl. 23.
<https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>.

———. „Tell Me How Does It Feel?”, 2001. okt. 6.
<https://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>.

YERIMA, Dina. „Regimentation or Hybridity?: Western Beauty Practices by Black Women in Adichie’s *Americanah*”. *Journal of Black Studies* 48, 7. sz. (2017): 639–650.

ZAPATA, Beatriz Pérez. „’In Drag’: Performativity and Authenticity in Zadie Smith’s *NW*”. *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal* 16, 1. sz. (2014): 83–95.

Az értekezés témaköréből készült publikációk jegyzéke

SCHÄFFER Anett. „The Narrative of New York: Space and Narration in Salman Rushdie’s *The Golden House*”. In *Tavaszi Szél 2021/Spring Wind 2021: Tanulmánykötet I.*, szerkesztette MOLNÁR Dániel és MOLNÁR Dóra, 525–534. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2021.

SCHÄFFER Anett, „Városok, szobák, ruhák: Mintázatok Rakovszky Zsuzsa prózájában”. In: *Reáliák: A magyar próza jelene*, szerkesztette VÁSÁRI Melinda és DECZKI Sarolta, 226–240. Budapest: Kijárat Kiadó, 2021.

SCHÄFFER Anett, „A globalizált világ emigráns regénye: Tér, test és identitás Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* című regényében”. *Műhely* 43, 5–6. sz. (2020): 86–90.

SCHÄFFER Anett, „Identitás és Északnyugat-London: Az identitás alakulása Zadie Smith *NW* című regényében”. In *Testek és szövegtetek*, szerkesztette SCHÄFFER Anett, BABOS Orsolya és SZOLNOKI Zsolt, 79–91. Pro Scientia Füzetek 6. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2020.

SCHÄFFER Anett, „Terek és testek Rakovszky Zsuzsa költészetében és prózájában”. In *Testek és szövegtetek*, szerkesztette SCHÄFFER Anett, BABOS Orsolya és SZOLNOKI Zsolt, 50–60. Pro Scientia Füzetek 6. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2020.

SCHÄFFER Anett, „A kelet-közép-európai disztópia valósága: Dragomán György: *A fehér király*”. *Literatura* 46 (2020): 196–213.

SCHÄFFER Anett, „Városok, szobák, ruhák: Mintázatok Rakovszky Zsuzsa prózájában”. *Literatura* 45 (2019): 152–166.

SCHÄFFER Anett, „A város mint identitásképző elem Rakovszky Zsuzsa prózájában”. In *Miskolci Egyetem Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2017. november 30.: Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa*, szerkesztette SCHÄFFER Anett, 63–69. Miskolc: Miskolci Egyetem, 2018.

SCHÄFFER Anett, „»Az ember játszik«: Identitás Jeanette Winterson *A szenvedély* című regényében”. In *Tavaszi Szél 2017 Konferencia/Spring Wind 2017: Konferenciakötet II.*, szerkesztette KERESZTES Gábor, 72–78. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2017.

SCHÄFFER Anett, „»Miért, hát ki vagy te?«: Az identitás alakulása Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényében”. In *Miskolci Egyetem Doktoranduszok Fóruma, Miskolc, 2016. november 17.: Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa*, szerkesztette MAJOR Ágnes és KÁLI Anita, 65–71. Miskolc: Miskolci Egyetem Tudományos és Nemzetközi Rektorhelyettesi Titkárság, 2017.

SCHÄFFER Anett, „A londoni kirakós: Zadie Smith: NW”. *Alföld* 68, 12. sz. (2017): 99–103.

SCHÄFFER Anett, „»A Piccadilly Vénusza«: Város és identitás Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényében”. *Studia Litteraria* 55, 3–4. sz. (2016): 135–148.

Összefoglalás

A disszertáció fő kérdése az, hogy miképp ábrázolják a választott kortárs anglofón és magyar regények a városokat, illetve az urbánus tereket, és ez miképp kapcsolható össze a szereplőábrázolással, pontosabban a szereplők identitásának, identitásuk változásainak, válságának ábrázolásával. A szereplők által belakott urbánus terek ugyanis messze nem csupán háttérként szolgálnak a vizsgált regényekben, hanem a cselekmény középpontjában állnak, meghatározzák a történéseket és a szereplők identitására is hatással vannak. A városi terek és az identitás ábrázolásának vizsgálata mellett azonban végig jelen van az a kérdés, hogy miként kerül előtérbe a realizmus a magyar és anglofón kortárs prózában, és ez miképp köthető a tér és az identitás kérdéseihöz.

Gyakran olvashatjuk, hogy a posztmodern már a múlté, hogy már túl vagyunk rajta. Hogy ennyire erős kontúrokat húzhatunk-e az irodalomtörténetben, és kijelenthetjük-e a posztmodern végét, az megkérdőjelezhető, ugyanakkor bizonyos, hogy a figyelem egyre inkább azon irodalmi alkotásokra kerül át, amelyek nem írhatók le a posztmodern fogalmával, és amelyek a realizmushoz köthetőek. Mind a magyar, mind az anglofón irodalommal kapcsolatban olvashatunk realizmus felé fordulásról, s találhatunk terminusokat a kortárs irodalom realizmusáról. Ilyen a magyar irodalom kapcsán elsősorban Takáts József *új realizmus* fogalma, mely hamar igen nagy figyelmet kapott a kortárs irodalomtudományban, az angolszász szcénán pedig például Madhu Dubey *poszt-posztmodern realizmus* vagy James Wood epés kritikaként született *hisztérikus realizmus* fogalma. Ez is mutatja, hogy az írók, olvasók és irodalomtudománnyal foglalkozók figyelve egyre inkább a realizmus felé fordul. Globális áramlatnak tűnik, hogy a hangsúly a világ ábrázolására, társadalmilag jelentős témák színre vitelére kerül át mind az anglofón, mind a magyar irodalom esetében. Ez pedig szorosan összefügg a terek ábrázolásával a vizsgált regények esetében, hiszen a történetek középpontjában városi terek állnak, a társadalmilag jelentős témák alapvetően terekhez, illetve a terek közötti mozgás kapcsán bontakoznak ki.

A disszertáció bevezető fejezetét *A város elméletei és értelmezései* fejezet követi, amelyben a város, a társadalom és az irodalom jelen vizsgálódás szempontjából jelentős összefüggéseit, a modern és posztmodern városokat, a modern város jellemző figuráit (*flâneur*, *flâneuse* és a tömeg embere), a nők városban betöltött szerepét/szerepeit, a város és az irodalom kölcsönhatását járrom körül. A disszertáció központi része, a két elemzést tartalmazó fejezet, *A város mint az identitás meghatározója* című és *A feldarabolódó város*

című fejezet. Az első esetében a városok egységként ábrázolódnak, a hangsúly a városok lakóik identitását alakító voltára, az egyes városok egyedi sajátosságaira, a városok elhagyásának, illetve a városok közötti mozgás identitásalakító hatására kerül. Ebben a fejezetben elemzem Angela Carter *Esték a cirkuszban*, Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka*, Jeanette Winterson *A szenvedély* és Dragomán György *A fehér király* című regényét. Ezekben a regényekben a városok identitásalakító hatása mellett nagyobb ívű társadalmi kérdések kerülnek a középpontba, mint a nők helyzete a történelem folyamán, a háború és a totalitárius állam egyénekre gyakorolt hatása. *A feldarabolódó város* fejezetben vizsgált regényekben a városok kisebb terekre esnek szét, melyek sajátos mikrovilágokként működnek a város szövetén belül, tükröt tartva a város és a társadalom működésének. Ide sorolom Zadie Smith *NW*, Tóth Krisztina *Akvárium*, Chimamanda Ngozi Adichie *Americanah* és Salman Rushdie *A Golden ház* című regényét. Ez utóbbi két ebben a fejezetben vizsgált regény témája az emigráció, illetve az emigráns szereplők terei, terekhez való viszonyuk. Ezen második elemzéseket tartalmazó fejezetben vizsgált regények a jelenben, illetve a közelmúltban játszódnak, szemben az egységes városokat ábrázoló regényekkel, melyek történelmi korokban, illetve egy elbizonytalanított korban játszódnak. Ez azt mutathatja, hogy a városok kisebb terekre szétesése a 20–21. századhoz kapcsolódik, illetve a posztmodern öröksége lehet ez a szétbomlás. A szereplők identitásának alakulása mindkét típusú regényben kötődik a származási helyhez, illetve a terek közötti mozgáshoz. Az utolsó fejezet az eredmények összegzését tartalmazza, a város- és identitásábrázolás közös jellemzőit, illetve a regények realizmushoz való kötődését.

A vizsgált művek realizmusa elsősorban tematikájukhoz köthető, ezen realizmus pedig az urbánus tér ábrázolásával kapcsolódik össze. A kortárs irodalom ezen műveiben a város az a tér, amelyben bemutathatók a társadalmi problémák, egyszerre tovább hordozva így a modern irodalom, illetve – a narráció és a világ megismerésének kisebb darabokra törése tekintetében – a posztmodern irodalom örökségét. Ezek a kortárs urbánus regények a realista témák ábrázolását a városhoz kötik, ahhoz a térhez, amely reprezentálni képes a kortárs világ sokszínűségét, de egyben a jelen kor társadalmi feszültségeit is.

Summary

The main research question of my dissertation is how contemporary Anglophone and Hungarian novels depict cities and urban spaces and how this is connected to the portrayal of the characters, more precisely to the portrayal of the characters' identities, changes in their identities and identity crises. The urban spaces inhabited by the characters do not merely serve as background in the analysed novels, but also are at the centre of the plot, determine events and impact the identity of the characters. In addition to the analysis of urban spaces and the representation of characters' identities in the novels, the question of how realism has come to the forefront of Anglophone and Hungarian contemporary prose and how this can be connected to the portrayal of space and identity is present throughout the dissertation.

We can often read that postmodern literature is “over” and that postmodernism as an era is behind us. Although it is questionable whether we can draw such a clear boundary in literary history and declare the end of postmodernism, it is certain that the attention of readers, writers and literary scholars has shifted to literary works which cannot be described with the definition of postmodern literature and which are linked to realism. We can read about realism in writings about both Anglophone and Hungarian literature and find different concepts about the nature of this realism. One of those concepts in Hungarian literary studies is József Takáts's *new realism*, which received a lot of attention soon after its publication, and in the Anglophone scene, for example, Madhu Dubey's *post-postmodern realism* or James Wood's *hysterical realism*, which was initially an ironic remark on contemporary novels. It seems to be a general trend that the emphasis is shifting to the representation of the world and significant social topics in both Anglophone and Hungarian literature. Realism strongly correlates with the depiction of urban spaces in the novels analysed, since urban spaces are at the centre of the novels and social themes are depicted in relation to these spaces and the movements between them.

The introductory chapter of the dissertation is followed by the *Theories and Interpretations of Cities* chapter, in which I introduce the relevant correlations of city, society and literature, the characteristic figures of the modern city (*flâneur*, *flâneuse* and the man of the crowd), women's role(s) in the city, and how cities appear in literature and literature appears in cities. The following two chapters, *The City Determining Identity* and *The Fragmented City*, which contain the analyses of the novels, are the centre of the dissertation. In the analyses I presented in the first of these chapters, cities are depicted as

unified entities. The emphasis is placed on the effect cities has on their citizens' identities, the unique features of cities and how leaving a city or moving between different cities can influence the characters' identities. In this chapter, Angela Carter's *Nights at the Circus*, Zsuzsa Rakovszky's *The Shadow of the Snake*, Jeanette Winterson's *The Passion* and György Dragomán's *The White King* are analysed. In addition to the identity-shaping effect of cities, these novels bring into focus broader social issues, such as the role(s) of women throughout history, and the impact of war and the totalitarian state on individuals. In the novels analysed in *The Fragmented City* chapter, cities are divided into smaller spaces that function as special microworlds within the fabric of the city, mirroring the workings of the city and society. The novels analysed in this chapter are Zadie Smith's *NW*, Krisztina Tóth's *Aquarium*, Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* and Salman Rushdie's *The Golden House*. The theme of the latter two novels examined in this chapter is emigration and the spaces of emigrant characters. The novels analysed in *The Fragmented City* chapter take place in the present or in the recent past, as opposed to the novels depicting unified cities which take place in historical eras or an uncertain age. This could show that the disintegration of cities into smaller spaces is related to the 20th-21st century, and this disintegration may be the legacy of postmodernism. The development of the identities of the characters in both groups of novels is linked to the cities and urban spaces where they live, which they visit, leave and return to. The last chapter contains a summary of the results, the main characteristics of how cities and the characters' identities are depicted in these novels, and how the analysed novels are connected to realism.

Realism is apparent in these novels on the level of themes and strongly correlates with the depiction of urban spaces. In these works of contemporary literature, the city is the place where social problems can be presented. They continue the legacy of both modern literature and postmodern literature, the latter of which echoes in the narration of the novels and in the breaking up of the world into little pieces. These contemporary urban novels connect realist themes to the city and to the space that represents not only the diversity of the contemporary world, but also the social questions of the present age.