

készült IVAN GYENYISZOVICS EGY NAPJA, a POLKOL TORNÁCA meg a RÁKOSZTÁLY művészi többretegűsége között.

Iménti megjegyzéseimmel, ellenvéleménnyel természetesen nem akarom M. Nagy Miklóst és könyvét elmarasztalni, csupán azt szeretném jelezni, hogy lehetséges egy másfajta megközelítés is, amely alapján az említett írók műveit – a NIKKELSZAMOVÁR szerzőjéhez hasonlóan – nem (csak) azért tartom a világirodalom klasszikusainak, mert metafizikusak, hanem mert szerintem – M. Nagy Miklós véleményétől eltérően – megformáltságuk révén valódi esztétikai értéket képviselnek.

A kötet utolsó részének igen találó címe (FJÚCSÖR-R-RRR) egyfelől arra utal, hogy a szlavofilek kapcsán kifejtett szabadságeszme mennyire utópikus, illetve antiutópikus elközelítésekhez vezet, másfelől arra, hogy ebben a részben nem az orosz, hanem az angol nyelvterületekről származó könyvekről van szó. Az utópia, antiutópia, eutópia, disztópia fogalmait igyekszik tisztázni M. Nagy Miklós a negyedik rész első írásában, a SZINESZTÉTIKUS JÖVŐ címűben. Miután az eutópiát ideológiailag gyanúsának, „*aljas fájdalomcsillapítónak, szómának vagy éppen fenyegetésnek*” (172.) ítéli meg, az utópiával kapcsolatban a következő megállapítást teszi: „*Az utópia tehát – a jelek szerint – meghalt. Az utópia halála azonban olyan utópia, amelyre a tudatnak (annak a bizonyos szókratészi démonnak) disztópiával kell válaszolnia. Márpedig az anti-antiutópia a logika szabályai szerint utópia.*” (179.) Ennek a felütésnek jegyében tárgyalja aztán a szerző Toffler, Fukuyama vagy Luc Ferry műveit.

M. Nagy Miklós bátor ember: szereti az orosz irodalmat és a futballt. Könyvének nyitó esszéje (KAPÁSGÓL) a futball ürügyén az orosz mentalitás modern értelmezését kísérli meg („*a bulira úgy emlékezhessünk majd, mint egy klasszikusan szép kollektív műalkotásra*” [5.]), záródarabja pedig egy brit szerző, Nick Hornby „*futballregényének*” bemutatása. M. Nagy Miklóst nem láttam még futballozni. De az a sóvárgott kapásgól sikerült: a NIKKELSZAMOVÁR az. És nem baj, ha a nagy Ő nem látta: majd megnézi a visszajátszást. Mert ugyebár csak a bírónak nincs videója...

A NIKKELSZAMOVÁR című kötetről – mint a hétvégi rangadóról – lehet sok jót mondani

és talán sok rosszat is (miért ne?), egyet azonban nem lehet: figyelmen kívül hagyni. Mert aki ma Magyarországon megpróbál eligazodni a (poszt)modern orosz irodalom útvesztőiben, annak M. Nagy Miklós könyve alapmű lesz.

Goretity József

SALMAN RUSHDIE: THE MOOR'S LAST SIGH

(*A mór utolsó sóhaja*)

London, Vintage, 1995. 437 oldal

Camoens da Gamát, az elbeszélő nagyapját, a gazdag és hóbotos kokini (dél-indiai) fűszerkereskedőt egy időben megfertőzték a kommunista tanok. 1923-ban valahogyan tudomást szerzett róla, hogy a Szovjetunióban hivatalosan betanított, Lenin-hasonmásnak maszkírozott színészek járják az országot, és eredeti Lenin-beszédek szó szerinti felmondásával örvendeztetik meg az egyszerű népet. Camoens da Gama ahelyett, hogy válságos napokat átélő vállalatával vagy gyermekágyas feleségével törődne, Lenin-beszédeket fordított, megszállottan járja a vidéket színészi tehetséggel megáldott potenciális Lenin-megszemélyesítő után kutatva, majd a kiválasztott hét hasonmás felkészítésével tölti idejét. 1924-ben a Speciális Szovjet Lenin-trupp egyik tagja, egy igazi „*első osztályú Lenin*”, Kókinba érkezik, hogy megtekintse a helybéli Lenineket és hivatalosan engedélyezze a társulat működését. „Vlagyimir Iljics” azonban mélységes idegenkedéssel szemléli a felsorakozott Lenineket, akiknek bőre sötétbarna, arcvonásaik a legkevésbé sem emlékeztetnek Leninre, a „*Lenin-image helyi viszonyokra való alkalmazásában*” szatirikus karikatúrát gyanítva; amikor pedig az indiai Leninek malajálam, telugu és kannada nyelven egyszerre zendítenek rá a betanult beszédekre, s közben a nagy igyekezettől Lenin-szakállai is meglazulnak, az eredeti hasonmás néhány keresetlen orosz mondattal foglalja össze leújtó véleményét a látottakról, és felháborodottan elviharzik.

Az anekdotát természetesen olvashatjuk afféle posztkoloniális parabolaként, Kelet és Nyugat (társadalmi és politikai rendszerektől függetlenül törvényszerű) kommunikációképtelenségének példázataként, az európai modellek meghonosításának abszurditását sugalmazó történetként, de úgy is, mint egyet a redundancia elve alapján működő elbeszélés számtalan aprócska története közül, amely azonnal megtelhet valami önmagán túlmutató jelentéssel, mihelyt beillesztjük a szöveg által bőségesen kínált értelmezői sémák egyikébe. Rushdie ez idáig utolsó regénye tele van ilyen és ehhez hasonló történetekkel, amelyek – részben az elbeszélő folytonos interpretáló rögeszméje által mozgásba hozva – a szóserintiség és allegorikusság között tétováznak. Rushdie visszatért a kisebb-nagyobb anekdotákkal telezsúfolt genealogikus szűzséhez (AZ ÉJFÉLZ GYERMEKEI, SZÉGYEN), valamint – és megítélésem szerint ezért jobb A MÓR UTOLSÓ SÓHAJA a SZÉGYEN-nél és a SÁTÁNI VERSEK-nél – a dramatizált elbeszélői szituációhoz és az egyes szám első személyű főszereplő-elbeszélő-értelmező alakjához. Az elbeszélő a Mór, vagyis Moraes Zogoiby, aki anyai ágon kokini portugál keresztény családból, apai ágon pedig a végnapjait élő XV. századi spanyolországi menekültek által alapított kokini zsidó közösség egyik családjából származik. Vagyis ősei hódítók (a da Gama család természetesen Vasco da Gamáig vezet vissza a családfát) és száműzöttek, de mindkét oldalról (Indián belülről nézve) teljesen periferikus etnikai és vallási csoportok tagjai. A „Mór” nevet ugyan azért a nyögésszerű hangért kapja, amelyet születésekor hallat, a szöveg mindazonáltal többféle (metaforikus és metonimikus) kapcsolatot is létesít Moraes Zogoiby és a regény címében megjelölt történelmi legenda között, amely a következőképpen szól: midőn Ferdinánd és Izabella keresztény seregei visszafoglalták Boabdil birodalmát, az utolsó granadai szultán (vagyis az utolsó mór uralkodó) harc helyett a menekülést választotta. Egy dombtetőn még visszafordult, hogy egy utolsó pillantást vessen elvesztett paradicsomára, a mesés Alhambra palotára, amelyből immár örökre kiűzetett. Boabdil könnyes szemét látva anyja, a kemény Aisa, imigyen róttá meg elérzékenyülő fiát: „*Úgy bizony, sirasd csak, ami a tiéd*

volt, mint az asszonyok, ha már nem tudat férfi módra megvédeni.” A hely, ahol a legenda szerint mindez történt, ma „A mór utolsó sóhaja” nevet viseli.

Egy családi legenda szerint a Zogoiby-dinasztia balkézről Boabdil szultántól származik (a „Zogoiby” – vagyis „szerencsétlen” – az ő csúfneve volt), ennél a legendás genealogikus kapcsolatnál azonban sokkal fontosabb az a mód, ahogyan Moraes Zogoiby története valóban a történelmi Mór történetévé válik. A MÓR UTOLSÓ SÓHAJA a kiűzetés regénye, egy világ végének regénye, csakhogy az anya, akiről és akinek az egész elbeszélés szól, itt nem társa a száműzött fiúnak, mint az eredetiben, hanem a kiűzetés okozója és „szerzője”. Moraes Zogoiby anyja, Aurora, hírneves festőművész, akinek képein fia születésétől kezdve központi motívum a Mór legendája: ezen átszűrve olvassa-értelmezi-alakítja Aurora fia történetét, aki a képekhez modellt is áll anyjának. Amikor egy okatlan szerelem és a szeretett lány cselszövései miatt a Mór kiűzetetik az anyai házból (az apák a dinasztikus történetben meglehetősen kicsiny szerepet játszanak, ez a genealogikus történet a nők története – egészen a pusztulásig, amikor az apa, a fiát készséggel feláldozó Abraham Zogoiby veszi át az irányítást), és a bombayi alvilágban éli árnyékéletét, Aurora képein megmarad főszereplőnek a Mór, csak éppen a képek komorulnak el. Az anya halála után a Mór megbékél apjával, de már nincs hova visszatérni, az elvesztett Édenkert csak Aurora képein létezik tovább: Abraham Zogoiby világa igazi (pénzügyi, politikai és metafizikai) alvilág, a láthatatlan pénzek és emberek világa, amelynek egyetlen lehetséges története a pusztítás (a Rushdie-regényekben már megszokott Apokalipszis) története. A lángban álló Bombayt elhagyva a Mór Granadába megy, hogy megtalálja anyja ellopott festményeit. Itt él a képtolvaj, Vasco Miranda, goai portugálok származéka, a művészileg sekélyes, ám üzleti szempontból annál sikeresebb festő, Aurora egykori védence és eltaszított (talán nem csak plátói) szerelme. Itt játszódik a regény utolsó része, egy Benengeli nevű, már a nevével is (a DON QUIJOTE forrásául szolgáló krónika szerzője) önön fikcionalitását jelző falucskában; Benengeli a száműzött árnyéklétezés helye, ponto-

sabban nem-helye, „*anti-Jeruzsálem*”, „*olyan hely, amely nem megköt, hanem szétporlaszt*”. Azoknak a (túl)világa, helye, akik „átbillentek” a száműzetés okozta fiktív létezés másik oldalára, akiknek épp egy ilyen nem-helyre van szükségük, hogy saját kitalált világukban élhessenek. Ezen a nem-helyen építette fel Vasco Miranda a Kis-Alhambrát, hogy újraalkossa a számára egyetlen valóságos világot, Aurora Mór-képeinek allegorikus Alhambráját. Miranda alkotásának műzsája a gyűlölet. Valamikor régen festett egy portrét Auroráról, amely azonban nem nyerte meg a Zogoiby-család tetszését, és Miranda bosszúból ráfestette a portréra első piacra szánt képét, amelynek A MÓR UTOLSÓ SÓHAJA volt a címe (ugyanaz volt a címe Aurora utolsó, befejezetlen képeinek is). Amikor a Mór Benengelibé érkezik, Miranda fogva tart várában egy restaurátornőt, akinek egyetlen feladata, hogy lekaparja A MÓR UTOLSÓ SÓHAJÁT az Aurora-portréről. Miranda célja, hogy elpusztítsa Aurora képeit és az utolsó élő Zogoibyt, vagyis a Mórt, hogy megsemmisítse azt az időt, amely elválasztja a portrén látható valamikori Aurorától. Amikor Aoi Ue (a magánhangzónevű restaurátornő) lekaparja a Mór-képet a portréről, akkor kell meghalnia a Mórnak, akkor létezik majd kizárólag az az Aurora, akit Miranda festett egykoron. Miközben Aoi Ue a felső festmény lekaparásán dolgozik, a vele együtt raboskodó Mórnak (újabb Rushdie-toposz) Seherezádé gyanánt mesélnie kell: le kell írnia a da Gama-Zogoiby-dinasztia történetét – és csak addig élhet, ameddig a történetet tart.

Vagyis, akárcsak Miranda, a Mór is újraalkotja képzeletében az elveszett világot, de míg Miranda ihletője a gyűlölet, a Mór műzsája Aoi Ue, a megtestesült nyelv, aki itteni, rákényszerített tevékenységével ellentétben restaurátor, vagyis *helyreállító*. Miranda megöli ugyan a restaurátornőt, de mivel közben a feltárult kép, valóságának egyetlen támasztéka is megsérül, neki is meg kell halnia. A Mór, az örök túlélő, aki Aoi Ue megvédelmezése helyett legendabéli elődjéhez hasonlóan sirva fakad, elmenekül az álparadicsomból, és miközben beborítja a tájat papírlapokra írott történetének darabkáival, elzarándokol „A mór utolsó sóhaja” nevet viselő dombtetőre, hogy végleges kiűzetése (halála) előtt

megláthassa a távolból az Alhambrát. Ez a pillanat a történetmondás mostja, és voltképpen ettől, a történetmondás pillanata és az elbeszélés közötti kapcsolattól függ a regény sikere is. Rushdie történetmondása, mint mindig, most is bőbeszédű, melodramatikus, redundáns, burjánzó, barokkosan telezsúfolva mesés, románcos, gótikus és naturalisztikus elemekkel; az elbeszélés, akárcsak AZ ÉJFÉL GYERMEKEI-ben vagy a SZÉGYEN-ben, itt is zsúfolt, átretorizált (kérdő módú, illetve belső párbeszéd formájú elbeszélés stb.), és szinte roskadozik az elbeszélő által ráhelyezett alternatív oksági, figuratív (mágikus) láncolatok, értelmezői sémák és önreflektív gesztusok súlya alatt. A regény akkor működik, amikor Rushdie-nak sikerül meggyőzően átruháznia mindezt egy olyan elbeszélőre-fabulátorra, aki valóban megélhetett-megteremthetett egy ilyen világot, aki magától értetődővé teszi mind a regényvilág elemeit, mind a nyelvi megformálás mikéntjét. Az elbeszélő alakjának és a beszédhelyzetnek kell motiválttá tennie az egész barokkos narratív redundanciát: hitelesítenie kell például a jelentésvágyból eredő kapcsolatkereső mániát, amelynek révén a Mór (hasonlóan Szalim Szinaihoz, A ÉJFÉL GYERMEKEI elbeszélőjéhez) mindegyre a történet távoli részei, eseményei között létesít metaforikus kapcsolatokat. A regény egyharmadát kitevő genealogikus történet szerepe ennek megfelelően – amellet, hogy emlékezetes alakok és történetek sorát vonultatja fel – ebből a szempontból nem más, mint hogy történetminták, helyzetek sokaságát hozza létre, kontextust szolgáltatva ezáltal a Mór életének történései számára, amelyeknek jelentése így nem (csak) önmagukban, hanem az e mintáknak való megfelelésben, megfeleltethetőségben van; a genealogikus, több generációt átfogó történet mintegy önmagából hozza létre saját archetípusait, az ismétlődő (vagy ismétlődésként értelmezett) elemek metaforikus logikáját helyezve így rá az egyébként is zsúfolt történetre. A beszédhelyzet dramatizálásának és az elbeszélés motiválásának tétje az, hogy ezáltal kell hitelesen kimondhatóvá válnia mindannak, ami az elbeszélés során kimondatik. Úgy gondolom, A MÓR UTOLSÓ SÓHAJÁ-ban sikerült a Rushdie-világ és a Rushdie-nyelv ilyen módon való elfogadtatása.

A genealogikus történetet a regény központi metaforáinak (a palimpszeszt-metaforák sokaságának) is központi eleme. A Mór, amelyet, hogy saját élettörténetét mintegy legitimálja a genealogikus történet elemeivel való folyamatos megfeleltetés által, el is tünteti önmaga meséjét a családfa nagy története alatt. Ha történetének *jelentése* az, hogy belakja, megéli a neve által kiszabott dinasztikus pozíciót, akkor voltaképpen mindegy, hogy ezt a pozíciót éppen ő foglalja-e el. Az elbeszélés állandó dilemmája, hogy vajon ki a felelős a történetért: a Mór története alternatív történetek rendszere (a dinasztikus történet; Boabdil története; az Aurora képein megfestett történet; az Abraham mindenhova elérő keze által irányított történet és a Mór saját, senki más által át nem élhető története). Az Aurora képein megjelenő Mór allegorikus alak, akinek története talán India sorsát példázza, talán a modellt ülő Moraes Zogoibyét; a fiú értelmezésében (aki műértelmezőként olyanná válik egy kicsit, mint Charles Kinbote Nabokov regényében) anyja művészete természetesen kizárólag róla, illetve kettejük kapcsolatáról szól. Ugyanakkor azonban Aurora utolsó képéről (A MÓR UTOLSÓ SÓHÁJÁRÓL, amely Moraes értelmezésében az anyai megbocsátás dokumentuma) kiderül, hogy nem más, mint fedőréteg, amely alatt megfestette gyilkosának (Abraham Zogoibynak) elrejtett arcképét. Melyik hát az igazi festmény? Melyik az igazi történet? Egyetlen kép-e a festmény, két réteggel, vagy két kép, amelyek az egymásfölöttiség (érintkezés) következtében másképpen is összefüggenek? Értelmezi-e valamiképpen a két festmény egymást, s ha igen, melyik a „mű”, és melyik az értelmezés? Vajon a palimpszeszt alsó rétege elrejtettsége miatt eleve „igazabb”, „mélyebb” rétegnek (festménynek, történetnek, értelmezésnek) tekinthető? Ez az eldönthetetlen alul/felül logika nemcsak a regény egyik meghatározó önértelmező metaforája, hanem az egész regényvilág legfontosabb szervezőeleme is: a látható, érzékelhető tör-

ténetek, helyek és szereplők alatt mindig ott sejtlenek a láthatatlan (eltakart) történetek, helyek és szereplők is, mint a bombayi alvilág vagy az Abraham alakja alatt rejtőző Mogambo, a gyermekeit is elpusztító mitikus szörnyeteg. A Mór története a két címében rá utaló kép (Miranda és Aurora festményei) tanulsága szerint felül van, álca, utólagos ráfestés csupán, amelynek szerepe csak annyi, hogy eltakarjon valami nála fontosabbat; a palimpszeszt-logika azonban eldönthetetlené teszi az (allegorikus) szintek viszonyát és hierarchiáját. A Mór pedig nemcsak elvesztett világát teremti újra, hanem egyúttal olyan világot alkot, amely *róla* szól, ahol a minden történet által elrejtett, eltakart egyetlen igazi történet egyedül az övé.

A MÓR UTOLSÓ SÓHÁJA egy világ pusztulásának regénye. Az elpusztuló világ egyrészt a jótékony (kulturális, etnikai, vallási) keveredés következtében utólag otthonosnak tűnő India, másrészt, és erre több jelből következtethetünk, Rushdie előző regényeiben megalkotott Indiája is. A bombayi apokalipszis során elpusztulnak AZ ÉJFÉL GYERMEKEI-ből és a SÁTÁNI VERSEK-ből visszatérő szereplők és helyszínek is (Zeenat Vakil, a SÁTÁNI VERSEK életvidám művészettörténésze, Adam Braganza, Szalim Szinai nevelt fia, a Pioneer kávéház, ahová Szalim anyja járt titkos, plátói találkáira, Khusro Khusrovand, AZ ÉJFÉL GYERMEKEI önjelölt guruja); nehéz ebben a gesztusban nem valami búcsúfélét látnunk, és ha valóban így van, az egy tekintetben legalábbis üdvözlendőnek tűnik. A MÓR UTOLSÓ SÓHÁJA jó regény; az a távolság, amely AZ ÉJFÉL GYERMEKEI-től elválasztja, veszélyesen csekély, de nem annyira csekély, hogy a későbbi regényt pusztá manírgyűjteménnyé vagy a Rushdie-piacra készült öniméltléssé változtatná. Ritka bravúrt vitt véghez Salman Rushdie: sikerült megírnia egy jó regényt, amely mintegy a korábbi remekműhöz való veszélyes közelsége ellenére jó. Még egyszer azonban ugyanez aligha sikerülhet.

Bényei Tamás