

EGY BARÁTSÁG. ZÁRÓ AKKORDOK

Elena Ferrante: Az elvesztett gyerek története. Érett kor – Öregkor. Nápolyi regények 4.

Ferrante olasz olvasói 2014-ben, az amerikaiak az Europa Editions kiadónak köszönhetően 2015-ben, mi pedig az idén vehettük kézbe a nápolyi tetralógiát lezáró kötetet. Az olasz író nő elbeszélésmódja és a világsíkiert kommentáló kritikák alapján nyilvánvaló, hogy sokan a családtörténet(ek) és a központi női alakok, Elena és Lila barátságának alakulására, a történet további fejleményeire voltak kíváncsiak. Az elbeszélői karakter és a storyra irányuló amerikai és nem csak amerikai olvasói érdeklődés alapján ez semmiképpen sem váratlan. Régi észrevételem szerint a történetmondói írói beállítottság érvényesülése világszerte folyamatos, és jelentős, eseményelbeszélésre összpontosító regények születtek az igen látványos 20. századi kísérletek (a narratívumot más bemutatásmóddal, fogalmi nyelvvel, filozofikummal, leírással, statikussággal, a story kiiktatásával, metaforikus eszközökkel vagy mással helyettesítő poétikák) időszakos előtérbe kerülése idején is. Tehát régen is, az avantgárd és a posztmodern divat előtt és után, ahogyan ma is.

Ugyanakkor kétlem, hogy Ferrante írás-, beszéd- és szerkesztésmódja eleve a történetközpontú mesélés iránti érdeklődés kielégítésére összpontosult volna valaha is. Sok érv szól amellett, hogy koncepciójának alapját az a belátás képezi, hogy az emberi létezés és az egymás közötti kapcsolatok eseményszerűek. A tettekben, a cselekvésben megnyilvánuló viszonyok az epikában időbeli kiterjedésűek. Ezáltal hol intenzívebb, hol lassuló az eseménypergés a regényciklus különböző darabjaiban. A szerző ugyanakkor szinte sosem él egyes, az alkatától idegen regényírói eszközökkel és lehetőségekkel. A számára jelentőséggel nem bíró elbeszélői módusok helyett események, konkrét történések biztosítják a két asszony és a többi szereplő jellemzését, viszonyaik változásait és módosuló megítélésüket. Két kislány, lány és asszony kapcsolatának anatómiája érdekli, amihez az időben kiterjesztett élettörténetet választja keretül. Fejlődés, alakulás, felnövekvés, változás, váratlan fordulatok, veszteségek, egyéni válságok, konfliktusok, a kapcsolat megszakadása és folytatása, majd érett kori visszatekintés.

Mindez évtizedeket ölel fel, és elválaszthatatlan a történelmi folyamatoktól, noha a *Nápolyi regények* tetralógia csupán háttérelmként kezeli a 20. századi olasz históriát. Eldöntött alkotói szándék a társadalmi viszonyok bemutatásának lefokozása, ami a két nő egyes életszakaszaiban jobban érvényesül, a zárókötetekben azonban mégis valamivel hangsúlyosabb. *Az elvesztett gyerek története* érintésszerűen, szinte felsorolásokba foglaltan említi a század utolsó évtizedeinek társadalmi és politikai eseményeit, inkább csupán jelzések formájában, ám kommentálásukba itt sem bocsátko-

Park Könyvkiadó
Fordította Verseghe Anna
Budapest, 2019
503 oldal, 4490 Ft



zik. „Furcsa idők voltak. Bomlóban volt a világrend, amelyben felnőttünk. Túlhaladottá váltak felhalmozott ismereteink, zsákutcává minősült át, amit mi helyes útnak tartottunk. Anarchista, marxista, Gramsci-hívó, kommunista, leninista, trockista, maoista, munkás-hatalom-párti – ezek mind elavult címkék lettek, sőt, ami még rosszabb, az erőszakot jelelték velük.” (453–454.)

Különösebben nem izgatott a végső kifejtés, mert az 1751 oldalas regényciklus az elbeszélő Elena és a központi alakként, életét meghatározó lényként megjelenített Lila közös történetének végső eseményével kezdődik. Az idős Lila nyomtalanul eltűnik, sorsáról, arról, hogy életben van-e, vagy nem, senkinek sincs és nem is lesz tudomása. Ez a hír képezte az olasz saga elbeszélésének indítékát a *Briliáns barátnőm* első oldalain. Mi mással zárulna a végkifejletig ívelő történet, mint az indító eseménnyel. Inkább két alapvető kérdés foglalkoztatott: hogyan lehet majd vélekedni a központi tengelyt alkotó nőalakok regénybeli szerepéről, lesz-e a különböző sorstörténeteknek és az alkatok fejlődésrajzának bármiféle járulékos jelentése. A hosszúra nyúló szövegfolyam belső ritmusa, a nagyszerű rendezettség, az elrendezés mikéntje, valamint az is érdekelt, hogyan fog a vége felől visszatekintve összeállni a kompozíció egésze. Az egyes kötetek között megmutatózó váltakozó dinamika korábban is észlelhető volt már.¹ A második kötetben Elena a háttérben marad, szinte csak Lila történetét követjük. A harmadikban felgyorsulnak az események, a hetvenes évek Itáliája mozgalmassabb képet mutat, és Elena is cselekvőbb szerepet vállal. A negyedik kötet tovább fokozza a pergést, s már-már az a benyomásunk, mintha a századvégi olasz körülményekkel együtt maguknak a szereplőknek a sorsa is a gyakori váratlan fordulatok és események terepévé válna. Az elbeszélés módja kapkodó, a bemutatás sodró ütemű, s gyakran a felületesség benyomását kelti. Lila is, Elena is mind energikusabban lépnek fel hol egymással szemben, hol közös céljaik érdekében. A vonzás, taszítás lüktetése kezdettől fogva ismert előttünk, ám a konfliktusok az idősebb életszakaszban mintha már csak beidegződészerűen működnének. A reflexek újdonságot nem hordoznak, nem változtatnak a két asszony régi egymásrautaltságán és a ragaszkodás meg az elutasítás közötti ingázásukon.

Elena Greco és Lila Cerullo személyes története kétféle életutat képvisel. Sokáig úgy tűnik, hogy a felszabadultabb, emancipáltabb modell az értelmiségivé váló Elenához kötődik. A regényciklus második felében azonban erősödött a benyomás, hogy a tanulmányok lehetőségétől elzárt Lila termékenyebb és önállóbb emberi utat követett, sőt akaraterejének köszönhetően intellektuálisan sem maradt el befutott író barátjától. Érzékelem némi átértékelődést a két olasz női pozíció regényen belüli megítélésében. Nem esik róla szó, az utolsó életszakasz mégis ilyen irányban módosítja a fokozatosan kibontakoztatott képet. E vélekedésben nincs konkrét támaszom Elena Ferrante nyilatkozatait illetően, aki gyakran nyomatékosan emlegeti saját feminista elkötelezettségét. Ettől független kitérője a közeledés megteremtése mellett: a *Nápolyi regények* nem deklarálnak semmit, hanem lépésről lépésre követ két egyazon pontról kiinduló és más irányokban kibontakozó asszonyi utat. Mintha a végső összehasonlításban mégis a személyiség által meghatározott értékek kerekednének felül. Lila bátorsága, kockázatvállalása, szembeszegülési hajlama, kitérője és ösztönös tehetsége, szemben Elena bizonytalanságaival, műveltségével, megfélemlítési kényszerével. A regénybeli konstellációban még sincs előnyösebb változat, mindkét női alak a maga módján saját körülményeinek, alkatának kiszolgáltatója, függetlenül a személyes adottságoktól és érdemeiktől.

Talán ezért furcsálltam Elenának az önjellemzését, amelyben szokatlan határozottsággal foglalja össze saját útját: „Egy szó, mint száz, volt tartásom, és nem hagytam el magam

¹ Elutasított szerepfelfogások: Ferrante. Eseményszerű létmegélés. Az olasz saga. Felnőttkor. In: Thomka Beáta: *Regénytápasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvsváltás*, Kijárat, Budapest, 2018, 217–245.; A felgyorsult ritmusú olasz saga. *Jelenkor*, 2019/2, 248–251.

a vész közepette. Ami történt velem az életben – tanulás, olvasás, Franco, Pietro, a lányok, Nino, a földrengés –, mind-mind mulandó, de én – akármelyik *énem* az idők során kialakítottak közül –, *én* mindig ott leszek mozdulatlanul: a körző túje, amely köré köröket rajzol egy grafithegy, Lila viszont, ellenkezőleg – és e tudattól büszkeség töltött el, nyugalom, szeretet –, Lila nem tudta szilárdan megvetni a lábát. Nem hitte, hogy sikerül, nem bízott magában” (183.). Elena öntudatossága már-már ellenszenves, hisz ugyanúgy válságok során ment át, mint gyermekkori társa. Még zavaróbb, hogy e kijelentés a romboló erejű, 1980. novemberi olaszországi földrengés idején hangzik el, amikor Lila összeomlik a rettenet hatása alatt: „Ezt a szót használta: *szétmállott*” (179.). A furcsa lelkiállapot azt a fiatalkori zavartságot idézi, amit serdülőkorukban Lila a telepen rendezett tűzijáték alkalmával élt át. A megrendülés *kontúrvesztést* váltott ki nála: így nevezi az előérzet, rettenet, félelem, elbizonytalanodás együttes sokkját. Annak idején ezt fontos döntések követték nála, a mostani eszméletvesztésnek azonban más következményei lesznek, s talán a későbbi, végleges eltűnéséhez vezető döntés sem függetleníthető egyebek között ettől sem.

Elena még egyszer visszatér Lila rohamára, itt a kettejük közötti különbségeket az árnyaltabb jellemzéshez használja fel: „Szerintem Lila látónoki képességgel volt megáldva, ma is ez a meggyőződése, és akkoriban sem esett nehezemre megvallani. Ez a felnőttség, mondtam magamban: elismerni, hogy szükségem van a bátorítására. [...] *Én én voltam*, ezért adhattam helyet neki magamban, tartós és biztos helyet. *Ő ellenben nem akart ő lenni*, következésképp nem tudott befogadni. A rosszulletének, amit *ő szétmállásnak* nevezett, ez volt az alapvető oka, bár kétségkívül közrejátszott a rohamokban Tina tragédiája, a testi romlása és az agya ziláltsága is” (395.). E helyen talán még zavaróbb a megszólaló önbizalma, hisz Lila kislánya értelmezhetetlen körülmények között eltűnik, sosem lelnek nyomára, s az anya és lánya drámája szinte tükörképe lesz egymásnak. Az önértékelés viszonylagos tompításának érzem az alábbi mondatokat, amelyekben az elbeszélő már szereplőként tekint önmagára: „Hosszú időn át az volt az érzésem, hogy olyasféle regényalak vagyok vagy egy festmény olyan szereplője, aki rendíthetetlenül áll a sziklaszirten vagy egy hajó orrában...” (397.). A saját személyiség és azonosságunk elfogadása vagy elutasítása lélektani kérdés, ám Elenát nem ilyen vonatkozásban foglalkoztatja az individuum integritása vagy ziláltsága. Ehelyett a problémát a ciklus negyedik kötetében több helyen is érintő fikciós írói poétika összefüggésébe illeszti. Korábban kevés reflexió vonatkozott saját írói hivatására. Az a benyomásom, hogy a szöveg olyan kérdések sorát érinti, amelyeket a *Nápolyi regények* kritikussai a Ferrante-prózával kapcsolatban felvetettek („brutális realizmus”, „nőies előadásmód”, tényregényt vagy fikciót ír). A nápolyi környezet bemutatása s benne a Camorra működése „a regényen belüli” Elena Greco-regényekben heves reakciók kiváltója, amelyekre csak egy válasza van: „*Én regényt írtam!*” (297.). A szerzői ars poetica és a regénybeli író/szereplő/elbeszélő sehol sem kerül átfedésbe egymással, de vitathatatlanok a műben képviselt és a művel reprezentált álláspontok össze-összevillanásai.

Lehet, hogy tévedtem, amikor eleinte a vége felől meghatározott regénytörténet megtervezett kompozíciójára utaltam. Ferrante egyik terjedelmes interjújában arról beszél, hogy hagyta az események szabad áramlását, mert beszédmódjával spontaneitást kívánt érzékeltetni. Ezzel kapcsolatban közvetlen elbeszélői modora és a közlés, a beszéd áradása ellenére is fenntartásaim vannak. Az epizódok egymásra következése vagy a regénybeli családok közötti ingázás elképzelhetően csakugyan előre meghatározott rend nélkül folyik, ám általában engedelmeskedik a kronológiának. Valamilyen lendület viszi az elbeszélőt, ami különösen a negyedik kötetben eredményez kapkodást és gyors ritmust. Ferrante szerint nem a közlendők ténszerűsége vagy maga az elbeszélés, hanem a megfelelő nyelv megtalálása a valódi próbatétel számára. A kérdésre, hogy az alkotás kegyelmi állapotában az írás végső formájában bukkan-e fel imaginációjában, ezt feleli: „Az írás

nem, a történet igen. [...] Amíg ez az állapot tart, nem szükséges átszervezni a történetet. A *Nápolyi regények* ezerhatszáz oldalánál sosem éreztem, hogy át kellene rendeznem az eseményeket, személyeket, érzelmeket, fordulatokat, utalásokat. Engem is meghökkenített, hogy a történet ilyen hosszú, ily gazdag a fejlődésen áteső szereplőkben, holott sosem rendszereztem anyagomat jegyzetekbe, kronológiákba, semmiféle tervezetbe. [...] Sosem szerettem az előkészítő munkát. Ha megpróbálom, akkor már nem kívánok fejezeteket írni, úgy érzem, hogy többé nem tudom meglepni önmagamot. Minden, ami fontos, az írás közben történik. És akkor jön egy pillanat, amikor levegőt kell vennem. Megállok, újraolvasom, és próbálok javítani a szövegemen, s ezt élvezem. Az előző regényeknél ez a pillanat, nem is tudom, két-három vagy legfeljebb tíz oldal után következett be. A *Nápolyi regények*nél ötven, száz oldalt is írtam anélkül, hogy a szöveget újraolvastam volna”.²

A szóbeli előadásmód jegyeit átmentő értékes olasz tradíció mindenképpen befolyásolja a Ferrante-regények beszédmódját. Korai regényeiben hatásosan érvényesült a szerkesztési ökonómia, a regényciklus második felében jóval kevésbé. E műfajváltozatban más törvényszerűségek működnek, ám a felesleges részletezést és a jelentéktelen epizódok halmozását ezt sem igazolhatja. A kiterjesztésen alapuló regény belső rendje függetleníteni tudja magát a terjedelemtől, noha nem érhet el olyan hatást, mint a dráma tömörségével rokon novella és kisregény. Ferrante maga is csodálkozik az olasz saga hosszúságán. Irodalomtörténeti tény, hogy Proust eredeti terveiben sem szerepelt az, hogy *Az eltűnt idő nyomában* háromezer oldalas lesz. A regényciklus minden oldaláért kár lett volna, ha létre sem jön, ám hogy a *Swann* és *A megtalált idő* nyitó- és zárókötetei között nem feltétlenül előnyösen bővült a mű kompozíciója, az bizonyos. Meggyőződésem, hogy Ferrante anyagának gazdagsága ellenére a válogatás, elhagyás, kihagyás, ugrás műveleteire támaszkodva fegyelmezettebb kompozícióval nyújthatta volna át művét olvasóinak. A poétikai hiányosságok tények, a *Nápolyi regények* jelentőségét azonban nem vitatják el.

² Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228. Interviewed by Sandro and Sandra Ferri. *The Paris Review*, 212. Spring 2015. (<https://www.theparisreview.org/interviews/6370/elena-ferrante-art-of-fiction-no-228-elena-ferrante>) Ugyanebben az interjúban beszél az irodalmi igazság kérdéséről is.