

KISANTAL TAMÁS

Az irodalmi alkotás mint történelmi szöveg*



Bevezetés

Az alábbiakban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy mennyiben lehetséges irodalmi szövegeket történelmi módon olvasni. Történelmi olvasat alatt itt egy sajátos megközelítést értek, melyet első nekifutásra talán legcélszerűbb negatív kijelentésekkel definiálni, azaz először azt akarom bemutatni, hogy milyen módszerek, szemléletmódok nem férnek bele az általam használt „történelmi olvasat” fogalmába. Mindenekelőtt *nem* azt kívánom megnézni, hogy adott irodalmi szövegek kijelentései mennyiben feleltek-felelnek meg a valóságos történéseknek, vagy mennyiben tükröznek egy bizonyos történelmi szituációt. Talán nem igényel túl sok indoklást e nézőpont elvetése, hiszen alapvetően egy némiképp leegyszerűsített mimézis-fogalommal dolgozik, ahol szöveg és valóság viszonya – illetve maga a „valóság” mint olyan – problémátlanul meghatározónak tűnik. Másrészt – bár megközelítésmódom ehhez jóval közelebb áll – alapvetően annak vizsgálatára *sem* irányulna egy történelmi értelmezés, hogy bizonyos szövegek mi módon képezik le saját kulturális-történelmi kontextusuk diszkurzív, hatalmi stratégiáit, vagy próbálnak azoknak ellenállni. Tehát *nem* valamiféle szimptomatikus vagy kontextuális olvasat lehetősége mellett kívánok érvelni; már csak azért sem gondolom, hogy emellett érveket kellene felhoznom, mivel az ilyen típusú olvasásmód manapság (főként angolszász területeken, de egyre inkább nálunk is) széles körben elfogadott, már-már divatos nézetnek számít. Saját megközelitésem inkább ez utóbbihoz képest (esetleg ezen belül) mutatkozik meg: talán némiképp paradoxonnak hangzik, de egy olyan olvasásmód lehetőségére kérdeznék rá, mely egyszerre lehet formális és történelmi. Persze ez sem feltétlenül kell hogy furcsának tűnjék, hiszen a formális-kontextuális, illetve a formális-történelmi olvasásmód épp ezen kultúrkritikai irányzatokon belül jelen lévő és gyakorta hangoztatott metódus.¹

Saját eljárásomomat elsősorban az különbözteti meg a kultúrkritikai olvasatok metodológiájától, hogy azoknál egy fokkal formalistább módon közelítek a szövegek felé, ugyanis azt vizsgálom, hogy az adott szöveg formális-narratív jegyei mennyiben árulkodnak egy bizonyosfajta történetiségképről, vagy a történelemhez való viszonyulásról. Vagyis

* Jelen tanulmány A nemzeti irodalomtörténet-írás módszertani hagyományai és mai lehetőségei (NKFP 5/130) című projekt keretében és támogatásával készült.

¹ Vö. például: LACAPRA, Dominick, Introduction. In: LACAPRA: *History, Politics, and the Novel*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1987, 1–15.; vagy LACAPRA: *Canons, Texts, and Contexts*. In: LACAPRA: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1994, 19–42.

ennyiben megközelítem talán kevésbé kontextualista, hiszen nem elsősorban az adott közegnek a szövegre való hatását elemzem, inkább a szövegben ábrázolt történeti situációt reprezentáló eljárásokat, a textus történet- és történelemképét – bár remélhetőleg a későbbiekben, az elemzés során világossá válik, hogy a kontextusnak, az előbbieknél közvetettebben ugyan, de nagy szerepe van a vizsgálódásban. Tanulmányom címe ebből a szempontból talán árulkodó lehet: utal előfeltevéseimre, valamint kijelöli az általam kiindulópontként használt diszkurzív keretet. A cím egy Hayden White-parafrázis, a szerző talán legtöbbet idézett szövegének chiasztikus kifordítása.² Mint közismert, White érvelése szerint egy történeti szöveg annyiban irodalmi alkotás, amennyiben igaz (valóságrefereus, források, evidenciák által alátámasztott) kijelentései egy bizonyos formát kapnak, adott módon cselekményesítődnek. E forma a történelmi szövegeket szükségképpen fikcionálissá teszi, hiszen nem a „valóság”, a múltban megtörtént események valódi narratív formája reprezentálódik, hanem a történész egy általa kiválasztott cselekménystruktúrát visz rá a vizsgált eseményegyüttesre (vagy mondjuk inkább úgy: a dolgokra, hiszen maga az esemény sem valami eleve adott entitás, hanem tulajdonképpen már azt is a megfigyelő konstruálja). A valóság narratív formája White szerint leginkább azért sem jeleníthető meg újra, mivel ilyesmi gyakorlatilag nem is létezik: a szerző ugyanis azt állítja, hogy a múlt (és a jelen) alapvetően kaotikus, összefüggés nélküli, az események közötti kapcsolatot, a jelentést mindig az interpretátor vetíti bele az általa szemlélt anyagba.³

Tehát White és követői a történeti szövegeket oly módon olvassák, hogy nem elsősorban a kimondottra (tényekre, adatokra) koncentrálnak, hanem a kimondás mikéntjére, arra, hogy a textusban milyen retorikai mechanizmusok, narratív cselekménystruktúrák működnek. Az ilyen elemzési metódust talán Hans Kellner „megcsavart” (crooked) olvasás-terminusa írja le a legszemléletesebben: Kellner szerint egy efféle vizsgálat legfőbb jellemzője, hogy nem hajlandó a történetet „rendben”, „egyenesen” (straight) szemlélni, hanem éppen azt a stratégiát bontja ki, mely egy egyenes, a kijelentésekre koncentráló olvasat során ellepleződik – vagyis a szöveg retorikájának működését, a leírt „valóság” és a leírás módja közti feszültséget.⁴ E formalista megközelítésmód azonban, ha egy lépéssel tovább megyünk, újra történetivé tehető: mint White 1987-es könyvének címe utal rá, a forma nem önmagában való dolog, hanem mindig tartalommal bír.⁵ Azaz a történeti szövegek formája, cselekménystruktúrája, mint már szó volt róla, nem egy múltbeli, autentikus struktúra felfedezése révén jön létre, ámde nem is afféle ad hoc szerzői szabadság vagy lelemény eredménye, hanem a forma bizonyos értelemben „referenciális”: szerzője ideológiájának s az adott korszak kontextusának, történetiségfelfogásának tükrözője. Így

² Vö.: WHITE, Hayden: A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás. Ford.: Heil Tamás. In: WHITE: *A történelem terhe*. Osiris–Gond, Budapest, 1997 (a továbbiakban: WHITE 1997.), 68–102.

³ E tanulmánynak nem feladata White nézeteinek kritikája vagy a másik oldal (melyet leginkább kontinuitás-elméletekként aposztrofálnak) érvelésének elemzése. Csupán utalnék a két „alappó”: CARR, David: *Time, Narrative, and History*, Indiana University Press, Bloomington, 1986; illetve: RICOEUR, Paul: *Temps et récit. I–III*, Seuil, Paris, 1983–84.

⁴ Vö.: KELLNER, Hans: A Valóság legmélyebb tisztelete. Ford.: Szommer Gábor. In: KISANTAL Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. L'Harmattan, Budapest, 2003. 211–232. – a továbbiakban: *TMK* 2003.

⁵ WHITE, Hayden: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

a narratív történetelmélet, s a történeti szövegek formális, retorikai olvasásmódja valamilyen historiográfiatörténetként, illetve metahistoriográfiaként is értelmezhető: történeti szövegek „megcsavart” olvasásával múltértelmezések, történetiség-konceptiók vizsgálata zajlik. Mint Frank Ankersmit egy tanulmányában írja, a historiográfia története felfogható úgy is, mint annak története, hogy az egyes korszakok hogyan próbálták meg a történeti tapasztalatot nyelviileg reprezentálni.⁶

A historiográfiának mint a történeti tapasztalat nyelven keresztüli ábrázolásának ilyen vizsgálata tehát egyfajta másodlagos történeti elemzéssé válik: nem elsősorban maga a szövegben megmutatkozó múlt érdekli, hanem annak az adott közegben való értelmezése. Vagyis az ilyesfajta elmélet gyakorlati történetírassá tehető, csupán a hangsúly helyeződik át – kicsit fellengzősen fogalmazva talán mondhatjuk úgy is, hogy a narratív történetelmélet optimális esetben a történetiség történetét kutatja.⁷ Talán ez az a pont, ahol az irodalmi szöveg formális-történeti elemzése összekapcsolható a történettudománnyal: ugyanazon módszerek és szemléletmód alapján egy irodalmi alkotás történelmi forrássá tehető, amennyiben a kutatás tárgyát a benne megmutatkozó történet szemlélet és az ezen keresztül megképződő történelemkonceptió vizsgálata adja. Második lépésben – amivel most csak érintőlegesen, lényegében csupán a problémafelvetés szintjén akarok foglalkozni – ezzel párhuzamosan azt is meg lehetne nézni, hogy egy bizonyos korszak irodalmi (esetleg más művészeti ágak által képviselt) alkotásai és a történeti szövegei milyen hasonlóságokkal és különbségekkel bírnak, s ez árulkodik-e valamilyen egységes diskurzusról, vagy éppen az egymástól való esetleges elszakadásból milyen következtetések vonhatók le.⁸

Az irodalom és történetírás összefüggéseinek kapcsolatához White és a narratív történetelmélet legtöbb teoretikusa egy olyan előfeltevés alapján közelít, mely nagyjából a következő narratívumra épül: valamikor a 19. században a történetírás és a retorika, vagy távolabban véve, a történetírás és az irodalom elvált egymástól, s míg az utóbbi formai és tartalmi tekintetben nagy változásokon, újításokon ment keresztül, addig a historiográfia narratív eljárásaiban, elbeszéléstechnikájában lényegében a realista regény módszereinél „ragadt le”. Ez összefügg a történelem szaktudománnyá válásával, melynek következménye (és követelménye) a diszciplína retorikamentessé tétele volt; ám e törekvés alapvetően

⁶ ANKERSMIT, Frank R.: Nyelv és történeti tapasztalat. Ford.: N. Kovács Tímea. In: THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat, Budapest, 2000, 169–184. (a továbbiakban: *Narratívák 4.*)

⁷ Úgy vélem, mindez akkor is tartható, ha a legtöbb narratív történelemelméleti munka e második lépést nem végzi el, hanem általában a formális-kritikai szinten ragadnak le. Elvileg valami ilyesfélére vállalkozik White *Metahistory*-ja, amikor a történeti képzelőerőt orientáló tropológiai mechanizmusokat összekapcsolja a 19. század történeti tudatának szakaszaival – ám White itt is hajlamos a szimpla formalizmuson belül maradni. Vö.: WHITE, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. John Hopkins University Press, Baltimore, 1973. A szöveg bevezetője magyarul is olvasható: WHITE, Hayden: A történelem poétikája. Ford.: Kisantal Tamás és Szeberényi Gábor. In: *Aetas* 2001/1. 134–164. Az általam ismert, a narratív történelemelmélet paradigmáján belül maradó leginvenciózusabb formális-történeti elemzés Stephen Bann-nek, a 19. századi történeti reprezentációs eljárásokat tárgyaló könyve: BANN, Stephen: *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984. Magyarul az utolsó fejezet olvasható: BANN: Klio felöltöztetése. Ford.: Sári László. In: *TMK* 2003. 287–302.

⁸ Ezt végzi el például a 19. századdal kapcsolatban a fentebb említett Bann-kötet.

kudarca ítéltetett – hiszen a nyelv nem retorikátlanítható –, s a retorika száműzése címen tulajdonképpen a korabeli „realista” irodalom retorikai módszereit, előfeltevéseit vették át (mint például a nyelv áttetszőségét, az objektív, mindentudó elbeszélőt, a „valóság-hatás” alkalmazását stb.), s ehhez – az előbbi folyamatot elkendőzendő – egy „objektív”, „előfeltevésmentes”, „tudományos” alapszínezet járult.⁹ Ennek elég súlyos következménye lett, ugyanis White-ék azt állítják, hogy az objektív, „tudományos” történelem-szemlélet a születő nemzetállamok talaján jött létre, illetve azok egyik legfőbb ideológiai bázisát képezte, ám a későbbiekben az ilyen történelemkép lényegében már elavult, mi több, reakcióssá vált: vagyis a „tudományos” történetírás történetiségfelfogása (és ehhez kapcsolódó narrációs eljárásai) manapság már „elmaradott”, meghaladásra érdemes.¹⁰

Még ha az ilyesféle értelmezésekből erőteljes radikalizmus, sőt némi utópizmus is árad, az a következtetés talán mégis levonható belőle, hogy egy korszak történetiség-felfogásának alkalmasint látványosabb példái lehetnek irodalmi alkotások, mint maguk a történetírói szövegek. Látványosabbak, amennyiben az irodalmi mű formailag újítóbbról „merészebb” lehet, és hatástörténetileg szélesebb területeket érinthet, mint az elsősorban szakmai kritériumoknak megfelelni akaró, s saját diszciplináján belül talán „apróbb lépésekben mozgó” történetírás. Különösképpen így működhet ez az olyan történelmi események megjelenítése során, melyek időben viszonylag közel állnak hozzánk, és még inkább az emlékezet, mint a történelem területéhez tartoznak, a jelenkor társadalmi közössége számára pedig állandó problémát jelent a velük való szembenézés. Az ilyesfajta események azok, melyek a narratív történetelméletnek számára a legkomolyabb kihívást jelentik, s az utóbbi évtizedek történetírói és -filozófiai vitáiban mindegyik tábor részéről az

⁹ Lásd például: WHITE, Hayden: A történelem terhe. Ford.: Berényi Gábor. In: WHITE 1997, 25–67.; WHITE: A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása. Ford.: John Éva. In: WHITE 1997, 205–250.; GOSSMAN, Lionel, Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstudomány. Ford.: Szeberényi Gábor. In: *TMK* 2003, 133–168.; BARTHES, Roland: A történelem diskurzusa. Ford.: Szabó Piroška. In: *TMK* 2003, 87–98.

¹⁰ Mivel nem tartozik szorosan a tanulmány tárgykörébe, kritikámat csupán egy – talán a szokásosnál kicsit hosszabb – lábjegyzetben fogalmaznám futólag meg. White-ék szerint tehát a történetírás az irodalomhoz képest valamiféle „megkésetttség” állapotában van, s a történetelmélet feladata – az elmondottakon túl – az lenne, hogy a historiográfia kritikájával ösztönözést, „irányt” mutasson egy újfajta, a modern narrációs eljárásokat felhasználó történettudomány és történetírás felé. Jómagam némiképp szkeptikus vagyok a program megvalósíthatóságát illetően, mégpedig nem azért, mert – mint a posztmodern történetfilozófia több képviselője hangsúlyozza – a történelem diszciplinája konzervatív, s egy mára már jócskán meghaladott tudománykoncepcióval dolgozik. Még ha ez nagy általánosságban igaz is, úgy gondolom, az ilyesfajta elméleti kritikák egy alapvetően hibás előfeltevés alapján fogalmazzák meg álláspontjukat. Ha tartható az a történelmi elbeszélés, miszerint a történelem és az irodalom a 19. században elvált egymástól, s az utóbbi önálló szaktudomány lett, akkor nem biztos, hogy túl szerencsés a történetírás formai jegyeit továbbra is az irodalomtörténet, illetve az irodalmi műfajok története felől szemlélni. Vagyis White-ék mintha kritikájukkal éppen a két terület különállóságától tekintenének el, s az egyik kategóriáit minden különösebb aggály nélkül rávihetőnek tartanák a másikra is, holott lehet, hogy célszerűbb lenne a történetírást valamilyen önálló műfaj történet felől vizsgálni. Ezt próbáltam meg felvetni, illetve illusztrálni egy szövegemben: KISANTAL Tamás: A történetírás történetéről – avagy mennyiben alkalmazzák a történészek a kortárs történelemelmélet javaslatait. Elhangzott Kaposvárott, a 2003. május 9–10-én rendezett, *Az applikáció fantomjai* című konferencián.

egyik legfontosabb példaként és érvként szerepelnek. Természetesen a holokauszt reprezentációjával kapcsolatos diszkussziókra s szűkebben véve White „modern esemény” (modernist event) terminusára gondolok. Közismert, hogy White a holokauszt megjelenítési lehetőségeit tárgyaló újabb keletű tanulmányaiban a korábban kifejtett elméletével kapcsolatban gyakorta hangoztatott „totális relativizmus” vádjá alól szeretne kibújni. A szerző arra a szemrehányásra válaszképpen vezette be a modern esemény terminusát, mely szerint, ha nincs olyan külső pont, ami alapján a történelmi események autentikus ábrázolását elkülöníthetjük egy rossz, alkalmatlan reprezentációtól, akkor bármit bármilyen formában el lehet beszélni, s elvi akadály a még annak sincs, hogy például a holokauszt komédiaként cselekményesítsük: azaz White relativizmusa bizonyos veszélyes, szélsőséges ideológiák referenciájává válhat. Itt általában a holokausztagadókat, valamint a 80-as években Németországban lezajlott Historikerstreit-apóriát (mely a német hadsereg és tágabbban a német nép második világháború alatti szerepének megítélése körül forgott)¹¹ szokták White ellen felhozni. Az előbbi vádat (vagyis, hogy elmélete a holokausztagadás forrásává válhat) a szerző viszonylag könnyen kivédte, hiszen teóriájában a tények valóságreferenciája stabil pontnak számít, vagyis a holokauszt megtörténtének tagadása ellen bizonyítékok hozhatók fel, így ezen műveket minden további nélkül a történelmet meghamisító ideologikus hazugság körébe lehet sorolni. Ám a cselekményesítés szabadsága már jóval bonyolultabb kérdés, ugyanis a *Metahistory* és a szerző későbbi szövegei alapján tulajdonképpen nehéz érvelni a holokausztot komédiaként vagy a német hadsereg keleti fronton való szereplését hősi tragédiaként cselekményesítő ellen – mindazzal együtt, hogy érezzük, tudjuk, legalább az első, komédia formájú elbeszélés nem etikus, mi több, alapvetően semmiféle elmélet nem legitimálhatja hazugságát. Mint egy, a holokauszt körüli teoretikus vitákat tárgyaló tanulmányában Michael Dintenfass írja, a holokauszt lényegében a kortárs történelemelméleti vita próbakövévé vált: a nyelvi fordulat ellenzői szerint a relativista elméletek ennél az eseménynél egyszerűen csődöt mondanak, s amennyiben sikerül bebizonyítani, hogy legalább egy eseményre alkalmazhatatlan, akkor tulajdonképpen az egész elméleti rendszer létjogosultsága megkérdőjelezhető. De a másik oldal számára is megkerülhetetlen a holokauszt, ugyanis az új történetfilozófia prominens képviselői is itt próbálják megvédeni és továbbgondolni álláspontjukat.¹²

White elegánsan, bár talán kissé furcsán bújjik ki a vádak alól: bevezeti a modern esemény fogalmát, ami azt jelenti, hogy igenis vannak bizonyos események, melyek önnön reprezentációs lehetőségeiket meghatározzák.¹³ Ehhez több kritérium kapcsolódik: egyrészt a modern esemény időben hozzánk közel áll – vagyis még nem vált történelemmé –, jelenbeli pozíciónkat és jövőképunket egyaránt meghatározza; másrészt pedig traumatikus természetű esemény: azaz feldolgozatlan, s mint ilyen, feldolgozásra, értelmezésre

¹¹ A Historikerstreit-ről: BRAUN Róbert: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris–Gond, 1995, 242–276; LACAPRA, Dominick: Reflections on the Historian’s Debate. In: LACAPRA: *Representing the Holocaust*. 43–68.

¹² DINTENFASS, Michael: Truth’s Other: Ethics, the History of the Holocaust, and Historiographical Theory after the Linguistic Turn. In: *History and Theory* 39 (2000/1), 1–20.

¹³ Vö.: WHITE, Hayden: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája. Ford.: John Éva. In: WHITE 1997, 251–278; valamint WHITE: A modern esemény. Ford.: Scheibner Tamás. In: *TMK* 2003. 265–286.

szorul. Vagyis egy esemény nem a priori modern, hanem azáltal lehet modernként definiálni, hogy a jelen társadalma bizonyos módon viszonyul hozzá. Nem csak a holokauszt modern esemény – bár a szerző ezt tartja a fogalom paradigmaticus példájának –, gyakorlatilag azok a jellegzetesen 20. századi történések tartoznak ide, melyek mivel megtörténtek és megtörténhettek, ezáltal mintegy megkérdőjelezik a hagyományos történetiség-felfogást, amely a történelmet rendezett, átlátható, értelemmel bíró folyamatnak tekintette. Ezen események feldolgozása White szerint reprezentációjukon keresztül valósulhat meg, ám ez nem lehet a hagyományos, klasszikus történelmi elbeszélés, mivel az az eseményeket adott cselekményformába önti, s ezzel óhatatlanul megnyugtató és uralható értelmet tulajdonít nekik, lezárta, múlttá, történelemmé teszi őket, s e lezártság éppen az események borzalma, s emlékezetben tartásuk, felelősségünk állandó tudatosítása miatt kerülendő el. Vagyis egy modern eseményt (mondjuk a holokausztot) nem lehet komédia-ként cselekményesíteni, de tulajdonképpen tragédiaként sem: *hagyományosan* egyáltalán nem lehetséges (vagy célszerű) ábrázolni, hanem az adekvát reprezentáció csak bizonyos modern narrációs-ábrázolási technikák segítségével valósítható meg. White a holokauszt-tanulmányában az ilyen események reprezentációjára a Roland Barthes-i mediális és intranzitív írásmódot javasolja, azaz egy olyan ábrázolási módszert, ahol alany és tárgy, író és a megírt esemény nem különül el egymástól, az alany a cselekvéshez képest nem valamiféle külsődleges pozíciót foglal el, hanem azon belül van: az események megírásával egyidejűleg önmagát is megalkotja. Ezt White Auerbach Virginia Woolf-elemzésén keresztül a modern regények elbeszélési módszereihez kapcsolja, s végkövetkeztetése szerint a modern esemény modern, mediális, intranzitív írást követel. Későbbi szövegében White a reprezentációs lehetőségeket már szélesebb körűvé teszi: az ilyen események feldolgozására alapvetően a modern és posztmodern irodalom narrációs módszerei és történeti ábrázoló műfajai lennének alkalmasak (mint például az antiregény, a dokudráma vagy a történeti metaelbeszélés). Nem nehéz észrevenni, hogy itt White valamiféle pragmatista háttérrel érvel: vagyis nem csupán azért jobbak az ilyen reprezentációk, mert az eseményt jobban megragadják, inkább azért, mert jelenbeli feldolgozásukat jobban elősegíthetik. E feldolgozás mindig a jövő felé nyitott, azaz a holokauszt és hasonló események reprezentálásakor a szerző, a történet és a befogadó között sokkal nagyobb dialógusnak kell létrejönnie, s a befogadó ezen dialógus során saját múltjához való viszonyát is megképzzi, illetve újraképzzi. Vagyis – s ebben White egyetért kritikusaival – a modern események ábrázolása alapvetően etikai tett, ám az etika fogalmát – ha lehet ilyet mondani – White formalizálja: tehát nem a holokauszt tragikus ábrázolása az etikus lépés, hanem éppen a modern formában való reprezentáció, mivel ez egy olyan befogadás számára nyitja meg az utat, mely az esemény borzalmához és értelmezhetlenségéhez képest fogalmazza meg önmaga viszonyulását és saját jövőbeli cselekedeteit.

E tanulmánynak nem célja, hogy a modern esemény fogalmát kritizálja, bár véleményem szerint sok szempontból igencsak problémásnak tekinthető. (Például: meddig számít valami modern eseménynek? Amíg a kollektív emlékezetben él? Ha ez így van – s ezt talán maga White is aláírná – akkor egy ilyen terminus bevezetése kétélű dolog, hiszen amint kiemelünk bizonyos történéseket, és jelenünkre való erőteljes hatásukat hangsúlyozzuk, nem csupán a kollektív emlékezetet erősítjük, hanem egyszersmind az abból kihullott, elfelejtett dolgokat is saját helyzetükben legitimáljuk. Vagyis ezzel óhatatlanul

a többi, nem modernnek tekintett eseményt – legyen az akár mégoly szörnyű tömeggyilkosság is – mintegy „számúzzuk a történelembé”, tudatosan-öntudatlanul, de elfogadjuk megtörténtét, lezárttá tesszük. Vagy: attól, hogy valamit modern, illetve posztmodern narrációs technikákkal ábrázolnak, feltétlenül etikussá lesz? Nincs az egész mögött burkoltan egyfajta aufklärista fejlődésmodell, melyben a műfajok, reprezentációs módok egyre fejlettebbé, kifejezőbbé válnak?) Mindössze azért tartom szükségesnek, hogy e terminusról röviden értekezsek, mert a történetelméleti diskurzuson belül az e fogalommal lefedhető eseménycsoportnál kerül egymáshoz legközelebb az irodalom és a történetírás, s talán az ilyen témájú szövegek vizsgálata lehet az irodalom és a történelem közös metszetének leglátványosabb példája (hiszen az ilyen szövegek gyakorta *irodalmi* formában megnyilvánuló *történeti* reprezentációk, s témájuk révén a személyes, illetve a kollektív emlékezethez egyaránt tartoznak, vagyis egyszerre alapoznak a történelemre, s formálják is azt). Ha első lépésben csak néhány ilyen, modern eseményeket megjelenítő alkotást vizsgálunk, úgy gondolom, talán ez hozzásegíthet az irodalmi szövegek történeti szempontú olvasási módszereinek, stratégiáinak kidolgozásához.

A továbbiakban egy „esettanulmányon” keresztül szeretném e módszer működtetését illusztrálni (bár jelen pillanatban inkább így fogalmaznék: lehetőségére rákérdezni). Az általam vizsgált szöveg egy modern esemény ábrázolását tűzi ki céljául, s jellemző rá, hogy meglehetősen szokatlan, némiképp talán provokatív módon teszi ezt meg. A könyv nem holokauszt-regény, de a korszakhoz, s a „modern esemény” fogalmához szorosan kapcsolódik, ugyanis egy második világháborús eseményt, a háború legtöbb áldozatot követelő bombatámadását „írja meg”: Kurt Vonnegut: *Az ötös számú vágóhíd* című regényéről van szó, mely Drezda bombázásának esemény-összefüggéseit egy – meglehetősen groteszk és banális – science fiction történet kontextusában beszéli el. Példám illetően extremitása, provokativitása természetesen felróható kiválasztásom önkényességének, saját érvelésem meggyőzőni szándékozó retorikájának. Ám szeretném azt hinni, hogy e szöveg – hogy a történettudomány fogalomtáránál maradjunk – valamiféle „kivételesen normális”¹⁴ példájává válhat irodalom és történetírás közötti kapcsolatnak. Másrészt pedig, e könyv rendhagyósága, sajátos megközelítési módja (amennyiben egy komoly, sőt tragikus témát valamilyen „peremműfaj” köntösébe öltöztetve, s a műfaji hierarchia diskurzusához meglehetősen ironikusan viszonyulva próbálnak megragadni) és hatástörténete, félig-meddig kanonizált státusa segíthet annak elemzésében, hogy egy ilyen típusú traumatikus történelmi esemény reprezentációjának a jelen kulturális befogadásmódja számára vannak-e határai, s a (tág értelemben vett) befogadói közösség történetiségfelfogását mi jellemzi. Vagyis e példa formális, szövegközeli „szoros olvasata” révén reményeim szerint feltárul-

¹⁴ A „kivételesen normális” eredetileg Edoardo Grendi terminusa, s az olasz *microstoria* egyik „programszövegében” Carlo Ginzburg és Carlo Poni hivatkozik rá, amikor a kivételes (s így dokumentáltan fennmaradt) esetek jelentőségére hívják fel a figyelmet, melyek elemzésével egy mind ez ideig elrejtett, ám a múltban ténylegesen működő valóság tárulhat fel. Vö.: SZIJÁRTÓ M. István: A mikrotörténelem. In: BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József: *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*. Osiris, Budapest, 2003. 494–513. (itt: 507.)

hat egy tágabb kontextus, a (viszonylag szélesen értelmezett) jelenkornak a közelmúlt történelmi traumáihoz való viszonyulása.¹⁵

Traumatikus esemény és narráció Vonnegut regényében

„Kategorikus imperatívuszak tűnt, hogy írjak Drezdáról, a város felégetéséről, mivel ez volt Európa történelmének legnagyobb tömegmészárlása, s én – az európai származású író – ott voltam. Mondanom *kellett* valamit róla.” A fenti mondatok egy Kurt Vonneguttal készült interjúból származnak, melyben a szerző *Az ötös számú vágóhíd* keletkezési körülményeiről beszél.¹⁶ E nyilatkozat alapján evidensnek tűnik azt a következtetést levonni, hogy a mű valamiféle erkölcsi parancs sürgetésére íródott, s eszerint a könyv lényegében visszaemlékezés a Drezda-élményre. Vagyis, ha a regény műfaját meg akarnánk határozni, akkor háborús regénynek, s e kategórián belül, közelebbi történetére nézve pedig talán „Drezda katasztrófájáról szóló háborús regénynek” nevezhetnénk. Ezt látszik sugallni a könyv első magyarországi kiadásának fülszövege is, mely szerint: „Vonnegut regénye a második világháború rendkívül gazdag irodalmában is kiemelkedő helyet foglal el”.¹⁷ Ám e besorolással és a könyvnek a műfaji kánonnal kialakított helyzetével kapcsolatban olyan problémák merülnek fel, amelyek megkérdőjelezzik az ilyen kategorizáció létjogosultságát. Először is, ha a könyv fő témájának Drezda 1945. február 13-án bekövetkezett bombázását tekintjük, akkor legalábbis furcsának tűnik, hogy lényegében éppen ez az adott esemény nem is szerepel a könyvben. Sok mindent megtudhatunk a katasztrófa előtörténetéről, a tömegmészárlás közvetlen és közvetett hatásáról, ám maga a bombázás megtörténte, körülményei hiányoznak, s e hiátus sajátos értelmet ad a törtéetésnek. Másrészt, háborús regénynek tekinteni is problémás, hiszen e műfaji kánon által támasztott követelményrendszer nem teljesíti be (sőt radikálisan felrúgja): a történet eseményeinek tényszerűsége (akár a „megtörtént”, akár a „megtörténhetett volna” szintjén) erősen vitatható, valamint időkezelése, s egy peremműfajjal, a science fictionnel való összjátéka folytán a háborús epizódok teljesen átértelmeződnek, idézőjelbe kerülnek. Jómagam az alábbiakban azt a kérdést szeretném megvizsgálni, hogy a regény a műfaji kánonnal – és a hagyományos lineáris történetelvű narrációval – való radikális szakítása miféle többletjelentést hordozhat magában, vagyis a regény történetiszemlélete milyen összefüggésben van a történelem- és szorosabban véve a traumatikus történelmi esemény (a drezdai mészárlás) feldolgozásával és reprezentációjával. Vagyis, előfeltevéseimet tisztázandó, *Az ötös számú vágóhíd*at mint (sajátos) történelmi regényt, s közelebbről mint a második világháborúról szóló regényt

¹⁵ E tanulmány eredetileg egy hosszabb szöveg részét képezte, ahol is két mű vizsgálatán keresztül próbáltam mondandómat alátámasztani. A másik, Art Spiegelman: *Maus. A Survivor's Tale* című „holokauszt-képregénye” volt, melynek elemzése *Az extremitás történetisége: Art Spiegelman: Maus* címmel külön megjelent: *Századvég*, 2003/3., 95–121.

¹⁶ Idézi: ALLEN, William Rodney: *Understanding Kurt Vonnegut*. University of South Carolina Press, Columbia, 1977, 77.

¹⁷ VONNEGUT, Kurt Jr.: *Az ötös számú vágóhíd*. Ford.: Nemes László. Szépirodalmi, Budapest, 1980. A továbbiakban: *Vágóhíd*. Az általam felhasznált angol kiadás: VONNEGUT: *Slaughterhouse-Five*, Vintage, London, 1989. (a könyv eredetileg 1969-ben jelent meg) A továbbiakban: *Slaughterhouse*.

vizsgálom.¹⁸ Sajátosnak nevezhető, mivel a mű az események reprezentációja során olyan formát, narrációs és történetkezelési technikát alkalmaz, mely alapszinten tény és fikció, magasabb (műfaji) szinten pedig tényszerű (történeti) és fikcionális (fantasztikus) diskurzusok összekapcsolásával, egy különleges idő-, történet- és történelemszemléletet hoz létre.

Kiindulópontként érdemes röviden megvizsgálni azt a történelmi eseményt, mely mind a regény történetében, mind pedig szerzőjének személyes élettörténetében meghatározó jelentőségű. Mint *Az ötös számú vágóhíd* első fejezetéből, s a szerző egyéb műveiből (például a pár évvel korábban megjelent *Éj anyánk* [*Mother Night*] második, 1966-os kiadásának bevezetőjéből¹⁹) kiderül, Vonnegut fiatal közkatonaként részt vett a második világháborúban, ahol is hadifogságba került, s itt, fogolyként átélte a háború legnagyobb, legtöbb áldozatot követelő légitámadását, Drezda bombázását. Az eseményről általában nem szokás tudni, hogy áldozatai számát, s a rombolás mértékét tekintve még Hirosimát is felülmúlta. 1945. február 13-án éjjel következett be, s a brit Royal Air Force hajtotta végre, némi amerikai közreműködéssel. Talán a „nyers tények”, a pusztaság adatok is valamelyest képet adnak az esemény borzalmáról: pár óra leforgása alatt 772 bombázó 650 darab, többségében gyújtóbombát dobott a városra. Drezda gyakorlatilag porrá égett, az áldozatok pontos számáról a mai napig megoszlanak a vélemények: a „legenyhébb” becslések 25–35 ezer, sokan viszont 130, sőt 400 ezer halottról beszélnek. A következő napokban a fertőzések elkerülése végett 6865 holttestet égettek el a Régi Piactér helyén. A történelmi belvárosban 550 régi épület semmisült meg, köztük 27 templom. A városban összesen 12 ezer ház dőlt romba, s az esemény „iróniájára” jellemző, hogy a város szélén található néhány katonai létesítmény gyakorlatilag érintetlenül vészelte át a pusztítást.²⁰ A Drezdát támadó gépek legénysége a támadás előtt Bombázóparancsnokságtól kapott egy, az eligazítást kísérő feljegyzést, melyben a repülők személyzete számára a támadás szükségességét próbálták megindokolni. „Drezda Németország hetedik legnagyobb városa – valamivel kisebb, mint Manchester –, s egyben az ellenség legnagyobb eddig még nem bombázott beépített területe – állítja a szöveg. – Mivel a tél közepén járunk, megnőtt az ép tetők ázsiója. A nyugat felé áramló menekültek és a csapatok itt pihennek meg, sőt a város épületei nemcsak a helyi munkásoknak és a menekülteknek biztosítanak fedelmet, hanem a csapatoknak, sőt az ország más területeiről ide evakuált közigazgatási intézményeknek is. Az egykor porcelángyártásáról híres Drezda elsőrangú ipari központtá nőtte ki magát, és mint bármely más nagyváros, jelentős telefon- és vasúthálózattal rendelkezik. Mint ilyen roppant értékes vezetési és közlekedési központ annak a frontszakasznak a vé-

¹⁸ Ezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert a mű recepciójában gyakorta egészen más – bár legalább ugyanennyire létjogosult – nézőpontok felől értelmezik a könyvet. Gyakran például science fiction regényként, vagy posztmodern metafikciós műként viszonyulnak hozzá. Vö. például: BÉNYEI Tamás: Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction. In: *Prae* 1999/1–2, 39–56. (a továbbiakban: BÉNYEI 1999), illetve HUTCHEON, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York and London, 1991, 44. Én – mint remélhetőleg a későbbiekben kiderül – e megközelítések létjogosultságát egyáltalán nem vitatom, sőt, sok tekintetben építke is rájuk, csupán saját értelmezésemben egészen máshova, a regény történetiségének funkciójára kerülnek a hangsúlyok.

¹⁹ VONNEGUT, Kurt: *Éj anyánk*. Ford.: Békés András. Maecenas, Budapest, 1990, 8–9.

²⁰ Vö.: MÉLYI József: Drezda romjai. In: *Café Babel* 1998/4, 39–47. (itt: 40–41.)

delmi rendszerében, amelyet Konyev marsall friss áttörése fenyeget.”²¹ A leírás nagy része gyakorlatilag pusztá kitaláció, ugyanis Drezda ekkor egyáltalán nem volt ipari központ, inkább csak azért lehetett a bombázások számára fontos, mert az átlag angol polgárok – történelmi nevezetességei miatt – ismerték. A városban különösebb haderő nem állomásozott, tehát a támadás tulajdonképpen semmiféle stratégiai jelentőséggel nem bírt. Vagyis a háború legnagyobb pusztítását eredményező bombatámadást a szövetséges haderők követték el, s indokaik között stratégiai, a háború befejezését előbbre vivő cél nem szerepelt, legfeljebb a megtorlás, a bosszú és az elrettentés.

Vonnegut számára Drezda bombázása egyrészt személyes trauma volt, hiszen ő maga szemtanúként és szerencsés túlélőként láthatta a város porrá égését. Ám emellett az esemény szimbolikus jelentőséget is kap, amennyiben radikálisan megkérdőjelezi a második világháborúról alkotott hagyományos nyugati narratívumot, mely a nácizmus, a „gonosz birodalma” elleni szörnyű pusztításokkal jár, ám alapvetően igazságos háborúról szól. Vonnegut egy riportban a következőképpen nyilatkozott arról, hogy Drezda bombázása mennyiben bontotta meg számára az amerikai háborús ideológiát: „Amikor háborúba mentünk – mondta az író –, úgy éreztük, Kormányunk tiszteli az életet, vigyáz, hogy ne bántsa a civileket és hasonlókat. Nos, Drezdának nem volt taktikai szerepe, a városban civilek laktak. A szövetségesek mégis addig bombázták, míg elégett, szétolvadt. Aztán pedig össze-vissza hazudoztak róla. Mindez eléggé aggasztó...”²² Drezda pusztulásának eseménye Vonnegut értelmezésében (és *Az ötös számú vágóhíd* regényvilágán belül) a totális értelmetlenség metaforájává válik, ám az esemény és a reá való emlékezés éppen azáltal lesz erkölcsi parancsá, hogy ez a totálisan értelmetlen tett sok ezer ártatlan civil életébe került.

Ám a Drezdáról szóló megemlékezés etikai sürgetése és a megírás lehetősége között radikális feszültség húzódik. A regény több szinten is problematizálja azt a kérdést, hogy a Drezda-élmény és szélesebben véve a világháború elbeszélhető-e egyáltalán. Leglátványosabban talán azzal, hogy, mint említettem, maga az esemény kimarad a műből. E hiányt, s a történet furcsaságát a regényen belül, az első fejezet elbeszélője (mely biográfiai utalások, kiszólások révén, az életrajzi szerzővel azonosítja magát) kiadójának így indokolja: „Tudod Sam, azért olyan rövid és zagyva és összevissza locsogó (a könyv – K. T.), mert hiszen egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani? Végül mindenkinek meg kell halnia, hogy sose mondjon vagy akarjon többé bármit is. A tömegmészárlásról legyen teljes a csend, s ez így van mindig, ez alól csak a madarak kivételek.”²³ Olyan problémával találkozhatunk tehát, melybe a modern traumatikus történelmi események ábrázolási kísérletei során a szerzők gyakorta beleütköznek: az esemény reprezentálhatatlan, nyelviileg nem leképezhető, ám az alkotó feladata, felelőssége mégis az, hogy megpróbálja szavakba önteni, ami alapvetően túl van a nyelven – Vonnegutnál úgy fogalmazhatnánk, hogy a regény arra az eleve képtelen teljesítményre vállalkozik, hogy szavakba foglalja a csendet. A kimondhatatlan illetően kimondása azonban csak a hagyományos narratív megnyilatkozásokkal szemben állva lehetséges, mivel azok – hasonlóképpen a Hayden

²¹ Idézi: HASTINGS, Max: *Bombázók. A brit RAF légi offenzívája Németország ellen 1939–1945.* Ford.: Danyi Andrea és dr. Molnár György. Aquilia, Budapest, 1999, 545.

²² Idézi: ALLEN, William Rodney: *i. m.* 79.

²³ *Vágóhíd* 26.; *Slaughterhouse* 14.

White által kifejtett nézethez – racionalizálják az eseményt. Vonnegut legjelentősebb monográfiája, Jerome Klinkowitz szerint a regény sajátos paradoxon, kísérlet, hogy majd 50 ezer szóval vegye körül és ábrázolja a csendet. „A szerző jogosan jár el – írja Klinkowitz –, mivel egy ilyen példátlan katasztrófának a nyelv racionális határai közé szorítása csökkenti az esemény jelentőségét, s azt a hazug meggyőződést eredményezné, hogy megtörténtét valahogy kezelni tudjuk.”²⁴ Annak vizsgálatához, hogy ez miképp, milyen módokkal történik a könyvben, úgy vélem, mindenekelőtt azt kell megnézni, milyen (hagyományos), a háborút ábrázoló narratívumok jelennek meg a regényvilágon belül, ugyanis a mű folyamatosan reflektál ezekre, s velük szemben hozza létre saját ábrázolásmódját.

Mindenek előtt, *Az ötös számú vágóhíd* már szinte a regény legelején megkérdőjelezi önmaga feladatát, illetve ezen feladat beteljesíthetőségét. Az események újramegjelenítése, a róluk való tanúskodás egy olyan elvi etikai pozícióba helyezi a művet és elbeszélőjét, mely a háborúval és a tömegvilággal szemben fogalmazza meg álláspontját. Ám ez, mint az első fejezetben egy helyütt az elbeszélő reflektál rá, eleve képtelen vállalkozás, a könyv esztétikai és konkrét hatása („mondanivalója”) sosem eshet egybe. Az említett jelenetben az elbeszélő egy barátjával a készülő Drezda-könyvről beszélgetnek.

„– Ez valami háborúellenes (anti-war) könyv?

– Igen – feleltem. – Úgy hiszem.

– Tudja-e, mit szoktam mondani azoknak, akiről azt hallom, hogy háborúellenes könyvet írnak?

– Nem. Mit szokott mondani, Harrison Starr?

– Én erre azt mondom: »Miért nem ír helyette inkább egy *gleccserellenes* (anti-glacier) könyvet?«²⁵

Ha a háborúkkal szembeni ellenállásnak éppen annyi értelme és lehetősége van, mint a gleccserek feltartóztatásának, akkor ezzel lényegében a könyv mint tanúságtétel, s az általa megcélzott etikai hatás kérdőjeleződik meg. Persze e reflexió a *művön belül* található, s funkciója több irányba mutat. Egyrészt, utalhat a szöveg megléte és az általa elérni kívánt intenció közötti áthidalhatatlan szakadéokra. Másrészt pedig – véleményem szerint sokkal inkább – arra, hogy a *hagyományos* háborús regény vagy a háború tradicionális elbeszélései (a „háborúellenes könyvek”) – legyenek ezek akár a legetikusabb céllal bírók

²⁴ KLINKOWITZ, Jerome: *Slaughterhouse-Five. Reforming the Novel and the World*. Twayne Publishers, Boston, 1990, 45. (a továbbiakban: KLINKOWITZ 1990.) Talán nem túl merész párhuzam Vonnegut regényét a holokauszt ábrázolási problémáinak azon (például Adorno vagy George Steiner által képviselt) nézeteivel párhuzamba állítani, melyek az esemény totális nyelven és értelmén kívülségét, valamint, ebből következően, reprezentálhatatlanságát hangsúlyozzák. Heller Ágnes egy, a híres adornó-i maximát tárgyaló tanulmányának végkövetkeztetése meglepően összecseng Vonnegut regényének problematikájával. „Lehet-e Auschwitz után verset írni? – kérdezi Adorno nyomán Heller – Vagy még inkább: lehet-e Auschwitzról verset írni? Erre gyanúsán vagy talán elkerülhetetlenül dialektikus a válasz. Nem, Auschwitzról semmit sem lehet írni. Igen: írhatunk az Auschwitzot környező sokféle csöndről: a bűntudat csöndjéről, a szégyen, a borzalom és az értelmetlenség csöndjéről. Megtörhetjük ezeket a csendeket. Nem csak írhatunk, írunk is kell Auschwitzról, a holokausztról.” HELLER Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? In: HELLER: *Auschwitz és Gulág*. Múlt és Jövő, Budapest, 2002, 21–36. (itt: 35.)

²⁵ *Vágóhíd* 11.; *Slaughterhouse* 3.

is – értelmüket veszítették. Ehelyett íródik meg a szöveg „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában”²⁶ – melynek szerepét kicsit később elemzem, mivel ennek mélyebb megértéséhez előbb a regényvilág különböző szereplői által megképzett háborús narratívumok értelmezése szükségeltetik.

A regény szinte mindegyik jelentősebb szereplője vagy szereplőcsoportja felvázol egy olyan elbeszélést, melynek kontextusában az adott figura értelmezi a háborút. Magára a narrátorra is jellemző ez: amikor a regény elején elmegy egykori katonatársához, Bernard V. O’Hare-hez, kapcsolatukról a következőt mondja: „Ő alacsony, én meg magas vagyok. Olyanok voltunk a háborúban, mint Zoro és Huru.”²⁷ Az elbeszélő nagyjából úgy képzeli el a találkozást, mint a hajdani cimborák, háborús veteránok összejövetelét, amikor is kedélyesen iddogálva felelevenítik emlékeiket. Ám semmi sem így történik, a találkozás egy bizonyos pontig mindkettejük számára kellemetlen, s gyakorlatilag a háborúról semmi használható nem jut eszükbe, csupán néhány anekdotaszerű történet (melyek – fontos megjegyezni – a fikcionális regénybe, Billy Pilgrim históriájába nem kerülnek bele). Vagyis az eseményeket későbből visszaemlékezve megszépítő „bajtársi” háborús elbeszélés nem működik, sőt pár oldallal ezután O’Hare felesége gyakorlatilag ezt a narratívumot fogalmazza meg szemrehányóan az elbeszélőnek. „Azt a látszatot fogja kelteni – mondja a nő a majdani regényről –, mintha férfiak lettek volna, nem pedig kisgyerekek, és a szerepüket a moziban Frank Sinatra és John Wayne fogja játszani, vagy valamelyik másik csábmosolyos, háborúsdit imádó, ocsmány, kiöregedett szépfiú.”²⁸ A két színész filmjeire való utalás nyilvánvalóvá teszi a háború illetén cselekményesítésének fikcionalitását és szélsőséges ideologikusságát: egy ilyen elbeszélésben a háború egyértelműen valamiféle hősies, „férfias játéknak” tűnik, mely nemcsak hogy az események borzalmát leplezi el, s az ártatlan áldozatokat kárhozza némaságra, de tulajdonképpen hazug, háborús ideológiát hirdet.²⁹

Ehhez nagyon hasonló háború-narratívumok létrehozása jellemzi a regény szereplőit is. Csak a három leglátványosabbat kiragadva: más és más módon, de ilyesmi mondjuk Roland Wearyé, Edgar Derbyé vagy a hadifogolytábor angol tisztjeié. Weary, miután az ardenneki hadműveletben egy Tigris tank megöli társait, véletlenül túléli az eseményt, és csatlakozik két eltévedt felderítőhöz. Ők hárman (illetve később, amikor Billy Pilgrim is hozzájuk csapódik, négyen) az ellenséges vonalak mögött próbálnak életben maradni, Weary pedig közben saját elbeszélést gyárt az eddig megtörténteiből. Története nagyjából egy óriási német támadásról szól, melyből – bár közben bajtársai is hősiesen küzdöttek –

²⁶ *Vágóhíd* 5. – a fordításon módosítottam; *Slaughterhouse* o. n.

²⁷ *Vágóhíd* 12. – Zoro és Huru eredetileg „Mutt and Jeff”, mely egy klasszikus humoros képregény két főszereplőjére utal: *Slaughterhouse* 3.

²⁸ *Vágóhíd* 22.; *Slaughterhouse* 11.

²⁹ Lehetséges, hogy a regény megírásának idején a filmes utalás külön jelentőséggel is bírt, ugyanis a könyv megjelenése előtt egy évvel, 1968-ban került a mozikba a *Zöldsapkások* (*Green Berets*) című film. A filmet Wayne rendezte, s a főszerepet is ő játszotta, s a mozitörténetbe mint az egyik leghírhedtebb vietnami háborús uszító propagandafilm került. Mindez azért lehet jelentős, mivel a *Zöldsapkások* gyakorlatilag ugyanazt a háború-elbeszélést reprezentálja, melyet Mary O’Hare elmond, a regény elbeszélője pedig többször reflektál a mű keletkezési idejére, s az éppen ekkor zajló vietnami háborúra, sőt Billy Pilgrim élettörténetében is hangsúlyos szerepet kap Vietnam, hiszen fia a Zöldsapkások egységénél szolgál.

csak ő került ki élve, s ezután a két felderítővel különböző hóstetteket hajtottak végre, hárman igazi baráti-bajtársi kötelékben forrottak össze, olyannyira, hogy a Három Testőrnek nevezték magukat. E történetből természetesen egy szó sem igaz, az egész Weary fikciója, bár ő egészen az utolsó pillanatig, haláláig hisz valóságosságában.³⁰ Edgar Derby narratívuma látszólag teljesen más, de alapjaiban ugyanolyan megkonstruált, mint Wearyé. Derby 44 éves, önként vonult be a háborúba, s a regényben elhangzó egyik szózatából kiderül, hogy vakon hisz az amerikai demokrácia példájában, s a gonosz elleni háború igazságosságában. Az angol hadifoglyok pedig körülbelül egy olyan elbeszélés alapján élik életüket, mely a háborút egy lovagias, fair-play játéknak tekinti. „Imádták őket a németek – olvashatjuk a regényben –, akik úgy vélték, hogy ezek pontosan olyanok, amilyeneknek az angoloknak lenniük kell. Ők kölcsönöztek a háborúnak amolyan elegáns és ésszerű színezetet, és azt a látszatot, hogy tulajdonképpen az egész csak egy jó muri.”³¹ Mint Klinowitz megjegyzi, az angol hadifoglyok háborúértelmezése nem csupán fikcionális, hanem lényegében egy visszafelé megképzett fikció: pontosan úgy élnek, ahogy a háború utáni „klasszikus” angol hadifogolyfilmek (mint például a *Híd a Kwai folyón* [1957] vagy a *The Great Escape* [1963]) ábrázolják őket.³²

Mint látható, ezek a szereplők olyan történetként cselekményesítik a háborút, mely értelemmel, jelentéssel telítette teszi az esemény-összefüggéseket. Ám ezek fikcionális történetek, sőt, legtöbbjük valamilyen kulturális narratívum személyes élettörténetekre való rávittele alapján jön létre (mint például Weary vagy az angolok esetében). A regény azonban folyamatosan dekonstruálja ezeket a narratívumokat. Weary és Derby történetében ez oly módon következik be, hogy a figurák sorsa homlokegyenest keresztezi az általuk megkonstruált elbeszélést. Wearyt a felderítők (a „három testőr” másik két tagja) habozás nélkül otthagyják, mivel ő és Billy Pilgrim csak hátráltatják őket az előrenyomulásban (más kérdés, hogy Weary védekezésként azonnal továbbírja történetét, és benne Pilgrimet teszi bűnbakká). Derby narratívuma több szinten is ironizálódik. Egyrészt azzal, hogy az olvasó már a regény kezdetén tisztában van Derby meglehetősen groteszk sorsával (Drezda bombázása után pár nappal kivégzik, mivel ellopott egy teáskancsót). Másrészt, a regényben elhangzó demokratikus szózatát az elbeszélői szöveg egyetlen – tényleíró – hozzáfűzése azonnal megkérdőjelezi. A jelenetben Howard W. Campbell, a náciává lett amerikai tiszt (aki Vonnegut korábbi regénye, az *Éj anyánk* főszereplője, s ott megtudhatjuk róla, hogy tulajdonképpen kettős ügynök volt) próbálja az amerikai hadifoglyokat a német hadseregbe toborozni. Derby válaszképpen mondja el hazafias szövegét: „Beszélte az amerikai és az orosz nép közötti testvériségről, és arról, hogy miképp fogja ez a két nemzet megsemmisíteni a náciizmus nyavalyáját, mely az egész világot meg akarja fertőzni.” A regénynek ezen a pontján már ezt a szózatot sem lehet „komolyan venni”, hiszen az olvasó tisztában van a két nép „testvériségének” háború utáni történetével. Ám az el-

³⁰ Wearyéhez nagyon hasonló a regény egyik kevésbé jelentős epizódszereplője, az amerikai ezredes, „Félelmetes Bob” által megképzett narratívum. (A név eredetileg „Wild Bob” – mely hangzásában egy legendás westernfigurára, Wild Billre emlékeztet, s így eléggé kézenfekvőnek tűnik az interpretáció, hogy az ezredes ön- és háborúértelmezését, a mitikus vadnyugati figurák alapján alkotja meg.) Vö.: *Vágóhíd* 70; *Slaughterhouse* 48.

³¹ *Vágóhíd* 96; *Slaughterhouse* 68.

³² Vö.: KLINKOWITZ 1990, 91.

beszélő a következő mondattal végképp szétszedi Derby narratívumának relevanciáját: „Drezda légvédelmi szirénái gyászosan vonítottak.”³³

Az angolok szerep-narratívuma egészen máshogy bomlik meg. Már az első pillanattól fogva látható, hogy az angol tisztek annyira direkt módon „sablonfigurák”, olyanok, amilyenek a befogadó a kalandfilmek alapján az angol katonákat elképzeli, hogy lehetetlen őket valódi háborús szereplőknek tekinteni. Sőt, még ezen is túllép az elbeszélő, hiszen az angolok tulajdonképpen úgy ábrázolódnak, hogy teljesen nyilvánvalóvá válik fikcionális jellegük. Ezt olyan tényközlések támasztják alá, melyek – tekintve, hogy hadifoglyokról van szó – nevetséges módon túlzóak. Például élelmiszerkészletüket így írja le a narrátor: „...három tonna cukruk, egy tonna kávéjuk, ezeregyszáz font csokoládéjuk, hétszáz font dohányuk, ezerhétszáz font teájuk, két tonna lisztjük, egy tonna marhahúskonzervjük, ezerhétszáz font dobozolt vajuk, ezerhatszáz font konzervsajtjuk, nyolcszáz font tejporuk és két tonna narancslekvárjuk volt.”³⁴ Regénybeli szerepük inkább valamiféle kontraszt megképzésében merül ki, mely a többé-kevésbé realiztikus módon reprezentált amerikai hadifoglyok és az angol papírmáséfigurák (vagy – szélesebb perspektívából tekintve – az átélt háborús élmény és a később megíródott ideologikus háborúábrázolások) között húzódik.

A regényben tehát egyszerre zajlik a hagyományos, ideologikus háborús történetek folyamatos gyártása, és azok ellehetetlenítése. A regény katonaszereplői mindössze egy ponton, egy sajtóságos határhelyzetben nem tudnak a fentiekhez hasonló elbeszéléseket gyártani: az amerikai harcosok fogságba esésükkor képtelenek történetbe foglalni sorsukat, időlegesen némaságra vannak kárhoytatva. A foglyok szálláshelyén csend honol: „Senki sem beszélt – állítja a narrátor. – Senkinek sem voltak elmondható, jó háborús történetei”.³⁵ A később megképződő fikcionális háborús narratívumok mellett, helyett azonban a regényben egy olyan történet jön létre, mely egyrészt az ilyesfajta narratívumok működésképtelenségéről szól, másrészt pedig, gyakorlatilag minden tradicionális formájú elbeszélésnek az események autentikus ábrázolására való képtelenségéről s a történetforma megújításának szükségességéről. Mindezek vizsgálatához, a könyv narrációjának és bizonyos motívumainak közelebbi elemzéséhez első nekifutásra talán érdemes a címből, s a címhez fűzött paratextusból kiindulni.

A mű – meglehetősen hosszú és különös – címe lényegében már megjeleníti az egész regény működésmódját, utalás- és időkezelés-rendszerének struktúráját:

„AZ ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD
AVAGY
A GYERMEKEK KERESZTES HADJÁRATA
SZOLGÁLATI TÁNC A HALÁLLAL
ÍRTA:
KURT VONNEGUT, JR.
NEGYEDIK NEMZEDÉKBELI NÉMET-AMERIKAI,

³³ *Vágóhíd* 159; *Slaughterhouse* 120.

³⁴ *Vágóhíd* 95; *Slaughterhouse* 68.

³⁵ *Vágóhíd* 59; *Slaughterhouse* 40.

AKI PILLANATNYILAG IGEN JÓ KÖRÜLMÉNYEK KÖZÖTT ÉL
 CAPE CODON
 (BÁR TÚL SOKAT DOHÁNYZIK)
 ÉS AKI, MINT AMERIKAI GYALOGOS FELDERÍTŐ,
 SOK-SOK ÉVVEL EZELŐTT,
 HORS DE COMBAT
 HADIFOGSÁGBA JUTVÁN,
 A NÉMETORSZÁGI DREZDA BOMBÁZÁSOKOR
 SZEMTANÚJA VOLT
 »AZ ELBA FIRENZÉJE« PORRÁ ÉGÉSÉNEK,
 DE ÉLETBEN MARADT, HOGY ELMONDHASSA ENNEK TÖRTÉNETÉT.
 EZ EGY REGÉNY,
 MELY NÉMIKÉPP A TRALFAMADORI TÖRTÉNETEK
 TÁVIRATI-SKIZOFRÉN STÍLUSÁBAN ÍRÓDOTT,
 EZ AZ A BOLYGÓ, AHONNAN A REPÜLŐ CSÉSZEALJAK JÖNNEK.
 BÉKE VELETEK.”³⁶

Mint látható, a regénynek tulajdonképpen három címe van, s e címek három különféle természetű utalást tartalmaznak. A személyes történeti (az ötös számú vágóhídon szállásolták el Drezdában Vonnegut katonai egységét) után egy történelmi párhuzam (az 1213-as gyermekek keresztes hadjárata azonosul a második világháborúval) és egy irodalmi utalás (Louis-Ferdinand Céline-re, illetve Erika Ostrovsky Céline-könyvére) található. Fontos, hogy mindhárom cím egyszerre utal a regényvilágon *kívülre*, s azon *belülre* is, mivel a vágóhíd a főszereplő, Billy Pilgrim szálláshelye is, a keresztes hadjárat és Céline pedig a könyv első fejezetében kerül elő (sőt a gyermekek keresztes hadjárata később is megemlítődik, az egyik angol tiszt mondja az amerikai foglyokkal kapcsolatban). A cím-ben és az azt követő paratextusban (mely akár a cím további részének is tekinthető) folyamatosan különböző diskurzusok játszódnak egymásra. Mint Richard Giannone megjegyzi, már a szöveg modalitása és képe közt is feszültség húzódik, ugyanis a textus valamiféle imára emlékeztet (különösen az utolsó, „Béke veletek – Peace”-mondat), kinézete pedig inkább egy plakátra vagy poszterre hasonlít.³⁷ A szöveg először az életrajzi szerzőnek a regény megalkotása idejéhez kapcsolódó körülményeit írja le, majd második világháborús személyes történetének zanzáját kapjuk. Drezda pusztulása és a szerző életben maradása mint feladat kapcsolódik össze, melyet az itt következő regény hivatott beteljesíteni. Utána a regény formájáról, stílusáról kapunk információt, egy olyan közléssel karöltve (Tralfamador bolygóról), mely megint csak a regényvilágon belülre utal. A szaggatott, gyors és meglepő váltásokkal dolgozó távirati-skizofrén tralfamadori stílus tehát nemcsak a regény egészét jellemzi, hanem már a cím is e struktúra alapján képződik meg: különböző idősíkok kerülnek párhuzamba, és a szöveg egyszerre utal saját immanens világára, valamint a külső (történeti) realitásra.

³⁶ *Vágóhíd 5* – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* o. n.

³⁷ GIANNONE, Richard: *Vonnegut. A Preface to his Novels*. Kennikat Press, Port Washington – New York – London, 1977, 83. (a továbbiakban: GIANNONE 1977.)

Maga a tralfamadori stílus a könyv legkülönösebb, a recepcióban legtöbb vitát kiváltó részére, a regény sci-fi epizódjaira utal. Első pillantásra elég meglepő, hogy egy háborús regénybe bekerülhet egy – alapvetően konvencionális klisékre építő – science fiction történet. Ennek magyarázatára maga a szerző egy interjúban kissé fura értelmezést adott, ugyanis azt állította, hogy a sci-fi részeknek valamiféle feszültségoldó szerepük van, körülbelül úgy, mint Shakespeare-nél a bohócoknak.³⁸ Jómagam – vállalva az esetleges túlértelmezés kockázatát – az egyszerű „szórakoztató betétnél” sokkal többnek látom ezen sci-fi elemek szerepét, s úgy gondolom, a tudományos fantasztikus irodalomra való rájátszás (illetve műfaji beszédmódjának a regénypoétikába való emelése) több szinten strukturálja a regényt.

Talán már legelső pillantásra is nyilvánvaló, hogy a regény sci-fi betétje meglehetősen, már-már banálisán tradicionális klisékből táplálkozik. A történet szerint Billy Pilgrimet valamikor 1967-ben elrabolja egy ufó, és Tralfamador bolygóra viszik, ahol a helyi állatkertben mutogatják. A tralfamadoriak úgy ábrázolódnak, ahogy ekkortájt a ponyva sci-fi regények és filmek az idegen lényeket bemutatják: kis zöld emberkék, sok szemmel és karral, akik repülő csészealjjal érkeznek a Földre. Fontos, hogy ez a történet a regényvilágban duplán van jelen, Billy életében „valóságos” esemény, és olvasmányaiiban is szerepel, ugyanis a regény szerint a háború után idegösszeroppanást kap, és a kórházban egy Kilgore Trout nevű sci-fi író könyveit olvassa, s két Trout-novella (az *Evangélium a távoli úrból*, valamint *A nagy jelzőtábla* címűek) története erőteljesen emlékeztet Billy világűrbeli kalandjaira.³⁹ Mivel a tralfamadori eseményekről Billy csak akkor kezd el nyilvánosság előtt beszélni, amikor 1968-ban repülőgépbalesetet szenved, a regény tulajdonképpen fenntartja a lehetőséget, hogy az egész csupán a főhős fantáziájában játszódott le. Ennyiben a regény összekapcsolható a Tzvetan Todorov-i fantasztikum-meghatározással, amely szerint a fantasztikum egyik legfontosabb sajátága, hogy a szöveg által megképzett világon belül nem lehet eldönteni, hogy a különös események természetfeletti, vagy természetes magyarázat kapcsolható hozzájuk.⁴⁰ Ám *Az ötös számú vágóhíd*ban a fantasztikus események legfeljebb az olvasó habozását váltják ki, a főszereplőét nem, valamint e hezitáció nem válik a regény tematikus részévé (inkább csak lehetőségként merül fel) – így, bár több ponton érintkezik a fantasztikummal, a regényt mégsem lehet Todorov definíciója alapján fantasztikusnak tekinteni.⁴¹

A Vonnegut-recepcióban a sci-fi részek regénybeli szerepéről egészen sokféle vélekedés fogalmazódott meg. Többen abból indultak ki, hogy e tudományos-fantasztikus betét valamiféle elidegenítő effektus szerepét tölti be, azaz Tralfamador bolygó és élőlényei egy olyan külső pontot nyújtanak a történelmi világhoz képest, ahonnan az események más szemszögből, „objektívebben” figyelhetőek meg. Willis E. McNelly szerint Vonnegutnál a sci-fi körülbelül úgy működik, mint a T. S. Eliot-i tárgyi megfelelő: tehát Drezda szörnyű-

³⁸ Vö.: BÉNYEI 1999, 47.

³⁹ Kilgore Trout egyébként Vonnegut más regényeiben is szerepel mint a szerző fikcionális alteregója. Funkciójáról lásd: BÉNYEI 1999.

⁴⁰ Vö.: TODOROV, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford.: Gelléri Gábor, Napvilág, Budapest, 2002.

⁴¹ Ha Todorov alapján akarnánk be kategorizálni, akkor úgy gondolom – mint a szerző szerint a legtöbb science fiction –, inkább a csodás (merveilleux) műfajába sorolható.

ségének adekvát megközelítéséhez kell egy, az eseményekhez képest idegen világ, mivel ezzel szembeállítva (jobban mondva ennek perspektívájából) lehetséges csupán a ki-mondhatatlan nyelvbe (és történetbe) foglalása.⁴² Jerome Klinkowitz Vonnegut-monográfiájában hasonlóképpen szemléli a fantasztikus epizódok szerepét. Szerinte a regényben mintegy szemben áll egymással a történeti világ és az egyértelműen fikcionális úton megképzett alternatív világ, s ezáltal az utóbbi utópisztikussága, a „tralfamadori bölcsesség” még inkább kiemeli a valós történelem horrorisztikumát.⁴³ William Bly az előbbiekkal párhuzamos gondolatmenet folytatva a sci-fi részek funkcióját a felvilágosodás kori vadember-toposz szerepéhez hasonlítja, vagyis Tralfamador bolygó egy olyan idegen, tisztább civilizáció, ahonnan a földi világ visszasságai szemléletesebben látszanak.⁴⁴ Az efféle értelmezések terén talán Giannone véleménye a legkülönösebb, a szerző ugyanis az előbbiekhöz hasonlóan szintén kontrasztot lát a tralfamadori részekben, ám véleménye szerint ez tulajdonképpen negatív kontraszt. Giannone a tralfamadori időszemléletet és determinációelméletet inkább negatív utópiának tekinti, sőt egy helyütt egyenesen azt is kijelenti, hogy benne Vonnegut korábbi regényének, a *Macskabölcsőnek* (*Cat's Cradle* [1963]) technicizálódott antiutópiája folytatódik.⁴⁵ Az ilyesfajta megközelítések alapvetően összecsengenek bizonyos sci-fi-teoretikusoknak azon elméletével, melyek a műfaj legmeghatározóbb tényezőjének éppen a valódi világ olyan ábrázolását tartják, mely a megfelelő cél elérésének érdekében (elsősorban tematikus) elidegenítő elemeket használ.⁴⁶ Mindezzel, s az ilyesfajta sci-fi-elméleteknek *Az ötös számú vágóhíd*ra való alkalmazásával véleményem szerint az a probléma, hogy a kritikusok úgy tekintik a regényt, mint amiben a két világ (a „valódi” történeti és a „fantasztikus” tralfamadori) élesen szétválasztható, s nem igazán veszik figyelembe a szöveg legfőbb strukturális attribútumát, a világok s világ-szemléletek folyamatos interpenetrációját. Saját értelmezésem inkább más, az elidegenítés effektusának némiképp ellentmondó sci-fi-elméletekből indul ki, s az alábbiakban azt kívánom bebizonyítani, hogy a tralfamadori részek, s tágabban a regény tudományos-fantasztikus vonulata a tematikus szerepen túl, strukturális, regény- és műfajpoétikai funkcióval is bír.

A sci-fi részek interpretációjához kissé távolabbról indítanék, méghozzá a szöveg intertextuális utalásrendszerének egyik legszembevetőbb elemét venném szemügyre. A főszereplő, Billy Pilgrim neve beszélő név, jelentése: vándor, zarándok. E név révén Billy életútjába mintegy beleíródik a zarándoklat aktusa mint a keresztény kultúrkörben az élet-szentség elérésének egyik legfőbb eszköze. Ám a név az angolszász olvasók számára egyértelmű többletjelentéssel telített, John Bunyan klasszikus 17. századi művére, *A zarándok*

⁴² MCNELLY, Willis E.: Kurt Vonnegut as Science Fiction Writer. In: KLINKOWITZ, Jerome – LAWLER, Donald L. (ed.): *Vonnegut in America. An Introduction to the Life and Work of Kurt Vonnegut*. Dell Publishing Co., New York, 1977, 87–96.

⁴³ KLINKOWITZ, Jerome: *Kurt Vonnegut*. Methuen, London and New York, 1982. 62–83.

⁴⁴ BLY, William: *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. Barron's Educational Series, Woodbury – New York, 1985, 56.

⁴⁵ GIANNONE 1977.

⁴⁶ A sci-fi egyik jelentős „klasszikus” teoretikusa, Darko Suvin például a formalisták elidegenítés (osztranyenyije) fogalmából kiindulva a műfajt a „kognitív elidegenítés irodalmaként” határozza meg. Vö.: SUVIN, Darko: On the Poetics of the Science Fiction Genre. In: ROSE, Mark (ed.): *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, 57–71.

dok útjára (*The Pilgrim's Progress*) utal. Bunyan vallásos-allegorikus regényének főhőse Keresztyén (Christian) Romlás városából elindulva egy allegorikus zarándoklat során, a különböző bűnökből kivetkezve és legyőzve azokat, a Mennyei Városba érkezik, vagyis megtalálja a megváltást.⁴⁷ A *zarándok útjának* a regényvilágra játszatása többszörös funkcióval bír. Egyrészt Billy élettörténete a második világháborútól a trauma feldolgozási kísérletein s az azzal való együttélés lehetetlenségén át egészen Tralfamador állatkertjéig a bunyani keresztény-üdv történeti narratívum relevanciáját ironizálja. Másrészt, ezzel összefüggésben, Bunyan könyvének műfajával, a románcsal is ironikus játékot folytat a regény. Mint Northrop Frye írja, a románc – mint műfaj és mint archetipikus cselekménystruktúra – már a mítosz utáni tudatállapot terméke, de az összes műfaj közül ez áll a legközelebb a mítoszhoz (struktúrájában alapvetően párhuzamos vele, csupán társadalmi funkciójuk különbözik). A románc – állítja Frye – lényegében a vágyteljesítő álomhoz hasonló: benne egy romlatlan aranykor utáni sóvárgás manifesztálódik. Frye szerint „...van egy alapvetően »proletár« összetevő a románcban is, s ez sohasem eléggül ki különböző inkarnációival, sőt maguk az inkarnációk jelzik, hogy akármekkora a változás a társadalomban, a románc megint megjelenik, ugyanazzal a sóvárgással kutatva új remények, új vágyak után. A románc örökös gyermeki jellegét kiemeli átható nosztalgiája, vágyakozása valamiféle képzeletbeli aranykor után mind térben, mind pedig időben.”⁴⁸ A románc legfőbb tematikus összetevője a keresés (quest), vagyis a főhősnek az elveszett ártatlanság (az aranykor, az édenkert) utáni – sikeres – kutatása. Ezzel Frye szerint a románc (legalábbis az európai kultúrkörben) egyértelműen a bibliai üdv történet szekularizálódott változatának tekinthető (ezért nevezi a szerző a románcot „világi szentírásnak” [secular scripture]). Billy Pilgrim története egy olyan keresésrománcként fogható fel, mely a tralfamadori állatkertben végződik, ahol Billy és női társa Montana Wildhack új Ádám és Évaként egy mini-édenkertet hoznak létre.⁴⁹ Ám e keresésrománc legitimitása több szinten is megkérdőjeleződik a regényben. Egyrészt, a Tralfamador rész egyértelmű fikcionalitásával, s azazal, hogy az olvasó számára adott értelmezési lehetőség az állatkert-epizódot Billy képzeletének betudni (ezt megerősítheti az is, hogy Billy – akiről az elbeszélő információjából megtudjuk, hogy legalábbis nem túl szép férfi – társa a szexszimbólum Montana Wildhack). Másrészt pedig, a románc mint üdv történeti narratívum lineáris, a keresés végén,

⁴⁷ BUNYAN, John: A zarándok útja. Ford.: Szabadi Béla. In: BUNYAN: *A zarándok útja – Bűvölködő kegyelem*. Evangéliumi Kiadó, Budapest, 1995, 14–197.

⁴⁸ FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford.: Szili József. Helikon, Budapest, 1998, 158–159. A románcról bővebben: FRYE, Northrop: *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press, 1976.

⁴⁹ Az Ádám – Éva motívum egyébként több helyen is előfordul a műben. Amikor az ardenneki hadműveletben elfogják Billyt, az egyik német tiszt csizmájának tükröződésében a főhős látni véli „az aranyló mélységben Ádámot és Évát”. *Vágóhíd* 57.; *Slaughterhouse* 39. Egy fejezettel később, mielőtt Billyt elrabolják az ufók, a televízióban egy a bombázókról szóló műsort nézve, víziója támad: visszafelé látja az eseményeket, majd a film történetén tovább menve az egész emberiség történetét inverz módon lejátszódva szemléli egészen addig, amíg létrejön a tökéletes emberpár, Ádám és Éva. Vonnegut egyik kritikusa, Leonard Mustazza ezen motívumokat kiemelve, arra tett kísérletet, hogy a szerző életművét az édenkert-mítosz újraírására tett kísérletként elemezze. Vö.: MUSTAZZA, Leonard: *Forever Pursuing Genesis. The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*. Bucknell University Press, London and Toronto, 1990.

a hátráltató elemek legyőzése után jut el a főhős a trascendenshez. *Az ötös számú vágóhíd*ra pedig éppen hogy a linearitás nem jellemző, Billy életének legmeghatározóbb „csúcspontja” – ha van ilyen egyáltalán – Drezda bombázása, s még ha egyenes vonalba rendezzük életét, Tralfamador akkor sem végpont, hiszen onnan visszatér a földi világba, hogy majd tíz évvel később egy merénylő golyója oltsa ki életét.⁵⁰

Bizonyos sci-fi-teoretikusok a tudományos-fantasztikus irodalom műfaját strukturálisan párhuzamba állítják a románcal. Mark Rose szerint a sci-fi tulajdonképpen egyfajta szekularizálódott románc, mivel ugyanaz a cselekménystruktúra mutatkozik benne meg, mint ami a románcnál (az ártatlanság, az aranykorbeli állapot elvesztése, a főhős keresése és kalandjai valamint egy magasabb, transzcendens világ fellelése), de míg ennél a mese-szerűség, a természetfeletti elemek túlsúlya figyelhető meg, addig a science-fiction mögött egy (alapvetően pozitivistá) tudományos világkép van.⁵¹ Tehát – legalábbis ezen elméletek alapján – a science-fiction egy, a keresésrománcéval párhuzamos szerkezet jellemzi, azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a románc egyértelműen a keresztény üdvtörténeti narratívum világi leképezése, addig a sci-fi ugyanezt az elbeszélést már egy tudományos alapokon nyugvó világszemlélet kontextusára viszi rá, ahol az aranykor vagy a megtalált édenkert helyére az idegen bolygó utópisztikus társadalma kerül. Ezek alapján talán megkockáztatható az a kijelentés, miszerint a regény lényegében egyszerre két műfaj legitimitását kérdőjelezi meg: egyrészt a románc által megképzett üdvtörténetiséget, másrészt pedig, annak „modern” formája, a science-fiction tudományos haladáselvű narratívumát.⁵² Mint több kritikus is kifejti, *Az ötös számú vágóhíd*ban a keresztény, bibliai és főként evangéliumi utalások folyamatosan összhangba kerülnek a sci-fi klisékkel. Ennek leglátványosabb motívuma talán Billy Pilgrim és Krisztus párhuzama. Erre utalhat a regény gyermekversike-mottója („*A tehén bőgni kezd, / A gyermek felriad, / De kicsiny Jézusunk / Sírásra nem fakad*”⁵³), másrészt Billy-hez több ízben is kapcsolódik a keresztire feszítés krisztusi attribútuma. Billy egyik legmeghatározóbb gyermekkori emléke a hálószobájának falán lógó feszület, mely, mint kiderül, egész életében kísértette.⁵⁴ Később, hadifogolyként a marhavagonban utazva „átlósan, önmagát keresztire feszítve”⁵⁵ fekszik. Igehirdetése és ártatlanul elszenvedett, erőszakos halála is megerősítheti a Krisztus-párhuzamot. Az evangéliumi történet regénybeli, metafikcionális megfelelője egy Kilgore

⁵⁰ Egyes kritikusok más románc-utalásokat is felfedezni vélnek a regényben. William Bly például az ardeneki erdőben való bolyongást *Roland-ének*-allúzióként értelmezi. Vö.: BLY, William: *I. m.* 47–48.

⁵¹ ROSE, Mark: Introduction. In: ROSE (ed.): *I. m.* 1–8. A románc és a sci-fi rokonságát Frye is hangsúlyozza. Vö: FRYE: *The Secular Scripture.* 4.

⁵² Hasonló történik Vonnegut egyik korábbi regényében, *A Titán szirénjeiben* (*The Sirens of Titan* [1959]) is. Itt egy viszonylag hagyományos, lineáris sci-fi történetre játszódik rá az emberiség világtörténete. Mint a regény története során megtudjuk, alapvetően az egyetemes történelem koncepciójának létjogosultsága bizonyítódik be: a történelemnek van értelme, célja, ám e cél – a Titánon megrekedt tralfamadori lény, Salo számára egy űrhajóalkatrész kitermelése – meglehetősen banális, mondhatni „nem méltó” a történelem egészéhez. Vagyis e regényben a célelvű, lineáris üdvtörténeti modell a cél banalitása révén relativizálódik.

⁵³ *Vágóhíd* 9.; *Slaughterhouse* o. n.

⁵⁴ *Vágóhíd* 43.; *Slaughterhouse* 27–28.

⁵⁵ *Vágóhíd* 82.; *Slaughterhouse* 57.

Trout-novella, az *Evangélium a távoli úrból*, melyben a világúrból érkezett látogató – aki egyébként erőteljesen hasonlít a tralfamadoriakra – újrajrja Jézus történetét, istenfiúi mi-voltáról ártatlanul elszenvedett halálára helyezve át a hangsúlyt.⁵⁶ Hasonló funkcióval bír a regényben legtöbbször, összesen 106 alkalommal, minden egyes halálesetnél elhangzó mondat: „Így megy ez!” (So it goes). A mű fikciója szerint e kifejezést a tralfamadoriak használják, amikor megpillantanak egy holttestet, mivel ők nem lineárisan, hanem szinkron módon tapasztalják meg az időt, tehát a halál számukra csupán annyit jelent, hogy az adott személy éppen abban az időpillanatban nincs jelen, ám más, a földi szemléletmód szempontjából korábbi pillanatokban ugyanúgy életben van. Tehát a tralfamadoriak nem ismerik a gyászt, a hiányt, s kifejezésük determinisztikus szemléletmódjuk terméke.⁵⁷ (Talán determinizmusról sem túl célszerű esetükben beszélni, hiszen a determinációnak alapvetően csak a lineáris időszemlélet szempontjából van értelme.) A regényben állandóan felhangzó kifejezés *elvileg* tralfamadori szemléletről árulkodik, ám az olvasás során éppen az ellenkező hatást éri el: mivel minden egyes pusztulásnál – legyen az ember, állat, növény vagy tárgy – felhangzik, ahelyett, hogy a beletörődést, megváltoztathatatlanságot hangsúlyozná, éppen, hogy kiemeli a veszteségek jelentőségét. Mint Richard Giannone megjegyzi, a „So it goes” úgy is értelmezhető, mint a keresztény „Ámen” fordítása – s míg ez, az isteni akaratba való belenyugvásra utal, addig a regény tralfamadori mondata, mind az isteni akaratot, mind pedig a belenyugvás lehetőségét is megkérdőjelezi.⁵⁸

A románc, a science-fiction valamint az evangéliumi cselekménystruktúrák és -elemek egymásba játszatásával a regény tulajdonképpen a mindegyik mögött látenszen meghúzódó lineáris, értelemmel bíró (nota bene: üdvtörténeti) történelemszemléletet jeleníti meg, s egyszersmind lehetetleníti el. Vagyis a szövegben (s a történelemben) Drezda bombázásának eseménye révén világossá válik, hogy *többé már nem lehetséges* a történelmet egy olyan elbeszélés formájában reprezentálni, melyben a rendezettség, az értelem, az átláthatóság és a folyamatos tökéletesedés dominál. Érvényes ez Billy személyes történetére is, hiszen *elvileg* a Tralfamador-élmény valamiféle megvilágosodást jelentett számára, ám halála több tekintetben ellentmond annak, hogy élettörténetét románcnak vagy üdvtörténetnek tekinthessük. Billy pusztulása tulajdonképpen egy értelmetlen bosszú eredménye, hiszen Roland Weary halálában (akinek kérésére löveti le Billyt közös katonatársuk, Paul Lazzaro) teljesen vétlen. Másrészt, Billy halála napján elmondott, a halál jelentéktelenségéről szóló szónoklatát meglehetősen ellenpontozza a dátum: 1976. február 13. – vagyis

⁵⁶ Vágóhíd 109–110.; *Slaughterhouse* 78–79.

⁵⁷ Vágóhíd 33.; *Slaughterhouse* 19–20.

⁵⁸ GIANNONE 1977, 94. Maga Vonnegut egyébként *Virágvasárnap* (*Palm Sunday* [1981]) című könyvében a mondatot Céline-hatásként aposztrofálja, s a francia szerző halálához való viszonyának parafrázálásának tekinti. E viszony ugyanarról az ambivalenciáról árulkodik, mint ami Vonnegut regényére jellemző. „Céline sokkal természetesebb módon fogalmazta meg mindezt az összes írásában – állítja Vonnegut –, hozzá képest az én megoldásom ügyetlen utánzás. Céline gyakorlatilag a következőt állítja: »A halál és a szenvedés megközelítőleg sem lehetnek olyan fontosak, amilyenek én képzelem. Ahhoz túlságosan is köznapiak. Ha viszont mégis ennyire komoly dolognak tekintem a halált és a szenvedést, akkor csupán azt bizonyítom, hogy elment a józan eszem. Meg kell próbálnom, hogy komolyabb maradjak.«” VONNEGUT, Kurt: Védemembe vettem egy nácszimpatizánst, de megfizettem érte. Ford.: Szántó György Tibor. In: VONNEGUT: *Virágvasárnap. Önéletrajzi jegyzetek*. Maecenas, Budapest, 2002, 325.

Drezda bombázásának évfordulója. Tehát Drezda beleíródik Billy halálába is, s a tömegmészárlás egyszerűsége, borzalma megkérdőjelezi a főhős által mondottak relevanciáját.

Ám nem csupán a történelemtől és a személyes élettörténetektől tagadtatik meg a linearitás, hanem a regény történetétől is: *Az ötös számú vágóhíd* arra tesz kísérletet, hogy a fikcionális sci-fi rész időszemlélete felől írja meg Billy Pilgrim életét s Drezda pusztulásának eseményét. A regény címe tájékoztat arról, hogy a mű „a tralfamadori történetek távirati-skizofrén stílusában íródott”. Hogy mit is jelent ez, arról az ötödik fejezetben kapunk felvilágosítást: a tralfamadori regények nem alkotnak narratívumot, hanem egyfajta szinkron struktúrát képeznek, ahol „...minden egyes jelcsoport egy-egy rövid, sürgős üzenet, amely egy-egy szituációt, egy-egy helyszínt ír le. Mi, tralfamadoriak mindet egyszerre olvassuk el, nem pedig egyiket a másik után. Az üzenetek összessége közt nincs semmiféle különös összefüggés, kivéve az, hogy a szerző igen gondosan válogatta össze őket, meghozza úgy, hogy ha valaki mindet egyszerre látja, akkor ezeknek az üzeneteknek az összessége valami gyönyörű és meglepő mély életkép érzetét keltse. Nincs kezdet, közép és vég, nincs feszültségkeltés és tanulság, nincsenek okok és okozatok. Azt, amit mi a könyveinkben annyira szeretünk, az az egyszerre meglátott számtalan, csodálatos pillanat egy-sége”.⁵⁹ Vagyis a szöveg ezen betétje egy fikcionális regénytípust vázol, mely egyben meta-fikcionális is, hiszen magának a műnek, *Az ötös számú vágóhídnak* a struktúráját kísérli megmagyarázni. Azzal, hogy a regény nem alkot lineáris narratívumot, hanem helyette különböző, más és más idősíkokban és helyszíneken játszódó események kerülnek egymás mellé, lényegében a tralfamadori regényepoétika „földi fordítására” tesz kísérletet. A szaggatott, „tralfamadori” narráció tematikusan magyarázható azzal, hogy a (drezdai, háborús) traumára válaszképpen egy olyan időszemlélet születik Billyben, ahol minden pillanat egyformán jelentős, s Drezda nem valamiféle „végpont” a történelemben, hanem csupán egy, a többivel paralel momentum.⁶⁰ Ilyen, a háborús trauma hatására keletkezett skizofrén időszemlélet jellemző – legalábbis a szövegben idézett Erika Ostrovsky-könyv alapján – Céline-re is. Jómagam a regény stílusával kapcsolatban még egy – inkább csak tapogatózó – magyarázatlanságot vetnék fel. Reinhart Koselleck egy tanulmányában az álmok történeti funkciójáról értekezve egy helyütt a koncentrációs táborok lakóinak álmait vizsgálja. Jellemző ezekre egy különleges álomtípus, melynek lényege, hogy megszűnik benne minden időorientációs tényező, jelen-múlt-jövő összemosódik, minden temporális dimenziót nélkülöz, akár csak a skizofrén betegekénél. Koselleck szerint ez azzal magyarázható, hogy a táborlakók számára az élet totális értelmezhetetlensége és abszurditása oly módon „természetessé” válik, hogy álmaikban is megsemmisül minden, a korábbi életét irányító temporális koordinációs tényező.⁶¹ Ez alapján talán megkockáztatható az az értelmezési lehetőség is, hogy a regény atemporális stílusa nem annyira a trauma feldolgozásának kísérlete, hanem sokkal inkább maga a trauma hatására keletkezik, amennyiben a traumatikusan esemény szétbontja a hagyományos időstruktúrát, s a lineáris történetelvéiséget.

⁵⁹ *Vágóhíd* 89–90 – a fordítást módosítottam; *Slaughterhouse* 64.

⁶⁰ Vö.: BÉNYEI 1999, 49.

⁶¹ KOSELLECK, Reinhart: Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalataihoz. In: KOSELLECK: *Elmúlt jövő. A történeti idő szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003. 321–344. (itt: 335–336.)

E különleges narráció strukturális elemzésére és kontextusba helyezésére a Vonnegut-recepcióban több, egymással nagyjából összefüggő magyarázat született. Jerome Klinkowitz szerint a regény illetően elbeszélésmódja lényegében a 60-as évek amerikai irodalmának megújítási kísérleteivel párhuzamos, vagyis Vonnegut – akárcsak Barthelme, Coover, Sukenick vagy Brautigan – a valóság hitelesebb leírása érdekében megpróbált elszakadni a hagyományos (főként a 19. századi realizmusban gyökeredző) regénytechnikától. Vonnegut legfőbb különbsége az előbb felsorolt szerzőkhöz képest – állítja Klinkowitz –, hogy narrációs technikáját egy másik művészeti ágból, a filmekből kölcsönzi: a szerző szerint *Az ötös számú vágóhíd* időugrásai, jelenetváltásai a filmes snitt-technika alapján jönnek létre.⁶² Bo Petterson Vonnegut-monográfiájában Sharon Spencer „architektonikus regény” fogalmának segítségével próbálja elemezni a mű narrációját. Spencer az architektonikus regényt speciálisan modern műfajnak (vagy műformának) tartja, jellemzője, hogy a szöveg narrációjával, a lineáris időkezelés szétbontásával olyasféle hatást kíván kelteni, mint egy térbeli tárgy. Spencer szerint az architektonikus regény „célja, hogy egy térbeli létező – mely lehet ábrázolt vagy absztrakt – illúzióját keltse. Ez különböző hosszúságú és fajtájú prózatöredékekből képződik meg, s a mellérendelés alapján rendeződik el, hogy ezáltal a könyv témájának átfogó képét kapjuk.”⁶³ Petterson Vonnegut művét ilyen térbeli struktúrájú regénynek tartja, ahol az egyes jelenetek egyenes, kronologikus időben íródtak, ám a különféle epizódok között már az egymás mellé rendelés dominál, s így az egész mű – már amennyire ez lehetséges – a történekek egyfajta „térbeli képét” adja.⁶⁴

Persze felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben lehetséges egy ilyesfajta térbeli, „tralfamadori” regény megalkotása, hiszen maga a befogadás, az olvasás folyamata óhatatlanul egyenes vonalú. Vagyis a befogadó éppen a lineáris olvasat, a jelenetről jelenetre való történetértelmezés miatt sohasem lehet képes egységben látni az egészet, óhatatlanul össze- rak magában egy kronológiát, s ehhez képest értelmezi az egymásra következő jeleneteket. Mindez így van, ám a regény igazi különlegességét véleményem szerint nem is az adja, hogy az egyes idősíkok mindenféle átmenet nélkül váltakoznak egymással, hanem bizonyos motívum- és jelenetisméltések révén a mű tulajdonképpen az egyenes vonalú olvasási folyamatot is megtöri. Egyes tárgyak, hasonlatok, motívumok egészen más szövegkörnyezetben és idősíkokban újra és újra megisméltődnek, s ezáltal a jelenetek szorosabb kapcsolatra lépnek olyannyira, hogy a befogadóban folyamatosan afféle „déja vu”-érzés munkálkodik, sőt többszöri olvasatra esetleg már nem is a könyvben előrefelé halad, hanem ezen motívumokat keresve vissza-visszalapoz, hogy így mind a kronologikus, mind pedig az előre irányuló befogadásmód szétbomoljon. Ilyen például a regényben a „három testőr”, mely – mint korábban említettem – Roland Weary legfőbb identitásképző narratívuma. Ezen kívül a „Három testőr” még egy csokoládé neve is, melyet a könyv első és ötödik fejezetében éppen valamelyik női szereplő eszik.⁶⁵ Hasonlóképp működik a „kék és elefántcsont” színpár motívuma, mely a regényben hat alkalommal, különböző kontextus-

⁶² KLINKOWITZ 1990, 77–80.

⁶³ SPENCER, Sharon: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York University Press, New York, 1971, XX–XXI.

⁶⁴ PETERSSON, Bo: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Åbo Akademi University Press, Åbo, 1994, 255–256.

⁶⁵ *Vágóhíd* 17; 108; *Slaughterhouse* 7; 77.

ban fordul elő.⁶⁶ Ilyen, sokszor előforduló motívum még a „mint egymásba rakott kanalak” hasonlata, mely ötször jelenik meg a szövegben.⁶⁷ Hosszan lehetne sorolni a vissza-visszatérő, szó szerint megisméltendő motívumokat (például a kutyaugatás, az óralap többszöri – konkrét és metaforikus – megjelenése, a zöld és narancsszín stb.), de talán e három példa is jól érzékeltethette működésüket. Jellemző rájuk, hogy viszonylag apró, jelentéktelennek tűnő elemek, önmagukban általában nem figyelemfelkeltőek, ám ismétlődésük révén egy idő után a befogadó számára bevéssznek. Emellett teljesen eltérő kontextusokban fordulhatnak elő, gyakran más és más helyütt olyan szereplőkhöz kapcsolódnak, akik a regénybeli történetben sohasem találkoznak.

Hasonló funkcióval bír a regény metafikciós (mondjuk úgy, „valóságos” – az első és részben a tizedik fejezet) valamint fikcionális részeinek egymásba mosódása. Az első fejezetben az elbeszélő (aki, mint korábban már mondtam, olyan önéletrajzi utalásokat tesz, aminek alapján a konkrét szerzővel azonosítódik) folyamatosan a történet megírásának lehetőségét, illetve lehetetlenségét problematizálja. Fontos megjegyezni, hogy e szakasz is – akárcsak a cím – lényegében a tralfamadori szaggatott-térbeliesülő stílusban van megírva. Mint James Lundquist állítja, Vonnegut „saját életét is úgy fogalmazza meg, ahogy később majd Billyét, méghozzá a tralfamadori időszemlélet alapján. A regény írásáról szóló fejezet struktúrája következetesen prefigurálja magának a regénynek a struktúráját”.⁶⁸ Vagyis a metafikcionális és a fikciós rész nagyban összekapcsolódik, amennyiben a regény megírásáról szóló passzusok ugyanúgy képződnek meg, mint maga a szövegbeli történet. Emellett az első fejezetben olyan elbeszélői magyarázatokat kapunk, amelyek célja, hogy a későbbi fikció bizonyos jeleneteinek „valóság-hatását” felkeltsék, méghozzá éppen azokét, amelyek a legabszurdabbnak tűnnek. E célt szolgálják a regény nyitómondatai: „Többé-kevésbé mindez megtörtént. Ami a háborús részeket illeti, azok mindenestre jócskán valóságosak. Egy tagot, akit ismertem, *valóban* agyonlőttek Drezdában, mert elvitt egy teáskancsót, ami nem az övé volt. Egy másik fickó, akit ugyancsak ismertem, *valóban* azzal fenyegette személyes ellenségeit, hogy a háború után felbért fegyverekkel meggyilkoltatja őket. És így tovább. A neveket mind megváltoztattam”.⁶⁹ A szö-

⁶⁶ Vö.: *Vágóhíd* 34: Billy „mezítelen lába kék és elefántcsontszínűvé vált”; *Slaughterhouse* 20. *Vágóhíd* 68: „...hullák kék és elefántcsontszínű meztelen lábakkal”; *Slaughterhouse* 47. *Vágóhíd* 75: Billy „a csupasz lábára pillantott. Elefántcsont és kék színű volt.”; *Slaughterhouse* 52. Uo.: „Billy Pilgrim kék és elefántcsontszínű lábán lecaplatott a lépcsőn.” *Slaughterhouse* 53. *Vágóhíd* 77: Billy „kék és elefántcsontszínű lába letaposta a nedves pázsitot”; *Slaughterhouse* 54. *Vágóhíd* 146: „Valaki lehúzta a bakancsát. A meztelen lába kék és elefántcsontszínű lett.”; *Slaughterhouse* 107.

⁶⁷ *Vágóhíd* 74: „Ez a különös talaj pedig alvó emberek mozaikjából állt, akik úgy illeszkedtek egymáshoz, mint a dobozba rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy Pilgrim karácsony éjszakáján úgy préselődött a csavargóhoz, mint az egymásba rakott kanalak”. *Slaughterhouse* 51. Uo.: „Billy és felesége, Valencia úgy bújtak össze a nagy, dupla ágyukban, mint az egymáshoz simuló kanalak.” *Slaughterhouse* 52. *Vágóhíd* 125: „Billy és Valencia elaludt, összebújva, mint az egymáshoz rakott kanalak”; *Slaughterhouse* 91. *Vágóhíd* 142: „A színház padlóját elborították az amerikai testek, amelyek úgy préselődtek egymáshoz, mint az élükre fordított kanalak”; *Slaughterhouse* 105. Az eredeti szövegben minden egyes alkalommal „nested like spoons” szerepel.

⁶⁸ LUNDQUIST, James: *Kurt Vonnegut*. Ungar, New York, 1975, 75.

⁶⁹ *Vágóhíd* 9. (kiemelések Vonneguttól); *Slaughterhouse* 1.

veg a regény két – meglehetősen abszurd – szereplőjének, Edgar Derbynek és Paul Lazzaronak a valóságosságát (vagy legalábbis személyiségük, történetük valódiságát) igyekszik bebizonyítani. A bekezdés utolsó előtti mondata („És így tovább. – And so on.”) mintegy az egész regény hitelességére irányul, vagyis egy olyan retorikai műveletet hajt végre, melyben két kiragadott, hihetetlennek tűnő esemény valóságosságának állításával mintegy az egész szöveg hihetőségéről akar meggyőzni.

Nagyjából ugyanezt a célt szolgálja a regény azon elbeszélői technikája, mely a fikcionális történetbe bizonyos helyeken beépíti a „valódi”, metafikcionális világ elemeit. A szövegben ugyanis többször érintkezésbe lép a két világ, egy olyan konstellációt eredményezve, mely egy furcsa oda-vissza játékot játszik: a „valóságos” epizódokat fikcionalizálja, illetve a fikcionális részt visszairja a valóságba. Ilyen epizód-kapcsolat például a negyedik fejezet elejének epizódja, melyben közvetlenül azon jelenet előtt, amikor Billy Pilgrim elrabolja az ufó, a főszereplő telefonhívást kap. A hívás téves, egy részeg véletlenül félretárcsáz, akinek „Billy szinte érezte is a lehelete szagát – mustárgáz és rózsasillat”.⁷⁰ Ennek azért van jelentősége, mert az első fejezet egyik bizarr epizódjában már megtudhattuk, hogy az elbeszélő, miközben könyvén dolgozik, furcsa szokást vesz fel: „...késő éjszaka rám jön ez a nyavalya, amihez két dolog kell feltétlenül: alkohol és telefon. Jól berúgok, és a lehetőséggel, melynek olyankor mustárgáz- és rózsasillata van, elzavarom a feleségemet”.⁷¹ Vagyis a két világ kapcsolatba lép egymással, a regénybe nem csupán az első fejezet által íródik bele keletkezésének története, hanem Billy Pilgrim élettörténete is érintkezik a mű születésével.

Néhány helyen a háborús epizódokban is – némileg konkrétan – előfordul ez az interakció. A könyv egyik legabszurdabb jelenetében Billy éppen azt szemléli, hogy az amerikai hadifoglyok, az angol társaik által számukra szervezett zsúr utóhatásaként hasmenéstől szenvednek. Ezt az önmagában képtelen, abszurd jelenetet az elbeszélő kiszólása egyszerre hitelesíti, és teszi még abszurdabbá: „Az egyik amerikai azt jajgatta Billy mellett, hogy mindent kiadott magából, nem maradt már benne semmi, csak az agyveleje. Majd néhány pillanat múlva azt mondta:

– Na most megy ki az is. Most megy ki az is. – Mármint az agyveleje. Arra értette.

Én voltam az. Én magam voltam az. Ennek a könyvnek a szerzője”.⁷² Hasonló játszódik le egy fejezettel később, amikor a hadifoglyok éppen Drezdába érkeznek, s a város szépségeiben gyönyörködnek. „Billy Pilgrim úgy érezte – olvashatjuk –, hogy olyan ez, mint a mennyország a vasárnapi iskola képeskönyvében.

Valaki azt mondta mögötte a marhavagonban:

– Óz, a csodák csodája.

Én voltam. Én voltam az. Az indianabeli Indianapolison kívül addig más várost még sohasem láttam.”⁷³ Látható, hogy mindkét esetben ugyanaz történik: az életrajzi szerzővel azonosuló narrátor mintegy belép a fikcionális térbe, s jelenlétével hitelesíti a leírtakat. A regény legvégén is lejátszódik ez, csak hogy egészen más kontextusban. Két nappal Drezda pusztulása után Billyt és a többi amerikai hadifoglyot romeltakarításra vezénylik.

⁷⁰ Vágóhíd 75.; *Slaughterhouse* 53.

⁷¹ Vágóhíd 12.; *Slaughterhouse* 3.

⁷² Vágóhíd 124–125.; *Slaughterhouse* 91.

⁷³ Vágóhíd 146.; *Slaughterhouse* 108.

Az elbeszélő ekkor ismét közbeszól: „Én is ott voltam. O’Hare is ott volt. Az elmúlt két éjszakát a vak vendégfogadás istállójában töltöttük. Ott találtak ránk a hatóság emberei.”⁷⁴

E kiszólások szerepe több szinten is megfogalmazható. Egyrészt, fikció és valóság határait végérvényesen összemossák, s egy olyan történetkonstrukciót hoznak létre, melyben a mű szerzőjének személyes élettörténete és a szöveg megírásának folyamata, körülményei a fikcionális események részévé válnak. Tehát a történet létrehozásával a szerző mintegy önmagát is megírja. Ám amellett, hogy (főként az első fejezetben) a fikcionális történethez a narrátor külső reflexiók pontként szolgál, magába az általa elbeszélte-megképzett eseményekbe, Billy Pilgrim életébe is beleíródik. Másrészt pedig, az első két esetben a személyes jelenlétre való utalások úgy működnek, ahogy a könyv kezdő mondatainál láthatjuk: a totálisan abszurd, képtelennek tűnő eseményeket az elbeszélői tanúbizonyosság hitelesíti, mintegy azt sugallva, hogy gyakorlatilag nincs az abszurditásnak olyan foka, mely a háborúban ne történhetett volna meg. Az utolsó jelenetnél pedig, egyrészt a drezdai történések autenticitása teremődik meg, másrészt óhatatlanul kapcsolatba kerül az előzőek képtelenségével; vagyis Drezda bombázása mint totálisan érthetetlen és értelmetlen esemény a regényben mintegy az abszurd végpontjává válik.

Így *Az ötös számú vágóhíd*ban egy olyan háború- történelemkonceptió bontakozik ki, mely egyszerre szól az események tradicionális módon való elbeszélhetetlenségéről és az elbeszélés szükségességéről. A háború és Drezda értelmetlenségét el *kell* beszélni, de *nem lehet* hagyományos történetbe önteni (legyen az akár a korabeli háborús regények hazafias-ideologikus narratívuma, vagy egy, a keresztény üdvtörténetiségen alapuló metaelbeszélés). Ezekkel szemben, s ezek helyett egy olyan „tralfamadori” történet keletkezik, melyet – mint az első fejezetben az elbeszélő, Szodoma és Gomorra elpusztítására utalva állítja, egy, az események borzalmaitól „sóbálvánnyá vált” személy írt⁷⁵ – a történeteket szinkron módon (mint az időből és az életből kiesett kővé dermedő megfigyelő) ábrázolja, s benne fikció-valóság, megélt történelem, megírt regény és a szöveg megírásának folyamata végérvényesen és szétválaszthatatlanul egymásba mosódik.

Zárszó

A fenti „esettanulmány” talán rávilágított arra, hogy az irodalmi szövegeket valamennyire lehetséges történeti módon elemezni, vagyis a történelemelméleti diskurzuson és metodológián belül van egy olyan közeg, ahol az irodalom és a historiográfia kapcsolatba lép, s a narratív történetfilozófia elemzési módszerei szépirodalmi szövegekre is alkalmazhatóak. Ha vizsgálódásainkat az irodalmi szövegek narratív struktúrájában megnyilvánuló *történetiségkonceptió* elemzésére koncentráljuk, akkor kibontakozhat egy olyan legitim határterület irodalomkritika és történetírás között, ahol mindkettőnek van a másik számára mondanivalója, s optimális esetben valamiféle gondolkodástörténeti (vagy – némi képp fellengzősen fogalmazva – történeti tudat-történeti) eredményre juthatunk. Vagyis amennyiben egy irodalmi alkotás egyszerre jeleníti meg a múltat és önmaga múlthoz fűződő viszonyát (vagy, más szavakkal fogalmazva, történeti nézőpontját), akkor gyakorlatilag ugyanaz a folyamat megy végbe benne, mint a Frank Ankersmit által a historiográfiai

⁷⁴ *Vágóhíd* 204.; *Slaughterhouse* 156.

⁷⁵ *Vágóhíd* 28–29.; *Slaughterhouse* 16.

szövegek vizsgálatához posztulált nyelvi entitásban, a narratív szubsztanciában. A narratív szubsztancia Ankersmit szerint múltreferens állításokból áll, de több az egyes kijelentések pusztá összegénél: mint narratívum többletjelentéssel bír, amennyiben a múlt bizonyos nézőpontjára, értelmezésére utal. Mint a szerző egy összefoglaló jellegű cikkében írja: „Egy történeti narratíva állításai mindig *kettős* funkciót látnak el: (1) leírják a múltat; és (2) meghatározzák vagy elkülönítik a múlt egy specifikus narratív interpretációját”.⁷⁶ A narratív szubsztancia a múlt bizonyos *képét*, értelmezését adja,⁷⁷ s lényegében egy meghosszabbított metafora, vagyis allegorikus természetű. A történeti jellegű irodalmi alkotás strukturálisan hasonló: kijelentéseket tesz a múltról, s kijelöli – a modern műveknél gyakran látványossá teszi – saját megképzett perspektíváját. Persze emellett különbségek is vannak: az irodalmi szövegek minden egyes állításának nem kell valóságreferenciával bírnia, s a nézőpont relatív volta sokkal hangsúlyosabb lehet (bizonyos posztmodern szövegeknél – az úgynevezett történeti metaelbeszéléseknél – egyenesen tematikus szerepű⁷⁸) mint a historiográfiai munkák esetében. Csupán annyit szeretnék kiemelni, hogy amennyiben egy történeti témát feldolgozó irodalmi szöveg hasonló (látens) struktúrával bír, mint a történetírás, akkor a benne megképződő történelemkép elemzése a szövegimmanens analízisen túl (meta)historiográfiai funkcióval is bírhat.⁷⁹

Első lépésben egy olyan mű vizsgálatával, mely bizonyos, a jelenkor számára is élő és feldolgozatlan eseményeket meglehetősen szokatlan, mi több, provokatív módon jelenít meg, azt akartam bebizonyítani, hogy ha ilyen alkotások egyáltalán feltűnhetnek, és félig-meddig kanonizálódhattak, az erőteljesen árulkodhat a jelenkor történetiség-felfogásának bizonyos elemeiről. E történelemkoncepció mintha az események értelmezhetetlenségé-

⁷⁶ ANKERSMIT, Frank R.: Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. Ford.: Leiszter Attila és Mester Tibor. In: *Narratívák 4.* 111–120. (itt: 117.) E tanulmányban a szerző lényegében a *Narrative Logic* című könyvének téziseit foglalja össze, melyben a narratív szubsztancia elméletét kidolgozta. Vö.: ANKERSMIT: *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language.* The Hague, Mouton, 1983.

⁷⁷ Ebből kiindulva kapcsolhatta össze Ankersmit későbbi szövegeiben a narratív szubsztanciát a képi reprezentáció elméleteivel. Vö.: ANKERSMIT, Frank R.: A történelmi reprezentáció. Ford.: Szolláth Dávid. In: *TMK.* 235–262.

⁷⁸ A történeti metaelbeszélés (historiographical metafiction) Linda Hutcheon terminusa. Vö.: HUTCHEON, Linda: I. m.

⁷⁹ Hasonló következtetést von le az önéletrajzok, naplók, „személyes történelmek” vizsgálata során K. Horváth Zsolt. Szerinte a személyes beszámolók „...nem a külső referenciák, a bennük elmesélt eseménysorok okán érdekesek elsősorban, hanem a bennük artikulált történetfelfogás, személyes történetkép miatt. A fikció (*fiction*) szó történeti kontextusban való használata azonban nem kell hogy gyanút vagy kételyeket ébresszen e sorok olvasójában, hisz (...) ha *fictió*ként tételezzük ezeket, azaz olyan események sorának, melyek megtörténhettek: tehát van köztük a »valósághoz« – akkor historikusként nem kell viaskodnunk a »történeti valóság« ma már kissé avított, nehezen definiálható, statikus fogalmával, s ehelyett inkább a történeti események *mentális világára*, e tudatosan-tudattalanul *megkonstruált* »képzetrendszerre« (*imaginaire*) vethetjük szemünket, melyből türelmes kutató újabb és újabb tanulságokat vonhat le az embereket motiváló sokféle értékről és stratégiáról.” (Kiemelések K. Horváth-tól) K. HORVÁTH Zsolt: Önarcképcsarnok. A személyes emlékezet mint történeti probléma. In: SZEKERES András (szerk.): *A történelem szerzősorsládája. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa.* L'Harmattan, Budapest, 2002, 81–102. (itt: 99.)

nek és reprezentálhatatlanságának problémáján azzal akarna túllépni, hogy nyíltan szembe fordul a tradicionális elbeszélési módszerekkel, a globális, „nagy” történelem és az „alulnézeti”, „kis” történetek distanciáját tagadja, s fikció–valóság hagyományosan egyszerűnek tűnő elkülönítésének problémáit nyíltan tematizálja. Az *ötös számú vágóhíd* egy traumatikus esemény ábrázolását tűzi ki céljául, s e reprezentáció egyrészt valamivel – az ilyesfajta történések hagyományos elbeszélhetőségével – szemben fogalmazódik meg, másrészt pedig magát a szembenállást, és a történetmondás lehetőségét is problematizálja. A narrátor személyes részvétele a műben, az eseményekre való emlékezés, azok újra-megjelenítése, s az egyéni identitás meg-, illetve újraképzése mintha a közelmúlt feledhetetlen eseményeivel szemben megnyilvánuló történetmondói felelősségről árulkodna, mely egyszerre irányul a tartalomra (a kimondottra) és a formára (a kimondás mikéntjére). Az ábrázolhatatlan ábrázolására tett fenti kísérlet éppen extremitása révén segíthet abban, hogy a későbbiekben akár e módszer segítségével és továbbfejlesztésével a traumatikus történelmi események széles körű vizsgálatát vigyük véghez, majd – optimális esetben – történelem és irodalom kapcsolatát széles körűvé tegyük, és gyümölcsözőbb módon újrafogalmazzuk.

