

BALÁZS IMRE JÓZSEF

## MESÉK, AMELYEK MÁSHOL KEZDŐDNEK

Leonora Carrington: *Fehér nyulak*

■ Leonora Carrington regényének, *A hallókürtnek* a magyar nyelvű megjelenésekor többek között arról írtam, mennyire jelentéses a kiadó döntése, hogy a művet Olga Tokarczuk utószavával publikálta, hiszen a két életművet összekapcsolja a fantasztiikum, illetve a zsánérirodalmi műfajokkal történő, felforgató erejű kísérletezés.<sup>1</sup> A gyűjteményes novelláskötet, a *Fehér nyulak* kiadásakor az Ampersand másfajta stratégiát választott: kifejezetten tudományos jellegű, szakmai utószóval látta el a könyvet, Natasha Lvovich *Két kézzel írni és festeni* című 2021-es szövegével,<sup>2</sup> amely a *trickster* fogalmán keresztül próbálja körülírni a Carrington-rövidpróza jellegzetességeit – a szerző és a szereplők szintjén egyaránt. A világok közt átjáró, szabályokat felrúgó, alakváltásra képes *tricksterek* kétségkívül belakják Carrington szürrealista, fragmentumszerű történeteit, és ahhoz, hogy ezt a köznapitól eltérő logikájú prózatechnikát jól kövessük, valóban érdemes emlékeztetnünk magunkat arra, hogy az epikus történeteknek, mítoszoknak a forrásánál újra és újra felbukkantak ezek a figurák, még ha később, a realista fikció világából ki is szorultak annak idején.

Miért és milyen értelemben szorulhat magyarázatra a *Fehér nyulak* epikai konvenciórendszerre, *A hallókürt*höz képest is akár? Három összetevőt vennék számba az alábbiakban: a töredékes jelleget, a deviáns nyelvi

kódolást, illetve a történetekben létrejött világ különös létformáit.

A fragmentumjelleg a megjelenített eseménysorok felől értelmezhető: gyakran az az érzésünk támadhat Carringtont olvasva, hogy a történet „nincs végigmondva”. Belépünk egy jelenetbe, ott valami kimozdul, és a Carrington-történetek dinamikájához ez lényegében elég is. Maga a kimozdulás foglalkoztatja az alkotót, valamilyen lappangó, váratlanul felszínre törő feszültség. A következmények megismeréséig legtöbbször nem jutunk el, a következmények a novellák megjelenített történéssorán kívül vannak, ahogy rendre az előzmények, magyarázatok is.

Ez az egyik olyan jellegzetessége ezeknek a történeteknek (néhány konkrét témán/motívumon túlmenően), amely a Carrington-festmények felől ragadható meg leginkább. Festmények esetében ugyanis nem merül fel a „végigmondottság” igénye, rögtön ott vagyunk a kép pillanatában, és amikor azt szemléljük, sűrített formában részesülünk a képen megteremtett világból. Érzelmileg intenzív momentumok, megfejtésre váró jelzések, és nem maguk a történetek jelennek meg egy-egy festményen.

Egy másik vizuális analógiára is rálelhetünk, ha Max Ernst kollázsregényeire, a *La Femme 100 têtes*-re és az *Une semaine de bonté*-re gondolunk, amelyek az 1920-as és 30-as évek fordulóján keletkeztek. Carrington prózáját épp Max Ernst, a szerző

szerelme és akkori élettársa, a pályája csúcspontján levő szürrealista festő vezette be 1938-ban a nagyközönség számára *A Félelem háza* értelmezésével. Ennek az előszónak a részletét most a magyar Carrington-kiadás is átvette. Ebben kettejük sajátos mitológiája (Loplop, az Ernst-féle madár-lény, illetve a Carringtonra utaló a Szél menyasszonya) részévé válik a Carrington-történet olvasatának. Két szempontból lényeges ez az összefüggés: az egyik, hogy a töredékeség ebben a keretben akár a kollázs-szerűség felszabadító fragmentumai- val is összeolvasható. A másik elem az Ernst-kollázsok tipikus anyaga: az előző évszázad fametszettechnikával készült regényillusztráció-világa. Ezek a felfokozott érzelmek rendre valamiféle anakronisztikus patinával keverednek, nyugtalanító módon. A szürrealisták gótikus regény iránti érdeklődését is összekapcsolhatjuk a kreatív újrafelhasználással, amit Ernst végez a kollázsokon. Ez a le származási lánc, az eltérített 18–19. századi regényhagyomány pedig azért lényeges, mert Carrington történetei is létező kódokat alakítanak át. Hatásukhoz hozzá kell képzelnünk, hogy valamihez képest, létező prózahagyományokat játékba hozva szólalnak meg, és zsánerműfajokat vagy tipikus cselekménytípusokat térítenek el. Talán épp ez a második összetevő, a deviáns nyelvi kódolás szorult leginkább magyarázatra. Az óvatlan olvasót, aki az irodalmi-történeti kontextust, a zsánerműfaji nyelvre ráépülő, de azt deviálójellegzetességet figyelmen kívül hagyja, idegenül és tétován bolyonghat némelyik Carrington-történetben.

Carrington nyelve ugyanis az erőszak, a kíméletlenség, a kegyetlenség jellegzetességeit alkalmazza és fordítja ki. Hogy milyen tétekkel, azt Natasha Lvovich utószava is körüljárja. A szerző újra és újra szabadulástörténeteket ír. Hatalmilag túlde-terminált, fullasztó, tekintélyelvű világokat látunk a történetekben, az

erőszak tehát, amely ezekben a novellákban rendre megtörténik, egyszerűen defenzív és szimbolikus. Carrington fekete, gyakran hátborgongató humorba oldja a novellái cselekményeit, szinte alig van olyan történet, amelyben ne jelenne meg a halál valamilyen változata. A halál és az élet közti határsáv viszont nem éles és nem egyértelmű. Újra és újra spektrális lények, az élő és túlvilági közt átjáró szereplők bukkannak fel, ez is az említett gótikus zsánerekkel hozható összefüggésbe. És épp ez, a novellák világának megteremtése, a szereplői létformák jellege lesz a harmadik tárgyalandó szempont, de most még csak a második összetevőnél tartunk – annál, hogy mit eredményez ez nyelviileg. Röviden: tabudöntögetést, nyelvi kegyetlenséget – a „humánustól” való elszakadást. Az az erőszak, amelyik a történetekben váratlanul tör felszínre, az erőszak megszokottabb, kendőzöttébb, társadalmibb formáinak visszája – a szülő-gyerek, a nevelő-gyerek viszonyokat, de az uralkodók, egyházi méltóságok auráját is érinti. A Carrington-történetek konvenciókat, sztereotípiákat törnek meg, mintegy leleplezve azt, hogy amit szépnek, erkölcsösnek, kívánatosnak tekint egy-egy csoport, az bizonyos értelemben tetszőleges vagy véletlenszerű. Az, amit Carrington a sok erejével ennek a szabályok által keretezett létezésnek a másikjaként tételez, gyakran maga is riasztó. Nem maga a válasz, hanem annak felmutatása, hogy az intenzívebb, érzékibb, igazibb létezés keresésekor olykor vakmerőségre, radikális elszakadásra van szükség a korábban ismert dolgoktól. Carrington nyelve tünet, amely saját élettörténetében a nőként, művészként, depressziósként megélt marginalizációt mutatja fel néhol dühös, néhol pedig kifejezetten szórakoztató fekete humorral.

Melyek tehát azok a létezési formák, amelyek meghatározzák a Carrington-történeteket? A trickster mobilitása, identitásának fluid jellege

kétségkívül jó támpont a szereplők első megközelítésekor. Rögtön az első ikonikus történet, *Az elsőbálozó* az állati és emberi közti szférák átjárhatóságát feszegeti. A történet saját konvenciórendszerében a fiatal lányt a bálon helyettesítő hiéna sok mindenben megfelel a konvencióknak, például gond nélkül megtanul franciául beszélni, sőt felegyenesedve tud járni a lány báli ruhájában, magas sarkú cipőben is. A problémák az elviselhetetlennek érzett hiénaszag miatt adódnak, illetve abból fakadnak, hogy a hiénának szert kell tennie egy emberi arcra, amit viselhet. Mindenesetre a novella világában rövid ideig a hiéna remek báli kisasszony lehet – e konvencionális szerep ürességét, hatalmi terhelttségét mutatva fel. Mint azonban Anna Watz kiemeli, ha csupán *Az elsőbálozó* egyfajta „bosszúálló”, komikus regiszterét tekintjük, figyelmünk elterelődhet arról, hogy az olyan történetek, mint *A Félelem háza* vagy *Az ovális hölgy* komplexebb és másképpen ambivalens szubjektivitáspozíciókat mutatnak meg, a szürrealizmus korabeli elméleteivel összevethető módon. Ezekben ugyanis a félelem testi reakciói, a „megkövült” állapot változatai fokozatosan kritikai jellegű öltének a novellák nyelvében.<sup>3</sup>

További történetekben ember és ló,<sup>4</sup> ember és madár, ember és farkas közti hibridek bukkannak fel. Ez a jellegzetesség Carrington festményeiről is ismerős lehet. Voltaképpen arról is ismerős lehet, hogy ezek a figurák egyszerre tűnnek mindkét létformájú alaknak egyes fogékony érzékelők számára, miközben többnyire egyszerre csak egyik formát öltik magukra egy-egy konkrét jelenetben. Az emberszereplők gyakran ellenállhatatlan vonzódást éreznek egy-egy állati jegyekkel ellátott karakter iránt, akár azok iránt is, akiket konvencionálisan taszítónak-félelmetesnek-csúnyának tekint a kulturális kód. A hiéna kifejezetten szimpatikus a bálikisasszony számára, az

*Amikor elhaladtak...* Igame nevű vaddisznója pedig Virginia Fur számára. A *Jemima és a farkas* ugyancsak egy fiatal lány farkas(ok) iránti vonzódásáról szól. Ezeknek a szereplőknek az esetében fontos észrevenni, hogy az ember-állat átjárás nem csupán a szerelmi-testi vágy kivetülése, hanem valamiképpen a köznapi tevékenységek része is, az élet más szegmenseiben is jelen van tehát, nem csupán erotikus fantázia, és ezáltal az emberi-állati szférák kulturális hierarchizáltságának megbontására, átstrukturálására is irányul.

Végül a kísértetiességet hordozó élő-holt oppozíciók lebontására szükséges még mindenképpen kitérnünk. Ezzel összefüggésben az öreg-fiatal oppozíció is említhető, hiszen különösen a szellemvilágba átjáró karakterek életkora teljesen relatív: ugyanolyan joggal tűnhetnek idősnek és fiatalnak. Számos történetben bukkannak fel olyan alakok, akiknek aztán megtalálja a másik szereplő a sírfeliratát vagy egyéb, halálával kapcsolatos írásos dokumentumokat. (*Jemima és a farkas, Repül a, repül a...*). A *szerelmes* című történetben a fáradt és valószínűleg halott, mozdulatlan nő ágyát beborítja a fű, olyan régen hever ott. A *Repül a, repül a...* Ferdinandja rendkívül sápadt, ajkai vöröseslilára vannak festve. Célestin Airlines-Drues teste vakítóan fehér, a sötétben foszforeszkál. Mindezek az elemek bizonyára a gótikus regényhagyomány adaptációjának tekinthetők. A Carrington-történetekben viszszatérő jellegzetesség, hogy a fókuszba kerülő szereplők sokkal otthonosabban, intenzívebben élik meg ezeknek a társadalmon kívüli létezőknek a társaságát, mint akár a családjukét, vagy azokét, akikkel konvencionálisan szabályozott kapcsolatban állnak. Ezek a karakterek jelölik a kifelé vezető útvonalakat. Carrington nem rejti el a rémületet, szorongásokat, veszélyeket, csalódásokat sem, amelyek ezeken az útvonalakon vároznak a döntően női szereplőkre.

Egyvalami azonban biztos: „oda-bent”, a húszas-harmincas évek angliai–francia felső-középosztálybeli társadalmában létezni számára klausz-

trofób érzés. Novelláról novellára kilép belőle egy-egy nyitva hagyott végű jelenet erejéig, fókuszba állítva egy-egy helyzetet, életfragmentumot.

#### ■ JEGYZETEK

1. Balázs Imre József: *A Carrington-áramlat*. 1749.hu 2023. augusztus 31. <https://1749.hu/fuggo/kritika/a-carrington-aramlat-leonora-carrington-a-hallokurt.html>
2. Natasha Lvovich: *Writing and Painting with Both Hands*. Full Bleed 2021/5. <https://www.full-bleed.org/writing-and-painting-with-both-hands>
3. Anna Watz: *Identity Convulsed: Leonora Carrington's The House of Fear and The Oval Lady*. In: Anna Watz (ed.): *Surrealist Women's Writing. A Critical Exploration*. Manchester, Manchester University Press, 2020. 43.
4. Értelmező leírását lásd pl. Kirsten Strom: *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*. Routledge, New York, 2017. 79–84.

