

ból: a múlt dimenzióját. Egy közismert ének mindannyiunk elé programul tűzte ki: »a múltat végképp eltörölni«. Regényben – 1984-ben – a múlt tetszés szerint átírható (és a gúnys profécia, sajnos, beteljesült). Pátosz nélkül akarom mondani: mindezzel csak – de mondjam óvatosabban: leginkább – a kommentármagatartás tud szembeszegülni.» (I. m. 355. o.)

„Körülpillantás” – a *limeseken* élők szinte kötelező szellemi gestusa ez, minden zaklatottság és néha mesterségesen fölszórt intellektuális „izgalom” ellenére is. Komoróczy kiváló tanulmánykötetének amúgy eltérő tárgyú írásait az iménti állandóan jelen lévő gestus illeszti valódi egésszé, s egyúttal jó ellenszerévé szellemi/intellektuális kisztílúságnak, a kisztílúság kompenzációjából fakadó agresszióknak egyaránt. Hogy ez persze mire elég? Különösen a véghez simuló múlt mentén, a barbárok állandó betörésétől zaklatottan, nem tudom. Ugyanis – amióta világ a világ – sem a kommentár (mint „szellemi magatartás”), sem a történetírás thuküdidészi, tacitusi vagy mondjuk Ammianus Marcellinus-i *tanúsága* nem óvott meg senkit a pusztulástól. (Hacsak nem a „*vival opus, pereat vita*” perverz jelszava által!?) Mindenesetre a múlt, s ez az idézett szövegből világosan kiderül, önmagában nem *oriens*, nem ad csalahatatlan támpontokat a tájékozódásban; könnyen elbánik azzal, aki tudatlanul közeledik feléje, s ily módon – dühvel vagy pátosszal, édes mindegy! – próbálja továbbszólni az epikus múlt nagybetűs Textusát.

Rugási Gyula

TÜNDÉRMESÉ ÉS HORROR

Angela Carter: A kinkamra
Fordította Greskovits Endre
Európa, 1993. 222 oldal, 210 Ft

Meseolvasók körében nem ritka az a vélekedés, hogy a népmesék egy része, különösen a Grimm testvérek gyűjteménye mutat némi-nemű kapcsolatot a horror borzalmaival. Azért csak a Grimm-féle gyűjteményt érhetik

ezek a többnyire igazságtalan vádak, mert Charles Perrault francia, Straparola és Basile olasz, Afanaszjev orosz, ártatlan dajkamesékek egyáltalán nem nevezhető gyűjteményei máig lefordíthatatlanok. Pedig ahhoz például, hogy Angela Carter könyve minden részletében igazi könyvcsemege lehessen, nem árt ismerni ezeket a meséket sem.

A nemi erőszak, az anya- és gyerekgyilkosság, szodómia, vérfertőzés és nekrofilia valóban nem idegen a tündérmesék világától, noha mindezek burkolt, szimbolikus – a pszichoanalitikus mesemagyarázók számára különösen izgalmas – formában vannak jelen bennük. A manapság megjelenő mesekönyvek azonban már nem a gyereket csonkítják meg a mesében, hanem a mesét magát a könyvekben. Így fordulhat elő, hogy a gyerekek egy része úgy ismeri a PIROSKA ÉS A FARKAS meséjét, mint egy kellemes iapiapacsjátékot, amelyben Piroška és a nagymama vidám bújócskát játszik a pajkos farkassal.

Ezek a gyerekek sok egyéb mellett attól is megfosztatnak, hogy valaha is nagy gyönyörűséggel forgathassák Carter kiváló – mesekutatói szempontból pedig valóságos kincseshányának tekinthető – könyvét.

Sajnálom, hogy jelen írás keretei között a mesék elemzéséhez nem áll módomban a legfontosabb szempontokat – a mese mint történelmi dokumentum; a mese mint szocializációs folyamat; a mese mint lélektani problémagyűjtemény – figyelembe venni. Mindezek helyett azt vizsgálnám meg, hogy a mesék átírása, az egyes motívumok felcserélése hogyan módosítja a mese jelentését abban az esetben, ha a mesélő nem érinti a mese lényegét, azaz nem változtatja meg, hanem még nyilvánvalóbbá teszi annak rejtett üzenetét. A PIROSKA ÉS A FARKAS-t például nem iapiapacsjátékká, hanem a szexuális csábítás egyértelmű történetévé nyilvánítja. Az összehasonlításhoz felhasználom Bruno Bettelheim néhány, a tündérmesék lélektani gyökereit vizsgáló megjegyzését (A MESE BŰVÖLETE ÉS A BONTAKOZÓ GYERMEKI LÉLEK. Gondolat, 1985), a pszichoanalitikus mesekutatás minden nagyszerű eredménye ellenére azon megszorítással, hogy ideje lenne, ha a mese szerepelne gyakrabban a pszichoanalízisben s nem a pszichoanalízis a mesében.

A mesék hozzáértő felhasználói többszörö-

sen is bebizonyították már, hogy a tradicionálisan hagyományozódó szövegek sem az írásbeli rögzítés, sem az adaptálás ellenére nem veszítik el a további átformálásra való képességüket és újabb jelentéssel való gazdagodásukat. Carter saját világvépe formálja az ősi tündérmeséket, és emellett arra is kísérletet tesz, hogy a mesék képzelet teremtette (bár valamikor nagyon is valóságos) alakjait és a hiedelmek máig élőnek tartott, a tömegkultúra műfajai által különösen kedvelt fellényeit (vampir, farkasember) összehozza egy-egy mesében, kipróbálva: vajon ezek engedelmessé válnak-e a tündérmese évszázados törvényeinek vagy amazok a rémregény és horrorfilm műfaji szabályainak?

Az eredmény: kitűnő, a mese műfaját messzemenőig tiszteletben tartó, de a XX. századi mesemondó e világi és túlvilági tapasztalatait sem nélkülöző mesefűzér; egy olyan „alternatív mesevilág”, mely az alapvető létkérdések feszegetésével különleges, a mesétől mégsem idegen válaszokat konstruál.

A tündérmesék különböző csoportjai az életkonfliktusok más-más formáját tárgyalják, anélkül hogy „individuuálisan komplikált külső történetet” keresnének hozzá. Carter – a népmese-gyűjtemények, vampirmonográfiák, történelmi feljegyzések, romantikus rém-mesék és gótikus regények ismeretének birtokában és forrásként való felhasználásával – háromféleképpen bánik a kiválasztott mesei szöveggel. A KÍNKAMRA, a CSIZMÁS KANDÚR, az OROSLÁN ÚR UDVARLÁSA esetében például érintetlenül hagyja a szerkezetet, és csak egyes motívumokat változtat meg. Ezáltal a mese csak részleteiben módosul. Másik módszere az alapmese saját ellentétévé való fordítása, de ez sem a felismerhetetlenségig változtatja meg az eredeti szöveget, még annak ellenére sem, hogy a jelentése inverze lesz annak (A TIGRIS MENYASSZONYA; A TÜNDÉRKIRÁLY; A HÓLEÁNY; A SZERELEM HÁZÁNAK ÚRNŐJE).

A FARKASEMBER; a FARKASOK TÁRSASÁGA és a FARKAS-ALICE a tulajdonképpeni „kevert mesék”, a tündérmese és a horror metszéspontján. Carter történeteiben a mesehősök – azáltal, hogy az író megváltoztatja valamely több száz éve biztos tájékozódási pontjukat – eltévednek saját meséjükben, vagy

betévednek egymáséiba. A különleges helyzetekben támadt szerezpavarok, szereptévesztések egyrészt veszítüket okozzák, másrészt épp ezek lesznek boldogulásuk forrásai.

Carter a férfi-nő, állat-ember viszonyát tárgyaló mesetipusokból válogatja anyagát. Ő nem hősökre és álhősökre, jókra és gonoszokra osztja fel a világot, hanem férfiakra és nőkre. Egyik legmeghökkenőbb újítása épp az, hogy a nő – méghozzá a serdülőkor vége felé járó nő – szemszögéből gondolja újra a meséket. Hősnőinek életét vagy erkölcsösségét egyetlen irányból fenyegeti veszély: valamennyien szexuális értelemben kiszolgáltatottak. De ez a kiszolgáltatottság és fenyegetettség tündérmesei segédlettel beavatási szertartássá is átalakulhat, mégpedig az erotika, a varázslás, a csábítás, a bizarr és az érzéki, a sejtelmes és a titokzatos egymásba játszásával.

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG históriája Perrault 1697-es népmese-gyűjteménye (HISTOIRES OU CONTES DU TEMPS PASSÉ, AVEC DES MORALITÉS) nyomán került a köztudatba és indította el a történelmi kutatások sorát a valódi Kékszákáll után. A történelmi tényeknél azonban fontosabbak azok a folklórkutatások, melyek bebizonyították, hogy a történet – középpontjában a „tiltott szoba”, „a női kíváncsiság büntetése” és „a hűség próbája” motívumával – szinte az egész világon ismert. Meglepő, hogy Magyarországon nincs népmese-változata, ezért röviden ismertetném a Perrault-féle szöveget: Kékszákállú sokadik felesége megszegi férje tilalmát, és kinyitja a tiltott kamrát. Vérbe fagyott asszonyokra, Kékszákállú előző feleségeire bukkan ott, s mikor ijedtében menekülni kezd, leejti a kamra kulcsát. Az letörölhetetlenül véres lesz, s az áruló vérfolt nyomán Kékszákállú új feleségének is kijelöli helyét az asszonyok között. A nő egy imányi haladékokat kérve testvéréhez siet, és megkéri, adjon segélykérő jelt bátyjaiknak. A testvérek az utolsó pillanatban érnek a helyszínre, megölik Kékszákállút, kinek megörökölt vagyonából a megmentett nő az egész családját gazdaggá teszi, majd ő is újra férjhez megy.

Carter a Perrault-mese szerkezetére építi saját történetét, de hosszasan elidőz a részletekben, s konkretizált helyszínekkel, tárgyakkal teszi időszerűvé a mesét. A „szexualitás

pusztító aspektusairól”, a „szexuális meggondolatlanság elkövetéséről szóló tanmese” (Bettelheim) a tizenhét éves szűz lány elbeszélése nyomán kettős értelművé válik azáltal, hogy megjelenik benne a szexualitás iránti ambivalencia, a vágy és az undor. Ennek a mesének nincs köze a szerelemhez, a férfi „az ártatlanság és a bűn társasjátékát” űzi eleve vesztesnek tartott áldozatával, a lányt pedig csak a férfi „vágyának mérhetetlen súlya” vonzza. Carter nem a szexuális hűtlenséget tartja büntetendőnek, mint ahogy azt a Perrault-mese egyik olvasata sugallja, hanem a szerelem nélküli kapcsolatot: a letörölhetetlen vér a kulcson motívum a mese végére ezért is változik a letörölhetetlen jel a homlokon motívumára. Az analitikusoknak valószínűleg igazi csemege, hogy Carter történetében a lányt nem segélykérő jeladás, hanem az anyai telepátia menti meg a lefejezéstől, s hogy a szörnyű éjszakán a lány épp egy vak fiúba szeret bele, akivel közös életük megkezdése után „vakok iskolájává” alakítják Kékszakáll hajdani kastélyát.

Ha a szerelem nélküli szexualitásért büntetés jár, a nem éppen férfias külső elfogadásáért, az egy embert állat alakban való megszeretésért a legnagyobb jutalom. Az OROSZLÁN ÚR UDVARLÁSA című mese A SZÉPSÉG ÉS A SZÖRNYETEG mesetípus feldolgozása. Az egyik legszebbnek, legjelképesebbnek és érzelmileg is a legkielégítőbbnek tartott tündérmese legkorábbi (1757) változata szerint egy gazdag család váratlanul elszegényedik, s ezt csak a legkisebb leány túri békésen. Amikor egyik úttjáról hazatérőben az apa teljesíti lánya kérését – rózsát szakít neki egy ismeretlen kertből –, megjelenik előtte a kert tulajdonosa, a Szörnyeteg, s a rózsáért cserébe a lányát kéri tőle. Az el is megy hozzá, kellemes napokat töltenek együtt, de a házassági ajánlatot nap mint nap visszautasítja. Mikor beteg apjához egyszer hazalátogat, nővérei cselt eszelnek ki, hogy a kijelölt időpontra ne térjen vissza a Szörny házába. Húguk elveszejtését remélik az akciótól, de a lány egy álombéli látomás hatására az utolsó pillanatban visszatér a haldokló Szörnyhöz, öleli, csókolja, mindent megígér neki, s a Szörny a megváltó szerelem hatására visszakapja férfi-alakját. Különös gonddal kidolgozva az apa iránt érzett túlfűtött szeretet motívumát, Carter meséje is erről szól, néhány lényeges

elemtől eltekintve. Az eredeti mesében a Szépség a Szörny házában jön rá arra, hogy meglehetősen unalmas az, ha valakinek minden kívánsága azonnal teljesül. A modern Szépség London nagyvárosi forgatagában, a nagyvilági élet ürességében gyűjt hasonló tapasztalatokat, miközben nem nővérei ármánykodása, hanem saját hálátlansága s az Oroszlánról való megfélemlítés tartja ott. Az ő érzékszervei már nem alkalmasak arra, hogy jósló vagy segélykérő álmat jelenítsenek meg neki, őérte el kell menni, ahogy az Oroszlán egyetlen segítőtársa, a King Charles spániel meg is teszi. „Ha kellek neked, sosem hagylak el!” – mondja ki a lány a varázsmondatot, s „amikor ajka megérintette a horgas karmokat, azok visszahúzódtak párnáikba, és a lány látta, hogy bár a Szörnyeteg mindig összeszorítva tartotta mancsát, most végre fájdalomosan, puhatalózza nyugtogatni kezdte ujjait. A lány könnyei úgy hullottak a Szörnyeteg arcára, mint a hó, és szelíd átalakulásuk során a csontok átütöttek az irhán, a hús a széles, rőt homlokon. És már nem oroszlánt tartott a karjában, hanem férfit, férfit, akinek torzonborz sorénya és – mily különös – törött orra volt, mint a visszavonult bokszolóknak, ami távoli, emberfölötti hasonlóságot kölcsönzött neki minden vadak legszebbikéhez.”

A meseirodalom egyik legszebb átváltozási jelenetét azért is idéztem ilyen hosszán, mert Carter a finom részletekkel mindig elbizonytalanítja az olvasót a mese és a valóság határait illetően. Valamennyi története konkrét helyszínen és konkrét időben (évben és évszakban) játszódik; Bretagne, Toscana tájai éppúgy hideg, zord arcukat mutatják „a holdas, metamorf időben” vagy „a napforduló éjjelén, amikor a dolgok nem illeszkednek úgy, ahogyan kellene”, mint a felföldi titokzatos erdők. S ha a mese nincs az „egyszer volt, hol nem volt” formulával téren és időn kívül helyezve, a történet azt sugallja, hogy mindez bármikor megtörténhet bárkivel, semmi csodálkozni-való nincs azon, ha valaki egy reggel oroszlántestű szörnyetegre bukkan a kertjében.

Az állatvölegény-típusba tartozó mesék másik lehetséges, csupán első olvasásra bizarr megoldását kínálja Carter A TIGRIS MENYASSZONYÁ-ban: a kártyán elnyert leány első szexuális tapasztalatainak megszerzése közben nem megváltja a beléje szerető állatot, hanem hozzáidomul; hasonítás helyett

hasonul. Végső soron tehát nemcsak úgy változtathatjuk meg korábbi viszonyunkat a szexhez, hogy valamilyen állatot egyszerű emberi lényé varázsolunk, hanem úgy is, ha mi magunk változunk állattá.

A fordítónak nem volt könnyű dolga, hiszen olyan szövegekkel kellett megbirkóznia, melyek egy része valamilyen formában már közismert, és akár el is torzulhat vagy értelmezhetetlenné válhat egy-egy rosszul megválasztott szó, kifejezés nyomán. Carter esetében a fordítás ezért kétszeresen is nehéz: egyrészt figyelembe kell venni az ősi szöveget a maga formuláival, másrészt egyértelműen jelezni kell azokat a részeket, ahol tudatos megváltoztatásuk nyilvánvaló. Greskovits Endre kitűnően oldotta meg feladatát, s külön érdeme, hogy a meseszövegek mindvégig a legnagyobb természetességgel kapcsolódnak a tőlük eltérő nyelvi közegekhez. Greskovits arra is különös gonddal ügyelt, hogy a mondatok hosszúságával, sőt egyes helyeken még a magán- és mássalhangzók arányával is – akárha verset fordítana – visszaadja a szöveg zeneiségét, dallamának ívét.

S nem csupán a mesenyelv, hanem a „karneváli nyelv” fordításában is bravúros, akárcsak Carter a használatában. A CSIZMÁS KANDÚR ugyanis stílusában és az elbeszélői én tekintetében eltér a többi mesétől. A szegény legény számára gazdag feleséget szerző macska történetét egy önmagát „nagyvilági, kozmopolita, kifinomult bundás barátnak” meghatározó Kandúr szemszögéből halljuk újra, mégpedig a vásári komédiák tragárságának és az arisztokratikus finomkodás keverékének nyelvén. A Carterre oly jellemző sejtelmes és baljóslatú mesevilág fergeteges humorú helyzetkomikumok sorává változik itt, bizonyosságául annak, hogy egy kissé unalmas feleségszerző mesét is érdekfeszítővé lehet tenni némi házasságtöréssel és veszélyes csábítási manőverekkel megfűszerezve.

A kötet egyetlen problematikus története A TÜNDÉRKIRÁLY, de a nehézségét nem elsősorban nehezen megfejthető szimbólumrendszere okozza, hanem az, hogy a címben szereplő lény Magyarországon ismeretlen. Az, akit ugyanis ez a név rejt, nem a tündérmesék nemes uralkodója, hanem halált hozó démon: *Erlkönig-Erlking*, akit Vas István VILKIRÁLY-nak, Szabó Lőrinc RÉMKIRÁLY-nak

fordított Goethe versében. A magyar hiedelemvilágból hiányzik ez a természetfölötti lény, legalábbis a tündérek listájáról.

Alakja Carternél sem egyértelmű, több lény is ötvöződik benne: egyrészt ő az erdő és a természet ura, aki mindent tud az erdőről és a benne élő teremtményekről, „*haja színe a halott leveleké*”, „*teste ugyanabból az anyagból van, mint azok a levelek, amelyek lassan földdé válnak*”; másrészt van benne valami a vámpírokból is („*fogaid a farkasembereké*”), a farkasemberekből is („*Mily nagy a szemed. Páratlan fényességű szem, a farkasemberek szemének isteni foszforeszkálása*”), a szeleket zsebkendőjükbe kötöző északi boszorkányokból is („*Kitűnő gazdaasszony. Rusztiikus olthona tipp-topp. Kisúrolt serpenyőjét és lábasát, mint egy pár kitisztított cipőt, takarosan egymás mellé helyezi a tűzhelyre*”). Kortalan, nemtelen, a mindenséget egyszerűen birtokló lény, élet és halál ura, aki kalitkában gyűjti elcsábított, megölt és madárrá változtatott áldozatait. Csak egy van közöttük, ki sorsát elkerülni igyekszik, kötelet fonva alvó kedvese, a Tündérr király hajából, hogy aztán könnyű kézzel megfojtsa vele. „*A lány aztán kitár minden kalitkát, és szabadon engedi a madarakat; azok egytől egyig fiatal lányokká változnak vissza, és mindőjük nyakán ott a szerelmi harapás bíborvörös lenyomata.*” De a mesének még nincs vége, a Tündérr király hajából készült hegedűhúrok vádló dala a megfejthetetlennek tetsző csattanó: „*Anyám, anyám, megöltél engem!*”

A másik szimbolikus mese A HÓFEHÉRKE, amely a HÓFEHÉRKE egy kevésbé közismert változatának az átvétele, módosítása és a CSIPKERÓZSIKA egy ismert és egy kevésbé ismert motívumával való ötvözése. A HÓFEHÉRKE ezen változata szerint nem a nő, hanem a férfi vágyakozik leánygyermek után az ismert formulával („*Bárcsak lenne egy...*”), s amikor kocsiázás közben találnak is egyet, magukhoz veszik; a gróf imádja, de a grófnő gyűlöli, és meg akar szabadulni tőle. Kiteszi a hintóból, lehetetlen feladatokkal bizza meg, majd elhajtja, s otthagyja a lányt. Bettelheim értelmezése szerint „*az anya féltékenységtől kísért apa és lánya közti ödipális konfliktusról van szó*”. Carter egy mondat közbeszúrásával – „*A gróf fölemelte a lányt, és maga elé ültette a nyeregbe*” – érvényteleníti ezt a feltevést, s a családi drámából szerelmi háromszöveget csinál, amelyben a vágyott leánygyermek helyét a

vágyott szerető foglalja el. A történet innen-től kezdve szinte példázatértékű: a grófnő első két elveszejtési kísérletét a gróf megakadályozza, miközben a figyelem, a szerelem és a vágy irányultságának megfelelő képi szimbólumként a grófnő ruhái átszármaznak a lányra. „Most a grófnő volt csupasz, mint a csont, és a lányon volt bunda meg csizma; a gróf megsajnálta feleségét.” A következő kérést már nem tudja megtagadni tőle. A lány letépi a kért rózsát, és halálra szúrja magát vele. A férfi sajnálata újra az övé, s immár nemcsak képletesen, hanem a valóságban is vágyának tárgya lesz a lány (úgy, ahogy a halottnak hitt alvó Csipkerózsika is egy arra járó királynak): „a gróf könnyezve szállt le lováról, kigombolta nadrágját, és himveszejét a halott lányba dofte. A grófnő megszabolázta toporzékoló kancáját, és szigorúan figyelt; a férfi hamarosan befejezte”. A lány ezután elolvad, s a grófnőn újra ruha van. De az imént leszakított rózsát hiába nyújtja át neki meghajolva férje, annak méregfoga van, „csip”, jelezve, hogy a kaland, ha a valóságban nem is maradt nyoma, mégsem nyomtalan többé.

A TÜNDEKRÁLY-ban rejtetten, a kötet utolsó négy meséjében a maguk valóságában bukkannak föl a hiedelmekből kiemelt, napjainkban inkább a tömegkultúra műfajaiban „továbbhagyományozódó” féllények, átmeneti lények, a vámpírok és a farkasemberek. A SZERELEM HÁZÁNAK ÚRNŐJE „utolsó sarja annak a mérgefának, mely a Nyársaló Vlad ágyékából eredt, aki Erdély rengetegében piknikezett a halottakon”. De az árnyak örökletes parancsnoka ezúttal képtelen megfelelni az évszázados elvárásoknak, s „közömbös tulajdon természetfölötti hatalmával szemben, mintha álmodná azt. Álmában ember szeretne lenni; de nem tudja, lehetséges-e ez”. A vámpírszereptől való idegenkedés és a vámpírosztón összeütközése különös személyiségzavart idéz elő, holott a vámpír lények komplikációk nélkül is meglehetősen összetett, egyesül benne erőszak, szexualitás, erotika, szerelem és halál. A női vámpír élete még ennél is bonyolultabb: az elbűvölően érzéki külső és az ellenállhatatlan csáberő csupán a férfi szó szerinti elfogyasztására irányuló cél segédeszköze, s mint ilyen nem szexuális kellék. Carter vámpírnöje nemcsak szerepeit és arisztokratikusnak immár aligha nevezhető környezetét tekintve mutáns példányra fajának, hanem külsejében is. Áldozata

„felcicomázott madárijesztőnek” látja, s azt tervezi, hogy „Zurichbe visszük, egy klinikára; ideges hisztéria ellen kezelik majd. Aztán egy szemspeciálistához fényérzékenysége miatt, és egy fogorvoshoz, hogy jobb állapotba hozza a fogait. Bármely hozzáértő manikűrös elbánik a karmaival. Átváltoztatjuk azzá a bájos lánnyá, aki; kigyógyítom mindeből a lidércnyomásból”. Carter a klasszikus vámpírtörténetek struktúráját követi, s csak a szertartásos vacsora – melynek középpontja a brutális éjszakára előreutaló ujjmegvágási jelenet – menetén változtat: a vendég helyett az áldozatába beleszerető háziasszony vágja el az ujját, így az elügyetlenkedett szertartás önmaga ellentétébe fordul. A férfi „a gyermekszoba ártatlan orvoságait hozza ebbe a gonosz és gyilkos szobába”, s csókjaival itatja fel a kiömlő vért. A történet itt akár le is záródhatna a megváltó szerelem tündérmesei törvényével, de a mesebeli fiú és a horrorisztikus féllény találkozása reménytelen: a fiú nem a szerelemre, hanem a halálra váltja meg a lányt, ami – gyanitom – egy vámpír számára legalább olyan jelentős, mint az előbbi. Győztese tehát e lehetséges szerelemnek nincs: akinek szerepe szerint nem kéne, az belehal, aki a megmentő lehetne, az vámpírizálódik.

A másik élőhalálmitoszban, a farkasember mitoszában szintén a harapás a közvetítő elem az átörökítésben, de míg a vámpír az élet-halál mezsgyéjén él kettős életet, a farkasember számára az ember-állat határvonala problematikus. Carter mintegy az átmeneti lények kettősségét és határvonalait is hangsúlyozandó, itt is a mese-valóság határait mossa egybe. Miután bemutat néhány igaz – „bárki megmondhatja” – farkasember-hiedelmet (A FARKASEMBER), megírja a PIROSKA ÉS A FARKAS modern változatát (FARKASOK TÁRSASÁGA). Ennek lényege, hogy Piroska nem azáltal születik újjá, hogy kiveszik a farkas gyomrából, hanem azáltal, hogy – a mese ezt ilyen közönségesen közli – lefekszik vele. A csábító maga a vadászból lett farkas, „akül csak a széplőtlen hús engesztel meg”. A farkas abban különbözik az állatvilégenytől, hogy nincsenek gyöngéd érzelmei, célja is csupán egy: magáévá tenni a nőt. A farkas nem várja ki, amíg erre a nő önmagától képes lesz, s önként felajánlkozik; a farkas birtokba vesz. Ezért nem is nyer megváltást az együttlétől, marad, aki volt, s mivel a mese elején tisztázódott, hogy alakja a vadász alakjával közös,

a mese végén nem érkezhetsz segítség, de – s ez a modern Piroskáról is mindent elárul – nincs is szükség rá: „Lám! édesen és mélyen alszik a lány a nagyanyó ágyában, a gyöngéd farkas mancsai közt.”

A FARKAS-ALICE című történetben az írónő újra megkísérli azt, ami A SZERELEM HÁZÁNAK ÚRNŐJÉ-ben nem sikerült: két különös személyiséget találkoztat össze. A farkasok szoptatta lányt, akiben „nincs semmi emberi, kivéve, hogy nem farkas”, s aki „csak a jelen időben lakozik, a folytonosság fűgájában, az érzéki közvetlenség világában, remény és kétségbeesés nélkül”, valamint egy újabb genetikailag hibásan kódolt vámpírt, „bezárva a különös, félig ilyen, félig olyan állapotba, a csökevényes átalakulásba, a tökéletlen tökéletességbe”. A mélyen filozofikus történet arról szól, hogy miként válik fokozatosan emberré két különböző közegekből – az állatok és a halottak világából – érkező személy. Az egyik azáltal, hogy az idő érzékelésével (menstruációs ciklusok) párhuzamosan öntudatra ébred, és képes önmaga helyét a világban meghatározni, majd pedig ösztöneinek „gyöngéd megfontoltságát” válásával a másoknak segíteni abban, hogy újra láthatóvá válják arca a tükörben. Az élet perifériájára szorult két hős találkozása többek között azért is újdonság a meseirodalomban, mert a mesék nemigen foglalkoznak dupla megváltástörténettel, s önmegváltással is ritkán, az pedig különösen idegen a mese természetétől, hogy szimbolikus forma helyett konkrét állomásokban mutassa be egy személyiség fejlődésének fokozatait.

Angela Carter könyve egyértelmű választ vár arra a kérdésre, hogy vajon miért veszíti hitelét az egyik mese, s miért nem a másik az átírások nyomán, holott mindkét esetben valami olyan „új” jön létre, amely vagy cáfol minden előzetes mesei tapasztalatot, vagy nem teljesít be szintén előzetes mesei elvárásokat. Bizonyára arról van szó, hogy a hitelességet (és értelmüket) veszített meséket csupán külső rendezővel (életkor, nevelési szándék) szerint igazították (torzították) avatatlan kezek, míg a másik esetben a mese lényegi, évszázadok óta érintetlenül továbbadott magja köré szövődtek a megváltozott életproblémákhoz a megváltozott válaszok.

Jung írja: „Az ember mítikus fele manapság sajnós a rövidebbet húzza. Nem mesélgethet többé

képzelt történeteket. Ezáltal sokat veszít; mert fontos és gyógyhatású, ha fölfoghatatlan dolgokról is beszélhetünk. Olyan ez, mint egy jó kísérlethistória, a kandalló tüze mellett üldögélve és pipázgatva.”

Történeteink immár vannak – kinek a kandalló, kinek a pipa hiányzik hozzájuk...

Boldizsár Ildikó

A TELJESSÉG FELIDÉZÉSE

György Péter: *Az elsüllyedt sziget*
Képzőművészeti, 1992. 258 oldal, 150 Ft

Mi a művészet helye, funkciója a társadalom életében? Ez lehetne az a legáltalánosabb kérdés, amely összefüzi György Péter kötetbe gyűjtött tanulmányait. Ez a végső kérdés foglalkoztatja őt akkor is, amikor a könyvnek címet adó – és az összeállításban első helyre került AZ ELSÜLLYEDT SZIGET című – tanulmányában a magyar avantgárd képzőművészet társadalmi beilleszkedésének, befogadásának történetét vizsgálja, és akkor is, amikor egy-egy reprezentatív alkotó munkásságát elemzi, vagy a magyar film történetének speciális részletkérdéseit tárgyalja. Úgy gondolom, csak ez a közös problematika indokolja, indokolhatja az íráskötet formálását, könyvként való újramegjelentését.

A cikkek kiválasztása és sorrendje azonban még így is vitatható: az íráskötet ugyanis nem megjelenésük időrendjében, nem is témák vagy művészeti ágak szerint csoportosulnak, talán leginkább tárgyuk történeti rendjét követik. És bekerültek olyan íráskötetek is, amelyek semmilyen szálon sem kapcsolódnak a többiekhez. Különösen a *Napzárta* című tévéműsorral szóló elemzés lóg ki a sorból, amelynek művészethez végképp semmi köze, s amellet annyira kötődik az akkori napi aktualitásokhoz, hogy ma már jegyzetek-magyarzatok nélkül nem is érthető; így legfeljebb csak azt tanúsítja, milyen széles körű a szerző érdeklődése.

Ez a széles körű érdeklődés és a modern vizuális kultúra egészét átfogó alapos tájékozottság persze egyik legfőbb erénye a szerzőnek, ehhez társul a szociológiai körülmények