

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalomtudományi Doktori Program

Főfai Rita

## **HŐSIESSÉG VÁLSÁGBAN**

**A háborús heroizmus jelentőségének vizsgálata 20. századi  
antimilitarista narratívákban**

Doktori értekezés

Témavezető:

Dr. Kisantal Tamás

Pécs, 2019

## Tartalomjegyzék

<b>Bevezetés .....</b>	<b>4</b>
<b>I. A hősi mítosz felépítése és lebontása a 20. században – Eszmetörténeti háttér .....</b>	<b>10</b>
A háborúba lépés morális dilemmája .....	10
A hősiesség megtestesítői .....	13
Az ellenségkép .....	19
A hősiesség háborús propagandában betöltött szerepe .....	22
A háborús mítosz lebontása .....	29
A háború élvezete és annak ellenzése között .....	37
<b>II. Helyet a hősök között – Ernest Hemingway: <i>Akiért a harang szól</i> .....</b>	<b>42</b>
Hemingway háborús narratívájának ambivalenciája .....	42
Individuális és közösségi hősiesség .....	49
A kételkedő hős .....	54
A múlt és a jelen, Pilar és Robert Jordan .....	58
A természet szerepe a hősiességben .....	63
Az erő mint dominancia és a béke mint gyengeség .....	67
A szereplők mítoszalkotása .....	73
A híd robbantás .....	77
<b>III. Alku a szörnyel – William Golding: <i>A legyek ura</i> .....</b>	<b>82</b>
A civilizáción kívülre helyezés .....	82
Felnőttségre vágyó gyerekek .....	84
A szörny formái .....	90

A harc és a harc nélkülség .....	97
Győzelemből vereség, hatalomból alávetettség .....	101
Megszólal a szörny .....	104
Vissza lehet-e menekülni a felnőttek világába? .....	108
<b>IV. A fájdalmas fenség – Francis Ford Coppola: Apokalipszis most .....</b>	<b>112</b>
A regény és a film .....	112
A hadsereg több szintes harcai .....	116
Kurtz világa .....	128
A háborús narratíva konstruáltsága és újrateregethetősége .....	135
<b>V. Hőssé válni vagy istenné? – Cormac McCarthy: <i>Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen</i> .....</b>	<b>142</b>
Az erőszak legitimációja a western műfajában .....	142
A mítosz újragondolása .....	144
Cormac McCarthy mítoszprezentációja .....	147
A szereplők nyomorúsága és a természet hatalmassága .....	150
Az isteni szférába törekvő Holden .....	153
A narratíva kisajátítása .....	157
Szemben a mítosszal .....	162
A narratíva elhagyása .....	164
<b>VI. Konklúzió .....</b>	<b>168</b>
<b>VII. Hivatkozott és felhasznált irodalom .....</b>	<b>174</b>

## Bevezetés

Amikor Nancy Hudson egy börtönlátogatás során feltett kérdés hatására (ti. miért van szükség fikciós történeteket kitalálására, ha már a valóság is olyan gazdag elképesztő eseményekben?) a különböző, hasznos és pusztító narratívák kultúrába ágyazódásának áttekintésére vállalkozik esszéjében, a félelmet nevezi meg a durván leegyszerűsítő, káros, akár tömegek életét is követelő történetek legfőbb kiváltó okaként.<sup>1</sup> A fogoly kérdésére válaszolva a romboló, manipuláló, sztereotípiákkal operáló elbeszélések felismerésében és az azoknak való ellenállásban látja meg a minőségi irodalom egyik legfontosabb feladatát, mivel az komplexitásával és vállaltan fikciós jellegével segít eligazodni a számtalan történettel átszőtt emberi világban. A civilizáció egyik alapjának tartott, az én- és csoportidentitást meghatározó történetalkotásnál azonban arra a tendenciára hívja fel a figyelmet, hogy félelemérzet esetén jellemzőbb az ősi, didaktikus, a körülmények összetettségét könnyen felfejhető képekre vagy ellentétpárookra redukáló szövegekhez való visszanyúlás. Ez a szorongás vonatkozhat egyénre vagy tömegekre, akár egész nemzetre is, és tárgya lehet a halál, szegény, szenvedés vagy valami ismeretlen fenyegető jelenléte. Ezt a veszélyérzetet – legyen az akár általános létkérdésekre vonatkozó, akár konkrét probléma – használják fel (vagy ki) sok esetben a háborút dicsőítő és a hadseregbe toborzó azon beszédmódok is, amelyeknek nem az adott konfliktus és hadsereg működésének pontos megértése/megértetése a célja, hanem éppen ellenkezőleg, a kritikus megközelítés és egészséges kétely kiiktatásával, bizonyos narratívák iránti tekintély révén az engedelmség elérése. Mint a más típusú romboló narratíváknál, itt is az az egyik nehézség azonban, hogy olyan, mélyen a kultúrába ágyazódott elemekkel operál, amelyek esetében egyrészt nehéz eldönteni, hogy szándékoltak-e, másrészt maga az elszakadás is kérdéses – nemcsak annak lehetősége, de az arra való hajlandóság is, hiszen az könnyen eredményezi az ön- és csoport-meghatározás sérülését is.

Jelen disszertáció éppen ennek az elszakadásnak a problémáját járja körül, fő célja a militarista diskurzus identitásban betöltött szerepének vizsgálata. A dolgozat célja a háború

---

<sup>1</sup> Nancy HUSTON, *Miért jobb az irodalom hazugságai egyéb hazugságoknál? (valóságos fikciók és fiktív valóságok)*, 2009, hozzáférés: 2019. 07. 25, doi: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre72/huston.htm>

attraktív jellemzőinek elemzése, különös tekintettel a heroizmus mintázataira. Nem pusztán a háborút propagáló vagy azt ellenző beszédmódra koncentrálnak azonban, sokkal inkább a két szembenálló attitűd metszetére: olyan művek kerülnek a középpontba, amelyek egyszerre hordják magukon a pacifista szövegek jellemzőit és a fegyverkezés mellett érvelő militarizmus bizonyos elemeit is. Azt a feszültséget emeli ki, amely a militarista narratíva fonákságait és az abból származó erőszak, szenvedés határozott elutasítása és a háborús mítoszok, hősiesség által kiváltott csodálat között feszül. Arra a határvonalra összpontosít, amikortól a háború szükségszerűsége élvezetté válik, vagyis Ranschburg Jenő fogalmaival élve, amikor az instrumentális agresszió, az erőszakot pusztán eszközként, elkerülhetetlen rosszként felhasználó jelenség öncélú, saját magáért való agresszióba fordul át.<sup>2</sup>

A dolgozat tézise, hogy a pacifista narratívák is továbbműködtethetik a háborút támogató diskurzus bizonyos elemeit, amely révén nemcsak a fegyverkezés ellenérveire, hanem az attól való kulturális elszakadás problematikusságára is beszédmódot kínálnak. A militarista elbeszéléssel szembeni kritikus, az ellentmondásokat és homályosságokat felfedő, analizáló, nyíltságra és komplexitásra törekvő megközelítésmód kihat a hagyományból, nagy elbeszélésekből származó, a propaganda által is felhasznált elemek megjelenítésére is. Lehetőséget ad tehát, hogy alaposabban kiértékelhessük a háborús hősiesség mítoszait, vonzerejük okait, valamint ne csak a gyakorta hozzájuk kötődő leegyszerűsítő beszédmódot működtessük, hanem mélyebben elemezhetjük a problémát. Ezek az antimilitarista narratívák tehát a háború kritikája mellett önkritikusak is, a háborús hagyománnyal való szakítás szükségessége mellett az ahhoz kötő pozitív értékekről is vallanak.

A dolgozat a 20. század második felének amerikai és brit háborús diskurzusára koncentrálnak, a második világháborútól a vietnámi háborúig uralkodó narratívák szövegekben, illetve az egyre nagyobb szerepet kapó mozgókép kultúrában való megjelenésére. A választott időszak különösen releváns, mivel ekkorra a társadalmak már túlvannak az első világháború radikálisan új tapasztalatán és az annak következtében kialakuló nagy kiábránduláson is. Az újabb világháborús pusztítás mértékének előre sejtése és a hősiesség mítosz lebontása ellenére való

---

<sup>2</sup> RANSCHBURG Jenő, *Félelem, harag, agresszió* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1983), 90.

hadba lépés melletti döntés ezért nem pusztán a szükséges és igazságos háború ígéretének működéséről, hanem az egyszer már hitelüket veszített és megbukott eszmék újjáélesztéséről, a kulturális válságot előidéző tapasztalat újraírásáról is árulkodik. A dolgozat ezért az amerikai hősi mítoszt meggyengítő tényezők közül a kettő legfontosabb eseményhez, a második világháborúhoz és a vietnámi háborúhoz köthető regényekre és filmekre koncentrálnak. Ezek az elbizonytalanodások azonban nemcsak a heroikus narratíváktól való elfordulásról, hanem az azok továbbviteli lehetőségeinek kereséséről is szólnak.

A dolgozat célja tehát nem a háború 20. századi irodalmának és filmnyelvének történeti elemzése, nyomon követése, hanem csupán bizonyos, a háborús beszédmódhoz köthető mintázatok, motívumok, sémák, és azok változásának vizsgálata. A háborús eszmék, a propaganda módszerei és az ellenük érvelő művek eszközeinek bemutatása mellett ezért az esettanulmányok olyan alkotások mélyelemzésére vállalkoznak, amelyek a militarista beszédmód bizonyos elemeinek működés módját, egyénre és közösségre tett hatását mutatják be pacifista perspektívából.

A választott művek elemzésénél ezért fontos kiindulási pont a kulturális miliő, a hagyományba ágyazódás tisztázása, kérdésfeltevéseik és működtetett motívumaik révén azonban túlmutatnak aktualitásukon. A konkrét történelmi események által inspirált, azokra reflektáló művekben a háború és emberi társadalom összefonódása kapcsán a háborúról való gondolkodás univerzálisabb szegmensei is szerepet kapnak. A vizsgált három regény és egy film analízise tehát csak részben kontextuális, részben általánosabb háború- és társadalomelméleti jelenségek leképezésére fókuszál. Ezt a négy mű poétikai eszköztára nemcsak lehetővé teszi, de meg is követeli: a háborús diskurzusból beemelt természeti és mitikus elemek, rituálék és az ember hatáskörén kívüli (vagy felüli) jelenségekkel való konfrontálódás, azok fenyegetőként definiálása ugyanis a harcok új szintjét nyitja meg, tovább gazdagítja az alkotások jelentésrétegét, a csaták célját absztraktabb, időtlenebb motivációkkal egészíti ki. A háborús beszédmód társadalom- és identitásformáló funkciójának alapos vizsgálatához fontosnak tartottam ugyanis, hogy olyan műveket válasszak elemzéseim tárgyául, amelyek kellően szélesre tárt perspektívából tükrözik a harcok különböző szintjeit.

A disszertáció során működtetett hőskép a 20. század második felében érvényben levő heroikus ideálra összpontosít, amely elsősorban a maszkulinitással feleltette meg a katonai bátorságot. Ennek megfelelően az esettanulmányok során is főként férfiak képviselik azt, a nőalakoknak kevesebb szerep jut ebben a kérdéskörben, vagy teljesen hiányoznak is. A harci erények maszkulinitásnak való megfeleltetése, és a többi nem kihagyása ebből a diskurzból rendkívül fontos vizsgálati szempontokat vet fel, ennek a dolgozatnak azonban nem ez a tárgya. Noha kitérek férfiasság és heroikusság összefonódására, nem a hősiesség nemisége, hanem az ahhoz köthető tulajdonságok kerülnek fókuszba: erőteljesség, aktivitás, vágy a dominanciára és győzelemre. Nem a különböző nemek erőszakhoz és katonasághoz való hozzáállásának hasonlóságai és különbségei, hanem a hősiesség jellemzőinek pozitívítására vonatkoznak a kérdésfeltevések, a disszertációnak ezért a feminista, nemek közötti egyenlőségre koncentrááló perspektíva nem képezi tárgyát.

Disszertációm első, eszmetörténeti háttérrel bemutató fejezetében a 20. század második felének angol-amerikai háborús diskurzusát elemzem három fő kategória: a propaganda, a háborúellenes, és a kettő közötti, mindkét csoportra jellemző elemeket tartalmazó művek mentén. A fejezet célja a háború melletti és elleni érvek közötti morális dilemma problematikusságának felmutatása, pacifizmus és militarizmus egymásba játszásának láttatása. A fejezet eleje a közvetlenül a második világháború előtti, főleg a spanyol polgárháború hatására kialakult, háborúellenességből egyre nagyobb mértékben a harcokat támogató miliőt járja körül. Ezután a katonai hősiességet a társadalomhoz, azon belül is elsősorban a maszkulinitáshoz kötődő hősideál komponenseit veszem szemügyre, különös tekintettel a vadnyugat narratívájának újjáéledésére, és a cowboy alakjának szerepére. A propaganda működését illetően az amerikai győzelmi mítosz és annak eszközei, illetve az ellenségalkotás mechanizmusa, az ellenségkép különböző jelentésrétegekkel feltöltődése kap szerepet. Ezek után az antimilitarista narratíva kritikus, mítoszromboló, új formákat kereső módszereinél a háborús beszédmód tagadását, hiteltelenítését és ignorálását emelem ki. Végül pedig a pacifista és a militarista narratíva között található művekben a kegyetlenség elutasítása ellenére az (akár reflektálatlanul is) megjelenő, a katonai erények pozitívítását felmutató művek kerülnek előtérbe.

Az első esettanulmány Ernest Hemingway *Akiért a harang szól* (*For Whom The Bell Tolls*) című, 1940-ben megjelent regényét elemzi. Hemingway munkásságában rendkívül jól

nyomon követhető az erőszak elutasítása és az ahhoz való vonzódás közötti útkeresés. Ez a regénye azonban különösen körüljárja a korszak hősképeinek egyik fő problémaforrását: maszkulinitás, heroikusság és katonaság összefonódását. A mű éppen ennek az összemosódásnak a veszélyét reprezentálja, amikor a főszereplő Robert Jordan (a korban egyébként fontos férfi példakép) már egyre kevésbé a harcra hívó nemes eszméért, hanem saját önértékeléséért, identitása megerősítéséért és a hősi elődöknek való megfelelésért küzd. A nemi identitás, a társadalmi megítélés és a háborús narratíva kapcsolatából adódó jelenséget járja tehát körül: amikor a háború narratívja a szükségszerűségből az öncélúságba csap át.

A második esettanulmány William Golding *A legyenek ura (Lord of the Flies)* című, 1954-es regényére koncentrál. A háború mechanizmusát az izoláció módszerével reprodukáló regény a győzelembe vetett hitet, és annak megingását segít megérteni a második világháború után. A győzelmi mítosz egyik legfontosabb alapvetése ugyanis a másik felett aratott győzelem mint a csata egyetlen lehetséges kimenetele, amely azt implikálja, hogy a nemzet hősei kellő dominanciával rendelkeznek a másik felett (bármit is reprezentáljon az). Ezt az abszolút sikerre orientáltságot, a mindenki és minden felett uralni akarást futtatja végig a mű, az ember és a háborús narratívának részét képező mitikus elemek közötti méretaránybeli különbségeket is szem előtt tartva.

A harmadik esettanulmány Francis Ford Coppola 1979-es *Apokalipszis most (Apocalypse Now)* című filmjével foglalkozik. A háborús diskurzusban kardinális szerepet betöltő ellenségképnek nemcsak gazdag jelentésrétegére, hanem az azzal való szembeszállás tétjére is sajátos nézőpontból világít rá. A másik által képviselt félelem tárgyával való megküzdés, szembenézés, maga a formát adás fontosságát olyan elemi szükségletként mutatja be, amely a háborús beszédmód kereteit is szétfeszíti. A film a félelem tárgyának másokban való önkényes megtestesítésének folyamatát játssza végig, több különböző módot is felvonultatva, elérve az ellenséggel való szembeszállás határáig.

A negyedik, egyben utolsó esettanulmány Cormac McCarthy 1985-ös *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen (Blood Meridian or the Evening Redness in the West)* című regényének elemzését vállalja. A közvetlenül a mexiói-amerikai háború után játszódó regény a 19. századba helyezett cselekménnyel egyszersmind a vadnyugat mítoszának kritikus újrafelhasználására is törekszik. Ahogy ugyanis a 20. század második felétől a cowboy alakja és a



westernhagyományhoz kötődő „manifest destiny” hódításra szólító eszméje a militarista diskurzus egyik legfontosabb elemévé vált, úgy kapcsolja össze a háborúról elmélkedést a regény is a western elemeivel. A vadnyugat narratívájának továbbműködtetése és kritikája nem a mítosz nyílt tagadásával, hanem az abba való teljes, ám mégis sajátos beilleszkedéssel történik.

# **I. A hősi mítosz felépítése és lebontása a 20. században – Eszmetörténeti háttér**

## **A háborúba lépés morális dilemmája**

Ez a fejezet a 20. század amerikai és brit háborús diskurzusának vázlatos áttekintésére vállalkozik, kitérve mind a háborúpárti, mind az antimilitarista narratívákra. Mivel a dolgozat célja nem történeti elemzés, hanem bizonyos hősi mintázatok továbbműködtetésének vizsgálata, ezért az elméleti háttér felvázolásánál is a különböző narratív elemek, sémák, motívumok alakulása és a kulturális beszédmódban betöltött szerepe adja meg a kiindulópontot. A korszak alkotásainál bizonyos metódusok, formák használata, a narratív hagyományba ágyazódás jelenti a fő szempontokat, ezért a teljesség igénye nélkül kerülnek bemutatásra, mély analízis helyett illusztratív szerepet töltenek be. A fejezet célja nem pusztán a kulturális beszédmódban megjelenő, a háború melletti és elleni érvek szembeállítása, illetve a közöttük megjelenő feszültség hangsúlyozása, hanem a heroikus motívumok mélyen kultúrába ágyazódása, az attól való elszakadás problematizálása, a két végpont, a militarizmus és a pacifizmus között előforduló átfedések felmutatása is. Noha a dolgozat főleg a második világháború és azt követő időszak narratív diskurzusát vizsgálja, az általa működtetett motívumok, hagyomány sok esetben az első világháború idejére, vagy még korábbra nyúlnak vissza, ezért bizonyos század eleji mintázatok és művek is a vizsgálat részét képezik.

A fejezet első része a militarista beszédmódra koncentrál, amely azonban nemcsak a kifejezésmódokat illetően heterogén, hanem keletkezési körülményeit érintően is. A nagyszámú sereg toborzását és számos támogatás elnyerését célzó propaganda folyamatos működése ugyanis, bár kétségkívül nagy hatással volt a hadakozás pozitív fényben való feltüntetésére, mégsem egyetlen tényezőként szolgált, amely hatására sokan a hadba lépés mellett döntöttek. Hiába éreztette még hatását az első világháborús kiábrándulás és nagy gazdasági világválság, a nemzetközi politikai folyamatok miatt egyre többen láttak megoldást a harcban. A krízis fő forrása az egyre nagyobb teret nyerő fasizmus volt, az attól való félelem pedig különösen a spanyol polgárháború alatt kulminált. A harcok ugyanis túlnőttek a belpolitikai konfliktusokon, és egész Európa, illetve az USA is élénk figyelemmel kísérte a fejleményeket. A spanyol köztársaságpártiakat a demokrácia, szabadság, modernitás és művészet védelmezőiként

értelmezte a közvélemény, akik az elnyomás, a cenzúra, a régi és kártékonynak vélt tradíciók ellen küzdenek.<sup>3</sup> A kívülállók attól tartottak, hogyha Spanyolország nem tudja megfékezni a fasizmust, akkor megállíthatatlanul továbbterjed a többi nemzetre is. A fenyegetettség számos művészt inspirált, akik nemcsak alkotásaikkal, de személyes állásfoglalásukkal, szerepvállalásukkal is részeseivé váltak a háborús diszkusszióknak. A *Left Review* (Baloldali szemle) 1937-ben végzett felmérése szerint összesen 127 szerző támogatta a republikánusokat, többek között Samuel Beckett és Aldous Huxley is. Francisco Franco tábornok mellett ezzel szemben meglehetősen kevesen foglaltak állást. A spanyol gerillaharcosokkal való szimpátia tehát újra felelevenítette a nemes ügyért folyó harcba vetett hitet, erre példa Ernest Hemingway tevékenysége is. Az első világháború katonai hősiességet magasztaló beszédmódját lebontó *Búcsú a fegyverektől* sikere után a szerző ugyanis nemcsak meglátogatta a spanyol lövészárkokat, hanem az 1937-es *The Spanish Earth* (A spanyol föld) című propaganda-dokumentumfilm létrehozásában is segédkezett szövegíróként és narrátorként.<sup>4</sup> Emellett több olyan novellát is írt a *North American Newspaper Agency* (Észak-Amerikai Sajtóügynökség) számára, amelyek a helyszínen harcoló férfiak helytállását magasztalták, illetve a polgárháborúról írta egyik legjelentősebb regényét, az *Akiért a harang szólt* is.

Egy másik amerikai szerző, a Hemingwayt egyébként több ízben támadó Alvah Bessie regénye, az 1939-es *Men in Battle* (Férfiak csatában) szintén rámutat arra, hogy a fasizmus ellen küzdő harcosok őszinte tisztelete és kitartásuknak csodálata mennyire észrevétlenül csúszhat át a propaganda kategóriájába.<sup>5</sup> A műben Spanyolország már magává a fasizmus elleni küzdelem, a Nemzetközi Brigádok pedig az összefogás jelképévé válik. Bessie mind a kollektív célért harcoló katonákat, mind az őket egységbe tömörítő intézményt már-már elfogultságba hajlóan dicséri. A harcolók dicsőítése mellett egyik legfőbb érve az, hogy – szemben a korábbi háborúkkal – az ő haláluknak lesz értelme, hiszen minden résztvevő pontosan tisztában van vállalásának politikai tétjével. Ugyanakkor magának a Nemzetközi Brigádoknak a szervezetét is túlzásokba esően idealizálja. És habár humanitárius éleslátása megmenti attól, hogy művét egyértelműen

---

<sup>3</sup> Valentine CUNNINGHAM, „The Spanish Civil War”, in *A Cambridge Companion to War Writing*, ed. Kate MCLOUGHIN, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 185.

<sup>4</sup> Uo. 187.

<sup>5</sup> Jeffrey WALSH, *American War Literature* (Houndmills: Macmillan, 1982), 105.

propagandának lehessen nevezni, túlideologizáltsága mindenképpen esztétikai probléma, és határhelyzetbe kényszeríti az alkotást.<sup>6</sup>

A spanyol polgárháború által kiváltott érzelmek, indulatok második világháborúhoz csatlakozásban való szerepére világít rá a pacifista szervezetek számának csökkenése, illetve a pacifizmus szószólóinak irányváltása is. A közvetlenül az első világháború után a legjelentősebb békepárti mozgalom, a League of Nations Union (Nemzetek Ligája Egyesület) 1933-ban például már több, mint egymillió taggal rendelkezett.<sup>7</sup> A fordulat 1938 és 1939 között következett be, amikor egyre nagyobb lett azoknak a száma, akik a világ megmentését nem a békétől, hanem a háborútól várták. 1939 júliusában már a britek 76%-a voksolt a háború mellett és 13%-a ellene. Sokatmondó a korabeli újság, a *Headway* (Haladás) szalagcíme is: ‘Great Britain, Strong, Resolute, Just, Will Save the World in 1939’ (Nagy-Britannia erős, elszánt, igazságos, meg fogja menteni a világot 1939-ben), amely jól rávilágít arra, hogy a britek is kiemelt szerepet, és ennél fogva nagy felelősséget éreztek magukban a nemzetközi konfliktusok megoldásában, több kontinens biztonságának mentőöveként definiálva magukat. Az első világháborús tapasztalatok komoly dilemmákat szültek, hiszen nyilvánvaló volt, hogy a következőben legalább ugyanakkora mértékű pusztításra lehet számítani. Az értelmiségnek, különösen a népszerű íróknak pedig kiemelt szerepük volt abban, hogy a háború ne a civilizáció pusztítójává, hanem ellenkezőleg, annak megmentőjévé váljon a hadba lépésről szóló vitában. Az egyik legfontosabb tényező Nagy-Britanniában is a spanyol polgárháború eseményeinek nyomkövetése lett, Spanyolország ügye így Anglia problémájává is vált. A demokráciáért harcolók iránti elköteleződést mutatja az a tény is, hogy a republikánusok megsegítésére összegyűjtött 2 millió font volt a brit történelem addigi legnagyobb adománya.<sup>8</sup> Olyan személyes történetek is hatottak azonban a közvéleményre, mint a magát pacifistának tartó George Orwell esete, aki 1936 decemberében Spanyolországba látogatott, átélt élményei hatására pedig végül ő is elfogadhatónak tartotta az erőszak erényes, erkölcsös változatát.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Uo. 109.

<sup>7</sup> Ralph DONALD, *Hollywood Enlists! Propaganda Films of World War II* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), 179.

<sup>8</sup> Uo. 186.

<sup>9</sup> Uo. 188.

Ezt a szemléletváltást, a militarista és antimilitarista elvek közöttiséget mutatja be Edit Wharton 1923-as regénye is, a *Son at the Front* (Fiú a fronton), amely jól tükrözi az amerikai közvélemény alakulását, amely végül az első világháborúba lépésig juttatta az államokat.<sup>10</sup> George Campton festő személyes drámáján keresztül mutatja be a pacifizmus és a harc kényszerűségének, a hozzátartozó fronttól való megóvásának vágya és a nagyszámú sereg szükségessége, a személyes és a közérdek konfliktusát. Charles W. Gordon, vagy más néven Ralph Connor szintén a pacifizmus feladásának szükségszerűségéről írt regényeiben. Három műve, az 1900-as *The Sky Pilot: A Tale of Foothills*, (A légi pilóta: A dombok meséje) az 1901-es *The Man From Glengarry* (A Glengarry-ból jövő férfi) és az 1907-es *The Major* (Az őrnagy) regények alapozták meg azt a formulát, amelyet később számos háborús mű követett: a mű főhőse kezdetben vagy ellenzi a háborút, vagy nem is foglalkozik a kérdéssel.<sup>11</sup> Egy nő vagy valamilyen atrocitás, esetleg mindkettő hatására azonban mégis megváltozik a véleménye és jelentkezik a seregbe, ahol hősiiesen harcol. A cselekmény pedig általában a főszereplő dicső harci sebesülésével vagy halálával zárul.

A konfliktus nemzetközisége tehát a tét nagyságát, ezáltal a védelmező-megmentő szólam határainak kitolását is maga után vont. Nemcsak egyes nemzetek sorsa múltott a döntésen, hanem az egész világra és a civilizációra mint olyanra is kiterjedt a felelősség érzése. Mind az USA, mind Nagy-Britannia háborúra buzdító szólamai alkalmasakká váltak ezért univerzálisabb célokkal való feltöltésre és a hősiesség magasabb szintre emelésére. Ezért újra felhasználhatóvá, életbe léptethetővé váltak azok a mítoszok, amelyek relevanciáját az első világháborús tapasztalat és az arra reflektáló művek megkérdőjelezték. A következőkben ezeket a narratívákat mutatom be, mivel igen sokáig – bizonyos elemek a mai napig – fontos szerepet töltek be a militarista beszédmódban, gyakran képezve részét a propagandának.

### **A hősiesség megtestesítői**

Mivel a dolgozat célja nem a háborúba lépés politikai-gazdasági okainak vizsgálata, hanem annak öndefinícióban és öniszólásban betöltött szerepének körüljárása, ezért elsősorban Kathy J. Phillips *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American*

---

<sup>10</sup> Peter BUITENHUIS, *The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1987), 151.

<sup>11</sup> Uo. 153.

*Literature* (A maszkulinitás manipulálása: Háború és nem a modern brit és amerikai irodalomban) című könyvére támaszkodva mutatom be, hogy magának a hősiességnek, és ehhez kapcsolódóan a férfiöntudat megélésének legalább akkora szerepe volt a háborúba toborzásban, illetve a fronttapasztalatról szóló beszédmódban, mint a civilizációt fenyegető veszély elleni harcnak. A szerző tézise szerint már maga a különböző emberi vonások, tulajdonságok nemi felcímkézése, femininnek vagy maszkulinnak kikiáltása is elég hatásos háborúba hívó módszer lehet.<sup>12</sup> Ha például egy közösség a férfiakat harcolni szerető, a nőket pedig arra képtelen, vagy nem akaró jelzőkkel illeti, az a hadviseléshez viszonyulás és a nemi identitás összekapcsolódását implikálja. Ennek eredményekképpen pedig a férfiak nemcsak elvi meggyőződésből, hanem férfiasságuk bizonyítása céljából is a háború mellett döntenek. Számos beszámoló, vallomás alapján a szerző arra a következtetésre jut, hogy a világháborúkban harcoló katonák nagy része egyfelől nem is volt tökéletesen tisztában a csaták okával, különösen a második világháború során a fasizmus jelentésével, működés módjával. Sokkal inkább rendkívül leegyszerűsítő, általános célokat fogalmaztak meg, például a patriotizmust vagy egy jobb világért folytatott küzdelmet. Másrészt meglehetősen gyakran az elvont célkitűzések mellett vagy helyett jóval kisebb mértékű, személyes indokok álltak a sereghez csatlakozás háttérében.<sup>13</sup> Ez lehetett például munkanélküliség, a már meglévő munka egysíkúsága, magánéleti konfliktusoktól vagy családból menekülés, vagy egyszerűen csak a megszokott mindennapokból való kitörés lehetősége. Samuel Hayes elemzésére támaszkodva azonban úgy véli, a 20. század háborúiban a legfőbb motivációs erő a puszta dicsőség szerzése volt, illetve az, hogy ne tartsa a hadba vonulókat gyávnak a közvélemény. A férfiatlanságot ráadásul azért is kockáztatták meg kétségeik, félelmeik kifejezésével, mert gyakran az angol sister szóból alkotott „sissy” jelzöt használták a gyávaság szinonimájaként. Többek között Phillips James Jones 1962-es *A vékony vörös vonal* (*The Thin Red Line*) regényét, hozza példának, ahol éppen a kényszerített és megélt férfiasság közötti konfliktus mutatkozik meg, illetve a hősök maguk vallják be, hogy küzdelmük elsődleges célja a „sissy” jelző elkerülése, nem a civilizáció fasizmustól való megvédése. Joseph Heller 1961-es *A 22-es csapdája* (*Catch-22*) című könyvének szintén nagy jelentőséget tulajdonít a háborús

---

<sup>12</sup> Kathy J. PHILLIPS, *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 2.

<sup>13</sup> Uo. 3.

férfiasság, pontosabban az azzal való szembeszegülés miatt.<sup>14</sup> A humor itt ugyanis lehetőséget ad a szereplőknek a heroikus viselkedés kódjainak való ellenállásra, érzékenység tanúsítására, és ezzel együtt valódi gondolataik, érzéseik felfedésére. Ebből a szempontból a legfontosabb mondat Yossarian szájából hangzik el, aki az orvos kérdésére, miszerint elég férfi-e ahhoz, hogy meghallgassa a rossz hírt, így válaszol: „Istenem, ne!”, majd hozzáteszi: „Mert rögtön szétmegyek.”<sup>15</sup> Éppen ez, a férfiatlanság és érzelmi instabilitás, bizonytalanság vállalása az, amelyet a korban olyan sokan nem mertek kimondani, és ami paradox módon éppen a mű maszkulin sztereotípiákkal szembeni egyik legbátrabb szöveghelyévé válik értelmezésében. Nemcsak a félelem, hanem az érzelmek kimutatásában is veszélyt, a vakmerő küzdelem visszavetőjét látták tehát a militarista narratíva alakítói, ezért a sztoikus hős képét propagálták. Az érzelmek kifejezésének egyetlen lehetséges közegévé a bajtársiasság eszméje vált, ahol az extrém körülmények mentségül szolgáltak a feltörő érzésekre, gyengédségre.<sup>16</sup>

A művekben látható maszkulin ideák egyébként olyan mértékben hatottak a fiatal hadba vonulókra, hogy a kor egyik legikonikusabb alakjáról, John Wayne-ről egy jelenséget, a John Wayne-szindrómát is elnevezték.<sup>17</sup> John Wayne ugyan nem kimondottan háborús, többnyire inkább western-hős volt, alakja mégis annyira meghatározóvá vált a férfiasság, bátorság, helytállás kérdésében, hogy a hozzá való hasonlóság olykor fontosabbá vált, mint a körülményeknek megfelelően cselekedni. Ezért illették a „pulling a John Wayne” kifejezéssel illették azokat a katonákat, akik az öncélú heroizmus és John Wayne imitálásával veszélyeztették a saját és társaik testi épségét is.

Illetve ehhez hasonló volt még a Vietnám-szindróma. Ezek a meghatározások azokra a szolgálatot teljesítőkre vonatkoztak, akik a moziban látottak alapján képzeltek el a frontvonalat, azok hatására jelentkeztek a seregbe is, fantáziáltak az ellenség megöléséről, ám végül csalódniuk kellett.

---

<sup>14</sup> Uo. 91.

<sup>15</sup> Joseph HELLER, *A 22-es csapdája*, ford. PAPP Zoltán, (Budapest: Magyar Könyvklub, 1996), 341.

<sup>16</sup> Kathy J. PHILLIPS, *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 109.

<sup>17</sup> Karen A. RITZENHOFF and Jakub KAZECKI, „Introduction” in *Herosim and Gender in War Films*, eds. Karen A. RITZENHOFF and Jakub KAZECKI, (New York: Palgrave Macmillan, 2014)

Leo Braudy *From Chivalry to Terrorism – War and the Changing Nature of Masculinity* (A lovagiasságtól a terrorizmusig – A háború és a maszkulinitás változó természete) című könyvében a maszkulinitás ilyen mértékű harcba invitáló szerepét egy 1890 és 1900 között elterjedt nézetből eredezteti, miszerint a háború olyan mértékben képezi le a férfi identitást, amelyre a békeidő nem képes.<sup>18</sup> A modern társadalom véleménye szerint ugyanis nélkülözi a törzsi közösségekre emlékeztető maszkulinitás rituáléit, a fiataloknak tehát új utakat kellett keresniük annak eléréséhez. Ezért mind Európában, mind az USA-ban egyre nagyobb igény mutatkozott a nemi identitást megerősítő rítusok újjáélesztésére, ahogy Braudy fogalmaz, a társadalom újratörzsiesítésére (retribalizing). Ebből a szempontból pedig a háború vált a legfőbb próbatétellé, amelyet a különböző hagyományokból már jól ismert férfi ideálok, azok újraformálásával töltöttek fel. A legtöbb harci beszédmód a rasszizmusra, nosztalgiára, a románcra koncentrált, részben valós, részben kitalált konfliktusok mentén életben tartva a küzdőszellemet. A második világháborútól a vietnámi háborúig újra népszerűvé váltak a fiatal férfiak körében olyan régi időkre emlékeztető háborús alkotások, mint például Gerogre A. Henty fiúregényei (főleg az 1895-ben megjelent *The Red Badge of Courage* [*A bátorság vörös jelvénye*]) vagy a homéroszi eposzok is, mivel mind a megelőző korok igazi maszkulinitását jelenítette meg előttük.<sup>19</sup>

A legnagyobb szerepe azonban a középkori lovag alakjának volt, amelyet már az első világháború során felhasznált a propaganda, visszaköszöttek posztereken és versekben is.<sup>20</sup> A nagy kiábrándulás azonban az általuk reprezentált heroikusságot is érintette, a lövészárkok elszemélytelenedésével, az új katonai technológia brutalitásával, a háború eliparosodásával, magával a harc gigantikus méreteivel nem tudták felvenni a versenyt. A lovagiasság intézménye az artúri mondavilág, a Szent Grál középpontba állításával segítette még inkább megerősíteni a háború ritualisztikusságát. A világháború tömeges jellege, az individuum elveszése, a szavak kiüresedése és az értékek megkérdőjeleződése, ezáltal az egész hadakozás elleketlenedése miatt azonban a spiritualitás, a rítus is működésképtelenné vált.<sup>21</sup> Az arra való igény viszont továbbra is

---

<sup>18</sup> Leo BRAUDY, *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity* (New York: Vintage Books, 2003), 416.

<sup>19</sup> Uo. 573.

<sup>20</sup> Uo. 418.

<sup>21</sup> Uo. 423.



megmaradt, és a kóbor lovag képe egy másik régről ismert ideálban köszönt vissza, a cowboy alakjában.

A két világháború közötti időszakban ugyanis több populáris kultúrából ismert típus hatott a férfiasság eszméjére, többek között a westernek magányos, sajátos viselkedési kódot követő, sztoikus hősei.<sup>22</sup> Ugyan a kaland- és detektívtörténetek is szerepet játszottak a férfi- és a háborús narratíva összefűzésében, a westernek újjáéledése mégis jelentősebbnek bizonyult ebből a szempontból. A nyomozó figurája főleg az USA-ban, Angliában és még Franciaországban vált számottevő identitásképző elemmé, akik ugyan nem kollektív, hanem személyes célokért harcoltak, mégis jól rámutattak az újabb sztenderdek iránti igényre. Nem töltötték ugyan be a professzionális katona szerepét, a gerillaharcosokhoz, az amerikai forradalom és polgárháború harcosaira emlékeztető karakterizációjuk révén mégis szimpátiát ébresztettek a befogadókban. A büntettek magyarázatával pedig az első világháború után jellemző széttöredezettség, fragmentáltság ellenpontjaként az újra egésszé alakítást, az értelemadást képviselték. Mégis a western tudta igazán betölteni a lovagi eszmény háttérbe szorulásával keletkezett űrt, és harci stílusának személyessége és direktsége miatt a maszkulinitás egyik alappillérvé vált.<sup>23</sup> A filmipart is hamar meghódította: 1946-tól 1951-ig az USA filmjeinek 20%-a a western műfajába tartozott, ahogy a tíz legnépszerűbb tévéműsorból nyolc szintén. A gigantikus méreteket öltő, a technológia és tömegek miatt elszemélytelenedő harcba visszahozta az individualitást, hiszen nem kapcsolódott sem a hatalomhoz, sem egyéb intézményesített struktúrához. Erőszakosságát is képes volt erénnyé kovácsolni, mivel csak valóban indokolt esetben élt ezzel a módszerrel. Ez a szerep egészen a vietnámi háborúig élénken formálta a közbeszédet, John F. Kennedy elnök maga is a cowboymítosz pártolójaként szónokolt a vietnámi eseményekbe avatkozás mellett. A Vietnámban tapasztaltak során azonban ez a hősideál sem kerülte el a kiábrándulást, kevésbé tudott kellően hiteles, propagandisztikus célokra alkalmas tényezőként funkcionálni, habár nem tűnt el teljesen.

A fiatal férfiak mintakeresésének egyik legfontosabb állomásának tartja a cowboyfilmeket Ralph Donald és Karen McDonald is, akik közös könyvükben szintén a militarizmus és a

---

<sup>22</sup> Uo. 485.

<sup>23</sup> Uo. 547.

vadnyugat mítoszának narratív összefonódását elemzik.<sup>24</sup> Roland Carpenter és Julian Smith vizsgálódásait említik, akik szerint a háborús filmek felfoghatók egy más helyszínre kihelyezett westernként is. A megfeleltetést arra alapozzák, hogy mindkét műfaj a heroikus bátorságot, erőteljes maszkulinitást, illetve a segítségre szoruló lakosok agresszoroktól való megvédését jeleníti meg, némi melodramatikus színezettel.<sup>25</sup> A háborúhoz viszonyulás fentebb bemutatott férfi-női binaritásához kapcsolódva említi meg a könyv, hogy a femininnek tartott érzelmesség ellenpontja, a szinte érzéketlenségbe hajló nyugalom, szűkszavúság, méltóságteljesség is jól bemutatható a cowboyok karakterisztikájával.<sup>26</sup> A korszakban meglehetősen népszerű színész, John Wayne által alakított Brittles százados például így szól a bocsánatot kérő Pannel hadnagyhoz az 1949-es *Sárga szalagot viselt (She Wore a Yellow Ribbon)* című filmben: “Never apologize, mister: It’s a sign ‘of weakness.” (“Soha ne kérjen bocsánatot, uram: Ez a gyengeség jele.”) A háborús filmek ezért annál értékesebbnek bizonyultak, minél rezzenéstelenebbül, elgyengülés és érzelmi megingás nélkül tudtak szembenézni a veszéllyel, vagy voltak képesek végignézni akár társaik halálát is. Az 1958-as, a koreai háború idejében játszódó *The Hunters (A vadászok)* című film „jégembere”, Cleve Saville őrnagy alakja kiváló példa erre a hóstípusra, aki minden élethelyzetben képes érzelemmentes maradni. Ezért, bár ahogy fentebb említettem, a bajtársiasság szolgált talán az egyetlen terepül, ahol nem kockáztatták a femininnek titulálást a katonák emóciók kimutatásával, a kiképzés során még ez is rizikófaktornak számított az akció sikeressége szempontjából.<sup>27</sup>

A vadnyugat mítosza és a militarizmus narratívájának könnyű egymásba játszását magyarázza továbbá a manifest destiny fogalma is. Frederic Jackson Turner, a western hagyomány amerikai identitásban betöltő szerepét vizsgáló történész szerint a háborús beszédmód megalkotása automatikusan a maszkulinitás narratívájának létrehozását is jelenti.<sup>28</sup> A vadnyugat mítoszához kötődő manifest destiny ideológiája olyan önigazoló elméletként funkcionált, amely nemcsak legitimálta a vad, ismeretlen, civilizálatlan terület meghódítását, kolonizálását, hanem egyenesen az amerikaiak küldetésének nevezte azt meg. Ez a narratíva

---

<sup>24</sup> Ralph DONALD and Karen MCDONALD, *Reel Man: Masculinity and the American War Film* (Lanham: The Scacerow Press, 2011), 1.

<sup>25</sup> Uo. 3.

<sup>26</sup> Uo. 9.

<sup>27</sup> Uo. 11.

<sup>28</sup> Anna FROULA, „Preface” in *Herosim and Gender in War Films*, eds. Karen A. RITZENHOFF and Jakub KAZECKI, (New York: Palgrave Macmillan, 2014)

azonban már önmagában szexualizált és az erőszakos hódítást implikálja, hiszen bátor, fehér férfiak dúlják fel benne a szűz földet, elveszik azt a vadnak tartott és sötétséget képviselő Másiktól, majd utódokkal népesítik be, akik olyan civilizáció alapjait rakják le, ahol a fehér nő legfontosabb feladata az otthonteremtés. A domesztikálódást reprezentáló fehér nő azonban nemcsak megnyugvást, hanem fenyegetettséget is hordoz magában. A mellette kitartó férfinék ugyanis fel kellene adnia addigi attribútumait, vagyis folyton úton levő életmódját: az erőszak helyett az otthont, a kaland helyett a mindennapok megszokását kényszerülne választani. Ezzel magyarázható a kedvesétől a naplementében ellovagoló, letelepedést visszautasító cowboy alakjának visszatérő elemként megjelenése is a western műfajában. Az egyik legarchetipikusabb példája ennek az 1953-as, szinte minden elemet felvonultató *Idegen a vadnyugaton* (*Shane*) című film.

Ez a kettősség, a közösségért küzdés, de abban helyét nem lelés, a civilizáció megmentésének célja, de az erőszakra le nem mondás okozza alakjának határok közöttiségét: szimultán létezik narratívájában a világ jobbításának vágya és a pusztításvágy; a biztonság, idill létrehozása és annak elutasítása. Ezen ellentétes pólusok összebékítése pedig fontos tényező volt abban, hogy olyan sokáig részét képezhette a paradoxonokkal gyakran terhelt háborús beszédmódnak.

### **Az ellenségkép**

Habár a fenyegetettség meghatározása, felvázolása régre visszanyúlóan kardinális eleme a háborút propagáló beszédmódnak, a modern hadviselés során különösen fontos szerepet töltött be a hőskép kialakításában, mivel egyfelől tömegekre ható narratívát kellett életre hívni, másfelől a civil lakosság is fokozottan célponttá vált, a beszédmódnak tehát őket is érintenie kellett.<sup>29</sup> Azt a kettősséget is fel kellett oldaniuk a polgárok számára, hogy míg a démonizált ellenség bármelyik pillanatban árthat nekik (nemcsak a károsnak tartott eszmékkal, de például lakott terület bombázásával is), addig az ő hadseregük ezzel megegyező módon szintén kész a másik ország védtelen civiljeit elpusztítani, utóbbi azonban morálisan igazolható, sőt, imponáló legyen. A genocídium maga ugyan szintén nem új jelenség, a háborús stratégia, illetve az élet részévé válása azonban igen. A nagy hatóerejű (nukleáris) fegyverek használatára ugyanis kizárólag

---

<sup>29</sup> Robert W. RIEBER and Robert J. KELLY, „Substance and Shadow: Images of the Enemy” in *The Psychology of War and Peace: The Image of the Enemy*, ed. Robert W. RIEBER, (New York: Plenum Press, 1991), 4.

ellenséges terepen volt lehetőség, ez pedig felülírta a korábbi, hagyományos katonai logikát. Mivel a lakosságnak tehát azt kellett tudomásul vennie, hogy egyszerre lehetnek gyilkosok és áldozatok, az ellenségkép generálásának ezt a paradoxont is fel kellett oldania.

Az ellenség éppen ezért nem pusztán politikai-gazdasági, jól körülhatárolható veszélyt jelentett, hanem egyéb jelentésrétegekkel is feltöltődött.<sup>30</sup> Túlfezítette a rivális vagy az ellenfél fogalmát, és árnyékidentitássá vált. Az ikonográfiában az árnyék olyan rejtett belső tulajdonságok, pszichológiai és morális minőségek szimbóluma, amelyeket az adott közösség negatívan értékel. A projekció célja a külvilág számára nem látható vagy megfelelő nyelv hiányában elmondhatatlan jellemzőknek való formát adás, konkrétá, megfoghatóvá tételük, az ellenük való harc tehát a saját magukban is fellelhető hajlamok elleni küzdelemmé is alakult. Ez az árnyékszemélyiség elsősorban az egyének szintjén működött csupán, a propaganda feladata ennek tömegek szintjére kiterjesztése volt, akár az irracionálisig is elmenő túlzásokkal.<sup>31</sup> Carl Gustav Jung pontosan az árnyékszemélyiség tömegekre való hatását, ellenségképben betöltött szerepét elemezte. Az árnyékkal őt megelőzően már foglalkozó Sigmund Freudtól eltérően azonban nem patológiusan közelített a jelenséghez, hanem mint a politikai diskurzus egyik lehetséges eleméhez. Elmélete szemléltetéséhez a 19. századi irodalomból ismert doppelgangerrel vont analógiát, a magát a negatív tartalmakat projektáló személyt personának nevezve, míg a másikat árnyéknak. Mindez pedig azért vált hasznára nemcsak az ellenségképzésnek, hanem a hősideálnak is, mert a persona megtisztítása és az árnyék elpusztítása egyben az önmagasztalás eszközeként is funkcionált. A harcok során már nemcsak az aktuális célokért küzdöttek, hanem elmondhatatlanabb, nagyobb erejű, a személyiségüket és identitásukat veszélyeztető jelenségekkel is. Az árnyék manifesztációja ugyanakkor kommunikálhatósága és láthatósága miatt nyelvet teremtett és a látványos, akár teatrális küzdelem lehetőségét kínálta.<sup>32</sup> Monumentalitásának, szuggesztivitásának és nagy kifejezőerejének köszönhetően pedig meghaladta az egyének szintjét, és alkalmassá vált akár különböző háttérű tömegek összefogására is. Hamarosan pedig a mítoszalkotás részévé vált, főként régről ismert narratívák módosításával – ezeket lentebb mutatom be részletesebben.

---

<sup>30</sup> Uo. 6.

<sup>31</sup> Uo. 10.

<sup>32</sup> Uo. 12.

A második világháborútól kezdődően egyre több könyv, film és tévéműsor alkalmazta ezt az újfajta, az ellenségképnek köszönhetően dicsőséges hőst. Ezekben az esetekben maga a harc nemcsak a kollektív érdekeket szolgálta, a háború gazdasági-politikai-ideológiai komplexitását individuális drámává redukálták, ahol az akarat és a személyiség próbatétele legalább akkora szerepet kapott, mint a háború eredeti célja.<sup>33</sup>

A mentális önvédelem céljából történő projekció háborús propagandában való felhasználásával foglalkozik Marja Vourinen is *Enemy images in war propaganda* (Ellenségképek a háborús propagandában) című könyvében, ahol felhívja a figyelmet arra, hogy maga a kivetítés még nem eredményez konfliktust, sőt, a csoport és az egyén öndefiníciójának szempontjából szükségszerű is lehet, mivel ezen mechanizmus alapján különíthető el az Én a Másiktól, a saját közösség az idegentől.<sup>34</sup> A projekció módszere az ellenségképzés, és ehhez kapcsolódóan a gyűlöletbeszéd retorikájában válik igazán problematikussá, ahol az ellenség, vagyis a fenyegetővé és aktívvá vált Másik sztereotípiákkal és túlzásokkal, a sokszínű valóság leegyszerűsített mintázataival szerepel a diskurzusban. Az ellenségnek továbbá jól felismerhetőnek kell lennie, a célorientált narratíva csak azokra az aspektusokra koncentrálhat, amelyek a leginkább motiválhatják a befogadókat, felkeltik agressziójukat.<sup>35</sup> Fontos még a nyílt fenyegetés érzése, az érzelmekre hatás, illetve minden hamissága és túlzása ellenére a racionalitás látszata is.

A propaganda ugyanakkor kerülni akarta a kizárólag fasizmusra, azon belül is elsősorban Adolf Hitlerre fókuszálást, mivel a német vezér elbukása esetén nehéz lett volna új okot találni a harcokra. Ezért igyekeztek minél univerzálisabb ellenségképet kialakítani, amely bármikor újra felhasználható, könnyen az aktuális viszonyokhoz alakítható az új háborúk indítása során.<sup>36</sup>

A háború mellett érvelő narratívák jelentős részét képezték tehát olyan kulturális igények, amelyekre csak a katonaság volt képes választ adni. A férfiasságot, heroizmust és erőszakot összekapcsoló hagyományos beszédmódok az első világháború alatt ugyan megkérdőjeleződtek,

---

<sup>33</sup> Uo. 24.

<sup>34</sup> Marja VOURINEN, „Introduction: Enemy Images as Inversions of the Self” in *Enemy Images in War Propaganda*, ed. Marja VOURINEN, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 1.

<sup>35</sup> Uo. 3.

<sup>36</sup> Ralph DONALD, *Hollywood Enlists! Propaganda Films of World War II* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), 223.

az általuk közvetített ideák eltűnése azonban olyan hiátust okozott, amelyet fel kellett tölteni. A propaganda működése ezért olyan fogalmakkal operált, amelyek már ismertek voltak a befogadók számára, ám a körülményekhez alakították őket. A hagyományok továbbvitelével és megreformálásával ezért nemcsak vonzónak tüntették fel a hadsereg intézményét, hanem tovább erősítették a kollektív erőszak civilizációhoz kapcsolódását, megnehezítették az attól való leválást az öndefiníció sérülése nélkül.

### **A hősiesség háborús propagandában betöltött szerepe**

Maga a propaganda szó használata is kényes kérdés a második világháború időszakában.<sup>37</sup> A legtöbb kutató ugyanis egyetért abban, hogy az alapterminus még értéksemleges definíció, olyan tömegkommunikáció általi meggyőzési mód, amelynek két fő célja van: a közösség egy bizonyos üggyhöz való hozzáállásának befolyásolása, illetve olyan cselekvésre való buzdítás, amelyet már ez az új gondolkodásmód vezérel. A retorika és a propaganda között tulajdonképpen az egyetlen lényeges különbség, hogy utóbbi tömegkommunikációs eszközökön keresztül zajlik. Sem az USA, sem Nagy-Britannia nem használta azonban szívesen ezt a szót saját, háborúra lelkesítő szólamaikra, mivel a legtöbben a rossz emlékezetű első világháborúra és az orosz forradalomra, de különösen az egyre terjedő nácizmusra asszociáltak a szóról. 1935-ben a British Council ezért kérte is, hogy töröljék a kifejezés használatát. Nemcsak megnevezésben, de módszerben is igyekeztek eltérni a megszokott propagandától, habár az azzal való hasonlóságot nem tagadhatták. Az USA és Nagy-Britannia módszerei több tekintetben is megegyeztek, mivel mindkét állam Michael Drout könyve: *How Tradition Works* (Ahogy a hagyomány működik) című munkájában olvasható javaslatokat alkalmazták a közbeszéd formálása során. Az USA és Nagy-Britannia politikai kapcsolata az első világháború során vált igazán szorossá, többek között a Weelington House szervezetnek köszönhetően, amely mind az amerikaiak britek iránti szimpátiáját igyekezett felkelteni, mind a hadba lépés mellett érvelt.<sup>38</sup> Drout könyve egyik legfontosabb stratégiai pontja az volt, hogy már kipróbált és bevált kulturális elemeket illesszenek a narratívába, mivel azok már kevésbé szorulnak magyarázatra, nagyobb valószínűséggel nyerik el a közönség tetszését, jobban megfelelnek az elvárásoknak. A pejoratív

---

<sup>37</sup> Edward CORSE, *A battle for Neutral Europe: British Cultural Propaganda during the Second World War* (London: Bloomsbury, 2013), 8.

<sup>38</sup> Uo. 13.

felhang miatt Nagy-Britannia és az USA is kerülte ugyanis a politikai értelemben vett propagandát, sokkal inkább a kulturális produktumokra fókuszáltak, és igyekeztek a meggyőzés helyett a puszta informálás látszatát fenntartani – ezzel ügyelve a demokrácia eszméjével való összeegyeztethetőségre. Egyikőjüknek sem kizárólag a saját országát kellett azonban meggyőznie, hanem részben földrajzi és politikai kiterjedtségük, részben a háború nemzetközi és interkontinentális jellege miatt más államokat is. A British Council gyarmatainak és a még semleges nemzeteknek szóló propagandában azonban kevés szó esik a háborúról, sokkal inkább Anglia idilli hétköznapjaival, vagy éppen a háború közepette is kiegyensúlyozott, biztonságos civil élet képével törekedett minél vonzóbbnak feltüntetni az országot.<sup>39</sup> Mivel fejezetem célja a háborús beszédmód, azon belül is elsősorban a hősiesség ideájának vizsgálata, ezen alkotások bővebb kifejtésétől eltekintek.

A propaganda legfőbb nehézségét az első világháborús nagy kiábrándulás jelentette, a legtöbb ember ezek után nem szívesen lépett volna be egy újabb világháborúba. A háborús diskurzus célja ezért az volt, hogy a traumatikus tapasztalat után felmerülő kérdésekre választ adjon és új célokat jelöljön meg. Kezdetben a szabadságért való küzdelem vált az amerikai propaganda fő hívószavává, ez azonban nem tűnt kellően meggyőzőnek.<sup>40</sup> A cél konkretizálása érdekében Kennedy megfogalmazását vették igénybe, és már a szólás- és vallásszabadság, illetve a félelemtől és kényszertől való szabadságot tűzték ki maguk elé. A győzelem reménye ezért olyan új világrendet vizionált, ahol nincs többé helye a zsarnokságnak, és amely a szabad országok közös együttműködésén alapszik. Ennek köszönhetően kapott újra jelentősebb szerepet a két világháború között az amerikai populáris kultúrában egyébként régóta jelenlevő „Good War”, vagyis a jó háború mítosza, amely az amerikai identitás meghatározásának is egyik kardinális elemévé vált.<sup>41</sup> Gazdag jelentésréteggel töltődött fel és szinte minden társadalmi réteg megszólítására alkalmasnak bizonyult: magában hordozta az egység, a gyors cselekvés, a részvétel és a hazafiasság fontosságát is. A propaganda csavarossága és hatásossága emellett főleg abban rejlett, hogy egyszerre volt centralizált és decentralizált, nyilvános és személyes, hatott professzionálisnak és amatőrnek.

---

<sup>39</sup> Uo. 27.

<sup>40</sup> James J. KIMBLE, *Mobilizing the Home Front: War Bonds and Domestic Propaganda* (College Station: Texas A&M University Press, 2006), 217.

<sup>41</sup> Uo. 218.

Az egyik legjelentősebb lépés a Franklin D. Roosevelttel 1942-ben alapított Office of War Information (Háborús Információ Hivatala – OWI) életbe lépése volt. A szervezet tagjai között újságírók, akadémikusok, írók, üzletemberek és filmproducerek is megfordultak. A brit propaganda stratégiájához hasonlóan az OWI is pusztán az információk tényekként, kommentár nélküli közlésére helyezte a hangsúlyt. Kerülték a szenzációt és a botrányt, pozitív tartalmakra koncentráltak és a diszkusszióban való önkéntes részvétel látszatát igyekeztek fenntartani, hogy módszerük ne ütközzön a szabadság eszméjével. A lakosság reakcióinak és igényeinek felmérése során felismerték üzeneteik történetbe foglalásának hatékonyságát. Ezért egyre több esetben keverték már össze a valóságot a fikcióval, még hozzá úgy, hogy a legfélrevezetőbb elem a legmeggyőzőbbé is váljon. Retorikájuk része volt a nacionalitás és internacionalitás, az emberölés és humanitáriusság egymás mellett létezésének elfogadtatása. Mindebben pedig nagy segítséget jelentett a jó háború mítosza, amely univerzálta, mitikus szférába emelte a háború célját: e szerint ugyanis az amerikaiak képesek legyőzni az egész világot fenyegető démont (az aktuális ellenséget), cserében pedig a többi ország örökké hálás lesz nekik.<sup>42</sup> Kennedy elnöksége során a Vietnámi háborús retorikában is ez az amerikai érdekeken túlmutató narratíva működött tovább.<sup>43</sup> Nem pusztán a civilizáció megmentése volt már a tét, hanem jól érzékelhetően az eseményeket figyelemmel kísérő nemzetközi sajtó előtti méltóság megőrzése, a dicsőség megszerzése is. Különösen a kubai Disznó-öbölben elszenvedett, megalázónak tartott vereség után láttak lehetőséget a vietnámi helytállással való kompenzálásban.

James K. Kimble figyelmeztet azonban arra, hogy ugyan a háborúról szóló mítoszok és legendák nem mindig hamisak, lehet valóságalapjuk, mégis sok múlik azon, hogyan használjuk őket.<sup>44</sup> A háborúk értékelése ugyanis elsősorban az elbeszélőkről állít ki képet, akik visszagondolnak rá. Olyan időszakokban például, amikor az ország nemzetközi megítélése negatív, hasznos visszatekinteni azokra a történetekre, eseményekre, amelyek megbecsülést eredményeztek az ország számára. Akkor válnak ezek az emlékek problémássá, amikor csökkenteni kezdik az önkritikára való hajlamot. Szerinte pedig a második világháború ilyen megítélése különösen nehéz.

---

<sup>42</sup> Uo. 229.

<sup>43</sup> Uo. 289.

<sup>44</sup> Uo. 219.



Az amerikai mítosz tehát alapvetően hegemon erő volt, amely célja több nemzet (amerikai és Amerikán kívüli) összefogása, egységbe kovácsolása volt. Kapcsolatot létesített közöttük, asszimilált, totális, egységes egész elérésére törekedett. Narratívája több szálból állt, amelyben az határozta meg, hogy az alkotó elbeszélésekből éppen melyik kerül felszínre, melyik válik dominánssá, hogy éppen milyen történeteket kívánt meg az adott időszak.<sup>45</sup>

A propaganda összetett narratívájának, a különböző mítoszok felhasználásának áttekintéséhez érdemes az első világháború hollywoodi filmjeinek eszköztárát végigtekinteni, mivel ezek a későbbi időszakokban is meghatározók maradtak.<sup>46</sup> Harold Lasswell, az amerikai háborús propaganda egyik kutatója három olyan fő elemet talált, amely mentén cselekvésre lehetett buzdítani a nézőket. Az első a bűn fogalmának alkalmazása, amely az ellenséget tette felelőssé a háború minden káros következményéért. Ez a szólam ugyanis azt implikálta, hogy a harcoló felek valójában a békére vágnak, a háborúba pedig csak kényszerűségből, a fenyegető Másik miatt kötelesek belépni. Ennélfogva minden elkövetett erőszak az ellenség bűnévé válik. A második elem a diabolizálás, amelyet akadémiai körökben gyakran inkább a jó és az ördögi terminusokkal illetnek.<sup>47</sup> Célja a polarizáció volt, mely során az ellenséget barbárnak, totalitáriusnak, minden szabályt figyelmen kívül hagyónak, magukat viszont civilizáltaknak és demokratikusnak mutatták be. Ez olykor összekapcsolódott a rasszbeli különbségek hangsúlyozásával is, mivel a nagyobb különbözőséget könnyebbnek tűnt veszélyesebbnek láttatni. Ez az egyik legkönnyebben és leggyakrabban felhasználható módszer a propagandában, a második világháborúban a Pearl-Harbori támadás után például automatikusan ez a narratíva lépett életbe. Mind a bűnösség, mind a sátánizmus a bűnbakképzés részét képezte, és ezért a fentebb bemutatott negatívumok ellenségbe projektálásának, az önmegtisztításnak fontos eszközeivé váltak.<sup>48</sup> A harmadik Lasswell által feljegyzett tényező pedig a győzelem illúziója volt, amely azt hangsúlyozta, hogy a feláldozott élet és anyagi költségek meg fognak térülni a

---

<sup>45</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 21.

<sup>46</sup> Ralph DONALD, *Hollywood Enlists! Propaganda Films of World War II* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), 12.

<sup>47</sup> Uo. 13.

<sup>48</sup> Uo. 14.

győzelemben. A propagandának ugyanis nemcsak a sikerről mint lehetőségről, hanem mint a harcok egyetlen kimeneteléről kell meggyőznie a befogadókat.<sup>49</sup>

Az amerikai történész és háborús retorika kutatója, Ronald Reid az apokalipszis motívumát is meghatározónak tartja a háborús beszédmódban. A sátánizmushoz hasonlóan ez a kategória is a jó és a rossz egyetemes összecsapásaként értelmezi a háborút, ebben az esetben azonban egyértelműbben utal a Jelenések könyvében és a Dániel könyvében olvashatókra. A fény és a sötétség általánosítható megnevezései helyett ezért itt általában konkrétabb, a hamis istenek és a bárány, a bárány és kecskék vagy az Antikrisztus kifejezések fordulnak elő. Az ötödik módszer pedig Robert Adrey nevéhez köthető, aki a territorialitás szóval nevezte meg azt a narratívát, amely az ember saját területének, tulajdonának védő ösztöneire alapoz.

Az egyik legfontosabb üzenet az amerikai mítoszban tehát a bűnök alóli felmentés, sőt, az erőszakos tetteket jószágként, segítségnyújtásként definiálása jelentette. Ezt a stratégiát hívta Noam Chomsky szándékos tudatlanságnak (intentional ignorance), amely egybeolvasztotta a hatalom, az erőteljesség és a jószág fogalmakat.<sup>50</sup> A módszer legnagyobb veszélyét pedig éppen annak céljában látta: a szándékos tudatlanság alkalmazásával ugyanis egyre kevésbé szükséges a hadba lépés valódi okait bemutatni, igazolni.

Ralph Donald két jellemező kifejezéssel, a „war is heck”, illetve a „war is hell” szavakkal mutatja be azt az oppozíciót, amelyet a világháborúk okoztak a háborúhoz viszonyulásban.<sup>51</sup> Előbbi az 1900-as évek elejétől az első világháború végig uralkodott, utóbbi a nagy kiábránduláshoz köthető. A „war is hell” kifejezést főleg két filmnek, az 1926-os *What Price of Glory* (Mi a győzelem ára), illetve az Erich Maria Remarque regényéből készült adaptációnak, az 1930-as *Nyugaton a helyzet változatlan* (*All Quiet on the Western Front*) hatásának tudja be. A feláldozott életek hiábavalóságát, a háborús vezetők és a fegyverkezésből hasznot szerzők elítélését középpontba állító művek ellenére a 30-as években, különösen Hitler előrenyomulásával azonban a pokol fogalom helyett a kaland, hősiesség és bajtársiasság került ismét a filmipar fókuszába, akár háborús, akár kalandfilmek esetében.

---

<sup>49</sup> Uo. 15.

<sup>50</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 17.

<sup>51</sup> Ralph DONALD, *Hollywood Enlists! Propaganda Films of World War II* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017), 20.

Az európai fenyegetés hatására azonban náciellenességgel és izolacionalizmusellenességgel is feltöltődtek a hősképet meghatározó alkotások, különösen a Pearl Harbort ért támadás után. A hangnem egyre nyíltabban propagandisztikussá vált, egyre egyértelműbben uszítottak a tengelyhatalmak ellen. 1942 és 1944 között több mint 375 propagandafilm készült, a fiatal katonák és a front idealizációjának köszönhetően pedig Hollywood vált ebben az időszakban Amerika leghazafiasabb városává – ahogy a legnagyobb kasszasikerré is.<sup>52</sup> Az egyik legkedveltebb módszer pedig az antimilitarista narratíva ellen az úgynevezett fordított pszichológia lett.<sup>53</sup> Ez azt jelentette, hogy a pacifisták érveit, ideáit gyakran beemelték a műbe, és így mutatták be annak logikátlanságát, hasznavehetetlenségét. Az 1942-es *Eagle Squadron* (Sas szakasz) című filmben például a főszereplő apja a parlament egykori tagja, aki pacifistaként ellenezte a háborúra készülést az első világháború tapasztalata miatt. Miután azonban a fia meghal Tobrukban a náci elleni harcban, megváltoztatja álláspontját, és hamis identitást felvéve csatlakozik a hadsereghez. Az 1943-as *Bombardierben* (Tüzér) pedig Chaplain Craig kiképző tiszt azért hívhatja magához Paul Harris kadétot, mert azt hiszi, félelmében nem mer harcba szállni az ellenséggel. Ekkor derül fény azonban Harris édesanyjának levelére, aki keresztény elvekre hivatkozva gyilkosságnak, éppen ezért bűnnek tartja az ellenség megölését. Chaplain ugyan megértést tanúsít a pacifista eszmék és a krisztusi tanításra hivatkozás iránt, mégis meggyőzi a fiút a békét célul kitűző háború fontosságáról.

A másik fontos módszer a fentebb már említett ellenségképpel való manipulálás volt. A két fő ellenségnek ekkor a németek és a japánok számítottak. Előbbieket intelligensnek ábrázolták ugyan, de brutálisnak, míg utóbbiakat sokkal inkább fanatikusnak, barbárnak és meghunyászkodónak. Abból a célból, hogy az ellenség megölése kevésbé okozzon morális dilemmákat vagy lelkiismeret-furdalást, igyekeztek őket dehumanizálni és bestiaként feltüntetni. Az ellenfelek degradáló elnevezésekkel illetésének az az előnye is megvolt, hogy egy idő után a propaganda nélkül is kifejtette hatását.<sup>54</sup> Éppen ezért nemcsak a második világháborúban, de egészen a mai napig gyakran alkalmazott eszköz.

A dehumanizáció ugyanakkor két fő kategóriára oszlott: az egyik narratíva szerint az ellenség állati, rágszáló, élősködő lény, amelyet ki kell irtani. A másik elképzelés szerint nemhogy nem

---

<sup>52</sup> Uo. 23.

<sup>53</sup> Uo. 52.

<sup>54</sup> Uo. 54.

ember, de nem is teljesen élőlény, az élő és az élettelen között helyezkedik el. A *God is My Co-Pilot* (Isten a másodpilótám), az 1943-as *Guadalcanal Diary* (Guadalcanali napló) és *Bataan* (Bataan) filmekben például majmoknak titulálják a japánokat, amely főleg a repülőpilótaik által viselt sapka kinézetének köszönhető.<sup>55</sup> A másik gyakran előforduló jelző a patkány volt, amely például az 1943-as *Destination Tokyo* (Úticél Tokió) és az 1944-es *The Purple Heart* (A bíbor szív) filmekben fordult elő. Bár a németekre is használták a majom és a patkány szavakat kevésbé gyakran fordultak elő, mint a japánok esetében.

A Laswell által leírt, illetve az amerikai mítosz szerves részeként jelenlévő győzelem illúziója az optimizmuson túl nem egyszer arroganciába csapott át. Ebben a narratívában nemcsak a harcoló katonáknak, de az összezsapó országok vezetőinek összehasonlításának is nagy szerepe volt. Franklin D. Rooseveltt, Winston Churchill, illetve George C. Marshall tábornok ünneplése állt szemben Adolf Hitler, Tojo Hideki tábornok, Hirohito császár és Benito Mussolini démonizálásával. Az amerikai és brit vezetők a jóság koncepciójával azonosultak, szavaikat pedig Isten ígéinek továbbításaként értelmezték. A győzelem okai között pedig a leggyakrabban a magabiztosság, az összefogás ereje, a morális felsőbbrendűség, és az ellenség potenciáljának megkérdőjelezése álltak.

A vietnámi háború csatáinak kudarca, illetve Kennedy elnök halála után azonban különösen nehéz volt érvelni a keleten tartózkodás jogossága és megtérülése mellett. Ebben az időszakban az USIA (United States Information Agency – Egyesült Államok Információs Ügynökség) olyan filmek gyártására vállalkozott, amelyek újra az ellenség kegyetlenségeit és a dél-vietnámiak kiszolgáltatott helyzetét állították a középpontba. Legnagyobb projektjük az 1965-ben készült *Night of the Dragon* (A sárkány éjszakája) volt, amelyet Charlton Heston narrált.<sup>56</sup> Nyíltan bírálta a film az észak-vietnámiak harcát, felvetve annak a lehetőségét, hogy ha az amerikaiak magukra hagyják a dél-vietnámiakat, akkor a vietkongok hamar megszállnák a területet és lemészárolnák lakosaikat. A nagyobb érzelmi hatás céljából előtérbe került a gyermek alakja is, többek között egy ötéves, egyik lábát elvesztett kisfiú. A dél-vietnámi idillt bemutató rövidebb film is készült, például a harmincperces, 1968-as *Inside South Vietnam* (Dél-Vietnám belsejében), amely a dél-vietnámi élet idealizált képeivel még kegyetlenebbnek mutatta be a

---

<sup>55</sup> Uo. 55.

<sup>56</sup> Uo. 292.

vietkongok dűlását. Az USIA egyik legnagyobb reménysége az 1969-ben megjelenő, John Ford által rendezett *Vietnam! Vietnam!* volt, amely a dél-vietnámiakkal való szimpátia felkeltése mellett a szabadság örököséiként definiálta az amerikai harcosokat, szembeállítva őket az utcákon a háború ellen demonstrálókkal. Nem teljesen váltotta azonban be a mű a hozzá fűzött reményeket, több kritikus is pusztán pénz pazarlásnak tartotta.<sup>57</sup>

A kialakult helyzet miatt pedig már Hollywood sem ontotta úgy magából a háborút dicsőítő filmeket, mint a második világháború idején. 1965 és 1973 között csupán egy figyelmet felkeltő alkotás jelent meg, a Robin Moore regényén alapuló, 1968-as *Zöldsapkások* (*The Green Berets*). Habár a film megtartotta a regény dokumentáris stílusát, számos más elemben mégis eltért tőle.<sup>58</sup> A mű western jellegű, a vietkongok reprezentálják az indiánokat. John Wayne karaktere ebben az esetben professzionális katona, társaihoz hasonlóan merész, hősiess, míg a segítségükre szoruló dél-vietnámiak inkompetens áldozatokként jelennek meg. A film azonban főleg klisékkel operált, illetve meglehetősen vontatott is lett, ezért nem hozta meg a kívánt sikert.

### **A háborús mítosz lebontása**

A dolgozat célkitűzése azonban nem a háborúval kapcsolatos határozott állásfoglalások elemzése, hanem ellentétes nézőpontok egymásnak feszülésének, konfliktusának bemutatása. Mivel a disszertáció kérdésfeltevése arra keresi a választ, hogy a fegyverkezés elvi elutasítása miként férhet meg annak csodálatával, ez az alfejezet az ellentétes oldal, a pacifista történetmondás elemeivel foglalkozik. A számos alkotást és megannyi megközelítésmódot, útkeresést magában foglaló beszédmódnak elsősorban az említett ambivalenciában, a morális dilemmában betöltött szerepét vizsgálom.

A mítosz lebontásának egyik legnagyobb nehézségét abban látom, amit John Belton történész elsősorban a háborús filmről állít. Szerinte ugyanis ez a műfaj már eleve inherensen magában hordozza a csaták, harcok élvezetét.<sup>59</sup> Hiszen olyan körülményeket teremt, ahol a különböző érzelmek és történések, mint például a szerelem, gyűlölet, akció, erőszak, halál a lehető legextrémebb formájukban mutatkoznak meg. Már maga a csatater olyan egyedi közegként funkcionál ugyanis, ahol a civilizációhoz köthető törvények, hiedelmek, viselkedési

---

<sup>57</sup> Uo. 300.

<sup>58</sup> Stewart O'NAN, *The Vietnam Reader* (New York: Anchor Books, 1998), 228.

<sup>59</sup> John BELTON, *American Cinema/American Culture* (New York: McGraw-Hill, 1994), 195.

kódok és a moralitás is felfüggesztődik. Az ezt az élményt feldolgozó alkotások pedig az adott társadalom normáinak megvitatására és újragondolására adnak lehetőséget.

Témám szempontjából a háborús eszményektől való elszakadás egyik legnagyobb nehézsége tehát, hogy a mítosz lebontására vállalkozó pacifista narratíva hitelteleníti ugyan a hagyományos militarista történetmondást, annak jelképisége, mitikus szférákat az emberi világgal összekapcsolása, a radikális események átéléséhez és feldolgozásához való hozzájárulása azonban továbbra is választ nyújt bizonyos igényekre. Nem az a kérdés, hogy egybevág-e a tényekkel vagy csúsztatásokon alapszik, hogy az alkalmazott erőszak valóban szükségszerű-e vagy inkább öncélú, hanem az általa teremtett atmoszféra, amely még akkor is szuggesztív erővel bír, ha bebizonyosodik pusztán illuzórikus, önámító jellege. A háborús narratíváról kiderülhet ugyanis, hogy hamis és feleslegesen kegyetlen, az általa közvetített jelképiség azonban továbbra is megjelenítheti azt az erőt, hatalmat és győzelmet, amely saját világán belül vonzó maradhat. Ezt illusztrálандó a későbbiekben be is mutatok több ezzel a problémával küzdő művet, a következőkben azonban azokra a háborús heroizmust és mítoszt lebontó elemekre koncentrálok, amelyek vitathatatlanul segítették a fegyveres konfliktusok józanabb átlátását, megítélését, olyan réseket hagytak azonban meg, amely révén a háborús mítosz újra vonzó maradhat. A háborúellenes szövegekre jellemző kritikusság, szembehelyezkedés, dekonstrukció, komplexitás, új formákkal kísérletezés ugyan mind a politikai és erkölcsi tisztánlátás, mind az alkotások művészi színvonala tekintetében előnyt jelentettek, a propagandisztikus művek leegyszerűsítő válaszadásai, az embernek adott magasabb szintű autoritás ígérete mégis újra és újra mozgósítható módszerek maradtak.

Tom Engelhardt szerint a 20. században két fő konfliktus gyakorolt jelentős mértékben hatást a mítosz megingására, a dolgozat is ezért építi vizsgálódásait az ezen eseményekhez köthető művek köré. Az egyik 1945 augusztus 6-ához, Hiroshima bombázásához köthető, a másik pedig a vietnámi háborúhoz.<sup>60</sup> Az első eset annak ellenére bomlasztotta fel az amerikai mítoszban való hitet, hogy éppen az eredményezte az USA és szövetségesei győzelmét. Az amerikai beavatkozásokat a jó cél érdekében szükségszerűnek, erőteljesnek és Isten (a polgárháború után már inkább a nemzet) által felhatalmazottnak tartó narratíva ugyanis elvesztette hitelességét több ezer fegyvertelen japán lebombázása után. Az atombomba

---

<sup>60</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 7.

ledobásával való nukleáris korba lépés és a tömeges civil áldozat háborús narratívára való negatív hatását emiatt már nemcsak a pacifistáknak, de a háborúpártiaknak is el kellett ismerniük.<sup>61</sup>

Engelhardt szerint az 1950-es években felnőttek ezért többszörös értékváltozáson mentek keresztül: gyermekévekben a győzelem kultúráját tanulták meg, amelyet 1945-től a hit nélküliség és a kétségbeesettség időszaka követett. Hiába tartotta meg az USA még ekkor is a világban elfoglalt gazdasági és katonai vezető szerepét, a sikeresség és dicsőség atmoszférája gyengülni kezdett. Emiatt vette kezdetét az a Kennedy által New Frontier kifejezéssel fémjelzett törekvés, amely az Amerikát mint a szabadság jelzőfényét definiáló narratívát újjá tudná éleszteni. A vietnámi eseményekben való részvétel pedig kiváló lehetőségnek tűnt erre, többek között azért is, mert jól illett a manifest destiny ideológiájához. Vietnám reprezentálta a vad, meghódításra váró tájat, a vietkongok az indiánokat, a dél-vietnámiak pedig a segítségre szorulókat. A hatalmas emberveszteség és a vereség miatt azonban nemcsak nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket ez a háború, hanem még inkább aláásta a harcokat és amerikaiakat dicsőítő beszédmódot. Vietnám Amerika képességeinek végességére figyelmeztetett.<sup>62</sup> Ez pedig nemcsak a világban elfoglalt domináns helyére, hanem moralitására is vonatkozott. Már a vietnámi háború előtt nehezebb volt a beavatkozás legitimitása mellett érvelni, mint a második világháború előtt, a Vietnámra reflektáló, az ellenkultúrába tartozó művek pedig főként ezt a dilemmát állították a középpontba dramatizálások és metaforák révén.

Már az első világháborúra és az azt követő nagy kiábrándulásra reflektáló szerzőknél felmerült azonban szempontként a morális útmutatás egy lehetséges újabb háború esetére. A személyes érintettség miatt ugyanis több művésznak is nehezebbé esett őszintén reflektálni a világméretű harcok erkölcsi és politikai problematikuságára.<sup>63</sup> Voltak, akik bár elismerték hibájukat, és saját országuk korrupcióját, mégis igyekeztek igazolni és idealizálni tettüket. Edith Wharton, Ralph Connor, Beckles Willson például a bűntudat megvallása mellett a háború előtti ideákat továbbra is igaznak tekintették, műveikben az azokkal való megbékélést és a megváltásban való töretlen hitet hirdették. Messiási víziók keretében tárgyalták a világháborút, amely összes keserűsége és vesztesége ellenére még mindig a paradicsomhoz vezető útként jelent

---

<sup>61</sup> Uo. 8.

<sup>62</sup> Jeffrey WALSH, *American War Literature* (Houndmills: Macmillan, 1982), 185.

<sup>63</sup> Peter BUITENHUIS, *The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1987), 148.

meg narratívájukban. Mások azonban, például John Galsworthy, Ford Madox Ford (1919 után Hueffer), H. G. Wells, Rudyard Kipling és Arnold Bennett akár saját bűnrészességükről is nyíltan kommunikáltak, ezzel példát állítva a következő generációnak. Keserűséggel, megbánással, gyásszal néztek vissza saját szerepvállalásukra, és intő jelként aposztrofálták, hogyan vezítheti el az író elfogulatlanságát, tárgyilagosságát és erkölcsiségét, ha a propaganda szólamaihoz igazodik.<sup>64</sup>

Ahogy azonban a fejezet elején bemutattam, a háborút alapvetően elutasítók számára sem volt mindig egyértelmű az újabb világháborúhoz csatlakozás helyessége vagy helytelensége. A rossz tapasztalatok, csalódások ellenére újabb háborúba lépés, majd újabb kiábrándulás váltakozásával kapcsolatban Paul Fussell olyan mintázatot vél felfedezni *The Great War and Modern Memory* (Az első világháború és a modern emlékezet) című könyvében, amely szinte minden 20. és 21. századi antimilitarista szövegben megfigyelhető, és az általa leírt struktúrát nyújtja iránymutatásul az ezzel foglalkozó kutatóknak is.<sup>65</sup> Ironikusnak nevezi azt, ahogy a háborúba hívó narratíva eleve túlzásokkal és ferdítésekkel operál.<sup>66</sup> A retorika önteltsége és melodramatikus színezete ugyanis ellentétben áll a valóságos harcok nyomorúságával és piszkosságával. Az ezzel való szembesüléshez pedig három lépcsőfokot határoz meg: az első a háborús eszmékben való ártatlan hit, a második a frontvonal valódi megtapasztalása, a harmadik pedig a konfliktus utáni időszak.

A háborús hazugságok felfedése érdekében a hősi mítosz és a csatatér éles különbségeit kiélező művek számára a realizmusra törekvés volt a legfőbb eszköz. Ezek célja a történetek tényekkel való ütköztetése volt: nem pusztán a politikai hazugságok leleplezése, hanem a mitikus elemek eltörlése is. Ezzel a harcokat megfosztották szimbolikus szférájuktól, és visszahelyezték az emberi hatáskörbe, jelentésrétegeiket minél kézzelfoghatóbbra, egyértelműbbre redukálva. Nem a mű könnyen elemezhetőségére utalok ezzel, hanem a hagyományos hősi narratíva szimbolikájának eltüntetésére. Éppen ezért vált ezen művek esetében fontos szemponttá, hogy a szerző rendelkezik-e személyes fronttapasztalattal, akár katonaként, akár tudósítóként. Az egyik ebből a szempontból leghatásosabb mű Michael Herr 1977-es *Dispatches* (Tudósítások) című regénye volt. Herr maga is járt Vietnámban, ahol 1967 és 1968 között dolgozott haditudósítóként,

---

<sup>64</sup> Uo. 151.

<sup>65</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 4.

<sup>66</sup> Uo. 3.



ekkor keletkezett cikkeit pedig fel is használta a könyv megírásához.<sup>67</sup> A *Dispatches* a new journalism szellemében íródott, vagyis az újságírás dokumentarista stílusát irodalmi elemekkel vegyítette a szerző, a ténszerűséggel igyekezve lebontani mind a harcos-hős ideált, mind a jó ügyért vívott háború eszméjét. Bár a későbbiekben a regényt a militarista diskurzus bizonyos elemeit tovább működtető könyvek között is tárgyalom, mégis lényeges helye van a mítoszt a realizmus révén támadó művek között. Néhol vad, anekdotázó stílusával ugyanis igen életszerűen ragadja meg a csatatéren megmutatkozó örületet és horrort.<sup>68</sup> A tények fontosságát mutatja továbbá John M. Del Vecchio *The 13th Valley* (A 13. völgy) című regénye is, amely már nemcsak a szimbolikus értelmezés lehetőségének elkerülésére törekedett, hanem térképek és hivatalos riportok csatolásával is igyekezett megerősíteni műve hitelességét. Szembeszállt az eufemizáló nyelvezettel, és a katonaság mindennapjait minél földhözragadtabb perspektívából igyekezett láttatni. A realiztikusságra való igény köszön vissza James Webbs 1978-as *Fields of Fire* (A tűz mezei) című regényének sikerében is, amely annak ellenére tudott bestsellerré válni, hogy bizonyos szöveghelyeken mind a történet, mind karakterei laposnak, erőltetettnek hatnak. A frontvonal brutalitásának kendőzetlen bemutatása mégis elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy széles olvasóközönséget nyerjen meg magának.

A csaták és a hadsereg életének minél valóságosabb bemutatásával együtt a férfiideálként szolgáló harcos eszményi volta is egyre csorbult. Jeffrey Walsh szerint a háborús heroizmusban való csalódás megírásában egyre fokozódó tendencia figyelhető meg, ha a két világháború utáni antimilitarista szövegeket vizsgáljuk.<sup>69</sup> 1945 után ugyanis még az első világháborúra reflektáló műveknél is erőteljesebb mítosztalanítás, ennek eredményeképpen pedig az értékek nagyobb arányú kiüresedése és radikálisabb elidegenedés figyelhető meg. Az első világháborús regények úgy tudták bemutatni a csatatér borzalmát, hogy közben főszereplőjük szimpátiát keltsen. A *Búcsú a fegyverektől* (*A Farewell to Arms*) Frederic Henryje, vagy John Andrews a *Három katonából* (*Three Soldiers*) például a hadsereg csalódást okozó intézményével való szembeszállással éppen morális szilárdságukat bizonyították. Alakjuk is könnyen válthatott ki szimpátiát az olvasókból, a hősiesség sajátos változatát képviselve. Ezzel kapcsolatban idézi Stanley Coopermant is, aki szerint éppen ez a kiállás volt képes egy alternatív értékrendszer

---

<sup>67</sup> Uo. 65.

<sup>68</sup> Uo. 111.

<sup>69</sup> Jeffrey WALSH, *American War Literature* (Houndmills: Macmillan, 1982), 112.

felmutatni, ami szellemi menekvést jelenthetett a háború utáni nihil elől.<sup>70</sup> Walsh azonban úgy véli, hogy a második világháború utáni regényszereplők már kevesebb esetben nyerhetik el a befogadók tetszését, mivel ezek a művek már jóval elveszettebb, negatívabb szemléletű, erkölcsileg megkérdőjelezhetőbb karakterekkel dolgoznak. Két fő tendenciát különít el elemzése során: az egyik típus a teljes értékvesztést bemutató, a másik pedig a két eltérő kulturális mintázatot ütköztető. Előbbi a kiüresedést totálisnak mutatja be, míg utóbbi felmutat ugyan alternatívát, a háborús narratívát képviselők közül azonban senki nem felel meg annak. Az elsőre Norman Mailer 1948-as *Meztelenek és holtak* (*The Naked and the Dead*) című regényét hozza példának, amelyben egyetlen pozitív karaktert sem talál.<sup>71</sup> A háborús mítosz által ígért győzelmet és hatalmat bontja le azzal, hogy a szereplők nemhogy a másik, de még a saját életük felett sem képesek uralkodni.<sup>72</sup> Igen találó a Cummings ezredes alakjához köthető kép, amelyben saját magukat sakktáblán lépegető gyalogoknak érzi. Tehetetlenségüket csak fokozza, hogy még győzelmeiket sem mindig saját képességeiknek köszönhetik, hanem az ellenség figyelmetlenségeinek, hibáinak. A csatateret ugyanakkor a magasztosság helyett a gyűlölet, undor, erőszak, élösködés és előítélet járja át, a katonák heroizmus helyett pedig a morális regressziót, visszafejlődést jelenítik meg a háborúban. Ebből pedig ezúttal – az első világháborús művektől eltérően – még a természet sem jelent menedéket.<sup>73</sup>

A második típusra Horne Burns 1947-es *The Gallery* (A galéria) című művét hozza példának, amely a Nápolyban található *Umberto Galéria* 1944-es amerikai megszállását beszéli el.<sup>74</sup> Két eltérő civilizációs mintát állít szembe egymással: az egyik a Nápoly által megjelenített régi világ kultúrája, a másik ezzel szemben az amerikai katonák által reprezentált értékek, illetve annak hiánya. Hozzájuk főleg a pénz hajhászása, az expanziós törekvések és a nagyarányú iparosítás köthető, amely olyan lelketlenné teszi seregüket, amelyet még a győzelemben való rendíthetetlen hit sem tud ellensúlyozni. Éppen ezért csapataik széttartóak, a katonák egymástól elkülönültek.<sup>75</sup> A néhol kissé moralizáló, a kapitalizmust élesen elutasító narrátor az amerikai idealizmus hamisságát tehát nemcsak a sereg működésén keresztül, hanem a harcolók problémái

---

<sup>70</sup> Uo. 120.

<sup>71</sup> Uo. 112.

<sup>72</sup> Uo. 117.

<sup>73</sup> Uo. 118.

<sup>74</sup> Uo. 122.

<sup>75</sup> Uo. 124.

révén is bemutatja. A katonák ugyanis kiüresedettek, elveszettek, nyugtalanok és mesterkélttség látszik rajtuk. Így felfedi az amerikai ragyogó, pozitív kép mögött lappangó kétségbeesést és örületet.

A mitikus elemektől való pusztá megfosztás, a realitás hangsúlyozása tehát nemcsak a hősi mítosz logikátlanságának felmutatásával, hanem annak egyenesen örületbe átcsapó rendszerének felmutatásával is rombolhatja a mítoszt. A háborús narratíva ennek fényében nemhogy nem alkalmas a képzelt veszély elleni védelemre, hanem ellenkezőleg, maga válik az egyik fő veszélyforrássá. Erre az egyik legkiválóbb példa Joseph Heller egyedülálló alkotása, az 1961-ben megjelent *A 22-es csapdája*. A már szállóigévé vált cím egy regénybeli, fiktív szabályzatra utal, amely lehetőséget nyújt a katonáknak arra, hogy felmentésüket kérjék a szolgálat alól. Ez a szabály azonban azért csapda, mert pusztán látszathelyes: csak azok élhetnek ugyanis vele, akikről bebizonyosodik, hogy örültek, a regény logikája szerint azonban, aki képes ezzel kapcsolatban kérvényt benyújtani, az nem lehet mentálisan beteg, éppen ezért nem léphet ki a seregből. Ez a paradoxon nemcsak a hadsereg, de az egész háború abszurditásának is az egyik legfőbb metaforájává lép elő a regényben. Ezzel pedig éppen azt a kaotikusságot, kezelhetetlenséget, elveszettséget emeli vissza a háborús narratívába, amely ellen a mitikus elemek védtek. A győzelemért mindenre felhatalmazó, isteni szférákkal összejátszást mímelő, korlátlan uralmat ígérő háborús diskurzus kontrollja, a kaotikus világban való rendteremtése felbomlik, és a felfoghatatlan mértékű kiszolgáltatottság, tehetetlenség válik hangsúlyossá. Az is paradoxon azonban, hogy éppen az azonos oldalon álló narratívaalkotók, a hadsereg működés módját kialakítók ennek az okozói, akik a műben nagyobb fenyegetést hordoznak, mint maga az ellenség.<sup>76</sup> A tőlük való függés és félelem nagyobb arányúvá válik ugyanis, mint a másik fél által kiváltott szorongás. Peter Swirski szerint ugyanakkor a mű nagy sikere hibátlan humora, komplex cselekményvezetése és egyedi, sőt különc karakterei mellett annak is köszönhető, hogy bár a történet a második világháború idején játszódik, legalább annyira reprezentálja saját évtizedét, a vietnámi háborúra készülési időszakának atmoszféráját is.

Szintén az abszurdal, groteszk elemekkel operáló, hasonlóan meghatározó regény Kurt Vonnegut műve, az 1969-ben megjelent *Az ötös számú vágóhíd* (*Slaughterhouse Five*). A Drezda

---

<sup>76</sup> Peter SWIRSKI, *American Political Fiction: War on Errorism in Contemporary American Literature, Culture, and Politics* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 182.

lebombázását feldolgozó mű szintén rávilágít arra, hogy gyakran mennyire távol áll egymástól a valóság és az arra vonatkoztatott hagyományos háborús narratíva, ezzel pedig az uralkodó férfiideálnak is fricskát mutat.<sup>77</sup> Ilyen például a korábban már említett John Wayne-re és egy másik, a korban népszerű színészre, Frank Sinatrára utalás. Az adott kontextusban ugyanis a háború a férfiak játékává válik, amely ideologikussága révén eltereli a figyelmet annak kegyetlenségeiről, és ezáltal megbízhatatlanná válik narratívája. Kisantal Tamás szerint összefüggés lehet a regénybeli kiszólás, illetve a könyv előtt egy évvel megjelent *Zöldsapkások* című, igen hírhedtté vált propagandafilm között, mivel abban is John Wayne játszotta a főszerepet.<sup>78</sup> A hősiesség fikcionalitását hangsúlyozzák továbbá olyan részletek, mint például a western hőst (Wild Bill) imitáló Wild Bob karaktere, a magukat Három Testőrnek nevező bajtársak kitalációja, vagy Edgar Derby elképzelése a gonosznak tartott elleni harc jogosságában, vagy az angol hadifoglyok hamis, a háborúnak eleganciát és ésszerűséget adó történetei. Ezeknek a történetalkotásoknak jól láthatóan a háború eseményeinek való értelemadás, amelyet azonban a regény nem enged sokáig működni.<sup>79</sup> A regény egyik legnagyobb különlegessége azonban – a trafalmadori időszemlélet mellett – az, hogy éppen a mű legfőbb tárgya, Drezda bombázásának jelenete nem olvasható a cselekmény során. Ez a kihagyás éppen a pusztítás borzalmának és döbbenetének elmondhatatlanságát, nyelven túliságát tükrözi.<sup>80</sup> A háborús tapasztalat elmondhatatlansága ütközik itt a szerző számára feladatként felfogott beszéd kényszerével, és arra vállalkozik, hogy elmondja a csendet. A nyelven kívül helyezés, a megfogalmazhatatlanság ezzel a rendkívüli, extrém élményt visszahelyezi a felfoghatatlan kategóriába, ellentmondva a háborús diskurzus éppen a hasonlóan megrázó, a szenvedésről és halálról való beszéd megkönnyítését, leegyszerűsítését célzó törekvéseinek. A mítosz által szavakba foglalhatóvá, körülhatárolhatóvá tett tapasztalatot újra az emberi tűrőképességen felülre utalja, az ember sérülékenységét, bizonyos szintű tehetetlenségét magában foglalva ezzel.

Az antimilitarista narratíva a mítosz lebontásával, a heroikus eszménykép megkérdőjelezésével ezért a nagymértékű hatalmat, a győzelembe vetett hitet, megjelenített erőteljességet is meggyengíti. A következő alfejezetben bemutatott művek pedig arról

---

<sup>77</sup> KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében* (Budapest, Kijárat, 2009), 139.

<sup>78</sup> Uo. 140.

<sup>79</sup> Uo. 141.

<sup>80</sup> Uo. 136.

tanúskodnak, hogy ezek az értékek akkor is képesek vonzónak tűnni, ha a pacifista diskurzus hiteltelenítette azokat.

### **A háború élvezete és annak ellenzése között**

A fejezet utolsó részének célja a háborútól való elszakadás nehézségének szemléltetése néhány művön keresztül. Az alkotások a teljesség igénye nélkül kerülnek bemutatásra, szerepük sokkal inkább a probléma kiterjedtségének illusztrálása, mint az összes szóba jöhető regény vagy film felsorolása, vagy mélyebb analízisei. Számos alkotás esetében a háborúhoz való viszonyulás megítélése interpretáció kérdése is, alább olyan elemek kerülnek kiemelésre, amelyek magukban rejtik a katonaság intézményét dicsőítő, vagy arra vágyó beszédmód kihallását. Alaposabb, hosszabb elemzésekre a következő fejezetekben kerül majd sor.

A mítoszból való kiábrándulás mellet az attól való elszakadás nehézségéről valló egyik meglehetősen ambivalens mű Graham Greene *The Quiet American* (A csendes amerikai) című, 1955-ben megjelent regénye.<sup>81</sup> Az 1950-es években, a vietnámi háború elején játszódó mű főszereplője Thomas Fowler brit riporter, aki számára Indokínába érkezve hamar nyilvánvalóvá válik a viszonyok komplexitását a demokrácia és kommunizmus összecsapására redukáló háborús narratíva fonáksága. A regény másik fontos szereplője azonban, Alden Pyle a harcokat támogató attitűdje mellett jó láthatóan jóhiszeműségből, naivitásból és a segítségnyújtás őszinte vágyával támogatja a vietnámi harcokat. Ty Hawkins szerint Pyle nemcsak az amerikai ártatlanság megtestesítője, de annak paródiája is, aki az elbizakodottság és gög csapdájába esik. York Harding, egy fiktív író alakjának bevonásával Greene tovább elemzi azonban a háborús narratíva és befogadójának kapcsolatát. Harding antikommunista író, akinek a szövegeit Pyle olyan mértékben irányadónak tartja, hogy minden ismeretlen helyzetet, történést azon keresztül értelmez, még abban az esetben is, amikor a látottak nem egyeztethetők össze Harding magyarázataival. Pyle idealizmusára és tettere készségére ad választ tehát a tényeket leegyszerűsítő, elfedő, ám a segítségnyújtás és ezért hősiesség látszatát ígérő narratíva.

Egyszerre bontja le és mutatja be teljes fényében a hősideált Michael Herr korábban már említett regénye, a *Dispatches* is. Ty Hawkins hívja fel a figyelmet arra, hogy miközben igyekszik lebontani a könyv a háborús mítoszt, szüntelenül hangsúlyozza a csaták dicsőséges, magával

---

<sup>81</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 10.

ragadó voltát is.<sup>82</sup> Az áldozatok hasztalansága helyett a könyv értelmet talál az erőszakos halálban, még hozzá az ellenfelek közötti megbékélés romantikus gondolatát. Úgy véli ugyanakkor, hogy a háború éppen a vele járó mértéktelen borzalom miatt képes transzcendenssé is válni, olyan tapasztalattá, amelyet az élet más területén lehetetlen átélni. Olyan ellentétpárok kapcsolódnak benne össze ugyanis, mint az alkotás és rombolás, tette készség és alávetettség, akarat és sorsszerűség, magában hordja tehát az alfát és az omegát is.<sup>83</sup> Ezért bár az életveszélyt hordja magában, mégis képes felülemelni az embert a halál tapasztalatán. Hawkins szerint ezzel arra mutat rá a *Dispatches*, hogy milyen tényezők miatt lehet vonzó a katonaság még a hősi-nemzeti háborús narratíva bukása után is. Illetve rávilágít a harcos eszmény eltűnésével keletkezett űr betöltésének szükségességére is, hogy a megfelelő politikai helyzetben ne lehessen újra mozgósítani az egyszer (vagy többször) már hiteltelenné vált történeteket.

Tim O'Brien a frontvonal teátralitása helyett főleg a narratív hagyomány és a miliő befolyására helyezi a hangsúlyt nagy sikerű, *If I Die in a Combat Zone: Box Me and Ship Me Home* (Ha meghalok egy harci övezetben: helyezzetek dobozba és szállítsatok haza) című, 1975-ös regénye. Az önéletrajzi ihletésű könyv nyíltan beszél a háborúba hívó eszmékről és a hadsereg hipermaszkulin, személyiséget romboló jellemzőiről.<sup>84</sup> Mégsem tudja teljesen érvényteleníteni azonban az amerikai mítoszt, és azon belül főleg a New Frontier eszméjét, nem képes kilépni a front szuggesztív közegéből. Hiába lázad ugyanis a harcok értelmetlensége és a hadsereg túlzásai ellen, narratívája mégis tovább kapcsolódik a háborús diskurzushoz. A fiatal szereplő hadba lépésének körülményeit taglaló részek már eleve kritikátlanokról, az észérvek helyett a környezet és a hagyomány jelentőségéről vallanak. Amikor a narrátor Worthington, gyermekkori lakóhelyének lakosait szatirikusan, becsmérelve jeleníti meg, akkor nemcsak távolságot teremt tőlük, de közösséget is vállal velük. A háború melletti és elleni érvekkel kapcsolatban is bizonytalan: bár rosszul megindokoltnak tartja, nincs határozott véleménye. A döntő tényező azonban a családi hagyomány (édesapja veterán volt), illetve a haderő „gravitációs ereje”, amely miatt úgy érzi, a háború a személyisége része: “The war and my person seemed like twins [ . . . ] grafted together and forever together, as if a separation would kill them both” (A háború és a személyiségem ikreknek tündek ... összeolvadva és örökre együtt, mintha a különválasztás

---

<sup>82</sup> Uo. 65.

<sup>83</sup> Uo. 66.

<sup>84</sup> Uo. 124.

megölné őket).<sup>85</sup> A katonaságról alkotott kép identitást meghatározó szerepének pedig nagy szerepe van abban, hogy még a kiképzések és a csaták ellentmondásainak, abszurditásának átlátása után is nehéz számára az elszakadás, elsősorban a megfelelő alternatíva hiánya miatt.<sup>86</sup> Része van ebben ugyanakkor a fronttapasztalat traumájának is, amely a nyelv és a képzelet lebénítását is előidéz, mégis rámutat arra, hogy a háborús narratívával való szakításhoz nem elegendő annak elutasítása.

Jeffrey Walsh ugyanakkor Ernest Hemingway 1950-es, *A folyón át a fák közé* (*Across the River and into the Trees*) című regényét vizsgálja. A már nyugalmazott, a háborúra visszaemlékező, tetteit meggyónó Cantwell tábornokot nem lehet egyértelműen pozitívnak tartani. Inkább a „támadóáldozat” (assailant-victim) típusba sorolja, vagyis amellett, hogy mind fizikailag, mind lelkileg sérült a háborúban, ő maga is mutatott szadista vonásokat, mivel a seregben legálisan viselkedhetett brutálisan.<sup>87</sup> A háborútól való elszakadás nehézségét, a háború narratívájának továbbélését jeleníti meg azonban az, ahogy a háborús metaforikát, és az ottani viselkedést, gondolkodásmódot rávetíti a béke terére. Cantwell a háború gondolkodás nélküli fegyverévé vált, és ebből nem tud kiszakadni. Nem érzi ettől jól magát, elítéli múltbeli tetteit, nem büszke rájuk, sokkal inkább gondolja magát közkatonának, mint tábornoknak. Alakja az amerikai erkölcsi világkép két különböző oldalát foglalja magában: ellenségesen tekint a professzionális katonaság felé, de ennek antitézisét, a háborús dicsőség és az ahhoz kötődő misztérium mégis kedvére való.<sup>88</sup>

Külön figyelemreméltó a vietnámi háborúra reflektáló hollywoodi filmekben bekövetkező változás végigkísérése, a katonai akció bizonytalan megítélése. A Vietnámra adott kritikus reflexiókat Stewart O’Nan két fő hullámba sorolja.<sup>89</sup> Az első hullámot Jimmy Carter elnök idejére teszi, amikor már a közvélemény meglehetősen Vietnám- és háborúellenessé vált. A kormányzat is igyekezett már negatív színben feltüntetni az eseményeket, ennek két fő eszköze volt: az egyik Vietnám hibáztatása a háború kitöréséért és az áldozatokért, a másik pedig a háborús veteránok bűnbaknak kikiáltása, amiért elveszítették a háborút. Ebben a miliőben

---

<sup>85</sup> Tim O’BIEN, *If I Die in a Combat Zone: Box Me Up and Ship Me Home* (New York: Broadway, 1999), 20.

<sup>86</sup> Ty HAWKINS, *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 129.

<sup>87</sup> Jeffrey WALSH, *American War Literature* (Houndmills: Macmillan, 1982), 126.

<sup>88</sup> Uo. 131.

<sup>89</sup> Stewart O’NAN, *The Vietnam Reader* (New York: Anchor Books, 1998), 227.

Hollywood sem ábrázolhatta tovább a háborút kalandként, sem morális kötelezettségként, ahogy például a második világháború vagy a koreai háború esetében tehetné. A Vietnámra adott válasz részükről egy ideig a csend volt, az 1970-es évek második felében születtek újra a témával foglalkozó filmek. Születtek is ezért olyan nagy jelentőségű alkotások, amelyek esetében azonban nem volt teljesen egyértelmű a befogadók és kritikusok számára, hogy a háborút dicsőítő, vagy azt ellenző narratíváról van-e szó. Az 1978-as *Szarvasvadász (The Deer Hunter)* például arra fókuszál, hogy a szereplők hogyan találják meg helyüket a társadalomban a háború előtt és után.<sup>90</sup> A három főszereplő sorsa jól rávilágít a harcok kegyetlenségére, a szenvedés nagyságára, mégis találhatók benne olyan tényezők, amelyek a hősmítoszhoz kötik. A főszereplő Michael hősiességű, a közösséget védelmező alakja például párhuzamba állítható a kor férfiideáljával. A legkétértelműbb rész azonban a film zárójelenete, amikor a túlélők a „God Bless America” dalt énekelik, mivel számos értelmező szerint erősen idealizálnak hat, főleg a tiltakozók hiányában. Éppen ezért a recepcióban vita van arról, hogy a mítoszt lebontó, vagy azt próbára tevő alkotás-e a *Szarvasvadász*.

Két között elhelyezkedő film továbbá az 1978-as *Hazatérés (Coming Home)* is. Ugyan realizmusra törekvésének, az elidegenedés és kiábrándulás bemutatásának köszönhetően pozitív visszhangra talált, a nyers brutalitás ábrázolása sokkal inkább látványosnak tüntette fel a háborút, mint ellenszenvesnek. Annak összetettségét is főleg leegyszerűsítő ítéletalkotásokkal a politikai kérdések helyett az érzelmekre és indulatokra helyezte a hangsúlyt, amely szintén gátat szabott a történetek hideg fejjel való analizálásának.

Igen figyelemre méltó ugyanakkor a veteránok váltakozó megítélése is. A 70-es évek második felében, a háború elvesztése után ugyanis az egykori katonák bűnösnek tündek fel, a hősideál egykori képviselői már sokkal inkább megvetés tárgyául szolgáltak.<sup>91</sup> Ők váltak Amerika bukásának emblémáivá, és őrzőgő, pszichotikus, a társadalomba visszailleszkedni képtelen emberekként definiálta őket a közbeszéd. Nemcsak a háború elvesztésére emlékeztettek, de az otthoni közösségre is veszélyesnek ábrázolták őket, akiket a kormány által kirendelt új hősök, az igazságszolgáltatás emberei ártalmatlanítottak. Az O’Nan által a vietnámi filmek második hullámában kezdett megváltozni a róluk kialakított kép. Ugyan a Ronald Reagan

---

<sup>90</sup> Uo. 230.

<sup>91</sup> Uo. 371.



elnöksége idején uralkodó ideológia és az ekkor keletkezett művek nem képezik szorosan az eszmetörténeti háttér tárgyát, mindenképpen érdemes megemlíteni a korszak elején, 1982-ben megjelent *Rambo (Rambo: First Blood)* című filmet, amely éppen ennek a konfliktusnak az egyik leghíresebb megjelenítője. Az egykori katona alakja továbbra is deviáns, beilleszkedési nehézségeiért azonban már elsősorban a társadalmat okolja. A veterán alakjának jobb megítélését célzó alkotás azonban szintén kettősséget hord magában. Hiszen megtisztítja ugyan a karaktert a vereség bűnétől is, helyette újra hősiessé színeztet kap, amelyet azonban a kormányzat nem tud kellően értékelni. A film által kiváltott reakciók mégis ellentmondásosak voltak: egyfelől meggyőzte a közönséget a vietnámi harcos bátorságáról és emberségességéről, és arról, hogy pusztán a kötelességét teljesítette a háborúban, másfelől viszont sokallták az általa alkalmazott erőszakot. Ugyanakkor fel is elevenítette a vadnyugat mítoszának hőstípusát, habár annak magányos, gerilla típusú változatában. (A *Rambo* folytatásai azonban, a *Rambo 2 (Rambo: First Blood Part II)* és *Rambo 3* már figyelmen kívül hagyják ezt a megközelítésmódot, és a heroizmust újra a színtiszta erőszakkal kapcsolják össze.)

A következő fejezetekben a militarista és pacifista narratívák között elhelyezkedő művek mélyebb elemzésének szentelek kiemelt figyelmet. Céлом azonban már nem pusztán az ellentétes elemek és hozzáállások közötti feszültség felmutatása, hanem annak vizsgálata, hogy fel lehet-e oldani egymás mellé helyezésük paradoxonát. Az esettanulmányok az antimilitáris beszédmódtól eltérően ezúttal a háborús diskurzus árnyoldalai helyett annak attraktivitására koncentrálnak. A háborúellenesség egy merőben eltérő módszerét járják körül, ahol nem a háborús hősiesség és annak mítoszának alapvető lerombolása a cél, hanem éppen ellenkezőleg, a kultúrában elfoglalt helyük és a hozzájuk való pozitív viszonyulás elemzése, azok komolyan vétele. Az analízisek tétje ezúttal nem a militarista történetek fonákságának felmutatása, hanem jelképrendszerük működésének vizsgálata: annak próbára tétele, hogy az általuk megjelenített eszmény valóban elvezet-e a heroizmushoz, akár csak a képzelet szintjén is.

## II. Helyet a hősök között – Ernest Hemingway: *Akiért a harang szól*

### Hemingway háborús narratívájának ambivalenciája

Ernest Hemingway prózájával nem pusztán a modern háborús narratíva alakításában betöltött jelentős szerepe, hanem az erőszakhoz és békéhez való ambivalens hozzáállása miatt is foglalkozom disszertációmban.

A szerző az első világháborús tapasztalataiból és kiábrándultságából merítő művével, a *Búcsú a fegyverektől* című regényével érte el, hogy alakja ikonikussá váljon mind a háborús irodalom, mind a maszkulin identitás szempontjából. Ahogy a regény címe is sugallja, a frontra önként jelentkező, a harc nemességében bízó fiatalember (mind az író, mind a karakter) véleménye megváltozik, és végül a csaták értelmetlensége, az áldozatok hiábavalósága, a sorkatonaság dicstelensége mellett foglal állást. Az első világháborús döbbenet követő írói hangkeresés, új narratívákkal kísérletezés időszakában Hemingway beszédmódja vált nemcsak az egyik legátélhetőbbé, de az egyik legnagyobb hatásúvá is. A *Búcsú a fegyverektől* többek között azért is ért el nagy sikereket, mert elhagyta, illetve kritikával is illette a korábbi, a halhatatlan hős mítoszát zengő, harcokat dicsőítő, már-már szakralizáló absztrakciókat alkalmazó beszédmódot.<sup>92</sup> A főszereplő, Frederic Henry – aki egyben a narrátor is, mivel homodiegetikus elbeszélőről van szó – sokkal inkább keserű, cinikus, csalódott. Mindezek mellett azonban bátorsága, rátermettsége, nehéz körülmények közötti helytállása is vitathatatlan, a szerző prózájának tétje ezért nem a küzdelemre való képesség teljes elutasítása, sokkal inkább az arról való beszéd átalakítása, új tartalmakkal feltöltése. Vagyis hogyan lehet megőrizni a hősiességet a háború dicstelenségét állító, ezért szükségképpen többnyire deheroizáló narratívájában? Mind ebben, mind a későbbi műveiben is megfigyelhető azonban egyfajta ellentmondásosság a harcok megítélésében, hiszen hiába utasítja el több szinten az erőszakot, bizonyos mértékig mégis helyt ad narratívájában az erőnek, győzelemnek, férfiasságnak. Egyfelől egyértelműen megállapítható a modern háborúban való csalódottsága, mivel úgy véli – ahogy egyik cikkében írja is – hogy ott

---

<sup>92</sup> James H. MEREDITH, „Understanding Hemingway’s Multiple Voices of War: A Rhetorical Study”, in *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, eds. Sarah MUNSON DAETS, Lagretta TALLENT LENKER and Merry G. PERRY, (Oxford: Lexington Books, 2004), 204.

a katonák már nem a hazáért és a dicsőségért adják az életüket, hanem céltalanul és eredménytelenül áldozzák fel magukat, éppen ezért egyik fél sem lehet igazán győztes.<sup>93</sup>

Másfelől azonban tovább működött olyan régi, rituálékat is megidéző erőszaksémákat, mint például a trófeaszerezés céljából üzött vadászat vagy a bikaviadal. Külön kérdést vet fel továbbá a csaták utáni békés állapot ábrázolása, a szereplők békéről alkotott elképzelései, amelyek több esetben is sekélyesek, súlytalanok, passzivitásba és mindennapi szürkeségbe hajlók a frontvonal intenzív, fizikailag és emocionálisan is mélyreható, radikális tapasztalata után. James H. Meredith ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy Hemingway azért is tehetett szert olyan nagy népszerűsége, mert a befogadók szoros összefonódást láttak írói munkássága és magánélete, illetve fiktív karakterei és saját személyisége között.<sup>94</sup> Sok olvasó számára ugyanis fontos szemponttá vált, hogy Hemingway maga is több alkalommal megjárta a frontot, így nem pusztán képzelete és mások beszámolóí, hanem saját tapasztalatai is szerepet játszottak művei megírásánál. Meredith ugyanakkor óva inti az elemzőket attól, hogy a valós és fiktív történetek hasonlóságai miatt magától értetődően párhuzamot vonjanak Hemingway élete és műveinek cselekményszála, illetve szereplői között.<sup>95</sup> Elemzésem során én magam is a választott regényt helyezem a középpontba, és nem a szerző életútjával, illetve nyilatkozataival való relációban vizsgálom azt. A maskulinitásban, a férfiak öndefiníciójában betöltött szerepének megértéséhez azonban szükségesnek tartom Hemingway életének bizonyos aspektusait is figyelembe venni. Ő maga ugyanis nemcsak létrehozott egy úgynevezett hőskódot, vagy más néven Hemingway-kódot, amely gyakori elem műveiben, és szereplői helytállásának fokmérője, hanem bizonyos szempontból saját maga is átélte azt, mondhatni, megfelelt neki. Hemingway már fiatalkorától kezdve kereste, hogyan használhatná ki legteljesebben a magában érzett erőt, amelyet a férfiaság kritériumának is tekintett. Köztudott róla, hogy ezt a sportban, főleg a boksztban találta meg, illetve más, már inkább az erőszak határmezsgyéjének számító sportvadászatban és bikaviadalokban. Míg a bokszot és a sportvadászatot intenzíven gyakorolta,<sup>96</sup> bikaviadalokon

---

<sup>93</sup> Ernest HEMINGWAY, „Notes on the Next War: A Serious Topical Letter”, in *Bye-Line: Ernest Hemingway, Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, ed. William WHITE, (New York: Charles Scribner’s, 1967), 209-211.

<sup>94</sup> James H. MEREDITH, „Understanding Hemingway’s Multiple Voices of War: A Rhetorical Study”, in MUNSON DAETS, TALLENT LENKER and PERRY, *War and Words...*, 210.

<sup>95</sup> Uo. 197.

<sup>96</sup> Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy a sportvadászatot illetően idővel megváltozott Hemingway véleménye. Hiába jelentett ugyanis örömet számára, egyre kevésbé találta meggyőzőnek azokat az érveket, amelyek a sportvadászat

főként lelkes nézőként vett csak részt. Személyesen is átélt tapasztalatai köszönnek tehát vissza az említett Hemingway-kódban, amelyet különböző panelekből (katonai bátorság, sportemberség, vadászat) alkotott meg, a szereplőt pedig, aki megfelel a kód kritériumainak, gyakran kódhősnek nevezi a szakirodalom.

A kódhős fogalmát Philip Young használta először 1952-es könyvében.<sup>97</sup> Legfontosabb jellemzője, hogy önkontroljának köszönhetően bátran helytáll olyan viszonytárságos körülmények között, amelyekben mások megfutamodtak, elbuktak volna. Nem az adottságai miatt képes azonban hősként viselkedni, hanem a cselekmény előrehaladtával, a körülményekre adott reakcióinak milyenségéből derül ki, hogy megfelel-e a szerző próbatételeinek vagy sem. Hemingway regényeit ugyanis laboratóriumként használja, hogy kiderülhessen a karakterek teherbíró képessége. A youngi kódhős, illetve Hemingway-kód fogalmat továbbgondoló elemzők ugyanakkor arra is felhívják a figyelmet, hogy a művekben központi kérdés a nihilista világszemlélet, illetve a traumatikus, az emberi tűrőképesség határát feszegető események közötti méltóság megőrzése.<sup>98</sup> Argentina Velea azt is hangsúlyozza, hogy Hemingway a régi típusú hősi narrációhoz képest – ami a háborút a férfitest brutalitásaként értelmezte – a dicsőítés helyett a félelmet, sebezhetőséget és szellemi gyengeséget is kendőzetlenül bemutatja. Linda Wagner-Martin pedig némi pikírtsággal úgy foglalja össze a lényegét, hogy Hemingway számára az ideális hős sztoikus, bátor és halott.<sup>99</sup> És habár a legtöbben a férfiak kiváltságának tartják a kódnak való megfelelést, esetenként olyan interpretációkkal is lehet találkozni, ahol a női szereplő testesíti meg a kívánt erényeket.<sup>100</sup>

---

etikussága mellett szóltak. Ezért magánemberként és íróként is végül már inkább a visszafogottságot hangsúlyozta, illetve megkérdőjelezte az állatok tróféáért lelövését, ahogy például az *Afrikai vadásznaplóban* (*Green Hills of Africa*), illetve poszthumusz műveiben, az *Édenkertben* (*Garden of Eden*) és a *Kilimandzsáró havában* (*The Snow of Kilimanjaro*) tette. Kevin MAIER, „Fighting”, in *Ernest Hemingway in Context*, eds. Debra A. MODELMOG and Suzanne GIZZO, (New York: Cambridge University Press, 2013), 275.

<sup>97</sup> Philip YOUNG, *Ernest Hemingway: A Reconsideration* (London: G. Bell & Sons Ltd, 1952), 63.

<sup>98</sup> Argentina Velea összefoglalása alapján, aki Albert Gerard és Elaine P. Halperlin 1958-as, Richard Floor 1962-es, illetve Leo Gurko 1968-as elemzéseire támaszkodik. Argentina VELEA, „Representation of War in the Writings of Ernest Hemingway”, *International Journal of American Research in Accounting, Finance and Management Sciences* 2. sz. (2012): 305.

<sup>99</sup> Linda WAGNER-MARTIN, *A Historican Guide to Ernest Hemingway* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 11.

<sup>100</sup> A nagy áttörést meghozó *Búcsú a fegyverektől* című regény esetében Charles M. Oliver értelmezésében például nem a főszereplő Frederic Henry, hanem sokkal inkább kedvese, Catherine Barkley válik kódhőssé, hiszen ő reprezentálja a nyomás alatt is megmutatkozó bátorságot és tisztességet, illetve érettséget, amelyet Hemingway

Hemingway karakterei közül pedig az *Akiért a harang szól* című regény főszereplője, Robert Jordan az egyik legjobb megszemélyesítője ennek a típusú hősiességnek, legalábbis ő gyakorolta a legnagyobb hatást a kor férfiideáljára, hiszen az 1940-es évektől a vietnámi konfliktusig egyértelműen kimutatható az amerikai irodalomra tett hatása.<sup>101</sup> Hemingway férfiolfvasói a második világháború után ugyanis főleg a normatív olvasást támogatták, vagyis a megjelenített karaktereket a maszkulinizmus ideáljainak tekintették. A Robert Jordan által megtestesített szerepek pedig meghatározóvá váltak a modernizmus korszakában. Alakjában jól láthatóan fellelhető a katona és a sportember. Többen is felfigyeltek ugyanakkor a korban a rendkívül népszerű, főleg cowboy szerepeivel kitűnő színésszel, Gary Cooperrel való hasonlóságára.<sup>102</sup> Hiszen a „magas, vékony termetű, napszitta szőkeségű, szél- és napbarnította”<sup>103</sup> jelzők mindkettejükre ráillettek. Továbbá a regény megírásának idejére a filmművészetben ő testesítette meg azt a nehézségek ellenére is nemesen, hősiiesen viselkedő férfit, aki annyira emlékeztetett a kódhősökre.<sup>104</sup> Nemcsak a filmeket hódította meg azonban alakításaival, hanem lassan az egész nemzetre kiterjedő, amerikai ideállá vált. Mégsem lehet teljes bizonyossággal megmondani, milyen mértékben hatott Robert Jordan alakjának kidolgozására, illetve, hogy a karakter sikere mennyiben volt köszönhető az olvasók színészre való asszociációjának, mivel Hemingway csak a regény megírása után találkozott vele, innentől kezdődött szoros barátságuk is.<sup>105</sup> Ugyanakkor tudvalévő, hogy Marlene Dietrichnek köszönhetően a szerző sokat hallott Cooperről, illetve az sem elhanyagolható szempont, hogy ő játszotta Frederic Henryt a *Búcsú a fegyverektől* 1932-es filmfeldolgozásában. Ezek után pedig nem hatott meglepetésként, amikor később az *Akiért a harang szól* című film főszerepét is megkapta.

Nem Robert Jordan korabeli férfiideálra gyakorolt hatása azonban az egyetlen szempont, amiért Hemingway számos műve közül az *Akiért a harang szól*t elemzem.

---

rendszerre megkövetel. Charles M. OLIVER, *Ernest Hemingway: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts On File, 2000), 116.

<sup>101</sup> Linda WAGNER-MARTIN, *A Historical Guide to Ernest Hemingway* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 11.

<sup>102</sup> David THOMSON, *Gary Cooper* (London: Penguin Group, 2009), 58.

<sup>103</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 7.

<sup>104</sup> David THOMSON: *Gary Cooper* (London: Penguin Group, 2009), 57.

<sup>105</sup> Uo. 58.

A recepció vizsgálatához hasonlóan érdekesnek láttam ugyanis azt a fordulatot, hogy míg az egyik hatalmas siker, a *Búcsú a fegyverektől* Frederic Henryje egyértelműen ellentmond a parancsnak, megszökik a hadseregtől, és (gyaníthatóan) egy életre elzárkózik a háborútól, addig a másik legjobbnak (ha nem minden műve közül a legjobbnak) tartott regénye, az *Akiért a harang szól* Robert Jordanje a fegyverek, a mindenáron való parancsteljesítés mellett foglal állást. Úgy vélem azonban, hogy a saját félelmeit legyőző, jövőbeli boldogságát feláldozó, a szabadságért és szerelméért meghalni kész Robert Jordan mégsem csúszik teljesen vissza abba a régi típusú hősmodellbe, amelyet a hemingwayi narratíva már leleplezett, és meg is haladott. Ettől egyrészt a hős összetett, mindenre reflektáló, önmagát és az eseményeket szüntelenül értékelő karaktere menti meg. Másrészt az, hogy amiként a főhős távolságtartással, hidegfejjel igyekszik a folyamatokat szemlélni, Hemingway is úgy tárja az olvasó elé a hősmodell működésmódját. A szereplő egyszerre példázza és meg is kérdőjelezi azokat a sémákat, narratív elemeket, amelyek révén az erőszakos hagyományos és modern viselkedésminták példaértékűek lehetnek a kultúrában. Egyszerre működteti tehát a háborús narratívát és gondolja azt újra. Ehhez egyrészt ahhoz a módszerhez nyúl a szerző, ami a bevezetőben említett Nancy Huston szerint az egyik lehető legjobb a fikciókkal átszőtt világban és ami szerinte az irodalom pótolhatatlan szerepe: rámutat a hősi narratíva fikciós voltára. Hiszen Huston szerint bár a narratívák világából gyakorlatilag lehetetlen kitörni (csak régieket lehet elhagyni és újakba lépni), egy önmagát fikciónak valló művel találkozás során lehetőség van legalább egy kis időre megtapasztalni a mindennapi élet narratív hálójából szabadulást, illetve hozzásegít az életben körülvevő fikciókra reflektálni.<sup>106</sup> Másfelől pedig az egyoldalú dicsőítés helyett sokkal inkább a harc és az emberi civilizáció összekapcsolódásának rétegzett, komplexitásra törekvő képét adja. Így a háborút nemcsak mint emberi tevékenységet értelmezi, hanem mint olyan, az önmeghatározásban is szerepet játszó tényezőt, amely nemcsak az emberi közösségeken belül, hanem tágabb aspektusokból, a természeti, sőt, akár a természetfeletti világon belül is segít kijelölni a helyünket, meghatározni az erőviszonyokat.

Hemingway a második világháború első évében írta regényét, amely a spanyol polgárháborúban játszódik. Mindig is nagy érdeklődést tanúsított Spanyolország iránt, több alkalommal járt ott, kutatva a spanyol kultúrát és a spanyol mentalitás természetét. Bár a

---

<sup>106</sup> Nancy HUSTON, *Miért jobbak az irodalom hazugságai egyéb hazugságoknál? (valóságos fikciók és fiktív valóságok)*, 2009, hozzáférés: 2019. 07. 25, doi: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre72/huston.htm>

legnagyobb hatást Pampolna tette az íróra, járt a Guadarama-hegyekben is – ezt tette meg később az *Akiért a harang szól* helyszínének.<sup>107</sup> Az írónak ezúttal is volt tapasztalata arról, amiről írt, hiszen a polgárháború idejére Spanyolországba utazott, hogy első kézből értesülhessen a fejleményekről, és írhatta minél hitelesebb tudósításait.<sup>108</sup> Az 1940-ben kiadott regény értelmezésének esetében – részben a személyes tapasztalat miatt is – sokáig a történelmi esemény ábrázolásának hitelességére összpontosítottak. Az 1980-as években helyeződött át művei értékelésénél a hangsúly a háborús tematikáról a stilisztikai és formai analízisre.<sup>109</sup> Az évtized végén pedig már az eklektikus kritika és egyéb, olyan interdiszciplináris megközelítések is helyet kaptak, mint a feminizmus, multikulturalizmus vagy a pszichoanalízis. Habár én magam sem tartom elhanyagolhatónak a cselekmény alapjául szolgáló konkrét történelmi esemény figyelembevételét és a mű arra való reflexióját, mégis, a két megközelítésmód közül elemzésemben az utóbbit, vagyis a szépirodalmi eszközök működtetésére koncentrált részesítem előnyben.

A polgárháború feldolgozását, a spanyol kultúra bemutatását előtérbe helyező olvasatok relevanciája ugyanis kétes. Míg a recepció túlnyomórészt elismeréssel tekintett a regény irodalmi színvonalára, a spanyol szakembereket inkább éppen Spanyolország bemutatásának hitelessége érdekelte. Több elemző is arra a következtetésre jutott, hogy Hemingway torz képet mutat be könyvében a spanyolokról. Arturo Barea például az agresszió ábrázolásának hiteltelenségét nehezményezi.<sup>110</sup> Szerinte ugyanis a rondai kivégzés esetében bemutatott erőszaknak sokkal

---

<sup>107</sup> A regény és a zsurnalisztikus írások mellett azonban más szövegei is születtek a témáról: még a polgárháború alatt, 1938 és 1939 februárja között hat rövid történetet is írt róla. Robert Paul LAMB, *Art Matters Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (Louisiana: Louisiana State University Press, 2010) 82.

<sup>108</sup> Hemingway a polgárháború kitörésekor még kimondottan a republikánus kormány oldalán állt, habár annak is átlátta kétes mivoltát, eszközei megkérdőjelezhetőségét. Tapasztalatai során pedig arra a következtetésre jutott, hogy ebben az új típusú háborúban csak annyit szabad elhinni, amennyit az ember személyesen is átél. Ezért utazott a helyszínre, ahonnan a NANA (North American Newspaper Alliance) számára írta tudósításait. Allen Josephs szerint nem volt még egy téma, amiről Hemingway annyi cikket írt volna, mint a spanyol polgárháborúról. Elizabeth DEWBERRY, „Hemingway’s journalism and the realist dilemma” in *The Cambridge Companion to Hemingway*, ed. Scott DONALDSON, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 31. és Allen JOSEPHS, „Hemingway’s Spanish Sensibility” in *The Cambridge Companion to Hemingway*, ed. Scott DONALDSON, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 235.

<sup>109</sup> Argentina VELEA, „Representation of War in the Writings of Ernest Hemingway”, *International Journal of American Research in Accounting, Finance and Management Sciences* 2. sz. (2012): 304-305.

<sup>110</sup> Barea szerint olyan kisebb jelenetek tekinthetők inkább hitelesnek a regényben, mint például a polgárőrök támadása a barakkoknál. Vagy az árulóvá vált Pablo provokálása azért, hogy párbajban megölhessék, mivel így teszik ceremoniálissá az erőszakot. Illetve Pablonak megadják a jogot, hogy maga válassza ki azt, aki végezni fog

inkább individuálisnak és tudatosabbnak kellett volna lennie. Teljesen kizártnak tartja, hogy a fasiszták szervezett lincselése a leírt módon megtörténhetett volna, különösen Pablo alakját nem látja alkalmasnak az egész megszervezésére, lebonyolítására. (Szerinte, ha mégis a könyvben írtak alapján ment volna végbe, a dühödt nép magát Pablót is megölte volna.) Eleve hibásan megválasztottnak tartja a karaktereket is, szerinte a kasztíliai gerillaharcosok sokkal hitelesebb példái lettek volna a spanyol férfiak bátorságának és brutalitásának. Allen Josephs tapasztalata is az, hogy a szakértők nagy része történelmileg valótlannak találja az *Akiért a harang szól* ábrázolásmódját.<sup>111</sup> Ő maga sem a dokumentálásban látja a regény legfőbb funkcióját. Nagyobb erényének tartja a háború általános jellegzetességeinek, illetve annak az áruláshullámnak és romlásnak a bemutatását, ami Spanyolországot éppúgy átjárta a korban, mint egész Európát. Josephs a szerzői intenciót kutatva ezért úgy látja, hogy a polgárháború csak háttértörténetet szolgáltatott Hemingwaynek, a regény központi eleme pedig inkább a Robert Jordan és María között szövődő szerelmi szál.

A prózapoétikai eszközök vizsgálatánál azonban több kutató megfigyelése is a fentebb leírt kérdésemet teszi indokolttá: miért használja Hemingway újra a régi típusú háborús narratíva és hősmoell elemeit olyan intenzíven, miután egyszer már átformálta azt? Joseph például olyan mértékben felfedezi Lev Tolsztoj hatását az *Akiért a harang szól*on, hogy szerinte Hemingway a saját *Háború és békéjét* írta meg benne.<sup>112</sup> Egy másik elemző, Gerry Brenner azonban egy még korábbi történetalkotási mód, az eposz jellemzőit mutatja ki a szövegben.<sup>113</sup> Az ő elmélete abból indul ki, hogy ez a regény olyan libikókának tekinthető, amely egyik végén a realista regény, a másik végén pedig a stilizált eposz helyezkedik el. Utóbbit a szóképek és állandó jelzők gyakori

---

vele. In: Arturo BAREA, „Not Spain but Hemingway” in *Hemingway and His Critics: An International Anthology*, ed. Carlos BAKER, (New York: Hill and Wang, 1961), 205-208.

<sup>111</sup> Allen JOSEPHS, „Hemingway’s Spanish Sensibility” in SCOTT, *The Cambridge Companion...*, 236.

<sup>112</sup> Egyrészt a már említett szerelmi szálra való koncentrációban látja meg a hasonlóságot, másrészt annak is nagy jelentőséget tulajdonít, hogy Hemingway saját bevallása szerint Tolsztoj *Háború és békéje* volt a legjobb könyv, amit valaha olvasott. Uo. 237.

<sup>113</sup> Brenner a több példát is hoz az *Akiért a harang szól*ból az eposzi kellékek működtetésére. Felsorolásnak tekinti Pilar halálzag-leírását és a fasiszták rondai, tömeg általi kivégzését. Homérosz munkáival von párhuzamot azért is, mert hozzá hasonlóan Hemingway sem az egész háborút dolgozza fel, pusztán annak egyetlen eseményét. A deus ex machina jelenléte pedig számára főleg María alakjához köthető, akivel kapcsolatban nem pusztán a föld megmozdulásában, hanem a vele való azonnali szerelmbe esésben is transzcendenciát lát. Ugyanakkor azt is figyelemre méltónak találja, hogy az író ebben az esetben gyakran használ szóképeket, amit azért talál szokatlannak, mert Hemingway maga vallott arról a *Halál délután (Death in the Afternoon)* című szövegében, hogy rossz írók jellemzőjének tartja mind a szóképek alkalmazását, mind az eposzokra való rájátszást. Gerry BRENNER, *Concealments in Hemingway’s Works* (Columbus: Ohio State University Press, 1983), 124-134.



használatával, azaz a felsorolással, az in-medias-res kezdéssel, a három nap köré szerveződéssel, az archaizáló nyelvezet és a deus ex machina (Mária és a hozzá köthető földmozgás) megjelenésével támasztja alá. Egri Péter is felhívja a figyelmet arra a Hemingwaytól szokatlan eljárásra, hogy a főhős előtörténetét is megismerhetjük.<sup>114</sup> Szerinte ugyanis korábbi műveiben éppen ennek a kerülésével ábrázolhatta a szerző karaktereit póztalan hősiességükben, itt azonban ezzel a módszerrel eposzi távlatot kap Robert Jordan.

Habár valóban elemezhető a hagyományos háborús narratívák felől a mű, mégis célszerűnek tartom éppen az azokkal szembeni kritikaként, egészen pontosan, a hősi narratíva és az azokat befogadó, cselekvő hős közötti konfliktus felől is olvasni. Egyfelől úgy látom ugyanis, hogy habár vitathatatlanul nagy szerepe van a világháborúkat megelőző heroikus beszédmódnak, mégis olyan hősről beszélünk ebben a műben, aki folyamatosan kételkedik a narratívában, illetve a hősiesség mibenlétében. Másfelől pedig a szöveg szélesebbre veszi a felhasznált elemek skáláját: a bikaviadal, vadászat, a természet háborús narratívához kapcsolása nemcsak történelmi távlatot ad a vizsgálódásnak, hanem mitikusat is. Vizsgálódásaim során ezért a különböző hősi narratívák összefonódásával és a hőshöz való kapcsolatukkal, illetve ember és narratíva a regényben megjelent konfliktusával foglalkozom.

### **Individuális és közösségi hősiesség**

A főszereplő különböző, olykor egyenesen oppozícióban álló diskurzusokhoz való viszonyának megértéséhez azt veszem irányadónak, hogy tetteit mennyiben motiválja az a külső cél, amiért a harc folyik, és mennyiben a belső cél, vagyis a puszta hőssé válás gyakran öncélúságba hajló narratívája? Feltevésem szerint a mű tétje az erőszak szükségszerűségének és annak identitáskonstrukcióban betöltött szerepének szétválasztása. A mű egyszerre kérdőjelezi meg mind a modern háborús, mind a tradícióból érkező erőszakmodellek legitimitását, miközben érvel is mellettük. A főhős ugyanis egyfelől a mű végéig szükségesnek tartja a fegyveres összecsapást, másfelől viszont részleteiben, kivitelezésében helytelennek találja azt. Inspirálják továbbá múltbéli események, rítusok, akár a nagypapjára gondol, akár Pilar történeteire. Bár aktív és lelkes befogadó, teljesen azonban képtelen azonosulni velük. Úgy látom, a főhős kételyei főként abból fakadnak, hogy mennyire tartja igaznak az adott narratívát. Hiszen mind a modern

---

<sup>114</sup> EGRI Péter, *Hemingway* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967), 135.

háborús diskurzusból, mind a szimbolikus elemekkel operáló, a mitikusságot megidéző elbeszélésekben is találhatók olyan faktorok, amelyek célja elsősorban a heroizálás. Mindezt azonban olyan eszközökkel teszik, amelyek többnyire csak a heroizmus látszatát keltik, így Robert Jordan végső soron fonáknak tartja őket. Elemzésemben nem amellett érvelek, hogy a hősiesség keresése és megélése, illetve a közösség érdekeit előtérbe helyező harc kizárják egymást, hanem azt vizsgálom, hogy a regény világán belül hogyan kerülnek ezek konfliktusba egymással, és a főhős mihez kezd velük.

Robert Jordan ugyanis legalább annyira kész önzetlenül harcolni egy általa fontosnak tartott eszméért, egy közösségért, mint amennyire a hősiességre is vágyik. Amerikai önkéntesként vesz részt Spanyolország politikai belharcában, saját nemzetére és személyes sorsára tehát nem lenne közvetlenül hatással az események kimenetele. A lokális problémában felismeri azonban a globálisat is, mivel úgy véli, a jövőbeli biztonság érdekében mindent meg kell tennie a fasisztus visszaszorítása érdekében. Ezért támogatja jelenlétével és szakértelmével a lázadó köztársaságpártiakat. A közös cél mellett az is segíti a gerillákkal való együttműködését, hogy hazájában spanyolul tanított az egyetemen, tehát jól beszéli a nyelvet és a spanyol kultúrával kapcsolatban is tájékozott. Mégsem sikerül teljesen beilleszkednie, végig kívülálló marad, erre pedig mind a narráció, mind a szereplők állandóan felhívják a figyelmet. Ahogy többször is elhangzik a mű során, hiába szimpatizál a lázadókkal, ha nincs rá közvetlen hatással a harc kimenetele, hiszen ő a feladat végeztével valószínűleg elhagyja az országot. A dialógusok esetében például több alkalommal is ugyanaz a mondat vagy kifejezés kétszer olvasható: először spanyolul, majd angolul. Ezek a szöveghelyek elsősorban az olvasónak való kiszólásként funkcionálnak, hiszen a mű cselekménye alapján a Robert Jordan és a társai közötti kommunikáció spanyol nyelven zajlik, létszerűtlen lenne tehát, ha rendszeresen ismételnék meg mondataikat. Nem pusztán hangulatteremtő, a spanyol mentalitást megidéző beszúrák azonban ezek, hanem a nyelvi különbséggel egyszerre olyan distancia is képződik a szereplők között, amelyek a helyi kultúrán kívüliségre emlékeztetnek. A formai megoldásokon kívül a szereplők szólamának szintjén is megjelenik az eltávolítás gesztusa. Az egyik példa erre a főszereplő megszólítása. Hiába adja ugyanis jelét többször is tiltakozásának, a legtöbbször mégis *Inglésnek* hívják. Ő maga saját nevének spanyol változatát, a Robertót javasolja, ám ezt társai csak elvétve használják. Nem veszik továbbá figyelembe helyreigazítását sem, miszerint azért is helytelen ez a

megszólítás, mert ő nem angol, hanem amerikai, így inkább *American*nak kellene nevezniük. Nem nemzetiségének definiálása tehát a cél ezzel a megnevezéssel, hanem pusztán a kultúrán és így a közösségen kívüliségének hangsúlyozása. Nem egyértelmű számukra az sem, hogy egyáltalán milyen mértékben jogosult hozzászólni a harcolók terveire, tanácsot adni nekik, ha ő személyesen nem érintett az ügyben. Amikor például azon tanakszik Pilarral és El Sordóval, hogy a híd robbantás után merre meneküljenek majd, az ingerült asszony így szól hozzá: „Tudom én nagyon jól, hogy mi lesz a vége. Kedvellek, Inglés, de ha arról van szó, hogy mit csinálunk azután, akkor te fogd be a szádát. – Igazad van, nem avatkozom a dolgotokba. – Máris beleavatkoztál! Te visszamész a köztársaságba, s magaddal viszed ezt a kopasz fejű kis ringyót, ez rendben van. De abba már ne szólj bele, hogy velünk mi legyen, akik nem vagyunk itt idegenek, s már akkor is éltünk-haltunk a köztársaságért, amikor neked az anyád teje csurgott az álladon.”<sup>115</sup> Egyedül Mariával képes mélyebb, igazi kötődésen alapuló kapcsolatot kialakítani. A fellángoló, olykor torkát kiszáritó érzés azonban ki is billenti szenvtelenségéből, hidegfejűségéből, és emiatt egyszerre tartja még fontosabbnak a győzelmet, és egyszerre félti jobban életét, mivel jövőjét már a lánnyal képzei el. Onnantól úgy érzi, már nemcsak az ő élete a tét, hanem a közösségé is, nemcsak a saját hősiességéről van szó, hanem a többiek sorsáról is.

Ez a kívülálló pozíció ugyanakkor egy elfogulatlan, a történések analizálására alkalmasabb nézőpontot is kijelöl a főszereplő számára. Robert Jordan ugyanis nemcsak a szembenálló csapatok közötti különbségeket képes átlátni, hanem a hasonlóságokat is, legyenek azok akár pozitívak, akár negatívak. Hiszen hiába tartja annyira fenyegetőnek a nacionalisták fasiszta megnyilvánulásait, nem kerül el a figyelmét a republikánusok kegyetlenkedése sem. Utóbbi egyik legérzékletesebb, morálisan legszámonkérhetőbb példája a Pilar által felidézett rondai kivégzés. Tökéletesen bemutatja ez az analepszis, hogy a kezdetben bizonytalan, az öléstől visszariadó gerillák hogyan kapnak vérszemet, és számolnak le indokolatlan mértékű erőszakkal és gúnyos megszégyenítéssel mindenkivel, akinek vélhetően bármi köze volt a fasiszta eszmékhez, még akkor is, ha áldozataik között több olyan személy is akadt, aki soha nem ártott nekik, sőt, még kedvelték is. Robert Jordan ezenkívül a lázadó csapatok fegyelmetlenségét és megbízhatatlanságát is nehezményezi, aminek következtében gyakran még a legegyszerűbb logisztikai feladat is probléma forrásává válik.

---

<sup>115</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 148.

Meggyőződése azonban egyúttal az is, hogy a másik oldalon harcolók nemcsak ellenfeleik, de bizonyos tekintetben sorstársaik is. Hiszen hozzájuk hasonlóan ők is vagy meggyőződésből, vagy parancsra, kényszerből ragadtak fegyvert. Mindkét fél ugyanolyan mértékben megsínyli az összecsapásokat, és az ellenség táborában is fellehetők a másik iránt emberséget tanúsítók. A fasiszták oldaláról az olvasónak azonban főleg egy szereplőt van lehetősége jobban megismerni, Berrendo hadnagyot. Karaktere pontosan ezt a feltevést támasztja alá, mivel kizárólag szükség esetén öl, de akkor is kerüli a felesleges kegyetlenséget. Svoboda őt nevezi a legnemesebb ellenfélnek, sőt annyira hasonlóan tartja a két ellentétes oldalon álló férfi személyiségét, hogy szerinte nem egymás potenciális gyilkosának kellene lenniük, hanem akár barátok vagy testvérek is lehetnének.<sup>116</sup> Ezt kisebb epizódok világítják meg. El Sordo csapatának kiiktatásánál például a halálosan megsebesült, de még sérülésétől szenvedő Joaquínt azért lövi gyorsan le, hogy megkímélje a további fájdalomtól.

Robert Jordan közösségen kívüli pozíciója tehát nem pusztán a kirekesztettség érzetét adja, de ennek köszönhetően még világosabban látja mindkét oldal erényeit és hibáit, egyszerre tekinti a két oldalt ellenségnek és összetartozónak. Ez vezet el oda, hogy több alaklommal is megkérdőjelezi a fegyveres támadások szükségességét, a kiadott parancs helyénvalóságát. Ismételten hangsúlyozom ugyanakkor társadalmi felelősségvállalásának erejét, aminek köszönhetően hajlandó kockára tenni saját testi épségét egy másik nemzet érdekeiért és az abból fakadó univerzálisabb győzelemért.

Éppen erre a kettősségre, individuum és kollektíva viszonyára, illetve e kettő konfliktusára utal a cím is, a könyv mottójával kiegészítve. Az *Akiért a harang szól* ugyanis talányos alanyával rögtön egy kérdést vet fel, hogy ki az a személy, akiért harangoznak. Erre a kérdésre adja meg azonnal a választ a paratextus John Donne-idézete. A meditáció még a cselekmény megkezdése előtt kiszól a műből, és azt állítja, hogy az olvasóért szól a harang. A teljes izoláció lehetőségét tagadó mottó ezért nemcsak az egyes embert köti össze az emberiséggel, illetve a különböző nemzeteket, hanem a befogadót is az elbeszélővel.

---

<sup>116</sup> Frederic J. SVOBODA, „The Great Themes in Hemingway” in *A Historical Guide to Ernest Hemingway*, ed. Linda WAGNER-MARTIN, (Oxford: Oxford University Press, 2001), 66., 163.

Míg a meditáció szerzői szólama egyes szám első személyű, addig azonban a regény további része heterodiegetikus narratívával operál. Hemingwaytól nem volt megszokott ez a nézőpont, ám Robert P. Lamb szerint annyira jót tett a műnek, hogy a könyv nagy sikerét is részben az eseményeken kívülálló elbeszélőnek tulajdonítja.<sup>117</sup> A fixált belső fokalizációt alkalmazó narráció azonban bizonyos szöveghelyeken mégis homodiegetikusba vált át. Ezeknek az átmeneteknek egy része nem túl éles, szinte észrevétlenül veszi át a szerzői a szereplői szót, mind stílusában, mind tartalmában, és válik a mű rövid időre énelbeszéléssé. Az írótól addig megszokott homodiegetikus narrátor ugyanis személyesebb, a hitelességet, ezáltal a dokumentarista jelleget vonva maga után. Az *Akiért a harang szól* elbeszélője azonban már távolságtartóbb, az olvasó kívülről látja az eseményeket és a szereplők gondolatait. Ennek a külső és belső nézőpont közötti váltakozásnak köszönhetően, habár nem beszélhetünk metalepszisről, határozottan közelebb kerül egymáshoz a befogadó, a narrátor és a szereplők, halványulnak a közöttük lévő határok.

Elbeszélés és befogadó viszonya a szereplők számára is lényeges szempont. Robert Jordan ugyanis nem csupán hallgatni, megélni és továbbadni, de alkotni is akarja a történeteket. Nem pusztán ágense szeretne lenni nagyapja és Pilar hősi példájának, hanem ő maga is hajlandóságot érez a mesélésre. Elsősorban a polgárháborúban szerzett tapasztalatairól írna, a gerillák helytállását szánna inspirációul leendő olvasóinak. Mellette azonban Karkov ügynök is szívesen adna ki könyvet saját élményeiről. Mivel az írással nem pusztán a tájékoztatás, hanem a példaadás is a céljuk, úgy vélem, ez is egy kollektívakonstruáló aktus része. Robert Jordan ugyanis nemcsak földrajzilag és kulturálisan törekszik közel kerülni spanyol társaihoz, hanem egy másfajta összetartozást is végig szem előtt tart, a hősiesség diskurzusában való részvételt. A múlt mellett saját jelenét, mások történetei mellett személyes tapasztalatait is továbbadná, így válna teljesen a heroikus narratíva részesévé.

Ennek az együttlétnek és egyedüllétnek a konfliktusát látja több elemző is meglevenedni a híd robbantásban. Robert Jordan szakterülete ugyanis a robbantószerkezetek, ezért kapta parancsba, hogy semmisítsen meg egy, az ellenség számára stratégiaileg lényeges hidat, így rontva a másik fél esélyeit egy esetleges ellentámadás során. Ahogy azonban a főhős maga is bevallja, nem ez a

---

<sup>117</sup> Robert Paul LAMB, *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (Louisiana: Louisiana State University Press, 2010), 110.

konkrét esemény számít igazán, hiszen ha nem ezt a hidat robbantja fel, akkor másikat kell majd. Jackson J. Benson szerint a hidrobbantás maga valójában marginális, csupán részletkérdés, és ezért nem is foglalkozik a jelentőségével.<sup>118</sup> Az a figyelemre méltó inkább számára, hogy éppen ez a jellegtelenség, ez a baleset világít rá arra, ahogy a nagy események olyan semmiségeken, apróságokon múlnak, mint egy vonat vagy híd felrobbantása. A hídnak mint jelképnek vagy metaforának a leginkább magától értetődő megfejtése az összeköttetés, kapcsolat prezentációja. Az elemzők a leggyakrabban ezt használják fel saját interpretációjukba illesztve. A híd összekötheti vagy szétválaszthatja a szeretet és gyűlöletet, az egyént és a közösséget, vagy a kisvilágot és a nagyvilágot.<sup>119</sup> Az én értelmezésem is a híd egységesítő funkcióját veszi alapul, annak felrobbantásával, vagyis a kapott parancs teljesítésével pedig a főhős a két fél közötti szakadék képzése mellett foglal állást. Döntését azonban nem pusztán a nagyobb jó, vagyis a fasizmus visszaszorítása és a köztársaságiak érdekében hozza meg, hanem azért is, mert ez a magatartás illik a leginkább a saját hősdefiníciójába még akkor is, ha józan esze tiltakozik ellene. De ahhoz, hogy megértsük, milyen érzelmi utat jár be Robert Jordan, ami végül a robbantásig vezet el, fontos elemeznünk, mit is ért pontosan heroizmuson.

### **A kételkedő hős**

Robert Jordan alakja ugyanis Hemingway más hőseihez hasonlóan szintén sztoikus, a kötelességét komolyan vevő, feszült helyzeteket higgadtan kezelő, a háborús narratívára némi székszissel tekintő karakter. Egyfelől nem hat rá az egymással szemben álló felek közötti éles distanciát megteremtő retorika, átlát a harcba invitáló beszédmódon, másfelől mégis szükségesnek véli az összecsapást a cél érdekében. Hangja mellőz minden pátoszt és dicsőítést, a hadműveleteket pusztán megoldandó feladatokként fogja fel, melyek során vitathatatlan hozzáértésről tesz bizonyosságot. És habár sem élvezetet nem lel az ölésben, sem az eseményeket leegyszerűsítő narratívával nem tud azonosulni, a hemingwayi kódhőshöz méltóan ebben a helyzetben is azt keresi, hogyan tudná mégis a lehető legbátrabb, leghősiesebb magatartást tanúsítani. Mindezt főleg rendkívüli önkontrolljának köszönheti, ami mind érzelmeire, mind

---

<sup>118</sup> Jackson J. BENSON, *Hemingway: The Writer's Art of Self-Defense* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1969), 157.

<sup>119</sup> Carl EBY, „Rabbit Stew and Blowing Dorothy's Bridges: Love, Aggression, and Fetishism in For Whom the Bell Tolls”, *Twentieth Century Literature*, 44, 2.sz. (1988): 215.

gondolkodására hatással van. Hemingwayt sok elemző antiintellektuális írónak nevezi, mivel tartózkodott az ideológiai állásfoglalástól, de még általában a filozófiai vagy pszichológiai rendszerektől, elvont igazságoktól is.<sup>120</sup> Helyette a szerző inkább a tapasztalás írójának tartotta magát. Ez hőseiben a gondolkodás megtagadását, és általában az alkoholhoz nyúlást vonja maga után, mivel képtelenek a körülöttük lévő világ értelmezésére anélkül, hogy az a küzdelem megtagadását vonná maga után. A szereplők tehát nem érdektelenségből teszik ezt, hanem tudatosan figyelnek a szörnyűségek elemzésének elkerülésére.<sup>121</sup> A gondolatok megtagadásával ignorálják ugyanis a hazug eszményeket, gyilkos elméleteket és a háborús káoszt. Robert Jordannek azonban eleve értelmiségi foglalkozása van civilként, egyetemi tanár. A polgárháborúban mégis szüntelenül figyelmezteti magát, hogy gondolatait redukálja kizárólag a parancs teljesítésére, ezzel pedig a háborús narratíva elfogadására. A főhős ugyanis meg van győződve célja nemességéről, a fasizmus visszaszorításának szükségességéről, amihez a harcban látja az egyetlen eszközt.<sup>122</sup> A rábízott feladat sikeres teljesítése (a hidrobantás) érdekében ezért minden alkalommal, amikor kritikával illetné felettesei döntését, vagy megkérdőjelezné az egész összecsapás értelmét, a tudatlanság miatt elkövetett mézszárlásokat és a tudatosan megtervezett, hideg fejjel történő fegyverkezéseket, csendre inti önmagát. Mikor azon töpreng, hogy a legműveltebb osztály is szörnyű kegyetlenségekre képes, hirtelen megállítja gondolatait, mert a munka elodázásának tartja. Időnként meg is feddi magát, amiért túl gyakran elmélkedik azon, hogy helyes-e amit tesz, és ha igen, megfelelően teszi-e. (Például, hogy szabad-e végrehajtani Golz parancsnok utasításait, ha látja, hogy rossz lesz a következménye: nemcsak technikailag, hanem azért is, mert felesleges emberveszteség.) Ezzel éppen abból a gondolkodás nélküli, mechanikus, a parancsnok utasításait végrehajtó magatartásból zökken ki, amit feladata elvégzéséhez kívánnak tőle. Ez a szituáció pedig köztes kategóriába helyezi őt: tanultsága, műveltsége és szakmája révén eredetileg intellektuális, a háborús környezetben azonban kényszeredetten magára veszi a kritikátlanságot, a gondolkodás megfékezését. Így a gerillacsoport felkészültségi szintjéhez képest hiába tűnik műveltnek, valójában nem a

---

<sup>120</sup> SÜKÖSD Mihály, *Hemingway világa* (Budapest: Európa, 1969), 77., 153.

<sup>121</sup> EGRI Péter, *Hemingway* (Budapest: Gondolat, 1967), 70-71.

<sup>122</sup> Miguel Á. ROLDÁN Torreno azonban felhívja rá a figyelmet, hogy a regény nem fejt ki egyértelműen a háború célját. Szerinte a republikánusoknak, és közöttük Robert Jordannek sincsenek jól megfogalmazott eszméik, amiért küzdenek. Annyi bizonyos csupán, hogy a fasizmust minden szabadság antitézisének tartják, ezért harcolnak ellene. Miguel Ángel ROLDÁN TORRENO, „Ernest Hemingway: Su Visión sobre la Guerra Civil Española”, *Ab Inito* 9.sz. (2014): 136-145.

fejlettséget, hanem az erőszak másik, a hidegfejjel elkövetett formáját képviseli, ami a modernitás jegyeit hordja magán. Mikor például az őrhelyről nézik, hogyan lóhatnak az ellenségre, nem azért tiltakozik a vérfürdő ellen, mert kegyetlennek tartja, hanem azért, mert az adott szituációban nem lenne kifizetődő.

Nem pusztán passzív befogadója azonban a narratívának, hanem némileg alakítja is azt attól függően, hogy kiket enged történetet mesélni, és kiket int mondandójuk abbahagyására. Pilar harcra buzdító, szenvedélyes elbeszéléseit szívesen hallgatja, míg például María, illetve más gerillatagok főleg negatív, a veszteséget, szerencsétlenséget magában foglaló szövegeit megszakítja. A szigorú kontrollra a parancsteljesítésen túl azonban morálisan is szüksége van. Ahogy kifejti, a géppuskákkal leadott lövések például kevésbé okoznak lelkiismeret-furdalást, mivel tulajdonképpen egy gép végzi el helyettük a munkát, így az ő értelmezésében nekik csak közvetett szerep jut az életek kioltásában. Vagy például az emberöléstől irtózó Anselmo maga adja az ötletet a főhősnek: „Örült, hogy eszébe jutott: parancs formájában kell megbízni a feladattal. Így könnyít a dolgán, a lelkiismerete sem fogja úgy nyomni. Remélhetőleg! Mit is mondott az első napon a gyilkolásról?”<sup>123</sup> Vagyis bemutatja, hogy pár nap alatt is rá lehet venni az embert arra, hogy elveivel ellenkezőt cselekedjen, a civilizált katonai gyakorlat erejével. Lelki ereje ugyanakkor El Sordo és társainak lemészárlásakor is megmutatkozik, amikor minden szimpátiája ellenére felméri a segítségnyújtás kockázatosságát, és a híd sikeres felrobbantása érdekében nem avatkozik bele az eseményekbe, hiába kéri ezt tőle többen is a körülötte állók.

Mégis eltér annyiban alakja a többi kódhőshöz képest, hogy hiába lelhető fel itt is az antiintellektuális írás jegyei, a szokásosnál többet tudunk meg érzéseiről, véleményéről. Nemcsak a főszereplő elméjébe láthat azonban bele az olvasó, hanem időnként más szereplőkébe is. Robert Jordan lelki vívódásairól végig csak annyit tudható, amennyire ő maga is reflektál, mégis kifejtésre kerülnek kétségei, és konfrontálódnia kell velük. Mindez viszont úgy történik meg, hogy majdnem a regény végéig sikerül visszatartania gondolatait. Tulajdonképpen nem is tőle halljuk azokat, hanem mások szövegében artikulálódnak. Úgy vélem, ez a kettősség a helyszínválasztásnak köszönhetően jöhet létre. A gépesített és szigorúan fegyelmezett hadviselés mellett párhuzamosan egy másfajta attitűdöt is megtapasztal: természeti környezetbe kerül, és olyan intuitívabb embereknek lesz az irányítója, akiknek a sorait nehezebb rendben tartani.

---

<sup>123</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 454.



Ahogy a bevezetőmben kifejtettem, Hemingway általában csalódott a modern hadviselésben, helyette inkább a természetet üdvözölte.<sup>124</sup> Így ebben a művében is megfigyelhető a természettől egyre elszakadóbb és az azzal harmóniában élők közötti különbség. Annak ellenére, hogy több szakértő szerint sem kellően hiteles a spanyol mentalitás és az események ábrázolása, mégis nagy jelentőséget tulajdonítok annak, hogy a szerző Spanyolországot tette meg regénye helyszínéül. Josephs rámutat ugyanis arra, hogy az író munkáiban általánosan megfigyelhető az ellentét azok között, akik harmóniában élnek a természettel és azok között, akik eltávolodtak tőle.<sup>125</sup> Hemingway számára pedig a spanyolok (különösen a polgárháború előtti időszakban) az ún. homo naturalisba tartoztak, szemben a modern technológiát alkalmazó homo progressusszal. A természetközelséget reprezentáló republikánusokkal való találkozásnak pedig nagy szerepe van mind Robert Jordan háborús narratívához való viszonyában, mind a háború és más harcmódok közötti összefüggések vizsgálatában. Társai ugyanis pontosan kimondják azokat az érveket és ellenérveket, amelyek között ő maga is őrlődik. Az egyik kulcsfigura Pablo, aki valaha matador volt, a történet idejére azonban megváltozott, ellenzi a hídobbantást, és többek között ezért is az egykori hőst már egyenesen gyávának nevezik. Ez a probléma, vagyis Pablo végleges likvidálásának lehetősége többször is felmerül a férfiban, sosem hajtja azonban végre. Juan J. Varela Tembrea is felismeri, hogy Pablo az ő egyik kiegészítő karaktere, az ő kételkedéseinek, megingásainak továbbvivője, a benne élő állatias ösztön megnyilvánulása.<sup>126</sup> Ez azt is alátámasztja, hogy Pablo a többiekkel ellentétben nem az ismeretlentől, hanem az ismerttől fél. Robert Jordan ugyanis annak ellenére, hogy ellenségének tekinti, tisztában van az ő gondolataival és azok igazságtartalmával. Alaposabban megfigyelve látható, hogy nem pusztán az életét félti, hanem észérvekkel is alátámasztja nézőpontját. A hídobbantás logikátlanságán Robert Jordan is több alkalommal töpreng, igazán kifejtve azonban csak Pablo szájából hangzik el. És habár a főhős nem ért vele egyet nyíltan a többiek előtt, magában helyesli észjárását: „ [Pablo:] Én gondolkozok itt mindenki helyett? – Te bizony, Pablo, öreg fiú, te bizony – gondolta Robert

---

<sup>124</sup> Allen JOSEPHS, „Hemingway’s Spanish Sensibility” in SCOTT, *The Cambridge Companion...*, 222.

<sup>125</sup> Hemingway számára Spanyolország nagyon hasonló érzéseket váltott ki, mint Kuba. Az író ugyanis vonzódott az ősi tájakhoz, az atavizmushoz, és az ő idejében Spanyolország még éppen ilyen volt. Olyannyira szívesen tartózkodott ott, hogy spirituális hazájának tekintette. Uo.

<sup>126</sup> Juan José VARELA TEMBRA, „La visión de Hemingway de la Guerra civil Española en *Por quién doblan las campañas*”, *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 5.sz. (2005): 210.

Jordan. – Te meg én tudjuk a jövőt. Az asszonyod kiolvasta a tenyeremből; de még ő sem gondolkozott rajta. Bizony, még ő sem.” Pablo felesége, Pilar azonban éppen ellenkezőleg: lelkesültségével, régi, bátor tetteket megidéző analepsziseivel és harcias természetével folyamatosan a parancs végrehajtására utasít. A Robert Jordanben lezajló gondolatok is éppen ilyen ambivalensek: egyfelől értelmetlennek és etikátlannak tartja a mézárást, pusztán a céllal ért egyet, a módszerrel kapcsolatban komoly kétségei vannak, másfelől viszont folyamatosan a hősiesség mibenlétét keresi, és attól tart, hogy a harcból való kiszállás gyávasággal ér fel. Többször felidézi nagyapját, aki példaértékű hérosszá nőtte ki magát emlékezetében, ellenpéldaként tekint viszont öngyilkosságot elkövetett saját apjára, illetve egykori társára, Kashkinra, akit saját kérésére lőttek le még fogságba kerülése előtt. Legfőbb kritikája feléjük túlzottan ideges természetük, mivel szerinte a helyes magatartás a csata folyamán sokkal inkább a higgadság, a hideg fejjel gondolkodás képessége a káosz és a veszély közepén. Ezért tehát nemcsak a közösség szempontjai mérvadók számára, hanem a saját önmeghatározásában is fontos szerepe van annak, hogyan vesz részt a polgárháborúban. Ezt az ellentmondásosságot támasztja alá továbbá az is, hogy a mű végén, a sérülése miatt tehetetlenül, az ellenséget várva, magára maradva, Pablo és Pilar hiányában végül mégis felszínre törnek érzései, eszének tiltakozása az egész fegyverkezés ellen, és ezúttal nem csendesíti el elméjét, hanem szabadjára engedi érveit. Küzdelmének célja tehát hiába egy saját magán túlmutató, a közösséget szolgáló nemes ügy, amikor kételkedik a beavatkozás módjában, általában nem logikus cáfolatokkal igyekszik sem magát, sem Pablót meggyőzni, hanem pusztán a feletteseknek való engedelmesség fontosságával, illetve a hősiesség mibenlétével. Éppen ezért a háború narratívája öncélúvá válik számára: nem elsősorban a közösség érdekéről szól, sokkal inkább a heroikusságban betöltött szerepről.

### **A múlt és a jelen, Pilar és Robert Jordan**

Robert Jordan háborús narratívához való viszonyának alaposabb vizsgálatához más, a műben szereplő hősi narratívákat is elemezni fogok, amelyhez először Robert Jordan és Pilar kapcsolatát veszem közelebbről szemügyre.

Bár Pilar pozitívabb kritikát kapott, mint Hemingway többi nőalakja, értelmezése a legtöbbször mégis megmarad a férfi-nő, a hősiesség és elnőiesedés oppozíciójának problémakörében. Jackson J. Benson szerint Hemingway a szentimentális irodalom

hagyományából építi fel női karaktereit, ennek pedig a két legnépszerűbb típusa az áldozat és a bölcs anya.<sup>127</sup> Míg az előbbibe Marília kerül nála, utóbbi egyértelműen Pilarra igaz elemzésében. Anyai jellemzőit hangsúlyozza Gail D. Sinclair is, bár Pilar ereje és dominanciája miatt már az androgunitás felé mozdul el interpretációjában.<sup>128</sup> Ezzel pedig a férfi brutalitás uralta sztenderdtől való eltávolodásra lát lehetőséget, hiszen jelleménél fogva ő is hemingwayi hőssé válik. Benson ugyanígy hívja fel a figyelmet a szereplő erőteljességére, időleges maszkulinitására. A számukra nyilvánvaló erő, dominancia, esetleg férfiasság ellenére azonban továbbra is csak mellékszereplőként, kiegészítő karakterként funkcionál Robert Jordan mellett. Ha viszont a hősi narratíva működés módja felől értelmeződik a mű, akkor Pilar karakterének jóval nagyobb szerepet jut, sőt, egyenlően fontossá válik a főhőssel.

Pilar narrációs képességeit Robert Jordan is megemlíti és elismeri, szembeállítva saját történetalkotó ambícióival, de arra való képtelenségével: „Remek elbeszélő ez az asszony! Tehetségesebb, mint Quevedo. Senki sem tudná úgy megírni Don Faustino halálát, mint ahogy Pilar elmondta. Bárcsak én meg tudnám így írni... ez az asszony azonban úgy mesélte el, hogy úgy láttam mindent, mintha én is ott lettem volna.”<sup>129</sup> Mikor tréfából az elveszett tojásokról mesél Anselmonak, az idős ember értetlenségét látva csak ezt válaszolja. „Nem tudom. Nézd meg a nagykönyvben. Kérdezd meg Pilartól.”<sup>130</sup> Számos más alkalommal is láthatjuk Pilar mesélő tehetségét, például annál a jelentnél, amikor hosszasan magyarázza Robert Jordannak a halál illatát, vagy a fasiszták rondai kivégzését. Ezek az intradiegetikus szintek főleg a történetalakítás különböző funkcióját mutatják be: előbbi a lírait, utóbbi a tények szubjektívizálását. Pilar konkrét szerepére azonban főleg azok a múltidézők mutatnak rá, amikor saját kalandjait, tapasztalatait a bátorság, rátermettség példázataivá szövi össze. Sosem ő van azonban a középpontban: sokkal inkább megfigyelője és továbbadója a történeteknek, hiszen mindig volt szeretői vagy más férfiak hősiességéről számol be. Ilyen például, amikor Kashkin eltökéltségét eleveníti fel, vagy a bikaviadalok világát idézi fel, közülük is a számára legkedvesebb matador, Finito történetét. Ő az tehát, aki szüntelenül emlékezteti a férfiakat a hősiesség fogalmára, aki a harc közben a narráció

---

<sup>127</sup> Jackson J. BENSON, *Hemingway: The Writer's Art of Self-Defense* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1969), 29.

<sup>128</sup> Gail D. SINCLAIR, „Revisiting the Code: Female Foundations and „The Undiscovered Country” in *For Whom the Bell Tolls*” in *Hemingway and the Women: Female Critics and Female Voice*, eds. Lawrence L. BROER and Gloria HOLLAND (Alabama: The University of Alabama Press, 2002), 94.

<sup>129</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 156.

<sup>130</sup> Uo. 232.

eszközével tartja a lelket társaiban. A heroizmus mibenlétének birtokosaként tűnik fel tehát, és ilyen tekintetben társai felett áll. Éppen a Finitóról szóló visszaemlékezése révén válik egyértelművé, mennyire nehéz azonban olykor ezt a tudását továbbadnia, és a többieket elbeszéléseinek sikeres befogadójává tennie. Története előtt, közben és után ugyanis szüntelenül értetlenkednek hallgatói, hiszen fel nem foghatják, mitől olyan hősies Finito. Pilar a végén már nem válaszol többet, hanem csak magában bosszankodik: „Elmondtam a magamét, s most hallgatók. ... !Qué sencillo! Nem értenek hozzá, s azt mondják: nem is volt valami kiváló matador. A másik tökfes meg azt mondja: „Tüdőbajos volt.” A harmadik pedig, miután mindent elmagyaráztak neki, azt kérdi: „Miért ment matadornak, ha olyan alacsony volt?”<sup>131</sup> Majd folytatja ábrándozásait Finitóról, de ezt már nem osztja meg a többiekkel. Ezekkel a visszaemlékezésekkel éppen a kultúrába ágyazódást, a múlt eseményeinek továbbörökítését végzi. Az általa bemutatott példaképekre pedig bár szükség van, azok értelmezési problémáira, illetve a szöveg önmagyarázói nehézségére, olykor lehetetlenségére mutat rá. Úgy vélem, az általa hősiesnek tartott emberekhez fűződő kapcsolata is magyarázatul szolgálhat arra, hogy Hemingway miért éppen egy női karaktert tett meg a heroikus diskurzus reprezentánsának, hiszen, mint több alkalommal is jeleztem, az erő és hősiesség túlnyomórészt férfi szereplőkben manifesztálódott nála. Az is árulkodó továbbá, hogy a fentebb említett elemzők Pilar domináns természete miatt már a maskulinitás felé látják elmozdulni alakját. Feminin jellemzői, nemiségre utaló jelei azonban végig szerepet kapnak a műben, akár szexuális vágyáról, fiatalkori vonzerejéről, Mariára való féltékenységéről vagy esztétikai megjelenéséről van szó. Egy alkalommal még az is elhangzik, hogy ha fiatalabb lenne, intimebb kapcsolatba is kerülne Robert Jordannel. Ugyanakkor jól lekövethető külseje és a férfiakhoz való viszony alapján hős és narratíva viszonyának változása. A múltban ugyanis megnyerőbb kisugárzással rendelkezett, több partnere is volt, főként sikeres matadorok, akiknek kiváló támogatójának bizonyult. A regény idejében, a polgárháború alatt viszont már a legtöbben rútnak látják, és habár még mindig hatással van bátorságukra, többnyire durvaságként és kényszerként értelmezik buzditásait. Ezért, ha elfogadjuk azt, hogy Pilar a hősi narratíva megtestesítője, akkor élettörténete pedig lehetőséget ad arra, hogy folyamatában lássuk befogadásának alakulását. Hiszen ebben az ábrázolásban immanensen a régi hősi történetekre, akár mítoszokra való igény kérdésessége is megjelenik. Míg

---

<sup>131</sup> Uo. 397-398.

ugyanis a modern háborús narratíva több esetben is hamisnak tűnik (amire Robert Jordan kétkedései is rámutatnak), addig felmerül a kérdés, hogy egyéb erőszakos narratívák milyen szerepet töltenek be a hősiességben. Ahogy Hemingway elzárkózik a háborús narratíva megtévesztő természetétől, úgy hívja fel azonban a figyelmet más múltat idéző hősi elbeszélések, rituálék relevanciájára. Abban ugyanis, hogy a saját életüket féltő, parancsot és harcot megtagadó embereket ezekkel a narratívákkal lehet ideiglenesen megerősíteni, az az állítás is felsejlik, hogy a háborús vérontás elutasítása ellenére ezek a példák mégis hasznosíthatóak, helyük van a harcról való gondolkodásban. Mint Hemingway több más művében, itt is visszaköszön tehát az az erőszakhoz való plurális hozzáállás, hogy annak bizonyos formáitól élesen elhatárolódik, míg más típusú erőszakos diskurzusok relevanciáját megfontolás tárgyává teszi szereplői számára. Egyik esetben sem a szükségszerűség azonban a választóvonal, hiszen a modern háborús narratívát éppen azért utasítja el, mert céltalannak és csúsztatásokkal telinek találja. Ezzel szemben azonban az egyéb heroikus szövegek sem gyakorlati funkciót látnak el, sokkal inkább a dominanciát reprezentálják, és mitikus szintre emelik az eseményeket. Robert Jordan tehát, akinek a harca legalább annyira öncélú, mint amennyire közösségi, hamar fogékonyságot mutat erre a típusú narratívára.

Az sem véletlen ezek után, hogy Robert Jordan első észrevétele az volt, hogy a rútnak mondott Pilar szépségét dicsérte. Utána pedig nemcsak végighallgatja azokat a történeteket is, amelyeknél előre figyelmeztetik, hogy felzaklathatják (és amelyeket María például már nem is bír tovább), hanem még utána is töpreng rajtuk, várja folytatásukat.

Fontos leszögezni azonban, hogy Pilar történeteiben nem az erőszakon van a hangsúly. Habár főleg matadorok rátermettséget idézi fel, amelynek része az erőszak, mindig a győzelemért való küzdelmet, a félelem legyőzését emeli ki. A következő alfejezetben alaposabban is kifejtem a bikaviadalok jelképességét és működési mechanizmusát, itt azonban most az a legfontosabb, hogy nem a vesztes fél szenvedését és halálát ünnepli, hanem a győztes sikerét és erejét. A pozitívnak szánt narratívák mellett azonban negatívát is bemutat tanulságként, a korábban már említett rondai kivégzést. De más helyzetekben is egy-egy szóval cselekedetre ösztönzi a férfiakat: a vonatrobbanásnál például Rafael rémületében megmerevedett, és Pilar kiáltott rá:

„Lőj, te örült, lőj, vagy kitaposom az agyadat!”<sup>132</sup> – és e felszólítás hatására valóban tüzelni kezdett. Nem szükséges mindig a történetet mondania már, elég a jelenléte is. Nemcsak a guadaramai gerillatagok felett áll azonban Pilar, nemcsak ez a csoport köszönheti Pilarnak az egyébként könnyen felbomló összetartását, helyállásait, de Robert Jordan felé is kiterjeszti befolyását. Az, hogy Pilar közelebb áll Robert Jordanhez szellemileg, mint María, nyilvánvaló. De nemcsak taktikai partnere, hanem több esetben is bátorságának, küzdő mentalitásának visszaadója. Így például, amikor Pablo a hidrobombantás ellen akarja hangolni a közvéleményt, Pilarnak nagy szerepe van abban, hogy nem sikerül neki. Vagy amikor El Sordo halála után Robert Jordanen a keserűség lesz úrrá, Pilar adja vissza neki hidegvérét, és segíti abban, hogy folytatni tudja a harcot. Ezek a szöveghelyek Pilar eseményekben működését mutatják, más részletek azonban rávilágítanak, mennyire felette is áll azoknak. Ilyen például jóstehetsége, amivel előrevetíti Robert Jordan halálát. Vagy szerepe María és a férfi kapcsolatában, hiszen ahogy a főszereplő maga is ráeszmél: Pilar volt az, aki odaküldte hozzá Mariát, aki végig felügyelte kapcsolatukat. Pilar így bizonyos mértékben az események felett áll. Prezentálja a narráció működését vagy félreértését, éppúgy, ahogy kiterjedésének határait is. Hiába tartja ugyanis kezében a cselekmény szálait, Pablo árulása jelzi azt, hogy a narráció sem tudja minden esetben uralni az eseményeket, meg lehet bomlasztani. Ugyanakkor látható, hogy alapvető csodálata ellenére még Robert Jordan sem ért mindenben egyet Pilarral. Egyfelől, ahogy egy korábbi idézetben elhangzott, de más tagok is megjegyzik a mű során, Pilar nagyon bátor ugyan, de észjárása nem megbízható. Augustín például egy alkalommal ezt mondja az asszonynak: „Te bátor vagy, hű vagy, erős akaratú és határozott... de eszesnek nem vagy eszes.”<sup>133</sup> Másrészt több alkalommal megharagszik rá, dühösen, szinte utálattal gondol rá. További kettős attitűd Pilar irányában, hogy hol a legmegbízhatóbbnak tartja a gerillák közül, máskor pedig úgy látja, hogy csak áltatja őt és saját magát is. Az asszony szólama sem teljesen megbízható számára tehát. Kapcsolatuknak, illetve a María és közte lévő viszony alaposabb megértéséhez azt elemzem, hogyan lép be a harc a mitikus szintbe, ehhez viszont a polgárháborút körülvevő természeti környezet illetve más szimbolikus harcok megjelenését vizsgálom először.

---

<sup>132</sup> Uo. 40.

<sup>133</sup> Uo. 112.

## A természet szerepe a hősiességben

Az alapvető háborús problematika mellett ugyanis a regény kitér más alternatívákra is, amelyek a férfiasságot, harcot, a csoport önigazoló küzdelmeit prezentálják. Ezeknek az egyéb változatoknak a behozása, mozgatása arra irányítja a figyelmet, hogy a háború egy mély társadalmi szükségletre adott lehetséges reakció, mivel a küzdés, a harc igénye természetből adódóan mutatkozik meg az emberiségnél.

Ezt az áttekintést segíti elő a természeti környezet, amely a legtöbbször reprezentatív funkcióval bír, motívummá válik. Sükösd Mihály szerint a természet általában egy tényszerű világot jelenít meg Hemingwaynél, amelyben maradéktalanul meg lehet bízni.<sup>134</sup> Menekülést biztosít az ember alkotta világból, viszont mégsem idilli. Itt is jelen van ugyanis az elmúlás épp úgy, mint a megújulás, itt azonban minden valódi. Az eredeti állapot tehát nem szükségszerűen felel meg az idillnek, sőt, sokkal borzasztóbb is lehet a maga „könyörtelen” őszinteségében, mint a fikciós szálak. Hiába jelennek meg a természet szépségei is, mellettük az azzal való konfrontáció is szerepet kap.

Alapvetően a harc három olyan különböző szintje jelenik meg, ami főleg a civilizáció önmeghatározására reflektál.

Az első ilyen a vadászat, ami ember és állat viszonyát még természeti körülmények között ábrázolja. A vadászat már Hemingway idejében egyre nagyobb méreteket öltött az Egyesült Államokban, Európába pedig már sporttevékenységként integrálódott.<sup>135</sup> Éppen ez teszi viszonylag ellentmondásossá a műben megjelenített vadászatot. A vadászatnak két fő típusát tartották számon. Az egyik az ún. backwoodman, aki az állatot azért ölte meg, hogy tetemét gyakorlati célokra hasznosítsa: megegye a húsát, felhasználja a bundáját, bőrét, stb. Ez főleg a szegényebb rétegekre volt jellemző. A másik típusnak a vadászat mint sporttevékenység felelt meg, amikor az állat testét semmilyen praktikus célra nem használták, csak a trófea számított. Ennek megvoltak a szigorú szabályai: egyfelől alaposan ismernie kellett a vadásznak az állat szokásait és testi felépítését, másrészt csak meghatározott számú állatot lehetett kilőni. Mivel pedig semmilyen profittal nem járt, ez a tevékenység általában az elit körébe tartozott. Ugyanis

---

<sup>134</sup> SÜKÖSD Mihály, *Hemingway világa* (Budapest: Európa, 1969), 77.

<sup>135</sup> Kevin MAIER, „Fighting” in MODDELMOG and GIZZO: *Ernest Hemingway in...*, 270-275.

nem pénzt, hanem eszmei hasznot hozott, hiszen a sportvadászok a társadalom egy része számára nemzeti hősnek, a férfiasság, a fegyverek és a halál ünnepekté alakjaivá váltak. Megítélésük mégsem volt egységes, mivel a társadalom jelentős része éppen ellenkezőleg, az antihősnek, a bűnösnek tekintette őket. Hemingway mégis olyan potenciált látott bennük, hogy alakjukat összekapcsolta művében saját hőskódjával.

Különös, hogy az *Akiért a harang szól*ban éppen olyan emberek képviselik ezt a típust, akik nem tartoznak az elithez, vadászat szempontjából sokkal inkább a backwood típusba lennének sorolhatók. Az egyik ilyen az emberöléstől irtózó Anselmo, aki szenvedélyes vadász. Robert Jordannal való beszélgetésekor viszont szóba se kerül a hús, mert ebben a regényben mindig van megfelelő táplálék. Míg a *Búcsú a fegyverektől* kiemeli a fronton való éhezés problémáját, itt az ellenkező történik: a gerilláknak mindennap jut meleg étel, kávé, még alkohol (whisky és abszint) is. Nem is az evés miatt beszélgetnek a vadászatról, hanem a trófea kerül a középpontba. Anselmo büszkén dicsekszik róla, hogy otthonában egy vaddisznó agyari, farkasok irhái, vadkecskeszarv vannak kiállítva, emellett sasok kitömve. Egyetlen funkciójuk az, hogy gyönyörködhesseken benne, és visszaemlékezhesseken a győztes viadalra. A legnagyobb büszkesége egy medvemancs, amely nem is a házában áll, hanem egy templomra lett kiszögelve. Az elbeszélő nem áll meg azonban a vadászat pusztá megemlékezésénél, hanem azt az emberek megölésével kapcsolja össze. Még a medvemancs kapcsán jegyzi meg Anselmo, hogy az valójában nagyon hasonlít az emberi kézre, illetve a mellkasa is, sőt a cigánybabona szerint a medve valójában az ember testvére. A testi mellett hamarosan szokásbeli hasonlóságokra is rámutatnak: a medve is szereti a sört, zenét, táncot, és még lopni is szokott. Korábbi szöveghelyen is található párhuzam a vadászat és emberölés között a szövegben, például amikor Pablo beszámol arról, hogy megöltek két csendőrt, Robert Jordan így válaszol: „Az ám a nagy vad!”<sup>136</sup> Majd, mikor a hidrobbantáshoz készülődve a lövések közepette azt kiáltja neki Augustín: „Buena caza, Inglés, buena caza” (Jó vadászatot, angol, jó vadászatot).<sup>137</sup> A főhős ekkor azonban már nem ért egyet ezzel. A vadászat tehát itt most nem a fizikai szükségletek kielégítése, az életben maradás céljából történik, hanem sokkal inkább a másikon való felülkerekedés, saját rátermettség bizonyítása céljából. Az, hogy ez az elit rétegből az alacsonyabb társadalmi rétegek szintjére helyeződik, azt sugallja, hogy egy olyan igényről van

---

<sup>136</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 22.



szó, ami minden emberben ott rejlik. Amikor a harcoló felek a másikban a vadat látják, az nem feltétlenül az ellenség állatiasítására céloz. Sokkal inkább arra a megmérettetésre és győzelemre való igényre, aminek a vadászat is az egyik megjelenési formája. Robert Jordan hozzáállása a vadászathoz itt is ambivalens. Ahogy látszott, egyfelől bizonyos szövegekben átveszi és ő maga is működteti a vadászat diskurzusát, másrészt azonban határozottan kijelenti, hogy ő maga nem szimpatizál a pusztán trófeaszerezés céljából űzött vadászattal.

A regény ugyanakkor a békét is felveti egy pillanatra, amikor Robert Jordan szerint a hóvihár elmúlása békét teremt az emberek és állatok között (ők is befogadnak otthon ilyenkor őzeket, szarvasokat, és nem lövik le őket). Ezt az egymás mellett élést kiterjeszti a világra is, amelybe ilyenkor béke költözik. A természeti képet ő maga fejti meg azzal, hogy a németek ugyanazzal a szóval jelölik a hóvihart és a rohamot. Az emberek és állatok közötti kapcsolatra a hadiállapot kifejezés alkalmazása és a fajok békéjének összekapcsolása a világbékével már egy egyetemesebb békés állapotot lehetőségét veti fel.

A következő szint még mindig az ember és állat egymással való küzdelmét dolgozza fel, de már nem a természetben, hanem a társadalom intézményei és annak sajátos interpretációi között. Ezek az események már árnyaltabban, kulturálisan jobban reflektáltan hordják magukon egyrészt az állat-ember különbségtetés jelentőségét, másrészt az állat megölésének összetettebb legalizációs magyarázata van. A bikaviadal művészeti ággként kezelése, illetve étellel, halállal, szexualitással, egyházzal, politikával, üzlettel, történelemmel való összekapcsolása a vadászatnál sokkal jobban beépítette a civilizációba ezt a jelenséget. A bikaviadalokat főleg Pilar nosztalgizációiból ismerhetjük. Ezek a múltba visszatekintések azért is indokoltak, mert a regénycselekmény idejében Hemingway szerint a bikaviadal művészete egyre hanyatlott.<sup>138</sup> Nemcsak azért, mert a matadorok is bevonultak a seregbe, hanem már előtte is megkezdődött. Az 1900-as évek elejére tette a bikaviadalok aranykorát, amikor a férfiak igazi férfiak voltak szemében, mert a bika mozgását nehezen lehetett kiszámítani, a harcok ezért rendkívül veszélyeseknek, de annál értékesebbeknek számítottak. 1920-tól már a bikák kisebbek és alkalmazkodóbbak lettek, ezért a matadoroknak könnyebb dolga volt. Igaz ugyan, hogy mivel közelebb kerülhettek a bikákhoz, sokkal művészebb hatást tudtak elérni. Ezért, bár az aranykort

---

<sup>138</sup> Miriam B. MANDEL, „Bullfighting” in *Ernest Hemingway in Context*, eds. Debra A. MODELMOG and Suzanne GIZZO, (New York: Cambridge University Press, 2013), 228-229.

szüntelenül gyászolta az író, még mindig annak méltó örökösének, ezüstkornak nevezi ezt az időszakot. 1931-től azonban egyértelműen a hanyatlás jeleit, az egyre süllyedő színvonalat vette észre. Pilar történeteinek ideje azonban pont a megelőző ezüstkorba esik, így az értetlenkedésükkel a csapattársak nemcsak a háborús, de más hősi narratíva meg nem értéséről is számot adnak. Bizonyos mértékben mégis életszerűtlen viszont, hogy pont egy köztársaságpárti dicsőíti a matadorok világát, mivel abban a korban pont a republikánusok ellenezték a bikaviadalokat, amiért az túlságosan kötődött az arisztokráciához, a monarchiához és az egyházhoz. Ez is arra mutat rá, hogy Pilar alakja sokkal inkább az általános hősi narratíva megtestesítője, mint egy konkrét történelmi szituáció korrajzának egyik kelléke. A bikaviadal azért olyan fontos ebben a műben, mert tökéletes átmenetet képez a természeti és a civilizációs harc között. Ez, a már nem természeti környezetben, hanem arénában tartott, díszes történelmi ruhába bújt szereplők részvételével történő viadal olyan rítus, ami azért maradhatott fenn Spanyolországban a század első felétől a mai napig, illetve terjedhetett át más országokba is, mert alkalmas változatos szimbólumok ráolvasására. Így jelentése mindig a szükséges helyzetnek megfelelően aktualizálható.<sup>139</sup> Nem a hagyományos értelemben vett, egyenlő felek között zajló harcról van azonban szó. Másik elnevezése, a lidia (dulakodás, marakodás) jobban kifejezi azt, hogy már az arénába érkezés előtt meg van határozva, hogy a matador fog győzni (ahogy neve is jelzi, ami leölt jelent), és a bika elveszik.<sup>140</sup> Ennek több oka is van, mindegyik attól függ, milyen szimbólumrendszer felől értelmeződik a folyamat. A bikaviadal egyrészt a katolikus egyházzal, a kalendáriummal van szoros kapcsolatban. Általában Szűz Máriának, Jézusnak, vagy a városvédő szentnek ajánlják fel a bikát mint a kegyelemért bemutatott áldozatot, ami visszaállítja a világ morális rendjét. Spanyolországban mindig Szent József ünnepén veszi kezdetét a bikaviadal időszaka, és Oszlopos Szűz Mária (Virgen del Pilar) napján zárul. Mária (aki megerőszkolása ellenére is szűz marad) és Pilar párosa felől nézve tekinthető ez a részlet finom utalási pontnak, elemzésemben azonban később térek erre ki. A bikaviadaloknak ugyanis létezik, és az egyházi kötelékek elhagyásával egyre erősödik az az interpretációja, hogy a bika valójában az emberben lévő ösztönös félelmet, vadságot jelképezi, a matador pedig a civilizáció adta intelligenciát, amivel le kell győznie a benne lévő állatot. A corridát ezért éppen a barbárság ellentétének

---

<sup>139</sup> Julian PITT-RIVERS, „Un Ritual de Sacrificio: La Corrida de Toros Espanola”, *Alteridades* 7, 13.sz. (1997): 109.

<sup>140</sup> Igaz azonban, hogy kivételes esetekben, ha a bika elég elszánta harcol, és különösen szép, életerős példányról van szó, a közönség kérésére a matador meghagyhatja a bika életét. Ekkor a bikát nem is viszik többet az arénába, hanem tovább élhet természetes haláláig. Ez viszont nagyon ritkán fordul elő. Uo. 110.

tartják, ahol a férfiak bemutatják, hogyan kell felülkerekedni a másik énünkön. Emiatt a filozófiai nézőpont miatt sem a viador, sem a nézők nem szórakoznak a bika halálán, sőt, tisztelik őt, halálát tragédiának élik meg.<sup>141</sup> Mind Rivera Flores, mind Álvarez hangsúlyozza, hogy a bikaviadal egy olyan egyedülálló művészeti ág, ami egyszerre jelenít meg képekben és egyszerre referenciális. Egyszerre működtet ugyanis szimbólumokat és mutat fel valóságos, visszavonhatatlan tragédiát, vért, halát: a szereplők a végén nem mosolyoghatnak, hajolhatnak meg a közönség előtt, mint például a színházban. És éppen ez a rendkívüli katarzis az, ami vonzza a nézőket, akik nem az élvezetért, hanem a megküzdés és tragédia átéléséért mennek ezt a rítust megnézni. Ezért képes a bikaviadal olyan viselkedési típust adni, a bátorságnak, férfiasságnak, becsületességnek, vagyis a csoport számára legszükségesebbnek vélt értékeknek felmutatója lenni, amelyek a Hemingway-kódhoz hasonlóan funkcionálnak a spanyol közösség számára. Népszerűségüket csak tovább növeli, hogy nem arisztokrata vagy mitológiai hőszokat láthat a közönség, hanem modern, a nép alacsonyabb rétegeiből is kikerülő, saját erejükből hőssé váló férfiakat.<sup>142</sup> Ez a küzdelem tehát a természeti énen való felülemelkedés vágyát mutatja be, az ösztönösnek tartott létből a civilizációba emelkedést.

### **Az erő mint dominancia és a béke mint gyengeség**

A harc Robert Jordan számára tehát túlmutat a nemes célon, és öndefiníciós funkcióval is bír. A műben megjelenő, a férfi számára példaértékű narratívák szerint a győzelemhez a dominancia kapcsolódik, és ez a szemlélet tetten érhető Mariával való kapcsolatában is. Ahogy elemzésem egyik korábbi alfejezetében említettem, Robert Jordan úgy érzi, Mária felé tanúsított fokozott szimpátiája kedvezőtlen lehet háborús teljesítménye szempontjából. Úgy látom azonban, nem pusztán az érzelmi érintettség sztoikus mentalitásra gyakorolt negatív hatása a probléma számára. Ellentmondásosak például azok a szöveghelyek, ahol több alkalommal is hangot ad annak, hogy nem akarja hallani a lány fasisztáktól elszenvedett bántalmazásainak történetét. A férfi indoklása szerint azért zárkózik el ettől, mert utána valószínűleg már dühből támadna rájuk, és nem tudná higgadtan végiggondolni a stratégiát. Másfelől azonban Pilar szintén erőszakot tartalmazó történeteit rendre befogadja, még azokat is, amelyek éppen a köztársaságpártiak

---

<sup>141</sup> Julia RIVERA FLORES, „Filosofía y Tauromaquia: Conocimiento, Comprensión y Razón”, *Cuenta y Razón* 2.sz. (2011): 1-10.

<sup>142</sup> María de los Ángeles PÉREZ ÁLVAREZ, „La Corrida: Un Ritual Táurico o Expresión Secular de Religiosidad”, *Zainak* 26.sz. (2004): 712-714.

vérszomjáról, kegyetlenkedéseiről számolnak be. Bizonyos esetekben az asszony még előre figyelmezteti is a főhőst azok felzaklató tartalmára. Bár Mária általában élesen tiltakozik a végighallgatásuk ellen, Robert Jordan viszont határozott érdeklődést mutat irántuk. Véleményem szerint Mária mondandóját azért nem engedi elhangzani, mert az az áldozat narratívája. Ugyanígy jár el más szereplők esetében is, ha azok a mulasztásról, esetlenségről, gyengeségről beszélnének. Pilar történetei viszont, bármennyi erőszakot vagy fájdalmat is tartalmaznak, mindig győzelmi pozícióból szólnak. Így a főhős nemcsak a tervezett könyv megírásával, de az élőbeszéd kontrollálásával, bizonyos szólamok engedésével és mások megakasztásával is alakítja a beszédmódot. Mária számára pedig az áldozatot jeleníti meg, a polgárháború önkénteseként hiába kötődik ezért hozzá olyan szorosán, ragaszkodása kétoldalú: a lány egyszerre jelenti a szeretet tárgyát és heroizmusának ellenpontját.

A recepció Mariát sok mindennek megfelelteti, rendkívül széles a skála az áldozattól a ledér nőig, a szűz Spanyolország jelképétől Jordan elfojtott ölési vágyának kivetüléséig.

Ez nem meglepő, hiszen a regény során maga Robert Jordan is igen ambivalensen viszonyul hozzá. Alapvetően két véglet között váltakoznak érzelmei, megnyilvánulásai: vagy lelkesültségében a lányt egyszerre tekinti a feleségének, lányának és testvérének, azt hangoztatva, hogy mindenkinél jobban szereti őt. Ennek a rajongásnak az őszinteségét fejezi ki többek között a „gloria” is, a föld megindulása első együttlétük alkalmával, amely megisméltésére később is vágyakozik.

Másfelől viszont több alkalommal is meglehetősen ridegen, sőt, némelyest lekezelően bánik vele, mintha a lány nem a megváltást jelentené neki, inkább pusztá hátráltató tényezőt.

Úgy vélem, ennek az a magyarázata, hogy a különböző hősi narratívák között őrlődés miatt a lány alakja is kettősséget rejt magában. Terveik szerint a polgárháború után együtt élnének, együtt képzelik tehát el a jövőjüket. Mária alakja azonban egyszerre vonzza és taszítja is. Egyszerre jelenti számára a háború nemes célját, azt az eszmét, amiért közösségi szinten küzdenek, és azt az áldozatszerepet, amelytől Robert Jordan annyira irtózik.

Először azt fejtem ki bővebben, milyen jelek utalnak Mária negatív megítélésére. Az egyik legambivalensebb jelenet, amikor a hidrobantás előtti este a hálósáokban fekvő igen különös szerelmi jelenet zajlik kettejük között: Robert Jordan figyelmezteti a lányt, hogy korán

akar elaludni, mert hajnalban már kelnie kell. María azonban még közös jövőjükéről beszélne, arról, hogy összeházasodjanak-e és szülhet-e egyáltalán gyereket mindazok után, amiket a fasiszták tettek vele. Habár korábbi ábrándozásaik a jövőt illetően meglehetősen közhelyesek, sekélyesek voltak, elképzeléseik többnyire kimerültek a sétákban, bevásárlásokban, a hotelban pihenésben és a különböző étkezdék kipróbálásában. Ezúttal azonban nagyobb horderejű kérdések merültek fel, amelyekre a férfi csak ennyit felel: „Máris házasok vagyunk. Ezennel feleségül veszlek. A feleségem vagy. De most már aludj, nyulacska, mert kevés időnk van.”<sup>143</sup> Ez a sietős, fáradtságtól kimondott házasság, annak alkalomhoz illetlen, kelletlen volta is rámutat arra, hogy Robert Jordan hiába rajong Mariáért, egyáltalán nem biztos benne, hogy együtt tudna vele élni. Ugyanezen az éjszakán gondol arra is: „Úristen, de sokat áltattam magam ma éjszaka! És Pilar is áltatta magát egész nap. De mennyit. Megölnek-e holnap? Mit számít ez az mellett, ha sikerül felrobbantanunk a hidat?” Majd arról vall, hogy nem tudná sokáig folytatni ezt az életmódot. Nem világos azonban, hogy ezt a veszélyes életmódra érti, vagy magára a színlelésre. Ezután még azt is hozzáteszi, hogy az utolsó éjjelét nem így szeretne volna eltölteni, de az utolsó éjszakák sohasem jók. Majd egy hirtelen fordulattal azt suttogja a már alvó Mariának, ezúttal teljes odafigyeléssel, hogy valóban feleségül venné. Éppen ez a bizonytalanság, vagyis a kényszeredett feleségül vevés és az őszintének szánt feleségül kérés közötti különbség fejezi ki tökéletesen kapcsolatuk instabil voltát. Jordan ugyanis többször úgy bánik Mariával, mintha csak a szeretője lenne, nem pedig a felesége, testvére, lánya. Gail D. Sinclair is megjegyzi, hogy az első szexuális együttlét után pár órával már egyenesen úgy bánik a lánnyal, mint egy rongybabával vagy egy tanulékony kedvencel.<sup>144</sup> A bizonytalanságot azonban jobban mutatja az, hogy Robert Jordan többször is a munka akadályozóját látja a lányban. A következő jelenetben ugyanis, amikor Robert Jordan lelötte a rájuk támadó ismeretlen lovas, és öltözködése közben megérezte az alvó Mariát, akkor tudatosul benne, hogy nincs már többé helye a lánynak az életében. María viszont nem hagy neki nyugtot, ezért a férfi egyre ingerültebben igyekszik megszabadulni tőle: „Csókolj meg – kérte a lány. – Nem szégyelled magad? – Nem, egyáltalán nem. – Most fordulj vissza.... [María:] Mondd, hogy szeretsz – Nem. Most nem. – Most nem szeretsz? – Déjame. Menj vissza. Ilyenkor nem lehet szerelemmel foglalkozni.” Más esetben

---

<sup>143</sup> Ernest Hemingway, *Akiért a harang szól*, ford. SÓTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 400.

<sup>144</sup> Gail D. SINCLAIR, „Revisiting the Code: Female Foundations and „The Undiscovered Country” in BROER and HOLLAND, *Hemingway and the Women...*, 95.

beszélgetésük során is észrevenni, hogy María beszél még, de Robert Jordan gondolatai már a munkán járnak, és nem figyel rá. Az is megfigyelhető egy alkalommal, hogy a férfi a lányhoz beszél, de valójában Pilarhoz intézi mondanivalóját, és az ő reakcióit lesi. Pilar tehát közelebb áll Robert Jordanhez szellemileg, mint María, személyisége, története is jobban érdekli őt.

A lány valóban súlyos testi és lelki bántalmazások sorát élte át, amely mentális egészségén és külsején is nyomot hagyott. Pilar visszaemlékezésére hagyatkozva feltételezhető, hogy menekülése után is jelentős ideig a sokk hatása alatt maradt még, illetve haját is leborotválták, a gerilla csapattagok pedig kimondottan rútnak találták, nem is igazán látták értelmét annak, hogy magukkal vigyék. Robert Jordan azonban nemcsak szánalmat érez iránta, vagy a negatívum mellett a nehézségeken végül mégis felülkerekedő túlélőt. Hiszen segítséggel ugyan, de María életkedve kezdett visszatérni, ahogy haja is egyre jobban nőtt, alakja pedig újra szépséget és bájt sugárzott magából. A főhős viszont hiába hangoztatja egyfelől, hogy nem akarja hallani a traumatikus történetet, mert őt magát is túlságosan megviselné, ha mégis éppen ő az, aki mindig hangsúlyozza, újra és újra felhívja a figyelmet a lány esetlenségére, gyenge pontjaira.

Az egyik ilyen árulkodó jel, hogy mindig nyulacskának hívja, ami tekintve, milyen szerves része a vadászat allegóriája a háborúnak, igen beszédes megnevezés. Carly Eby is felhívja a figyelmet erre a megszólításra, amit azért is tart különösen szerencsétlennek, mert akkor is így nevezi, amikor például nyulat sütnek és esznek.<sup>145</sup> Feltűnően sokat foglalkozik ugyanakkor a lány erőszakkal lenyírt hajával, nem a tetszését fejezi azonban ki ezzel, hiszen neki hosszú hajjal jobban tetszene: „Gyönyörű az arca...S még szebb volna, ha nem nyírják le a haját.”<sup>146</sup>

Ezt a figyelmet María is észreveszi, és zavarja, kéri is ezért a férfit, hogy ne foglalkozzon vele annyit. Robert Jordan mégis újra és újra visszatér – akárcsak gondolatban – haja rövidségére, ami egy bizonyos megcsönkítésnek is megfeleltethető. (María elmondása alapján nemcsak a leborotválás aktusa volt megrázó, amikor végig néznie kellett magát a tükörben, és levágott hajával tömték be a száját, hanem egyik barátnője reakciója is, aki először fel sem ismerte

---

<sup>145</sup> Carl EBY, „Rabbit Stew and Blowing Dorothy’ Bridges: Love, Aggression, and Fetishism in *ForWhom the Bell Tolls*”, *Twentieth Century Literature*, 44, 2.sz. (1988): 205-206.

<sup>146</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 61.

kopaszon, majd mikor mégis ráismert, pánik uralkodott el rajta.) Ezzel tehát a férfi újra és újra a lány kiszolgáltatottságát idézi fel. Igaz ugyan, hogy a pontos történetet sokáig nem ismeri, azt azonban a kezdetektől tudja, hogy erőszakkal nyírták meg. Carl Eby Robert Jordan rejtett agresszióját látja megnyilvánulni a Mariához való viszonyban.<sup>147</sup> Míg ő azonban egyfajta erőszakátvitelt vél felfedezni abban, hogy Robert Jordan a nyúlal végez a conejo-nak szólított lány bántása helyett, én úgy vélem, a lány prédajellege nem feltétlenül a vadászösztön agresszióját kelti fel a férfiban, inkább a lekezelő attitűdöt. Nemcsak a lány külseje és megnevezése elgondolkodtató ugyanis, hanem például ügyetlen, suta mozgáskultúráját is több ízben szóvá teszi, tetszését nyilvánítja ki ezzel kapcsolatban. Ez a kettősség pedig, hogy egyszerre vágyik a lányra és bosszankodik miatta, lehetséges dühéről számol be a lány meghurcoltatásának végighallgatása esetén, mégis ő maga eleveníti fel sérelmeinek nyomait, arra utal számomra, hogy a lány áldozati mivoltában egyszersmind a gyengeség, alávetettség, tehetetlenség manifesztációja is számára. Bár éppen azért csatlakozott a spanyol lázadókhöz, mert egy véleménye szerint jobb világ megteremtésében akar részt venni, és éppen a hasonló mértékű és jellegű szenvedések megismétlődését szándékozik megakadályozni, az erőt és győzelmet mégis az akár erőszakot is alkalmazó dominanciával azonosítja. Ez az oka annak, hogy mint önkéntes segítő hol gyengéd érzésekkel viseltetik a lány iránt, hol pedig képtelen vele egy szinten lévő partnerként tekinteni rá. Dialógusaikban valóban jól kivehető, hogy María szellemileg nem megfelelő társa, ezt ő maga is belátja, amikor beismeri, hogy csak keveset tud, memóriája gyenge, Pilar viszont hozzá képest bölcsnek tűnik. És valóban, több esetben is megfigyelhető, hogy Robert Jordan és Pilar olyan szoros mentális egységet alkotnak, amelyet a lány meg se közelít. Az asszony ad neki tanácsokat, magyarázza el házastársi feladatait és a szeretkezés folyamatát.

---

<sup>147</sup> Carl Eby ugyanakkor Arturo Bareára hivatkozva jegyzi meg, hogy ez a megnevezés meglehetősen sértő, különösen egy nemi erőszakot elszenvedett lány számára. Ő úgy tartja, ez pusztán nyelvbotlás Hemingway részéről, nem volt ismeretében ugyanis a spanyol szlengnek. A conejo, ami nyulat jelent ugyanis a cocno, a női nemi szerv elnevezésének egyik változata. Barea szerint Robert Jordannek erről kellett tudnia. Wolfgang Rudat ugyanakkor ellenkezőleg, úgy véli, Hemingway tisztában volt ugyan ezzel a jelentéssel is, viszont ezzel akarta prezentálni a főhős gyakorlati nyelvhasználatának korlátait. Carl Eby szerint ugyanakkor María conejonak nevezése és ezzel párhuzamosan a nyúlvadászat és a nyúl evése Robert Jordan rejtett agresszióját mutatja be. Mivel azonban az állaton tesz erőszakot az azonos elnevezésű lány helyett, a fetisizmus körébe csúszik azáltal, hogy nem a szeretett lénynek, hanem annak helyettesítő tárgyának árt. Mariát tehát ennek az átvitelnek köszönhetően menti meg a rombolástól. Carl EBY, „Rabbit Stew and Blowing Dorothy’ Bridges: Love, Aggression, and Fetishism in *For Whom the Bell Tolls*”, *Twentieth Century Literature*, 44, 2.sz. (1988): 210-212.

Mondatai és azok tartalma is sokkal egyszerűbb, felszínesebb, amikor Mairával beszél. Érdemes megjegyezni azt a jelenetet, amikor első ízben találkozik El Sordoval, aki szintén ezt a beszédstílust használja irányában. Robert Jordan ekkor önérzetesen megjegyzi magában: „Vajon mindenki így beszél-e? – tűnődött Robert Jordan. – Vagy talán azt hiszi, hogy idegenekkel csak így lehet szót érteni?”, majd később, amikor El Sordo már bizalmasabban, jobban részletekbe menőbben tárgyal vele, elégedetten nyugtázza: „Jól van – gondolta Robert Jordan. – Tehát csak idegenekkel beszél olyan elemista módon. Örülök, hogy értelmesen is tud.”<sup>148</sup> Ő maga viszont a mű során változatlanul ezt a felszínesebb, időnként a lány értetlenségén finoman gúnyolódó hangnemet használja. Amikor például arról beszélnek, hogy María agyonlőné Robert Jordant, ha arra kerülne sor, María nem veszi észre Robert Jordan szarkasztikus hangnemét, az ő szólama végig komoly marad: „Ha megtanítasz lőni – folytatta María – akkor bármelyikünk agyon is löheti a másikat vagy magát, ha muszáj. Mondjuk, ha megsebesülünk, vagy el akarnak fogni bennünket. – Pompás gondolat! – mondta Robert Jordan. – Még sok ilyen remek ötleted van? – Nincs sok. De mondok egy jobbat.” Kicsit később: „De még mást is megtennék – mondta María halkán, de komolyan, a gondos feleség hangján. – Még azon kívül, hogy agyonlőnél? – Igen. Ha elfogy a cigarettád, majd sodrok neked. Erre is Pilar tanított.”<sup>149</sup> Szellemi alárendeltsége nemcsak a dialógusok stílusában mutatkozik azonban meg, hanem abban is, hogy éppen azért mind a haditerv kidolgozásából, mind más fontos eseményekből (például a Pablo kiiktatására tett kísérletből) kizárják, és az esetek nagy részében Mariának nincs is sejtése róluk. Nem teljesen passzív azonban a szerepe, Pilar és Robert Jordan ugyanis gyakran irányítják, utasításokkal látják el, amelyeket María szívesen véghezvisz, olykor azonban már szinte túlzásba esnek. Ez főleg a barlangban zajló jeleneteknél látszik: szüntelenül a férfiak kívánságát lesi, és Pilar kéréseit hajtja végre. Akkor éleződik ez, kerül kimondásra, amikor Robert Jordan koszos cipőben lép be a barlangba, majd megkéri Mariát, hogy hozzon neki tiszta harisnyát. Amikor Pilar megjegyzi, hogy máris az ura és parancsolója lett, csak ennyit válaszol: „Ilyen jó dolgom nem is volt még – mondta a fiatalember – élek az alkalommal.”<sup>150</sup>

Azt, hogy mindezek ellenére miért érez kötődést is María iránt, a szereplők által alkotott mitikus szféra elemzése keretein belül mutatom be.

---

<sup>148</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, SÓTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 144.

<sup>149</sup> Uo. 168-169.

<sup>150</sup> Uo. 235.



## A szereplők mítoszalkotása

Pilar ugyanis nemcsak megidézi a rítusokat, de a szereplők egy része akarva-akaratlanul is mitikus szintre lép, tehát résztvevőiké is válnak. Figyelemreméltó azonban, hogy a republikánusok nemcsak a fasizmus ellen tiltakoznak, de a katolicizmus ellen is. És bár az egyház tanait alapvetően elvetik, a szakralitással és természetfelettil való kapcsolatuk mégis megmarad, ám más módozatokba integrálódva. Egyrészt időnkénti elszólásokkal, Isten nevének említésével, máskor a feszült helyzetekben egy-egy ima elmormolásával nyúlnak vissza a katolikus hagyományhoz. Ilyen jelenet például Joaquin fohásza Szűz Máriához, amikor életveszélybe kerül, vagy amikor azon töprengenek, hogy a harcok végeztével számot kell-e adniuk Istennek a kiontott életekért. Ezek még lehetnének berögzülések, meg is feddik érte egymást, hiszen gerillaként árulásnak tartják ezt. Hiába határolódnak azonban el a vallástól, más, a természetfelettil kapcsolatba hozható szokásokat azonban életben tartanak és elfogadják. Ilyenek a babonák is: például azért mellőzik a káromkodást, mert úgy vélik, balszerencsét idéz elő. Jellemző ugyanakkor, hogy bár néha hitetlenségüket fejezik ki velük szemben, mégis mindig folyamatosan visszatérő elemek ezek a műben. Idetartozik Pilar jóstehetsége is. A lázadók nagy része hisz is benne és nem is, még maga Robert Jordan is meginog, habár több ízben is hangoztatja: „Nem hiszek sem a szörnyetegekben, sem a jövőmondásban, sem a tenyérjósolásban, sem a többi cigányos zagyvaságban.”<sup>151</sup> Ennek ellenére a regény végéig foglalkoztatja az, amit elhallgatott előle Pilar. Az asszonyt egyébként is egyfajta mediátorként jelenik meg a műben az emberi és az ember felett álló közötti közvetítésben. Jóslata mellett a természetfeletti szférákba emeli alakját az is, amikor Robert Jordan így gondolkodik róla: „Sokkal-sokkal finomabb érzékű, mint amilyen te vagy! Igen, ez az asszony ismeri az idő értékét. Ő irányította ügyünket, mert nem akarta, hogy elveszítsük azt, amiről neki már le kellett mondania, hisz az elvesztést tudomásul venni, az bizony keserű pirula!”<sup>152</sup> Majd nem sokkal azután újra hasonló, hatalmát hirdető kijelentést fogalmaz meg, miután Pilar a szeretkezés közbeni föld megindulásáról beszél: „Csak azt tudjuk, hogy semmit nem tudunk. Például azt sem, hogy éjszakánként mi történik velünk. A nappal eseményeit még csak megértjük valahogy, de az éjszakát már nem fogja fel értelmünk... Azt hittem ott fenn a hegyen, hogy varázsereje kiapadt már, de úgy látom, még teljében van. Ha ellenségünk volna, agyonlőném. De nem akar ártani,

---

<sup>151</sup> Uo. 175.

<sup>152</sup> Uo. 166.

csak régi hatalmát visszaszerezni az élet fölött.”<sup>153</sup> Illetve egy alkalommal Pilar is azt mondja magáról: „Mi tart örökké a világon? – tűnődött Pilar. – Talán én.”<sup>154</sup>

Az viszont nem tudható, hogy egészen pontosan mit olvasott ki a férfi tenyeréből, ezért főként pusztán homályos, ám baljóslatú prolepszisként vonul végig a művön. Úgy vélem, ezért nem annak elfogadása, az attól való rettegetés miatt van jelentősége a férfi számára, hanem mert szüntelenül a sorsnak, az ember által irányíthatatlan transzcendenciának való kiszolgáltatottságra emlékeztet. Amiként ugyanis a vadászat, de különösképpen a bikaviadal során is szimbolikusan az ember és az emberen kívüli méretteti meg magát, úgy hatol be ezúttal a természetfeletti erő lehetősége a harcolók közé. Az identitáskonstrukció és a győztes pozíció kérdésében pedig ez is egy, ezúttal magasabb szféra, amelyhez viszonyítva a hősnek meg kell határoznia saját hatalmát. Robert Jordan minden szkepszise és racionalista gondolkodása ellenére ezért tulajdonít jelentőséget neki. Valójában olyannyira, hogy akár a hősi narratíva esetében, amelybe könyvírás révén kíván bekapcsolódni, ebben az esetben is kreatorként lép elő. Közvetlenül a híd robbantás előtt ugyanis, miközben a folyót nézi, eszébe jut a Jordán folyó, és hirtelen a következőt gondolja: „A Jordán nem sokkal nagyobb, mint ez a folyó itt. Természetesen, csak a forrásnál. Jó itt a híd alatt, valósággal otthon érzi magát az ember .... Amerre a Majna megy, arra megy a nemzet. Amerre a Jordán megy, arra mennek az izraeliták. Vagyis a híd. Amerre a Jordán megy, arra megy a híd is. Vagyis pont fordítva, de mindegy.”<sup>155</sup> Ezzel párhuzamot von saját maga és a bibliai motívumrendszer között, hiszen félreérthetetlenül összekapcsolódik vezetékneve a szent folyóval, ahogy a gerillákat vezető szerepe is az izraelitáknak utat mutató Jordánnal. További párhuzam a két szembenálló partot elválasztó jellegük is, hiszen a híd felrobbantásával a férfi szerepe is a felek közti távolság megtartása. A Jordán ugyanis a legszentebb folyó a keresztény kultúrkörben, és ezzel a tulajdonságával jól tükrözi az ember bemutatott kettős természetét is: egyszerre természeti és kulturális. Ugyanakkor a folyó a Holt-tengerbe ömlik, vagyis előrevetíti, magában hordja Robert Jordan várható sorsát, a halált – habár erről végül nem értesül az olvasó.

Ebbe a kulturális szintbe lép be María is. A zsidó-keresztény kultúrkör megidézett kulcsneveit is érdemes azonban alakjánál figyelembe venni: Jordán, Pablo (Pál), María, Pilar (az Oszlopos Szűznek nagy hagyománya van Spanyolországban, és abban a városban, Estremadurában van a

---

<sup>153</sup> Uo. 174.

<sup>154</sup> Uo. 188.

<sup>155</sup> Uo. 486-487.

temploma, ahol Roberto tíz évig élt, ennek a városnak a neve pedig gyakran elhangzik a műben; illetve a bikaviadalok is eddig az ünnepig tartanak). Mégsem konkrétan a bibliai Szűz Máriát idézi meg, ahogy a Jordán folyó is csak jelképesen van jelen a műben. A Jordán ugyanis a Bibliában a termékenység forrása,<sup>156</sup> illetve az a folyó, amely a Kánaán mellékén helyezkedik el.<sup>157</sup> Az Újszövetségben pedig a Jordán folyóban történik a keresztkedés, és itt lép fel Jézus, vagyis Mária gyermekének életében rendkívül fontos szerepe van e folyónak. Ez jelképezi, hogy ahhoz hasonlóan az ember, a hős is magában hordozza a termékenységet, a Kánaánt, vagy egy új fejezet, a megváltás lehetőségét. Mária azonban itt terméketlen. Szűz Máriához való hasonlatosságát nemcsak neve, hanem szüzességének a megerősökölés ellenére történő megörzése is hangsúlyozza. Azt az igazságot jelképezi, ami magában hordozza a fenyegetett helyzetben szükséges megváltás lehetőségét, amit az emberek elvárnak a hóstól, a háborús narratíváktól. Először is Pilar szerepét fontos megnézni Mária történetében. Robert Jordan maga is töpreng rajta, hogy Pilarnak köszönheti-e Mariát, vagy nélküle is ennyire közel kerülhettek volna egymáshoz? Pilarnak bizonyos mértékben mindenképpen szerepe van kapcsolatukban. Ahogy a gerillák elmondásából megtudja az olvasó, még a megérkezése előtt Pilar a többi férfival vitette a lányt a hidrobantás során, amikor pedig már nem bírták, az asszony maga vette a hátára. Ez a kép bemutatja azt, ahogy a narratívának folyamatosan szüksége van a megfelelő karakterekre, személyekre, akik képesek magukba fogadni, hordozni azt az eszmei tartalmat, ami egy új szintre lépés lehetőségét adja meg az emberiségnek. A csapattagok részéről a hősi narratíva meg nem értése mellett azonban ennek a saját igazságnak a teher jellege is látszik ebben a jelenetben, hiszen a lány cipelése miatti zúgolódnak, Pilarnak pedig már ütlegelnie kell őket, hogy saját bőrük mentése közben figyeljenek Mariára is. Robert Jordan azonban olyan személy, akit méltónak talál nemcsak a cipelésére, hanem a vele való egyesülésre is. Fontos azonban a megváltás lehetőségét hangsúlyozni a megváltás bizonyosságá helyett. A regényben szereplő Mária ugyanis a bibliai Szűz Mária torzított referenciája, sőt felfogható az ő kiforgatásaként is. Egyfelől ahogy már említettem, a műben ábrázolt karakter nem megfelelő szellemi partner a főhős számára. A másik fontos különbség a termékenységre vonatkozik, nagy valószínűséggel ugyanis nem foganhat és szülhet gyermeket. Hiába történik tehát meg a gloriának nevezett, csodával felérő földmozgás egyesülésük során, nem ismétlődik meg az a megváltás, ami a bibliai

---

<sup>156</sup> 1 Móz 13.10

<sup>157</sup> Józs, 22.10

történetben, mivel Szűz Mária és a Jordán folyó közül hiányzik a fiú, Jézus alakja. Mária tehát hiába ruházódik fel szakrális jelleggel is a Robert Jordan számára vereséget reprezentáló szerep mellett, a mítosz szintjén, a hősi narratívában sem születhet szerelmükből új élet.

Míg amikor áldozatként tekintett Mariára, a lány vélt gyengesége jelentette az elbizonytalanító tényezőt, addig szakralizációja révén a hősi narratívában működése magának a mitikus vonulatnak a fonáksága miatt nem működik a férfi számára.

María sérülései ugyanis nemcsak mint az emberi szenvedés lenyomatai jelennek meg, hanem azt is bemutatják, hogyan használják fel a szembenálló felek saját hősi narratívájuk során a jónak tartott ügy érdekében. Ennek a jele például a lány haja, amely nem önszántából, hanem kényszer hatására lett rövide nyírva, vagyis nem saját döntéséből ilyen a haja, ez a frizura nem illik hozzá, nem a karakterének része. Tehát a személyiségétől elütő, külső torzításról van szó. Ez be is bizonyosodik később. Nemcsak a haját vágták le azonban, hanem meg is erőszakolták, a szüleit (vagyis az őseit) is megölték. Ez azonban a mitikus szinten is működik: hiszen a fasisztákat éppen annyira egy nagy cél fűtötte, mint az ellenük harcolókat. Hemingway pedig mind a két ellenséges tábor morális gyengéit bemutatja – épp úgy, mint az erényeit. Ezért láthatjuk azt is, hogy az ellenség hősi narratívája is hasonló módon működik, hasonlókat remélnék tőle, mint Robert Jordan csapata. A gerillák tábora is végez azonban módosításokat. Sinclair írói elvétésnek, María személyiségével összeegyeztethetetlennek tartja azt a jelenetet, amikor a lány már nemcsak felépülni látszik az őt ért traumából, hanem kacérkodni is kezd Joaquínnal, és Pilarnak kell rászólnia, hogy fejezze be.<sup>158</sup> Amikor Robert Jordannel beszélget Mária, és a férfi megkéri, hogy maradjon távol a harctól, Mária így felel: „A gépfegyver lábát akarom tartani, és tüzelés közben folyton azt fogom mondani: szeretlek, szeretlek, szeretlek!”<sup>159</sup> Itt pedig Robert Jordan fordítja át a magasztos eszmét az öldökléssé. Vagy amikor Mária a férfi minden tiltakozása ellenére elmondja haja levágásának és a megerősokolásnak történetét, a végén hozzáteszi: „Csak gonosz emberek voltak, szívesen megölnék közülük néhányat.”<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Gail D. SINCLAIR, „Revisiting the Code: Female Foundations and „The Undiscovered Country”, in BROER and HOLLAND, *Hemingway and the Women...*, 99.

<sup>159</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 310.

<sup>160</sup> Uo. 398.

## A hídrobbantás

A mű befejezése azért is vet fel sok kérdést és enged meg számos interpretációs lehetőséget, mert valójában nem tudjuk, hogy mi a főhős tényleges sorsa. Bár az *Akiért a harang szól* cím hősi halált sugall, mégsem látjuk Robert Jordant meghalni a mű során.

A főhős a számára legfontosabb feladat, a híd felrobbantása után sérül meg. A viszontagságos előzmények, a csapat nehéz koordinálhatósága és Pablo szembefordulása után végül mégis sikerül végrehajtani a parancsot, igaz, nem áldozatok nélkül. Hiszen többen is meghalnak, még a Robert Jordanhez olyan közel álló Anselmo is. A feladatot mégis maradéktalanul teljesíti, a végzetes lövés már utána, menekülés közben éri. Ezért ugyan sikerrel járt az akciója, Pilar ki nem mondott jóslata mégis beteljesülni látszik. Közvetlenül a hídrobbantás előtt még azt állítja, nem is fontos, hogy mit olvasott ki a férfi tenyeréből, hiszen úgysem fog megtörténni. Robert Jordan egyszerre érzi úgy, hogy Pilar hazudik, és egyszerre tekinti jelentéktelennek a jóslat súlyát. A hídrobbantás során bebizonyítja, hogy valóban sikeres katona, aki képes a győzelemre, sikerrel véghez viszi a feladatát. Kétkedései ellenére ugyanis a háborús narratíva mellett dönt, ezáltal egyszersmind megfelelve a hősi elbeszéléseknek is. Hiszen a kiadott utasítást továbbra sem meggyőződésből, sokkal inkább becsületének megőrzése céljából hajtja végre. Pablo a robbantószerkek ellopása után visszatérve beismeri, hogy pusztán azért csatlakozott újra Robert Jordanékhoz, mert nem akar egyedül lenni. Ehhez hasonlóan a főhős is elsősorban önös érdekek miatt teljesíti a saját megfogalmazásában is értelmetlen, viszont meglehetősen veszélyes parancsot. Később úgy véli, sorsa már akkor megpecsételődött, amikor megbízták a robbantással. Példás helytállása, a hadművelet sikeres végrehajtása azonban nem jelent a harc minden szintjén győztes pozíciót számára. Ahogy fentebb bemutatam, a harc aktuális, konkrét céljai mindig jelképes szintekkel is feltöltődnek, a küzdelem ezek fényében a civilizáción kívüli, természeti vagy természetfeletti szférákon belül is öndefiníciós funkcióval bír. Ebben az esetben viszont a dominancia, erő reprezentálása után szinte azonnal a vesztes, a gyenge, az áldozat szerepébe kényszerül. Menekülés közben olyan súlyos sebet kap, amely miatt nem tud lovagolni, nem folytathatja az utat a többiekkel. Így társai kénytelenek magára hagyni. María különösen nehezen búcsúzik el Robert Jordantól, vele akarna maradni, vállalva ezáltal akár a fogságba kerülés vagy halál lehetőségét is. Robert Jordan végül azzal győzi meg, hogy a lány révén belőle is megmenekül egy rész. Figyelemre méltó részlet azonban az, hogy Pilar közös

életet képzelt el Mariával és Robert Jordannal. Vagyis azt a célt, hogy a hősi narráció betöltsen funkcióját, és a hős alkalmazója meg hozza a kettejük által hordozott megváltást. Amikor azonban a hős veszélyben van, Pilar leoldja lováról azt a felszerelést, ami ehhez az új élethez kellett volna, csak hogy segítsen neki. Vagyis saját jövőjét is feláldozná a hőséért, ami azt bizonyítja, hogy a narratíva a hőséért van, és nem fordítva. Az elválás azonban már szükségszerű. Marília és Robert Jordan búcsúzó jelenetében Marília a férfival akar maradni, Robert Jordan azonban útjára bocsátja. Robert Jordan azt mondja Mariának, hogy amíg a lány él, addig ő is él, és ha ő megmenekül, akkor mindketten megmenekülnek. Svoboda szerint Marília úgy menti meg a férfi életét, hogy ekkor már közös gyermeküket hordja a szíve alatt.<sup>161</sup> Erre azonban nincs semmilyen utalás a műben, illetve éppen az hangzik el, hogy valószínűleg nem lehet soha gyermeke. Úgy vélem, sokkal inkább arról van itt szó, ezzel rájön, hogy ezek a hősi narratívák is torzok. Hiszen már korábban is megjegyzi a mű során, hogy többnyire csak áltatja magát, ahogy Pilar is. A természetfeletti szerepében való kételkedése is teljessé válik itt, ez teszi világossá, hogy az általuk biztosított erő érzete ellenére legyőzhető marad. A sors felett ugyanis nem tud győzelmet aratni.

Ez abból is kitűnik, hogy valósággal a préda szerepébe kényszerül, amelyre mindig annyira ellenszenvvel tekintett. Teljesen magatehetetlenül kell várnia egy fa tövében, mivel a valószínűleg törött lába miatt semerre nem mehet, nem mozdulhat, miközben tudja, hogy hamarosan rátalál az ellenség. Ebben a magára maradt helyzetben, amikor mind Pablo, mind Pilar, eddigi kétségeik kimondója távol van, kénytelen szabad utat engedni gondolatainak, ezáltal egyáltalán nem állítja meg őket. Azok a témák köszönnek vissza csapongó képzeletében, amelyeket az egész regény során fel-felemlít, teljesen azonban sosem fejt ki. Nyíltan kimondja ezáltal például véleményét saját feladatáról és magáról az egész fegyveres összetűzésről, arról az értelmetlenségről és következetlenségről, ami végig körbevetette önkéntessége alatt. Megállíthatatlanul vall az ellenség lázadókkal való hasonlóságáról is, és még a repülőikben is éppúgy képes gyönyörködni, mint a saját oldalán állók gépeiben. Utat ad továbbá érzelmi kötődései, a csapattagok iránti vonzalma, ragaszkodása kifejezésének is. Érdekes módon nemcsak nem akadályozzák ezek a helytállásban, hanem éppen ellenkezőleg, az ő megmenekülésüknek tudata jelent vigaszt számára szerencsétlen helyzetében. Illetve éppen az ő lehetséges

---

<sup>161</sup> Frederic J. SVOBODA, „The Great Themes in Hemingway”, in WAGNER-MARTIN, *A Historican Guide to...*, 66.

megsegítésük, a számukra való időnyerés jelenti azt az erőforrást, amiért képes eszméleténél maradni, továbbra is uralkodni önmaga felett.

És akármennyire is helytelenítette korábban apja és Kashkin öngyilkosságát, ezúttal maga is hajlik arra, komoly érveket hoz fel mellette, hiszen így akarja elkerülni, hogy fogságba kerülése esetén információt szedjenek ki belőle. Érvei és ellenérvei ütköztetése után arra a döntésre jut, hogy a legcélszerűbb az volna, ha végezne magával, még mielőtt eszméletét veszti, ezzel a lehetőséggel azonban egy véletlen miatt nem él csupán. Elhatározása után, a mellényzsebébe nyúlva jön rá ugyanis, hogy elveszette az üveget, amelyben a mérget tárolta – itt azonban az is kiderült tehát, hogy erre a lehetőségre korábban is készült már.

Miközben tanakodik, egy idő után már párbeszédet folytat saját magával, amire reflektál is: „Kivel beszélsz most? Senkivel. Talán a nagyapámmal. Nem. Senkivel.”<sup>162</sup> Az a tény, hogy végül már egyes szám második személyben, tehát kívülállóként beszél magáról szintén a benne dúló kettősségről tanúskodik, illetve, hogy külső szemlélőként elemzi saját magát és a tetteit is. Egyszerre elégedetlen magával és ismeri be, hogy valószínűleg más sem viselkedne különben ebben a helyzetben. Végül úgy dönt, hogy mégis életben marad, megpróbál küzdeni az ájulás ellen, mivel így nagyobb esélyt ad annak, hogy még feltarthatja az ellenséget, és így is időt nyer a menekülőknél. A mű végén látjuk, hogy a Berrendo által vezetett ellenséges csapat már egyre közelebb ér hozzá, valószínűleg hamarosan rátalálnak, Robert Jordan pedig rájuk fogja fegyverét. Nem az a sztoikus hős azonban már, aki eddig volt, szíve hangosan dobog, tehát rendkívül izgul. Ebben a zsákmányállat-helyzetben nem azért használja már a gépfegyvert, hogy a saját hősiességét bizonyítsa, hanem kizárólag a közösség érdekében. Nem a korábban hallott hősi történeteknek, példaképeknek vagy a nagyapjának való megfelelés miatt akar azonban már öntudatánál maradni, és nem is azért veti el végül az öngyilkosság lehetőségét, hanem kizárólag azért, hogy így segítse a többiek menekülését. Ekkor vált hősiessége igazán önzetlenné, mentessé minden öncélúságtól. Innentől tud igazi szeretettel gondolni Mariára, akit már nem nevez nyulacskának, hanem a nevéen szólít, és valóban fájdalmat érez, amiért nem élhetnek együtt.

Hősiességének póztalanságát jelzi, hogy a regény véget ér, és nem ismerjük meg Robert Jordan további sorsát. Az olvasó nem tudja meg, hogy mi is történik vele pontosan, belehal-e

---

<sup>162</sup> Ernest HEMINGWAY, *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest: Európa, 1963), 446.

sérülésébe, rátalál-e az ellenség, sikerül-e lövésével időt nyernie, fogságba kerül-e, fel is épülhet-e esetleg sebesüléséből. Innentől ugyanis már nem a főhős további tettei és azok eredményei számítanak, hanem az önmagáért való heroikus narratívától történő elhatárolódás. A narrátor a különböző diskurzusok közötti hezitálástól a döntéshozatalig kíséri el az olvasót, annak kimenetelét viszont nyitva hagyja. A főszereplő ugyanis hiába mondja ki végül a harc értelmetlenségét, utolsó tétével az ellenségre fogja a gépfegyvert. Ebben a helyzetben azonban már képes racionálisan megindokolni ennek szükségszerűségét, az individuális érdekek helyét átvette a kollektíva érdeke.

Hőssé válik-e mégis Robert Jordan? Úgy vélem, képességei és a körülményekre adott reakciói alapján megfelel a hemingwayi hős kritériumainak, mindvégig a helytállásra törekszik, és legjobb tudása szerint cselekszik. Hősiessége azonban nem azokon a heroikus beszédmódokon alapszik, amelyek sokáig példaértékűnek számítottak neki. Mint Hemingway számos más művében, itt is végigvonul a férfiasság és hősiesség, illetve erőszak összekapcsolódásának kérdése. Értelmezésem szerint a mű főszereplője nem határolódik el teljesen az öléstől, hiszen önvédelem céljából, indokolt esetben kész megtenni. A mű végkicsengése ezért nem a teljes fegyvertelenség mellett foglal állást, hanem a legyőzhetetlenség és mindenképp feletti dominanciát ígérő heroikus narratívák hamis voltára figyelmeztet. Ahogy a szereplők sem pusztán átélnek ezeket, hanem annak megalkotói és továbbadói is, úgy figyelmezteti a mű az olvasót ezek fiktív, önámító voltára. Robert Jordan azonban hiába követi ezeket a narratívákat, végül mégsem mentik meg a vesztes helyzettől. Kitartását azonban végül éppen annak köszönheti, hogy egy új beszédmódot hoz létre maga számára, egy őszinte és nyílt, saját érzéseivel és konkrét helyzetével számot vetőt. Ennek pontos működése és eredménye nincs ugyan hosszasan kifejtve, az azonban a regény végi jelentésként is egyértelmű, hogy Robert Jordan elszántsága és teljesítőképessége nem csorbul tőle, sőt, ez tartja meg annak, aki. Ekkor válik igazán teljessé szeretete María iránt is, és tudná elképzelni vele jövőjét is, tehát tudna már élni a fegyverek nélkül is.

Úgy látom, Hemingway ezzel a művével sem mond búcsút a fegyvereknek, viszont mind a hagyományos, mind a modern háborús narratíva újragondolásának szükségességére figyelmeztet. Az öncélúságba hajló, a puszta hősiesség megkonstruálását előtérbe helyező beszédmód eredménytelensége helyett a célorientált, explicitebb típusút. Robert Jordan alakja



éppen azt bizonyítja, hogy bátorsága semmit nem csorbult a félelem, a másik fél iránti emberséges együttérzés és az értelmetlen harctól való elzárkózás kimondása után sem.

### III. Alku a szörnyel – William Golding: *A legyek ura*

#### A civilizáción kívülre helyezés

Ebben a fejezetben olyan regényt választottam vizsgálódásaim tárgyául, amely a dolgozat többi elemzett művéhez képest jelentősebb mértékben mutat túl saját kontextusán, és törekszik megragadni egy, a kollektív erőszakot bemutató, átfogóbb perspektívát. William Golding 1954-ben megjelent nagyhatású, *A legyek ura* című regénye ugyan utal a második világháborúra, hiszen a kerettörténet megidézi azt, a lakatlan sziget izoláltsága azonban nemcsak az emberi társadalomból, hanem azzal együtt a mű idejében éppen zajló eseményekből is kiszakítja a történetet. A háborúval párhuzamosan viszont a szereplők ebben a zárt világban is reprodukálják az erőszakot, a civilizáció harcai közben ők is megvívják a maguk háborújukat. Habár megküzdési módjaik nem militárisak vagy paramilitárisak, vállaltan fikciós, dominanciát reprezentáló harcaik mégis magukban rejtik az öncélú hősiesség szólamait. Értelmezésben a szereplők életkora és a világ történéseitől szeparált helyszín nem helyezi a háborún kívülre a problémát, hanem metaforaként működve éppen a harcok szükségességének vagy értelmetlenségének konfliktusát képezik le. A totális dominanciára törekvést állítom szembe a természeti (és a vélt természetfeletti) környezetre utaltság, a kiszolgáltatottság érzésével, amely nem pusztán az eredetileg gyakorlati célokért folyó harcot, de annak mitizálását és narratívába foglalását is maga után vonja. Az alapvetően materialista, jól körülírható és definiálható indokok az ismeretlentől és kontrollálhatatlan jelenségektől való félelem miatt egyre absztraktabbá válnak, és elemelkedik a harc tétje az emberi összecsapás szintjéről. Vagyis a regény az aktualitásától megfosztva filozofikusabb, letisztultabb és átláthatóbb perspektívát ad a háború mitikus elemekkel való feltöltődésének tanulmányozásához. Nem a háború működés módját újrajátszó történetként tekintek tehát a műre, hanem annak különböző, ám vele kapcsolatba hozható mintázatok révén megközelítő, kvázi laboratóriumszerű elemzéseként.

Tisztában vagyok a regény recepciótörténetében tapasztalt többnyire pesszimista értelmezésekkel, amelyek – rendkívül egyszerűen fogalmazva – az erőszakra való hajlam kezelhetetlenségének és a tartós béke esélytelenségének fájdalmát látják megjelenni a műben. A cselekmény egyre zordabbá válása mellett ebben kétségkívül nagy szerepe van a befejezésben Ralph gondolatainak. „És Ralph mosdatlan, piszkos kis testével, összegubancolódott hajával,

taknyos orrával hangosan siratta ártatlanságának elvesztését, az emberi szív sötétségét és Röfi nevezetű igaz, bölcs barátjának halálos zuhanását a sziklafennsíkról.”<sup>163</sup> Ezzel kapcsolatban természetesen felmerül a kérdés, hogy az elbeszélő didaktikusságra törekszik-e, megfogalmaz-e bármilyen üzenetet olvasója számára. Golding műve azonban sokkal összetettebb, árnyaltabb, időnként talányosabb annál, hogy magát a művet leegyszerűsítő (és egyébként a cselekményt és karaktereket ismerve nem is teljesen helytálló) kijelentéssel terhelje, és direkt, az olvasónak célzott morális összefoglalót adjon. Való igaz, hogy a narrátor nem pusztán objektív szemlélő, az általa alkalmazott retorikának azonban sokkal inkább esztétikai, a mű logikáján belül értelmezhető funkciója van, mint pusztán a befogadó tanítása.

Elemzésemben ezért amellet szeretnék érvelni, hogy a regény a béke esélytelensége helyett az erőszakos dominanciára törekvés céltalansága, illetve a hatalmi és harci narratíva kapcsolata felől is felfejthető. A mű győzelem és alulmaradás viszonyában ugyanis sokkal inkább mutatja be az abszolút hatalomban való hit törekenységét, mint a békés együttélés ideájának szétzúzását. Egészen pontosan egyszerre jelenik meg benne a teljes autoritásra törekvés vágya és az erőszakos harci narratíva arra való képtelensége.

Azért is szentelek kiemelt figyelmet *A legyek urának*, mert kérdésfeltevései és szimbolikája publikálásától számítva a mai napig élénk párbeszédet eredményez alkotó és befogadó között. Nem kizárólag a regény többszöri újraolvasása, hanem annak több különböző médiumban való feldolgozása, újabb hangsúlyok keresése és aktualizálásai miatt is izgalmas megfigyelni a kultúrára gyakorolt hatását. 1996-ban például színpadi előadás kereteiben elevenedett meg a történet Nigel Williamsnek köszönhetően, aki dramatizálta az alapművet. A filmművészet pedig nem is egyszer nyúlt Golding ötletéhez. Az 1963-as, Peter Brook által, illetve az 1990-es, Harry Hook által rendezett filmek még nagyban igazodnak a regény cselekményéhez, az 1975-ös alkotás (*Alkitrang dugo*) azonban már jobban eltér tőle. Lupita A. Conito rendező a Fülöp-szigeteket jelöli ki helyszínnek, ahol nemcsak a karakterek nevei térnek el, hanem a nemük is, hiszen fiúk mellett már lányok is szerepelnek. A Scott McGehee és David Siegel által tervezett feldolgozással kapcsolatban pedig már kizárólag lány karakterekről és kortárs környezetről lehet

---

<sup>163</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest, Európa, 1996), 242.

tudni. Ezek mellett pedig még táncművészeti produkciók is több alkalommal mutatták be a jól ismert történetet saját perspektívájukból.

Részben tehát az erőszak- és háborús diskurzust a mai napig jelentősen meghatározó volta, részben a tág, az emberi mellett a természeti, illetve természetfeletti tényezők bevonása miatt tartom relevánsnak disszertációmban egy teljes fejezet erejéig *A legyek urával* foglalkozni.

### **Felnőttiségre vágyó gyerekek**

A mű irodalmi hagyományba illesztésekor leggyakrabban két, egymással is kapcsolatba hozható narratíva kerül előtérbe az analízisek során: az egyik a kolonizáció, a másik a sziget narratívái (robinzonádok). A kolonizáció kapcsán főként Joseph Conrad *A sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*) című kisregénye merül fel, elsősorban a civilizálatlan terület meghódítása és megszelídítése közben tapasztalt lappangó emberi kegyetlenség miatt. S. J. Boyd számára például a szigeten tapasztalt brutalitás Kurtz, a kereskedőből lett despota rémuralmát idézik fel.<sup>164</sup> Úgy látja, hogy a civilizáció áldásos vívmányainak háborúban való pusztulása miatt egyre nagyobb teret kap a primitivizmus, és ez a regresszió fejeződik ki a vadon mint toposz jelentős térhódításában is. Ezért állítja párhuzamba a Conrad-regényben feltörő pusztításvágyat *A legyek ura* keserűségével, hiszen a borzalom előli menekülés és az erőszakból való kiút mindkét történetben egyaránt reménytelen. Stefan Hawlin pedig a primitív területet kolonizálással felvilágosító igyekezet optimizmusának rémületbe átcsapó végkifejlete miatt lát kapcsolatot a két regény között.<sup>165</sup> Ugyanis mindkét esetben az a karakterek tapasztalata, hogy a barbarizmus a civilizáción kívül, és azon belül is felfedezhető. A szereplők tehát elsősorban saját természetük miatt képtelenek megfelelően, békésen működő közösséget kialakítani, és a vadság ellenpéldáját hitelesen felmutatni.

Talán még ennél is jobban adja azonban magát a sziget toposzát előtérbe helyezve számba venni az inspirációul szolgáló alkotásokat. Az elemzők gyakran említik Daniel Defoe *Robinson Crusóját* (rövidített cím), R. L. Stevenson *Kincses szigetét* (*Treasure Island*), Jules Verne *Kétévi vakációját* (*Two Years' Vacation*), és legfőképpen Robert M. Ballantyne *Korallszigetét* (*The*

---

<sup>164</sup> S. J. BOYD, „The Nature of the Beast: Lord of the Flies”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008), 37.

<sup>165</sup> Stefan HAWLIN, „The Savages in the Forest: Decolonizing William Golding”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008), 73-74.

*Coral Island*). Utóbbit azért is különösen fontos megjegyezni, mert a lakatlan szigeten rekedt főszereplők nevei mindkét műben megegyeznek. Jack és Ralph mellett a *Korallszigetben* még egy Peterkin nevű fiú is említhető, aki a vallásos referenciákat előtérbe helyező értelmezésekben *A legyek ura* Simonjának feleltethető meg, a bibliai Simon Péter után. A két mű azonban egymás oppozíciójaként is funkcionál, hiszen amíg egyrészt a *Korallszigetben* a szereplőkre leselkedő veszély jól beazonosítható, addig *A legyek urában* már nehezebb definiálni, és éppen ezért a küzdelem is problémásabb. Másrészt előbbiben a hajótöröttek összefogásának köszönhetően legyőzik az akadályokat, míg utóbbiban hamar felbomlik az egység, és egymás vesztét okozzák. Ahogy azonban L. L. Dickson is felhívja rá a figyelmet, ezek a különbségek nem eltávolítják egymástól a két művet, hanem ellenkezőleg, sajátos kapcsolatot alakítanak ki közöttük, amelyben a Golding-regény a Ballantyne-regény inverzvé válik.<sup>166</sup> Brian W. Shaffer a fő párhuzamot a felnőtt felügyelet és éppen ezért segítség nélküli gyerekek küzdelmében látja.<sup>167</sup> Míg azonban Ballantyne művét az optimizmus, a hit és a nemzeti identitás erejének diadalmaskodása miatt naivnak tartja, addig Goldingnál éppen a pusztításában, a baljóslatú jelen- és jövőképében találja meg az igazi realizmusra törekvést, hiszen a romantizált kaland és istenfélelem helyett azok leleplezését, illetve működésképtelenségét jeleníti meg.

Meg lehet még közelíteni *A legyek urát* továbbá az utazási regény, az utópia vagy a disztópia felől is,<sup>168</sup> ez az elemzés azonban elsősorban a gyerekek elszigeteltségéből, természettel való kapcsolatukból és a felnőtt világra vágyakozásukból indul ki.

Hipotézisem, hogy a felnőttesség eszméje *A legyek urában* a világon való kontroll, az abszolút hatalom ideája, a gyerek alakja pedig az ettől való megfosztottságot, a kontroll hiányának érzését és a világnak való kiszolgáltatottságot reprezentálja. Ebből a szempontból a szigeten rekedtség nemcsak a társadalmon kívüliséget és annak antitézisét vagy kritikáját fejezheti ki, hanem a felnőttesség biztonságot adó képzetének, az abszolút hatalmi narratívának a megingását, azon kívülre kerülést, és a sérülékenység, alávetettség érzésének megtapasztalásának metaforájaként is funkcionálhat.

---

<sup>166</sup> L. L. DICKSON, „Lord of the Flies” in *William Golding’s Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom’s Literary Criticism, 2008), 46.

<sup>167</sup> Brian W. SHAFFER, *Reading the Novel in English 1950-2000*, (Malden: Blackwell, 2006), 59-60.

<sup>168</sup> Az utazási regény kapcsán főként Oliver Swift Gulliver utazásait, az utópiák és disztópiák kapcsán Aldous Huxley Szép új világát és Szigetét, és Thomas More Utópiáját említik. S. J. BOYD, „The Nature of the Beast”, in BLOOM, *William Golding’s Lord of...*, 31.

Hiszen habár Anglia győztesen került ki a második világháborúból, a fronton és a hátszágban megtapasztalt szenvedés mégis megkérdőjelezte a háború értelmét és az ember morális fejlődésébe vetett hitét. A mindennapokat zavarodottság, fragmentáltság jellemezte, az emberek nagy része máról holnapra kényszerült élni, és ez az atmoszféra lassan elkezdte meggyengíteni a brit öntudatot.<sup>169</sup> A fikcióalkotásnak pedig éppen a nemzeti identitás és a biztonságot adó szokások megőrzése, megerősítése lett az egyik legfontosabb feladata az egyre kaotikusabbá váló helyzetben. Ebben az időszakban került a középpontba a gyerek alakja is az angol irodalomban, amellyel a múlt, jelen és jövő kapcsolatának újratерemtését célozták meg. A *legyek urá*ban azonban a civilizációtól való elválasztottság, a gyermeki kiszolgáltatottság és az idealizált felnőtté válás utáni vágy az emberi hatalomban való hit megingását is jelenti – és ez által a győztes harci narratíva megkérdőjeleződését.

A brit öntudat és a hatalom vágyának egymásba játszása az egész művön végigvonul, és hiába tűnik a sziget kezdetben afféle locus amoenusnak, ahol teljes szabadság, önfelelt játék és élelem vár a gyerekekre, hamar előtérbe kerül függő, majd fenyegetett helyzetük is. Érdemes kitérni arra a szereplők elmondásából kiderülő részletre, hogy a szigetre érkezésüket háborús támadás okozta, járműüket ugyanis egy ellenséges repülőgép találta el, ezért zuhantak le. Felnőtt világon kívülre kerülésüket tehát egy fegyveres csapás, a sebezhetőség, alulmaradás megtapasztalása váltotta ki.

A szigetregények hagyományában Defoe *Robinson Crusoe*-jának megjelenése óta gyakran része az angol nemzeti jellegre, illetve ehhez kapcsolódóan a 18. századi Nagy-Britannia kolonizációs eredményeire és további törekvéseire való utalás.<sup>170</sup> A robinzonád kifejezés 1731-től kezdődően, Johann Gottfried Schnabelnek köszönhetően terjedt el, és vált a nemzeti kultúra szerves részévé. Ezzel együtt pedig a birodalomépítés mítoszát is impliciten továbbhagyományozta, összekapcsolta a sziget toposzával az angol irodalomban.<sup>171</sup>

A brit öntudat, de különösképpen a birtoklásvágy, az uralomra törekvés *A legyek urát* is végigkíséri. Figyelemre méltó, amikor a regény végén így szól a tengerésztiszt a fiúkhöz: „...azt

---

<sup>169</sup> Rod MENGHAM, „British Fiction of the War”, in *The Literature of World War II.*, ed. Marina MACKAY, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 26-29.

<sup>170</sup> Ian KINANE, *The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives*, (London: Rowman & Littlefield, 2017), 36.

<sup>171</sup> Uo. 30.

gondoltam volna, hogy egy csomó angol gyerek... valamennyien angolok vagytok, ugye? ... jobb teljesítményre képes, már úgy értem...”<sup>172</sup> A főszereplő Ralph is egyértelműen a teljes kontrollra törekvés jeleit hordja magán, nem pusztán a többi gyerek vezére kíván lenni, hanem abban is hisz, hogy az egész szigetet, annak formátlan erőit is szabályozni képes. Az elemzések nagy része alakjához főként pozitív személyes vagy közösségi tartalmakat kapcsol, mint például az ártatlanságot, jóra és rendre törekvést, a civilizációt. David Spitz például a brit demokrácia megtestesítőjét látja benne, aki annak ellenére, hogy nem értelmiségi, felismeri, ha valaki az (Röfire célozva ezzel).<sup>173</sup> Howard S. Babb azonban már jobban árnyalja Ralph többségében megnyerő karakterelemzését, és figyelmeztet rá, mennyire igazságtalanul bánik Röfivel, gúnyolja őt, még saját mikroközösségükön is kívül rekesztve ezzel társát.<sup>174</sup> Alakja valóban nem helyezhető teljes opposícióba az értelmezésekben általában rendbontást, pusztítást és erőszakot reprezentáló Jackkel, hanem sokkal inkább valamilyen különös kapcsolat van kettejük között. Igaz ugyan, hogy Ralph törekszik a rendre, a kialakított szabályrendszer és munkamegosztás mégis hatalomvágyából indul ki. Érdekes például már a vezérré választásának körülményeit is felidézni. Ugyan a regény második felében Jack az, aki bálványként helyezkedik el az új, már általa uralt közösségben, kezdetben azonban Ralphot is tekintélyelvűség alapján kiáltják ki vezetőnek: „A fiúk közül egyik sem tudta volna megindokolni elhatározását; ami értelmes dolog eddig történt, azt Röfinek köszönhatték, s vezérnek nyilvánvalóan Jack látszott a legrátermettebbnek. De Ralph körül, ahogy a pálmafa tönkjén üldögélt, valamilyen különös csönd sűrűsödött, amely kijelölte szerepére; magas termete, vonzó arca is hozzájárult, s homályosan, de annál behatóbban a kagyló!”<sup>175</sup> Ugyanakkor többször is tapasztalható, hogy a gyűlések és a kagyló nemcsak a közösség összetartását jelenti számára, hanem a többiek feletti hatalmat is, amelyet szintén élvez. „Röfi halkán utána mormolta a nevét, majd hangosan átkiáltott Ralph felé, akit azonban, trombitájával lévén elfoglalva, szemlátomást nem érdekelt az ügy. A boldog élvezettől, hogy ekkora lármát csaphat, az arca kivörösödött, szíve majd szétvetette mellét és rajta feszülő ingét.”<sup>176</sup> A szigetet felfedező útjuk során is Ralph szájából hangzik el a hatalomvágyat kifejező mondat: „De az utolsó szó kimondásával illő volt várni, amíg fel nem

---

<sup>172</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 242.

<sup>173</sup> David SPITZ, „Power and Authority: An Interpretation of Golding's "Lord of the Flies"”, *The Antioch Review* 30, 1. sz. (1970): 27.

<sup>174</sup> Howard S. BABB, *The Novels of William Golding*, (Ohio: The Ohio University Press, 1970), 11-12.

<sup>175</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 24.

<sup>176</sup> Uo. 18-19.

érnek a csúcsra, és meg nem pillantják maguk körül az óceán kör alakú látóhatárát. Ralph társai felé fordult: - Ez mind a miénk!”<sup>177</sup> Beszédes még továbbá Ralph erős bizalma is abban, hogy a szülei rájuk találnak, hiszen, mint állítja – és ezzel utalva a Brit Birodalom nemcsak földrajzi, de szellemi térhódítására is – megjegyzi: „Az apám a haditengerészetnél szolgál. Azt mondta nekem, hogy már nincsenek ismeretlen szigetek. Azt mondta, hogy a királynőnek van egy nagy szobája tele térképekkel, amelyeken rajta van a világ minden szigete. Tehát erről a szigetről is van térképe.”<sup>178</sup>

Az is kérdéses, hogy mennyire beszélhetünk valóban gyermeki karakterekről, mennyire valós az elképzelésük a felnőttek világáról és hatáskörükről. A hiteles gyermekábrázolás kérdésében ugyanis eléggé eltérnek a vélemények. Shaffer például, amikor elemzésében a *Korallszigethez* képest realiztikusabb alkotásnak nevezte *A legyek urát*, azt nemcsak társadalomkritikája, hanem a gyerekek lélekábrázolása miatt is tette. Míg ugyanis az előbbiben a szigetre mint pusztán felfedezni valóra, az ismeretlenre mint kalandra tekintő alakok naivnak hatottak, addig Golding regényében már megjelenik a félelem, pánik, ennek következtében pedig az erőszakkal is járó helytelen döntések. Ezt Shaffer jóval realiztikusabbnak tartja a gyerekek szemszögéből.<sup>179</sup> K. Chelappan számára ezzel szemben nem a gyermekség mibenléte a hangsúlyos, sokkal inkább a gyermek mint a társadalom mitikus, ritualisztikus mintázatainak megelevenítője. Ezért két fogalmat egymás mellé állítva a szereplőket gyerekes felnőtteknek, vagy felnőtt gyerekeknek tekinti.<sup>180</sup>

A gyermekség fogalma, a gyermekség ábrázolása ugyanis megkérdőjelezhető a műben. Nem a gyermekábrázolás sikerültégét célszerű azonban megkérdőjelezni, mivel a gyermeklét sokkal inkább mint metafora van a regényben jelen. A szöveg ugyanis maga leplezi le saját magát, amikor a gyerekek visszautasítják ezt a megnevezést, és ki is bújnak ebből a szerepből. Bár a fiúk magukon viselik a gyermekség jegyeit, ez gyakran megszakad és az idősebb korosztály logikáját, fogalmi rendszerét, gondolkodásmódját veszik át. Nem pusztán a gyermekségtől való távolságra szeretném azonban felhívni a figyelmet, hanem a szereplők ahhoz való negatív

---

<sup>177</sup> Uo. 32.

<sup>178</sup> Uo. 43.

<sup>179</sup> Brian W. SHAFFER, *Reading the Novel in English 1950-2000*, (Malden: Blackwell, 2006), 71.

<sup>180</sup> K. CHELAPPAN, „Vision and Structure in *Lord of the Flies*: A Semiotic Approach”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008), 3.



viszonyára is. Már eleve az zavart kelt, ahogy a fiúk folyamatosan elhárítják a gyermekség koncepcióját, illetve, ha mégis a „gyerekes” jelzöt használják, azt mindig pejoratív értelemben teszik. A könyv elején például, amikor Röfi összegyűjti mindenki keresztnévét, Jack így szól: „Ez így gyerekesség – Mondta Merridew. – Miért volnék én Jack? Merridew vagyok.”<sup>181</sup> Vagy egy későbbi jelenetben szinte az egész csapat lelkesen elrohan tüzet gyújtani, a magára hagyott, végig nem hallgatott Röfi pedig keserűen jegyzi meg: „Mint a gyerekek! – mondta megvetően – úgy viselkednek, mint a gyerekek!”<sup>182</sup>

Ennek az elutasító attitűdnek abban látom az okát, hogy értelmezésben a lakatlan sziget és a gyermekek kapcsolata az ember és az ismeretlen, kontrollálhatatlan világ kapcsolatát mutatja be, amely során a gyermekség a kicsiséget, kiszolgáltatottságot, gyengeséget képviseli. A könyvben a felnőttekről ezzel szemben úgy beszélnek, mint akik mindenre tudják a megoldást, kész válaszokkal rendelkeznek, akik a sziget ismeretlen, félelmetes erőire is felelni tudnának. A világháborús kerettörténet ellenére nem a felnőttek rombolása, inkább a magabiztossága hangsúlyos. A felnőttiség az uralás, a világ látható és láthatatlan tényezőin való úrrá levésnek, pontosabban ennek az illúzióknak a megtestesítője. Hiszen a gyerekek szavaiból is érezhető ezeknek a feltételezéseknek túlzó és naiv volta: „Odahaza mindig kéznél volt egy felnőtt. Kérem, uram...kérem, kisasszony...s akkor válaszoltak az emberek. De jó lenne! ... A felnőttek ismerik az életet. – mondta Röfi. – Azok nem félnek a sötétben. Összegyűlnének meg teát innának és vitatkoznának, s akkor minden rendbe jönne...”<sup>183</sup>A gyermekség ezzel szemben a méretaránybeli különbségeket reprezentálja. Nemcsak maga a természetbe vetettség, a civilizáción kívüliség a lényeges, hanem a kiszolgáltatottság is. Ez a kettő ugyanakkor össze is kapcsolódik. A civilizációból kivetettség egyben a felnőtt öntudattól való eltávolodást is jelzi, a szigetnek való kiszolgáltatottság pedig a képességbeli korlátokat, a természet hatalmához képest az ember gyermeki bizonytalanságát. Ennek a kettőnek, vagyis a természeti létnek és a kiszolgáltatottság érzésének nem feltétlenül kellene együtt járnia, a regényben megfogalmazott világlátás, hatalmi felfogás azonban ezt eredményezi. A felnőttek ezért nem az isteni világ képviselői, a Ralphot és a többi fiút végül megmentő tengerésztiszt sem feltétlenül deus ex machinaként jelenik meg a mű végén. Sokkal inkább egy vágyott, biztonságot adó létállapotot látok a felnőttiségben, amely

---

<sup>181</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 23.

<sup>182</sup> Uo. 44.

<sup>183</sup> Uo. 113.

azonban nagyon is emberi léptékű, felfogható, behatárolható. Ebből az ideából szakadtak azonban ki a szereplők, és kérdés, hogy visszatérhetnek-e hozzá. Különösen azért, mert a cselekmény során úgy tűnik, már nincs is mindegyiküknek szüksége rá.

### A szörny formái

Habár a regény szerencsétlenséggel kezdődik, a sziget szépségével kezdetben ámulatba ejti a fiúkat. A paradicsominak tűnő, idilli, utópikus lakatlan sziget képe szintén gyakran fellelhető a toposz narratív hagyományában.<sup>184</sup> Az egzotikus, titkokat magában rejtő sziget azért vált hamar az Édenkert metaforájává a kulturális képzeletben, mert a 14. századi európai keresztények meggyőződése szerint a bibliai paradicsom a föld egyik még fel nem fedezett pontján található.<sup>185</sup> *A legyek urában* azonban hamarosan pontosan az ellentétébe fordul át a magával ragadó környezet, ezért több elemző is az ember mitizált történetét vélte benne felfedezni a bibliai paradicsomi állapotoktól a bűnbeesésen át a világháborúig. David Spitz az idilli állapotot azonban nemcsak a természettel való összhangban és gondtalanságban, hanem az egymás közötti egyenlőségben is látja.<sup>186</sup> Ennek oka a szegénység és osztálykülönbség hiánya, illetve az, hogy nincsenek rákényszerülve a gyerekek a túlélésért folytatott harcra. Úgy látja, szinte semmi tennivalójuk nincs, ezért a külső körülmények eleve adottak voltak a tökéletes béke megéléséhez; a rossz tehát csakis belülről, saját hajlamukból, döntésükből eredhetett. Megjegyzi ugyanakkor azt is, hogy a fiúk magukkal hozták a szigetre a felnőttektől megismert civilizációs mintákat, és ez is szerepet játszott az egyre elmérgesedő konfliktusban.

A kiinduló helyzetet azonban festői szépsége, a szabadság és élelem ellenére sem lehet egyértelműen paradicsominak nevezni. A gyümölcsök ugyanis hasfájást okoznak, az eső és vihar elől kénytelenek kunyhókat építeni, illetve a hús miatt vadászatra indulni. A helyzeten való úrrá levés még megtarthatná az idilli közösség, a demokratikus szerveződés látszatát, az egyenlőség azonban már ekkor sem teljes. Röfi például pusztán fizikuma, sutasága és gúnyneve miatt eleve kívül reked a közösségen, noha igen releváns javaslatokkal áll elő. Annak ellenére sem válik a csapat legitim tagjává, hogy később többször is meggyőződnek igazáról, sőt bizonyos esetekben,

---

<sup>184</sup> Ian KINANE, *The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives*, (London: Rowman & Littlefield, 2017), 39.

<sup>185</sup> Uo.

<sup>186</sup> David SPITZ, „Power and Authority: An Interpretation of Golding’s “Lord of the Flies””, *The Antioch Review* 30, 1. sz. (1970): 23., 30.

amikor a csapategység felbomlani látszik, paradox módon pont az ő kívül helyezése kovácsolja össze újra a széthúzó feleket. A kezdeti lelkesedés, az építés, a megosztott munka is hamar gyötrelmévé válik, a rend még jóval Jack ellenszegülése előtt felbomlik. Ennek okai főleg az apróságok, akik, ha a gyermekség a kiszolgáltatottság metaforája, akkor az ebben a helyzetben a vezéreket követő, arctalan nép. (A nép kifejezést egyébként a narrátor is használja rájuk.) Ők még kisebbek, gyerekszemmel is „apróságok”, hiszen kiszolgáltatottabbak, jobban ki vannak téve a sorsnak, mint azok, akik reflektálnak erre a problémára, és törődnek a hatalmi kérdéssel. Kiderül róluk, hogy titokban örömeiket lelik a rombolásban, a másik feletti hatalomgyakorlásban. Roger és Maurice például élvezettel rombolják le a kicsit homokvárát, Henry Percyval pedig az apró lények élete feletti hirtelen uralmat használja ki teljes mértékben. Babb a látens kegyetlenségre következtet ezekből,<sup>187</sup> és jól látható, hogy Ralph józanságon, hasznosságon alapuló rendszere nem kielégítő mindenki számára – tehát nem Jack az egyedüli kiváltója az összetartás felbomlásának.

Nemcsak a szereplők természete ad azonban okot az édenkerti állapotokban való kételkedésre, hanem maga a környezet is. A narrátor leírásai és hasonlatai alapján ugyanis nem minden idilli. Már a mű első oldala vészjósló, amikor még sem a helyszínről, sem a szereplőkről nem tudunk semmit, ám egy madár boszorkánysivítás-szerű hangot hallat.<sup>188</sup> Pár oldallal később pedig leírást kapunk a Ralph elé táruló látványról, ahol szintén a méretaránybeli különbségek, a sötét színek, rejtelmesség, távolság a hangsúlyosak. A leírásban gyakran szerepelnek túlzások, nagy számok, pl. „E mögött sötétedett a tulajdonképpeni erdő a beléje vágott nyiladék sebhelyével....Messzi kint, talán egymérföldnyire, a hullámtörés fehér vonala húzódott egy korallzátony mögött, azon túl sötétkéken csillogott a nyílt tenger. A korallzátonyok szabálytalan ívén belül a lagúna mozdulatlan volt, mint egy hegyi tó, a kéknek százféle árnyalatában, sötétzöld és ibolyaszínek változataival. A pálmaterasz és a tenger között keskeny dongaformában szinte végeláthatatlanul húzódott a homokos part;...”<sup>189</sup> Később a fenségesség még nyilvánvalóbbá válik természetfeletti elemek megidézésével: „Istennek valamilyen mozdulata, talán egy tájfun vagy éppenséggel az a vihar, amely a szigetre való érkezésüket kísérte, egy csomó homokot

---

<sup>187</sup> Howard S. BABB, *The Novels of William Golding* (Ohio: The Ohio University Press, 1970), 9.

<sup>188</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 5.

<sup>189</sup> Uo. 8.

hordott össze a lagúnában...”<sup>190</sup>. Habár nem nyomasztó még a hatás, a hatalmi viszonyok mégis felbukkannak már. A narrátor az óceán mozgását már megszemélyesítve mutatja be, mászik, kinyújtja ujjait, lélegzik és elhatalmasodik a gyerekek elméjén: „Aztán a víz szinte beláthatatlan tömege lassanként erőszakosan birtokba vette tudatát... de itt, szemben az óceán kíméletlen konokságával, az óriási távolságok mérföldjeivel, le volt igazva, elítélve, tehetetlen volt.”<sup>191</sup> S. J. Boyd pedig Thomas Hobbes Leviatánjára asszociál a tenger látványáról.<sup>192</sup> Emiatt több elemzőben az is felmerült, hogy a sziget akár élő organizmusként is értelmezhető. Shaffer egy olyan kritikát idéz, amelyben a lezuhanó repülő által okozott „nyiladék sebhely” a sziget mint egészséges élőlény valódi sérülésére utal.<sup>193</sup> Ian Kinane nemcsak a sziget megszemélyesítését veszi észre, hanem annak változásait is, amely miatt antropomorfnak tartja azt, hiszen folyamatosan változik.<sup>194</sup> Kinane-nek is a rettenetes, hatalmas antropomorf létező jut az eszébe a szigetről, ami szintén kiemeli azt a passzív, gyerekeket kiszolgáló idillből, aktivitása pedig rémületet keltő. Éppen ezért a sziget számára egymás mellé helyezi a szó szerinti és a képzeletbeli földrajzi helyet is.

A gyerekek és a sziget közötti, egyre növekvő feszültség megértéséhez azonban érdemes Immanuel Kant fenségesség fogalmát is bevonni az elemzésbe. Nemcsak azért, mert gyakran használja példaként a természetet a fenségesség mint esztétikai tapasztalat magyarázathoz, hanem azért is, mert jelentős szerepet szán benne a méretaránybeli különbségeknek. “Fenségességnek nevezzük azt, ami összemérhetetlenül nagy. Azonban nagynak lenni és valamilyen nagyságnak lenni: ez két teljesen különböző fogalom (magnitúdó, illetve quantitas). Hasonlóképp egészen más egyszerűen (simpliciter) azt mondani, hogy valami nagy, mint azt mondani, hogy valami összemérhetetlenül nagy (absolute, non comparative magnum). Ez utóbbi az, ami minden összehasonlításon túl nagy.”<sup>195</sup> Ennek a fordítottjaként is megközelíti ugyanakkor a fenségesség

---

<sup>190</sup> Uo. 11.

<sup>191</sup> Uo. 133.

<sup>192</sup> S. J. BOYD, „The Nature of the Beast: Lord of the Flies”, in BLOOM, *William Golding's Lord...*, 33.

<sup>193</sup> Brian W. SHAFFER, *Reading the Novel in English 1950-2000* (Malden: Blackwell, 2006), 59.

<sup>194</sup> Ian KINANE, *The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives* (London: Rowman & Littlefield, 2017), 82-83.

<sup>195</sup> Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, (Szeged: Ictus, 1997), 59.

mibenlétét: “A fenti magyarázat megfogalmazható úgy is, hogy fenséges az, amivel összehasonlítva minden más kicsi.”<sup>196</sup>

Kant hosszasan taglalja nagyság és kicsiség relatív, összehasonlításon alapuló jellegét, miszerint a fenségesség esetében nem beszélhetünk abszolút fogalomról. Éppen ezért nem érzéki, mérhető, matematikai értelemben állapítható meg egy jelenség fenségessége, sokkal inkább a képzelőerő, az érzéken túli képesség érzése az, ami révén a végtelen reprezentánsát látjuk benne. *A legyek urában* azonban a gyermekség perspektívájából indulunk ki, jól definiálható ezért az emberi kicsiség és a természet hatalmassága közötti reláció. Ebben az értelemben pedig a környezet – az óceán, a növényzet, a magaslatok mind összemérhetetlenül nagyok a szereplőkhöz képest. A méret mellett ugyanakkor a kanti fenséges fogalom egy másik feltétele is teljesül, a félelmetesség. Kant félelmetességen azonban nem közvetlen fenyegetettséget ért, sokkal inkább annak pusztá lehetőségét, annak a képzetét, hogy szükség esetén lehetetlen lenne neki ellenszegülni. “A merészen kiszögellő, mintegy fenyegető sziklák, az égen tornyosuló, mennydörgés és villámlás közepette tovavonuló viharfelhők, a vulkánok a maguk romboló hatalmasságában, a teljes pusztulást hátrahagyó orkánok, a határtalan háborgó óceán, a hatalmas folyam magasból lezúduló vizesése és hasonlók: hatalmukkal összehasonlítva ellenállásra való képességünk jelentéktelenül kicsivé lesz. Látványuk azonban mégis annál vonzóbb, minél félelmetesebb – feltéve, hogy mi magunk biztonságban vagyunk; s az ilyen tárgyakat szívesen nevezzük fenségesnek, mert a lélek erősségét a szokásos közepszer fölé fokozzák, és feltárulni engedik bennünk az ellenállásnak egy egészen másfajta képességét, mely bátorságot ad ahhoz, hogy összemérhessük magunkat a természet látszólagos hatalmasságával.”<sup>197</sup>

Kant ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy sosem az adott objektum az, ami fenséges, hanem a képzelőerőnk, az elme működése az, amely a fenségesség képzetével tölti fel a szemlélt tárgyat. Ez a képzelőerő válik egyre aktívabbá *A legyek urában* is, amely következtében megszületik a fenyegető szörny jelenléte.

Nem jól körülírható, definiálható szörnyről van azonban szó, sőt még a létezése is kétséges. A kezdetben látomásnak vagy lidércnyomásnak tekintett élmény hamarosan egyre fenyegetőbbben költözik be a gyerekek gondolatába, és a két táborra szakadás is főként a hozzá

---

<sup>196</sup> Uo. 60.

<sup>197</sup> Uo. 65.

viszonyulás mentén történik meg. Először kételkednek a létezésében, később már csak nappal érzik magukat biztonságban, amikor irracionálisnak tűnik bármilyen aggodalom, hiszen messze kerülnek a baljós jelek. Az este leszállta azonban már határozottan félelmetes, és még a kételkedők is összerezzennek.

Magát a szörnyet, amely hol kígyó, hol álomkép, máskor tengeri szörny vagy majom alakjában jelenik meg, egy természeti elemhez kötődik, vagy mindenhol ott van, nehéz körülírni, képet kapni róla. Nemcsak a gyerekek nem tudnak pontos fogalmat alkotni róla, de az olvasó sem.

K. Chellappan szerint ez a számos identitás oda vezet, hogy nemcsak meghatározhatatlannak, de valótlannak is tűnik.<sup>198</sup> Éppen az alakváltások miatt jut arra a következtetésre, hogy a szörny valójában az emberben rejlő, ám felszínre kerülő állat. Ezzel magyarázza azt, amikor Jack a vadászat során maga is üzött vadnak érzi magát. Vagy Simon ritualisztikus megölését, ahol szörnyként végeznek a fiúval. És nem utolsó sorban a Ralph ellen indított vadászat is arra enged számára következtetni, hogy nemcsak egy etikailag és filozófiailag elgondolt bestialitással van dolgunk, hanem a fikció azt a jelképek szintjén is a felszínre hozza.<sup>199</sup> Babb pedig már túllép az egyes emberben lappangó rosszon, és úgy véli, hogy a csoportban működő, a közösség által életre hívott és tudatosan működtetett brutalitást is reprezentálja a mű.<sup>200</sup> Ez alól egyébként Ralphot sem vonja ki, szerinte hiába testesíti meg sokáig a józan ész és a rendet, nála is fellelhetők a kegyetlenség kisebb vagy nagyobb jelei. Tehát ő sem más, mint a többiek, csupán jóval kevésbé él ilyen módszerekkel.

A szörny mibenlétével kapcsolatban nemcsak az elemzők, de a mű szereplői részéről is elhangzik az emberben rejlő gonosz lehetősége. Röfi és Simon képviseli ezt az álláspontot, akik egyrészt nem hisznek a kísértetben és megmagyarázhatatlan jelenségekben, másrészt inkább az emberi természetet tartják rémisztőnek. Ezzel ők is azt az álláspontot képviselik, miszerint a szörny az emberben rejlő kegyetlenség, pusztításvágy manifesztációja. A szereplők nagy része azonban továbbra is egy külsőleges fenyegetettségől tart, a szörny ezért számukra a fentebb

---

<sup>198</sup> K. CHELLAPPAN, „Vision and Structure in Lord of the Flies: A Semiotic Approach”, in BLOOM, *William Golding's Lord...*, 5.

<sup>199</sup> Uo. 6.

<sup>200</sup> Howard S. BABB, *The Novels of William Golding* (Ohio: The Ohio University Press, 1970), 14., 11-12.

említett félelmetes környezeti tényezők, illetve a beláthatatlan hatalmú erők szimbólumává válik. Ezt az absztrakciót igyekeznek körülírhatóvá, átláthatóvá tenni a különféle formaadásokkal, a jelenség azonban ennek ellenére idegen marad.

Az egyik legnagyobb probléma a szörnyről való beszédmódban éppen a lény alaknélkülisége, illetve változatos megjelenési formái miatt nehezen megfogható, elbeszélhető, a vele való kapcsolat is meglehetősen ködös. Csönge Tamás horror-testeket vizsgáló tanulmányában fel is hívja a figyelmet arra, hogy írott szövegek esetében mindig bizonyos szintű homályosság veszi körül a szörny alakját, sosem válik teljesen nyilvánvalóvá, több feladat hárul a képzelőerőre.<sup>201</sup> Ennek oka a pusztán írásjelekkel történő kommunikáció elbeszélő és befogadó között, így az olvasó még akkor sem kap teljes képet róla, amikor a szereplők számára vizuális és akusztikus élmény lesz az. (A film médiumát hozza ellenpéldának, ahol viszont a néző is megláthatja azt, amit a karakter.)

*A legyek urában* ugyanakkor azonban még a szereplők számára sem kap egyértelmű formát a lény, pontosabban különböző alakokban vélik azt felfedezni. Csönge éppen a regény megírásának idejére, az 50-es évekre teszi annak az újfajta, a szörny státuszt problematikusnak ábrázoló testkoncepciónak a kezdetét, amely episztemológiai elbizonytalanodást von maga után.<sup>202</sup> Főként olyan alakokra vonatkozik az új ábrázolás, amelyeknek nincs határozottan megformált teste, fragmentáltak, és ezáltal még inkább idegenek, nehezen megérthetők. Csönge tanulmányában ebből érzelmi elhatárolódás, a velük való azonosulásra, együttérzésre való képtelenség következik, és éppen ezt a különválást megragadva érdemes újra megfontolni a szörny mint a külső fenyegetettség szimbólumának jelenlétét *A legyek urában*.

Azért is van létjogosultsága a rémalak racionalizálása, lélektani magyarázatokkal körülhatárolhatóvá tétele mellett éppen annak felfoghatatlanságával is számolni, mert Golding maga is nagy érdeklődést mutatott az irracionális világ iránt. A fejezet elején felsorolt irodalmi hagyományokon kívül ugyanis, bár nem működteti műfaji kódjait, mégis inspirációul szolgált számára a gótikus regény is.

---

<sup>201</sup> CSÖNGE Tamás, „A hús, ami minket (t)akar”, *Iskolakultúra*, 2-3.sz. (2011): 126.

<sup>202</sup> Uo. 130.

Paul Crawford például éppen ezért egyenesen a fantasztikum regényben betöltött szerepével foglalkozik.<sup>203</sup> Fel is veti annak a lehetőségét, hogy nemcsak a szörny racionalizálása, belsővé tétele az egyetlen járható út a fiúk félelmének megértéséhez. Úgy látja, a Golding által megrajzolt spirituális fenyegetettség inkább mutat hasonlóságot az angol gótika problémafelvetéseivel, mint a pszichoanalízis által kínált magyarázatokkal. Crawford az író oxfordi tanulmányait áttekintve hangsúlyozza, hogy Golding kezdetben természettudományokkal foglalkozott, utána fordult érdeklődése az irodalom felé. Úgy véli, ennek köszönhetően egyszerre élte át a tudomány mindenre válaszolni vágyását, a világ megismerhetőségét, és vonzódott ennek ellenére, vagy éppen ezért a misztikus, megmagyarázhatatlan jelenségek iránt. Golding maga is írt erről: a *The Hot Gates*<sup>204</sup> esszékötetben található *The Ladder and the Tree* című önéletrajzi szövegben vall arról, hogy milyen mély nyomot hagytak benne a gótikus rémtörténetek irracionális és természetfeletti elemei. Úgy látta, hiába akarja a tudomány megtisztítani az univerzumot ezektől a jelenségekről a logika segítségével, azok továbbra is ott fognak lapulni a sötétben.<sup>205</sup>

*A legyek urában* az egyik fő választóvonal a szereplők között pedig éppen az, hogy néhányan (Röfi és Simon hatására) emberi koncepciók, értelemadások felől közelítenek a szörnyhez, míg Jack előnye velük szemben, hogy nem fosztja meg a félelem tárgyát mitikus, fenséges jellemzőitől, hanem megérti annak felettük álló természetét, és ennek megfelelően viszonyul hozzá. A vadászat során egyszerre ad neki testet, és engedi szimbólummá válni, jelképekkel feltöltődni, nem célja azonban az elképzelt lény által megjelenített veszély jellegének átalakítása, bagatellizálása. Minden rituálé és formátadás ellenére ezért a jelenség megőrzi egyik legfontosabb attribútumát, egyben fő félelemforrását: ismeretlenségét.

Howard Phillips Lovecraft *Supernatural Horror in Literature* című esszéjében<sup>206</sup> ugyan kimondottan a fantasztikumot vizsgálja a horror műfajában, az ismeretlentől való félelemről és azzal való kapcsolatáról írott gondolatai mégis jól rávilágítanak *A legyek ura* szereplőinek viszonyulásbeli különbségeire. Azoknak a félelmet keltő, rémirodalomban előforduló történeteknek, lényeknek a fontosságát hangsúlyozza szövegében, amelyeket nem lehet

---

<sup>203</sup> Paul CRAWFORD, *Politics and History in William Golding: The Word Turned Upside Down* (Columbia and London: University of Missouri Press, 2002), 34-35.

<sup>204</sup> William GOLDING, *The Hot Gates* (London: Faber and Faber, 1965)

<sup>205</sup> Uo. 173.

<sup>206</sup> Howard Philip LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, hozzáférés: 2019. 04. 13, doi: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>



semmilyen pszichológiai, filozófiai vagy egyéb iskola felől felfejteni, nem alkalmazkodnak semmilyen teoretikus modellhez, nem lehet őket semmilyen ismert emberi kategóriába sorolni. Ennek a „kozmosz horrornak”, és a hozzá köthető „kozmosz félelemnek” a lényege éppen a bizonytalanság, beláthatatlanság, ezeknél az élményeknél ezért sokkal inkább az emocionális hatás a hangsúlyos, mint az intellektuális. Lovecraft esszéjében az antikvitástól a középkori művészetten át a modern korig számba vett, fantasztikumot működtető horror műfajba tartozó alkotásokkal bizonyítja, hogy az ismeretlen fenyegetésről való beszéd legalább annyira szükséges az irodalomban, mint az emberi érzelmeket, folyamatokat reprezentáló szörnyalakok működtetése.

*A legyek urában* ennek a magasabb szférának a bevonása azonban egyben hatalmi problémákat is eredményez. A gyerekek ugyanis egyfelől abban hittek, hogy képesek az egész szigetet birtokolni, másrészt szinte mindenható tudással és képességekkel ruházzák fel a felnőttesség vágyott állapotát. A szörny képzeletében megkérdőjelezi ezt a hatalmi pozíciót, hiszen bármi, ami nem kontrollálható számukra, veszélyt hordoz magában.

Kérdés, hogy ezt a váratlan, és egyre súlyosabbá váló problémát hogyan kezelik, ki hogyan küzd meg a kiismerhetetlen veszéllyel.

### **A harc és a harc nélkülség**

A műben négy karakter kap jelentősebb szerepet, az ő jellemük látványosan kidolgozottabb a többiekénél, különösen az apróságoknál. A két főszereplő, Ralph és Jack módszereiket tekintve látszólag egymás ellentétei, hiszen míg Ralph elsősorban a diszkusszióban, építésben és a rendben hisz, addig Jack az egyre jobban elszabaduló erőszakban, a széthúzásban, és a pusztításban. Eltávolodásukat a kibékíthetlenségig növeli konfliktusuk egyre nagyobb mértéket öltése, végül élet-halál harccá válása is. Hiba volna azonban pusztán oppozíciók mentén elemezni kapcsolatukat, mivel a feszültséget okozó különbségek mellett számos hasonlóság, illetve kezdetben rokonszenv is összekapcsolja őket.

Több olyan jel is található ugyanis a műben, amely eltávolítja Ralphot a béke, igazságosság és józanság képviselőjétől. Röfivel való viszonyában például árulkodó, hogy mennyire érdektelen a fiú iránt ismeretségük kezdetén, nézi őt levegőnek, nem érdekli a másik személye, mondandója. Nem tesz eleget Röfi kérésének sem azzal, hogy elárulja a többieknek

gúnynevét, megszégyenítve őt, valódi nevére pedig nem is derül fény az egész mű során. Ártatlanságát kérdőjelezi meg továbbá az a jelenet is, amikor részt vesz egy vadászon, amely őszinte élvezettel tölti el, sőt az sem tisztázott, hogy mennyire volt tudatos Simon megölésében való közreműködése. A Ralph és Jack látásmódját összekötő elemek közül azonban a legfontosabb az, hogy kezdetben mindketten abszolút hatalomra vágynak, és hisznek abban, hogy az elérhető számukra.

Jack csalódottsága ellenére, amiért nem őt választották meg vezérnek, elfogadta Ralph pozícióját, ezért még ha riválisnak is számítanak, az elején őszinte barátsággal, szinte szövetséggel fordulnak egymás felé. Ennek egyik legegységesebb példája, amikor ketten emelnek fel egy nehéz ágat a tűzgyújtáshoz: „A szél zúgásában, a kiáltó hangok zürzavarában újra kivirágzott köztük a barátságnak, a kalandnak és az örömnél láthatatlanul ragyogó fénye. – Bírjuk? – Jack visszamosolygott a szőke fiúra. – Mi ketten igen. A közös teher súlya alatt összefogva megmászták a hegy utolsó kaptatóját is. Együtt nyomták és fűjték az egy-kettő-hármat!...együtt döntötték rá a máglyára a nehéz tönköt.”<sup>207</sup> Kötődésük erőssége meglátszik még kapcsolatuk megromlásakor is, amikor a csapat kettészakadása során is ad esélyt Ralphnak, próbálja helyrehozni barátságukat. Együtt indulnak például a szörny keresésére, de a már nyílt két pártra szakadás után is megvendégeli őt.

Ellenfélé válásukban, illetve az erőszak eluralkodásában több tényező is szerepet játszik, többek között a tűz őrzésének problémája, a vezérség kérdése, vagy, hogy egyáltalán létezik-e bármilyen szörny a szigeten. Ezek közül mégis az utóbbi, a titokzatos lény által generált rettegés emelkedik ki leginkább. Ralph, amikor azon töpreng, hogy mi rontotta el a kezdeti idilli rendet, a félelemben találja meg a fő okot: „A rend felbomlott – mondta. – Nem tudom, hogy miért. Minden olyan jól kezdődött, boldogok voltunk. S aztán... Lassan ide-ode himbálva a kagylót, tekintete a gyülekezet feje fölött a semmibe meredt. Eszébe jutott a kígyó, a tűz, a rémület suttozásai. – ...aztán az emberek egyszerre csak félni kezdtek.”<sup>208</sup>

A két szembenálló csoportot a főszereplők, Ralph, Jack, Röfi és Simon megnyilvánulásai alapján elemzem, mivel a többi gyerek, különösen az apróságok véleménye kevésbé kap súlyt, ők sokkal inkább csupán alkalmazkodnak a fejleményekhez. A kezdeti felállásban mind (Jack is)

---

<sup>207</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 46.

<sup>208</sup> Uo. 97.

egyértetettek a civilizációba, felnőtt világba való visszatérés fontosságában, illetve abban, hogy birtokolhatják a szigetet, megkísérelhetnek hatalmat gyakorolni felette. Gyerekségük és társadalomtól való elzártságuk ugyan magában hordja a bizonytalanságot, de a felnőtté válás ideje miatt hisznek annak megvalósíthatóságában. A szörny megjelenése azonban felveti annak a lehetőségét, hogy létezik olyan tényező, amely fizikai vagy mentális veszélyt jelent számukra. A kettészakadás lényegében akkor kezdődik, amikor Ralph nem vesz tudomást róla, tagadja, sőt, irratlan szabályként tabusítja a róla való beszédet. Abból a feltételezésből indul ki, hogy nem is veszélyes, nem kell vele törődni, hiszen emberként (leendő felnőttként) eleve felette áll. Ő komolyan hisz abban, amit a sziget felfedezésekor mond a többieknek: „És ez mind a miénk!”.

Ezen a csoporton belül található Röfi és Simon, akik foglalkoznak ugyan a szörnnyel, a szörny racionalizálásával, és a saját belső, rosszra való hajlamukkal, ezzel azonban meglehetősen leszűkítik a szörny jelentéskörét. Túlságosan is leegyszerűsítik a rémet, amikor a tudomány és a civilizációs vívmányok mindenhatóságával jól kivehetően azt az illúziót közvetíti, hogy már mindent meg lehet magyarázni, már úrrá lehet lenni minden veszélyes jelenségen. Függetlenül igazságtartalmuktól, mint látható, magyarázatuk mégsem kielégítő a többiek számára. Ugyanakkor még a kételkedők is megijednek, amikor felmerül a szörnnyel való tényleges szembenézés lehetősége, Ralph is megborzong egy pillanatra, amikor hátratekint az óceánra. Tehát sem Ralph, sem Röfi, sem Simon nem foglalkozik a valódi problémával, nem veszik tudomásul a valódi hierarchiát, hatalmi felállást.

Jack, aki eleinte szimpátiát érez Ralph iránt, éppen ezért ábrándul ki belőle, mivel nem hiszi el ezt az illúziót, nem éri be vele. Ez az egyik oka annak is, amiért egyre többen csatlakoznak az ő táborához (habár meg kell jegyezni, egyesek titokban teszik ezt vagy kényszerből). Jack a vadászat során tapasztalja meg a gyakorlati célokért folyó harc önmagáért valóságát, a szükségszerűség egy magasabb szintű harc metaforájává válását: „Azt érzi az ember, mintha nem ő vadászna, hanem őt vadásznák...mintha a dzsungelben egész idő alatt valami a sarkában járna.” Ralph hitetlenkedve és méltatlankodva fogadja ezt, majd Jack hozzáteszi: „De hát tudom, hogy ők mit éreznek. Érted? ... Ennyi az egész.”<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Uo. 62.

Ralph tehát egy olyan elképzelt állapotot képvisel, ahol nincsen már szükség a harcra, de nem valamilyen egyezményes béke miatt, hanem mert olyan hatalmi szituációt feltételez, ahol már nem léteznek potenciális ellenfelek. Ugyan a felnőtt és civilizált világból való kilöködés már eleve elbizonytalanító tényező, a menekülésben való hit a felnőtt mindenhatóság narratívájának elfogadásával, abba való visszavágyódással kapcsolódik össze. Ralph víziója az önigazolás, erő és dominancia céljából folytatott harc végpontja, és ettől a nézőponttól Jack reakciója sem áll kezdetben távol, amikor elfogadja a rém létezését. Ugyanebbe az erőnnarratívába helyezkedik bele azzal, hogy kijelenti a szörny legyőzhetőségét, és megígéri az ellene indított küzdelem sikerességét. Terve még igazolhatná is abszolút hatalomba vetett hitüket, menetközben azonban fokozatosan felismeri vesztesre ítéltségüket. Jack tehát nem eleve megcáfolja Ralph álláspontját, hanem (a sikerben bízva) próbára teszi azt, ám megbukik a koncepció, és lassan kialakul a másik csoport is a szigeten.

Jack esetében a vadászat iránti lelkesedés összekapcsolódik a felnőtt világról és a megmentésükről való elfeledkezéssel, irrelevánssá válásával. Regresszió helyett átalakulásként tekintek módszerbeli változására, a civilizációhoz kötődő elemek lerombolása helyett azok áthelyezésére.

Jack nem hordozta magában a kezdetektől az ölés képességét, sem vágját. Eleinte lelkiismereti okokból, majd rutintalansága miatt jár sikertelenül a disznó leszúrásával. Hamarosan a vadászat azonban többet kezd jelenteni számára élelemszerzésnél, az ölési szándék közben tudatosodik benne, hogy ő maga is lehetne az üldözött. A számtalan kúszónövénybe gabalyodva, az állatok éles hangjától összerezdülve szembesül saját esendőségével. A bizonytalanság a hatalmi narratívával töltődik fel: nemcsak azért vadásznak, hogy a hús révén megőrizzék erejüket, hanem mert rátermettségüket és bátorságukat is szemléltetik vele. Ez a jelképeség akkor válik az eredeti, gyakorlati célnál hangsúlyosabbá, amikor a tényleges eseményeknél fontosabb lesz, hogy ki és miként meséli el a disznó megölését. Annál az egyik kulcsjelentnél, amikor a tűz őrizetlenül hagyása miatt nem veszi észre őket az arra járó hajó, a fiúk egymás szavába vágva mesélik el vadászkalandjukat. Az olvasónak nincs pontos információja a történetekről, a narrátor efelől semmilyen információval nem szolgál, egyedül a szereplők elbeszélésében bízhat. Jack nehezményezi is, amiért nem ő maga mondhatja el az eseményt, hanem azt mások adják tovább helyette. Maga a történetalkotás aktusa tehát fontosabbá vált már

a tényleges történéseknél. Ugyan még a vadászat kezdete előtt háborúhoz hasonlította tevékenységüket az álcázás miatt, igazán ettől a ponttól kezd öncélú narratívaként működni szólama. Az időzítés, a menekülés elszalasztása sem véletlenül esik egybe az első sikeres disznóöléssel. A harcban való sikeres felülkerekedés ugyanis nemcsak önbizalmat ad Jacknek és vadászainak, de hierarchiában elfoglalt ingatag helyükre is figyelmezteti őket, ezért egyre kevésbé bíznak abban, hogy a felnőtt lét biztonságot jelentene számukra.

A következőkben azt mutatom be, hogy a domináns pozíció eléréséért vívott, Jack által képviselt vadász (vagy harci) narratíva miként ássa alá saját magát, és válik alkalmatlanná a másik feletti hatalom demonstrációjára. Egészen pontosan a dominancia mindenre és mindenkire kiterjedő voltát kérdőjelezi meg, amely nemcsak Jack narratíváját, hanem Ralph abszolút hatalomban való hitét is lebontja. A fordulópontot abban látom, amikor Jack ráébred, hogy a főként absztrakt fenyegetettség elleni harcban a képzelet mennyire fontos komponens, harci narratívája ezért reprezentációkkal töltődik fel. Nagy előnye pedig az Ralph-fal szemben, hogy ő nyíltan felvállalja jelképrendszere fikciós voltát, míg Ralph végig igaznak hiszi saját álláspontját, még akkor is, amikor nyilvánvalóvá válik annak fiktív volta.

### **Győzelemből vereség, hatalomból alávetettség**

A gyerekek azonban nemcsak megalkotják vagy használják a narratívát, hanem meg is élnek, illetve újraírják különböző mítoszokat is. A leggyakoribb a zsidó és keresztény kultúrkörre adott reflexió, főként Simon különösen érzékeny, látnoki képességei miatt. Egyes elemzők Jézus tanítványát, Simon Pétert látják megjelenni benne, mások már eleve jézusi alakként tekintenek rá. Friedman például nemcsak karakterisztikája, de szenvedése és halálának körülményei miatt is a passió megelevenedését olvassa ki a sorokból.<sup>210</sup> Szerinte a keresztre feszítés mintázatát ismétli meg Simon megölése, amely az emberiség vakságát, irracionalitását és vérszomját reprezentálja. McCarron számára Golding köztudott vallásossága ezeknek az elemeknek a behozatalára a magyarázat, amelyekhez hasonló más regényeiben is feltűnik.<sup>211</sup> Vallásábrázolását az Ótestamentum keménységének és az Újtestamentum megváltást ígérő üzenetének ötvözeteként értelmezi, Simon áldozatát ezért tragikusságában is reménykeltőnek

---

<sup>210</sup> Lawrence S. FRIEDMAN, „Grief, Grief, Grief: Lord of the Flies”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008), 64.

<sup>211</sup> Kevin MCCARRON, „William Golding's Lord of the Flies and Other Early Novels”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, ed. Brian W. SHAFFER, (Malden: Blackwell Publishing, 2005), 290.

tekinti. Nem moralizáló hitet lát ugyanakkor a műben, hanem inkább neutrális spirituális erőt. Éppen ezért olvassa ki belőle a zsidó-keresztény hagyomány mellett az antik görögségtől eredő bacchanáliát, illetve az egyiptomi kultúrkör elemeit. Ember és természet kapcsolatát elemezve ugyanis a fényt és racionalitást az előbbihez, az ellenpontként szolgáló sötétséget és misztikumot pedig az utóbbihoz köti.<sup>212</sup>

Ez az elemzés azonban nem a szereplők által önkéntelenül újrájátszott mítoszok megnevezésére koncentrál, sokkal inkább arra, hogy ők maguk hogyan viszonyulnak tudatosan a fikatív elemekhez.

Jack narratívjában egészen az említett vadászkaland elmesélésének problémájáig a harc főként gyakorlati célokért folyt, jelképekkel való feltöltődése jelentős volt ugyan, mégis mellékes. A hajó távozása és a menekülés elszalasztása után azonban még jelentősebbé válik. A vadászat innentől rítussá alakul át, ahol a résztvevők képzeletének jut a legnagyobb szerep. A közös tánc, amellyel rituálisan imitálják a harcot, többször is visszatérő elem a műben, közben pedig az „Öld meg a malacot!”-dalt énekelik. Az áldozat reprezentatív jellege azonban minden alkalommal változik. Állat híján először Robert ölti magára a disznó szerepét, a leölés imitálása azonban egyre durvábbá, realiztikusabbá válik, a fiú ezért komolyan megrémül attól, hogy társai bántani fogják. Mikor Jack a tánc későbbi megismétlését javasolja, már nemcsak disznó nélkül is megoldhatónak tartja azt, hanem egyenesen azt látja kívánatosnak, ha az áldozat pusztán jelképként van jelen, tehát a reprezentáció már reflektáltan átveszi a valóságosság helyét. „Malac kellene – mondta Robert –, mint az igazi vadászaton. – Vagy valami, ami a malacot helyettesítené – mondta Jack. – Valakit fel kellene öltöztetni malacnak, aki aztán úgy is viselkednék... értitek, úgy tenne, mintha feldöntene engem, meg... – Egy igazi malac kellene – mondta Robert, aki még mindig a hátát tapogatta –, amelyet meg lehetne ölni. – Vegyünk egy „apróságot” – mondta Jack, és mindenki nevetett.”<sup>213</sup> Ez a mechanizmus fejlődik tovább, amikor már a közelgő vihar ellen is vadásztáncal védekeznek, hiszen itt a legyőzendő ellenfél már jól láthatóan az emberi hatáskörön kívül helyezkedik el, mégis kapcsolatba próbálnak lépni vele. Innentől pedig maga a kollektív ölés, a harc már sokkal többről szól a hússzerzésnél – annak a képességnek a metaforájává válik, hogy képesek szembeállni felettük álló erőkkel.

---

<sup>212</sup> Uo. 292.

<sup>213</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 139.

Mivel ők maguk alkotják meg a fiktív narratívát, ezért nem annak igazságtartalma a releváns számukra, hanem a felépített illúzió. Ralph több alkalommal is becsmérően jegyzi meg, hogy amit tesznek, az pusztán játék, nem valóság. Mivel a többieknek azonban hozzá hasonlóan szintén az a céljuk, hogy teljesen győzedelmeskedjenek minden lehetséges természetes és természetfeletti jelenségen, ezért elfogadják azt a narratívát, amely erre, még ha csupán az illúzió szintjén is, de módot ad. Jack kultuszépítésének elfogadása, bálvánnyá emelése itt éppen a mitikus elemek mögötti valóságtartalom irrelevanciájára mutat rá. Mivel maga a szörny is egyszerre valósnak hat, amikor egy állatban látják megtestesülni, de a jelképesége révén fiktív is, a vele való küzdelem is magában hordja mindkét különbséget. Ez a harci taktika is átalakul ugyanis, még hozzá a szörnyel való küzdelemből alkuvá, ezzel megadva magukat annak. Hiszen amikor Jack a karóra tűzött disznófejet áldozatként mutatja be a szörnynek, azzal a sikeres vadászat ellenére azt üzeni társainak, hogy nem képes felülkerekedni a lényen. Mivel az állat elejtése sikeres volt, semmiképpen sem a vereséget közvetíti azonban ezzel társai felé, hanem egy újfajta hatalmi narratívába helyeződik bele, és átalakul az áldozati állat szerepe is. Eddig az állat a veszélyt jelenítette meg, legyőzésével a gyerekek azonban kilépnek az alávetettségéből, és ezek után a disznó jeleníti már meg az alulmaradást, kiszolgáltatottságot. Domináns pozícióba kerülésével Jack azonban nem az egyenlőtlenség és a veszély felszámolását célozza meg, ellenkezőleg: ő maga válik a fenyegetettséggé. Harci narratívájának célja nem pusztán a hatalom megszerzése, hanem annak folyamatos demonstrálása, megerősítése is. Az abszolút autoritás elérését azonban azért nem állítja, mert ezzel kapcsolatban Ralph esete intő példa, amely azt példázza, hogy ez a cél elérhetetlen a maga teljességében. Ezért választja a kettő közötti pozíciót: egyfelől megjeleníti a totális dominancia bizonyos jegyeit, másfelől elismeri egy magasabb rendű erő meglétét a hierarchiában.

Előbbi zsarnoki rendszerével valósítja meg. Kultikus alakká, szinte bálvánnyá nő, akinek már nincs is szüksége megindokolni kegyetlenkedéseit, minden különösebb indok nélkül bántalmazza kiszemeltjeit. Ez azonban már nem racionalitáson és igazságon alapul, hanem a pusztán önkényen. Mellette továbbra is működik a vadászat gyakorlata, maga a hússzerzés is jelképpé alakul át azonban: Jack a közösség táplálásának képességével a pusztítás mellett a jutalmazás önkényes urává is válik. Az erőszak célja ekkorra azonban már korántsem a szükségyszerűség, hanem annak metaforikus jelentésrétege. A közösség tagjai – annak ellenére,

hogy ők is bármikor áldozattá válhatnak – nem fordulnak Jack ellen. Azzal ugyanis, hogy teljesítik kéréseit, egyfelől osztoznak a hatalomban, másfelől a vezérrel való jó viszony révén igyekeznek viszonylagosan bebiztosítani magukat. Ebben Jack mintáját követik, aki éppen a szörnynek folyamatosan felajánlott áldozat révén törekszik megnyerni annak jóindulatát, és némi bizonyosságot szerezni a bizonytalanságban. Azáltal, hogy átveszi a tulajdonságait, beilleszkedik ebbe a rendbe. Elfogadja és elfogadtatja a félelmet, és ha nem is irányíthatóvá, de befogadhatóvá teszi. Ő maga is reprezentációvá válik, megtestesíti a félelmetest, amellyel lehet alkudni. Nem lehet legyőzni, de lehet hozzá viszonyulni.

Az ebben az átbillenésben szerepet játszó karóra tűzött disznófej azonban más okból kifolyólag is különös helyet foglal el a műben.

### **Megszólal a szörny**

Az egész mű során egyetlen jelenet bizonytalanítja el az olvasót a regény valóságábrázolását illetően. A szörny különböző felbukkanásaira szinte mindig érkezik racionális magyarázat: a lidércnyomástól kezdve az indák sejtelmes himbálózásán át a lezuhant pilóta holttestéig igen változatos módokon derül fény azokra az ártalmatlan tényezőkre, amelyekről a gyerekek alaptalanul rettegnek. Egy kivétel van azonban, a legyek urának megjelenése, amely annyira jelentős, hogy a mű címe is ezt az egy momentumot emeli ki leginkább. Nemcsak a regény természeti környezetéből emelkedik ki rendkívüliségeivel, de egyéb kérdéseket is felvet: például, hogy miért csak Simonnak elevenedett meg a disznófej, vagy miért éppen a legyek urának szólítja a narrátor, egyáltalán, Simon tudatában van-e annak, hogy egy démonnal kommunikál, vagy erről pusztán az olvasónak vannak információi?

Ezek tisztázásához először a narrátor szerepére, illetve a narrátor és a szereplők kapcsolatára térek ki, mivel úgy vélem, a legyek ura megjelenése és kommunikációja éppen a fikció és a valóságosság közötti határ radikális megtapasztalása. A regény elbeszélője ugyanis nem objektív szemlélője a történetnek, hanem sajátos viszonyban áll a szereplőkkel. Hiszen a gyerekek nemcsak a harc és a hatalom narratíváit alkotják meg és igyekeznek fenntartani, hanem ezzel párhuzamosan a regény diegézise felett is átveszik az irányítást, csökkentve ezzel a narrátor hatáskörét. Nem pusztán ágensei tehát a történetnek, hanem ők maguk is részt vesznek a regény világának kialakításában. Mindezt azonban nem tudatosan teszik, hanem a narrátor maga



alkalmazkodik hozzájuk. Már a fokalizáció is a szereplők által meghatározott, hiszen mindig annyit tud csak meg az olvasó a szigetről, illetve abból a perspektívából tekint rá, mint a gyerekek. A mű elején például még nem lehet sejteni, hogy egy sziget a cselekmény helyszíne, ez akkor válik csak világossá, amikor Ralph és Jack felmászik a sziklán, ahonnan belátatják az egész területet. A narrátor tehát olyan ütemben tájékoztat a helyszínről, amilyen tempóban a szereplők fedezik fel azt. Az előtörténetről, a háborús támadásról is ők informálnak, nem az elbeszélő. A nevek is mindig annak megfelelően szerepelnek, ahogy a gyerekek is használják azokat. Röfi valódi nevére például ezért sem derül fény, mert sosem kérdezik rá, illetve Jacket is először csupán a vezetéknevével jelöli, onnantól használja a keresztnévét, amikortól a többiek is.

Ennél is figyelemreméltóbb azonban, ahogyan a környezet és a cselekményvezetés is a szereplők szavaihoz igazodik, az elbeszélő és a szereplők szólama gyakran összeér. Egyik példa, amikor Jack és csapata éppen akkor törnek elő a háttérben álló bokrokból, amikor Ralph és Röfi róluk beszélnek. Vagy egy másik eset Simon megölésének és az égbolt változásainak összekapcsolása, hiszen az elbeszélő így fogalmaz, miközben záporoznak a fiúra az ütések: „A kékesfehér sebek mostmár elborították az eget, a mennydörgés elviselhetetlenné vált.”<sup>214</sup> A Simonnal történeteket tehát a természetre vetíti ki. Elgondolkodtató továbbá az is, hogy nem pusztán a gyerekek rettegnek a sziget jelenségeitől, az azokba belelátott lénytől, hiszen a leírások, megszemélyesítések révén maga az elbeszélő is félelmetesnek mutatja azokat be, alátámasztja a gyerekek fantáziáját. Ezzel pedig kilép az elfogulatlan, objektív narrátor szerepköréből, és megnöveli a gyerekek narratívájának hatókörét, mivel a saját történetükön kívüli tényezőkre is hatással vannak. Ez azonban nem a gyerekek hatalmának, hanem az elbeszélő döntésének a következménye. Nem a gyermeki perspektívába helyezkedés történik azonban, a narrátor továbbra is rajtuk kívül áll, és a szereplők világlátásán alapulva alkotja meg a regény világát, az ő narratívájukat terjeszti ki. És éppen a két szólam összejátszása, partnersége, cinkossága reflektál a történet önmaga fiktív, kreált voltára, szubjektivitására. Kellő potenciálja marad azonban ahhoz, hogy valóra váltsa azt, amit a gyerekek a saját szintjükön nem tudnak elérni: létrehozza a szörnyet. Ezzel a gesztussal szembesíti a szereplőket saját fikciójukkal, annak valósággá válásának lehetőségéről.

---

<sup>214</sup> Uo. 184.

Szemtől szemben pusztán egy gyerek, Simon találkozik a jelenséggel, amely a metalepszis határát súrolja. Sem a narrátor, sem a gyerek nem lép át a másik szintjébe, a rémalaknak köszönhetően azonban összeérnek. Simon karaktere azért is teszi őt alkalmassá ennek a találkozásnak a befogadására, mert a két tábor között áll: a hatalom és szörny megítélésében is megosztó. Egyrészt lehetségesnek véli a szörny létezését, azt azonban racionalizálja azáltal, hogy a saját belső tulajdonságukra vonatkoztatja, megmagyarázhatóvá teszi. A két szint azonban azért sem képes egymásba olvadni, pusztán egymás mellett létezni, mert továbbra is marad különbség aközött, amit szereplő él át, és aközött, amit az olvasó tud. Simon ugyanis egy levágott disznófejet lát maga előtt, míg a narrátor a befogadó számára azt a legyek urával azonosítja. Minden bizonnyal a Biblia egyik démonjára, Belzebubra utal ezzel, amely héber nyelven (Baal-zebub) pontosan a legyek urának a fordítása, aki az ördögök fejedelmét jelöli.<sup>215</sup> Az a tény, hogy a narrátor nevezi el a legyek urának a disznófejet, a szereplő nem tud róla, egy sajátos perspektívát teremt: a jel egy olyan befogadóval találkozik, aki nem tudja megfelelően interpretálni azt. A narrátor a szereplők narratívájához igazodva életre kelt és megszólaltat egy tényleges démont, önkényesen kiválasztva azt, viszont annak elnevezését a cselekményszálba is beleépítve, hiszen megjelennek körülötte a legyek, amelyeknek sehol máshol nincs szerepe a műben. A légy maga is jelképes, a Bibliában számos negatívum, csapás köthető hozzá. Például az egyiptomi csapások között szerepel, tömegesen élő, fertőzést terjesztő állat, ugyanakkor haszontalan, tönkretesz dolgokat.<sup>216</sup> Itt azonban szó szerinti jelentéssel is feltöltődik, ténylegesen megjelennek a legyek. Érdeemes ugyanakkor arra is figyelni, hogy ahhoz hogy egy ismeretlen, félelmetes erőt akár elvi szinten is megjelenítsen a narrátor, nyelvi szinten kell formát adnia, azzal tehát, hogy a legyek urának nevezi (így Belzebubra utalva) a szörnyet, már veszt megfoghatatlan jellegéből, mivel a kulturális fogalomrendszer részévé teszi azt. Lehetne ugyan kapcsolatot tételezni Golding vallásossága és aközött, hogy a zsidó-keresztény kultúrkörből választja az elbeszélő a démont, értelmezésem szempontjából azonban a transzcendenssel való viszony, a formátlan manifesztációja a hangsúlyos, nem a választott mitológia sajátosságai. Fontos részlet ugyanakkor az is, hogy a legyek ura ezzel a birtokos jelzővel szerepel, vagyis valaki, aki uralkodik a többiekén. A szörny képzeleteme ugyanis nemcsak

---

<sup>215</sup> Magyar Katolikus Lexikon, főszerk. Dr. Diós István, (Budapest: Az Apostoli Szentszék Kiadója, 1993), 897.

<sup>216</sup> Uo. 723.

fenyegeti a gyerekeket, hanem a hierarchiába illeszkedve valóban az uruk lesz a kegyetlenséget gyakorolóknak.

A megszólaló disznófej ugyanakkor nem egyértelműen rossz szándékú, hiszen nem az jelenti a valódi fenyegetést Simon számára, hanem a többiek, pontosabban az ő narratívájuk. Végzetes ütlegetések ugyanis nem a fiú személye ellen szólnak, hanem a szigeten rejtőző lénynek, amelyet Simonban látnak megtestesülni. A sokkoló effektust ezért nem a levágott fej hordozza magában, sokkal inkább a találkozás körülményei. Ez ugyanis a kozmikus horrorral való tényleges, lehető legközvetlenebb találkozás. A disznófej ebben az esetben tehát az eddigi jelképekhez igazodva a félelmetes szimbólumává válik, azé a borzalommá, amitől félnek, a metafora megelevenedése. A kanti fenséges-meghatározáshoz híven rajzolódik ki a jelenség ambivalens hatása is: egyszerre rémisztő, mégis szuggesztív, taszító és vonzó. Ez az oka annak, amiért Simon nem menekül el, hanem végighallgatja, behunyja a szemét, ám mégis látja maga előtt, eltakarja a kezével arcát, de közben figyeli azt. A jelenet azonban gyötrelmes, mentális és fizikai megpróbáltatást is jelent Simon számára: egy ér megpattan a fejében, majd elájul. Ez is kifejezi a felfogóképesség határain túlival való szembenézés nyomasztó terhét.

Ellentmondásos az is, hogy a szörny éppen egy olyan lény tetemén keresztül jelenik meg, amely eredetileg áldozat volt, erőszakos halált halt. A vadászat azonban eddigre, mint fentebb bemutattam, számos jelkép-átalakuláson ment át, és a disznófej a szörnynek való felajánlása révén a gyerekek és a lény kapcsolatának metaforájává vált. A narrátor pedig ehhez igazodik, amikor ezen keresztül szólítja meg a megszólíthatatlant. A jelenet után látja meg Simon azonban, hogy az a lény, amelyet addig szörnynek hittek, valójában az egyik lezuhant pilóta. Miután tehát megtörténik a természetfeletti találkozás, utána lepleződik le számára, hogy a szörny tényleges megjelenítője csak egy félreértés, hamis. Egymás mellé kerül tehát a fikció történet szintén igazzá válása és a fikció lebontása. Simon ezt akarja felfedni a többieknek, ebbe vonná be őket. Ők viszont nem hallgatnak rá, mivel a fiút vélik a rémnek, ezért rituálisan megölik. Simon így maga is metaforikussá válik, a valóság és fikció egymásba játszásának, egymásba keveredésének manifesztációjává. A jelképek működése innentől már teljesen elszakad a valóságtól, nem annak igazságtartalma számít már, csak az, amit hisznek, belelátnak.

## **Vissza lehet-e menekülni a felnőttek világába?**

Nemcsak Jack alkot fikciót, hanem Ralph is. Amíg azonban Jackére folyamatosan reflektálnak a szereplők is, addig Ralph végig szólama igazságértékét hangoztatja. Abszolút hatalomban való hite fokozatosan bomlik le, Jack narratívájának kiépülésével párhuzamosan. Ralph tagadja a szörny létét, ezzel együtt magát a konfliktushelyzetet és a harc fontosságát vagy szükségességét is. Ahogy a gyerekek folyamatosan átállnak Jack táborába, úgy épül le ezenkívül Ralph vezető szerepe is. Nemcsak a gyerekek számának fogyatkozásában nyilvánul ez meg, hanem Ralph vezéregyéniségében is. Ralphot ugyanis elsősorban megjelenése és a kagyló miatt választották meg vezérnek, szavatai miatt tudta összetartani a közösséget. Egyfelől azonban az általa meghatározott közös munkavégzés is már az elején sikertelen volt, illetve egyre többször fordult vele elő, hogy tekintélye megkérdőjeleződött Jack miatt. Vezető egyéniségében tehát nagy szerepe volt a szavatainak, ami azonban többször bizonytalanra vált, és nemcsak Jack miatt. Több alkalommal is elkalandozik, nehezen koncentrálna, még a gyűlésen is elfelejti, hogy mit akar mondani, tétovázik, bizonytalanra tűnik a többiek előtt. Egyik legnagyobb erőssége beszédei uralása volt, ez a képessége azonban a mű előrehaladtával egyre gyengébbnek látszik. Több alkalommal pont egy-egy kulcsszó kimondásával szerzi meg a tekintélyét, például amikor megkérdezi Jacktől: „Miért gyűlölsz te engem?” Ezzel szavakkal ad formát annak, amiről nem tudnak beszélni. Mégis tabusítást idéz elő, amikor egy idő után nem lehet kiejteni Jack vagy a szörny nevét. Egy idő után azonban nemcsak a gyerekeket, de már a szavakat és a narratívát sem uralja, nem mindig képes folytatni saját beszédét vagy gondolatmenetét sem.

Jackhez hasonlóan ugyanakkor ő is élvezi a vadászatot, illetve félig-meddig tudatosan ő is részt vesz Simon megölésében, ahogy cinkosa Jacknek is Röfi nevetségessé tételében. Nem tudja ugyanakkor értelmezni az eseményeket sem. Nem érti például azt sem, hogy Jack miért távolodik el tőle. A szörnyvel és a félelemmel hozza kapcsolatba a változást, bár ebben csak részben van igaza, mivel már előtte sem működött minden. A narratíva alakítása, fikcióalkotás része például az is, amikor próbál magyarázatot találni arra, hogy miért vett részt Simon megölésében, Röfivel együtt próbálják másként értelmezni a történéseket, végül ő mondja ki, hogy gyilkosság volt. Vagy az elején az egyik apróság eltűnésénél és az erdőtüz esetén próbálják azt gondolni, hogy nem égett bent, holott elég egyértelmű a tragédia. Ezzel is a valóságot próbálják átírni. Ugyanakkor pedig a tűzhöz való ragaszkodása is lassan elveszíti eredeti jelentését, egy

alakalommal, amikor a tűz fontossága mellett érvel, pár pillanatra elfelejti, miért is fontos, mi volt az eredeti funkciója, és pusztán a remény metaforájává válik: „Eric levetette magát a földre. – Fáradt vagyok. S mire jó ez az egész? – Eric! – kiáltotta Ralph felháborodva. – Így ne beszélj! – Sam Eric mellé térdelt. – No mondd... mire jó? – Ralph emlékezni próbált. Mi haszna is van a tűznek? Valami nagyon nagy haszna van. Fel volt háborodva. Elmondhatatlan nagy haszna van.”<sup>217</sup>

Ralph alapvetően tehát Jacket vadembernek nevezi, harcát pedig játéknak, elbagatellizálva ezzel küzdelmét, ő maga pedig a harcnélküliségbe és a totális hatalom illúziójába illeszkedik, ez azonban szintén csak fikció, amelynek ő sosem ébred a tudatára, mivel még az utolsó pillanatban is vezérnek gondolja magát. Jack megerősödése logikusan maga után vonja Ralph képzetének széthullását, és innentől már a győzelmi vagy a vesztes pozíció a tét. Hiszen bebizonyosodik, hogy a szörnyet nem lehet legyőzni, mégis van felettük álló, Ralph elképzelése tarthatatlan. Nem tud uralkodni se a gyerekeken, se a képzelt lényen, se saját gondolatain. A harc jelképességének a véghezvitele tehát nem a teljes győzelmet eredményezi, hanem ellenkezőleg, az örökös kiszolgáltatott pozíció elismerését. Ennek válik az áldozatává Ralph is, ezért nem élhet egymással párhuzamosan a két különböző narratíva, mert az egyik kizárja a másikat. Nemcsak Ralph bukik el, hanem Röfi is. Mindentudása, a tudás mindenhatóságának képzele szintén pusztán illúzió, ezért vesztett az összecsapásban.

A műben megjelenő különböző fikciók közül Jacké tehát felvállalja fikció voltát, elismerve ezzel egyszersmind győzelmük lehetetlenségét is. Bemutatja ugyanakkor narratívájának konstruált voltát, megadva magát az ismeretlennek is, amellyel teljes uralkodásra való képtelenségét látja be. Ez pedig kihat a győzelmi narratívára is, hiszen a szörny legyőzésének sikertelensége Ralph meggyőződésének is ellentmond. Valójában azzal, hogy beismeri, létezik egy felettük álló lény, már eldőlt a győzelmi narratíva sorsa, ha a hatalmi szempontból közelítjük meg. És bár Jack Ralph-fal ellentétben nem ragaszkodik tovább a teljes dominanciához, tetteiben mégis a félelmetest jeleníti meg, mivel továbbra is hatalmat gyakorol. Ez a pozíció viszont gyengült, mert az uralkodás mellett a kiszolgáltatottság is jelen van.

---

<sup>217</sup> William GOLDING, *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010), 196.

A regény végén Ralphot úgy akarják megsemmisíteni, hogy hajtóvadászatot indítanak ellene, ekkor már ő testesíti meg az üzött áldozati állatot. Az ő fejét is kihegyezett karóra akarják tűzni, így Jack narratívájának részévé válna. Az utolsó pillanatban azonban találkozik saját fikciójának megtestesítőivel, a felnőttekkel. Az üldözés véget ér, Raph nem semmisül meg, mégsem teljes a feloldás.

Boyd felhívja rá a figyelmet, hogy ez a regény abban is eltér a többi szigetes kalandregénytől, hogy hiába mentik meg őket, és kerülhetnek vissza a civilizációba, a vége keserű, nem megnyugtató.<sup>218</sup> Tekintve a világháborús kerettörténetet, valóban lehetnek az olvasónak negatív előfeltevései a tiszttel szemben, a regény szintjén viszont főként pozitívumok kötődnek hozzá. Hiszen az erdőtüzet észlelve a gyerekek megmentésére siet, elítéli az erőszakot, elborzad a gondolattól, hogy a gyerekek egymás halálát okozták a szigeten, végül pedig megértően és türelmesen vár. Csodálkozva tekint a gyerekekre, nem érti, mi történt.

Innen a narrátor eltávolodik a gyerekek perspektívájától, megszakad a korábbi kapcsolat az elbeszélő és a szereplők között: Ralph és Jack újra a névtelenségbe vesznek, a történetek pedig hirtelen homályossá válnak. Nem viszi tovább az elbeszélő a gyerekek narratíváját, hanem kívülről tekint rájuk. Ralph találkozik ideájával, a felnőtté válás, az önbizalom és a mindenre úrrá levés megtestesítőjével, akiknek van hatalma kimenteni őt a szigetről. Amikor a tengerésztiszt rákérdez, hogy ki a vezér, Ralph jelentkezik, még mindig ragaszkodik vezető pozíciójához, hatalmi helyzetéhez. Ezután a gyerekek közös sírásra fakadnak, az átélt események miatti feszültség ekkor tör elő belőlük. A háborús világba, illetve a felnőtté válás narratívájába visszatérés tehát nem zökkenőmentes. A narrátor szerint Ralph ártatlanságának elvesztését, az emberi szív sötéttségét és Röfi nevezetű bölcs barátjának elvesztését siratja. Ezek tehát a fiú gondolatai, nem a narrátor következtetései. Ahogy láthatóvá vált ugyanis, Ralph egyáltalán nem volt ártatlan, Rőfit sem tekintette sokáig a barátjának, csak a vége felé, amikor sorban elhagyták a többiek. Az is belátható, hogy Röfi nem volt bölcs, az emberi kegyetlenségre vonatkozó megjegyzése pedig szubjektív vélemény. Nem az emberi történelemre, vagy a habitusra vonatkozó szentenciaszerű megállapítás ez tehát a narrátor részéről, hanem pusztán Ralph interpretációjára világít rá. A hatalmat ugyanis pozitív tartalmakkal kapcsolta össze, saját magát is a nemes eszmék

---

<sup>218</sup> S. J. BOYD, „The Nature of the Beast: Lord of the Flies”, in BLOOM, *William Golding's Lord...*, 43.

megtestesítőjének vélte, az olvasó azonban tisztában van vele, hogy ez nem fedte a valóságot. Ezek a gondolatok azután születnek meg benne, hogy a katona a brit felsőbbrendűsége emlékezteti őket, és sikertelennek nevezi teljesítményüket. A vágyott és a totális hatalmat jelképező felnőtt narratíva ezzel megkérdőjelezi győzelmi pozíciójukat, kompetenciájukat. A neutrálissá váló narrátor ekkor teljesen magára hagyja a szereplőket és az olvasót is, és állókép alakul ki. Hiszen a regényben reprezentált harci narratíva, amely a hatalom megszerzésére irányult, éppen a hatalomban való hitet emészti fel. Ralph találkozása és saját magát vezérnek vallása azonban a hatalomba vetett hithez való ragaszkodást fejezi ki. A végén azonban nemcsak ő, hanem Jack és üldözői is sírnak, annak felismerése után, hogy egyikük sem képes azt birtokolni. A szigetről való eltávozást, a felnőtt narratívába visszatérés lehetőségét nem látja már a befogadó. A mű a gyerekek fájdalmával és a felnőtt várakozásával ér véget. A jelenet tehát a megmentés megkönnyebbülése helyett a háborús győzelmi narratívába való visszahelyezkedés nehézségét, és az általa nyújtott biztonságérzet hiányának konfliktusát mutatja be. A lezárás nyomasztó jellegét nem a békés élet lehetetlenségére utalás adja, hanem a háborús narratíva által biztosított öntudat megkérdőjelezése.

Ezért, bár Golding szereplői újratermelik a civilizáció háborús modelljét, annak pusztán mintázatait veszik át, ők maguk nem érhetik már el a metaforikus értelemben vett felnőttiséget. A győzelmi mítosz újrajátszása ugyanis nem annak igazolását, minden körülmények és szándék ellenére történő újjáéledését szolgálja, hanem ellenkezőleg, próbára tételét. Ez a típusú reprezentáció pedig nemcsak az abszolút győzelembe vetett hit és az ahhoz kapcsolódó harci narratíva ellentmondásaira világít rá, hanem az ahhoz ragaszkodás elemi erejére is. A felnőttek világa nem a zajló második világháború miatt képtelen a béke és biztonság szférájává válni, hanem mert a teljes győzelem és hatalom diskurzusát képviseli, amely azonban a cselekmény során hitelét veszítette. Nem a békéről kell tehát lemondaniuk a szereplőknek, hanem az önmeghatározásukban és a világban elfoglalt helyükről alkotott elképzelésben jelentős szerepet betöltő narratívának.

## IV. A fájdalmas fenség – Francis Ford Coppola: *Apokalipszis most*

### A regény és a film

Francis Ford Coppola az *Apokalipszis most* című filmben a vietnámi események megértéséhez egy korábbi alkotáshoz, Joseph Conrad *A sötétség mélyén* (*Heart of Darkness*) című kisregényéhez nyúl vissza. Az afrikai bennszülött közösségekben rémuralmat kialakító, eredetileg elefántcsont-kereskedéssel foglalkozó Kurtz, illetve az őt egyszerre csodáló és elítélő Charles Marlow kapcsolatának a vietnámi háborúba illesztése nemcsak az alapművet gondolja tovább, hanem a háború megértéséhez is új perspektívát kínál. Nem a két különböző típusú erőszak egymás mellé helyezése történik, hanem azok összekapcsolása: párhuzamok állítása helyett ok-okozatiság tételezése. A kegyetlenség eszközeivel megvalósuló dominanciára való hajlamot nem izoláltan, az egyeduralkodó által létrehozott rendszerben szemléli, hanem – a film játékidéjéből jelentősen nagyobb részt kapó – más jellegű, külsődleges céllal is rendelkező, részben instrumentális erőszak perspektíváját is bevonva. A mű tehát elsősorban a háborús diskurzusra fókuszál, az abban rejlő attraktív tényezőkre a conradi történet felől rákérdezve, az amerikai hősidetításban megbújó erőszak élvezetét, az öncélú kegyetlenséget is felszínre hozva.

Ez a legfőbb oka annak, hogy ebben a fejezetben magával a filmmel foglalkozom, és kevesebb figyelmet szentelek a mű alapjául szolgáló regénynek. Osztom ugyanakkor Roland L. Bogue nézetét is, aki szerint nemcsak pusztán adaptációról beszélhetünk itt, hanem sokkal inkább imitációról.<sup>219</sup> A fő különbség az a kettő között, hogy az imitáció során az alaptörténet pusztán újramondása helyett új kontextusba helyezve, a felvetett ötleteket továbbgondolva, kérdéseire válaszokat keresve értelmeződik újra a mű. Bogue a palimpszeszt fogalmával árnyalja tovább a két alkotás kapcsolatát: a film ugyanis folyamatosan átírja, kiegészíti, cáfolja, áthelyezi az alaptörténetet. Ezért, bár a conradi cselekmény felismerhető, mégis egy teljesen önálló műről van szó. Igaz, hogy a kegyetlen egyeduralkodó kiépítő Kurtz és a keresésére, illetve megfékezésére küldött elbeszélőn kívül egyéb hasonlóságok is vannak, például narrációs technikákban, poétikai eszközök felhasználásában – sőt maga a rendező is nyílt utalást helyez el a film elején a könyv fizikai valójában történő szerepeltetésével – mégsem célolok a regényre adott interpretációk

---

<sup>219</sup> Roland L. BOGUE, „The Heartless Darkness of *Apocalypse Now*”, *The Georgia Review*, 35, 3.sz. (1981): 16.



jelentős bevonása. Nem pusztán az idő- és térbeli távolság miatt – a regény 1902-ben jelent meg teljes könyvként, és egy afrikai belga gyarmat a fő helyszín, addig az 1979-es film esetében Vietnám és Kambodzsa – hanem az eltérő miliő miatt is. Az alapötlet vietnámi háborúba helyezése, illetve a fő karakterek és viszonyainak megváltoztatása merőben új megközelítéseket kíván. Sem Willard, sem Kurtz nem a civil életből kiszakadva szembesülnek már a természettel és az erőszakkal, hanem katonaként. Több bevetés, a frontvonal és az ölés megtapasztalása után kerülnek az ábrázolt, a kegyetlenséggel nyíltan szembenéző helyzetbe. Fontos még, hogy Willard feladata Marlow-val ellentétben nem pusztán Kurtz kiszakítása az általa teremtett uralomból, hanem egyenesen a megölése. A despota ezért itt nem betegségből kifolyólag, hanem gyilkosság miatt hal meg. A természet és civilizáció, az állam és az erőszak viszonya is mindkét esetben az egész művön végigvonuló konfliktusok, a háborús narratíva miatt azonban témám szempontjából eredményesebbnek, lényegretörőbbnek tartom a film koncepcióját elemezni a könyv helyett.

Ez a szempont, vagyis a regény jelentősége az értelmezés során egyébként is eléggé változó az elemzőknél. A leggyakrabban előforduló kiindulópontok egyike ugyanis a rejtett hajlamokkal való találkozás, az egyén saját sötét oldalával való szembesülése, amely gyakran képezi alapját *A sötétség mélyén*ről való beszédnek is. Így kerül például az előtérbe a film kapcsán Sigmund Freud elfojtásról szóló elmélete Jojada Verrips tanulmányában, ahol Kurtz a civilizáció által elnyomott primitív késztetések, a mára tabuvá vált kannibalizmus, szadizmus és trágárság manifesztációja.<sup>220</sup> Hasonló feltevésből indul ki Winfried Fluck is, aki a szuperego és az ösztönén helyett azonban már Willard alteregójaként beszél az egykori ezredesről.<sup>221</sup> Az általa megjelenített negatív értékek is szintet lépnek, nála már a halál, a káosz és üresség általánosabb megjelenítője Kurtz. De ide sorolható George Grella esszéje is, ahol Willard ugyancsak legbelsőbb késztetésével találkozik Kurt személyében.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Jojada VERRIPS, „The Golden Bough and Apocalypse Now: Another Fantasy”, *Postcolonial Studies*, 4, 3. sz. (2001): 338-340.

<sup>221</sup> Winfried FLUCK, „The 'Imperfect Past': Vietnam According to the Movies”, in *The Merits of Memory: Concepts, Contexts, Debates*, eds. Hans-Jürgen GRABBLE and Sabine SCHINDLER, (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2008), 370.

<sup>222</sup> George GRELLA, „Murder and the Mean Streets: The Hard-Bolied Detective Novel” in *Detective Fiction: Crime and Compromise*, eds. Richard Stanley ALLEN and David CHACKO, (New York: Harcourt, 1974) 411-429.

A másik fő vonulat az elemzéseknél általában a társadalmi reflexióra, ezen belül is a vietnámi háborúra, és ehhez kapcsolódóan az USA korabeli háborús diskurzusára vonatkozik. Ezekben az esetekben főleg a film narratívaalakításban, a háború borzalmainak és a gyakori félreinformálás felfedésében betöltött szerepe hangsúlyos. Komoly problémát jelentett ugyanis, hogy a vietnámi háborúig az USA-nak sikerült fenntartania a győztes retorikát, amelynek főként a hazafiasság, a jó és rossz univerzális összecsapása, a heroizmus, az önfeláldozás voltak a hívószavai.<sup>223</sup> A vietnámi háború kimenetele azonban már nem tette tovább lehetővé ennek a megőrzését, a befogadóknak olyan új beszédmódra lett szükségük, amely magyarázatot adott a vereségre, illetve utat mutatott arra vonatkozóan, hogy miként lehet ezt az élményt feldolgozni. Éppen ezért számított a film jelentős kulturális eseménynek, véleményformáló kritikának az első vetítés alkalmával. A háború ugyanis hiába ért véget már hat éve, a politikai, szociális és kulturális élet diskurzusaiban még mindig központi szerepet töltött be. A film ezért nemcsak visszatekintésként, hanem az akkor is aktuális kérdésekkel számot vető alkotásként értelmezhető.<sup>224</sup> Újszerűsége a tartalom mellett kiterjedt a bemutatás módszerére is. Míg Vietnámról szóló korábbi filmek túlnyomórészt a megszokott dokumentarista módon, valóság-hűsége törekedve ábrázolták a harcokat, addig Coppola ki akarta zökkenteni a közönséget a hagyományos látásmódból, a médiára való feltétlen ráhagyatkozásból. A megfellebbezhetetlennek hitt igazság helyett felfedte alkotói módszereit, bemutatta ezáltal az információ-átadás szubjektív, emberi tényezőit.<sup>225</sup> Ehhez szolgált eszközül például a fotográfusok, újságírók szerepeltetése, különösen a Denis Hooper által játszott figura alakja, aki a nyakában lógó fényképezőgépek mellett zavaros kommentárjaival is kíséri az eseményeket. A vietnámi háború ugyanis az USA addigi legdokumentáltabb, legtöbbet fotózott, kamerázott küldetése volt, az emberek szinte minden történésről értesülhettek a tévéből és újságokból.<sup>226</sup> A hírek szelektálásának, torzításának azonban az lett a következménye, hogy az otthoni lakosság egyszerre vált jólinformálttá és félrevezetetté, egyszerre kaptak valós és hamis képet a vietnámi

---

<sup>223</sup> Winfried FLUCK, „The "Imperfect Past": Vietnam According to the Movies”, in GRABBLE and SCHIDLER, *The Merits of Memory...*, 365.

<sup>224</sup> Michael ANDEREGG: „Introduction”, in *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 3-4.

<sup>225</sup> William M. HAGEN, „Apocalypse Now (1979): Joseph Conrad and the Television War”, in *Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context*, ed. Peter COLLINS, (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1983), 231-232.

<sup>226</sup> Uo. 235.

helyzetről. Coppola leleplező módszerét technikailag és a cselekmény szintjén egyaránt értékelték, Marita Sturken például a valóságosság és metaforikusság arányának hitelességben betöltött szerepére hívja fel a figyelmet.<sup>227</sup> Ezzel foglalkozik Fluck is, aki a jelképek és realitás együttes felhasználását a mítosz (át)alakításához, az emlékezet formálásához látja elengedhetetlennek.<sup>228</sup> Ő azonban már karakterszinten is megfigyeli ezt, és Kurtz alakját az amerikai idealizmussal azonosítja. Ezek szerint az amerikai társadalmat reprezentáló hadseregtől fokozatosan elszakadó, az egykori ezredessel találkozó Willard révén értékeli át a néző korábbi elképzeléseit a háborús diskurzusról. Anderegg ezt az elképzelést viszik tovább, szerintük ez a leleplezés a detektívregényhez hasonlóan épül fel, ahol Willard a detektív, aki fokozatosan ismeri fel Kurtzben a társadalmat átjáró korrupciót.<sup>229</sup>

Ennek ellenére azonban itt sem a történelmi és politikai hűség szempontjából elemzem a filmet. Hellmanhoz hasonlóan én is úgy látom, hogy az alkotás olyan szinten gazdag motívumokban, jelképekben, hogy az már túlmutat az 1970-es évek aktualitásán. A természeti tényezőkkel, (művészet)filozófiai irányzatokkal, kulturális produktumok széles skálájával operáló film ugyanis lehetőséget ad arra, hogy az USA háborús politikáján és a közönséggel való kommunikációján túli kérdésekkel forduljunk az alkotás összetettsége, újszerűsége felé. Úgy vélem, a tömegkommunikációs eszközök által közvetített téves információk, illetve az addigi hősi narratíva tarthatatlan és hamis voltának leleplezése mellett a film legalább ennyire fontos tétje a háborús erőszakhoz való lehetséges viszonyulások őszinte felszínre hozása is. Különösen figyelemre méltó ebből a szempontból, hogy Kurtz, a kvázi amerikai mintakatonából<sup>230</sup> lett zsarnok, habár tudatosan bontja le nemcsak önmaga, de a többiek számára is az addigi militarista narratívát, és egy új, minél hitelesebb és átláthatóbb katonai eszményen dolgozik, mégsem azt

---

<sup>227</sup> Marita STURKEN, *Tangled Memories: The Vietnam war, the AIDS epidemic and the politics of remembering* (London: University of California Press, 1997), 30.

<sup>228</sup> Winfried FLUCK, „The "Imperfect Past": Vietnam According to the Movies”, in GRABBLE and SCHIDLER, *The Merits of Memory...*, 369.

<sup>229</sup> John HELLMANN, „Vietnam and the Hollywood Genre of Film”, in *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 72-74.

<sup>230</sup> Donald Dutton szerint egyébként Coppola nemcsak Conradtól merítette Kurtz karakterét, hanem nagy valószínűséggel hatottak rá az USA egyik tengerészeti alakulatának, a „Tiger Force”-nak és a légi erő „SpecialForce” különítményének tevékenységei is. Előbbi esetében feljegyezték, hogy a lemészárolt vietnámaiak testrészeit nyakláncként viselték, utóbbiak után szintén brutális megcsonkításokat, szükségtelenül nagyarányú öldöklésre utaló, véráztatta földet találtak. Donald G. DUTTON, *The Psychology of Genocide, Massacres and Extreme Violence: Why „Normal” People Come to Commit Atrocities* (Connecticut: Praeger Security International, 2007) 118.

valósítja meg, hanem a politikai-gazdasági céloktól független, önmagért való erőszakot tartja fent, távol a frontvonalától. Vizsgálódásaim sarokpontját ezért az általa középpontba állított „borzalom”, a film eredeti nyelvén „horror” jelentése képezi, amely az egész művön végigvonul és mozgatórugóként funkcionál. Mivel maga a film a militarista közegen kívülre is kiterjeszti a kegyetlenség ábrázolását, ezért a hősiességet már nem kizárólag a korabeli amerikai ideál keretein belül elemzem, hanem főként az erőteljességre és dominanciára fókuszálva.

### **A hadsereg több szintes harcai**

Willard kapitány nemcsak a film egyik központi figurája, hanem a kameratekintet is az ő karakterére fókuszál. Kivételt képeznek ez alól a kezdő és záró képsorok, amelyek a mű diegetikus terén és temporalitásán kívül helyezkednek el. A film első kockáinak pergése közben szólal meg a *The Doors The End* (A vége) című száma, amellyel azonnal egymásba csúszik a kezdés és a befejezés. Nem világos az sem, hogy a képernyőn látottak a cselekmény jelenidejében történnek-e, vagy Willard visszaemlékezéseit vetítik-e ki. Az álomszerű montázsban rögtön szembekerül egymással a természet és a technika, amikor a napalmot ledobó helikopter lángba borítja a dzsungel fáit. A képsorok fokozatosan lépnek bele a cselekmény linearitásába, a különböző terek egymásra vetítésével és áttűnésével, amellyel a képi kompozíció párhuzamot von a hétköznapi (a szoba mennyezetéről lógó ventilátor pörgése) és a front tapasztalata (a helikopter forgószárnyainak mozgása) között, a nyugalom időszakából is kitörölhetetlen háborús emlékek jelenlétére figyelmeztetve ezzel. A kameratekintet már átveszi Willard perspektíváját (bár nem helyeződik bele teljesen), megkezdődik a kapitány önelbeszélése. Vallomásából kiderül, hogy hiába van a harcokon kívül, és térhetne akár haza is feleségéhez, képtelen visszatérni a megszokott világba. Willard komoly identitásválságtól szenved, nem találja helyét a két létállapot között, egyszerre vágyakozik a frontra és maradna tőle távol. A tükör széttörése, és arcának saját vérével való bekenése szintén személyiségének széttöredezettségét jelzi. Ő maga így vall saját érzéseiről: „Csak a dzsungelre tudtam gondolni. Bevetésre várok, és csak gyengülök. Az erőm egyre fogy ebben a szobában, a sárgák a bozótban pedig egyre erősebbek lesznek.” Ezzel a kijelentésével nemcsak párhuzamot von az erő és a dzsungelharc, illetve a gyengeség és a nyugalmi állapot között, hanem természet és ember háborúban való kapcsolatát is előtérbe helyezi. Ebben a megközelítésben ugyanis a vadon már nem az az idilli közeg, nem passzív, a fegyveres technológiát elszenvedő létező, a béke

reprezentánsa, hanem az erősödés és a fenyegetés színterévé válik. A filmben a természet maga a később már ki is mondott borzalom egyik megjelenítője, a vietkongok mellett szintén ellenséggé lép elő.

A filmben négy különböző viszonyulási módot különíték el, az első a főszereplő és egyben a narrátor, Willard szemszöge. A kamera fókusza és a homodiegetikus narráció ellenére Willard már a film elején leszögezi, hogy többről van szó pusztán énelbeszélésnél. Saját történetébe ugyanis beleérti Kurtzt is, sőt, megfelelteti őket egymásnak. Ezért, bár Kurtz pusztán a mű végén bukkan csak fel teljes valójában, kettejük relációja végig fontos szerepet kap. A megháborodottnak, kegyetlennek bemutatott Kurtz fokozatosan válik csodálat tárgyává, egyben megfejtendő rejtvényé. Willard a tükör metaforáján is bemutatott részekre hulló személyiségére rímelve Kurtz alakja ugyanis fragmentumokból épül fel a mű során. Mindig csak egy-egy aspektusból érzékeljük, csak a hangját halljuk vagy csak a róla szóló leírást, beszédet, olvashatjuk saját szavait, vagy láthatjuk a fényképét. Ezek azonban sosem esnek egybe (leveleinek felolvasása azért történhet Kurtz hangján, mert ekkor azt már ismerjük), az információk gyarapodása ellenére megmarad a karakter ködössége. Hagen, aki kettejük kapcsolatát a detektívregény felől közelítette meg, éppen Kurtz részekből fokozatosan egészszé váló, kibontakozó rémalakja miatt lehetségesnek véli a horror retorikai sémáival való összehasonlítást is.<sup>231</sup> Érvelésének szintén az a kiindulópontja, hogy Kurtz kezdetben nem szerepel még a maga teljességében, a néző csupán a létezéséről szerez tudomást, majd apró információkat kap Willardnak köszönhetően. A nyomok fokozatos adagolása ellenére azért mozdulhat el ez a keresés a krimitől a horror felé, mert olyan jelentős szerepet kap a feszültségnövelés, amely az intellektus helyett az emocionális tapasztalatra helyezi a hangsúlyt, a karakter megismerésében a félelem és rettegés válik dominánssá. A szellemi munka mellett tehát nagymértékű érzelmi igénybevétel is kíséri ezt a nyomozást. Bár izgalmasnak találom ezt a megközelítést, amely egyben rímel Kurtz utolsó szavára, a horrorra is, értelmezésemben én a horror, vagyis rettegés, borzalom jelenlétét nem mint a műfaj kódjainak jelenléteként vizsgálom, hanem inkább az azzal való megküzdés módozatait, amelynek nem a borzalom hangsúlyozása a célja, hanem éppen az, hogy megfoghatóvá, legyőzhetővé tegye.

---

<sup>231</sup> William M. HAGEN, „Apocalypse Now (1979): Joseph Conrad and the Television War, in COLLINS, *Hollywood As Historian...*, 241.

Kurtz alakjának megfejtése tehát összekapcsolódik Willard identitáskeresésével is. Willard ugyanis hozzá hasonlóan – hiába fogadja el a küldetést és vesz részt még mindig a vietnámi háborúban – valójában részben már kívülálló, mivel átlát a háborús narratíva visszáságain, nem fogadja el azokat, hangja is végig szenvtelen. Mivel azonban nem utasítja el azt radikálisan, alakja a modellek között vergődő, az ideális hősi szerepmintát kereső típusként értelmezhető. Ez a küldetés pedig a lehetséges, hadsereg által kínált módszereken viszi őt végig.

A küldetés teljesítéséhez Willard egy négy fős legénységet kap, akik hajóval viszik őt Kambodzsáig. A férfiak egyike sem professzionális katona, a kötelező besorozás miatt kerültek a seregbe, és ahogy kiderül, mindegyikük hazavágyik, civil életét szeretné folytatni. Ők képviselik a második típust, a félelem irányította modellt, ez kapja a filmben a legnagyobb hangsúlyt, Willard utastársai közül pedig Chefre és Cleanre hárul a legnagyobb figyelem. Maga a csónak, illetve a hajóút már önmagában is jelképes. Verrips szerint a – filmben is megjelenő – nagy jelentőségű antropológiai munka, James G. Frazer *Az aranyágának (The Golden Bough)* hatása mutatható ki mind Conrad, mind Coppola esetében.<sup>232</sup> Frazer az utazás metaforát ugyanis a kulturális változások, a rétegzettségek bemutatására alkalmazza, ezért *A sötétség mélyénben* és az *Apokalipszis mostban* is többről van szó, mint pusztán földrajzi utazásról. Úgy vélem, ebben az esetben a hajóút és a csónak megfeleltethető a biztonságot ígérő, a háború különböző állomásain végigvivő katonai narratívának. Ezzel magyarázható a jelenet, amikor a parton Chefet megtámadja egy tigris, és megmenekülve ezután már szinte rögeszmésen ragaszkodik a hajóhoz, és többször el is mondja, hogy soha nem szállhat ki onnan. Willard is kimondja Chef pánikrohama után: „Soha nem szállhatsz ki. Hát ez kurvára így igaz. Hacsak nem értél az út végére. Kurtz kiszállt. Nemcsak a hajóból, az egész kurva rendszerből.” Ebben az is benne rejlik, hogy a háborús narratíva elhagyása nemcsak a hamis, tényeket eltorzító beszédmódtól való megszabadulást jelentheti, hanem megfelelő alternatíva hiányában nagy bizonytalanságot képezhet az utána keletkező úr. A háborús diskurzus ugyanis ebben a filmben nemcsak a vietkongok elleni harcra készít fel, hanem egy ennél átfogóbb küzdelemre is.

Már maga a harc buzdító, önmagát igazolni kívánó narratíva is ellentmondásokkal terhelt. A szereplők nagy részének megnyilvánulásait a félelem motiválja. Különösen az feltűnő, ahogy a

---

<sup>232</sup> Jorada VERRIPS, „The Golden Bough and Apocalypse Now: Another Fantasy”, *Postcolonial Studies*, 4, 3. sz. (2001): 335-340.

hirtelen helyzetekre a gépfegyver pánikszerű, gondolkodás nélküli használatával reagálnak. A tigrises jelenetnél például az ellenség kilétének és hollétének ismerete nélkül lő, vagy a kereskedő hajó kifosztásánál a félreértett mozdulatok miatt ad le indokolatlan mennyiségű sorozatot a tulajdonosokra, aminek szükségtelensége, sőt dilettantizmusa főleg a kutyáját védeni akaró nő esetében éleződik ki. Hasonló jeleket mutat olykor Lance is, a szörfös, aki mindeközben azonban jól látható átalakuláson megy keresztül. Egyértelmű, hogy ezekben a helyzetekben nem profizmusról, vagy a helyzeten úrrá lévő erőről, a lehetőségeket felmérő, tudatos magatartásról van szó. A fegyver itt a rémület levezetésének eszköze, ösztönös reakció, a tényleges célzás nélkül, vaktában leadott nagy mennyiségű lövések éppen a kétségbeesést jelzik. Nem elhanyagolható szempont ezeknek a katonáknak az életkora, illetve, hogy nem mindegyikük önként jelentkezett a hadsereghez. A tapasztalatlanság, gyakorlatlanság, felkészületlenség, de legfőképp a szituáció kényszeredett volta mind hozzájárul, hogy hevesebben reagáljanak a fenyegetettségre, és ezt a formáját válasszák a túlélésnek. Nem pusztán az ellenségtől tartanak, hanem egy nagyobb erőttől is, amely a természeti világban nyer formát.

A csatajelenetekbe ugyanis többféleképpen épülnek bele a természeti tényezők. Az emberi és természeti világ közötti kapcsolat egyik lehetséges értelmezését Frank P. Tomasulo interpretációja példázza, aki a kezdő képsorban megjelenő, fákra napalmot ledobó helikopter kapcsán jegyzi meg, hogy ezzel a növényvilág által árasztott nyugalmat, békét ellenpontozzák a háborús pusztítást megjelenítő gépek.<sup>233</sup> Másként is értelmezhetjük azonban a vadon szerepét a filmben. Sokatmondó ebből a szempontból például Willard és Chef már említett találkozása is a tigrissel. A csónakból kiszállva a kamera totálra vált, a kép mélységének kiemelésével a két szereplő már eleve szinte eltörpül a hatalmas növények között. A kamera mozdulatlansága a növények statikusságát és az emberek mozgását még inkább kontrasztba állítja, a természeti világ nyugalma feszültséggel teli fenségességgel párosul, míg a szereplők kiszolgáltatottsága válik hangsúlyossá. A tigris váratlan felbukkanásával beigazolódnak az erőviszonyok, a szereplők ugyanis puskával a kezükben sem tudnak ténylegesen visszatámadni, hanem pánikba esve elmenekülnek – főleg Chef. A meglepetés nemcsak a támadás hirtelensége miatt volt ennyire sokkoló, hanem azért is, mert egy vietnámirra, egy emberre számítottak, aki beleillene a jól ismert

---

<sup>233</sup> Frank P. TOMASULO, „The politics of Ambivalence: Apocalypse now as Prowar and Antiwar Film”, in *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, eds. Linda DITTMAR and Gene MICHAUD, (London: Rutgers University Press, 2000), 153.

katonai narratívába, akit le lehet lőni, az állat azonban nem tartozott ebbe bele, erre nem állt készen megfelelő narratíva. Vagy, ha volt is, az csak az ember számára létezett, a tigris éppen a természet kérlelhetetlenségét, kijátszhatatlanságát jelenítette meg. Érdekes ugyanakkor felfigyelni arra, hogy a katonák a védekezés és támadás módjaiba is beleszövik a természetre utaló jeleket, amellyel magukat ragadózó állatokként reprezentálják. Gondolhatunk itt a fegyvernemekre, mint például a film elején az egyik faházat leromboló, partra kifutó hajónak nem véletlenül van jól kivehetően cápa alakja fogakkal, szemekkel és uszonnal. A film közepe táján a törzsi nyakláncot viselő egyik katona puskájának mintája pedig a tigris csíkjait imitálja – amely egyben a Willardra és Chefre támadó tigris ellenpontozása is. Hasonló motívumokkal díszített eszközök a vietnámi háború mellett más háborúkban is előfordultak, a film retorikájában azonban sajátos jelentést kapnak. A magukat vadászként, prédájára törő állatként definiáló katonák ezzel azt implikálják, hogy a harc számukra túlmutat az aktuális politikai viszonyokon. Az emberi és a természeti mellett azonban egy harmadik szintet is beemelnek az összecsapásba, a mítosz szintjét. A hadseregben mindez abban a túlzó hatalomprezentációban tűnik ki, amelyben a katonák önmagukat szinte isteni szférába emelik az ellenséggel szemben.

Míg az USA katonáit megismerjük, tudjuk a nevüket, háttértörténetüket, rálátunk személyiségükre, addig a vietnámiak névtelenek, se személyiségüket, sem nyelvüket nem értjük, de a katonák nem is törekednek a kommunikációra. Nem pusztán lenézésről van azonban szó, kapcsolatuk sokkal inkább ambivalens, hiszen a negatív attitűdbe pozitív is vegyül. Bár a képernyőn az erőszak van túlsúlyban, a hangszórókból az „Azért jöttünk, hogy segítsünk!” szlogenje harsog, a támogatás és támadás, illetve az erkölcs önkényes szabályozása is sokkal inkább egy jutalmazó-büntető istenképet idéz fel. Például le lehet lőni a kutyáját védő nőt, de utána felháborodnak, amiért Willard a kórházba szállítás helyett végez vele; a rakományukat féltő emberek brutálisan legyilkolják, kutyájukat azonban istápolják, stb.

A két fél közötti egyenlőtlenség nem a szembenállók lehetőségeit jelenti tehát, hanem a narratíva által sugalmazott alá-fölérendeltség. Az egységek nevei, mint például a „Nagyherceg”, „Megváltó” is erre utalnak. Ahogy az a hozzáállás is, ahogy a támadásra szintén fegyverrel válaszoló lakosság reakcióit értelmezik. Részükről a vietnámiak lelövése néha pusztán súlytalan játék, amely során a találatért sört kapnak. Máskor az ijedség, a düh, a feszültség levezetése. A visszatámadást (ami ebben az esetben önvédelemként is értelmezhető) azonban felháborítósnak



vélik. A magyar változatban a „sárgák” szóval nevezik meg az ellenfelet. Bár ennek is van negatív felhangja, az angol nyelvű eredetiben ennél erősebb, változatosabb szitkozódások fordulnak elő: „slops”, „savages”, „asshole”, „fuckers”, „motherfucker”, „motherfucking cocksuckers mothers”. A front kiélezett, pánikkeltő közegében akár a feszültség spontán levezetésével is lehetne ezt magyarázni, a kontextust ismerve azonban ennél többről van szó.

A túlzó dominanciára vágyakozást az az ikonikus jelenet mutatja be a legérzékletesebben, amikor Wagner zenéjére bombázzák a helikopterekről az egyik vietnámi falut, ahol az áldozatok nagy része civil. Ez a jelenet az önmagasztalás és háborús esztétizálás egyik csúcspontja a filmben. Fulck ezt éppen ellenkezőleg interpretálja, a háború megszépítése helyett annak kritikájaként értelmezi, a kultúrák harcát, az európai kultúra vietnámira erőltetését látja benne.<sup>234</sup> Bogue szerint viszont azért problémás ez a rész – filmtechnikailag és kompozícióját tekintve briliáns kivitelezése ellenére – mert aránytalanul túloz, ezért nem tükrözi híven az amerikai mentalitást.<sup>235</sup> Az eddig megfigyelt habitusok sorába azonban tökéletesen illeszkedik, azoknak igen frappáns összefoglalója. Kilgore hadnagy azt mondja, azért Wagnert választja, mert a katonái rajonganak érte, a falu lakosai pedig halálra fognak rémülni tőle. Az égből alászálló istenekhez hasonló valkűrök, akik a csatamezőn elesettekért jönnek, félreérthetetlenül párhuzamban áll az amerikai hősnarratívával, még ha túl is feszíti azt.

További találó, az amerikai dominanciát összefoglaló jelenet a Playboy-show, ahol a táncosnők indiánnak és cowgirlnek öltöznek, és az őslakosok lemészárlását a szexualitás (pin-up és fegyver összekapcsolása) és dicsőséges férfiasság atmoszférájával viszik színpadra.<sup>236</sup> Az ellenség arctalansága, személytelensége mellett pedig további elidegenítő elem a gépfegyver használata is. Ezzel ugyanis újabb távolság keletkezik a két fél között, a halál nemcsak gyors, de szinte súlytalanul pillanatszerű lesz, mennyiségi kérdéssé válik, minimális erő kifejtéssel, közvetítőn keresztül. Ebből is látszik, hogy nem tényleges küzdelem, sajátos kapcsolat eredménye lesz a másik fél legyőzése, hiszen nincs szó se kapcsolatról, sem küzdelemről, egyetlen (akár óvatlan, meggondolatlan) mozdulat is elég. Roland Barthes isteni attribútumnak

---

<sup>234</sup> Winfried FLUCK, „The "Imperfect Past": Vietnam According to the Movies”, in GRABBLE and SCHIDLER, *The Merits of Memory...*, 370.

<sup>235</sup> Roland L. BOGUE, „The Heartless Darkness of Apocalypse Now”, *The Georgia Review*, 35, 3.sz. (1981): 16.

<sup>236</sup> Christophe GELLY, „From Conrad's Heart of Darkness to Coppola's Apocalypse Now” in *Film Journal*, 1. sz. (2010): 12.

találta az ölésnek ezt a módját *Mitológiák* című könyvében.<sup>237</sup> Igaz, hogy az ő vizsgálódása a gengszterfilmekre fókuszált, a lőfegyver hirtelenségéről, illetve csupán egyetlen mozdulatot igénylő tulajdonságáról azonban szintén az ókori istenekre asszociált, akik egyetlen fejbiccentéssel döntöttek életről és halálról.

A fentebb bemutatott esetek azt példázzák, hogy miként válnak a hősi narratíva használóivá. Kilgore alezredes alakja azonban közelebb visz a mitikusszinttel való kapcsolat megértéséhez, mivel ő az amerikai hősi narratíva legteljesebb megjelenítője. Ő ugyanis egy merőben más oldaláról mutatja meg a katonaéletet. Ahogy Bogue fogalmaz: az amerikai mentalitás karikatúrisztikus megtestesítője.<sup>238</sup> Az idegen csatateret mindenáron az otthonihoz akarja hasonlatossá tenni: a szörfőzés, sörivászat, steaksütés, tűz körül pihenés pedig valóban honvágyat kelt a fiúkban, ahogy Willard is megjegyzi. Ez a karikatúrisztikus jelleg véleményem szerint azonban kezdetben nem látszik a karakteren, mivel, bár valóban ragaszkodik az USA által hirdetett háborús narratívához, az előző példákkal ellentétben sokkal inkább hatalmi pozícióban van, jobban ura a helyzetnek – legalábbis látszólag. A rémület és pánik helyett nemcsak magabiztosságot, de játékot, tréfát, élvezetet is tapasztalhatunk nála. A robbantások közötti rezzenéstelen testtartása, vakmerősége, szörfőzés erőltetése a csata közepén már-már a sebezhetetlenség látszatát keltik. Kezdetben Willard is ámulatát fejezi ki, hamarosan azonban árnyalódik a kép. Éppen a szörfőzés kapcsán mutatkozik meg a karakter ingatagsága. David Desser szerint „fiai”, vagyis az alá beosztott katonák iránti felelősségét, és így vezetői kompetenciáját kérdőjelezi meg az, hogy még a lövések közben is elvárná tőlük a szörfözést.<sup>239</sup> Ők ez ellen tiltakoznak is, ebből is látszik, hogy Kilgore bátorsága már nem példaértékű számukra, sokkal inkább öncélú. A saját emberein, ellenségén, de még a természeti erőkon is úrrá levő Kilgore hatalma azonban hamar lelepleződik. Nemcsak emberei, de Lance is visszautasítja őt, gúny tárgyává válik, és a parancsára ledobott napalm hiúsítja meg végül a hullámlovaglást. Nem tudja tehát megfelelően kordába tartani azt, amin uralkodni akart, a korábban rettenthetetlennek hitt alezredesnek felszínre kerül sebezhetősége és kisszerűsége. Willard el is gondolkodik azon, hogy miért pont Kurtzöt kell megölnie, amikor Kilgore is ugyanolyan abszurd

---

<sup>237</sup> Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, (Budapest: Európa, 1983), 89-93.

<sup>238</sup> Roland L. BOGUE, „The Heartless Darkness of Apocalypse Now”, *The Georgia Review*, 35, 3.sz. (1981): 614.

<sup>239</sup> David DESSER, „'Charlie Don't Surf': Race and Culture in the Vietnam War Films” in *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 82.

és kegyetlen figura. Fontos különbség van azonban kettejük között: bár mindkettő kegyetlen módszereket választ, Kilgore azt hiszi (legalábbis azt kommunikálja), hogy hatalma valóságos, Kurtz viszont tudja, hogy nem az (erre később kitérek). Kilgore ellentmondásos cselekedetei, a segítségnyújtás (gyermek és anyjának kórházba küldése, a sebesült megítatása) sem olyan önzetlen cselekedetek azonban, mint elsőre látszanak. A még szomjas, éppen csak pár kortyot ivó sebesültről megfélemedezik, amint valaki hozzászól, illetve a gyermek biztonságba küldése után tovább folytatja az öldöklést. Sokkal inkább pózok ezek, hangulati kérdések nála, amellyel éppen a felsőbbrendűség pozícióját erősítik meg – ahogy ugyanis az istenek, a sors vagy a természet kiszámíthatatlan, hogy mikor tesz jót, és mikor mér csapást az emberre. A holttestek kártyával megjelölése, trófeaként kezelése szintén a bizonyítási vágyról szól.

A következőkben azt mutatom be, hogyan kapcsolódnak össze és következnek egymásból a fentebb bemutatott erőszaksémák, illetve a harcok különböző szintjei, vagyis az emberi, a természeti és a mitikus. Mivel a felsorolt kegyetlenkedések nagy része öncélú és a dominanciát hivatott prezentálni, ezért elsősorban azt vizsgálom, hogy mennyire írhatók le ezek a folyamatok a szadizmus fogalma felől, illetve milyen szerepe van mindebben a természeti elemeknek.

A szadizmus számos lehetséges megközelítése felől ebben az elemzésben főként Erich Fromm elméletére támaszkodom, aki elsősorban a jelenség hatalomhoz való viszonyára fókuszált.<sup>240</sup> Azért tartom célszerűnek az ő elképzeléséből kiindulni, mert mind a katonák kegyetlenségeit, mind Kurtz rendszerét is ez a koncepció segíti a leginkább megérteni. Ezt a fogalmat nem patológiás vagy szexuális értelemben használom tehát, tekintve, hogy a filmben egyik kérdés sem jelenik meg hangsúlyosan. Ugyan Kurtz esetében az elején felmerül az elmebaj lehetősége, a személyes találkozás idejére világossá válik, hogy mentális egészsége nem különbözik jelentősen a szolgálatot teljesítő katonákétól, illetve ahogy a Kurtz közösségében élő és őt csodáló fotóriporter is megjegyzi, „nem az elméje örült, hanem a lelke”. A különböző szadizmusértelmezések azonban abban nagyrészt egyetértenek, hogy minden esetben a fájdalomkózos általi örömszerzésről van szó.

Az élvezetből elkövetett fájdalomkózosnak több elnevezése is létezik, az egyik az algolagnia, amely a görög algo (fájdalom) és lagneia (öröm, élvezet), amelyet Havelock Ellisnek

---

<sup>240</sup> Erich FROMM, *A rombolás anatómiája*, ford. DANKÓ Zoltán és CSABA Ferenc, (Budapest: Háttér, 2001), 410-412.

köszönhetően terjedt el.<sup>241</sup> A sadizmus kifejezés pedig a francia sadisme szóból származik, amely jól felismerhetően Sade márki nevéből eredeztethető, utalva ezzel a márki úgynevezett „fekete regényeire”, amelynek szereplői mások legabszurdabb kínzásai révén jutottak gyönyörhöz. Ezt a terminust vezette be a tudományos életbe Richard von Krafft-Ebing 1886-ban megjelent *Psychopatia Sexualis: eine Klinisch-Forensische Studie* (Psychopatia Sexualis: Klinikai-törvényszéki tanulmány) című könyvében, tőle vette át többek között Sigmund Freud is. A megnevezés tehát azt feltételezi, hogy ez a típusú kegyetlenség elsősorban örömet szerez az elkövetőnek. Ez részben valóban meg is jelenik a filmben, másrészt azonban ennek ellentmondó jeleket is láthatunk. Egyfelől Kurtz, az egyik legnyíltabban elnyomó karakter éppen az ellenkezőjéről tanúskodik pszichésen láthatóan terhelt állapotában, másfelől a folyamatos fenyegetettség jelenléte és a szüntelen kompenzációs igény is más színben tünteti fel ezt a jelenséget. Míg azonban Krafft-Ebing és Sigmund Freud nemcsak pszichózisnak tekintette a sadizmust, hanem a fájdalom élvezetének passzív formájával, a mazochizmussal is szoros összefüggésben tárgyalták,<sup>242</sup> ez a tanulmány a film koherenciáját követve elsősorban magára az immanens sadizmusra koncentrál, és nem tér ki a mazochizmusra. Erich Fromm azonban *A rombolás anatómiája* című könyvében, amikor azt írja, hogy a sadizmus az élet bármely területén megjelenhet, ahol eltérő hatalmi viszonyok állnak fent (például főnök és beosztott, orvos és beteg, tanár és diák esetében), akkor nemcsak az alapvetően szexuális ösztöntől teremt távolságot, hanem a perverziótól is.<sup>243</sup> A mások feletti hatalomgyakorlás örömét hangsúlyozza Ronald D. Crelinstein és Alex P. Schmid is, akik a lehetséges kínzó magatartásformák három kategóriáját különítették el.<sup>244</sup> Az első két csoport, a professzionális és a fanatikus általi erőszak instrumentálisnak számít, tehát parancsteljesítés végett vagy más külsődleges célért (például információ megszerzése, beismerés kikényszerítése vallatásnál, stb.) történik, addig a harmadik kategória, a sadista típusú kínzás esetében az ok magában a folyamatban keresendő, a végrehajtó nemcsak kötelességből, hanem saját érdekből, a másik feletti hatalomgyakorlás érzéséért viszi

---

<sup>241</sup> Gerald and Caroline GREEN, *S-M: The Last Taboo*, (New York: Grove Press, 1974), 2.

<sup>242</sup> Igaz, hogy Freud a szexuális ösztönben mindig feltételezett egy már eleve benne rejlő sadisztikus komponenst is, ám ennek függetlenné válását és az egyén egész szexuális viselkedésén való eluralkodását már egyértelműen perverzióknak tekinti. Ezekhez a kérdésekhez lásd: Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. dr. FERENCZI Sándor, (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1991) illetve Sigmund FREUD, *Három értekezés a szexualitásról*, ford. dr. FERENCZI Sándor, (Budapest: Helikon, 2015)

<sup>243</sup> Erich FROMM, *A rombolás anatómiája*, ford. DANKÓ Zoltán és CSABA Ferenc, (Budapest: Háttér, 2001), 410-412.

<sup>244</sup> Leonard WANTCHEKON and Andrew HEALY, „The „Game” of Torture”, *The Journal of Conflict Resolution*, 43, 5.sz. (1999): 598.

véghez tettét. Ami miatt különösen relevánssá válik ennek a típusnak a behozatala a film kapcsán, az a kínzás reprezentációs funkciója. Ebben az esetben a kínzás ugyanis túlmutat önmagán, nem kizárólag a tényleges történésről szól, hanem jelképeség is jellemzi, kevésbé megragadható jelenségeknek ad konkrétabb, (szó szerint) kézzelfoghatóbb formát. C. Fred Alford az ördög szimbolizációit kutatva foglalkozott a kínzással, amelyet afféle fordított drámaként közelített meg.<sup>245</sup> A folyamat teátrálitása azonban független a közönség jelenlététől, sokkal inkább annak reprezentatív jellegéből következik. Ahogy ugyanis a színházban, itt is egy mikrokozmosz működik, csak itt nem a színpadra redukálják a világot, hanem az áldozat testére. Ez azt jelenti, hogy a tortúra során a kreativitás negatív oldala is megmutatkozik: az látható, hogyan lehet drasztikusan átalakítani, játék tárgyává tenni az emberi testet, akár a könyörtelenségig fokozva, hiszen a kínzás paradigmájában nem is élő testről, hanem munkadarabról van szó. A kísérletezés kínzásban betöltött szerepéről ír Françoise Sironi pszichológus is, aki a magatartások laboratóriumnak nevezte a kínzás rendszereit.<sup>246</sup> Nemcsak pusztán kísérletezésre kell azonban szerinte gondolni, hanem ezekkel párhuzamosan a dominancia megélésére is. A szadista típusú kínzás ugyanakkor kapcsolatba hozható a rítussal is. G. Ryley Scott szerint ugyanis a rítus lehetett az első lépés a kínzás, és annak kollektív alkalmazása felé. Azt a szempontot tekinti határvonalnak, hogy az áldozati személy önként vállalta-e a megpróbáltatást.<sup>247</sup> Mert ha nem, az már bántalmazásnak minősül. George Bataille szerint pedig általánosan elmondható, hogy a rítus során az áldozatszerepet magára vevő vagy abba kényszerített lény az őt nézők szorongását, félelmét fejezi ki.<sup>248</sup> Nem pusztán a halállal, szenvedéssel való szembenézést, de egyben az emberi kegyetlenség és túróképesség határaival való kísérletezést is. A belső szorongások kivetítésével tulajdonképpen terápiászerű, feszültségoldó hatással is bír. Ezért sokszor nehéz különbséget tenni abban a tekintetben, hogy meddig beszélhetünk rituáléről, és mikortól nyílt erőszakról. A rítusok erőszaktevéseit elemezve Bataille is megjegyzi azonban, hogy ha egy szadista úgy érzi, a világ szinte agyonnyomja őt, megoldást találhat, ha egy hasonló lényt elpusztít, így megkísérelheti, hogy rá ne vonatkozzanak

---

<sup>245</sup> C. Fred ALFORD, „Talking About Evil”, in *Forensic Psychiatry: Influences of Evil*, ed. Tom MASON, (New York: Humana Press, 2006), 319.

<sup>246</sup> Françoise SIRONI, *Hóhérok és áldozatok: A kínzás pszichológiája*, ford. BÁRDOS Miklós, (Budapest: Göncöl, 2000), 32.

<sup>247</sup> George Ryley SCOTT, *The History of Torture through the Ages* (London: Luxor, 1959), 24.

<sup>248</sup> Georges BATAILLE, *Az erotika*, ford. DUSNOKI Katalin, (Budapest: Nagyvilág, 2001), 108.

a szabályok.<sup>249</sup> Beszélhetünk tehát a saját lehetséges sorscsapás másokra való átruházásának illúziójáról is. Ahogy Scott ki is mondja, a kínzó maga is fél attól, hogy őt is lehet kínozni. Valójában az emberiség ki nem ejtett kiáltása, amit a kegyetlennek vélt isteni világ miatti szorongás alakít ki.<sup>250</sup>

Az ábrázolt háborús kegyetlenségben tehát megjelenik a természetfeletti szféra, annak ellenére, hogy a műben nem kap jelentős szerepet a szakralitás. Ugyan az egyik jelenetben pár snitt erejéig látható egy, a csatatéren celebrált mise, magát a művet mégsem hatja át annak szellemisége. Ennek az oka pedig a borzalom és a katonák viszonyában keresendő. Mert bár Kurtz mondja és fejt ki a filmnek ezt a kulcsfogalmát, az az egész művön végigvonul. Ez a borzalom, rettenetes, félelmet keltő, mint fentebb bemutattam, lehet bármilyen absztrakt, nehezen meg- és felfogható fogalom, amely az ember hatáskörén kívül és felül áll. Az összeütközések során, a folyamatos életveszélyben, fájdalommal, szenvedéssel, kiszámíthatatlansággal, extrém helyzetekkel való szembesülés során óhatatlanul ezekkel is meg kell küzdeniük a harcolóknak, nem pusztán az ellenséggel – pontosabban, ezek is ellenséggé válnak a filmben. Az alapvetően magára a konkrét harcra felkészítő hősi diskurzus ezért egy átfogóbb csata narratívájává egészül ki. Mind az ellenség, mind a természet olyan tényezők, amelyekben formát kap, testet ölthet a megfoghatatlan, és ezáltal szó szerint is meg lehet küzdeni velük. A természet mind hatalmas, áthatolhatatlan növényeivel, mind ragadozó állataival nem pusztán félelmetességével hordoz magában veszélyt, hanem azért is, mert az emberi világon kívül helyezkedik el. A háborús narratíva megkérdőjelezhető sikerrel nyújt ebben segítséget: képes ugyan felépíteni egy olyan jelképrendszert, amelyhez igazodva meg lehet birkózni a hatalmi különbséggel, ám azt elhagyva a befogadó újra kiszolgáltatottnak érzi magát. Azért is tartom fontos elemnek tehát a természet behozatalát, mert az pont a két réteg, az ismert, emberi, és az ismeretlen, természetfeletti vagy ideák szférájában helyezkedik el. Már nehezen érthető, de még megfogható. A filmben ábrázolt erőszak esetében fellelhető az az isteni pozíció, amellyel élet és halál korlátlan uraként tűnik fel a domináns fél, az elrettentés mellett a segítségnyújtás is ott van, egyfajta jutalmazó-büntető istenként megjelenve. Ennek a mitikus szintnek az illúziójára azért van szükség, hogy ezzel emelkedjenek egy szintre, vagy kerekedjenek felül a félelmet kiváltó tárgyon. A hatalom része az

---

<sup>249</sup> Georges BATAILLE, *Az irodalom és a Rossz*, ford. DUSNOKI Katalin, (Budapest: Nagyvilág, 2005), 144.

<sup>250</sup> George Ryley SCOTT, *The History of Torture through the Ages* (London: Luxor, 1959), 33.

alárendelt fél teljes függő helyzetbe hozása, amely a negatív tartalmak mellett a pozitívakat is magában foglalja.

A szadizmusnak az ilyen típusú küzdelemre való olvasásánál viszont fontos különbséget tenni a tényleges kínzás és a harc között. Habár mindkét esetben öncélú, teljes kontrollt célzó kegyetlenségről van szó, más az áldozatok szimbolikus funkciója. Ehhez Darius Rejali elkülönítéséből indulok ki, szerinte ugyanis a harcokban mindig szabad, egyenrangú emberek küzdenek egymással, és tőlük telhetően megtesznek mindent a becsületességért.<sup>251</sup> A kínzások esetében azonban a felállás már eleve egyenlőtlen, az áldozat mindig tehetetlen helyzetben van, a becsületesség látszata sem áll fent, nyílt uralmi visszaélésről van szó. További ellentét, hogy a háborúban, ha nincs más megoldás, a gyors, minél kevesebb szenvedéssel járó ölés elfogadható, míg a kínzásnál éppen ellenkezőleg: ott akkor hibázik a hóhér, ha áldozata meghal, a lényeg a hosszas fájdalomkóros. Az összehasonlítás során talált azonosságok alapján nem lehet ennyire egyértelmű elkülönítést tenni, az átfedésekkel, egybeesésekkel is számolni kell. Mégis valóban lényeges különbség, hogy az egyik esetben az áldozat teljesen kiszolgáltatott, védekezésre képtelen, míg a másikonál tényleges küzdelem, összecsapás zajlik, amely az erőszaktevő kudarcával is végződhet. Úgy látom, utóbbi esetben, vagyis a háborús narratívában a másik fél ellenség volta miatt elsősorban a félelmet kiváltó jelenség manifesztálódik. Ami azért is adja magát, mert ők azok az elemek, amelyek közvetlen fenyegetésük révén a borzalom (vagyis a halált, fájdalmat, a fogság szenvedéseit, stb.) potenciálját hordozzák. Ennek is része van mind a vaktában, indulatból leadott lövésekben, mind abban a narratívában, amellyel a másikat alsóbbrendűnek tüntetik fel. Ezért történik meg, hogy még a segítő szándék is a másik rászorultságát, és ezzel az amerikai katonák erőteljességét, befolyását élezi ki. Valós küzdelemről van ugyan szó, a narratíva a működtetett jelképrendszerrel viszont a felettük álló jelenség hatalmi pozíciójából való kimozdítása történik, a dominancia hierarchiájában elfoglalt szerepek cseréje, amely végső soron azt eredményezi, hogy felcserélődjön hóhér és áldozat viszonya.

A filmben megjelenő erőszak típus másik esetében viszont, amelyet már Kurtz képvisel, nagyobb szerepet kap a kínzás, itt már nem az ellehetetlenítés vagy a megsemmisítés a cél, hanem ellenkezőleg, a rettenetre való folyamatos emlékeztetés. Vagyis itt már nem a rettenetes lefokozása és legyőzése a cél, hanem az elkövető saját belső szorongásainak, frusztrációjának

---

<sup>251</sup> Darius REJALI, *Torture and Democracy* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007) 37.

kivétel, másokra való átruházása. Itt érvényesül még konkrétan Bataille és Scott elmélete, miszerint az áldozat szenvedésében a kínzó saját sikolya is benne rejlik.

### **Kurtz világa**

Kurtz képviseli a negyedik típust, amíg a hadseregben szolgál. Ő a küldetést komolyan vevő, a hatalmával vissza nem élő, intelligens, professzionalizmusra törekvő katona, aki nemcsak Willard érdeklődését, de tiszteletét is kiváltja. Amennyire őszintén elkötelezi magát kezdetben az USA háborús narratívájának, úgy jön rá ellentmondásaira, képmutató erkölcsiségére is. Hazugnak nevezi a rendszert, és kiszállva belőle a maga módszereit alkalmazza – ami újabb kegyetlenkedéseket jelent. Emiatt vitathatók azok a magyarázatok, amelyek a háborús narratíva kétszínűségének, a Vietnámban elkövetett borzalmaknak a leleplezését tartják a film és Kurtz legfőbb funkciójának. Inkább az a kérdés, milyen típusú hazugság az, amit leleplez, aminek ellentmond Kurtz.

Az általa kiépített rendszerből valójában keveset látunk a filmben, inkább a róla való beszéd vagy gondolkodás, a személye és módszerei körüli előfeltevések kapnak nagyobb hangsúlyt. Népével való kapcsolatát sem látjuk tisztán. Más az, amit a körülvevő környezetből és a fotóriporter szavaiból következtetünk, és más, amit a saját szemünkkel tapasztalunk a film diegézise során. Míg ugyanis a települést véres holttestek borítják el, és a riporter is Kurtz szeszélyes, korlátlan kegyetlenkedéseiről számol be, addig a néző nem ezeket a kitöréseket tapasztalja, hanem ellenkezőleg, a nyugodt, az emberek hódolatát kiváltó, gyerekeket is közel engedő, népet tanító és a hazugságokat megvető, azokkal leszámoló férfit. (Igaz ugyan, hogy Willard egyik társát, Chefet megöli, de ő nem része a népnek, valójában ezen a lefejezésen kívül nem is találkoztak, maga a folyamat sem látható.) Éppen ezért alakult már ki olyan olvasat is, hogy Kurtz valójában a káosz közepén meglelt nyugalmat, kontemplatív, szinte buddhai megnyugvást jeleníti meg.<sup>252</sup> Ennek a megállapításnak azonban ellentmond, hogy ebben a kiépített kegyetlenségben nem találta meg a teljességet, hiszen a félelmét, megtörtségét, fájdalmát nemcsak Willard veszi észre és mondja el a nézőknek, hanem ez is közrejátszik abban, hogy nem védekezik megölése ellen, sőt aktívan részt is vesz benne. Mimikája, hanghordozása, illetve az általa felolvasott Eliot-vers, *Az üresek* részlete is egy végső soron személyes sikertelenségről

---

<sup>252</sup> William M. HAGEN, „Apocalypse Now (1979): Joseph Conrad and the Television War”, in COLLINS, *Hollywood As Historian...*, 232.



számot adó önvallomás. Kurtzról kapott képünk tehát nem egyértelmű, hanem ellentmondásos elemekből épül fel. A film elején örültnek nevezett, majd az apránként adagolt információk alapján egy nagyon is tudatos, sikeres, morális érzékére büszke katonából hirtelen véres, őrző elnyomó válik, végül a csendes, reménytelen oldalát látjuk meg, aki saját meggyilkolásában is segítkezik. Ezeknek a változatoknak, átmeneteknek a felfejtéséhez először az általa kialakított rendszerből indulok ki, amely egyúttal magyarázatul is szolgál Kurtz legfőbb problémájának, a horror fogalmának mibenlétéhez.

Bár a fejezet elején leszögeztem, hogy nem vonom be elemzésembe a regény interpretációit, most mégis Hillis Mirrel *A sötétség mélyén*ről szóló előadására, illetve az abból készült szövegre<sup>253</sup> hivatkozom. Nemcsak azért teszem ezt, mert ebben a szövegében igen provokatív állítást tett az *Apokalipszis most* címéről, hanem mert a regény kapcsán tett megfigyelései nagy szerepet játszanak a film metaforikus működésének megértésében. A hazugság fogalma ugyanúgy átjárja a regényt is, akárcsak a filmet. Sokkal több szintje van azonban ennek, mint elsőre látszik. Nemcsak a hazugságok fedik el a valóságot, hanem maga az ábrázolhatatlanság, a realitás megragadhatatlansága kerül előtérbe a nyelv révén. A sok hasonlat, helyettesítés, a megnevezések körülményességei mind szinte fátyolként terülnek el a szöveg testén, elhomályosítva a tényleges történetet. Miller szerint ezek a mimetikusságot hangsúlyozó eszközök már túlmutatnak a prózapoétikán, és éppen a művészi reprezentáció korlátaira hívják fel a figyelmet. Ezek közé az elemek közé tartozik, hogy a fény is többnyire csak visszaverődve szerepel a regényben, ott sem az igazi forrás, a nap látszik, hanem csak annak lenyomata, közvetítőkön keresztül, direkt megtapasztalás nélkül. Ez pedig a filmről is elmondható. Egyetlen pillanat sincs, amikor tisztán látható a nap: vagy a vízen tükröződik, vagy csak látjuk a jelét, hogy fel fog kelni, de ténylegesen sohasem jelenik meg a képernyőn. Ennek a szándékoltsága többször látszik a kameramozgáson is, amikor a naplementében a kormányos holttestét vízre bocsájtó Lance filmezésénél a kameratekintet folyamatosan mozog, emelkedik, de csak annyira, hogy a nap még ne kerüljön bele a képkeretbe. Vagy egy alkalommal úgy tűnik, hogy Willard háta mögül jön a fényforrás, amikor azonban előrehajol, a nap helye üres, láthatatlan. Ehhez hasonló a

---

<sup>253</sup> Hillis Mirrel: *Why we should read Heart of Darkness?* Az előadás eredetileg 1998. május 11-én hangzott el a Potchefstroom Egyetemen. Később az Aarhus University nyomtatta ki. hozzáférés: 2018. 14. 15, doi: <http://cc.au.dk/fileadmin/www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/forskningspublikationer/arbejdspapirer/arbejdspapir17.pdf>

jelképek működése is a bemutatott háborús narratívákban, amelyre Kurtz is ráeszmél, és ehhez képest fejleszti ki saját módszerét.

Mint ambiciózus katona, sokakhoz, és így Willardhoz hasonlóan ő is a szüntelen fejlődést, az igazi hőssé válás útját kereste. A gyermekek karjainak levágása döbbsentette azonban rá, hogy mindennek ellenére mennyire nem tud szembesülni a valódi borzalommal. Amikor azt mondja, rájött, hogy a karokat levágó emberek nem szörnyetegek, hanem emberek voltak, akik szembe mernek nézni a fájdalommal, azzal nemcsak a háborús narratíva politikai és etikai károkozására derít fényt, hanem a hőssé válásban betöltött szerepének sikertelenségére is. Jól láthatóan Kurtz nem azért építette ki vérengző uralmát, mert a rengeteg megélt erőszak elborította elméjét, hanem mert a háború szituációja nem adott módot arra, hogy megfelelően szembe tudjon szállni a borzalommal, valódi csatát tudjon vívni az előző alfejezetben bemutatott szinteken. Mindegyik esetben behelyettesítésről volt szó, azzal, hogy formát adtak a borzalmasnak, megfoghatóvá tették, amellyel szembe lehet szállni, de ez egyszersmind a félelmetes torzítását, lefokozását is jelentette. Kurtz nem azért jeleníti meg a horrort, hogy legyőzze azt, hanem emlékeztetni akar rá, vagyis a borzalom folyamatos jelenlétének köszönhetően hozzászokjon, „jóban legyen vele”. Kurtz nemcsak megöli vagy megöletti és szenvedésbe taszítja embereit, hanem figyel rá, hogy ez a látvány szintjén, a mindennapokba beépülve, minden pillanatban emlékeztesse őket a fájdalomra. Kurtz egyik legfontosabb mondata, „a borzalommal jóban kell lenni”, a másik pedig talán az, hogy „a borzalomnak arca van”. Számára ez az elnyomó despotizmus nemcsak a frusztráció kiéléséről, a szerepek felcseréléséről szól, hanem a borzalommal való minél közelebb, minél leplezetlenebb, emberi értelmezésektől mentes találkozásáról. Hillis Miller szerint a film címe elhibázott, az apokalipszis ugyanis a megsemmisülésen túl annak a bizonyos fátyolnak, vagyis a valóságot a szemünk előtt elfedő, elhomályosító reprezentációs problémának az elhárulását, a dolgok valódi természetükben megmutatkozására vonatkozik.<sup>254</sup> Ez azonban nem pillanatszerű, egyszeri történet, hanem csupán egy vágy, amely sosem teljesül be, mindig csak törekszünk rá, ígéretként van jelen. Véleményem szerint azonban a Kurtz birodalmának kapujára felírt mottó éppen ezt a hirtelenséget, azonnaliságot, közvetlenséget sietteti. Itt térnek vissza Bataille és Scott elméletére, akik szerint a kínzás és a rítus során az áldozat reakciója az elkövető frusztrációját is magában hordozza. A háborús narratívában csalódva Kurtz már nem összecsapni

---

<sup>254</sup> Uo. 6.

akar a borzalommal, hanem teljes valójában szemlélni, bemutatni azt. A másik fél számára tehát nem a félelmet kiváltó objektumot jeleníti meg, hanem magát a félelmet mint reakciót. Ahogy Kilgore karakterénél említettem, kettejük között a fő különbség, hogy Kilgore hisz a háborús hősi diskurzus hatalmat adó funkciójában, míg Kurtz tudatában van hamisságának. Ez a tette, vagyis, hogy el mer bukni, a halált, az áldozat szerepét választja egy olyan folyamatban, amely alapvetően a dominanciáról szól, egyenesen következik Kurtz gondolatmenetéből. Mivel mind Kurtz, mind az általa emlegetett borzalom egyszerre félelmet keltő és csodálatot kiváltó jelenségek, érdemes a fenséges fogalmát is belevenni az elemzésbe. Hiszen ahogy Kurtz nem harcol már, úgy hódolnak be neki a kambodzsai közösség tagjai (köztük egykori amerikai katonák) is.

Edmund Burke 1757-ben megjelent, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) című könyvében kifejtett gondolatai a fenségesről nemcsak azért lehetnek relevánsak, mert a romantika fenséges fogalmán túl jelentős hatást gyakorolt vele a modern esztétikai gondolkodásra is, hanem mert Burke empirikus módszertana ebben a műben is tetten érhető. A fenséges megtapasztalásának kiváltó okait olyan szisztematikus összefoglalását adja, amelyek elsősorban az emberi érzékszervekre és érzelmekre koncentrálnak, a tapasztalást előtérbe helyezve. Azért is olyan lényeges ez a koncepció, mert alapvetően egy olyan jelenséget jár körbe, amely azon kívül, hogy az emberi világ felett helyezkedik el, az általa kiváltott döbbenet pillanatnyi gátat is szab a gondolkodásnak. „A természeti nagyság és fenség által keltett szenvedély, mikor a kiváltó okok a legerőteljesebben hatnak, a döbbenet; a döbbenet pedig az az állapota az elmének, amelyben bizonyos fokú elborzadás kíséretében minden mozgása felfüggesztődik. Ilyenkor az elme annyira eltelődik saját tárgyával, hogy semmilyen további tárgyat nem képes befogadni, sem elgondolkodni nem képes azon, amelyik éppen lefoglalja. Innen ered a fenséges hatalmas ereje, mely nemhogy gondolkodásunk terméke volna, éppenséggel megelőzi gondolatainkat, s ellenállhatatlan erővel űz bennünket előre. A döbbenet, mint mondtam, a fenséges legmagasabb fokú hatása: az alacsonyabb hatások a csodálat, a hódolat és a tisztelet.”<sup>255</sup> Az egyik legfontosabb tapasztalat tehát a fenségessel szemben a

---

<sup>255</sup> Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, (Budapest: Magvető, 2008), 67.

tehetetlenség, az ember kognitív képességeiben való bizalom visszaesése, annak megakasztása egy másik nagyság által. Úgy vélem, ez a jellemző állhat a mögött a jelenetek mögött, amikor a katonai narratíván kívül eső bizonyos veszélyhelyzetekben a szereplők reakciója kaotikus lesz, elvesztik az önmaguk feletti kontrollt. A Willardra és Chefre támadó tigris esetében például mindketten fel vannak fegyverkezve, több bevetésen is átestek, és mint hallható, felkészültek arra az eshetőségre, hogy egy, a bokrok mögött rejtőzködő vietkonggal kell szembeszállniuk. Az állat megjelenése után azonban nemcsak stratégiájuk fordul át pánikszerű menekülésbe, hanem Chef ezután fakad ki érzelmileg, és kezd el rögeszmésen a hajóhoz ragaszkodni. A másik ilyen fontos találkozás Kurtz esetében történik, a levágott karú gyermekek látványa során. Abban a helyzetben nem képes beszélni, csak sírni, „mint egy nagymama”. Burke szerint „minden olyan dolog, amelynek a látványa rettenetes, egyúttal fenséges is, függetlenül attól, hogy a rettegés kiváltó oka nagy kiterjedésű-e vagy sem; hiszen az, ami veszélyes lehet, nem tekinthető csekélységnek vagy lenézendőnek.”<sup>256</sup> A fenséges azonban nem egyenlő a pusztá borzalommal, a horrorral, amely menekülésre készítet, hanem olyan tényező, amely csodálatra és tiszteletre is készítet. Kurtz világában ezért válik ez dominánssá, a személye felé áradó hódolat ezzel is magyarázható. Magára veszi ugyanis a fenségesség számos jellemzőjét, amelyek nagy részét Burke is alaposan bemutatja művében. Ilyen például a Kurtz-öt körbevevő homály, a sötétségből való fokozatos kibontakozása, az erő képviselése, a félelem fenntartása, de ugyanakkor lakóhelyének monumentaitása, illetve az alakját szüntelen kísérő üresség, csend és magány is.<sup>257</sup> Azáltal, hogy Kurtz egyre inkább azonosul ezekkel az attribútumokkal, magasabb szférába emeli önmagát, vagyis a fenséges regiszterébe, amely azonban túlmutat az emberi tapasztaláson.

Itt érdemes Immanuel Kantnak *Az ítélőerő kritikájában (Kritik der Urteilskraft)* megfogalmazott fenségesértelmezését is figyelembe venni. Kant is a fenséges egyik fontos kritériumaként szögezi le, hogy „fenséges az, aminek már pusztá elgondolni-tudása is az elme egy olyan képességét bizonyítja, amely felette áll az érzékek minden mércéjének”.<sup>258</sup> Kant koncepciójának azon elemét vonom be elemzésembe, amelyet a dinamikus fenséges kapcsán fejt ki. A dinamikus fenségesről szóló alfejezetben elsősorban a természet fenségességét magyarázza, azzal a kitételrel, hogy a fenséges esztétikai tapasztalathoz szükséges a megfelelő távolság: „Aki

---

<sup>256</sup> Uo.

<sup>257</sup> Uo. 85.

<sup>258</sup> Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, (Szeged: Ictus, 1997), 169.

fél, az egyáltalán nem tud ítélni a természeti fenségéről, mint ahogyan nem képes a szépről ítélni az, akit hajlam vagy érzéki vágy fog el. Hiszen aki fél, az menekül a benne ijedelmet keltő tárgy látványától; márpedig valódi rémület esetén lehetetlen tetszést érezni.”<sup>259</sup> Ahhoz tehát, hogy tisztán esztétikai élmény maradjon ez a találkozás, elengedhetetlenül szükséges a biztonság, a hatalmastól való megfelelő távolság. A nagyság nem uralkodhat rajtunk, nem veszélyeztethet, mert akkor nincs többé kontempláció, analízis, hanem csak menekülés. Ez az állítás látszólag ellentmondásban áll azzal a megállapítással, miszerint a filmben több alkalommal is megtapasztalják a fenségest – hiszen minden esetben valós a fenyegetettség. Azonban éppen a Kant által említett határral történő játékról van itt szó. A katonák számára a háborús hősi narratíva adja meg a biztonságos távolságot, amellyel közel kerülhetnek ugyan a fenségeshez, de mindig a rendelkezésükre áll egy olyan jelképrendszer, amely kijelöli a határokat. A bevetések sora így hiába fenyegeti fizikai valójukat, az ellenség több szintes jelképiségével illetve az önmagukat mitikus szférába emelő diskurzussal mentálisan kevésbé megterhelő számukra a tapasztalat, a Kant által “negatív örömmek” nevezett érzés öröm része, élvezeti értéke is megmarad. Kurtz azonban tudatosan lép ki ebből a biztonsági zónából, átlépi a határt. Miközben valóban magára veszi a fenségesség jegyeit, és népéből is hűséget vált ki, valójában empirikusan annyira közel igyekszik hozni a rettenetet, hogy már-már eltölpül az esztétikai élmény. Ez azért lényeges, mert a borzalomnak való kiszolgáltatottságra, az előtte való tehetetlenségre így nem jön érdemi válasz, nem jön megoldás, módszere önmagára visszautaló, önmagába forduló jelképrendszerré válik. Ahogy Willard is mondja „Én itt nem látok semmilyen módszert.” A módszere valójában a módszernélküliség: a horrornak való önátadás, azzal való megbékélés, elfogadás, aminek azonban nem része a vigasz, az önvédelem lehetősége, a fejlődés.

A film a horrorral való találkozás, az arról való beszédmód, ábrázolásmód közben eltolódott, átlépni kívánt határt a realitás és szellemi szint között önreflexióival és gazdag kulturális utalásrendszerével ellensúlyozza. Jean-Francois Lyotard a posztmodernről írott esszéjében<sup>260</sup> foglalkozik a kanti fenséges kínból származó örömeivel, amely nemcsak a hatalmassal való találkozás feszültségéből, hanem a tényleges találkozás lehetetlenségéből, a reprezentációs korlátból is ered. Rávilágít, hogy ez a vágynak és a kivitelezés közötti konfliktus is eltérő módon jelent meg a modernben és a posztmodernben. A fő különbség a kettő között,

---

<sup>259</sup> Uo. 181.

<sup>260</sup> Jean-Francois LYOTARD, „Mi a posztmodern?”, ford. ANGYALOSI Gergely, *Nagyvilág*, 3. sz. (1988): 419-426.

hogy a modern, miközben a fenséges formába foglalásának lehetetlenségéről vall, nem hagyja meg ezt a problémát a maga tehetetlenségében, hanem az erőfeszítést, az arra való vágy pozitívumát hangsúlyozza. Vagy az ábrázolni vágyó lelkesedése, nosztalgiája, a lehetetlent megkísértő, hiábavaló kísérletezésének szenvedélye az, amely mégis az emberi akarást dicséri. Vagy maga az erőfeszítés hatalmassága, az emberi léptéket meghaladó feladat, amely még elbukás esetén is szintén az alkotót ismeri el. A posztmodern azonban szakít ezzel a látásmóddal, és minden lehetséges vigaszforrást elsöpör. Hogy visszaállítsa a fenséges igazi érzését – mivel Lyotard szerint a modern ábrázolásmód ezt nem teszi lehetővé – felvállalja az elmondhatatlanság, a vizualizálhatatlanság minden kínját, nem keres és nem is ad segítséget befogadónak a formák vagy szabályok révén. Az ebben az időszakban születő művek ezért inkább filozofikusak lesznek, és a megszokott formáktól önmaguk alakítják ki szabályrendszerüket. Ez teszi lehetővé, hogy a mű eseményszerűvé váljon.<sup>261</sup> Úgy vélem, ezzel magyarázható, hogy Kurtz egyrészt nem találja meg számításait saját rendszerében, hiszen sosem tudja teljes valójában megjeleníteni a rettegés tárgyát. Ugyanakkor teljes biztonsági pozíciót sem talál, hiszen a hatalmi hierarchiában mindig lesz felette álló. Willard szerint „a természet is holtan akarta”, ez pedig úgy is értelmezhető, hogy Kurtz a közösségben betöltött kultikus szerepe ellenére éppoly kiszolgáltatott a felette álló erőknek, mint a többiek. Egyetlen megoldást talál tehát a borzalommal való teljes megbéküléshez – ha teljesen egybeolvad vele, és áldozattá válik. Ezért annyira jelentős megölésének módja: Willard nem gépfegyverével öli meg, tette így nem egyenlő a kiadott katonai parancs teljesítésével, hanem rituális módon végez vele. A küldetést gyakorlatilag ugyanis teljesíti, hiszen likvidálja őt, teljesen más okból azonban, mint amiért eredetileg elindult. A gyilkosság előtt elvágja a rádió kábelét, amelyen keresztül a hadsereg üzen neki. Ezt a rituális jelleget erősíti tovább a megölésével párhuzamosan zajló rítus, amely során egy bikát ölnek le, egyértelműen párhuzamot vonva Kurtz és az áldozati állat között. Bataille szerint az áldozat mindig a félelmet és feszültséget vetíti ki, Kurtz a legteljesebb szembenézést tehát a saját testén való megtapasztalásban találja meg, átlépve ezzel minden határt – amely azonban az életébe kerül. Willard pedig, ugyan erőszakos tettet hajt végre, mégsem válik ebben a jelenetben a kegyetlenség megtestesítőjévé. Egyfelől Kurtz nem tiltakozik ellene, sőt, számít rá, és mintegy szükségszerűségként definiálja tettét, másfelől a rítus után nem marad benne ebben a szerepben, nem válik Kurtz módszerének folytatójává.

---

<sup>261</sup>Uo. 423-426.

## A háborús narratíva konstruáltsága és újraterezhetsége

Willard kellő távolságra van mindegyik narratívától, hogy szabadon dönthessen, és egyiknek se váljon a foglyává. Útkeresései közül azonban vitathatatlanul kiemelkedik Kurtz alternatívája, akinek a hatása már a film elejétől jelen van. Willard saját történetét összeköti Kurtzéval, és az általa bevallott fokozatos érdeklődés mellett egyéb jelek is utalnak a két karakter különös kapcsolatára. Gerry L. Hagberg is észreveszi, hogy Willard valójában nem is történetet mond, nem is egy újabb narratívát keres, inkább katonafilozófus.<sup>262</sup> Az igazságot akarja, a szavakon és retorikán túli hitelességet, az igazságot a háborúról és saját magáról, és ez az ok, amiért egyre inkább Kurtz felé fordul. Ezen a ponton újra vissza lehetne térni azokra az elképzelésekre, amelyek részben a Conrad-regényből merítenek, részben a film saját jelképrendszere alapján állítanak fel hipotéziseket kettejük viszonyáról. A már említett civilizációs elfojtás és alteregó mellett Hagberg például Oidipusz történetére alapoz.<sup>263</sup> Szerinte az önmegismerés felé vezető útja tragédiába fullad, hiszen akárcsak Oidipusz, Willard is szörnyű titokra derít fényt, amikor Kurtzban felismeri saját belső világát. Tomasulo az azonosítás helyett inkább az áthagyományozást, az alá-fölé rendeltséget emeli ki, amikor kapcsolatukra az apa-fiú szerepkört olvassa rá.<sup>264</sup> Ezt a meghaló isten-király mítoszából vezeti le, hiszen a filmben olyan fontos kultúrtörténeti könyvek is szerepelnek, mint Jessie L. Westontól a *From Ritual to Romance* (A rítustól a románcig) vagy Frazer *Az aranyága*. Bár ezek a szövegek csak a film végén bukkannak fel, Tomasulo szerint már az elejétől kirajzolódik ez a típusú összetartozás. Számára a mitikus háttér csak kiegészítés, hiszen Willard végig egy kompetens apafigurát keres. Valóban érdekes összefüggés, hogy Kurtz fiának címzett leveleit Willard olvassa el, majd a fiúnak szánt további elmélkedéseket és iratokat is Willardra bízva (más fiú pedig nem szerepel a filmben.)

Részben egyetértve Hagberg észrevételével, miszerint Willard inkább filozófus, a szavakon túli, a narratíváktól mentes igazságot keresi, kijelenthető, hogy a figura is a hőssé válás módját keresi, akárcsak Kurtz, és ugyanúgy csalódott a megszokott narratívákban. A hasonlóságok

---

<sup>262</sup> Garry L. HAGBERG, „Apocalypse Within: The War Epic as Crisis of Self-Identity” in *The Philosophy of War Films*, ed. David LARocca, (Kentucky: University Press of Kentucky, 2014), 223.

<sup>263</sup> Uo. 216.

<sup>264</sup> Frank P. TOMASULO, „The Politics of Amivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film”, in DITTMAR and MICHAUD, *From Hanoi to Hollywood...*, 150-151.

ellenére mégis külön karakterekként érdemes őket kezelni. Willard számára Kurtz egyre vonzóbbá váló, gondolkodására, felfogására, majd személyiségére egyre jobban ható, életének egyre inkább részévé váló, mégis végig külső elem marad. Kurtz felszínre kerülése nem Willard rejtett vágyainak felfedése, inkább a többféle lehetséges megközelítési, hősi modell közül az egyik lehetőség. Első személyes találkozásuknál az arcuk takarásának változása is mutatja ezt. Az árnyék mindig úgy esik rájuk, hogy kettejük arcrészei tesznek ki egy egészet, akár a fejbűb és az arc, akár a jobb vagy a bal arcrész látszik. Kurtz arca teljes valójában pedig akkor jelenik meg, amikor szembesíti Willardot azzal, hogy ő nem katona, csupán kifutófiú, végleg elvágva minden katonai narratívához fűződő szálát. Mikor pedig Kurtz rendszerének alapjait, elméletét magyarázza Willardnak, szinte nem is látszik már más, csak kettejük arca, Willardé jobban megvilágítva, Kurtzé viszont sötét háttérrel, hol eltűnve, hol részlegesen előbukkanva a feketeségből. Minden felesleges információ kiszorításával, szigorúan az arcra fókuszálva, kettejük kifejezésének váltakozása egy időn kívüli, filozofikus, szellemi légkört hoz létre. Ez az a pont, ahol Willardnak döntenie kell. Itt, ahogy megszabadult fokozatosan a narratíváktól és minden egyéb zavaró tényezőtől, ahogy egyre mélyebbre merül gondolataiba és az igazság keresésébe, úgy egyszerűsödik, úgy válik minimalistává a kép is. Pusztán kettejük tudata van jelen, csak Kurtz beszél, és Willard ezután a jelenet után jut arra az elhatározásra, hogy meg kell ölnie Kurtzöt. A film eleji tükörtörés, a vérrel bekent arc személyiségének válságát mutatja be. Amikor szembesül azonban Kurtz széttöredezettségével, egyértelmű lesz számára, hogy Kurtz nem válasz saját útkeresésére, ez az út sem megfelelő a hőssé váláshoz. Kurtz ezért mindvégig csupán egy lehetőség, igaz, egy nagyon szuggesztív, eleinte ígéretesnek tűnő alternatíva Willard számára, de sosem válik igazán a részévé. Megölése után lehetősége az egyeduradalom csúcsára helyezkedni, és az itt megismert alternatívát folytatni. Ehelyett azonban távozik, és magával viszi Kurtz írásait, leveleit. Mindez azonban nem pusztán Kurtz személyének tisztázását szolgálja, hanem az új katonai narratíva alapjait is tartalmazza. A következőkben a mellett szeretnék érvelni, hogy Willard utolsó gesztusával a filmben ábrázolt narratívákat végképp maga mögött hagyja, és egy új diskurzus kialakítását készíti elő.

Bíró Yvette a film és irodalom formanyelvének fő különbségét előbbi heterogenitásában, illetve utóbbi homogenitásában látja.<sup>265</sup> Ezt azt jelenti, hogy míg az írott szöveg mindent a szó

---

<sup>265</sup> BÍRÓ Yvette, *A film formanyelve* (Budapest: Gondolat, 1964), 9.



segítségével fejez ki, addig a filmnek sokkal több eszköz áll rendelkezésére a gondolatok és érzelmek ábrázolására. Az élmény összetettsége elsősorban a vizuális és auditív elemek együttes felhasználásának köszönhető, ennek révén egyszerre hat az érzékekre (az irodalomnál erőteljesebb és átfogóbb fizikai ingerek formájában), illetve a fogalmi beszédre. Bíró szerint a film éppen ezért az írott szöveg elvontságával szemben a konkrétságot, az elképzeltetés helyett a láttatást képviseli. Igaz ugyan, hogy a filmnyelv is jelekkel, közvetítésekkel, technikákkal dolgozik, mégis közelebb képes hozni a konkrét valóságot. És éppen ez az a jellemző, ami ha általánosságban igaz is a film működés módjára, az *Apokalipszis most*-ban éppen ennek a mellőzése, kiforgatása, darabokra szedése történik. Nem törekszik ugyanis másnak, mint fikciónak láttatni magát, mint gondolat kísérletnek, sok különböző részből felépülő egésznek. A dokumentumjelleg mellőzése ismét nemcsak a torz háborús narratívától elhatárolódás, a vietnámi helyzet kegyetlenkedéseinek feledése miatt jelentős. Coppola cameo szerepe, a katonák bevetését filmre vevő, a harcok eljátsztatását kérő, ezáltal az összecsapás módjába is beleszóló, *rendező* jelenlét az egyik legnyilvánvalóbb önreflexív elem. A háborúról tudósítók gyakran félreinformáló munkájára éppúgy utal itt, mint arra, hogy minden háborúról szóló műhöz kritikusan kell viszonyulnia a nézőnek. Ezzel tehát ki is hívja a befogadót a saját alkotásával való vitára, annak értelmezésére. Nem feltétlenül a hitelesség szempontjából, legalábbis nem a történelmi, hanem az esztétikai hitelesség értelmében is. Coppola módszere éppen arra mutat utat, hogy az előzőekben vázolt jelképek különböző működtetése, valósághoz való viszonya és annak eredményessége között hogyan tájékozódjon a felhasználó, a narratívakereső vagy –alkotó. Ezért megtöri a konkrétságot, a valóság teljes ábrázolhatóságába vetett hitet, felfedi önnön eszköz jellegét, a művet alapvető komplexitását felépítő fragmentumaira fokozza vissza. Figyelemre méltó ebből a szempontból a sokrétű kulturális utalásrendszer használata. Míg Bíró Yvette elgondolása szerint mindennek, zenének, képnek egyetlen egészé, természetes módon kellene összeállnia, addig itt nem ez történik. Nem finom utalásokkal, a rendező és a befogadó közötti összekacsintásokkal, felismerésre váró idézetekkel vagy mítoszfelhasználásokkal találkozunk. Coppola nagyon egyértelműen rámutat, megnevezi forrásait, fizikai valójukban is bemutatja nézőinek őket. Az alapléműnek tartott *A sötétség mélyén* már a film elején megtalálható Willard asztalán, a különböző mítoszokat, legendákat összegyűjtő és elemző alkotások, mint Weston *From Ritual to Romance* könyve, Frazer *Az aranyága*, de a *Biblia* is épp úgy megjelenik a szükséges időben Kurtz polcán a fegyverek mellett. Az elemzőnek szinte az emlékeiben sem kell keresgélnie, hiszen a

halászkirály legendája, T. S. Eliot *Átokföldjére (Wasteland)* utalás, *Az üresekkel (The Hollow Men)* való kapcsolathoz, az istenkép és mítoszok működés módjához a rendező maga adja a kulcsszavakat, fedi fel mintáit. A zenéket hol a szerző, hol a szereplők választják, a nézőnek ilyenkor sem kell azonban kutatómunkát végezniük ahhoz, hogy beazonosítsák a hanganyagot. Vagy konkrétan megnevezik, mint például Wagner esetében Kilgore és a The Rolling Stones *Satisfaction*je esetében a rádiós bemondó, vagy maga a kezdő sor a szám címe, például a film elején és vége felé hallható The Doors *The End* című száma előkerülésekor. Saját kitalált, különböző narratívák és jelképek keveredéséből összeállt, művi volta mellett ugyanis a mindennapi életre, a valóságra való hatását is hangsúlyozza. Lehet ezeket az erős önreflexív elemeket a konkrétan szánt látottak elméleti síkjára, az elemzés szférájába emelő gesztusoknak tekinteni, de fordítva, a kulturális, szellemi javaknak a valóságba lépéseként, valósággal interferálásaként is. Lehet úgy találni, hogy Kurtz és Willard kapcsolata felfejthető *A halászkirály legendája (Legend of the Fisher King)* felől, de úgy is, hogy Kurtz annak a mítosznak a részleteit valósítja meg. A kulturális referenciáknak tehát nemcsak korrajz, hangulatfestés vagy elemzési útmutató funkciójuk van, hanem használatukban, praktikus oldalukról, a szereplők értelemadása felől is. Akár önkifejezés, akár a támadás vagy életút eszközei a különböző művek, minden alkalommal az aktuális helyzettel vannak összhangban, arra válaszolnak, a szereplők aktívan használják azokat, építik fel belőle saját identitásukat és történetüket. A fenyegetettség közepén, a háborús narratíva vagy éppen egyéb narratíva esetén is hozzányúlnak a szellemi termékekhez. Hiszen Kurtz is nemcsak tanulmányozza ezeket az írásokat, hanem bizonyos fokig egygyé is válik velük, fájdalmának, kudarcának legegységesebb kifejezése egy vers, Eliot *Az üresekjének* felolvasása.

A fikció és a valóság kapcsolatának bemutatása tovább mélyül a mű és a befogadó viszonyában. A rendező ugyanis mind a szereplőkre, mind a nézőre gyakorolt hatását felfedi. Magát az egész filmet azonban egy álomszerűség, a valóság és képzelet közötti elbizonytalanító légkör járja át. Lehet akár (rém)álmoknak értelmezni ezt, és az álommunka mechanizmusából kiindulni, vagy akár a drogok hatásának betudni. Jamie Russel például részletes leírást ad a narkotikumok vietnámi háborúban betöltött szerepéről, amelyek a megjelenítőjét főleg Lance-ben látja.<sup>266</sup> A film során párszor valóban említésre kerül a kábítószer, de nem annyira hangsúlyosan,

---

<sup>266</sup> Jamie RUSSEL, *Vietnam War Movies* (Great Britain: Harpenden, 2002), 51-56.

hogy az okozza a kábultságot. Valószínűbb, hogy a háború kaotikussága, a narratíva ellentmondásai, következetlenségei, a helyzet kiszámíthatatlansága éppen elegendő kiváltói ennek az állapotnak. A valóság és képzelet összemosódására példa Miller halálának körülményei. Amikor a partról elkezdik a nyilakat lőni, Willard azzal nyugtat mindenkit, hogy azok csak értelmetlen játéknnyilak, a támadást pedig nem kell komolyan venni. Emiatt nincs is szervezett védekezés, Lance sem figyel a parancsokra. Egyedül Miller ismeri fel a valós veszélyt, és ő az, akit keresztülszúr egy dárda. Az éppen Lance által Disneylanddal húzott párhuzam, a rózsaszín és sárga füst (az elhomályosító fátyol?) is a realitás érzékelésének elbizonytalanodásáról vall. Ezzel magyarázhatók Willard fejjel lefelé fordulásai is, amelyek mindig egy-egy fikciós váltásnál történnek. A film kezdő kollázsában lefelé látjuk, majd akkor fordítják a bennszülöttek ismét át, mielőtt Kurtzzal találkozik.

Sem a szereplők, sem a néző nem lehet biztos benne, hogy nem egy álmot, de mindenesetre a képzelet pusztá játékát látja-e. A háború abszurditását, logikát nélkülöző, ellentmondásos erkölcsiségét tovább bizonytalanítja az elbeszélés megbízhatatlansága. Ez utóbbi kifejezés megtévesztő lehet, nem a megbízhatatlan elbeszélőre, mint narrációs terminusra, a befogadó felé őszintétlen narrátorra gondolok. Az elbeszélésmód éppen attól lesz megbízható, hogy nyílt lapokkal játszik, minden lehetőséget megragad, hogy felmutassa fikciós voltát. A megbízhatatlan helyett szerencsésebb a bizonytalan jelzőt használni, amelyre a néző azért nem hagyatkozhat rá teljesen, mert szüntelenül figyelmeztet a kritikai visszacsatolás szükségességére.

A befogadó is része azonban ennek a játéknak. Mind a rendező, mind a szereplők bevonják a nézőt a mű világába, illetve kitekintenek rá. A film kezdő és záró montázsai keretbe foglalják az egész művet. Ezek a képi kompozíciók narrációs technikájukban el is térnek a közbeeső részekről. Itt nem Willard beszél, az ő személyén és akaratán, az ő interpretációján keresztül látjuk még az eseményeket. Hiszen még ha álomról is van szó, az sem az ő tudatos narratívája. Itt még a rendező van előtérben, és mindkét montázs esetében ugyanazokat az elemeket, mondhatni kulcsmotívumokat használja, mintegy pár képpel összefoglalva a mű jelképiségét. Ezek a helikopter, a kőarc, illetve Willard arca, amely a film elején még fejjel lefelé van. A helikopter szimbolikájára már kitértem a falut a helikopterekből Wagner zenéjére bombázó jelenet esetében. A dominancia, az isteni attribútum iránti vágyak a kifejezője. A kőarc is igen találó kép, hiszen éppen az átmenetet, az emberi és tárgyi, az ábrázolható és

ábrázolhatatlan közötti határ kimerevítéseként értelmezhető. A formába foglalt istenarc egyszerre mutatja be a megjelenítés vágyát és korlátját. Ez a keretbe foglalás, legfontosabb jelképek előzetes majd mintegy összefoglaló felmutatása szintén irányulhat a rendező interpretációt befolyásoló gesztusára. Még inkább a mű fiktív természetének emlékeztetésére, a személyességet hordozó homodiegetikus narrációtól való eltávolodásra.

Az elidegenítés ugyanakkor nagyon szoros kötéssel jár együtt. Amennyire sok eltávolító, elbizonytalanító eszközzel él, legalább annyira igyekszik is integrálni befogadját a műbe. A film elején, amikor Willard megkapja a parancsot, Colman, és Willard is a kamerába, és egyúttal a nézőre tekint. Colman az ételekkel megrakott tányért is a kamera felé nyújtja. A film végén a Kurtz és Willard közötti párbeszéd során kerül a befogadó a kettejük közötti pozícióba, mintegy arra kényszerítve, hogy ne csak passzívan nézze és hallgassa a párbeszédet, hanem aktívan foglaljon állást. Kurtz és Willard ugyanis egyaránt a kamerába néznek, vagy a kamera felé beszélnek, a néző kettejük keresztüztében áll. Természetesen Willard homodiegetikus narrációja is igen jelentős ennek a hatásnak az elérésében, a kamera mozgása, kocsizása, amely révén többnyire annyit láthatunk csak mindig, amennyit Willard mellett személyesen is tapasztalhatnánk. Ez alól van néhány pillanatnyi kivétel, de ezek nem zökkentenek ki ebből az érzésből. Kurtz Willardra gyakorolt egyre jelentősebb befolyását is a közelre hozással érzékelteti a kamera. Ahogy Willard egyre többet olvas és gondolkodik az ezredes szavain, mind a kezében lévő iratok, mind az ő arca közelebb kerül a kamerához, egészen addig, míg már csak a szeme látszik szuperplánban. Ez pedig nemcsak Kurtz-cel való kapcsolata mélyül, de a nézőhöz is egyre közelebb, szinte az intim szférájába kerül.

Fikció és valóság közötti határ elbizonytalanításával, illetve a történet építőköveinek felmutatásával azonban mégsem azt a bizonytalanságot idézi elő, amellyel a hajóból kiszálló katonáknak kellett szembesülniük. Éppen ellenkezőleg, az új típusú katonaeszmény víziója és Willard minden korábban látott narratívától való elhatárolódása azt a lehetőséget is magában hordja, hogy a régi diskurzusokhoz hasonlóan ugyanúgy felépíthető egy más jellegű, amely éppúgy beépíthető a hagyományba és a kulturális közeg integráns részévé tehető, mint a korábbiak. A filmben nem hangzik el a háborúk teljes megszűnésének vágya, illetve a katonaság eltörlése, sokkal inkább megreformálásának gondolata. Kurtz eszményi hadosztálya ugyan mindenre elszánt, és kész végrehajtani akár erőszakos tetteket is, fontos azonban, hogy erkölcsös,

ítélkezés nélküli, önkényes kegyetlenségektől és hazugságoktól mentes egység felállítását célozza meg. Ezzel az öncélúság helyett kizárólag eszközjellegűvé tenné az erőszakos cselekedeteket, vagyis a háború ebben az értelemben szükségmegoldássá válna.

A film során bemutatott csaták ugyanis jól példázzák, hogy a háborús narratíva nem tesz eleget ténylegesen a hőssé válásban betöltött funkciójának. A háborús diskurzus önkényesen fordít a szembenálló felek dominanciáján, nem a ténylegesen szembenálló felek (akár ember, állat, a természet, vagy a természetfeletti a másik fél) képessége érvényesül. Helyette olyan illúziót teremt, amelyben felcseréli az erőviszonyokat, így a borzalom, a legyőzendő ellenség pusztán gyengített reprezentánsával száll szembe, és ezáltal definiálja magát győztesnek és hősnek. Ennek fonáksága viszont azonnal megmutatkozik, ha a magát héroszként meghatározó személy szembetalálkozik a félelmetes nyersebb, valódibb arcával. Sem a szembeszállás, sem az erőszak folyamatos reprodukálása nem vezetett azonban megoldáshoz a műben. Bár Kurtz végül a teljes megsemmisülést, a horror tárgyához való teljes közelkerülést, belemártózást választja, Willard távozásával és a katonai narratíva lebontására és újjáépítésére buzdító iratok elvitelével egy új diskurzus megalkotására hívja fel a figyelmet.

## V. Hőssé válni vagy istenné? – Cormac McCarthy: *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*

### Az erőszak legitimációja a western műfajában

Ebben a fejezetben egy olyan művel foglalkozom, amely nem a 20. század háborúhoz kötődik, hanem a 19. század Észak-Amerikájának háborút követő eseményeit helyezi a középpontba. Cormac McCarthy 1985-ben megjelent, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen* (a továbbiakban: *Véres délkörök*) című regénye ugyanis bár az 1849 utáni, közvetlenül az USA és Mexikó közötti konfliktust követő éveket idézi meg. A legtöbb értelmezés a mű nagy erényének tartja, hogy kritikával illeti, illetve újraírja a westernhagyományt, megkérdőjelezi és lebontja a vadnyugat mítoszát. Ebben az értelemben a regény nem egy régi korszakot megidéző mű, sokkal inkább retrospektív, az 1970-es, 80'-as évek szemszögéből tekint vissza a legendássá vált, az amerikaiak identitását nagymértékben meghatározó narratívára. A western műfaja ugyanis az amerikai álom és önbizalom, a végtelen lehetőségek reprezentációjaként nemcsak más népcsoportok, de a természeti elemek felett aratott győzelmeket is magában foglalja. A vadnyugat mitizált képének kialakulásában elsősorban Frederick Jackson Turner 1893-as, *The Significance of the Frontier in American History* (A határvidék jelentősége az amerikai történelemben) című tanulmánya játszott nagy szerepet.<sup>267</sup> Határvidék-elmélete (frontier thesis) szerint az amerikai kultúra a nyugatból nőtt ki, a western narratívája ezért eredetmítosznak is tekinthető. A határ nála a civilizáció és a barbárság közötti választóvonalat jelenti, amely magába foglalta az őslakos indiánok és az amerikai telepesek területét is. Azért tulajdonított kiemelt jelentőséget a nyugatnak, mert úgy vélte, annak belakása és megszervezése volt az első olyan átfogó kulturális eredmény, amely már nem európai mintát másolt, hanem amerikai sajátosságokat viselt magán. A terület ismeretlen vadsága, illetve az őslakosok eltérő kultúrája miatt ugyanis lehetetlennek bizonyult az Európában megszokott életvitelt folytatni, helyette egy új típusút kellett kialakítaniuk. Ennek pedig meghatározó szerepe volt a régi kontinenstől való elszakadásban és a nemzet függetlenné válásában.<sup>268</sup> Richard Slotkin történész

---

<sup>267</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty beyond its proper bounds: Cormac McCarthy’s history of the West in *Blood Meridian*”, in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester: Manchester University Press, 2000), 218-219.

<sup>268</sup> Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History*, hozzáférés: 2019. 06. 23, doi: <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empire/text1/turner.pdf>

szerint ugyanakkor a Turner által sugalmazott elbeszélésmód feltűnően nagy teret enged a szociáldarwinizmusnak és a manifest destiny eszméjének. A manifest destiny, amely szerint az USA polgárainak Isten által elrendelt feladata a vadon és az indiánok meghódítása és civilizálása, lényegében a vadság domesztikálására való felhatalmazást jelentett, és szolgált imperialista törekvéseket sokáig.<sup>269</sup>

Mindez a hódításon, a másik legyőzésén alapuló szemlélet főleg a western természetfelfogásából és -ábrázolásából következik. Míg ugyanis Hollywood sokáig előszeretettel ábrázolta szelídnek és bőkezűnek az amerikai tájakat, a western műfaja újat hozott, és a durva, fanyar, fenyegetettséget hordozó oldaláról mutatta be a környezetet. Idilli helyett a létért folytatott szüntelen küzdelem helyszínéként értelmezte, ezért is fogadta olyan könnyen magába a szociáldarwinizmust, illetve ehhez kapcsolódóan a korban befolyásos személyek az életet szüntelen harcként meghatározó gondolatait is, például Franklin D. Rooseveltnak az életet küzdelemként definiáló kijelentéseit, a nietzsche-i „a hatalom akarása” -konceptiót, illetve Henri Bergson élan vital fogalmát is.<sup>270</sup> A vadnyugat tájai ugyanakkor üresek<sup>271</sup> voltak, ez a kitöltetlenség pedig egyszerre keltett feszültséget, és egyszerre csábított hódításra. Így vált már önmagában a táj kitöltése is heroikus tette. A 20. századra pedig olyan jelentőssé vált a vadon szerepe, hogy sok esetben az adta a cselekmény alapját – amely a legtöbbször szembenálló csapatok (fehér emberek és őslakosok) konfrontálódásában merült ki.<sup>272</sup>

Mivel a western lényege tulajdonképpen – ahogy Marilyn Wesley fogalmaz – a jó erőszak legitimálása és győzelme volt, többek között ennek a produktív erőszaknak a létjogosultságát is cáfolja művében McCarthy.<sup>273</sup> Az erőszakos fellépés megindoklására használt ellenséggéppel és az önmagát oppozíciókban meghatározó amerikai heroikus ideállal kapcsolatban jegyzi meg ugyanakkor Alan Bilton, hogy ez módszer nehezen fenntartható, paradox, hiszen győzelem

---

<sup>269</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 157.

<sup>270</sup> Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 116-118.

<sup>271</sup> Már az önmagában paradox mitikus gondolat azonban, hogy a táj teljesen üres volt, hiszen kb. 8 millió ember élt ezen a területen fejlett szocio-kulturális rendszerben. Alexis de Tocquille *Democracy and America* című könyvében elmagyarázza, hogy az amerikai elképzelés szerint az indiánok nélkül éltek a tájban, hogy ténylegesen birtokolták volna, ezért is várt az a fehér ember meghódítására. Uo. 96.

<sup>272</sup> Uo. 52-53.

<sup>273</sup> Uo. 70.

esetén éppen saját hősdefiníciójának alapjait őrli fel.<sup>274</sup> Vagyis, ha megszűnik a másik, megszűnik az attól függő helyzetben lévő hősiesség is. Ez eredményezte a western műfajában jellemző dualitás kialakulását is, vagyis a kolonizáció vadság és civilizáció, a primitívség és fejlődés szembenállására redukálását.<sup>275</sup> Ezért lett a vadnyugat hőse is kettőségekkel teli alak: egyszerre törvénykövető és törvényen kívüli, egyszerre szolgálja a közösség érdekeit és kapcsolható alakja mégis a banditáéhoz. Egyfelől hajlamos erőszakot alkalmazni, másfelől tettei igazolhatók a közjó védelmével. Egy személyben a társadalomért felelősséget vállaló felnőtt, és azon kívül álló, szabad gyermek, az archetipikus fiúgyerek megtestesítője. A fizikai szívósság ugyanakkor összetartozott a lelki keménységgel is, egy párbaj, fegyveres összecsapás, kietlen tájon átkelés mindig spirituális leckének is számított egyben.<sup>276</sup> A western hőse ezért kevés érzelmet mutatott, megpróbáltatásai között nem panaszkodott, soha nem mutatta jelét kétségbeesettségnek, idegességnek. A kevés beszéd pedig távolságtartást eredményezett, film esetében a befogadó füle helyett a szemére helyezve a hangsúlyt, Lee Clark Mitchell szerint ezért is válhatott könnyebbé az erőszak befogadása.<sup>277</sup>

A turneri narratíva összességében arra törekedett, hogy megerősítse az amerikai egységet, az amerikai szellem lényegét, amely főleg a fehér férfit célozta meg, ez pedig a tőle eltérő (öslakosok, feketék, nők, stb.) hangok kiszorításával járt.<sup>278</sup> Ez a szemléletmód pedig sokáig egybecsengett az USA expanziós törekvéseivel.

### **A mítosz újragondolása**

Noha a *Véres délkörök* cselekménye Mexikó és az USA konfliktusára koncentrált, érezhető rajta az a politikai közeg, közhangulat is, amelyből visszatekint. Hiszen az amerikai mítosz második nagy meggyengülése, a vietnámi háború utáni újabb kiábrándulás nagy szerepet játszik a vadnyugat narratívájának kritikájában. Regényének azonban nemcsak a western műfaj

---

<sup>274</sup> Alan BILTON, *An Introduction to Contemporary American Fiction* (New York: New York University Press, 2002), 94-95.

<sup>275</sup> Marilyn C. WESLEY, *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), 62.

<sup>276</sup> Alan BILTON, *An Introduction to Contemporary American Fiction* (New York: New York University Press, 2002), 127.

<sup>277</sup> Lee Clark MITCHELL, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 34.

<sup>278</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 157.



újrágondolása, illetve annak a 70'-es, 80'-as évek nemzeti/identitásbeli kérdéseivel való összehangolása a célja, hanem ennél átfogóbb kulturális problémák is felszínre kerülnek benne. A mű valójában annyira összetett és nyitott, hogy több elemző is a szerző ezt követő három másik regényével (*Vad lovak [All the Pretty Horses]*, 1992; *Átkelés [The Crossing]*, 1994; *A síkság városai [Cities of the Plain]*, 1998) összefüggőként kezeli, együtt elemezhetőnek tartja. Az említett, az USA és Mexikó területén játszódó regényeket együttesen *Határvidék-trilógiának (The Border Trilogy)* nevezik, amelyet több értelmező a *Véres délkörökkel* mint előzményregénnyel egészít ki, tetralógiává növelve a szövegegyüttest.<sup>279</sup> Értekezésemnek azonban nem Cormac McCarthy, illetve a Határvidék-trilógia a témája, részben ezért, részben terjedelmi okok miatt nem foglalkozom a *Véres délkörök* és az azt követő három regény kapcsolatával. Ez a mű azonban azért kíván teljes fejezetet disszertáciomban, mert a westernhagyomány felelevenítésével nemcsak az ehhez a zsánerhez kötődő mítoszt bontja le, hanem a mítoszalkotás és az erőszaknarratívák összekapcsolódását, az ember háborúhoz és hódításhoz való hozzáállását is reprezentáció tárgyává teszi. A szélesebb kulturális kérdésfeltevést támasztják alá többek között a prológius idézetei is, amelyek az emberi történelem különböző időszakaiból származó, erőszakra utaló lenyomatait hordozzák. Paul Valéry verse a 20. századból, Jacob Böhme gondolatai a 17. századból, illetve egy újságcikk a 20. századból, amely háromezer évvel ezelőtti skalpolásra utaló nyomokról számol be.

A regény innovatív módszerének, regényszemléletének hatása számos későbbi regényben is visszaköszönt, különösen a pesszimizmust, apokalipszist vagy az emberi kegyetlenséget előtérbe helyező művek esetében.<sup>280</sup> Utóbbi téma, az erőszak bemutatása minden képzeletet felülmúló leírásai miatt azonban nemcsak jellegzetesek voltak, de sokkolták is az olvasókat. Maga Harold Bloom is, aki a 20. század egyik legfontosabb regényének és egyik személyes kedvencének nevezte a művet, arról vall, hogy csak másodsorra sikerült elolvasnia a benne található tobzódó agresszió és véres jelenetek miatt.

A western műfaj is tartalmaz ugyan erőszakot, szenvedést, a másikkal és a természeti elemekkel való összecsapásból fakadó veszteségeket, mindezt azonban idealizált és mitikus módon teszi, a megpróbáltatásokat kalandnak, szereplőit pedig példaértékű, vonzó hősként

---

<sup>279</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 44.

<sup>280</sup> Uo. 11.

bemutatva. És mivel McCarthy lényegében egy mitikus beszédmódhoz nyúl vissza, már önmagában olyan kérdéseket vet fel, hogy megtörténhet-e benne a mítosz lebontása, és a realitáson vagy inkább a szimbolikusságon van-e a hangsúly. A mű cselekményét és szereplőit illetően annyi bizonyos, hogy van valóságalapja Glanton bandájának. McCarthy egyik forrása ugyanis egy 19. századi skalpvadász, Samuel Chamberlain *My Confession: Recollections of a Rogue* (Vallomásom: Egy gazfickó visszaemlékezései) címen írt visszaemlékezése volt.<sup>281</sup> Kiindulási pontul szolgált számára továbbá az *Audubon's Western Journal 1849-50* és Mayne Reid *The Scalp-Hunters* (A skalpvadászok) című írása is.<sup>282</sup> Számos elemző éppen a történelmi hitelességre törekvést, a mítosztalanítást tekinti a könyv nagy erényének. Erik Hage például – Patricia Nelson Limerick történészt idézve – emlékeztet arra, hogy az amerikai történetmondás hajlamos a múltat leegyszerűsíteni.<sup>283</sup> Ez azonban nemcsak a már említett, westernben is előforduló oppozíciókat jelenti, hanem a tragédiák, mézárások eufemizálását, megszelídítését is. Éppen ezért nevezi McCarthy történelemszemléletét zsigeri történelemnek (visceral history), mert naturalisztikus részletességgel és őszinteséggel ír a kegyetlenség azon aspektusairól, amelyen a western narratíva elegánsan átsiklott.<sup>284</sup> A mítosz teljes lebontása mellett érvel Neil Campbell is, értelmezésében a mű a vadnyugatén kívül minden más mítoszt is lebont, felmutatva, hogy a kegyetlenség során nem létezik más, csak a halállal való pusztaság szembenézés, az amerikai álom pedig önmagába omlik.<sup>285</sup> Mindennemű mitológia megsemmisítését látja a műben Jay Ellis is, mivel számára a mű nemcsak a vadnyugat narratívájának, de a morál, Isten, és minden más, civilizációt meghatározó eszme fikatív voltát is leleplezi, amelyeknek a regény szereplői nem is nagyon akarnak megfelelni.<sup>286</sup> Kenneth Lincoln még ezen is túllép, és McCarthy írását a radikális

---

<sup>281</sup> Uo. 32.

<sup>282</sup> Kenneth LINCOLN, *Cormac McCarthy: American Canticles* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 79.

<sup>283</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010) 4. Neil Campbell szerint azért hangzik el olyan sokszor a műben, hogy a bíró csecsemőre hasonlít, mert a leegyszerűsítésnek köszönhetően az amerikaiak a mézárásokkal terhelt tájban még mindig az ártatlanságot látták, és ezt a kettősséget idézi meg a bíró egyszerre ördögi és gyermeki alakja. Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy's History of the West in Blood Meridian”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 223.

<sup>284</sup> Uo.

<sup>285</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy's History of the West in Blood Meridian”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 225.

<sup>286</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 176.

realizmus, a hiperrealizmus kategóriájába sorolja.<sup>287</sup> Sara L. Spurgeon elsősorban a tettek és az azokat igazoló eszmék szétválasztásában, a manifest destiny megkérdőjelezésében, a konfrontálódó népcsoportok, valamint ember és természet kapcsolatának minél hitelesebb bemutatásában látja a regény fő erényeit, ellentmondva az addigi mitikus történelemábrázolás elveinek.<sup>288</sup>

Linda Towney Woodson a mű nyelvezetét vizsgálva viszont úgy véli, a cél éppen a két szint, a valóság és a szimbólumok szférájának összekapcsolása.<sup>289</sup> Értelmezésében egyfelől az egész regény egyetlen hatalmas polilógussá áll össze, és a benne megjelenő különböző hangok, modalitások, életképek, dialógusok és narratív elemek az emberi sokszínűséget képezi le, ezzel világítva rá, hogy a való életben is mennyi egymástól eltérő szólam alapján állnak össze jelentésadások. Másfelől a szavak absztraktsága és a realitás közötti további kapcsolatot a preszimbolikus nyelv elemeinek megidézésében fedezi még fel. Ez főleg az élőbeszédszerűség imitálásában érhető tetten: a szünetekkel, ritmusváltással való játék vagy olyan formai megoldások alkalmazása, mint például a központozás, idézőjelek, rövidítésnél aposztrófok hiánya vagy a párbeszédek jelölő kötőjelek elhagyása. Értelmezésében tehát fikció és befogadó közelhozása a cél, nem a kettejük közötti határok kijelölése.

### **Cormac McCarthy mítoszprezentációja**

A vadnyugat mítoszának meggyengítésében nagy szerepe van annak, hogy a regény menyire kendőzetlenül beszél az erőszakról. A brutalitást objektíven, szenvedély nélkül írja le, ugyanakkor nem részrehajló, a bennszülöttekkel szemben sem használ szentimentális narratívát, hanem az ő kegyetlenségükről is kendőzetlenül beszámol. Ennek értelmében azonban nemcsak a fehér emberre, egy rasszra vagy egy kultúrára jellemző az erőszakra való hajlam, hanem az egész

---

<sup>287</sup> Vereen Bellt idézve egyenesen fotorealisztikusnak nevezi, radikális realizmussal ír, a görög tragédiák stílusát a természettudományos írásokéval ötvözi, a klasszikus szövegeket a középkori moralitással. Kenneth LINCOLN, *Cormac McCarthy: American Canticles* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 19-20.

<sup>288</sup> Sara L. SPURGEON, „Foundation of Empire: The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*”, in *Cormac McCarthy*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009), 85-87.

<sup>289</sup> Linda TOWNLEY WOODSON, „De los Herejes y Huérfanos: The Sound of Cormac McCarthy’s Border Fiction” in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000), 201.

emberiségre.<sup>290</sup> Többek között Bilton is a kegyetlenségek leírásának érzelmek nélkülségét, közömbösségét hangsúlyozza, a borzalom folyamatos repetíciója megszokottságot sugall, és ez csökkenti a véres jelenetek fájdalmasságát.<sup>291</sup> Úgy vélem, az erőszak lecsupaszításával, nyílt ábrázolásával valóban jól példázza a szöveg, hogy az erőszakhoz való viszonyulást mennyire befolyásolja a nyelv, amelyen beszélünk róla. A kegyetlenség, fájdalom, vergődés bemutatásában azonban több módszert is alkalmaz. Hol teljes közelhözással és részletezéssel operál, a már említett, szinte mikroszkopikus részletességgel – ez az ábrázolóelv pedig nemcsak az emberekre, hanem akár állatokra is kiterjed, például a kígyóharapást szenvedett ló sebesülésének és lassú haldoklásának ecsetelésekor. A másik véglet, amikor egyetlen mondatban összefoglalja békés emberek lemészárlását: „Három nappal később békés tigua indiánok kis csapatára akadtak akik egy folyóparton táboroztak. Egytől-egyig leöldösték őket.”<sup>292</sup> Ennek a kettősségnek köszönheti a mű, hogy egyszerre kapunk nagyobb perspektívát, a valóban már szinte rutinszerűvé váló öldöklések ábrázolását, amelyek a hozzászokás miatt egyre kevésbé lennének felkavarók. Ennek ellenpontjaként viszont a részletes leírások, állóképek mindig kizökkennek az olvasót ebből a körforgásból, és emlékeztetnek arra, hogy a már-már futószalagszerű skalpolások, összecsapások mind komoly fájdalmak sorozata. Ugyanakkor nem tudok maradéktalanul egyetérteni azzal, hogy a vadnyugathoz való mitikus viszony teljes lebontása, az erőszakleírás lecsupaszítása a szöveg fő vezérlőelve. Bizonyos csatajeleneteknél a narrátor ugyanis a mítoszból ismert asszociációkat, nyelvezetet használ. A mű első felében például, amikor a gyerek a hadsereghez csatlakozik, és a sivatagban indiánokkal csapnak össze, ott úgy tűnik, mintha nemcsak egy másik embercsoporttal harcolnának, hanem az ember hatáskörén kívüli erőkkel is, amelyeket az ellenség testesít meg. A narrátor különös rémalakokként, túlvilági lényekként írja le az indiánokat, nem is emberekként: „amikor a kis indián lovak mögül egyszer csak lándzsás lovasok és íjászok rémmesébe illő serege bukkant elő pajzsukat tükörcserepek borították s ezernyi nap vakító sugarait szórták ellenségük

---

<sup>290</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 45.o. A New York Times kritikai rovatában is hangsúlyozta, hogy McCarthy ezzel a könyvével leszámolt azzal az elképzeléssel, hogy a fehér ember a gonosz, az indián pedig az áldozat. Hagen ugyanakkor Dona A. Phillipset is idézi, aki szintén a mű realitása mellett érvelve hangsúlyozza, hogy a Véres délkörökben az erőszak sosem szimbolikus, hanem mindig szó szerinti.

<sup>291</sup> Alan BILTON, *An Introduction to Contemporary American Fiction* (New York: New York University Press, 2002), 102.

<sup>292</sup> Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009), 284.

hunyorzó szemébe. Légiónyi rémalak rontott rájuk számuk száz meg száz félig mezítelen vagy antik harcosok öltözékében bibliai bajnok mezében mások mintha valami lidérces álomból szökkentek volna elő...”<sup>293</sup> Nem szabad megfeledkezni ugyanakkor a gyakori archaizálásról, mitikus szövegek stílusát megidézõ szentenciákról, amelyeket mind a narrátor, mind Holden bírõ karaktere gyakran alkalmaz. Éppen ezért értelmezésben a mû nem utasítja el ténylegesen a mitikus narratívát, ellenkezõleg, fontos szerepet szán neki, aktívan használja.

A mitikus elemek alkalmazása ugyanakkor általánosan visszatérõ módszer McCarthy-nál, azok sajátos vegyítése eredményezi a szerzõ egyedi regiszterét. A *Véres délkörök* mellett egyéb regényeiben is fellelhetõ ugyanis a különbözõ irodalmi hagyományokból építkezés, fõleg a déli gótikából (southern gothic) (*Isten gyermeke [Child of God]*), a westernbõl (*Nem vénnek való vidék [No Country for Old Men]*) és az apokaliptikus narratívából (*Az út [The Road]*).<sup>294</sup> Egyik esetben sem teljes lerombolásukra törekszik azonban, inkább túlfeszíti határaikat, kihívás elé állítja õket, innovatív módon használja témájukat, struktúrájukat, stílusukat és jellemzõ karaktereiket. Willard P. Greenwood szerint a mindennapokat minél hitelesebben rögzíteni kívánó társadalmi realizmustól távolodik el tudatosan McCarthy azzal, hogy az ember idõtlen problémákkal, kérdésekkel való kapcsolatát helyezi a középpontba. Az archaizáló, klasszikus és mitikus nyelvet megidézõ stílus pedig éppen az egyéni és idõn kívüliséget hangsúlyozza.<sup>295</sup> Ezért található gyakran nála az antik görög tragédiákból és eposzokból, a pasztorálokból vagy a Bibliából ismerõs utalások, imitációk is. Illetve éppen a mitikusságot és a feldolgozott témák örökérvényûségét hangsúlyozza még gyakran alkalmazott kettõs perspektívája is. Vagyis egyszerre mûködtet egy szubjektív, a szereplõ élményeibõl kiinduló nézõpontot, illetve egy objektívát, amelyet a mindentudó, mindent átlátó narrátor reprezentál, így reflektálva az individuum és globalitás kapcsolatára.

Az író mítoszhoz való összetett hozzáállása miatt vet fel olyan sok kérdést a *Véres délkörök* esetében is a westernhagyomány szövegbeli jelenléte. A fentebb idézett Campbell szerint például McCarthy úgy mond ellent a vadnyugat narratívájának, hogy közben mûködteti mûfaji kódjait, logikáját, a mítosz azonban önmagába fordul, dekonstruálódik, a mûvet ezért egyszerre lehet westernnek és antiwesternnek tekinteni. David Holloway éppen ezért, a western

---

<sup>293</sup> Uo. 88.

<sup>294</sup> Willard P. GREENWOOD, *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009), 15.

<sup>295</sup> Uo. 16.

elbeszélésmódjának működtetése miatt véli úgy, hogy a szöveg vállalkozása paradox, hiszen nem bonthatja le a mítoszt, ha közben működteti: a szöveg önmagát emészti fel, így sikertelen a dekonstrukció.<sup>296</sup> Értelmezésében ezért nem a jelentések megszüntetése, hanem azok átvitele történik. Greenwood a *Véres délkörök*ben elismeri a deromanticizálást és a háború brutalitásáról tudósítást, a történelmi kép helyett azonban a kollektív amerikai lélekben rejtőző témákat látja papírra vetve.<sup>297</sup> A vadnyugat mitikus elemeit ugyanakkor nemcsak felhasználja (cowboy, tanyavilág, indiánok, határ, telepések, a mexikói kultúra befolyása), hanem ki is forgatja. Többek között azért sem lehet szerinte a mű kapcsán realizmusról beszélni, mert a szereplők alig érintkeznek nővel, amely azonban nem felel meg a történelmi hitelességnek.

Saját interpretációm vegyíti a két nézőpontot, mivel úgy vélem, hogy a regény két különböző szintű mítosszal dolgozik. Az egyiket lebontja, a másikat működteti. Az egyik a western mitikus narratívája, amelytől valóban megfosztja a vadnyugati történetet. Nemcsak a vadnyugathoz kötődő, erőszakot igazoló kulturális elemek szolgálnak azonban hivatkozási pontul a szereplőknek – különösképpen a bírónak. Olyan általánosabb eszmék is helyet kapnak a dialógusok során, mint a hősiesség, harc és a háború modelljeiként olyan tevékenységek, mint például a vadászat, a tánc, játék, párbaj, stb. Mindezek pedig egy, a westernnél nagyobb, általánosabb mitikus térbe helyezik a cselekményt, amelyet a narrátor működtet.

### **A szereplők nyomorúsága és a természet hatalmassága**

Az elbeszélő ugyanis nem pártatlanul, hanem részrehajlóan, elfogultan, akár értékítéletet is megfogalmazva beszél, nem pusztán a történeteket és szereplőket ismertető semleges, hanem azokat értékelő, szubjektív hang is.

Ez elsősorban akkor szembetűnő, ha összehasonlítjuk az emberi kultúra és a természet jelzőit. A műben elkülöníthető kétfajta környezet jobb megértéséhez Andrew K. Estes Lawrence Ball térség (place) és tér (space) fogalmait használja.<sup>298</sup> A térség olyan, főként a szociális interakciók helye, amely jól behatárolható, konkrét, az emberhez tartozó, míg a tér egy

---

<sup>296</sup> David HOLLOWAY, „A False Book is not a Book at All”, in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000), 195.

<sup>297</sup> Willard P. GREENWOOD, *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009), 15., 22-23.

<sup>298</sup> Andrew Keller ESTES: *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2013), 43-44.

absztraktabb, nehezebben megfogható fogalom, amely az emberrel kevésbé van interakcióban. Ellis szerint a térség a *Véres délkörök*ben az épített környezethez kapcsolódik, követi a történelmet, a fejlődést, míg a tér a természettel, a tájjal rokon, időn kívüli. Nála az emberi tevékenység révén elmosódik a kettő közti határ, dinamikussá, aktívvá téve a természetet.

Értelmezésemben azonban a kettő között – a tagadhatatlan interakciók és összemosódások mellett – komoly feszültség, szembenállás mutatható ki. Megfigyelhető, az embereket és az általuk igénybevett állatokat, valamint az épített környezet elemeit (beleértve a városokat, házakat, bútorokat, eszközöket, emberek ruháit) kivétel nélkül nyomorúságosnak, elesettnek, megviseltnek mutatja be. Még a szakralitás elemeit is, mint például a templomok (romjai), a szent szobrok vagy a rítusok tárgyai is ütött-kopottak, megfosztja őket magasztosságuktól. A végsőkéig materializálja őket tehát, az ember minden önvédelemre, önfenntartásra, kultúrára és az isteni szférával való kapcsolatra irányuló erőfeszítését kisszerűnek, nyomorúságosnak mutatja be. Néhány példa a szövegből: „Elment a sarokba turkált egy kicsit aztán egy megfeketedett öreg rézkannával jött vissza levette a tetejét és belekotort az ujjával. Egy girhes prérinyúl zsírjába fagyott maradéka kissé már szőrösödő kékes penészbundában.”<sup>299</sup> „Hatodnapja vannak csak úton, de a felkelő nap máris lerongyolódott hadinép menetére tekint alá. Öltözékük annyiféle ahányan vannak fejfedőjük még annál is változatosabb.”<sup>300</sup> „...hordozta körül az utcákon a gorombán kifaragott Krisztust egy ütött-kopott őrségi nyitott őrkoporsóban...Körülzötyögtették a városon Krisztus szántalmas szalmabábját melynek csak feje és lába volt fából kifaragva.”<sup>301</sup> „Lement a fák közt a folyópartra és megállt az örvénylő hideg víz mellett. Aztán belegázolt a folyóba mint aki keresztelkedni készül. Nyomorult féreg.”<sup>302</sup> Ezzel szemben azonban minden természeti elemet a fenségességgel, pompával, éterisséggel ruház fel. A fenségesség, magasztosság azonban, ahogy a korábbi fejezetekben, úgy itt is ambivalens jelző, egyszerre kötődnek hozzá pozitív és negatív, csodálatot és a fenyegetettség érzését kiváltó tartalmak. A westernben megismert, egyszerre zord és birtoklásra hívó táj itt újabb színezetet kap. Úgy látszik ugyanis, hogy a narrátor, habár eltávolodott az embert dicsőítő narratívától, a természet hatalmát továbbra is hangsúlyozza.

---

<sup>299</sup> Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009), 34-35.

<sup>300</sup> Uo. 74.

<sup>301</sup> Uo. 311-312.

<sup>302</sup> Uo. 48.

A természet bemutatása ezért az ember feletti hatalmat fejezi ki, megszemélyesítéseivel, a szentség asszociációival pedig mitikus színezetet kap. Jól mutatják ezt a következő idézetek: „Nagyon aprónak látszottak, ahogy haladtak előre a hatalmas tájban”<sup>303</sup> „A playa olyan sima volt és barázdálatlan akár a tenger tükre és a hegyek kék szigetei úszó templomként lebegtek fölötté a semmiben.”<sup>304</sup> „Alkonyat felé homokkő várak városok és kastélyok szelek által kifaragott őrtornyok s hatalmas hombárok közé értek melyek egy felől még napfényben álltak de más felől már mély árnyékba burkolóztak.”<sup>305</sup> Mivel a természethez kapcsolódó pozitív jelzők arányban nagyjából megegyeznek az emberi környezethez kötődő negatív jelzők számával, ezért éles kontraszt képződik a nyomorúságos, a narrátor által szinte lenézett emberi és a magasztos természeti között.

Jay Ellis szerint a külső természet a belső környezet kivetülése, hiszen a karakterek gondolatairól keveset tudunk.<sup>306</sup> Ezért a természet prezentálja, az mondja ki helyettük. Máskülönb a befogadó nem tudna pszichésen közel kerülni a szereplőkhöz, hiszen McCarthy leíró stílusa ezt megakadályozza (kivéve a gyerek álma esetében). Valóban nem láthat bele az olvasó a szereplő gondolataiba, főként tetteikből és szavaikból vonhatók le következtetések, ám a természetből nem. Ahogy a western- és általában a mitikus hagyományban, úgy a környezet itt is az emberrel szemben helyezkedik el. A természethez való viszony lehet árulkodó, maguk a természeti elemek itt viszont nem követik le a karakterek gondolatait, nem beszélnek helyettük. Ebben a kérdésben John Cant meglátása tűnik relevánsnak, szerinte ugyanis a táj külön karakter, és ezzel az elbeszélő és az olvasó perspektívája eltávolodik az emberközpontúságtól.<sup>307</sup> Az ember és a természet közötti kapcsolat pedig nem harmonikus vagy konfliktussal terhelt, sokkal inkább a hatalom szempontjából értelmezhető. A természettel való találkozás lehet ugyanis hasznos is, például a fürdés, amelyet a narrátor megtisztulásként, sőt keresztelésként értelmez. Érdekes ezért arra is figyelni, hogy míg az ember alkotta szentségek a narratíván belül nem képesek magasabb szférákba juttatni az embereket, addig a természeti automatikusan megteszi ezt. Legalább ennyire fontos az is, hogy mindez a narrátor szempontjából értelmeződik csupán így, a szereplők nem

---

<sup>303</sup> Uo. 95.

<sup>304</sup> Uo. 180.

<sup>305</sup> Uo. 188.

<sup>306</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 2.

<sup>307</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 158.



tekintenek magukra olyan mértékben nyomorultként vagy a természetre annyira szentként, ahogy azt a narrátor teszi. Éppen ezért az elbeszélői hang alapvetően benne marad a mítoszban, viszont nem a western mítoszában, hanem egy annál jóval szélesebb, átfogóbb mitikus narratívát idéz meg. A western és a regényben szereplő más mítoszból levezethető elemek (az említett tánc, vadászat, háború stb.) is összefoglalhatók egy nagyobb, közös mítoszban, egy nagyobb narratívában, amelynek éppúgy a természeti lények, illetve a természet és természetfeletti vagy emberfeletti erők közötti hatalmi harc a témája. A narrátor megszünteti ugyan a western mítoszt, és törekszik helyette a realitásra, a vadnyugat mítoszának is alapot szolgáltató koncepciót azonban komolyan veszi, és azt egy rítussal helyettesíti, amely számos, az amerikai kultúrában meghatározó erőszaknarratívák közös elemeit hordja magában. Vagyis, bár a főhősök kevésbé idealizáltak, maga a történet póré valóságában ábrázolja az erőszakot mindegyik fél részéről, a karakterek nagy része kiábrándult a spiritualitásból, az istenivel való kapcsolatteremtésből, mégis a mű fő szervezőelve marad a hatalmas, dicsőséges természet, illetve az annak kiszolgáltatott, hozzá képest rendkívül gyenge ember szembenállása. Az elbeszélő tehát nem a westernhagyományt mondja újra, hanem egy mitikus nagy elbeszélést, és azon belül vizsgálja az 1850-es évek Amerikáját. Lényegében tehát a westernnarratívához hasonlóan rituálékban értelmezi ezt az időszakot, ám lényeges különbség, hogy itt nem a kolonizálók pártját fogva, hanem a kívülálló perspektívájából vizsgálja meg, milyen lenne, ha tényleg működne a mítosz. Nem a magukat győztesként definiáló amerikaiakat teszi tehát hőssé, hanem azt a mítoszt, amely életre hívta ennek a hősiességfogalomnak és narratívának a megszületését.

### **Az isteni szférába törekvő Holden**

A két szint közötti közvetítő a regény egyik kulcsfigurája, a bíró. Mivel sok elemző szerint a *Véres délkörök* leginkább Melville nagyhatású, *Moby Dick* (*Moby-Dick; or The Whale*) című regényével vonható párhuzamba, ezért a bíró alakját is sokan vagy Ahab kapitánnyal vagy a bálnával feleltetik meg. Valójában azért is rokonítható ezzel a művel, mert 1980-ban McCarthy maga is írt egy színművet (*Whales and Men*, [Bálnák és férfiak]), amelyben az embert és az ismeretlen természetet, sőt a hozzáférhetetlen misztériumot jeleníti meg.<sup>308</sup> A *Moby Dick* egyébként McCarthy kedvenc regénye. Ahab kapitányhoz általában erőszakos, a természettel szembeszálló természete, a bálnához pedig emberfeletti lényé és testi adottságai miatt hasonlítják.

---

<sup>308</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 10.

Így tesz például Greenwood is, aki a bírót Moby Dickhez hasonló mitikus teremtménynek tartja, hozzátéve, hogy fehérsége a fehér ember expanziós törekvéseit jelzi.<sup>309</sup> Hage a kettő elképzelést ötvözi, szerinte a bíró Ahab kapitány és a bálna szimbolikus funkcióinak egyesítése.<sup>310</sup> Ezen az állásponton van Estes is, mivel számára Holden technológiai/kulturális, illetve természeti jellemzőket is magában hord.<sup>311</sup> A célja azonban nem a természetbe simulás, ellenkezőleg, a természettel szembeni dominancia gyakorlása.<sup>312</sup> Estes főleg Thomas Jeffersonhoz köti e szemléletet, amely egyébként nagy hatással volt az amerikai irodalom vadonábrázolásának hagyományára. Jefferson szerint a lakatlan, meghódítatlan területek legfőbb célja az volt, hogy a telepesek hasznosítsák, megműveljék.<sup>313</sup> Ehhez pedig nemcsak hatalmi pozíció és haszonszerzés, hanem etikai dimenzió is társult, mivel a természet igénybe vétele új lehetőségeket, a társadalmi egyenlőség elősegítését és ezáltal nagyobb szabadságot is biztosított. Holden azonban nem a közösség érdekeiért állítaná az ember szolgálatába a természetet, hanem kizárólag saját hatalmának abszolutizálása céljából – nem az egyenlőség, hanem az egyenlőtlenség rögzítéséért.

Értelmezésemben a bíró emberi ugyan, ám a történet szintjén nem illeszkedik sem a szereplők nyomorúságos ábrázolásmódjába, sem a transzcendens világba. Ő ugyanakkor az egyetlen karakter, akire a narrátor nem használ degradáló jelzőket, sőt a természethez hasonlóan őt is többnyire pozitív jelzőkkel és hasonlatokkal, valamint a fenségesség jegyeivel illeti. „A bíró mint valami nagy lomha dzsinn átlépkedett a lobogó tűzön melynek lángjai úgy nyaldosták körül mintha csak visszafogadná ősi elemébe.”<sup>314</sup> „A bíró volt az és a félkegyelmű. Mindketten meztelenek voltak és úgy jöttek feléjük a sivatagi hajnalban mint akik nem is ehhez a világhoz tartoznak s a fény különös játéka folytán alakjuk hol élesen kirajzolódott hol elillant a szem elől. Mint sejtelmességüktől tűnékeny csodalények.”<sup>315</sup> „Vele szemközt a rettenet ült. A bíró.”<sup>316</sup> A regény karaktereihez képest ugyan valóban különös, élesen elkülönülő, de nem párosul hozzá

---

<sup>309</sup> Willard P. GREENWOOD, *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009), 51.

<sup>310</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 46.

<sup>311</sup> Ez azonban nem a többiek hasznára van, hanem inkább fenyegetésként, tudását dominanciára használja. A megszemélyesített halál és a fegyverek, robbanószerkek harcolnak egymással. Andrew Keller ESTES: *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2013), 118-119.

<sup>312</sup> Uo. 79.

<sup>313</sup> Uo. 74.

<sup>314</sup> Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009), 161.

<sup>315</sup> Uo. 455.

<sup>316</sup> Uo. 394.

természetfeletti, legfeljebb szokatlan vagy nehezen megmagyarázható. A bíró legfőbb testi ismertetőjegyei és egyben egyediségének forrásai, hatalmas termete, kopaszsága és testalkata miatt több alkalommal is óriási csecsemőhöz hasonlítják. Feltűnő még nagyon fehér bőre, illetve szőrtelensége is. A szereplők még sosem láttak ehhez hasonlót, pedig ismeretes ilyen állapot: egy autoimmun betegség, az alopecia universalis okozhatja a teljes testszőrzet elvesztését. Nemcsak megjelenése, de a narratívában való szerepe is gyakran nehezen megmagyarázható. Tobin, a „kiugrott pap” például azt meséli, hogy amikor először látták, a sivatag közepén, mindentől távol, egy szikla tetején ült. Olyan érzést keltett ezzel a csapat egyik tagjában, Brownban, mintha kísértetet látna.<sup>317</sup> Tobin nem tudott megfejtést adni arra, hogy miként került a mindentől elhagyatott sziklához, és valóban nehezen is elképzelhető, de ez önmagában még nem természetfeletti. A fenségességet azonban kétségkívül magán hordozza. Olyannyira, hogy Cant szerint ez a találkozás valójában nem is pusztán megjelenés, hanem egyenesen manifesztáció, kinyilatkoztatás értékű. Szerinte ez a jelenet direkt gátat szab a racionális magyarázatnak.<sup>318</sup> Úgy véli, Holden valóságos félistenként száll le az emberek közé, hogy elfoglalhassa helyét a vadnyugat mitológiájában. Vagy azt sem tudjuk meg, hogy amikor a sivatagból kiérve a gyerek fogságba kerül, a bíró hogyan menekül meg és tesz szert a városban magas pozícióra, az ezt jelző ruhára, fegyverzetre. Az egyik legfontosabb isteni világhoz csatoló jellemzője talán visszatérő kijelentése, miszerint soha nem fog meghalni, és úgy látszik, valóban nem is öregszik. A változatlanságról azonban a narrátor számol be, nem a szereplők. A legjelentősebb viszont intelligenciája. A szereplők nem győzik hangsúlyozni, hogy Holden öt nyelven is beszél, kiváló hegedűs, táncos, vadász, a világ számos országában járt, és a mű során minden szakterülethez hozzászól, elmondja véleményét. Még az is jézusi jelenetet idéz meg, ahogy a porba rajzol és közben a kételkedőknek magyaráz. Ezért több elemző is ambivalens karakterként értelmezi, olyan alakként, aki egyszerre képviseli a felvilágosodást és a barbarizmust, az istenit és az ördögöt, a legjobbat és a legrosszabbat, amit a civilizáció adhat.<sup>319</sup> Estes szerint azonban a bíró csupán karikatúrája a felvilágosodásnak, amiért úgy gondolja, hogy a természet gép, amelynek az

---

<sup>317</sup> Uo. 206.

<sup>318</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 167-168.

<sup>319</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 48.

embert kell szolgálnia. Pontosabban ellenség, amelyet meg kell hódítani.<sup>320</sup> Szándékosan nem fogalmaztam úgy, hogy minden területhez ért. Valóban hangot ad véleményének, mind tudomány, mind kultúra ügyében, szavai azonban nem mindig árulkodnak komoly szaktudásról, mély bölcsességről. Sőt, a bíró nem egyszer közhelyeket hangoztat, rébuszokban beszél. „A végén úgyis minden kiderül. Akárcsak minden ember fia te is megtudod hogy mi lesz a sorsod”.<sup>321</sup> „... és szónokolni kezdett hogy mi végre máig se tudom mindenesetre azzal fejezte be hogy vegyük tudomásul a föld – mely mint édesanyánk mondta – igenis kerek akár egy tojás és telis-tele van mindenféle jó dolgokkal.”<sup>322</sup> Olyan is előfordul többször a mű során, hogy nem a megfelelő módon használja tudását, például teljesen oda nem illő helyzetben, szándékosan nehezen érthetően alkalmaz jogi terminusokat. Gyakran csak mondandója megfogalmazása nehézkes, valójában nem bonyolult, amit mond. „Mindazonáltal vallott elveink szerint helyesnek tartjuk hogy ezen részletek ismerete – a lehetőségek határain belül legalábbis – hű letéteményesre leljen valamely kívülálló tanú személyében. Nos Aguilar őrmester éppen megfelelő kívülálló személynek miért is rangjának s tisztének csekélyisége csupán másodlagos jelentőségű ha az elkerülhetetlen végzet szabott rendje által kikényszerített divergenciákhoz mérjük.”<sup>323</sup> Éppen ezért intelligenciája valójában nem emberfeletti mértékű, hiszen mondandója többször sekélyes, vagy nem tudja megtalálni a helyzethez és beszélőpartnerekhez illő regisztert, sőt valószínűbb, hogy nem is akarja. Tudása nem minden esetben valódi, inkább hengegés, tanultságának fitogtatása. „A foszló rongyokba öltözött aranyásók össze-összenéztek bólogattak és megállapították róla hogy igaza lehet és bizonyosan tanult ember aki jól spekulál. A bíró meg addig-addig serkentette és bátorította őket míg csak egészen magukévá nem tették az új tanokat aztán meg jól kinevette őket amiért ilyen hiszékenyek.”<sup>324</sup> Sőt, nem egyszer törekszik társai sorsát értelmezni, például Tobin esetében, akiről azt nyilatkozza, hogy eddig pap volt, az Istent szolgálta, most viszont ő maga akar Isten lenni. Ez egyrészt azért nem állja meg a helyét, mert Tobin valójában nem is volt felszentelt pap, másrészt Tobin mentalitása és motivációja egyáltalán nem támasztja alá a bíró érvelését. Maga az intelligencia tehát szintén nem emeli őt isteni

---

<sup>320</sup> Andrew Keller ESTES, *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2013), 117.

<sup>321</sup> Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009), 156.

<sup>322</sup> Uo. 215.

<sup>323</sup> Uo. 142.

<sup>324</sup> Uo. 194.

magasságokba. Ahogy Campbell is értelmezi, saját sorsának kedvezően alakulása nem isteni ajándék, hanem keményen megdolgozik érte.<sup>325</sup> Mindennek az a célja, hogy uralja a vele történeteket, meghatározza önmagát, létezésének kereteit a világ elemeire bontásával, redukálásával, olvasásával. Valójában azért is mondja Campbell szerint mindig azt, hogy nem fog meghalni, hogy ezzel is úrrá legyen a saját sorsán és az időn. Hiszen ez is része az amerikai álomnak.

Érdeemes továbbá arra is figyelni, hogy a bíró minden konfliktushelyzetben mosolyog, derűs, nevet. Míg a többi karakter kétségbeesik, már a halálra számít, vagy keservesen küzd, addig Holden szembetűnően élvez a helyzetet. Isteni attribútum ugyanakkor morális kiszámíthatatlansága is. Egyszer megmenti a társait, máskor nem segít kihúzni a nyílveesszót a társa lábából. Először megkönyörül az indián gyermekén, akinek lemészárolták a taborát, a térdén lovagoltatja, majd pár perccel később megöli és megskalpolja. Ezek nem feltétlenül ördögi vagy isteni jellemzők, mivel ebben a kontextusban az isteni nem morális fogalom, nem magától értetődő jóságot, hanem hatalmi pozíciót takar. Az, hogy az egyik helyzetben segít, a másikban árt, valójában egybecseng a kiszámíthatatlan istenség vagy szeszélyes sors elképzelésével. Úgy vélem, Holden önmagában alapvetően emberi jellemzőkkel bír, de egyrészt ő maga, másrészt az elbeszélői hang emeli ki őt a többi szereplő emberi síkjából. Isteninek tűnő megjelenése tehát nem eleve adott, hanem kreáció, fikció eredménye. Egy ember, aki úgy tesz, mintha istenné válhatna, és a narráció ebben támogatja.

### **A narratíva kisajátítása**

A mű során Holden az egyetlen, aki ténylegesen tudatában van a nagy mitikus narratívának, és tökéletesen úgy cselekszik és beszél, ahogy egy embertől elvárható, a nagy narratíva szerint. Bár a háborúnak vége, Holden végső soron az egész életet háborúként értelmezi, szerinte az embernek csak ez ad értelmet. Sőt, a háborúra nem is a szocializáció velejárójaként, vagy az ember agresszióra való hajlamának következményeként tekint, hanem önálló létezőként, amely független az embertől, megelőzi a történelmünket és az emberiség elmúlása után is létezni fog. Holden számtalanszor fejt ki elképzelését a harc, tánc, vadászat, jog összefüggéseiről. Ezek az összekapcsolódások olyan sokrétűek, hogy Wesley már a gonoszság

---

<sup>325</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy’s History of the West in *Blood Meridian*”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 222-223.

filozófiai rendszeréről beszél Holden eszmefuttatásai kapcsán.<sup>326</sup> Cant szerint a kozmikus jelentéktelenség (túl sokat kell kibírnia az embernek az univerzumban, ez alól menekvés a fikció, mivel a saját jelentékenységét növeli) a fő hajtóereje gondolatainak, ezért van szüksége egy mítosz megalkotására.<sup>327</sup> Én a fentiek tükrében inkább mítoszkövetőnek, mint mítoszalkotónak mondanám. Gondolatainak továbbá gyakran azzal ad nagyobb hangsúlyt, hogy archaizál, régi szövegek (főleg a Biblia) stílusát idézi meg, akárcsak sok esetben a narrátor. Ellis szerint ez a természetfeletti kapcsolat jele, mivel a narrátor gyakran Holden nyelvét használja.<sup>328</sup> Úgy vélem azonban, hogy a helyzet éppen fordított: Holden használja a narrátor nyelvét (bár mindkét elképzelés jelzi, hogy a két nyelv mennyire összezseng).

A bíró szinte kinyilatkoztatásként, tanító jelleggel fogalmazza meg gondolatait. Bár kétségkívül elgondolkodtató összefüggésekre világít rá, nem szabad megfeledkezni arról, hogy mi a bíró nem is annyira titkolt célja. Ahogy más elemzőtől is idéztem már, Holden hatalomgyakorlásra akarja használni a nyelvet, a narratívát. Nemcsak a másik emberen, hanem lehetőleg mindenben, az egész világot kívánja uralni, kvázi isteni pozícióra vágyik. „... megkérdezte tőle mi volna a szándéka azokkal a feljegyzésekkel és vázlatokkal amire a bíró elmosolyodott és azt válaszolta hogy az hogy kitörölje ezeket a dolgokat az emberiség emlékezetéből”.<sup>329</sup> „Minden ami létezik a teremtésben és én nem tudok róla az az én jóváhagyásom nélkül létezik... a legkisebb morzsányi teremtmény is képes lehet rá hogy elemésszen bennünket. Bármely apró lény mely ama kötömb alatt rejtezik ha az embernek nincsen róla tudomása. Csak a természet igazhatja le az embert és csak ha már pőrén áll előttünk minden létező akkor lehet az ember szuverén ura a földnek.”<sup>330</sup> Felmerül tehát a kérdés, hogy a több alkalommal is tagadhatatlanul érdekesítő érvelése az igazság tényleges megismerésére törekszik-e, vagy inkább egy számára kedvező narratíva, a magát győztes, a másikat vesztes pozícióba, pontosabban ennek az illúziójába ringató mítosz megélése-e a cél. Hiszen nem a

---

<sup>326</sup> Marilyn C. WESLEY, *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men*, (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), 71.

<sup>327</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 161.

<sup>328</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 151.

<sup>329</sup> Cormac MCCARTHY, *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009), 232.

<sup>330</sup> Uo. 324-325.

tényszerűséget, tendenciákat keresi, hanem fikciót alkot. Ahogy a mítosz eltüntetése mellett érvelő Neil Campbell is megfigyelte, a bíró eltörli ugyan az egyház, a kormány és a történelem narratíváját, helyébe azonban a sajátját helyezi.<sup>331</sup> Nem pusztán a realitás és a szimbolikus szint szembenállása már a kérdés itt, hanem az elnyomó mitikus narratíva szükségszerűen torzított volta is. Holden úgy alakítja ugyanis narratíváit, hogy azok képesek legyenek megadni mindent, amitől hőssé válhat valaki ebben a helyzetben. Ahogy Holloway is megjegyzi, a reprezentációs képesség adja meg a bírónak a materiális világ feletti politikai erőt. Bármilyen szemiotikai hatalma is van Holdennek a nyelv és jelentés felett – tehát ezáltal a reprezentáció aktusa felett is – az szuverén hatalmat biztosít neki.<sup>332</sup> A nyelv számára hajtóerő, a retorika pedig fegyver. Townley Woodson pedig azt a nietzschei koncepciót véli felfedezni Holden nyelvhasználatában, miszerint az emberek azért alkották a nyelvet, hogy védekezzenek az emberi létezés rövidsége ellen.<sup>333</sup>

A vadnyugat itt nem az 1920-as évek által megalkotott képben jelenik meg, a szereplők itt még kevésbé reflektálnak erre a helyzetre, nem válnak vadnyugati hőssé. Holden egyik legfőbb szerepe, hogy ne csak maga élje meg a nagy mitikus narratívában jelenléte, hanem a többiekkel is megismertesse azt. Neil Campbell szerint Holden igazi turneri hős, egyszerre örült és mégsem, hős és cselszövő, isteni és ördögi.<sup>334</sup> Valamennyit valóban magán hord a western hőseiből, mégis sokkal inkább isteni létállapotra törekszik, mint heroikusra. Ez felveti a kérdést: a harc mítoszainak mi pontosan a célja: a hőssé vagy az istenivé válás? A többi karakter szintén mutat hasonlóságokat a western hőseivel, hiszen ők is magányosak, nincsen otthonuk, keveset panaszkodnak, nem beszélnek sokat az érzéseikről, míg azonban a western hősei még a rossz körülmények, az elemekkel vívódások közepette is csodálatot keltenek a befogadóban, a *Véres délkörök* karakterei sokkal inkább szánni valóan sodródnak az eseményekkel. Mind az általuk okozott, mind az elszenvedett erőszak, sebesüléseik, véres kötéseik révén inkább tűnnek szánni valóknak, mint irigylésre méltóknak, példaképeknek. Ugyanakkor ez a narratív szint sem teljesen mítosz nélküli. Habár alapvetően pénzért gyűjtik a skalpokot, tehát megbízásból gyilkolnak, mégis többször megfigyelhető az is, hogy érzelemből ölnek. Például Glanton, akit a nők és

---

<sup>331</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy’s History of the West in Blood Meridian”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 225.

<sup>332</sup> David HOLLOWAY, „A False Book is not a Book at All”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 192.

<sup>333</sup> Linda TOWNLEY WOODSON, „De los Herejes y Huérfanos: The Sound of Cormac McCarthy’s Border Fiction” in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 204.

<sup>334</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy’s History of the West in Blood Meridian”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 222.

gyerekek sikolyai tüzelnek fel, olyan tekintettel néz, hogy az még sokat tapasztalt társát is megrémiszi. Vagy a gyerek késével való szoros kapcsolata, és az elveszett csizma miatti feszültség verekedés révén való levezetése. A felsőbbrendűség érzése fokozódik tovább, amikor az USA-beli fehér embereket sangre puronak hívják, vagy az indiánokat niggernek nevezik, nem is törődve már azzal, hogy kivel állnak pontosan szemben, a lényeg, hogy az a másik legyen. A másik feletti hatalomgyakorlás egyik jele például az állítólag néger fülekből összeállított nyaklánc viselése is.

Ennek ellenére a szereplők nem válnak hőssé, a nagy narratíva szemszögéből ők is csak a sors játékszerei. Ahogy Campbell is megjegyzi, itt nincs fejlődés, csak az elidegenedés folyamatos körei, a halál és sötétség mintázatai, ahol egy idő után már mindenki ellenségnek számít. A western narratívája által ígért szabadságot,<sup>335</sup> az amerikai álmot a *Véres délkörökben* az örület és szinte átokszerű végzet váltja fel. Erre utal Campbell szerint a cím is: ezen a helyen még a nap is meghal.<sup>336</sup> A korábban említett, az összecsapás során az ellenséghez olykor emberfeletti asszociációkat társító nyelvezet sem minden esetben működik. A csata során a mitikus hang is kizárólag a narrátoré, a szereplők egyszer sem nyilatkoznak így. Csak a hadseregben való csata során van ez, amikor skalpvadászat céljából mészárolnak, ott alantas vadembereknek titulálják az indiánokat, ahogy egyébként más népcsoportokat is lenéznek. Így a másik felé való attitűd is jól tükrözi, alátámasztja azt a paradox állítást, hogy a hőssé váláshoz a mítosz szerint szükség van az ellenségre, aki magában hordozza a félelmetességet, de közben az elnyomottat, legyőzöttet is látják már benne.

A regény szereplői azért nem tudnak hőssé válni, mert nincsenek tudatában annak, hogy milyen narratívában is szerepelnek, milyen narratívának kéne megfelelniük. Holden a kapocs a két narrációs szint, a realiztikus és a mitikus között, elért sikerei azonban vegyesek. A mű első felében még csodálatot vált ki az emberekből, hallgatnak rá, hisznek neki. Így történhet meg az is, hogy ő maga hívja Glantont kapitánynak, majd rögtön irányítja őt, ezzel a csapat vezetője fölé pozicionálva saját magát. Az általa készített lópor elé pedig úgy járulnak, mintha szentség lenne,

---

<sup>335</sup> A szabadságot többek között azért is jelentette, mert a Vadnyugat az angliai kulturális kötöttségektől, konvencióktól való szabadulást jelentette, illetve, hogy Európától távol fedezhessenek fel új lehetőségeket. Ugyanakkor annak a félelmét is magában foglalta, hogy elvesznek a végtelen tájban, a végtelen lehetőségekben. Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 95.

<sup>336</sup> Neil CAMPBELL, „Liberty Beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy’s History of the West in Blood Meridian”, in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 220.



és áhítattal hallgatják szavait. Tobin megfogalmazásában úgy követik őt az emberek, mintha egy új vallásnak lennének a hívei. Később azonban egyre jobban eltávolodnak tőle, visszautasítják, veszélyesnek ítélik, szavait pedig örülségnek vélik. Nem is minden esetben tartják arra érdemesnek, hogy vitába szálljanak vele, helyette a válasz a hallgatás – Tobin legalábbis erre buzdít. Holloway szerint egyébként ez a legjobb tanács, ami elhangozhat a regényben Holden ellen.<sup>337</sup> A bíró személye iránt kezdetben lelkesedtek. Például amikor először találkozunk vele, miután hamisan vádolta meg a papot és hangolta ellene híveit, majd feltárta a vádak alaptalanságát, a megvezetettek csak nevetnek és elismerően nézik a bírót. Holden isteni jellege először tehát ámulatot vált ki, ám az együtt eltöltött idő során egyre nyilvánvalóbb lesz számukra a bíró hamis volta. Tobin kezdetben kimondottan irigy rá, úgy érzi, Isten igazságtalansága az, hogy Holden látszólag mindenben tehetséges, mivel a bíró adottságait isteni megkülönböztetésként értelmezi. Idővel azonban kiderül számára, hogy elbeszélései manipulatívak, igazak vagy sem, mindenesetre nem az igazság megismerése a cél, hanem a befolyásolás, vagyis narratívája sem megbízható. Fokozatosan a gyerekek is rájön arra, hogy a bíró valójában éppen annyira veszélyes, mint amennyire megmentő. A Holden által sugallt, illetve a narrátori mítosz alapelve ugyanis, hogy a harc, a háború révén válik hőssé az ember, miután leküzdötte azokat az elemeket, amelyek a befolyásán kívül álló tényezőket jelenítik meg. A bíró okfejtései során azonban kimondja, hogy nem az emberi identitás megszilárdulása ennek a harcnak a logikus következménye, hanem éppen annak elvesztése és istenivé válása. Hiszen a folyamatos hódítás, a természet, állatvilág, ismeretlen erőkön való úrrá levés, előbb-utóbb isteni pozíciót kíván. E gondolatmenet szerint pedig kérdés, hogy mikor van megállás, milyen mértékű az a hatalom, amellyel elérné végpontját ez a hatalmi harc. A bíró szerint ebbe a minden feletti kontroll képességébe saját társai is beletartoznak, vagyis az abszolút hatalom egyéni, nem pedig közös hatalmat jelent. Ezért kérdéses, hogy az elnyomáson alapuló mitikus narratíva meddig alkalmas közösségformáló, a közösség identitását meghatározó erőként, és mikortól lesz bomlasztó, az egyén érdekeit előtérbe helyező. A bíró már nem hős, elvei nem legitimálhatók azzal, hogy erkölcsileg egyébként megkérdőjelezhető tetteit a közösség érdekében vitte véghez. Míg az elején ugyanis a csapat védelmezőjének tűnik, a skalpokat csak megbízásból, a városok védelme érdekében gyűjtve, addig ez a hatalmi vágy a regény során egyre nyilvánvalóbban egyénivé válik, és mindent felemészt. Az egyetlen kivétel ez alól a félkegyelmű, aki Cant szerint

---

<sup>337</sup> David HOLLOWAY, „A False Book is not a Book at All”, in Wallach, *Myth, Legend, Dust...*, 193.

azért maradhat életben, mert nincs nyelve, ezért immunis a bíróra.<sup>338</sup> Hiszen mindenki, aki kapcsolatba kerül a bíróval, meghal – vagy legalábbis gyanús körülmények között eltűnik.

### **Szemben a mítosszal**

Mivel a mű egyik legfontosabb feszültsége az emberi és természeti, valamint természetfeletti világ között van, a karakterek közül elsősorban Holden, a gyerek és Tobin kapcsolatával foglalkozom. A mű ugyanis a mítoszon belül a szakralizáció lebontására és újraépítésére, vagyis dekonstrukciójára is vállalkozik, éppen ezért annak a három szereplőnek az interakcióját tartom a legbeszédesebbnek, akik valamilyen módon reflektálnak a nagy szimbolikus narratívára, akár aktív, akár passzív módon. Holden egyik célja minden szentséget lerombolni, első szereplése is a regényben egy pap meggyalázásával, és a hívek bizalmának lerombolásával indul. Habár az egyház intézménye ellen van, úgy vélem, ellenszenve elsősorban a behódolásnak szól. Eszmefuttatásai ugyanis arról tanúskodnak, hogy számításba vesz bizonyos természetfeletti világot, hiszen narratívájának részét képezi az isteni. Tobin, akit az elbeszélő is hibásan végig 'kiugrott papnak' nevez, szintén kiábrándult, ezért hátat fordított az egyháznak, de ő elsősorban Istenben való csalódottsága miatt. Azonban Tobin nem rendelkezik olyan széleskörű műveltséggel, mint Holden, abból a szempontból viszont valóban méltó párja, hogy felismeri a bíró célját és erejét, illetve a hatékony szembeszegülés egyik lehetséges módját is. Tobin Istent nem igazságosnak, jóságosnak, hanem önkényesnek képzei el. Holdennel ellentétben azonban nem ennek az istenképnek a leutánzásával válaszol erre az érzelmi tapasztalatra, hanem radikálisan hátat fordít neki. Holden ezért hibásan jut arra a következtetésre, hogy csalódottsága és skalpvadász tevékenysége miatt fogékony lesz a mitikus narratívára. Tobin azonban nemcsak abban nem hisz, de a bíró természetfeletti lényében sem. Bár a mű elején még kételkedik, a végén ő mondja ki azt a nagyon fontos mondatot, hogy a bíró is csak ember. Rájön arra, hogy nem érdemes Holdennel vitázni, a legjobb taktikának azt véli, hogy kerüli a párbeszédet vele, és ezt tanácsolja a gyereknek is, aki azonban nem mindig hallgat rá. Tobin válasza tehát Holden narratívájára a hallgatás és az ellenállás. A mű vége felé viszont tisztázatlan okokból eltűnik, csak

---

<sup>338</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, (London and New York: Routledge, 2008), 172.

a bíró puszkájától szenvedett súlyos sebesülés bizonyos az olvasó számára. Ezek után pedig már nem tudunk róla semmit, sorsáról nem informál az elbeszélő.

A gyerek szintén számos értelmezés alapja. Írástudatlan és névtelen, a narrátor egyszerűen csak gyerekek, a mű vége felé pedig, amikor eléri a huszonnyolc éves kort, férfinek nevezi. Már az önmagában különös, hogy a gyerek apja tanító, tehát bizonyos fokú tudás birtokosa, ám a betűk ismeretének alapvető képességét nem adta neki át. A bíró viszont állítása szerint már az első pillanattól kinézte magának a gyereket, és egyre célirányosabban, erőszakosabban igyekszik őt a befolyása alá vonni. A gyerek bizonyos szempontból valóban kiszolgáltatott és ellenpárja a bírónak, hiszen egy magát hihetetlenül intelligensnek valló és egy analfabéta ember kapcsolatáról van szó. Hage éppen ezért értelmezi fejlődésregénynek a gyerek történetét, amelynek azonban nincs jól kivehető íve, hiszen a gyerek nem tud kitörni a közegből, nem válik igazán éretté, tehát nevelődése sem lehet igazán sikeres.<sup>339</sup> A Bildungsroman-szálat egyébként Greenwood is beemelte McCarthy prózájának interpretációjába, ám szerinte egy tragikus, romboló hatású változatról beszélhetünk.<sup>340</sup> Ezt azonban McCarthy egyik eszközének tekinti, amellyel távol tartja magát az amerikai kulturális tapasztalattól.

A gyerek viszont nem annyira kiszolgáltatott. Igaz, hogy nem tud írni, sem olvasni, és más nyelven (például spanyolul) sem beszél, mégis feltalálja magát, ha kell, mutogatással kommunikál. Sok városban jár és a legkülönbözőbb munkákat végzi. Adott tehát egy szereplő, aki nem része az írásos hagyománynak, akinek nincs neve, és még éretlenül vesz részt a felnőttek küzdelmeiben, világában. Ez valóban hasonlít a Bildungsroman felépítésére, ám értelmezésemben a nevelés módszere nem az erőszak, hanem a narratívára tanítás, narratívába emelés. Ugyan számos ember meghatározza a gyerek szocializációját, az igazi nevelőjévé mégis a bíró akar válni. Azért kezdődik a gyerekekkel a narratíva, mert a bíró révén valójában a gyermeket akarta a narrátor hőssé megtenni, ám ez nem sikerült. A narrátor részéről már a gyerek születése is mitikus narratívába ágyazódik, hiszen üstökös szállt el az égen, amikor világra jött. A mitikus narratíva pedig megfelelően leképezi a névtelen, helyét nem találó, a saját narratíváját kereső, még éretlen férfi útkeresését. A gyerek azonban nem adja meg magát a bírónak. Több elemző morális szempontból vizsgálja ezt a helyzetet, és ennek fényében döntenek arról, hogy a

---

<sup>339</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 100-101.

<sup>340</sup> Willard P. GREENWOOD, *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009), 14-15.

gyerek elbukott-e vagy megfelelt bizonyos etikai normáknak. Ellis például Edwin Arnold értelmezésével száll szembe, aki szerint a gyerek erkölcsileg elbukott, mert nem utasította el elég határozottan a bírót (nem lövi le, ahogy a pap tanácsolja, a fülét sem fogja be).<sup>341</sup> Ellis szerint viszont a gyerek tetteit apró lázadások sorának kell értelmezni, ebből a megközelítésből pedig nem beszélhetünk teljes bukásról, mivel nem is lelkesedik annyira, hogy a bíró oldalára álljon. Ugyanakkor az idős asszonnyal való találkozás során a monológot elkésett gyónásként értelmezi.<sup>342</sup> Pedig erkölcsi döntései nagy részét a bírótól függetlenül hozza meg. A bíróval ellentétben ő közösségben gondolkodik, több alkalommal is segít társain (amikor a bíró például megtagadja a nyílvesző kihúzását a sérült Brown lábából, a gyerek teszi ezt meg, vagy akkor is morálisan cselekszik, amikor támogatja az üszkösödő karú Sproule-t a vesztes sivatagi csata után, a város romjai között menedékre lelve). A bírót fokozatosan ismeri ki, lassan ő maga eszmél rá Holden fokozott figyelmére. Tobinnal ellentétben viszont a gyereknek nem a hallgatás a válasza, inkább az, hogy egyenesen örülségnek és veszélyesnek véli Holden gondolatait. Tobinnal arra az elhatározásra jutnak, hogy a bírót meg kell szüntetni, meg kell ölni, ez azonban a gyereknek nem sikerül. A gyerek egyszerűen nem gondolja azt, hogy a bírónak igaza van, nem hisz a háború mindenhatóságában, a harcoshoz fűződő metaforákban.

### **A narratíva elhagyása**

A mű vége felé már férfiként szerepel, ő maga is egy Bibliával sétál, hosszú fekete ruhában, ami miatt prédikátornak, papnak nézik. Azonban még mindig nem tud olvasni (spanyolul már megtanult), és nem prédikál szavakkal. Akaratán kívül mégis papi attribútumokra tesz szert, általános tisztelet kezdi övezni. Prédikációja azonban a hallgatás, a Biblia, a műben gyakran hivatkozott és megidézett írás csupán jelzésértékű, nem tölti be többé narratív funkcióját, helyette a férfi hallgatása és tekintete az új kommunikáció a többiek felé. Tekintete nem hősiességet és magasztosságot hordoz, hanem sok megélt szenvedést. Az emberek a fájdalmak, a veszteségek miatt tisztelik, nem győztes mivolta miatt. A gyerek végig a szóbeliségben, a jelenben él. Townley Woodson azonban a bírót a kollektív emlékezet szociokulturális őrzőjének, vagyis az írás reprezentációjának felelteti meg, miközben a gyerek analfabetizmusát pedig a

---

<sup>341</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 152.

<sup>342</sup> Uo. 164.

szavak világába lépés komoly akadályának tekinti.<sup>343</sup> Értelmezésben a gyerek az előbeszéd révén kilép a múlt és a jövő folyamatosságából, a narratív folytatóságából. A jelenben megakasztja, kimerevíti az időt, kívül kerülve a narratíva időbeliségén. A férfi hallgatásával és saját kisiklott életével a valóságot közvetíti az emberek felé, felvállalva kudarcát, ezzel felülírva az erőszakos narratív hagyományt. A sorsa azonban Tobinhoz hasonlóan az, hogy nyomtalan eltűnjön. Cant szerint azért nem láthatja az olvasó a halálát, mert ez is metaforikus, ugyanis nem létezhet emberi élet a kultúrán kívül, a kultúrát (vagy annak egy sajátos változatát) pedig a bíró képviseli.<sup>344</sup>

Míg Tobin sorsa meglehetősen nyitott az olvasók, értelmezők számára, a gyerek esetében több elemző számára egyértelmű, hogy a bíró brutálisan megölte őt. Például erre a következtetésre jut Hage is.<sup>345</sup> Ellis szerint is gyilkosság történik, ami a kettejük közötti apa-gyerek konfliktusból vezethető le.<sup>346</sup> Cant szintén ehhez hasonló elméletet vázol fel az Oidipusz-mítoszhoz hasonlítva kapcsolatukat, ám annak lehető legextrémebb formájának tekintve.<sup>347</sup> A bíró nála a spirituális apa, aki elragadja magával gyermekét, illetve meg is bünteti árulásáért, amiért az nem követte tanácsait. Wesley már úgy véli, a bíró semmiképpen nem lehet a szimbolikus apa (lacani értelemben, vagyis a patriarchális kulturális rendszer megtestesítője) reprezentálója, mivel aszociális.<sup>348</sup> Ennek ellenére az ő interpretációjában is gyilkosság történik, mert a bíró lerombolja azt, amit nem tud kontrollálni. A fiúnak azért kell névtelenül meghalnia, mert nem foglalja el a helyét a nyelv és közösség szimbolikus rendszerében, amelybe az út az apa nevének keresztül vezetett volna.<sup>349</sup> Ezért tartja antiöidipális parabolának a gyerek és Holden kapcsolatát.

Hosszú évek után egy kocsmában találkozik újra az immár férfivá érett gyerek a bíróval. Beszélgetésük után Holden a mellékhelyiségben ül meztelenül, amikor a férfi véletlenül benyit

---

<sup>343</sup> Linda TOWNLEY WOODSON, „De los Herejes y Huérfanos: The Sound of Cormac McCarthy’s Border Fiction” in WALLACH, *Myth, Legend, Dust...*, 203.

<sup>344</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 173.

<sup>345</sup> Erik HAGE, *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010), 48.

<sup>346</sup> Jay ELLIS, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006), 166.

<sup>347</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 175.

<sup>348</sup> Marilyn C. WESLEY, *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003), 73.

<sup>349</sup> Uo. 76.

hozzá. A bíró erre mosolyog és átöleli, majd több információt nem kapunk róluk. Később más emberek nyitnak be a mellékhelyiségbe, és elképednek azon, amit ott találnak – az olvasó viszont nem tudja meg, hogy mi látható a helyiségben. Ebből mégis sok elemző arra következtet, hogy a bíró megölte a fiút – vagy azért, mert másként nem tudta a befolyása alá vonni, vagy pedig mert a gyerek képviselte az emberi jót, a bíró a rosszat, és a rossz szükségszerűen mindig győz a jó felett, háború és erőszak örökké létezni fog. Cant két eltérő attitűdöt is beazonosít Holden táncában, az egyik a haláltánc, a másik Zarathustra fénytánc. Úgy véli, a kettő egyesítésével a bírónak isteni pozíciót sikerül elérnie.<sup>350</sup> Greenwood a regény egyetlen megoldatlan pontjának Tobin eltűnését véli, a gyerek sorsát illetően az említett elemzőkhöz hasonló következtetésre jut: gyilkosság áldozata lett, a bíró pedig a háború és az ember végérvényes összefonódásáról tesz bizonyosságot.<sup>351</sup> Olyan értelmezés is létezik, miszerint a bíró megerőszakolta a férfit, mielőtt megölte volna.<sup>352</sup> Én azonban hasonlóságot vélek felfedezni Tobin és a gyerek, vagyis a férfi sorsa, regényből való hirtelen, teljes bizonyossággal megmagyarázhatatlan eltűnése között. A regény ugyanis folyamatosan beszámolt a kegyetlenségekről, gyakran a legrészletesebben módon, ezért is különös, hogy Holden két fő ellenfelének megölését nem ábrázolja részletesen, vagy legalábbis egyértelműen a mű. Úgy vélem, nem is feltétlenül gyilkosságra, inkább az ignorálásukra kell itt gondolni. Tobin és a gyerek ugyanis megtagadta a narratívát, így a narratíva is megtagadta őket. Többé nem részesei már a mitikus narratívának, nem tudjuk, hogy valójában mi történt velük, egyszerűen csak minden magyarázat nélkül eltűnnek. Ez nem feltétlenül a világban uralkodó rossz győzelmét jelzi, hanem egyszerűen a mitikus narratíván kívül kerülésüket. Ahogy Holden bíró tánc sem győzelmi tánc Tobin és a férfi sorsa felett, hanem a mitikus narratíva folytatása. Holden továbbra is úgy véli, hogy isteni pozícióra tesz szert, a spontán kialakult kocsmai mulatságra harci táncként tekint, ahogy a végén a narráció is erre játszik rá. Nemcsak a részeg mulatozás győzelmi ünnepként értelmezését veszi át Holdentől, hanem a végén maga a narrátor ismétli már meg azt, amit eddig Holden mondott magáról: hogy sosem fog meghalni. Ez azonban még mindig szubjektív vélemény, nem Holden tényleges halhatatlanságának bizonyítéka. A nagy narratíva szemszögéből egyedül úgy van ennek értelme,

---

<sup>350</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 174.

<sup>351</sup> Willard P. GREENWOOD, *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009), 52.

<sup>352</sup> John CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008), 173.

ha a narratíva és a narratíva megalkotója összetartozik. Holden tánca és a gyerek eltűnése ezért nem a háború mindenhatóságát és örökre az emberi kultúrához láncoltságát jelképezi. Hanem a mitikus narratíva és a mítoszalkotó örök összefonódottságát, egymásra utaltságát, cinkosságát. Holden annak a képe marad, aki még mindig hisz a nagy narratívában és azon belüli saját domináns szerepében, holott mindkettő fikciós volta világossá vált. Ebből a szempontból bár a bíró járja a diadalmi táncot, a heroizmus és győzelem fogalmának tisztázásához a legfontosabb lépés a férfihoz és a paphoz köthető, amikor eltűntek a narratívából.

A mű tehát nem bontja le a nagy mítoszt, ellenkezőleg, tovább élteti. Szabályrendszerén belül mutat rá arra, hogy ez a típusú narratíva mennyire alkalmatlan a heroizmus alátámasztására, hiszen az ember ebben a szembenállásban mindig alul marad. A karaktereket éppen annak a narratívának a logikája helyezi alárendelt helyzetbe, amelynek célja a hódító és uralkodó színben való feltüntetés volt. A regény kulcsfigurái nem is kívánnak ebben részt venni: vagy megtagadják és kikerülnek belőle, vagy szét akarják feszíteni a korlátait, és az ember feletti szférákba törnének be. Mivel a mítosz jelöli ki a győzteseket és a veszteseket, az egyetlen hatalmat biztosító pozíció a narratíva alakítójáé. Az önkényesen alakított mítosz egyre hiteltelenebbé válása azonban szintén eltávolít a céltól, hiszen az általa propagált hősi vagy isteni dominancia is megkérdőjelezhetővé válik. Ebben a műben a mítosz kereste hősét, aki azonban annak alapos kiismerése után nemet mondott rá. Ezzel azonban nem a heroizmusnak fordított hátat, mivel ebben a narratívában senki nem válhatott hőssé. Ellenkezőleg, a mítosznak való ellentmondással éppen, hogy megadta magának a lehetőséget arra.

## VI. Konklúzió

A disszertáció célkitűzése annak az ambivalens beszédmódnak az elemzése volt a 20. század háborús diskurzusában, amelyben a militarista és a pacifista narratíva több eleme is találkozik. Az attitűdök opozíciója nem pusztán egymás mellett létezés, de egymásnak feszülést, egymással szembenállást is implicál. A bemutatott kettősség főként morális természetű: a fegyveres harcok által követelt áldozatok és hamisnak, manipulatívnak tartott narratívájuk ellenére továbbra is igény mutatkozott a háborús hősi eszményre. A hadakozás szükségességét két fő tényező válthatta ki az antimilitarista művekben: az egyik a védekezés indoka, miszerint a nyugati civilizáció vívmányait és az elnyomásnak vagy pusztításnak kitett tömegeket csak fegyverek által lehet megóvni az ellenségtől; a másik pedig az ezzel részben összefüggő modern hős alakja, aki egyfelől megtestesíti a (globális) segítségnyújtás eszméjét, másfelől olyan, individuális szinten ható attribútumokat hord magában, amelyek vonzóvá teszik a harcokban való részvételt – mind az erőszak elszívését, mind az erőszak okozását. Az esettanulmányok elsősorban az utóbbira helyezik a hangsúlyt, vagyis a háború során alkalmazott, nem feltétlenül instrumentális, már-már öncélúságba hajló agresszió reprezentációjára. A dolgozat azt tételezi, hogy a frontvonal csatái az aktuálpolitikai és gazdasági célokon túlmenő jelentésrétegekkel is feltöltődnek, ezért főként a harcok metaforikus szintjére koncentrálok. A kiválasztott művek mélyelemzése pedig arra keresik a választ, hogy a működtetett hősi narratívák eleget tesznek-e funkciójuknak, valóban a vágyott győztes, dominanciát és erőteljességet elért példaképeket állítják-e a befogadók elé.

A disszertáció négy mű analízise során térképezi fel a militarizmus és a pacifizmus közötti diskurzus működés módját. Az alkotások a háborús beszédmód egy-egy sarkalatos komponensét mutatják ugyan be, példájuk nem alkalmas általános következtetések levonására. Az általuk működtetett, a heroikus és a győzelmi mítoszra jellemző motívumok mellett a természeti és természetfeletti utalások, illetve a kontextuális reflexiók mellett univerzálisabb háborúelméleti szegmensek is szerepet játszottak abban, hogy ezek mellett döntöttem. Ennek ellenére azonban a szelekció érinthetett volna egyéb műveket is, amelyekre részben terjedelmi, részben koncepcionális okokból nem tértem ki. A dolgozat célja ugyanis nem történeti elemzés volt, hanem mintázatok vizsgálata, a háborús heroikus narratíva legfontosabb elemeinek



körbejárása, amelyet a négy mű alapos elemzése tesz remélhetőleg koherenssé. A kutatás későbbi állomásai azonban magukban foglalhatják az analízis tárgyául szolgáló szövegek, filmek mennyiségének növelését, az abból adódó újabb perspektívák és minőségbeli különbségek ütköztetését.

A dolgozat első fejezete a 20. század jobbjára második felének angol-amerikai háborús diskurzusának elemzésére vállalkozott. Első felében a háborút pártoló beszédmód attitűdbeli problémáit vizsgálta meg: a fegyverkezés mellett kényszerűségből vagy élvezetből, meggyőződésből vagy manipulációs célokból érvelés különbségeit és egymásba csúszásait. Ezután a militarista beszédmód négy fő jellemzőjét emelte ki, ezek: a katonai hősiesség eszményének férfiideálban, nemi önértékelésben betöltött szerepe; a western hagyomány ideológiája és a cowboy alakjának újjáéledése; az ellenségképzés metaforikája, negatív tartalmak másikba vetítésének szerepe az önmegtisztításban; végül a győzelmi mítosz, amely az ellenség feletti dominanciát nem opcióként, hanem determinációként értelmezte. Az ambivalencia másik összetevőjeként az antimilitarista narratíva főbb eszközeire, módszereire adott rálátást. Ezek közül elsősorban a háborús mítoszt és az ahhoz kapcsolódó hőskép lebontását célzó törekvések szolgálták közös jellemzőkül, amelyek a valóság-hűségre törekvésben, tényekre hivatkozásokkal, vagy éppen abszurd elemek felvonultatásával valósultak meg. A háborús narratíva fonákságaira való rámutatás és a militarista diskurzus mitikus elemeinek kiiktatása ellenére azonban a heroikus jelképrendszer továbbra is vonzerővel bírt. A fejezet következő része ezért olyan műveket mutatott be, amelyek diegézise vagy recepciója nem volt képes a katonaság megítélésének két végpontján elhelyezkedni, helyette köztes állapotot foglaltak el.

Az esettanulmányok éppen ebből a hirtelen mítosznélküliségből, hitelüket veszített eszmék okozta hiátusból indulnak ki. A háború extrém tapasztalata, teatralitása, a szimbolikus és valóságos szint egymásba csúszása, illetve életre-halálra menő tétje olyan radikális élményt nyújt, amely nem pusztán az inherensen benne rejlő erőszak ellenére, hanem akár éppen annak okán képes attraktív színben feltűnni. Az általam bemutatott narratívák pedig ezzel a kihívással is foglalkoznak. Noha dolgozatom kiinduló tézise az öncélú hősiesség és a kegyetlenség elutasítása közötti feszültségre vonatkozott, a műelemzések éppen az ellentmondás elsimítását eredményezték. Arra a kérdésre ugyanis, hogy a heroikus beszédmód beváltja-e a hozzá fűzött reményeket, ha az adott mű kellően kritikus nézőpontból, működésmódjukat és eszmeiségüket

komolyan véve működteti őket, a dolgozat válasza nemleges. Vagyis a háborús elemeket továbbműködtetve is lehetséges érvelni a militarizmus ellen, azt a saját logikája alapján, belülről lebontva, zsákutcába juttatva. Az életbe léptetett háborús jelképrendszer ugyanis nem *válaszol* a hősiességre vágó karakter(ek) alapproblémáira, hanem inkább *rögzíti* azokat. Szimbolikája nem a valódi fenyegetettség, szorongással való szembenézéshez, küzdelemhez kínál teret, hanem az erőviszonyokat irreálisan megváltoztató, könnyített vágyképeket vetít ki. A próbára tétel, határfeszítés, határátlépés helyett ezért éppen ezek elodázásának vagy megtagadásának terepévé válik.

Ez a következőképpen rajzolódik ki a négy esettanulmány során:

A maszkulinitás és militarista hősiesség összefonódását bemutató regény, Ernest Hemingway *Akiért a harang szólja* a közérdek és az öncélúság között vergődő főszereplője révén semmisíti meg a pusztán heroizmust megcélzó történetalkotást. Hemingway műve nem a háború intézményével szemben foglal állást, hanem az ellen, hogy a harcokat elsősorban a dominancia és merészség, a hősi példaképeknek való megfelelés eszközeként kezelhessük. Az erőszak alkalmazását kezdetben erőteljességnek, az áldozattá válást gyengeségnek, a harcokat a bátor helytállás terepének, a békét pedig a sekélyesség, eseménytelenség helyének tartó főszereplő, Robert Jordan kételyeinek nyomán követésével nem a háborús heroizmus megsemmisítéséig, sokkal inkább annak átalakításáig jut el. Robert Jordan a hagyományból örökölt történetek és metaforák, mítoszok és valós élettörténetek továbbvitelével nem éri el a narratívák által ígért pozíciót: a misszió sikeres teljesítése és vitathatatlan tehetsége ellenére áldozati, zsákmányállat-helyzetbe kerül. Az öncélú heroikus beszédmód betartása elleni veszteség után tapasztalja meg a tisztán közérdeket célzó hősiesség erejét. Így a mű nem bontja le az önvédelemből, szükségszerűségből harcot vívó katona pozitív megítélését, a metaforikus szintre koncentráló, a háborút a dominancia és heroizmus prezentációjára felhasználó, önmagasztaló férfiideált viszont igen.

A dominanciának, szemben álló felek közötti hatalmi különbségeknek jelentős szerep jut a második, *A legyek uráról* szóló esettanulmányban is, itt azonban a szereplők a győzelmi narratíva révén próbálják jelentéktelenné tenni ezt a szembenállást. A Másik feletti örökös győzelemben való hit kétfajta meggyőződést eredményez a mű során. Az egyik szerint a szereplőknek nem is létezik potenciális ellenfelük, a másik pedig a minden emberi és természeti

létező feletti abszolút kontroll képessége. Ebből adódóan válik paradoxonná a szörnyként felfogott fenyegetettség pusztá létének tudomásul vétele és az azzal való harcba szállás kérdése. A veszély elismerése a karakterek számára ugyanis már eleve magában rejti a teljes dominancia és sérthetlenség megkérdőjelezését. A küzdelem megtagadása azonban szintúgy, hiszen az pedig a vereségtől való félelemről tanúskodik. A győzelmi narratívához ragaszkodást, illetve annak megingását párhuzamosan ábrázolják a kulcsszereplők. A gyerekek két pártra szakadása, a helyzet elmérgesedése, végül erőszak alkalmazása nem pusztán a háború mintázatára emlékeztet, de a győzelmi mítosz saját logikája általi összeomlását is prezentálja. A paradoxon ugyanis nem kerül feloldásra, mindkét ellenpont a mű végéig képviselteti magát, bár változó támogatottsággal. A küzdést elutasító győzelmi szál azért gyengül, mert nincs lehetősége bizonyítani alkalmasságát, az ellenséggel számoló és azzal harcba szálló szál pedig azért, mert megtapasztalja benne az alulmaradás lehetőségét. Ahogy a két tábor egymásnak feszül, úgy marcangolja szét saját magát a győzelmi narratíva is, válik ebben az értelmezésben, vágyképben tarthatatlanná.

A disszertáció filmelemző fejezete Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* című műve révén ad betekintést az ellenséggel való konfrontáció különböző metaforikus szintjeibe. A film egyik része az összecsapások során mutatja be a különböző félelemforrások manifesztációs módjait. Ennek lebontását Kurtz végzi el, aki azonban pusztán a háborús narratíva által kínált jelképeség hatástalanságát mutatja ki, hiszen a prezentáció módszerét ő maga is továbbviszi, csak a háborún kívülre. Végül viszont éppen az általa kialakított rendszeren belül rajzolódik ki ennek a mechanizmusnak az inherens eredménytelensége. A megragadhatatlan, beláthatatlan félelem tárgyát ugyanis a háborús narratívához hasonlóan ő is emberi léptékűvé redukálja, torzítva így azt a hatalmi felállást, amely a veszélyérzetet okozza. A domináns pozícióknak ez a felcserélése azonban pusztá önámítás, illúzió, olyan fikciókkal átszótt terep, amely legyőzhetőnek állítja be az emberi hatáskörön felüli jelenségeket, cselekményesíti azok megsemmisülését, a harcosoknak pedig a félelemtől való megszabadulás élményét kínálja. Míg a militarista diskurzusban az ellenséggel való megküzdés, annak legyőzése volt a cél, Kurtz elméletében már inkább az ahhoz való hozzászokás. Egyik esetben sem történik meg azonban az eredeti félelemforrással való tényleges találkozás, ezért igazi győzelemről és a horrorisztikus tényező megszűnéséről sem lehet szó, tehát mindkét megközelítés tévesnek bizonyul. A borzalommal való szembeszállás, megküzdés lehetetlenségéből következően pedig be kell látnia, hogy mindig

létezni fog felette álló erő. Az egyetlen igazi találkozást a harcok és az erőszak helyett végül azok ellentétében, az áldozattá válásban találja meg, így a horrorral való legteljesebb szembenézés egyben a halálát is jelenti.

A dolgozat utolsó esettanulmánya a vadnyugat mítoszának újragondolása kapcsán foglalkozik Cormac McCarthy *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen* című regényével. A manifest destiny tájakat meghódító, barbárnak tekintett ellenség leigázására felhatalmazó ideológiáját a háborúval összekapcsoló narratíva működik tovább, a perspektíva azonban megváltozik. A regény ugyanis annyira komolyan veszi a mítoszt, hogy univerzalizálja azt, az egész világ működésmódjára kiterjeszti, ebben a csatában azonban az ember eleve hátrányból indul. A narratíva továbbműködik, annak kiterjesztett logikája alapján azonban az ember nem képes kitörni kisszerűségéből, a természeti és természetfeletti világ pedig mindig meg fogja őt haladni hatalomban és magasztosságban. A harcosokat dicsőséges hősként definiáló diskurzus ezen világlátás alapján tehát megbukik. A hőssé váláshoz ezért két lehetőség áll a szereplők előtt: a narratíva szabályrendszerét betartva magasabb pozícióba törni, vagy annak keretein kívül, tehát elhagyni a mítoszt. Előbbit Holden bíró jeleníti meg, akinek isteni szférákba törő figurája azonban végül éppen ennek a vállalkozásnak a szükségszerű sikertelenségét prezentálja. A másikat az a két szereplő képviseli, akiknél a narratíva a papi jellemzőkkel szintén felveti a transzcendenssel való kapcsolat lehetőségét. Ahogy azonban karakterük nem kötődik ténylegesen az egyházhoz, úgy tűnnek el végül a mítoszból is. A történet működésmódja és a bíró hiteltelensége alapján pedig hőssé válásuk lehetőségének igen fontos lépése volt ez.

A disszertáció esettanulmányai a háborús hősiességet belülről, annak minden vonzerejével és kultúrában betöltött szerepével számot vetve bontották le. A mindegyik műben megjelenő, antimilitarista narratívákra jellemző háborús kiábrándulást, nagy elbeszélésekben való csalódást és identitáskeresést nem bizonytalanítják el, ellenkezőleg, kiegészítik azokat. Az önmagáért való, a háborús diskurzus jelképiségével, mítoszaival és leegyszerűsítő, torzító módszereivel operáló heroizmus hamissá válik. A militarista narratívához igazodó, annak kritériumait betartó karakterek ugyanis nem érik el a kitűzött célt: nem fejlődnek, nem erősödnek, nem győznek és a hatalmuk sem olyan mértékű, ahogy gondolják. A hősiesség megtestesítése és megélése helyett csupán megjártsszák azt, amely azonban mind a művek világán belül, mind a befogadó számára kevésnek bizonyul.

A pacifista beszédmódban megjelenő militarista elemek tehát nemcsak ellentmondásosak, hanem egymást megerősítők is lehetnek. A háborús heroikusság kritikája pedig a hősiességről való beszédmód alakítását, formálását, újragondolását célozza, nem a megsemmisítését. Az esettanulmányok a háborús narratíva hibáira, bizonyos eszközök, módszerek eredménytelenségére hívták fel a figyelmet, nem a fenyegetett helyzetben helytálló, jó ügyért áldozatot hozni kész tettekkészség diskurzusból való kiiktatását célozták meg. Az elemzések ezért nem a kulturális hiányt eredményező hősies értékek kiüresítését akarták eredményezni, hanem azok hitelesebbé, teljesebbé válása céljából mutatták fel annak lehetséges buktatóit.

A disszertáció nem a militarizmus szükségességének vagy szükségtelenségének kérdését vizsgálta, hanem narratívájának öncélú vonulatait, a tényeket és a háborús körülmények tisztánlátását torzító szólamokat. Megfigyelései és következtetései arra a típusú heroizmusra vonatkoznak, ahol az önérdék és a mitikus diskurzus részévé válás igénye meghaladja a háború eredeti céljának fontosságát. És noha a dolgozat végkövetkeztetése nem alkalmas a militarizmus és pacifizmus közötti állásfoglalásra, a pusztán a heroizmusért és a mítosz átéléséért vállalt fegyverkezés kritikája a háborút pusztá eszköznek tekintő szemléletet erősíti. Ez pedig újra a fegyveres konfliktusok eredeti okaira és a harcok valódi tétjére irányítja a figyelmet, amely révén a háború kérdése megoldandó feladattá válik, és sokkal kevésbé kulturális igénnyé, önmagáért való jelenséggé.

## VII. Hivatkozott és felhasznált irodalom

### Primér irodalmak

BIBLIA, hozzáférés: 2017. 08. 22, doi: <http://biblia.hit.hu/>

GOLDING, William: *A legyek ura*, ford. DÉRY Tibor, (Budapest: Európa, 2010)

HELLER, Joseph: *A 22-es csapdája*, ford. PAPP Zoltán, (Budapest: Magyar Könyvklub, 1996)

HEMINGWAY, Ernest: *Akiért a harang szól*, ford. SÖTÉR István, (Budapest, Európa, 1963)

MCCARTHY, Cormac: *Véres délkörök, avagy vörös alkony a nyugati égen*, ford. BART István, (Budapest: Magvető, 2009)

O'BRIEN, Tim: *If I Die in a Combat Zone: Box Me Up and Ship Me Home* (New York: Broadway, 1999)

### Szekunder irodalmak

ALFORD, Fred C.: „Talking About Evil”, in *Forensic Psychiatry: Influences of Evil*, ed. Tom MASON, (New York: Humana Press, 2006)

ÁLVAREZ, María de los Ángeles Pérez: „La Corrida: Un Ritual Táurico o Expresión Secular de Religiosidad”, *Zainak* 26.sz. (2004)

ANDEREGG, Michael: „Introduction”, in *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991)

BABB, Howard S.: *The novels of William Golding* (Ohio: The Ohio University Press, 1970)

BAREA, Arturo: „Not Spain but Hemingway” in *Hemingway and His Critics: An International Anthology*, ed. Carlos BAKER, (New York: Hill and Wang, 1961)

BARTHES, Roland: *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, (Budapest: Európa, 1983)

BATAILLE, Georges: *Az erotika*, ford. DUSNOKI Katalin, (Budapest: Nagyvilág, 2001)

BATAILLE, Georges: *Az irodalom és a Rossz*, ford. DUSNOKI Katalin, (Budapest: Nagyvilág, 2005)

BELTON, John: *American Cinema/American Culture* (New York: McGraw-Hill, 1994)

BENSON, Jackson J.: *Hemingway: The Writer's Art of Self-Defense* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1969)

- BILTON, Alan: *An Introduction to Contemporary American Fiction* (New York: New York University Press, 2002)
- BÍRÓ Yvette, *A film formanyelve* (Budapest: Gondolat, 1964)
- BOGUE, Roland L.: „The Heartless Darkness of Apocalypse Now”, *The Georgia Review*, 35, 3.sz. (1981)
- BOYD, S. J.: „The Nature of the Beast: Lord of the Flies”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008)
- BRAUDY, Leo: *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity* (New York: Vintage Books, 2003)
- BRENNER, Gerry: *Concealments in Hemingway's Works* (Columbus: Ohio State University Press, 1983)
- BUITENHUIS, Peter: *The Great War of Words: British, American and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1987)
- BURKE, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, (Budapest: Magvető, 2008)
- CAMPBELL, Neil: „Liberty beyond its Proper Bounds: Cormac McCarthy's history of the West in Blood Meridian”, in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000)
- CANT, John: *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (London and New York: Routledge, 2008)
- CHELLAPPAN, K.: „Vision and Structure in Lord of the Flies: A Semiotic Approach”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008)
- CORSE, Edward: *A battle for Neutral Europe: British Cultural Propaganda during the Second World War* (London: Bloomsbury, 2013)
- CRAWFORD, Paul: *Politics and History in William Golding: The Word Turned Upside Down* (Columbia and London: University of Missouri Press, 2002)
- CSÖNGE Tamás, „A hús, ami minket (t)akar”, *Iskolakultúra*, 2-3.sz. (2011)
- CUNNINGHAM, Valentine: „The Spanish Civil War”, in *A Cambridge Companion to War Writing*, ed. Kate MCLOUGHIN, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)

DESSER, David: „'Charlie Don't Surf': Race and Culture in the Vietnam War Films” in *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991)

DEWBERRY, Elizabeth: „Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma” in *The Cambridge Companion to Hemingway*, ed. Scott DONALDSON, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)

DICKSON, L. L.: „Lord of the Flies” in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008)

DONALD, Ralph: *Hollywood Enlists: Propaganda Films of World War II* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2017)

DONALD, Ralph and McDONALD, Karen: *Reel Man: Masculinity and the American War Film* (Lanham: The Scacerow Press, 2011)

DUTTON, Donald G.: „*The Psychology of Genocide, Massacres and Extreme Violence: Why „Normal” People Come to Commit Atrocities*” (Connecticut: Praeger Security International, 2007)

EBY, Carl: „Rabbit Stew and Blowing Dorothy' Bridges: Love, Aggression, and Fetishism in For Whom the Bell Tolls”, *Twentieth Century Literature*, 44, 2.sz. (1988)

EGRI Péter: *Hemingway* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967)

ELLIS, Jay: *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy* (New York and London: Routledge, 2006)

ESTES, Andrew Keller: *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2013)

FLUCK, Winfried: „The “Imperfect Past”: Vietnam According to the Movies”, in *The Merits of Memory: Concepts, Contexts, Debates*, eds. Hans-Jürgen GRABBLE and Sabine SCHINDLER, (Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2008)

FREUD, Sigmund: *A halálöszön és az életöszönök*, ford. dr. FERENCZI Sándor, (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1991)

FREUD, Sigmund: *Három értekezés a szexualitásról*, ford. dr. FERENCZI Sándor, (Budapest: Helikon, 2015)



FRIEDMAN, Lawrence S.: „Grief, grief, grief: Lord of the Flies”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008)

FROMM, Erich: *A rombolás anatómiája*, ford. DANKÓ Zoltán és CSABA Ferenc, (Budapest: Háttér, 2001)

FROULA, Anna: „Preface” in *Herosim and Gender in War Films*, eds. Karen A. RITZENHOFF and Jakub KAZECKI, (New York: Palgrave Macmillan, 2014)

GELLY, Crisophe: „From Conrad's Heart of Darkness to Coppola's Apocalypse Now” in *Film Journal*, 1. sz. (2010)

GOLDING, William: *The Hot Gates* (London: Faber and Faber, 1965)

GREEN, Gerald and Caroline: *S-M: The Last Taboo* (New York: Grove Press, 1974)

GREENWOOD, Willard P.: *Reading Cormac McCarthy* (Santa Barbara: Greenwood Press, 2009)

GRELLA, George: „Murder and the Mean Streets: The Hard-Bolied Detective Novel” in *Detective Fiction: Crime and Compromise*, eds. Richard Stanley ALLEN and David CHACKO, (New York: Harcourt, 1974)

HAGBERG, Garry L.: „Apocalypse Within: The War Epic as Crisis of Self-Identity” in *The Philosophy of War Films*, ed. David LARocca, (Kentucky: University Press of Kentucky, 2014)

HAGE, Erik: *Cormac McCarthy: A Literary Companion* (Jefferson: McFarland & Company, 2010)

HAGEN, William G.: „Apocalypse Now (1979): Joseph Conrad and the Television War”, in *Hollywood As Historian: American film in a Cultural Context*, ed. Peter COLLINS, (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1983)

HAWKINS, Ty: *Reading Vietnam Amid the War on Terror* (New York: Palgrave Macmillan, 2012)

HAWLIN, Stefan: „The Savages in the Forest: Decolonizing William Golding”, in *William Golding's Lord of the Flies*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom's Literary Criticism, 2008)

HELLMANN, John: „Vietnam and the Hollywood Genre of Film”, in *Inventing Vietnam – The War in Film and Television*, ed. Michael ANDEREGG, (Philadelphia: Temple University Press, 1991)

HEMINGWAY, Ernest: „Notes on the Next War: A Serious Topical Letter”, in *Bye-Line: Ernest Hemingway, Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, ed. William WHITE, (New York: Charles Scribner's, 1967)

HOLLOWAY, David: „A False Book is not a Book at All”, in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000)

HUSTON, Nancy: *Miért jobbak az irodalom hazugságai egyéb hazugságoknál? (valóságos fikciók és fiktív valóságok)*, 2009, hozzáférés: 2019. 07. 25, doi: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre72/huston.htm>

JOSEPHS, Allen: „Hemingway’s Spanish Sensibility” in *The Cambridge Companion to Hemingway*, ed. Scott DONALDSON, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)

KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, (Szeged: Ictus, 1997)

KIMBLE, James J.: *Mobilizing the Home Front: War Bonds and Domestic Propaganda* (College Station: Texas A&M University Press, 2006)

KINANE, Ian: *The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives* (London: Rowman & Littlefield, 2017)

KISANTAL Tamás: *Túlélő történetek: Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében* (Budapest, Kijárat, 2009)

LAMB, Robert Paul: *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story* (Louisiana: Louisiana State University Press, 2010)

LINCOLN, Kenneth: *Cormac McCarthy: American Canticles* (London: Palgrave Macmillan, 2008)

LOVECRAFT, Howard Philip: *Supernatural Horror in Literature*, hozzáférés: 2019. 04. 13, doi: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>

LYOTARD, Jean-Francois: „Mi a posztmodern?”, ford. ANGYALOSI Gergely, *Nagyvilág*, 3. sz. (1988)

Magyar Katolikus Lexikon, Dr. Diós István ed., (Budapest: Az Apostoli Szentszék Kiadója, 1993)

MAIER, Kevin: „Fighting”, in *Ernest Hemingway in Context*, eds. Debra A. MODELMOG and Suzanne GIZZO, (New York: Cambridge University Press, 2013)

MANDEL, Miriam B.: „Bullfighting” in *Ernest Hemingway in Context*, eds. Debra A. MODELMOG and Suzanne GIZZO, (New York: Cambridge University Press, 2013)

MCCARRON, Kevin: „William Golding’s *Lord of the Flies* and Other early Novels”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, ed. Brian W. SHAFFER, (Malden: Blackwell Publishing, 2005)

MENGHAM, Rod: „British Fiction of the War”, in *The Literature of World War II.*, ed. Marina MACKAY, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)

MEREDITH, James H.: „Understanding Hemingway’s Multiple Voices of War: A Rhetorical Study”, in *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, eds. Sarah MUNSON DAETS, Lagretta TALLENT LENKER and Merry G. PERRY (Oxford: Lexington Books, 2004)

MIRREL, Hillis: *Why we should read Heart of Darkness?*, hozzáférés: 2018. 14. 15, doi: <http://cc.au.dk/fileadmin/www.litteraturhistorie.au.dk/forskning/forskningspublikationer/arbejdspapirer/arbejdspapir17.pdf>

MITCHELL, Lee Clark: *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)

OLIVER, Charles M.: *Ernest Hemingway: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts On File, 2000)

O’NAN, Stewart: *The Vietnam Reader* (New York: Anchor Books, 1998)

PHILLIPS, Kathy J.: *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2006)

PITT-RIVERS, Julian: „Un Ritual de Sacrificio: La Corrida de Toros Espanola”, *Alteridades* 7, 13.sz. (1997)

RANSCHBURG Jenő: *Félelem, harag, agresszió* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1983)

REJALI, Darius: *Torture and Democracy* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007)

RIEBER, Robert W. and KELLY, Robert J.: „Substance and Shadow: Images of the Enemy” in *The Psychology of War and Peace: The Image of the Enemy*, ed. Robert W. RIEBER, (New York: Plenum Press, 1991)

RITZENHOFF, Karen and KAZECKI, Jakub: „Preface” in *Herosim and Gender in War Films*, eds. Karen A. RITZENHOFF and Jakub KAZECKI, (New York: Palgrave Macmillan, 2014)

RIVERA FLORES, Julia: „Filosofía y Tauromaquia: Conocimiento, Comprensión y Razón”, *Cuenta y Razón*, 2.sz. (2011)

ROLDÁN TORRENO, Miguel Ángel: „Ernest Hemingway: Su Visión sobre la Guerra Civil Española”, *Ab Inito* 9.sz. (2014)

RUSSEL, Jamie: *Vietnam War Movies* (Great Britani: Harpenden, 2002)

SCOTT, George Ryley: *The History of Torture throught the Ages* (London: Luxor, 1959)

SHAFFER, Brian W.: *Reading the Novel in English 1950-2000* (Malden: Blackwell, 2006)

SIMMON, Scott: *The Invention of the Western Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)

SIRONI, Françoise: *Hóhérok és áldozatok: A kínzás pszichológiája*, ford. BÁRDOS Miklós, (Budapest: Göncöl, 2000)

SPITZ, David: „Power and Authority: An Interpretation of Golding’s "Lord of the Flies"”, *The Antioch Review* 30, 1. sz. (1970)

SPURGEON, Sara L.: „Foundation of Empire: The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy’s Blood Meridian”, in *Cormac McCarthy*, ed. Harold BLOOM, (New York: Bloom’s Literary Criticism, 2009)

SINCLAIR, Gail D.: „Revisiting the Code: Female Foundations and „The Undiscovered Country” in *For Whom the Bell Tolls*” in *Hemingway and the Women: Female Critics and Female Voice*, eds. Lawrence L. BROER and Gloria HOLLAND, (Alabama: The University of Alabama Press, 2002)

STURKEN, Marita: *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering* (London: University of California Press, 1997)

SÜKÖSD Mihály: *Hemingway világa* (Budapest: Európa, 1969)

SVOBODA, Frederic J.: „The Great Themes in Hemingway” in *A Historican Guide to Ernest Hemingway*, ed. Linda WAGNER-MARTIN, (Oxford: Oxford University Press, 2001)

SWIRSKI, Peter: *American Political Fiction: War on Errorism in Contemporary American Literature, Culture, and Politics* (New York: Palgrave Macmillan, 2015)

TOMASULO, Frank: „The politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film”, in *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, eds. Linda DITTMAR and Gene MICHAUD, (London: Rutgers University Press, 2000)

TOWNLEY WOODSON, Linda: „De los Herejes y Huérfanos: The Sound of Cormac McCarthy’s Border Fiction” in *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*, ed. Rick WALLACH, (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000)

THOMSON, David: *Gary Cooper* (London: Penguin Group, 2009)

TURNER, Frederick Jackson: *The Significance of the Frontier in American History*, hozzáférés: 2019. 06. 23, doi: <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empire/text1/turner.pdf>

VARELA TEMBRA, Juan José: „La Visión de Hemingway de la Guerra Civil Española en *Por Qué Doblán las Campañas*”, *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 5.sz. (2005)

VELEA, Argentina: „Representation of War in the Writings of Ernest Hemingway”, *International Journal of American Research in Accounting, Finance and Management Sciences*, 2. sz. (2012)

VERRIPS, Jorada: „The Golden Bough and Apocalypse Now: Another Fantasy”, *Postcolonial Studies*, 4, 3. sz. (2001)

VOURINEN, Marja: „Introduction: Enemy Images as Inversions of the Self” in *Enemy Images in War Propaganda*, ed. Marja VOURINEN, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012)

WAGNER-MARTIN, Linda: *A Historican Guide to Ernest Hemingway* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

WALSH, Jeffrey: *American War Literature* (Houndmills: Macmillan, 1982)

WANTCHEKON, Leonard and HEALY, Andrew: „The „Game” of Torture”, *The Journal of Conflict Resolution*, 43, 5. sz. (1999)

WESLEY, Marily C.: *Violent Adventure: Contemporary Fiction by American Men* (Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2003)

YOUNG, Philip: *Ernest Hemingway: A Reconsideration* (London: G. Bell & Sons Ltd, 1952)

### **Hivatkozott filmek**

*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)

*She Wore a Yellow Ribbon* (John Ford, 1949)

