

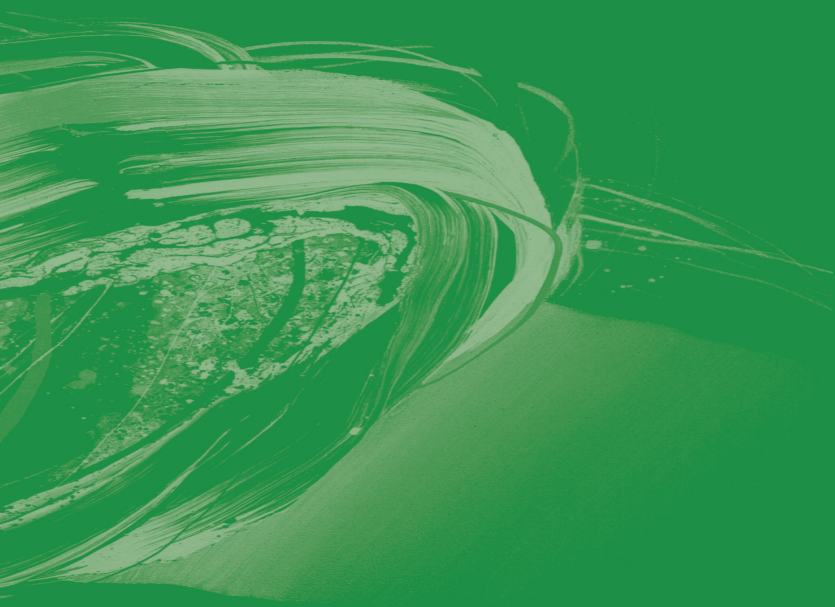
2

Partitúra

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Dömötör Edit tanulmánya Jókai Mór és Ambrus Zoltán műveiről ♦ Györe Bori tanulmánya kortárs irodalmi adaptációkról ♦ Soltész Márton tanulmánya Nabokovról ♦ Esszék mágikus realista művekről



2011/2



Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara  
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2011

# Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara  
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2011/2

VI. évfolyam

Alapító szerkesztő  
H. NAGY PÉTER

Főszerkesztő  
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők  
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF

Munkatárs  
CSANDA GÁBOR

Szerkesztőbizottság  
Beke Zsolt, Csehy Zoltán, Kocur László, Mészáros András,  
Németh Zoltán, Polgár Anikó, Rácz I. Péter, Sánta Szilárd,  
L. Varga Péter, Vida Gergely

## Tartalom

DÖMÖTÖR Edit:

*Világító háromszög és hályog. A megismerés alakzatai Jókai Mór*

*A lélekidomár és Ambrus Zoltán A gyanú c. művében* .....3

GYÖRE Bori:

*Női reprezentációk a kortárs irodalmi adaptációkban. Társadalmi*

*tekintet Csáth Géza Anyagyilkosság, Bodor Ádám A részleg*

*című elbeszéléseiben és adaptációikban*.....17

SOLTÉSZ Márton:

*A „miserable brat”, a „nyegodnaja gyevcsonka” és a „nyomorult kölyök”.*

*A magyar Lolita poétikája* .....63

VASKO Éva: <i>Realizmus és mágia. Salman Rushdie: Az éjféli gyermekei</i> (93 000).....	85
RÁCZ Gergő: <i>„Mágikus realizmus” Talamon Alfonz, Bárczi Zsófia és Hunčík Péter műveiben</i> .....	115
Számunk szerzői.....	136

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR  
program Kultúra národnostných menšín 2011

A szerkesztőség címe: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mail: h.nagyp@gmail.com ♦ Kiadja a Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara és a Sambucus Irodalomtudományi Társaság ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár ♦ Nyomta: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

Adresa redakcie: Kapisztóryho 6, 940 58 Nové Zámky ♦ E-mailová adresa: h.nagyp@gmail.com ♦ Vydáva Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre a Literárnovedná spoločnosť Sambucus ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: Štatistické a evidenčné vydavateľstvo tlačív, a.s. (ŠEVT a.s.), Plynárenská 6, 821 09 Bratislava ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft., Nové Zámky ♦ Registračné číslo: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307

## Világító háromszög és hályog

A megismerés alakzatai Jókai Mór *A lélekidomár*  
és Ambrus Zoltán *A gyanú* c. művében

A nyomozás régészeti metaforája a megismerés olyan koncepcióját teremti meg, amely felszínre hozza az elrejtettet, és amely a múltat jelenlevővé teszi. A detektív által létrehozott történet eszerint akkor „jó”, ha a múltbeli történés identikus leképezéseként értékelhető. Ennyiben nem „új”, hanem alárendeli magát az „eredetinek”, amely éppen ezzel a gesztussal lesz – és egyúttal pusztul is el mint – „eredeti”. A megismerésnek ez az alakzata a történetiség mibenlétének atemporális felfogásán alapszik, amely a jelent térszerűen választja el a múlttól, a megértés tárgyát pedig a megértéstől. A „klasszikus” detektívtörténetre jellemző alany-tárgy típusú értelmezés arra törekszik, hogy a detektív kiemelkedjen a történetiségből, „kirefektálja” magát az időből. A bűntény mint „mű” eredeti és kizárólagos létokának tartott tettet pedig egyedi és eredeti kompetenciák birtokosának tekinti (Kulcsár Szabó 2000: 17–20.). Kulcsár Szabó Ernő „irodalomértésünk néhány örökletes előföltetéséről” írva rámutat, hogy végső soron „sohasem a műalkotás, hanem *mi* magunk volnánk a tét”, hiszen minden művészi kommunikáció célja, értelme, funkciója „a máságon keresztüli önmegértés, a dolog általunk való megszólalása” (i.m. 18.). Ez utóbbi szemléleti formát, illetve ennek módozatait az alábbiakban Jókai Mór *A lélekidomár* és Ambrus Zoltán *A gyanú* című művében vizsgálom. A kiválasztott művek érdekessége, hogy miközben a megismerés konstrukciója mintegy „felkínálja” a szövegben a hermeneutikai szemléletformát, mindkét műben *szorongatóan* jelentkezik a mindent átfogó tradíció és az abszolút igazság eszményének *ellentéte*. A nyomozókként fellépő szereplők számára a tettes elítélése, az igazság bizonyítása *fenyegetővé* teszi a „reflexió korlátozottságát” és a „történelem fölötti igazságról” való lemondást. Közben mindketten kétségbeesetten törekednek annak „mesterkélt bizonyító felmérésére” (Grondin 1993: 222.), hogy a megértendő és az előre adott kritérium milyen mértékben esik egybe. Úgyszólván „visszarettennek” a hermeneutikai felfogás következetes érvényesítésétől. A „bizonyossággal” (a megismerőtől „függetlenül”, tárgyyszerűen és eleve adott igazságként értett bizonyossággal) kapcsolatos kételyeknek ez az előtérbe állítása a megismerésnek azon a koncepcióján alapszik, amely az „igazság” kritériumára kérdez rá, az igazságot fokozatosan azonosítva a bizonyossággal.<sup>1</sup>

Jókai Mór *A lélekidomár* című regényében (1889) minden szereplő egymást figyel, „taksálja”, hogy ki mit gondol és ki kicsoda. E kérdésnek csupán egy részét képezi a „szegedi bűnper”, amely már a mű elején lezárul. Tárgyalása arra hivatott, hogy a címszereplő Lándory Bertalan alakját szinte

1 A természettudományos igazság problémáját és a kérdés szélesebb filozófiai hátterét bővebben tárgyalja: Kockelmans 2001.

mitikus vagy természetfölötti vonásokkal ruházza fel. Az elítélt Rózsa Sándor így szól: „mikor a zöld szemeivel rám nézett, azt hittem, az ördögök nagyapja előtt állok: pokolba visznek; ha meg aztán a kék szemeivel nézett rám, akkor meg azt hittem, hogy az atyaisten előtt állok; [...] hát akkor mindent elmondtam neki, amit csak kérdezett. Hisz úgyis belém lát” (25.). E beszédmódot a korabeli magnetizmus szervezi: az emberekbe „belelátva” vallomásra bírja őket (vö. Barkhoff 1995: különösen 137–142.). Ez állandó feszültségbe kerül azonban a fiziognómia és a szemiotika diskurzusával: előbbi szerint tanulmányozza a bűnözőket,<sup>2</sup> másrészt arcokat, gesztusokat olvasva következtet a gondolatokra. Ezek közös alapvetése a megismerés személyfüggetlen, elsajátítható volta. Weber szerint „a tudományos haladás az egyik eleme, éspedig a legfontosabb eleme annak az intellektualizációs folyamatnak, amelynek az ember évezredek óta alá van vetve, s [...] amely a tudomány és a tudományos irányú technika révén történik” (Weber 1995: 22.). Ez a racionalizálódás azonban

*nem* jelenti az ember saját életfeltételeinek fokozódó általános ismeretét. Hanem valami mást jelent: annak a tudását vagy az abban való hitet, hogy ha *akarjuk*, bármikor megismerhetjük ezeket, hogy tehát itt elvileg nem működnek közre semmiféle titokzatos, kiszámíthatatlan hatalmak, ellenkezőleg, *számítással uralmunk alá* hajthatunk – elvben – minden dolgot. Ez azonban azt jelenti, hogy feloldjuk a világot a varázslat alól. Nem kell többé a vadember módjára, akinek a számára léteztek titokzatos hatalmak, mágikus eszközökhöz nyúlni, hogy uralmunk alá gyűrjük vagy kiengeszteljük a szellemeket. Technikai eszközökkel és számítással érzük ezt el. Az intellektualizálódás elsősorban ezt jelenti. [kiem. M. W.; i.m. 22-23.]

4

A detektívtörténet vonatkozásában ez az intellektualizálódás jellemző a „klasszikus” detektívtörténetre, *A lélekidomár* pedig Weber felől úgy közelíthető meg, mint amely „varázslat” és „intellektualizálódás” tekintetében rajzol ki feszültségmezőt. Ebben a megismerés és a látás három alakzatrendszer szerveződik. Az egyik a bűnözőkbe történő belelátásként és annak feltárásaként nyilvánul meg, hogy mit tettek. A regény világképe szerint a fényként működő megismerés ezt rögzíteni képes, mert megvilágítja a tárgyszerűségében adottat. Metaforája a „búvlámpa”, amellyel Lándory „sugárfényt” vetett az alvilágba, így „a bűnök kivilágosultak” (27.). Lándory ezt így jellemzi: „Hosszas ideig kellett azzal foglalkoznom, hogy olyan embereknek a titkait napvilágra hozzam, akiknek nagy okuk van azokat rejtegetni.” (42.) A régészet alakzata jelenik meg tehát újra ebben az alany-tárgy típusú, a műben nagyra értékelt eljárásban. Ugyanakkor a regény vallomások kieszközlése kapcsán érvényesíti ezt az alakzatot, azaz amikor Lándory tudja, hogy valaki bűnös, de még nem vallotta be bűneit.

A megismerés másik alakzatában az ember- és önismeret mozzanata dominál. Mind Godiva, mind Sidonia grófnő számára „bűvtükör”, amit Lándory, illetve Medea mond nekik: a verbális jellemzést a tükör metaforájába írja a mű, hiszen „belsejüket” „látják” az elhangzó szövegben. Az itt körvonalazódó fel-

2 A belügyminiszter megjegyzi, „botanikusa voltál az emberi vétkeknek. Úgy ismered a válfajait, mint Linné a maga huszonöt speciesét” (22.), és Rózsa Sándor „ábrázlatjából” tudja, hogy „közönséges zsvány” (10.).

fogásban tehát az eszközszerű nyelv a lélekhez képest külsődleges, de a bensőt tükrökképként láthatóvá tudja tenni. Bár Godiva önmagát véli meglátni Lándory szavaiban, a metafora működése szerint a nyelv tükröz, megkettőz. Lándory fogalmazásmódjának grammatikai személytelensége („Nekem is van albumom, mint önnek; csakhogy abba mind az van levázolva, ami láthatatlan.”; 43.) pedig szintúgy azt erősíti meg koncepciójában, hogy a „tükröző” nem vonódik be. A szöveg mozgása azonban ezt az állítást aláássa. A *levázol* kifejezés és a Godiva albumára tett utalás az „identikus” megkettőzés és az „identikus” elsajátítás lehetőségének ellenében hat: a rajzolás, illetve közelebbről Godiva karikatúrái „közbeiktatják” az ábrázolót (vö. Draaisma 2002: 113.). Albuma „mindenkinek egyszerre megtalálta a gyöngye oldalát” (30.), ezáltal tematizálva a lány által végrehajtott értelmező, vagyis a „regisztráló” helyett az „ábrázoló” (Draaisma i. h.) műveletet.

A tükör metaforája uralkodik akkor is, amikor Medea elmondja érzéseit anyjának, Sidonia grófnőnek: „Nem akarta elhinni, hogy ez az ő *arcképe*, amit Medea eléje tartott. Azt hitte: a tükör a hibás. Lándoryt átkozta magában: a gonosz varázslót, aki így el tudta bűvölni a leányát. Ezt az engedelmes leányt, aki mindig azt tette, amit az anyja parancsolt neki.” (500.) Az *arckép* szó a szövegben kurziválva van, ami a grófnő kétségére utal, hogy ez volna-e az ő „valódi énje”. Ennek megjelenítését eszerint a maga tárgyszerűségében várja el, miközben a szöveg újra aláássa ezt az igényt: ahogy az előbbi esetben az album a kiiktathatatlan értelmezői tevékenységre, itt az engedelmisség említése arra utal, hogy a grófnő által elvárt arckép az ő általa létrehozott arckép, amelyet mindaddig engedelmes lánya híven „tükrözött” vissza. Már az „elėje tartott” kifejezés felidézti a tükör képzetét. A metafora itt bevonja a tükrözőt, de helyes-helytelen („hibás”) oppozíciójában, annak a kérdésnek az alapján, hogy miként jut (a grófnő szerint) „hibás” értelmezésre. Sokatmondó ezért, hogy a birtokos jelző is kurziválva van, arra a kétségre utalva, hogy ez nem az ő arcképe, hanem Medeaé. Amint bevonódik tehát a tükör metaforája, Medea személyiségéről kezd gondolkodni. Ez a metafora ugyanis a lámpa alakzatával ellentétben magában rejti – noha a „hibás” értelmezés tekintetében – a látás és a szinonimájaként működtetett megismerés alkotó (bár „torzító”) jellegét. A személyiség a megkettőzés által ismerhető meg, a megismerés pedig tükrökképet hoz létre, közbeiktatva a tükröző személyiségét. A tükör a kép mulandóságát is sugallja, tárolásának, megőrzésének hiányát, azt, hogy a személyiség alakul és alakítható. Ebben az összefüggésben értelmezhető az „idomítás” mind a Sidonia által emlegetett engedelmisségben, mind a grófnő regényt záró átalakulásában. Nem pusztán emberismeretről van szó ezért, és éppenséggel nem érvényesül a Lándory kapcsán emlegetett Linné-féle osztályozás.

„Amikor mozgó képek mindenféle irodalmi leírás vagy a festő kezének mindenféle segítségével nélkül” kerültek rögzítésre (Kittler 2005: 117.), Kittler kiemeli a fényképet lehetővé tevő tervszerű kutatást és az e mögött munkáló, eleve feltételezett lehetőséget, miszerint „a természetet rá lehetne venni önmaga fekete-fehér leképezésére” (i. m. 136.). A *lélekidomárban* azonban a fényképnek nem ez a mediális vonatkozása érvényesül, hanem egy technikai mozzanat révén az ellenkezője: a fénykép előhívásához használt ciánkáli Traumhold bankár halálakor és Sidonia grófnő tervezett öngyilkosságakor is méregként működik, az embert nem leképezve, hanem eltörölve. A „fénykép” mint rögzí-

tő, „tároló” alakzat hiányában a nyelvre hárul a feladat, hogy láthatóvá tegye az embert, vagy (a bűnös vallomásának kieszközlésével) a lámpa, vagy (az egyént „önmagával” szembesítve) a tükör alakzatában.

A megismerést azonban egy harmadik alakzat is szervezi, amely alapvetően eltér az előzőektől. Mind a mitizált képességként megalkotott emberekbe látást, mind a tudományok „racionalitását” aláássák ugyanis olyan történetelemek, amelyekben Lándory téved, mert a megfigyelések és a következtetések „bizonytalanok”, illetve az események tőle függetlenül alakulnak számára kedvezően. Akad eset, amikor Lándory azzal jut helyes megállapításra, hogy nem hiszi el a láthatót, és nem hisz saját következtetéseinek. Amikor kutyája „egészen hasonlított a veszett ebhez”, (később kiderül, helyesen) kételkedik a „félelemgerjesztő tanújelekben” (109.), de ezt a vélekedést a szöveg esetlegesként formálja meg.<sup>3</sup> Találgatja, latolgatja mások gondolatait, és közben gyötri az a lehetőség, hogy a jelek megcsalhatják. Felidéz egy esetet, amely kínozza:

Egy rendkívül bátor pandúrhadnagyomat, éjjel a házára törve, kegyetlenül meggyilkolták. A hadnagy fiatal, hajdon leánya tusára kelt a gyilkosokkal, az apját védelmezve, s beleharapott az egyiknek a karjába. Másnap elfogtak egy legényt, aki haragosa volt a hadnagynak. A leány *felismerte benne az éjszakai gyilkost*. A karján megtalálták a *harapás okozta sebet*. Minden körülmény ellenére tanúskodott. Világosan rá lett bizonyítva a bűntény. Elítélték húsz esztendei nehéz fogságra. És most néhány nap előtt előáll az igazi gyilkos, akit a lelkiismerete nem hagyott nyugodni, s *bevallja az egész gyilkosságot, minden részleteivel*. Az elítélt teljesen ártatlan volt; a harapást egy tivornyában kapta. Hányan lehetnek így? Akik hasztalan kiáltottak az Istenre és a magas egekkel? Én, az ember, hidegvérrel vertem kezeikre a láncot. (104–105.) [kiem. D. E.]

6

E részlet jelzi a regény ismeretelméleti szempontú összetettségét, sőt ellentmondásosságát. Hiányérzetet kelthet a „klasszikus” detektívtörténet olvasói-ban az a megállapítás, hogy „felismerte benne az éjszakai gyilkost”: az abdukción tudniillik ez mindig a tények megfontolása nyomán alkotott következtetés. Itt viszont nem esik szó sem a kiindulópontul szolgáló „tényekről”, amelyek alapján a leány felismerte, illetve felismerni vélte a tettest; sem arról, miként válik ő az elsőrendű bűnössé, hiszen a második mondatban még csak a gyilkosok *egyike*. Ez a „kihagyás” a XVIII. század második felében meghatározó jelentőségű „vallomásos” bűnügyi irodalmat idézi, ahol a vallomás nem a tényekből kiinduló hipotézisalkotás, hanem „az igazság előállítás”. A „bevallja az egész gyilkosságot” megállapítás ugyanakkor a „minden részleteivel” megjegyzéssel azt sugallja, hogy Lándory ennek „egészségességét” és hitelességét nem „mindent vagy semmit” alapon értékeli (mint ahogyan Műchler vagy Meißner műveiben a vallomás vagy teljes egészében igaz, vagy egyáltalán nem), hanem a tettes által elmondott részletek valóságának *mértékében*. Míg Műchlernél a vallomás a bizonyíték, addig Meißnernél akad példa arra, hogy a bűnjel *váltja ki* azt, amely mégis a legfőbb bizonyíték. Jókainál azonban – ennyiben a „klasszikus” detektívtörténet szemléletmódja

3 „– Az Istenért! A veszett eb elől térjen ön ki! – kiálta Godiva.  
– De hátha nem az? – mondá Bertalan.” (108.)

felé mozdulva el – a vallomás akkor a bűnösség bizonyítéka, ha *megegyezik* a gyilkosság ismert és ezért „elsőbbséget” élvező körülményeivel.

Hiába élveznek a körülmények e tekintetben elsőbbséget, Lándory kizárólag a vallomás – és nem jelértelmezés – nyomán jut arra a megállapításra, hogy az első elítélt tivornyában kapta a harapást. E mozzanat rávilágít arra, ahogyan a technikai médiumok meghatározzák, mit értünk „nyomon” (és viszont). Sybille Krämer hívja fel a figyelmet arra, hogy a technika olyan „tapasztalatokat nyit meg és [olyan] eljárásokat tesz lehetővé, amelyek apparátusok nélkül nem úgyszólván tökéletlenül, hanem egyáltalán nem léteznének” (2000: 85.). A szemiotikai szemlélet *felől* rácsodálkozhatunk, hogy nem tudnak megkülönböztetni egy fiatal lánytól és egy tivornyázótól származó harapást, amit a tettes vallomása viszont hitelesíteni képes. Ahogyan Meißner némely novellája a „vallomásos” szemlélet korlátját mutatja meg, amikor a gyilkos csak a bizonyíték láttán vall önként, úgy Jókainál a vallomás a jelolvasás pótléka, sőt felülírója. Kizárólag az esetlegesen rendelkezésre álló vallomás tehet különbséget két harapás között. A mű tehát a jelolvasással, a „világos”, elsőbbséget élvező, a beismerő vallomást immár meg nem követelő, de később tévedésnek bizonyuló „rábizonyítással” szemben végül a csalhatatlannak tekintett vallomást értékeli föl.<sup>4</sup> Rendelkezésre állásának esetlegessége viszont – hiszen már nem él az a meggyőződés, mint a XVIII. század második felében, hogy a bűnöst valami vallomásra kényszeríti – a jelolvasás bizonytalanságaként fogalmazódik meg Lándory számára. „– Ki a csalhatatlan az emberek között? – fakadt ki keserűn Bertalan”, mert úgy véli, a börtönökben „lehetnek közöttük, akik ártatlanul vannak eltemetve!” (104.) Holmes „csalhatatlanságba” vetett meggyőződésének alapja, hogy egy tárgynak csak az „tényleges” tulajdonsága, amely bármely megismerő alany számára, bármely körülmény mellett az:<sup>5</sup> „Az éles megfigyelőt, aki sokat tapasztalt, lehetetlen megtéveszteni szerinte. A megfigyelés és az elemzés eredményei éppoly pozitívak, mint Euklidész tantételei.” (*A brixtoni rejtély* 32.) A nyomozás szemiotikai felfogása eszerint az esztétikai tapasztalat egyik hatásfunkcióját, a *poiesziszt* izolálja, a „szerzői” kompetenciák körében ismerve el.

Lándory kénytelen a *poiesziszt*-szel a maga kompetenciái körében szembeülni, amely – lévén a bűn episztemológiai és, az alany-tárgy típusú megértést határozva meg ideálként, „leképezendő” probléma – a „tévedés” kockázatát hordozza. Mindazonáltal az ember számára ez kínálja a megismerés mód-

4 Mégpedig a „vallomásos” bűnügyi irodalom szemléletmódjával megegyezően kizárólag a beismerő vallomást értékeli föl, hiszen ártatlanságát hiába vallja a vádlott: „Minden körülmény ellene tanúskodott. Világosan rá lett bizonyítva a bűntény.”; illetve: „bevallja az egész gyilkosságot, minden részleteivel”. A vallomás felértékelése mutatkozik meg Lándory eljárásának a szegedi bűnper kapcsán olvasható jellemzésében is, amelynek nyelvi kifejezésmódja Meißner és Műchler novelláit idézi: „drasztikus lélektani kényszert alkalmazott: s a rémlátóvá tett gyilkost odavitte, hogy az éjnek éjszakáján bírója elé kíváncsozzék, töredelmes szívvel megvallani tanútalán elkövetett rémtettét” (24.).

5 Ezt a felfogást nevezi Roman Ingarden „ismeretelméleti előítéletnek”, amely szerint „»objektív« csak az, ami valamennyi ismeretszobjektum számára, teljes *passzivitásuk* esetén is, különben pedig a megismerés bármilyen szubjektív (esetleg objektív) feltételei mellett is *mindig* egy tárgy tulajdonságaként van adva” (1977: 37.)



ját. Amikor az inas, Péter megkérdezi, ő-e az Úr „háromszegletű szeme, amely minden sötétségbe belelát”, Lándory így felel: „Van ilyen világító háromszög: az emlékezet, a képzelet és az ítélet. Engem természetfölötti csodák nem segítenek.” (164.) Ez a „háromszög” pedig – amelynek mindhárom eleme alakító résztvevővé teszi a megismerőt a tudás létrejöttében – Lándory önértelmezésében eltávolítja mind a szemiotikai felfogás személyfüggetlen algoritmusától, mind a megismerés mitikusságától. A „megtalálták a harapás okozta sebet” megjegyzés szerint azt nem *valamely*, hanem már a megfigyelés pillanatában a harapás okozta, a leánytól származó sebnak tekintik. Ezt bírálja Holmes például *A sussexi vámpír esetében*: a rendőrök nem képesek a fogalmiságtól mentes érzékelésre, ezért tévednek. A Holmes ideáljaként körvonalazódó megfigyelés azonban az újabb médiumokhoz, mindenekelőtt a fényképhez köthető. *A lélekidomárban* ez a szemléleti változás nem érhető tetten, ezért Lándory eszménye nem az a látás, amely leválik a személyről. A látóval „összeforró” megfigyelésre pedig oly módon kérdez rá a regény, hogy egyes adottságok láthatóvá válása egyenesen megkövetel bizonyos beállítódásokat és műveleteket. Azaz nincs szó sem pusztá megvilágításról, sem torzító vagy torzítatlan tükrözésről, mint a lámpa, illetve a tükör alakzatában. A „beállítottság” (Ingarden nyomán így foglalva össze emlékezet, képzelet és ítélet hármását; 1977: 37.) megváltozása pedig a tárgy tartományának változását is magával vonja. *A tüzetes, rendes, éles* megfigyelést hangsúlyozó Holmesszal szemben Lándory ezért nem vallja a megismerő „csalhatatlanságát”, ami ugyanakkor eszménye. De nem a rögzített jelölt meggyőződésén alapuló egyetemes igazságigénnyel bíró jelolvasáshoz, a szemiotikához, hanem másik dimenzióhoz rendeli: Istenhez és a „magas egekhez”, ahogyan a fentebbi idézet utolsó mondatában áll. Fenntartja tehát az egyetemes, abszolút és történelem fölötti igazság eszméjét. A megismerés metaforája, a „világító háromszög” azonban, amelynek ideálját a Szentháromság alakzatába írja, számára nem képes garantálni ennek „csalhatatlanságát”.

8

A megismerő és a megismerendő tekintetében a hermeneutikai szemléletet érvényesítő művek kapcsán visszatérő megállapítás a kritikában, hogy „kegyetlenebbek”, mint a szemiotikai szemléletet érvényesítő ún. „klasszikus” detektívtörténetek. David Trotter szerint míg utóbbi a *par excellence* epistemológiai műfaj, amelyben a jelek birodalmába helyezett holttest ritkán jelenik meg *holttestként*, addig például Philip Marlowe nem képes arra, hogy „kellőképpen megkülönböztesse magát a szalon szőnyegének piszkától”. Ez Auden hasonlata a holttest általa igényként megfogalmazott disszonanciájára, amely – teszi hozzá Trotter – inkább émelygést idéz elő, semmint intellektuális izgalmat (2000: 21–22.).

Ez a probléma korántsem függetleníthető a gótikus irodalom hasonló fejleményeitől és kérdéseitől: a történet-vezetésbeli lehetőségek felfüggesztettségére épülő *terror novellel* (pl. Ann Radcliffe) szemben a *horror novel* nem a meg nem valósuló lehetőségeket dolgozza ki, hanem halmozza a retteneteket. Robert Hume ezt a különbséget a jóról és a gonoszról alkotott képzetek változásával magyarázza. A *terror novel* fenntartja jó és gonosz éles megkülönböztetését (noha démoni alakjai félelemteli vonzóerőt gyakorolnak), míg például a *Frankensteinben* a kivételes képességű címszereplő közvetve családja pusztulását okozza. A külső tényezők előidézte feszültség helyett, összegzi Hume, a morális kettősség pszichológiai érdeke kerül előtérbe, s így a műfaj

„a gonosz pszichológiai problémájának egyfajta tárgyalásává” válik (1969: 285–287.). Fred Botting Hume nyomán halad tovább, amikor ezt az átalakulást azzal magyarázza, hogy a XVIII. század a sötétség és a gonosz fenyegető alakjait objektivizálta, majd kiűzte, és így a megfelelő határokat kívánta helyreállítani. A XIX. században viszont megkérdőjeleződött a társadalmi, politikai és esztétikai formák, valamint az azokat meghatározó hierarchiák és megkülönböztetések stabilitása. A gótikus kastélyok és egyéb toposzok klisévé váltak, és már nem tudták a félelmeket és szorongásokat külsővé tenni. Ha meg is maradtak, nem külső fenyegetések, hanem belső állapotok, konfliktusok jelzéseiként (Botting 1996: 10–13.). A *terror* másodlagos lett a *horror* mellett, a *sublime* helyett az *unheimlich/uncanny/kísérteties* kap döntő szerepet. Sigmund Freud írt arról *Das Unheimliche (A kísérteties)* című írásában, hogy a *kísérteties* nem idegenből vagy ismeretlenből származik, hanem valami különösen ismerősből, amely nem engedi, hogy elkülönítsük, eltávolítsuk magunkat attól: „a »kísérteties« az ijesztőnek az a fajtája, ami valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza” (1998: 66.). Bizonytalanná teszi a határokat, az elkülönítéseket (ezt mutatja meg Freud szótörténeti elemzése). Valós és látszólagos, jó és rossz megkülönböztetése, illetve annak problémája immár belsővé válik (gyakran a kettős, az árnyékén, a tükör által), semmint a természetfölötti (például a bűnöst megbüntető szellem) vagy általánosabban az idegen révén nyilvánul meg. Freud arra hívja fel a figyelmet, hogy „az újhoz és az idegenhez valaminek még hozzá kell járulnia, ami ezt kísértetiesé teszi” (i.h.), ez pedig az elrejtett föltárása. A *kísérteties* így az ismerősnek idegenné való ijesztő átalakulását foglalja magában. A természetfölötti helyett pszichológiai erők válnak a fő mozgatókka, szellemi és állati erők: nemcsak a darwini evolúciós elmélet fedezte fel ugyanis az emberben az „állatit”, hanem a kriminológiai, anatómiai és fiziológiai kutatások is (l. bővebben Strasser 1984: különösen 60–79.).

Hasonló kérdések, problémák merültek fel a detektívtörténet bűn- és titokfogalma kapcsán is. Az episztemológiai problémaként értett és külsővé tett titok itt a megismerés tekintetében kérdőjeleződött meg. A hermeneutikai szemléletet érvényesítő krimikben a „kegyetlenség” úgy ragadható meg, hogy a „klasszikus” műfajbeli külsővé tett titkot annak internalizálnak mondható fogalma váltja fel. Ez nem vonatkoztható el sem a megismerőtől, sem a nyomozástól, így a „rend helyreállítása” anakronisztikussá válhat. Olyan nyomozó és gyakran olyan tettes jelenik meg, akiknek esetében a morális megítélés bizonytalanságokba ütközik. A „kegyetlenségnek” ez a mozzanata közelről érinti Ambrus Zoltán *A gyanú* c. művét, amely a belsővé tett titok pszichológiai aspektusát helyezi előtérbe: Szombathy Károly azt kutatja, követett-e el a felesége bűnt, de az igazság megragadására törekedve családját is úgyszólván tönkreteszi öngyilkosságával. A megismerés folyamata és eljárása ezért a „klasszikus” krimi felől „fenntartásokkal” illelhető, mert vagy bűnelkövetésre kényszeríti a korrupció, esetleg az illetékes hatóságok által valamilyen okból elnézett bűn, vagy tragédiát idéz elő, s ebből következően nem képes a rend és a morális határok „klasszikus” krimibeli helyreállítására.

Ambrus Zoltán *A gyanú* című művében (1892) az epikus folyamat alakításának sajátossága, hogy jelenetek sorát hozza létre. A jelenetező forma a szereplőket egyénített beszédcselekvésük révén teszi hozzáférhetővé mind Szombathy Károly, az ifjú Irén elleni vád ügyében eljáró védőügyvéd, mind az

olvasó számára. A szereplők a másik személyiségét beszédmódjuk alapján alkotják, illetve ítélik meg,<sup>6</sup> azaz a narráció elsősorban nyelvi viselkedésmódokat jelenít meg. A perspektíva rögzített: a kávéházi jelenet kivételével (melyben Levetinczy úr, Szombathy Károly első segédje Irén felmentését újságolja el) az elbeszélő Károly nézőpontjára támaszkodik. Figyelmet kell ezért fordítani az ellipszisekre és azokra a jelenetekre, ahol külső, szereplői nézőpontból látjuk Károlyt. Az explicit ellipszisek néhol műfaji sémákra vonatkozó elvárásokat hiúsítanak meg. Ilyen mozzanat a nyomozás. Károly a mű elején utazni készül, amikor Irén anyja fölkeresi őt, hogy még egyszer kérlelje, mentse meg lányát a borzalmas vádtól: eszerint végrendeletet hamisított, és meggyilkolta az öreg Wernert, akinél az anya házvezetőnőként dolgozott. Károly ekkor tudja meg, egy tanú látta, hogy az öreg Werner testvére, Barcsiné (bár a gyilkosság estéjén távozott a házból) visszatért. Ez az információ arra az elhatározásra készíti, hogy „[h]árom napunk van a végtárgyalásig; ezen a három napon én csak detektív leszek” (14.). A detektívtörténet kódja szerinti elvárásokat azonban mindjárt a következő fejezet eleje meghíúsítja, amikor már megvan a vallomás, a bizonyítás. A nyomozás folyamatában és a végtárgyalásban a szöveg a játékba hozott műfaji kód „ellenére” nem érdekelt, szembeötölő „mellékességgel” siklik át ezek fölött. Az említett kávéházi jelenetben az ellipszishez külső nézőpont társul, így az elbeszélő éppen akkor távolítja el Károlyt, amikor győzelmet arat, s dramatikus tetőpontot várhatnánk. A harmadik elliptikus momentum Irénnel való házassága: az ügyvéd és kliense közötti szerelmi történet kódja kezd működni, de míg az egyik fejezet végén Károly még kemény munkával megszerzett kenyeret ígér, addig a következő oldalon már több gyermekük van.

10

Az elliptikus mozzanatokhoz kapcsolódik a mű lényeges sajátossága: az „utólagosság”. Már csak három nap van a végtárgyalásig, már megvan a mentő tanú és vallomása, már megnyerte a tárgyalást, már elfogták Fritzét, a végrendelet egyik tanúját (tehát nem Irén hamisította), már elítélték Barcsinét, Károly már megkéri Irén kezét, s házasságát is már a megromlás előtti pillanatban mutatja be a mű. A regény cselekményét ebben az értelemben az események kifejlése és másfelől a folyamatok ábrázolásának hiánya jellemzi. Ez összefügg Károly megismeréskonceptiójával. Az anyával való találkozásakor fejti ki a nyomozótól független igazság igényét, az események inherens értelemtartalmát, s hogy a „bizonyított tény” független az ő véleményalkotásától: „Nézze, kérem, ebben az írásban [...] nincs egyéb, csak a száraz tényállás” (8.). Ebben a kérdésben kapcsolódik össze az utólagosság alakzata és a megismerésfogalom: ennek folyamata, eljárása mellékes Károly számára. Csak annyiban tarthat számat érdeklődésre, amennyiben képes *nem* részt venni az igazság megjelenésében. Arra irányul, hogyan „foglalja össze a

6 A mű elején például máris ez olvasható Károlyról: „A felköszöntő jó hatást tett. Nagyon kedvesnek találták, hogy a híres védőügyvéd otthon úgy beszél, mint egy félénk diák.” (5.) Károly is egyetlen mozdulat és néhány szó alapján alkotja meg Irén „erkölcsi arcképét”: „Csak egy mozdulatára emlékezett, de ez az egy mozdulat kísérteti kezdte, s újra meg újra maga előtt találta, amint a bíróra pillantva, hátraszegte szép, szőke fejét, és így szólt: »Ne faggassanak engem. Tudom, hogy elítélnék. Jó, nem bánom. De hagyjanak békében.«” (15.)

tényeket” (8.), elvitatva a jelként való olvasás mögött az én autoritását. A nyomozás nyelvisége irreleváns a „tények” immanens értelemtartalmával szemben: „bármily ékes beszéddel állanék is elő, [...] mert a tények, fájdalom, ellenünk beszélnek” (8.) – mondja az anyának.

Károly „tényállást” ismertet, amelyben „minden” Irén ellen szól, de a Barcsinét látó tanú elég az olyan narrativizáláshoz, amely szerint Irén ártatlan, és Barcsiné a gyilkos. A mű folyamán azzal kell szembesülnie, hogy a nyelv nem a „tényállás” leképezésének semleges médiuma, hanem inkább a szó irányítja a nyomozást. Az írásszakértők állítják, hogy az öreg Werner végrendelete hamisítvány, de Fritze szava nyomán ebből a „tényből” „tévedés” lesz. A szöveg így önkényes mozzanatként formálja meg, hogy kinek a szavát ruházzák fel az igazság modusával. Sőt amikor Barcsiné a börtönben a halálos ágyán azt vallja, ártatlan, és Irén volt a tettes, minden „tényállás” és bizonyíték ellenére ismét lehetségesnek tűnik Károly számára, hogy Irén (ekkor már felesége) volt a bűnös. Vagyis a szöveg azt az elgondolást bontakoztatja ki, hogy a *tényt* és a *bizonyítékot* a szó alkotja meg akként.

A Barcsinét látó tanú fordulópont a műben, mert a „tényekben” rejlő értelem felfogásával szemben ekkor fogalmazódik meg Károly számára Werner hirdetésének kétféle kontextualizálhatósága: egyrészt a morális értelmezés (az anya özvegyként cselédnek ment), másrészt jogilag, tudniillik e rövid ismeretség nem motiválja a végrendeletet (amelyet Werner Irén javára tett). Ekkor szembesül azzal, ahogyan a nyomozás kijelöli a maga kereteit, azt, hogy mi gondolható el. Ha nem tudunk arról, hogy más is lett volna a lakásban, akkor el sem képzelhető más cselekményesítés, mint hogy Irén a gyilkos. Amikor azonban a tanú révén Barcsiné bűnössége elgondolhatóvá válik, ez a narratíva más lehetőségeit jelöli ki. Míg Károly korábban azt mondta az anyának, senki sem mehetett be a házba, most kijelenti, „mikor az egész ház a vacsorával volt elfoglalva, [Barcsiné] észrevétlenül osonhatott be a Malom utcai kapun” (20.). Az előző narratívában „tény”, hogy Irén csak néhány percig aludt a beteg mellett, ezért más oda sem mehetett, most viszont „[v]alószínű, hogy Irén téved, s tovább aludt, mint képzeli: a gyilkosnak okvetlenül volt vagy öt percnyi ideje” (i.h.). Kénytelen szembenézni annak tapasztalatával, amit Hayden White úgy fogalmazott meg, hogy a „cselekményesítés”, az eseményre rávetített „formai koherencia” (White 1997: 100.) nem inherens értéke egy-egy eseménynek.

Az anya megjelenése mellett a mű másik fordulópontját az képezi, amikor egy elítélt (mint kiderül, Barcsiné), halálos ágyán magához hivatja Károlyt. Másodszor hívják el, ismét egy utazás előtt. Feltűnően hasonlóak a körülmények is: mindkettőt nagy várakozás előzi meg, és egy-egy sorsdöntőnek bizonyuló látogatás hatására dönt úgy, mégsem utazik el. Mind a két beszélgetés annyiban bizonyul sorsdöntőnek, amennyiben az anya és Barcsiné is az addig gyanúsított személy ártatlanságát mondja ki. A körülmények révén egymáshoz hasonlóvá tett jelenetek mindkét alkalommal átrajzolják a nyomozás kereteit. Megfigyelhető azonban egy döntő különbség. Első alkalommal Károly azzal söpri félre az addig Irénnel szemben táplált gyanút és a „száraz tényállást”, hogy „azok a tények, amelyekre támaszkodott, nyilván nem igazak. Mert íme, kezében a bizonyítékok, hogy Wernert nem a szőke leány, hanem Barcsiné gyilkolta meg” (20.). Az első történetet „mulasztásként” értékeli át, de a megismerés kereteinek ez az első átrajzolódája még fenntartja számára a megis-

merő részvétele nélkül leképezhető eredet meggyőződését (hiszen a tények nem voltak igazak). Annak ellenére tartja fenn ezt, hogy éppen ez a fordulat mutat rá a potenciálisan végtelen számú esemény közül némelyek *tényként* való megalkotására mint értelmezői *műveletre*. Paul Veyne a történetírás tárgyában hangsúlyozza, hogy „minden »tényt« egy implicit nem-eseményjellegű mozgási tér vesz körül és ez a tér teszi lehetővé, hogy másként konstituáljuk, mint ahogyan hagyományosan tették” (Veyne 2000: 80.).

Amikor Barcsiné a börtönben azt mondja, ártatlan volt, nem ad „bizonyítékot”, Károlyon mégis eluralkodnak kétségei. Mivel igazság és konstrukció kizáró ellentétében gondolkodik, porig sújtja a különféle cselekményesítési lehetőségekkel, és így a megismerő kizárásának lehetetlenségével való szembesülés. Porig sújtja a felismerés, hogy – Hayden White-tal szólva – a narratívák „tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*” [kiem. H. W.] (1997: 70.). Barcsiné nem „bizonyít”. Ha megnevezne egy körülményt, az ellenőrizhető és így kijelentése cáfolható volna. Pusztá állítása azonban arra kényszeríti Károlyt, hogy ő maga ellenőrizze a lehetőségeket. Amikor újra végiggondolja az egykori nyomozást, Irénnel való találkozásait, és kézbe veszi a régi iratokat, kénytelen elismerni, hogy *képes* másként értelmezni azokat – anélkül azonban, hogy a korábbi „tényállást” *tévedésként* értékelhetné át. A „minden lehetséges” (46.) állapotában arra ébred rá, hogy a „tényeket” és azok értelmezését sem megerősíteni, sem cáfolni nem tudja. „Úgy nézett a papírjaira, mint értéktelenné vált bankjegyeire a hajdan gazdag, akit a devalváció koldussá tett.” (48.) Kétségbeesésbe kergeti, hogy a szelekció, amellyel a „lát-szólag csekély dolgok” kiválasztásra kerülnek, és a narratív séma, amely rendezi azokat, az önkényesség mozzanatát is hordozza. Vizsgálódásának csak az lehet az eredménye, hogy „mindig fog tudni érveket találni, hogy azt gondolhassa, amit gondolni akar” (Norman 1982: 178.).

12

A megismerendő külsődegességének, külsővé tehető voltának megkérdőjeleződése összefügg a látás modelljével. Másként fogalmazva, azzal a kérdéssel, hogy „uralható-e” a látás, illetve milyen a szubjektum és a látás viszonya. Amikor Jonathan Crary azt állapítja meg, hogy könyve „a látásról és annak történeti konstrukciójáról” szól (1999: 13.), leszögezi, hogy a látás nem pusztán biológiai adottság, nem korszakokon átívelő jelenség. A megfigyelő ugyanis lehetőségek, konvenciók előre meghatározott halmazán belül lát, melyet diskurzív, társadalmi, technikai és intézményes viszonyok alakítanak ki. Crary a látás *camera obscura* modelljét elkülöníti a sztereoszkóppal fémjelzett, minden külső jelölettől elszigetelt, autonóm percepciótól. Az előbbi modellben a látás egy tőlünk függetlenül létező jelenség leképezése, míg az utóbbiban kétségessé válik, hogy a látott dolog a maga tárgyiasságában létezne, mivel a látás *létrehozza* a külvilágot (ezért a sztereoszkóp a metaforája). Ennek megfelelően látó és látott nem választható el élesen, hiszen a megfigyelő az optikai élmény aktív megteremtője.<sup>7</sup> A detektívtörténet szempontjából meg-

7 William James, Henry James testvére, pragmatista filozófus például azt állapította meg, hogy mind a megismerésben, mind aktív életünkben alkotó, teremtő módon járunk el. A világ alakítható, képlékeny, s arra vár, hogy a végső érintéseket elnyerje kezünkben. Az ember igazságokat idéz elő (vagy nemz) rajta. Idézi Norman 1982: 134.

jegyzendő, hogy a látás ezzel már nem a tudás kiváltságos formája, hanem maga is a tudás tárgya lesz.

A látás történeti konstrukcióinak craryi kérdésföltevése nyomán Ambrus művének érdekessége, hogy Szombathy Károly egészen a 9. fejezet többször megismételt „minden lehetséges” vigasztalan állapotáig az igaz vagy helyes külső képnek rendeli alá látását. A „tények” elsőbbségét vallja, amelyek a megismerőtől függetlenek, és a tárgy–alany viszonyon kívüli nézőpontot nyújtanak: „Hidegen, bíráló fejjel, mindent mérlegelve, közömbösen olvasott, mint egy bíró.” (47.) Amikor azonban szembesül a maga részvételével, oda jut el, hogy „lehetetlenség nincsen, semmi se lehetetlen” (46.). A „madonnaarcú gonosztevők” eseteit föl idézve kétségbeesetten képzelet el a lehetséges történéseket. A „semmi se lehetetlen” felismerése így a lehetőségek előállítását szítja fel, immár elszakadva a „tényektől”: ekkor már az az igazság, amit el sem tud gondolni, ezért igyekszik minden lehetőt elgondolni, s azután (e logika szerint elvileg véget nem érő módon) újabb és újabb lehetőségeket elgondolni.

A Barcsiné halálos ágyán tett kijelentését követő kutatás azonban korántsem felel meg a mű első felében zajló nyomozásnak. A gyilkosság gyanúja ugyanis féltékenységbe fordul át. Az elmozdulás azon a szöveghelyen érhető tetten, amikor Barcsiné szavainak hiteltelenségéről igyekszik meggyőzni magát: „Mintha a vitriol, melyet szememnek szánt, megvakított volna, s nem folyt volna szét a lábam előtt?!...” (43.) Ez visszautal Irén anyjának szavaira arról, hogy Barcsiné „egy féltékenységi rohamában” vitriollal öntötte le férjét. Ez az idézéseként felfogható szövegmozgás értelmezhető úgy, hogy Barcsiné féltékeny Károlyra, másrészt Károly későbbi féltékenysége felől is olvasható. A gyilkosság gyanúját valamiféle általánosított és ezért már-már tárgytalanná váló gyanakvás váltja fel. Az igazság érdekében „[m]egszerzett minden elképzelhető adatot, ami a felesége múltjára vonatkozott” (55.). Végtelen számú elemmel azonban nem lehetséges a totalizálás, a fogalomalkotás, illetve „nem lehet mindent megmutatni; nem azért, mert túl sok szövegegyes kellene hozzá, hanem mert nem létezik elemi történelmi tény, nem létezik elemi eseményatom” (Veyne 2000: 67.).

Nem az a *sztereoszkóp* modell bontakozik ki tehát (a hermeneutikai szemléletben a látás modelljeként), amely szerint a szem nem a pusztán átvitel semleges eszköze, hanem fizikai kérdés, s összefonódik azzal, amit lát. Károly fájdalommal állapítja meg: „Soha senki se találkozott, aki [...] arcába vágta volna hályogos szemű kísérőiknek. Nem tudott esetet, hogy valaki felnyitotta volna a szemét ezeknek a boldogtalanoknak, akiknek egyedüli szerencsájük az volt, hogy nem láttak, nem tudtak, nem hallottak.” (46.) Károly felismerése – a nyomozás kijelöli kereteit, a történések különbözőképpen helyezhetők őket értelmező kontextusba, illetve különbözőképpen formálhatók meg történetekként –, vagyis az értelmező és az értelmezés tárgyának kölcsönhatása, a látás (Crary felől is belátható) alkotó működése paradox módon a vitriol mellett a hályog, megvakítottság és nem látás, azaz végső soron a vakság alakzatában jelentkezik. A szöveg – az „eldönthetelenség” olvasói tapasztalatában – sem Irén, sem Barcsiné bűnösségét nem rögzíti. Az igaz külső képnek alárendelt látás igénye, a külső jelölt elkeseredett kutatása végül a „minden lehetséges” és a „légy százszemű, mint Argus” (51.) felszólítás totalizálhatatlanságának formáját ölti, a leképezés/leképezhetőség problémájától a „gerjesztés” felé mozdítva ki a megismerés működését.

A külső képnek alárendelt látás igazságigénye megköveteli a megismerő érzéki észlelésének ellenőrzését. A testi érzeteket ki kell iktatni, hogy meg ne *hamisítsák* a megismerést (l. bővebben Topitsch 1999: 171.). A testi érzetek csak ilyen szerepet játszhatnak, ezért olvas Károly „hidegen”, és ezért erénye az ügyésznek, hogy „nem szenvedélyes ember, és nem gyűlölködik” (8.). A testiség kiiktatásának törekvése tehát két vonatkozásban van jelen: a szenvedély és a vágy ösztöneiben, valamint az érzékelés testi mivoltában. Az objektivitás kényszere és a test kiszorítása, elfojtása a saját testtel szembeni ellenséges beállítódáshoz vezet: előbb a szem beteg (hályogos) vagy „károsított” (vitriollal leöntött) felfogásához, végül az öngyilkossághoz Amrus művében, illetve a megismerés ideáljának az embertől való teljes elvonatkoztatásához Jókai regényében.

A nyomozás szemiotikai és hermeneutikai szemléletének megkülönböztetése párhuzamba állítható Paul Ricoeurnek azzal a megállapításával, hogy a szemiotika mint szövegtudomány a *mimézis II* absztrakciójára épül, figyelmen kívül hagyva a szöveg előttjét és utánját, míg a hermeneutika a *mimézis II-t* a *mimézis I* és a *mimézis III* közötti közvetítő funkciója révén kívánja jellemezni:

A hermeneutika feladata ezzel szemben éppen az, hogy rekonstruálja azon műveletek együttesét, amelyek által egy mű kiválik az élet, a cselekvés és a szenvedés alkotta homályos háttérből, hogy szerzőjétől eljusson olvasójához, aki befogadja azt, és így megváltoztatja cselekvésmódját. A szemiotika számára az egyetlen operatív fogalom az irodalmi mű fogalma. A hermeneutika viszont arra törekszik, hogy rekonstruálja azoknak a műveleteknek a teljes skáláját, melyek révén a gyakorlati tapasztalás művek, szerzők és olvasók birtokába jut. [...] Ezzel párhuzamosan ki fog tűnni az elemzés során, hogy az olvasó az a par excellence cselekvő személy, aki cselekvése – az olvasás aktusa – által megteremti a mimézis I-ből a mimézis II-n át a mimézis III-ba való átmenet egységét. (Ricoeur 1999: 256–257.)

14

A „klasszikus” detektívtörténet megismerője az érzéki adatokat múltbeli események jelölőként értelmezi, amelyektől rögzített út vezet a jelöltig. Az olvasó azt érzi, ő is meg tudná ezt csinálni, ha megfigyelése „tüzetesebb” volna, hiszen a nyomozó következtetései csupán mértékükben, „élességükben” rendkívüliek, „jellegükben” (mivel a szemiotikai módszert érvényesítik) nem. „Minden”, vagyis az előfeltevései szerint korlátozott számú adatot jelölőnek tekint, figyelembe veszi lehetséges olvasataikat (hipotézisek), és végül úgy kapcsolja őket össze, hogy mindaddig ismeretlen összefüggések táruljanak föl (abdukció). Ez az „olvasásmód” ezért – újra Ricoeurre hivatkozva – a fikció retorikájának olvasáselméleteként értékelhető, hiszen a detektív feltevése is az, hogy a „szöveg” kommunikálhatóságának eljárásai a „szövegben” találhatóak meg.<sup>8</sup> Nem engedi, hogy nyomozása tárgya rákérdezzen módszereire, így a módszer „foglya” marad, azt folytatja, amit már eleve jól tud. A hermeneutikai szemlélet ezzel szemben azon alapszik, hogy (az élmény diszkontinuitásával szemben) folyamatosan az önmegértés munkájában vagyunk, s a szö-

8 „Az olvasó annyiban sejtí meg az implikált szerző szerepét, amennyiben intuitív módon egységes teljességként fogja fel a művet.” Idézi Ricoeur (Booth elméletét tárgyalva) 1999: 318.

veghez nem mint tárgyhoz viszonyulunk, hanem párbeszédet folytatunk vele. Olvasáselméleti szempontból a befogadásesztétikának az a belátása ismerhető fel, hogy a szöveg túlrad a struktúrán, az olvasásra vár, s éppen az olvasás közvetítése által nyeri el teljes jelentőségét (Ricoeur 1999: 312–313.). Ebben a szemléletben a cselekmény éppen annyira „eredménye”, mint „tárgya” Lándory Bertalan és Szombathy Károly nyomozásának. Értelmező és értelmezett interakciója válik fontossá, noha a szövegek a fent meghatározott pontokon visszalépnek a hermeneutikai szemléletforma következetes végig-gondolásától.

## Hivatkozások

- AMBRUS Zoltán: *A gyanú*. In: *Uő: A gyanú*. Vál. és a szöveget gondozta Fallenbüchl Zoltán. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. 5–59.
- BARKHOFF, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995.
- BOTTING, Fred: *Gothic. The New Critical Idiom*. Routledge, London – New York, 1996.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Osiris, Budapest, 1999.
- DOYLE, Sir Arthur Conan: *A brixtoni rejtély*. [A fordító feltüntetése nélkül] Hunga-Print, Budapest, 1994.
- DRAAISMA, Douwe: *A metaforamasina. Az emlékezet egyik lehetséges története*. Ford. Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest, 2002.
- FREUD, Sigmund: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: BÓKAY Antal – ERŐS FERENC (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Filum, Budapest, 1998. 65–82.
- GRONDIN, Jean: A hermeneutikai igazságfogalom kibontakozásáról. Ford. Mezei György Iván. *Athenaeum* 1993/1. 221–232.
- HUME, Robert D.: Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA* 1969/2. 282–290.
- INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1977.
- JÓKAI MÓR: *A lélekidomár*. Jókai Mór Összes Művei. Regények 51. Sajtó alá rendezte: Sándor István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.
- KITTLER, Friedrich: *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál. Techné és Theória I. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005.
- KOCKELMANS, Joseph J.: *A természettudományok ontológiájának alapproblémái*. Ford. Sajó Sándor. In: SCHWENDTNER Tibor - ROPOLYI László - KISS OLGA (szerk.): *Hermeneutika és a természettudományok*. Áron Kiadó, Budapest, 2001. 123-174.
- KRÄMER, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: *Uő (szerk.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2000<sup>2</sup>. 73–94.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről*. In: *Uő: Irodalom és hermeneutika*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 17-25.
- NORRMAN, Ralf: *The Insecure World of Henry James's Fiction. Intensity and Ambiguity*. St. Martin's Press, New York, 1982.
- RICOEUR, Paul: *A hármasság mimézis*. Ford. Angyalosi Gergely. In: *Uő: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Vál. és szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Budapest, 1999. 255–309.
- STRASSER, Peter: *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*. Campus Verlag, Frankfurt/M. – New York, 1984.



- TOPITSCH, Rainer: *Die Hermeneutik der Hypochondrie. Lichtenbergs Theorie und Praxis der Beobachtung*. In: Oliver JAHRAUS – Bernd SCHEFFER (szerk.): *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie*. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur: Sonderheft 9. Niemeyer, Tübingen, 1999. 171–198.
- TROTTER, David: *Fascination and Nausea: Finding Out the Hard-Boiled Way*. In: CHERNAIK, Warren – Martin SWALES – Robert VILAIN (szerk.): *The Art of Detective Fiction*. Macmillan, London, 2000. 21–35.
- VEYNE, Paul: *Sem tények, sem geometriai létező, hanem cselekmények*. Ford. Szigeti Csaba. In: THOMKA Beáta (vál. és szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. 65–80.
- WEBER, Max: *A tudomány mint hivatás*. Ford. Glavina Zsuzsa. In: Uő: *A tudomány és a politika mint hivatás*. Összeáll. Fehér M. István. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1995. 5–51.
- WHITE, Hayden: *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*. Ford. Heil Tamás. In: Uő: *A történelem terhe*. Vál. Braun Róbert. Horror metaphysicae. Osiris, Budapest, 1997. 68–102.

# Női reprezentációk a kortárs irodalmi adaptációkban

Társadalmi tekintet Csáth Géza *Anyagyilkosság*, Bodor Ádám *A részleg* című elbeszéléseiben és adaptációikban<sup>1</sup>

## 1. Bevezetés

### 1.1. Női reprezentációk és kulturális archeológia

Tanulmányom témája a női reprezentációk vizsgálata két novellában és az azokat felhasználó két filmadaptációban. Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellájának és Szász János *Witman fiúk* című filmjének, valamint Bodor Ádám *A részleg* című novellájának és Gothár Péter azonos című filmjének elemzésére teszek kísérletet. A női reprezentációk vizsgálatát mind az irodalmi szövegekben, mind az ezekből készült filmadaptációkban történeti és kulturális szempontból végzem. Kulturális archeológiaként tekintek az irodalmi és filmművészeti alkotásokra, hiszen ahogy Foucault írja *A tudás archeológiája* bevezetőjében, eddig a történelem az emlékeket memorizálta és alakította dokumentumokká, most azonban úgy tűnik, egyre inkább a dokumentumok válnak emlékekké.<sup>2</sup> Wolfgang Ernst *Az archívumok morajlása* című írásában Johan Huizinga holland történészt idézi, amikor azt írja, nemcsak rendeletek, rendőrségi határozatok, jogi iratok viselkednek archívumként, hanem olyan források is, melyek „nem azáltal lesznek történetté, hogy archívumot képeznek, hanem már eleve megalkotott történetként állnak rendelkezésünkre.”<sup>3</sup> Sőt, Huizinga véleménye szerint csak ezek képesek a társadalmi valóságról

- 
- 1 A tanulmány eredetileg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, magyar alapszakos képzésben, záródolgozatként készült 2010-ben. Témavezetőm Dr. Dánél Mónika volt, aki a szöveg megírásában rengeteget segített.
  - 2 „A rövidség kedvéért mondjunk csak annyit, hogy hagyományos formájában a történelem azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy »memorizálja« a múlt *emlékeit, dokumentumokká* alakítsa át őket, és megszólaltassa e nyomokat, amelyek önmagukban gyakran nem verbálisak, vagy csendben valami egészen mást mondanak, mint amit mondanak. Manapság éppen a történelem alakítja át a *dokumentumokat emlékekké*, és ott, ahol korábban az emberek által hagyott nyomokat olvasták, ahol azzal kísérleteztek, hogy az üres teret kitöltve felismerjék, kik és mik voltak ezek az emberek, most elemek sokasága jelenik meg, amelyeket el kell különíteni, csoportosítani kell, sokatmondóvá kell tenni, viszonyba kell hozni egymással, halmazokba kell rendezni.” Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001. 13.
  - 3 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása* = Jacques DERRIDA, Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya /Archívumok morajlása*, Bp., Kijárat, 2008. 111.

felvilágosítást adni.<sup>4</sup> Ezekon az elveken haladva próbálok az általam választott művekből alkotásuk idején, illetve a fikció idején életben lévő társadalmi gyakorlatra érvényes megállapításokat kiolvasni. Bár Hayden White amerikai egyháztörténész, történetfilozófus felhívja a figyelmet „a világ és a tudat közötti megkerülhetetlen nyelvi-retorikai közvetítés”-re, provokálva ezzel „az archívumok mélyén tanyázó, megbízható tényeket kutató történészeket”,<sup>5</sup> véleményem szerint éppen ez a torzító nyelvi-retorikai közvetítés árulkodik igazán egy adott kor gondolkodásáról. Másrészt, Lyotardra hivatkozva Ernst is megállapítja, hogy „minden mű szükségszerűen archívumot, tér-idő szerkezetet alkot”.<sup>6</sup> Illetve kereshetők és megtalálhatók azok az elvek, melyek a történet megalkotásának módjáért felelősek,<sup>7</sup> mivel „az író maszkja mögül mindig egy anonim mormogás is beszél. (...) A szövegek nem írók találmányai, hanem a jelen korszak és a tömegesen rendelkezésre álló szövegek ismeretelméleti konfigurációjának metszéspontja – e szövegek totalitásában ugyan egy szubjektum artikulálódik, de csak egy névtelen »akárki« alakjában.”, hivatkozik Foucault-ra Ernst.<sup>8</sup> Tehát ez alapján elmondható, hogy minden irodalmi mű árulkodik a korszakról, melyben született, és egyediségében is kiolvasható belőle így vagy úgy az adott kor társadalmi gyakorlata.

## 1.2. Feminista kritika

A társadalmi nem ábrázolásával kapcsolatos észrevételeimet a feminista kritika azon megállapítására alapozva teszem, miszerint a társadalmi nem nem a biológiai nem oki következménye, hiszen kulturálisan megalkotott,<sup>9</sup> sőt, továbbmenve, hogy maga a biológiai nem is társadalmi nemmel bíró kategória,<sup>10</sup> mivel

4 Foucault szerint, írja Ernst, „az archívumok összességét kell átnézni, melybe beletartoznak a rendeletek, a rendőrségi határozatok és a jogi iratok is.” „De mi rejlik az archívumokban: felvilágosítás a társadalmi valóságról?”, kérdezi Ernst. Johan Huizinga szerint „Erről az okiratok nem mondanak semmit.” „Ehelyett Huizinga kiemelten narratív forrásokra hivatkozik, azaz olyanokra, amelyek nem azáltal lesznek történetté, hogy archívumot képeznek, hanem már eleve megalkotott történetként állnak rendelkezésünkre.” ERNST, *i. m.*, 111.

5 Uo. 126.

6 „Az archivális test már együtt íródik az irodalmi *műben*, ha igaz, hogy minden mű szükségszerűen archívumot, tér-idő szerkezetet alkot (...)” Uo. 126.

7 „Ranke ugyanis fordítva, a történelmi fikcióban eltűnő nyomot ragadja meg, amely felelős volt a történetet indító impulzusért.” Uo. 130.

8 Uo. 132.

9 „Az eredetileg a biológia-a-végzet-tétellel való szembenállás jegyében született biológiai és társadalmi nem közötti megkülönböztetés azt az érvelést támasztja alá, hogy akármilyen makacsnak tűnik a biológiai nem biológiai alapja, a társadalmi nem mindenképpen kulturálisan van megalkotva: ennél fogva a társadalmi nem nem a biológiai nem oki következménye, és nem is tűnik oly mértékben rögzítettnek, mint a biológiai nem.” Judith BUTLER, *Problémás nem*, Bp., Balassi, 2007. 47.

10 „Amennyiben a biológiai nem megváltoztathatatlan jellegét kétségbe vonjuk, talán a biológiai nemnek nevezett elmeszülemény is ugyanolyan kulturálisan létrehozott termék, mint a társadalmi nem; és valóban, talán mindig is társadalmi nem volt, amiből az következik, hogy, mint kiderül, a biológiai nem és társadalmi nem közti megkülönböztetés egyáltalán nem is megkülönböztetés.” Uo. 49.

testérzékelésünk is eleve kulturálisan meghatározott, bármennyire is kultúrától függetlennek tűnhet. Elmondható, hogy „a társadalmi nem az a diszkurzív/kulturális eszköz, amely révén a biológiai nemmel bíró természet, illetve a természetes biológiai nem létrejön és megalapozódik, mint prediskurzív, kultúra előtti, politikailag semleges felszín, *amelyen* a kultúra kifejti tevékenységét”.<sup>11</sup> Vagyis mindaz, amit egy adott kultúrában „férfiasnak” vagy „nőiesnek” tartanak, a férfi és női test eltérő fizikai adottságaira hivatkozva, az valójában csak szerepmintákra utal, nem pedig valamiféle közös lényegre, mivel nincs olyan kultúrákon átívelő közös tulajdonság sem a férfiakban, sem a nőkben, ami alapján a „nő” vagy a „férfi” kategóriája megalkotható lenne. Ezen a gondolatmeneten haladva tovább, ha a társadalmi nem kulturálisan megkonstruált, akkor viszont a biológia helyett a kultúra válik végzetté, de így rögtön az is kérdésessé válik, van-e cselekvő, aki mindig kiválasztja, amivé válni szeretne, vagy a szerepek eleve determináltak.<sup>12</sup> Elemzéseimben azt vizsgálom, hogy a szövegekben és filmekben megalkotott női szereplők ábrázolása mennyiben utal szabad választásra vagy történelmi-kulturális determinizmusra, illetve hogy a kettő egyáltalán szétválasztható-e egymástól, nem pedig arról van-e szó, hogy önállóan tűnő választásaik is tulajdonképpen eleve meghatározottak.

### 1.2.1. Feminista filmelmélet

A feminista filmelmélet azon megállapítását használok fel továbbá a női reprezentációk vizsgálatánál, miszerint „A szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévált: aktív/férfi és a passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a *megnéznivalóság* fogalmát. A szexuális tárgyként kiállított nő az erotikus látvány vezérmotívuma: a posztterekről a sztriptízig, Ziegfieldtől Busby Berkeley-ig magához vonzza a tekintetet, kielégíti és egyben jelöli is a férfiúi vágyat. (...) A nő jelenléte a hagyományos elbeszélő filmben a látvány elengedhetetlen eleme, de vizuális jelenléte hátráltathatja a történet kibontakozását, megtörheti az események folyását az erotikus szemlélődés pillanataiban.”<sup>13</sup> A feminista filmkritika segítségül hívja a pszichoanalízist, amikor elemzi a néző és a nő, illetve a férfi főhős és a nő viszonyát, ezeket a viszonyokat a kasztrációs félelemmel magyarázza,<sup>14</sup> így „[A] férfi

<sup>11</sup> Uo. 49.

<sup>12</sup> „Vajon a társadalmi nem olyannyira változtatható és akaratfüggő, mint amennyire Beauvoir elmélete, úgy tűnik, állítja? Vajon ebben az esetben a »konstrukció« egyfajta választássá egyszerűsíthető? Beauvoir világosan kimondja, hogy az ember nővé válik, de mindig egy kulturális kényszer nyomása alatt, hogy azzá legyen. És a kényszer nyilvánvalóan nem a »biológiai nemből« fakad.” Uo. 51.

<sup>13</sup> Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

<sup>14</sup> „A fallocentrizmus minden megjelenési formájának paradoxonja a kasztrált nő szimbólumára épül, ez ad neki értelmet és jelentést. A nő a rendszer sarokpontja: a női test »hiányossága« teremti meg a fallosz szimbolikus jelenlétét, és a fallosz a nő azon vágyát testesíti meg, hogy e »hiányosságát« megszüntesse. A közelmúltban

tudattalan számára két menekülési útvonal létezik, ha szabadulni akar a kasztrációs szorongástól: az egyik az eredeti trauma újraélésével való foglalatosság (a nő tanulmányozása, a női titokzatosság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz (...); a másik a kasztráció teljes tagadása, fétissel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelenített alaknak fétissé változtatása, így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere).<sup>15</sup> Elemzéseim szempontjából az előbbi válik fontossá, a nő megbüntetésére, elkülönítésére látunk majd ugyanis példákat a narratívákban, illetve azt vizsgálom, mennyiben képesek, képesek-e egyáltalán az elemzett kortárs adaptációk túllépni ezeken a kliséken.

### 1.3. Irodalom és film viszonya

Filmes elemzéseimet nem a hűségelv szerint végzem, mivel az összehasonlítás elve mint kritikai módszer nem alkalmazható, hiszen így az adaptáció sosem érhetné el törekvéseit, és csak két művészeti ág harcának tekinthetnénk ezt a diskurzust. Az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, hanem mindig új művet hoz létre, az eredeti alkotás bizonyos részeit felhasználva.<sup>16</sup> „Ebben a felfogásban nem átkódolás történik egyik közegből a másikba, vagy generatív szövegalkotás valamilyen közös váz alapján, hanem két szöveg *intertextuális kapcsolata*, amelyben a *pretextus* egészével áll kapcsolatban az új (más medialitású) szöveg.”<sup>17</sup> Mégis szükség van

---

a *Screenben* megjelent, pszichoanalízis és a mozi kapcsolatáról szóló írások nem emelték ki eléggé a női forma megjelenítésének fontosságát egy olyan szimbolikus rendben, melyben a női test végső soron csak a kasztrációról és semmi másról nem szól. Röviden összefoglalva: a patriarchális tudattalan formálásában a nőnek kettős szerepe van. Egyrészt tényleges pénisznélküliségén keresztül jelképezi a kasztrációs veszélyt, másrészt gyermekét ezáltal emeli a szimbolikusba. Szerepe ezzel véget ér, a jog és nyelv területére nem hatol be, hacsak nem emlék formájában, ingadozva részint az anyai teljesség, részint a hiány emléke között.” *Uo.* <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

15 *Uo.* <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

16 Vö. „Így az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, még akkor sem, ha ez az alkotó szándéka, hanem új mű létrehozásához használja fel egy már kész mű bizonyos rétegét.” GYÖRFFY Miklós, *A lilomfitől az utolsó kéziratig: Makk Károly és a magyar irodalom*, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/gyorffy.htm>

17 „Az új szöveg mint mediális konstrukció »beépítheti« előzetes irodalmi ismereteinket (és ilyenkor valóban előszöveggént feltételezi az irodalmi alkotást, és így például merészebben elrugaszkozhat a jól ismert alkotástól), esetleg épp azok ellenében is készülhet (a meghökkenés céljából, és ilyenkor is erőteljesen rájátszik az előszövegre). (...) A kettő között lehetségesek a kapcsolódási pontok, találkozások. A filmen mint palimpszeszten átdereghet az írásos mű bizonyos részlete (például azonos párbeszéd-töredék idézete), aspektusa (parafrázisa), átmintázódhatnak bizonyos elbeszéléstechnikák (esetleg azonos szereplő-narrátor meséli a történetet) valamint retorikai-poétikai eljárások (előfordul, hogy a filmek kísérleteznek a nyelvi metaforák, allegorizálások képi megfelelőinek a kialakításával, és ilyenkor a megfilmesítés mint *mediális imitáció* jelentkezik). Az irodalom bizonyos elemei ekképpen valóban filmre kerül(het)nek (vetíthődhetnek). Ezeknek a szövegkapcsolat

szöveg és film különbségeinek és hasonlóságainak vizsgálatára, de csak abból a szempontból, hogy filmes technikákat, kifejezésmódokat, effektusokat hogyan feleltetnek meg kreatívan az irodalmi szövegnek, illetve hogy ezek a megfeleltetések miként őrzik az irodalmi szöveget egyfajta kulturális archeológiaiaként.<sup>18</sup> Azért is van szükség az összehasonlításra, hogy lássuk, a szöveg keletkezésének ideje hogyan viszonyul az elbeszélés idejéhez, a film készítésének ideje hogyan viszonyul e kettőhöz, és a nők reprezentációi hogyan válnak ezen korszakok és viszonyok lenyomataivá.

## 2. Csáth Géza: *Anyagyilkosság* (1908) – Szász János: *Witman fiúk* (1997)

### 2.1. Csáth Géza: *Anyagyilkosság*

#### 2.1.1. Tér és idő

A novellát 1908-ban írta Csáth Géza, és a történet ugyanebben az időben játszódik. Bár egyes értelmezések szerint kiolvasható a szövegből a monarchiabeli félelem, mivel a Ferenc József-i békére komor árnyak vetülnek, az erőszak felerősödése pedig tendenciaszerű,<sup>19</sup> mégis azt mondhatjuk, nincs különösebb jelentősége a cselekmény kimenetelének szempontjából, a történelem mintha nem szólna bele az eseményekbe vagy a lélek rejtelmeibe. A csonka családra jellemző szeretetlenség, a fiúk torz kíváncsisága, tettei nem követhetnek a századforduló légköréből.

A cselekmény tulajdonképpen több évet ölel föl, mivel a novella az apa halálának elbeszélésével kezdődik, ekkor a gyerekek négy és öt évesek. A jelen történéseinek leírásában nincs pontos információ az életkorukról, csupán az derül ki, hogy gimnáziumba kerültek már, tehát legalább tizenkét és tizen-

---

latoknak föltárható az utaláshálója (leírhatók az ún. *markerek*), az irodalmi mű maga viszont sohasem »kerül filmre«. (...) A »töredékesség« nem kivétel, hanem olyan általános adottság, amelyet nemcsak kényszerűségiért értelmezhetünk.” PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro Print, 2003. 102.

18 „Nyilvánvaló tehát, hogy hogy a hűségelv, az eredetihez való túlzott ragaszkodás forgatókönyvírói, rendezői vagy kritikusai álláspontként egyaránt meddőségre ítéltett, annál is inkább, mert ez a megközelítés egy fogalmi zavar csapdáját is magában rejti. Hajlamosak vagyunk ugyanis magát az *adaptáció* terminust kizárólag az irodalmi alkotás filmre »alkalmazásaként« (tehát egyfajta *erőszakként*) érteni, ahelyett, hogy fordítva, a filmes kifejezési módok, technikák, effektusok – filmtörténetileg is igazolt – irodalmi műnek való kreatív »megfeleltetésének« tekintenénk. Ez utóbbi viszony fényében egy »jó értelemben vett« hűségelv körvonalazódik: az irodalmi alkotás integritása is megmarad, miközben a film inventív-innovatív feladatot old meg annak érdekében, hogy a befogadóra ugyanazon *hatást* gyakorolja.” KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptációértelmezésben*. 10–11.

19 CZÉRE Béla, *Csáth Géza: Anyagyilkosság = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, szerk. RÓNAY György, VARGHA Kálmán, Bp., Gondolat, 1975. 349.

három évesek. A jelen eseményei pedig több hónapon keresztül zajlanak, szeptembertől májusig, mégis időtlenség jellemzi inkább az események folyását, hiszen azután a szeptemberi nap után, amikor az idősebbik fiú először találkozik Irénnel, úgy következik a következő találkozás leírása, mintha másnap történe, pedig nyolc hónap telt el közben. Brassai Zoltán elemzése szerint is megszűnik tulajdonképpen az időkomponens, bizonytalanná, időtlenné válik minden.<sup>20</sup>

Kisvárosban vagyunk, nem tudjuk, Magyarország mely részén, de ez ugyancsak elhanyagolható szempont. A kisváros utcái, az otthon („kétemeletes rozoga, falépcsőjű házban laktak”<sup>21</sup>), más házak padlásai, a piros lámpás ház nem kapnak központi szerepet a leírásokban, a történet időn és téren kívüli mélységekbe vezet. A fiúk polgári környezetben nevelkednek.

A novella tér- és időkezelése tehát tudati szintre helyezi a történetet, mivel egyik tényezőnek sincs kiemelt szerepe, „az emberi lélek tágasságának csodája”,<sup>22</sup> sötét titka fontos elsősorban, a körülmények nem magyarázzák – ily módon nem magyarázhatják – a történet kimenetelét, a művet nem lehet társadalombírálatként értelmezni.

### 2.1.2. Narráció

A történetet egyes szám harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor beszéli el.<sup>23</sup> Nagyon kevés a párbeszéd a szövegben, szinte mindent leírásokból tudunk meg. A későbbi elemzés során rávilágítok, mennyire fontos a narratívában, hogy az anya egyszer sem szólal meg az elbeszélés során. A fiúkat és Irént halljuk csak beszélni.

A bevezetőben anekdotázó hang szólal meg,<sup>24</sup> így lesz személyes hangvételű, nem csupán tényközlő, néhol ironikus a novella felütésének stílusa. A

20 BRASSAI Zoltán, *Az ösztönélet Csáth Géza novelláiban* = B. Z., *Színhely*, Veszprém, Művészetek háza, 1997. 80.

21 CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság* = CS. G., *A varázsló halála*, Bp., Szépirodalmi, 1982. 128.

22 „Szász Jánosnak viszont kevés az emberi lélek tágasságának csodája, nem csak eseményekkel tölti föl a meglehetősen soványka (s tán nem a legsikerültebb) novellát: az Anyagyilkosságot, szereplőit észszerű magyarázatokkal is ellátná, ami merőben idegen az író modorától és hőseinek lelki mechanizmusától.” SNEÉ Péter, *Szegények vagyunk* = Magyar Szemle, 1998/1/2. 175–176.

23 „Genette rendszerében (voltaképpen hasonlóan Stanzelhez) megkülönbözteti az olyan elbeszéléseket, amelyekben az elbeszélő figuraként szereplője az általa elbeszélte történetnek, s amelyeket ennek megfelelően többnyire az első személyű, én-elbeszélőforma jellemez, azoktól, amelyekben az elbeszélő nem tartozik története szereplői közé, tehát általában harmadik személyben mesél. Az első típusú elbeszélőt **homodiegetikus**, a másodikat **heterodiegetikus elbeszélőnek** nevezi.” OROSZ Magdolna, *Szövegfajták, szövegtípusok, irodalmi műnemek, műfajok* = *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés: Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához*, BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÓKEI Éva, Bp., 2006. 185.

24 „Metaforikusan fogalmazva, az *Anyagyilkosság* e nyitó mondata olyan, mintha egy nyitó keretbe – történetesen akár egy anekdotázó elbeszélő felvezetésébe – in medias res kapcsolódnánk be.” DÉRCZY Péter, *Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában* = *Literatura* 4 (1987/1988), 375.

narrátornak saját véleménye van, kommentálja a történeteket. Czére Béla elemzésével egyetértek, miszerint a szöveg stílusa az első bekezdés után megváltozik („A fiúk a szomszédba jártak játszani.”,<sup>25</sup> ezzel a mondattal kezdődik a második bekezdés), tárgyilagossá válik, távolságot tart az elbeszélttől, az írói hangnemet az ábrázolás tárgyával különös disszonanciában álló hideg objektivitás jellemzi,<sup>26</sup> a bevezető után ugyanis nem fűz több kommentárt az események leírásához.<sup>27</sup>

### 2.1.2.1. A narrátor viszonya a női szereplőkhöz – a századforduló nőképeinek nyomvonalai

Az első mondattal in medias res belevág nem csak a történet folyásába a kedélyes bevezető, hanem a család felállításának korrajzát is tökéletesen tükrözi: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, ebből rendszeren baj származik.”<sup>28</sup> A hatalom tradicionálisan az apa személyében testesül meg, így a korán apa nélkül maradt gyerekek helyzetéből csak baj származhat.<sup>29</sup> Ekkor még nincs szó a Witman fiúk egyéni sorsáról, az első mondat általánosít, felvázolja, amit Jürgen Habermas megállapít, hogy férfi és nő viszonya nem magánjellegű, hiszen jogi szabályozás alatt áll, intézménye a házasság, a család funkciója a magántulajdonhoz kötődik, az asszony a férfitől függ, a gyerekek a szülőktől.<sup>30</sup> (A magántulajdonnak, látni fogjuk a további elemzés során, a családon belüli szeretet típusaiban is nagy szerepe van, elsősorban a fiúk apához fűződő viszonyában.) A patriarchátusból azonban Csáth történetében hiányzik az apa, s ezáltal, úgy tűnik, mindenféle norma is. Egy férfi nélkül maradt patriarchátus, ami működésképtelen? Úgy látszik, a szeretet helyett elsősorban a tekintélyelvű nevelés, a tisztelet jellemző ezekre az intézményesített kapcsolatokra, a tradíciók, a szokások, a napirend betartása tartja össze a családot, melyet az apa személye irányít. Ha az apa eltű-

25 CSÁTH, *i. m.*, 128.

26 „Ha nem a társadalmi-lélektani-esztétikai ábrázolás felől közeledünk az *Anyagyilkosság*hoz, hanem az írói hangnem rezzenéstelen keménységére, az ábrázolás tárgyával különös disszonanciában álló hideg objektivitására figyelünk fel, akkor Csáth novellájának helyét a modern irodalom olyan remekeinek társaságában jelölhetjük ki, mint Mándy Iván *Egyérintője*, Hemingway *Bérgyilkosokja* vagy Capote tényregénye, a *Hidegvérrel*.” CZÉRE, *i. m.*, 348.

27 „A bevezető után változik az elbeszélés mód, s ezáltal az egész novella hangneme: az ábrázolás aspektusa továbbra is az eseményeket kívülről néző elbeszélőé, de az író most már tartózkodik a kommentálásoktól, az eseményekhez nem fűz hozzá mindentudást sejtető megjegyzéseket.” *Uo.* 355.

28 CSÁTH, *i. m.*, 128.

29 „A családban a hatalmat egyébként tradicionálisan az apa személye testesíti meg; ezért kezdődik Csáth novellája a jól ismert baljós mondattal (...)” SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989. 204.

30 „A magántulajdon megszűnésével elesik – amint ezt Engels *A kommunista párt kiáltványát* megelőzően a *Kommunizmus alapelveiben* mondja – a család régi bázisa és eddigi funkciója, és ezzel együtt az asszonynak a férfitől, a gyermekeknek a szülőktől való függése.” Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Bp., Gondolat, 1971. 186.



nik a képből, a rendszer, bár látszólag működőképes, mégis szétesik, az anya, bár ellátja feladatait, nem képes a tekintély megtartására, hiszen maga is férjének alárendelt figura, bizonyos értelemben a gyerekekkel áll azonos szinten a hierarchiában. Azoknak az elveknek továbbadására, melyeket az apa személye képvisel, már nem képes, illetve a gyerekek felügyeletének megtartására sem. „Witmanné enni adott nekik, és tiszta alsót szombatn este. Az iskolába is velök ment, ha iratkozni kellett.”<sup>31</sup> írja Csáth. „Az anya az otthon, ahonnan származunk, ő a természet, a talaj, az óceán; az apa nem jelenít meg ilyen természeti otthont. (...) Az apa nem képviseli a természeti világot, képviseli azonban az emberi lét másik pólusát: a gondolkodás, az ember készítette dolgok, a törvény és a rend, a fegyelem, az utazás és a kaland világát. Az apa tanítja a gyermeket, ő az, aki megmutatja neki az utat a világba.”<sup>32</sup> A férfihoz rendelődnek tehát a szellemi tartományok, a racionalitás, a nőhöz pedig az érzelmi tartományok. Az anya megmarad a nőhöz rendelt tereknél, feladatoknál, a férfi személyéhez köthető területekre, mint a nyilvános szféra, az erkölcsi norma, a racionalitás, már nem tud behatolni. Még a 19. század végének rendje dominál az elbeszélésben, miszerint a nők túlnyomó többségének megvolt a helye a társadalomban, „anyák voltak és nevelők, irányították a gyerekeket és a cselédeket, gyöngédek és megértők voltak.”<sup>33</sup> Tehát posztjuk a gyakorlatias teendők elvégzése (a házhoz kötődő feladatok), és az érzelmi háttér biztosítása a gyerekek számára. Ameddig ezeket a feladatokat maradéktalanul ellátták, nem kérdőjeleződött meg hasznosságuk a társadalomban, távol a nyilvános szférától, a családi hierarchián belül.

24

A férfi perspektíva expliciten jelen van a narratívában, rögtön a novella elején: „[Witmanné] A férjét sohase kínoztá, de egy bizonyos fokon túl sohase is szerette. *Férfiaknál sokkal megbocsáthatóbb ez, mint asszonyoknál, akiknek egész életét igazolja, menti, sőt értékessé teszi az okatlan érzelm.*”<sup>34</sup> (kiemelés Gy. B.) Az elbeszélő nézőpontja eleve ellentétes viszonyból indul ki. „[A] társadalmi nemet úgyis értelmezhetjük, mint jelentést, amelyet egy (már) biológiai nem által megkülönböztetett test felvesz, de még ebben az esetben is ez a jelentés csupán egy másik, ellentétes jelentéshez való *viszonyban* értelmezhető.”<sup>35</sup> Vagyis a társadalmi nem mindig csak valamivel szemben fogalmazódhat meg, legyen ez a viszony akár egyenrangú, akár egyenlőtlen. A társadalmi berendezkedés, a heteroszexuális mátrix<sup>36</sup> két lehetőséget ad, a női és a férfi társadalmi nemet, melyek hierarchikus viszonyban állnak egymással. A patriarchátusban aszimmetrikus viszony áll fenn a nő és a férfi között, és az

---

31 CSÁTH, *i. m.*, 129.

32 ERICH FROMM, *A szeretet művészete*, Bp., Helikon, 1984. 56.

33 GEORGE L. MOSSE, *Férfiasságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, Bp., Balassi, 2001. 114.

34 CSÁTH, *i. m.*, 128.

35 BUTLER, *i. m.*, 52.

36 Uo. 64–65. Heteroszexuális mátrixon Butler azt érti, hogy „a társadalmi nemi identitás (...) a biológiai nem, a társadalmi nem, a szexuális gyakorlat és a vágy közötti kapcsolatként konstruálódik”, vagyis hogy a biológiai nemből következik okozatként a társadalmi nem, ebből pedig a vágy irányultsága következik okozatként, így válik az egész struktúra logikusan követhetővé, ez az „érthetőségi mátrix”.

elbeszélőben megelevenedő férfi perspektíva a századforduló társadalmi szerepekre irányuló szemléletének egyenlőtlen viszonyait mutatja meg.

A nő, akinek életét menti, sőt értékessé teszi a szerelem, egyértelműen a családhoz, a magánszférához rendelődik. Mivel nem léphet a nyilvánosság elé, egyetlen önkifejezési területe az otthon. Itt viszont csak akkor lehet sikeres, ha feladatait érzelmekkel kitöltve végzi. Férfiakkal szemben azért megbocsáthatóbb az érzelemmentesség a házasságban, hiszen az ő társadalmi szerepüknek csupán elenyésző része ez a társas kapcsolat, mivel ők nap mint nap kilépnek a család, az otthon teréből. A 19. századra „[az] egyén az étellel szembeni legtöbb követelését (...) már csak személytelen kapcsolatokban valósíthatja meg, és e kapcsolatokban nem, vagy csak a mindenkori rendszer szűk határai között kommunikálhat önmagáról. (...) Tekintettel az ipari forradalom által a polgári rétegek számára teremtett lehetőségekre, a 19. században feltételezhetjük, hogy a probléma kizárólag csak a férfit érinti. Csak ő dolgozik távol az otthonától. Csak neki kell szembenéznie a világ ellenségességével. Csak ő van közvetlenül kiszolgáltatva embertársai közömbösségének, figyelmetlenségének és rosszindulatának, a nő szerelme viszont kárpótolja.”<sup>37</sup> A nő feladata tehát, hogy érzelmileg támogassa nyilvános szférába kilépő férjét.

Figyelemreméltó a novella egy másik mondata a bevezetőből: „Witman-nának azonban szintén meg kell bocsátanunk, mert végre is két szép és erős fiút hozott a világra.”<sup>38</sup> Vagyis az elbeszélő álláspontja szerint, ahogy Lea Melandri írja: „[A nő] nem egyéb, mint az emberi faj reprodukálására szolgáló gépezet, Anya: ez a pénznél is univerzálisabb pótlék, a patriarchális ideológia legelvontabb princípiuma.”<sup>39</sup> Tehát a nő feladata férje érzelmi támogatásán kívül a „reprodukcióban” merül ki, a szöveg elnéző modalitása legalábbis erre enged következtetni.

A századforduló idejére jellemző, hogy mivel a 19. századtól a biológiai nem hivatkozási ponttá válik mint a társadalmi nem oka, „[a] nem tisztán és egyszerűen biológiai kérdés – írja az igazságügyi orvos szakértő, Ambroise Tardieu. »[A nem] csupán ténykérdés, amit a szóban forgó személy anatómiai és fiziológiai vizsgálatával lehet és kell eldönteni.« Bármilyen, valóban eldönthetetlen kétértelműsége vagy valódi semlegessége vonatkozó kijelentés értelmetlen, mert a nemiség abszolút és egyértelmű módon tetten érhető az egész testben.”<sup>40</sup> Vagyis itt még az a szemlélet van jelen, miszerint a biológiai nem egyenes következménye a társadalmi nem. Kéri Katalin elemzése a következőket írja, mely a fentiek értelmében teljesen logikussá válik: nagy számban jelennek meg írások a nők fizikai, biológiai tulajdonságairól (a szerzők gyakran orvosok, filozófusok), a vélemények másik része a nők belső tulajdonságait taglalja, mindig szoros összefüggésben hivatásukkal, tanulási és munkavégzési képességeikkel. Korabeli jelenség az is, hogy ezeket a jellemzéseket könyvekben és a sajtóban egyaránt gúnyos, szatirikus stílusban írják.<sup>41</sup> A csáthi narratíva tulaj-

37 Niklas LUHMANN, *Szerelem-szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, Bp., Jószyöveg Műhely, 1997. 196.

38 CsÁTH, *i. m.*, 128.

39 Idézi Teresa DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben: Esztétika és feminista filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

40 Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem*, Bp., Új mandátum, 2002. 149.

41 KÉRI Katalin, *Nők a dualizmus korában*, Pécs, 1997. p. 43.

donképpen tökéletesen leképezi a kor vélekedését mind stílusában, mind abban a tekintetben, ahogyan a fizikai jellemzőket lelki jellemzőkkel hozza összefüggésbe. Ez megfigyelhető az alábbi szöveghelyeken, melyekben a történet előrehaladtával egyre negatívabb jelzőkkel írja le az anya külsejét: először az ironikus „Különbén csendesen élt és csendesen hízott.”,<sup>42</sup> majd: „Tele volt a szívük gyűlölettel a szőke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk iránt.”<sup>43</sup> A lelki torzulás (lustaság, nemtörődömség, érzelemnélküliség) párosul a kövérséggel, puhasággal, s a két változás párhuzamosan megy végbe. Bár általánosságban elmondható a novelláról, amit Czére Béla is megállapít, hogy nem konkrét értelemben vett társadalmi és történelmi állapotrajz,<sup>44</sup> a nőik ábrázolása társadalmi és kulturális szempontból mégis visszaadja a századforduló világát.

A nők alacsonyabb rendűségére utaló hozzáállás csak az anya karakterével kapcsolatban jelenik meg nyíltan, mivel azonban rajta kívül csak egy női karakter szerepel, Irén, aki prostituált, sőt, tulajdonképpen a gyilkosság közvetett oka, továbbra is megfogalmazódik a narratívában implicit kritika a nőkkel szemben.

A nőnek, a fentiek alapján, kétféle szerep betöltése lehetséges. Az egyik a legitim feleség- és anyaszerep, mely természetesen akkor válik valóban méltányolhatóvá, ha igazi érzelem tölti ki (még ha „oktalan” is), vagy ha (lehetőleg több) gyermeknek ad életet. A másik lehetőség az illegitim prostituált szerepe, aki, bár látszólag független, szintén a férfiaktól függ.

A novella elején határozott állásponttal találkozunk arra vonatkozóan, ami a kor nőképét jellemzi, hogy egy feleséggel és egy anyával szemben nem csupán a feladatok kötelességtudó teljesítése várható el, hanem azok érzelmi telítettsége is a szerep elengedhetetlen része. Foucault-ra hivatkozva elmondhatjuk, hogy nem csupán kívülről szabályoznak a testet, hanem belülről is, az érzések felől, ahogy a büntetések is, melyek látszólag a lélekre irányulnak, végül is a testet veszik célba.<sup>45</sup> Eszerint test és lélek egymástól nem szétválasztható a hatalom számára.

### 2.1.2.2. Nyelv és hatalom – a beszélői pozíció

A beszélői pozíció eleve aszimmetrikus viszonyt tételez férfi és nő között. Monique Wittig szerint „Ez az aszimmetrikus rendszer nem hatja át sem az

42 CSÁTH, *i. m.*, 129.

43 *Uo.* 135.

44 „Az *Anyagyilkosság* azonban nem olyan konkrét értelemben vett társadalmi-történelmi állapotrajz, mint Török Gyula vagy Móricz írásai.” CZÉRE, *i. m.*, 348.

45 „De az általános sémából biztosan átvehetjük azt, hogy társadalmunkban a büntető rendszereket a test egy bizonyos «politikai gazdaságtanába» helyezhetjük bele: nem erőszakos vagy véres büntetéseket mondanak ki ugyan, s még amikor «enyhe» módszereket használnak is, amelyek elzárnak vagy megjavítanak, mindig a testről van szó – a testről és erejéről, hasznosságáról és engedelmességéről, felosztásáról és alávetéséről. Nyilvánvalóan jogos az erkölcsi eszmék vagy a jogi struktúrák alapján összeállítani a büntetések történetét. De összeállítható-e a testek története alapján, épp akkor, amikor azt állítják, hogy csak a bűnös titkos lelkét veszik célba?” Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, Bp., Gondolat, 1990. 36–37.

egyes nyelveket, sem a nyelvet, mint olyat. Ezeket az aszimmetrikus pozíciókat nem lehet úgy értelmezni, mint amelyek a férfiak vagy nők »természetéből« következnek, mert, ahogy már Beauvoir is megmondta, ilyen »természet« nem létezik: »Meg kell értenünk, hogy a férfiaknak nem velük született adottsága az egyetemesség, a nők pedig születésükkor nem korlátozódnak a partikulárisra. Az egyetemest a férfiak mindig, mindenkor, minden pillanatban, folytonosan kisajátítják. Ez nem megtörténik, ezt meg kell tenni. Ez a kiejátítás tett, bűnös tett, amelyet az egyik osztály követ el a másik ellen. Olyan tett, amit, amelyet a fogalmak, a filozófia, politika szintjén követnek el.«<sup>46</sup> A férfi elbeszélő kegyesen megbocsát a nőnek, felmenti, ironizálva elmarasztalja, így nem csak a szavak szintjén, véleményalkotással, de leereszkedő stílusával is erősíti ezt a hierarchikus viszonyt. Valamint természetesen azzal is, hogy némaságban tartja nőalakját, csakis az ő tekintetén és szavain keresztül ismerjük meg. Kérdés, hogy jöhet-e felismerés egy olyan korban, amikor a női emancipáció még épp csak elkezdődött? Vagy, egy másik nézőpont szerint az is lehet, hogy magából a nyelvi struktúrából következik az egyenlőtlen viszony. S ha igen, lehet-e szabadulni a patriarchális nyelv kötöttségeitől?<sup>47</sup>

### 2.1.3. Nőalakok a novellában

#### 2.1.3.1. Witmanné – az anya és a patriarchális rend

Az anya néma szereplő, tulajdonképpen a fiúk szempontjából halott, mint az apa, hiszen nem szól a gyerekekhez, semmit sem közvetít. Amit megtudunk róla, csakis a narrátor elbeszéléséből tudjuk, vagyis egy férfi szemével látjuk őt, összes tulajdonságát ez az elbeszélő hang ítéli meg. Külső és belső tulajdonságoknak egyaránt birtokába jutunk így, és ezek mintha kauzális viszonyban állnának egymással. Először azt tudjuk meg a nőről, hogy „szép asszony volt, de szelíd természetű és erősen önző.”<sup>48</sup> Férjét se nem szereti, se nem gyűlöli. Majd: „(...) a szőke, gyászruhás Witmannét határozottan méltányolták. Pedig eleinte gyenge csípőjű, gyerekszemű volt ez az asszony. Mondom mint ember: se jó, se rossz. A két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közük volt egymáshoz, amint ez lassanként mind jobban kiderült.”<sup>49</sup>

46 Idézi BUTLER, *i. m.*, 203.

47 „A patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll. Feminista szemszögből ez a gondolatmenet nagyon izgalmas, valóságos gyöngyszem, amennyiben a fallocentrikus rendszerben elszenvedett frusztrációk pontos összegzése. Közelebb visz minket elnyomatásunk gyökereihez, elősegíti a probléma pontos megfogalmazását és szembesít minket a végső kérdéssel: hogyan lehet szembeszállni a tudattalannal – melynek struktúrája olyan, mint a nyelv (a tudattalan kialakulása egybeesik a nyelvi kezdetekkel) – a patriarchális nyelv kötöttségein belül.” MULVEY, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

48 CsÁTH, *i. m.*, 128.

49 *Uo.* 128.

Később ezt olvassuk: „csendesesen élt, és csendesesen hízott.”<sup>50</sup> Majd: „a nyakas természetű, puha, szőke nő”,<sup>51</sup> még később: „szőke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk”.<sup>52</sup> Majd: „Witmanné a fal felé fordulva, nyugodtan aludt, csak a kövér, széles háta látszott belőle, amelyet kötött hálóköntös takart”. Jelképes pozitúra ez, írja Czére Béla.<sup>53</sup> Jelképes lehet abban az értelemben, hogy Witmanné a hátát mutatja a fiúk felé éber állapotban is, nem veszi észre azokat a jeleket, melyeket esetleg észrevehetne, ha több érdeklődést mutatna, jelképes a nyugalma is, a közönyös terpeszkedés. Mintha az elbeszélés előrehaladtával egyre negatívabb jelzőket kapna a nő, egyre inkább távolodik külsejében az eszményitől. Ez az eszmény a szövegben nincs konkrétan, expliciten kifejtve, csak a prostituált, Irén alakja az egyetlen viszonyítási pont, akinek külsejéről szintén semmit sem tudunk meg, csakis a fiúk nézőpontját, miszerint „a legszebb nő mindazok között, akiket valaha láttak”.<sup>54</sup> Vagyis az az eszményi női test, amit a férfi annak lát, ez az egyetlen biztos tudás rajzolódik ki a szövegből. És párhuzamosan mintha egyre inkább távolodnék gyerekeitől is, mintha a test szépsége egyenes arányban állna a lélek szépségével. Fiaitól pedig fél, távol érzi őket magától, olvassuk az elbeszélés vége felé.<sup>55</sup> Testben és lélekben is kövéredik, utal egy későbbi értelmezésben maga az értelmező, Czére Béla is a külső és belső tulajdonságok összefüggésére, fenntartva a sztereotípiát.<sup>56</sup> Mintha nem csak a férfieszményben kapcsolódnának össze külső és belső tulajdonságok, hanem a nőeszményben is.<sup>57</sup> Itt érdemes a novella nyitó mondatára is emlékeznünk: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk...” (kiemelés Gy. B.),<sup>58</sup> írja Csáth, párhuzamba állítva fizikai tulajdonságokat a sors alakulásával. Mit ért ez alatt? Hogy a potenciál meglelt volna bennük, hogy sorsuk jól alakuljon, hiszen szépek és egészségesek, de az apa halála mégis más irányba terelte az események alakulását?

Mintha az anya „némasága” a novellában jól kifejezné a társadalom által számára kijelölt helyet. „A patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint

---

50 Uo. 129.

51 Uo. 135.

52 Uo. 135.

53 „Az utolsó kép, melyet az éjjeli besurranáskor anyjukból látnak, sem indítja meg őket: milyen jelképes az a pozitúra, hogy az alvó Witmannéból most is csak »a kövér, széles háta« látszik.” CZÉRE, *i. m.*, 359.

54 CSÁTH, *i. m.*, 134.

55 „Kissé félt a fiaitól, nagyon távol érezte őket magától.” Uo. 135.

56 „Az Anyagyilkosság testben-lélekben kövéredő anyjuk mellett felelőtlenül csavargó Witman-testvérei azonban kísérletezéseikkel hamar túllépnek ezen a Csáth-Kosztolányi-féle kíváncsiságon.” CZÉRE, *i. m.*, 353.

57 „A betegséget és a bűnös kicsapongást már a XIX. század kezdete óta kapcsolatba hozták egymással, ahogy az erényt és az egészséget is azonosították.” Mosse, George *i. m.* p. 89. A 19. század végén, 20. század elején „Az orvosok egészségügyi tekintélyüket arra használták fel, hogy kialakítsák a kívülálló erkölcsi és fizikai sztereotípiáját, lett légyen az úgynevezett alsóbbrendű fajhoz tartozó személy, emancipált nő, zsidó vagy homoszexuális. A modern férfiasság volt az a norma, amellyel ha valaki szemben állt, a fennálló társadalom ellenségének számított.” MOSSE, *i. m.*, 90.

58 CSÁTH, *i. m.*, 128.

másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll.”, írja Laura Mulvey.<sup>59</sup> Némasága nem csak az olvasó felé mutatkozik meg, de kapcsolatain belül is néma, nem konfrontálódik a gyerekekkel, a szeretőjével, sőt, kiderül, a néhai férjjel sem került soha összetűzésbe.

Az elbeszélés elején megtudjuk róla, hogy „szelíd természetű és erősen önző.”<sup>60</sup> Önzőségét ezek szerint csak passzívan jelenítheti meg (nem törődik a férjével és a gyerekeivel), különben a két állítás nem fedné egymást. Az elbeszélő értékítélete az „önzőség” szóval egyértelműen negatív. Olyan értékrendre utal, melyben az a nő, aki nem felel meg a feleség- és anyaszerepnek, csakis elmarasztaló jelzőket kaphat. Ahogy Czére Béla írja, tovább gondolva a novellát, a szelíd természet ölhet is amorális passzivitása miatt.<sup>61</sup> (Vagyis ezen értelmezés szerint egyedül az anya felelős saját haláláért, a fiúk felmenthetők.) Azt azonban nem veszi figyelembe ez az értelmezés, hogy az elbeszélés logikája szerint a nő eleve a feleség- és anyaszerepre determinált, alternatívaként csak az illegitim prostituált alakja merül föl. Illetve nézzük meg, hogy valóban önzőségről van-e szó, vagy Witmanné csak a férfi elbeszélő szempontjából az? Lehet esetleg más is e mögött a passzivitás mögött? Például elvagyódás, depresszió, más lelki alkat? A novellában szerepel az a mondat, hogy „az anyjok egy piros kötésű német regénybe merült”, ez felidézheti például Emma Bovary történetét, aki regényekben kereste egy másik élet lehetőségét.<sup>62</sup> Vagy gondoljunk Németh László *Iszony* című regényének főszereplőjére. Párhuzam vonható a két történet között, bár egyik esetben (az *Anyagyilkosság* történetében) a társadalmi kényszer gyilkosság áldozatává, az *Iszony* esetében elkövetőjévé teszi a nőt.<sup>63</sup>

Witmanné az elbeszélői szemszögből nézve nem csak gyerekeivel való viszonya alapján lóg ki a példás feleség- és anyaszerepből, férjével szemben sem viselkedik megfelelően, hiszen fél évvel a halála után már szeretőt tart. A társadalmi elvárás előírná, hogy a gyász idején az asszony ne keressen másnál vigaszt, így az elbeszélő által fontosnak tartott információk között szerepel az anya szeretője – növelve ezzel a negatív képet. „Witmanné vágyott reá, és bár nehezebbre esett, sőt fáradságába került: kacérkodott is vele”.<sup>64</sup> Czére Béla értelmezése szerint a nőnek csupán testi vágyai vannak (s azok kiélését is fáradtságnak érzi),<sup>65</sup> bár szerintem, az idézett értelmezővel egyet nem értve, valójában ebből a mondatból nem derül ki egyértelműen, mit jelent a „vágyott

59 MULVEY, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

60 CSÁTH, *i. m.*, 128.

61 „Hiszen a »szelíd természet« akár ölhet is amorális passzivitása miatt, jelen esetben ölet, ami a tettesekre visszahullva ugyanazt jelenti.” CZÉRE, *i. m.*, 355.

62 Gustav Flaubert *Bovaryné* című regénye.

63 Kárász Nelli lelki alkata szerint képtelen a rá kiszabott feleség- és anyaszerep ellátására, érzelmekkel való kitöltésére, és szörnyű helyzetéből csak egy erőszakos cselekedet által tud szabadulni.

64 CSÁTH, *i. m.*, 129.

65 „Most már teljesen világos, hogy ez a testi vágyai kiélését is fáradtságnak érzi, lanygos közönyben terpeszkedő asszony semmiben sem keresztezheti gyermekei ténykedését (...)” CZÉRE, *i. m.*, 356.

reá” szószerkezet. Vonatkozhat ez szexuális vágyra, de lelki vágyakra is. Illetve visszautalva az előző bekezdés gondolataira, az, hogy vágyai kieléese is fáradságába került, magyarázható lenne úgy is, hogy depresszív állapotban van, nem csak egyértelműen negatív vonásként.

A 19. század elején „[a] szerelem lesz a házasság alapja, a házasság pedig a szerelem mindig újból és újból megérdemelt jutalma”<sup>66</sup> a társadalmi gyakorlatban, ennek tudatában elmondhatjuk, hogy az elbeszélő pozíciója elmarasztalja a nőt ezért a házasságon kívüli bűnös kapcsolatért, az anya illegitimé válik azáltal, hogy szeretőt tart. Hiszen a viktoriánus kortól a szexualitásnak is egyetlen legitim tere van: a házasság.<sup>67</sup> A szerelemre pedig úgy tekintenek, hogy az „a nemi ösztön idealizálása és rendszerezése”,<sup>68</sup> és ezek a nézetek uralkodnak még a századforduló idején is. Ez alapján tehát nem választható szét egyértelműen a testi vágy és a lelki szerelem. Tehát a „vágyott rá” nem írja le egyértelműen, szerette-e szerelemmel a fiatal bankhivatalnokot, vagy szexuális értelemben vágyott rá. Bár az alapján, amit a mondat következő fele sugall („és bár nehezebbre esett, sőt fáradságába került: kacérkodott is vele”<sup>69</sup>), elmarasztalja a nőt, hiszen a szerelem már a 17. századtól úgy van kódolva, hogy „hiba, ha valaki azt mutatja, képes úrrá lenni szenvedélyén.”<sup>70</sup> Tehát akármelyik oldalt nézzük, akár a legitimitást, akár az érzelmeket, mindenképp megbélyegző előfeltevésekről vallanak az elbeszélő mondatai (és az idézett értelmező állításai is erről tanúskodnak).

### 2.1.3.2. Irén – a látszólagos ellenpólus

30

A prostituált alakja majdnem néma karakter, két mondata van az elbeszélésben, azonban róla leírásokból sem tudunk meg szinte semmit. Külsőjéről csak a fiúk véleményéből következtethetünk, ami szerint „ő a legszebb nő mindazok között, akiket valaha láttak”.<sup>71</sup> Ez éles ellentétben áll az anya kövérségével, puhaságával, ahogy Witmanné alakjának elemzésekor is említettem, nincs igazán fix pont a nők külsőjével kapcsolatban, csakis egymáshoz képest határozódnak meg, illetve a férfi tekintet elvárásai alapján, ehhez azonban nem kapunk semmilyen konkrét kapaszkodót.

66 LUHMANN, *i. m.*, 178.

67 „A szexualitás gondosan bezárkózik, az otthon falai közé szorul. Kisajátítja a családot; kizárólag a nemzés funkciójára korlátozódik. Körülötte néma csönd. Ettől fogva az utódokat nemző házaspár a szabály. A házaspár a modell, a norma, az igazság letéteményese, és csakis a házaspárnak van joga ahhoz, hogy beszéljen a titokról. (...) Csakis a nemzést szolgáló, a nemzés által átlényegített viselkedés várhat védelmet vagy jóváhagyást. És szót is csak az kaphat. A többi üldözendő, megtagadott, némaságra kárhordatott.” Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996. I, 7–8.

68 LUHMANN, *i. m.*, 122.

69 CSÁTH, *i. m.*, 129.

70 „A szerelem jelentéstanához és ábrázolási követelményeihez tehát hozzátartozik a többé-kevésbé kiépített távolságtartás a racionnal [ésszel] és a prudence-szel [okossággal] szemben: hiba, ha valaki azt mutatja, képes úrrá lenni szenvedélyén.” LUHMANN, *i. m.*, 60.

71 CSÁTH, *i. m.*, 134.

Viselkedése gyengéd, kedves, eleinte úgy tűnhet, önzetlenül, de hamar kiderül, hogy ellenszolgáltatást vár a szexuális játékokért – előzetes tudásunk a prostituáltokról feltételezi ezt a viselkedést, tulajdonképpen, leírások híján, arra az előzetes tudásra hagyatkozhat csak az olvasó, amit a prostituált mindenkor kategóriája hív elő benne, az egyetlen kultúrákat és korokat átívelő attribútumra, társadalmi sémára alapoz, hogy a prostituált mindig ellenszolgáltatást vár.

Tökéletesen beleillik ebbe a képbe, amikor függőbeszédben mondja el a narrátor, hogy Irén azt mondja a fiúknak, hogy szereti őket, de ha legközelebb jönnek, hozzanak valamit, édességet vagy virágot, majd az a két mondat is, ami elhangzik a szájából: a kérdés, hogy jönnek-e másnap, majd az utasítás, hogy jöjjenek és hozzanak valamit.<sup>72</sup> Egyébként passzivitás, puhaság jellemzi ezt a karaktert is, kiszolgáltatottságában passzív, hiszen „mozdulatlanul engedte magát ölelni, csókolni”, majd „mozdulatlanul, lihegve engedte, hogy tegyenek vele, amit akarnak”.<sup>73</sup> Még a szóhasználat is megismétli a mozdulatlanságot, ezt a mindent-engedést. Szexualitása a fiúkkal nélkülöz mindenféle aktív cselekvést, egyedül az első találkozásnál lép, amikor megsimogatja az idősebbik Witman fiú nyakát. A csábításban lehet csak aktív, majd engedelmeskednie kell a fiúk akarátának. Feltételezhetjük, hogy felnőtt vendégeivel sem tesz másként – kiszolgálja a férfiak vágyait.

Irén testesíti meg az érzéki szerelem megtalálását, azonban ez is torz formában jelentkezik, egyrészt, mert a lány ellenszolgáltatást vár a gyengédségért, másrészt mert a fiúk igazából nem tudnak mit kezdeni a testi szerelemmel sem, itt is a kínzás mechanizmusa, „a fájdalom misztériuma”<sup>74</sup> lesz mozgatórugójuk. Másrészt az Witmanné alakjával kapcsolatosan említett legitimitás itt sem érvényesül, hiszen a prostituált alakjával a szexualitás törvényen kívülre kerül, ellenőrizhetlenné válik.<sup>75</sup> Mégis, az öröm, amire rátaláltak, mindent megér, vagyis „A lényeg nem a nő, hanem az emberre gyakorolt hatása; ebből a szempontból a századforduló egyik közhelyét fogalmazza meg Csáth”.<sup>76</sup> Jól példázza ezt, hogy a lány személyiségéről semmi sem derül ki, csupán a szépség és a passzivitás általános fogalmi veszik körül alakját.

Érdemes még megfigyelni, hogyan jelenik meg az elbeszélésben a nő először, hogyan találkozunk vele. Egyértelműen a vouterisztikus hozzáállás a meghatározó, ahogyan az idősebbik fiú megpillantja őt az ablakon keresztül, ráadásul félmeztelenül. „A férfiak szemszögéből ugyanis »minden, ami erotikus, egyben vouterisztikus is«”, írja Linda Seger.<sup>77</sup>

72 Uo. 134.

73 Uo. 134.

74 Uo. 130.

75 „Ha már semmiképpen sem lehet megszabadulni az illegitim szexuális gyakorlattól, hát garázdálkodjon másutt, ott, ahol vissza lehet kapcsolni, ha nem is a termelés, de legalább a profit áramkörébe. Nem is tűrik meg máshol, csak a bordélyházban meg az elmegyógyintézetben: a prostituált, a kuncaft meg a strici, a pszichiáter meg a hisztérikus beteg (...) csempészik át suttyomban a némaságra ítélt élvezetet a jelentőséggel bíró dolgok világába; csakis itt cserélhetnek gazdát, méghozzá jó pénzért, a csendben engedélyezett szavak és mozdulatok.” FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás...*, i. m., 8.

76 BRASSAI, i. m., 82.

77 VINCZE Teréz, *Feminizmus és filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>



## 2.1.3.3. „puha testű légi asszonyok” – a nők lebegő teste, fantáziaképek

Megjelenik egy harmadik opció is, ez azonban a fiúk fantáziájának eredménye, nem pedig szereplője a történetnek: „a lég asszonyai”. Ezek az emberhez hasonlatos lények jelképezik, azaz ábrázolják az általános elvárást a nőkkel szemben, illetve a nő idealizált képét. Az örök szépség jelenik meg – a nők a férfi tekintet és -vágy tárgyai, szexuális képzelgések objektumai, „az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal”, majd „mosolygó arccal lebegtek az ablak felé”,<sup>78</sup> kedvesek, de mégis örökké kisiklanak. Odaadják magukat anélkül, hogy ellenszolgáltatást várnának, de csak annyira, hogy mindig megmaradjanak elérhetetlennek, kívánatosnak.<sup>79</sup> Ez a nőkép nem realizálódhat egyetlen karakterben sem, mert nem teszi lehetővé a női nem pluralizációját, és a „nő” kategóriájának konstrukciójára utal.<sup>80</sup> Egyszerre van bennük jelen az anya szerepének megfelelő gyengédség és a prostituált szerepének megfelelő csábítás, mely tulajdonságok a fiúk képzeletében összeolvadnak. Az elbeszélés a Simone de Beauvoir által leírt gyakorlatot követi, miszerint a női biológiai nem testhez kötött, így a feminin lesz az elutasított testiség a női test férfidiskurzuson belüli jelöltsége által, míg a férfi biológiai nem a szabadság eszköze, így egybemosódva az egyetemessel jelöletlen marad, a maskulin lesz a test nélküli univerzalizmus.<sup>81</sup> A férfiak vizuális igényeit a nőkkel, a szexualitással kapcsolatban nem tekinthetjük eleve adottnak, ezek a nyugati kultúra következtében jöttek létre.

78 CsÁTH, *i. m.*, 133.

79 „Nesz nélkül siklottak be, az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal, és lebegve, úszva odanyújtóztak melljük a paplanra, a vánkosra. A nyakukat odahajtották a fiúk szájához és arcához, majd ismét továbbcsúsztak ernyedt, lusta és mégis könnyed mozdulatokkal.” *Uo.* 133.

80 „Eltékintve azonban az alapvető meséktől, amelyek az alany fogalmát támasztják alá, van még egy politikai probléma is, amellyel a feminizmus szembetalálja magát, vagyis az a feltevés, hogy a nők kifejezés közös identitást jelöl. (...) Amennyiben valaki *tényleg* nő, biztos, hogy nem csupán az; a kifejezés nem képes a teljességre, nem azért, mert a pre-társadalmi nem „személy” túlszárnyalja társadalmi nemének sajátságos kellékeit, hanem azért, mert a társadalmi nem nem mindig koherensen és konzisztensen jön létre eltérő történelmi kontextusokban, és mert a társadalmi nem átszeli a diskurzus folyamán keletkező identitás faj-, osztály-, etnikum, szex- és vallási módozatát. Ennek eredményeként lehetetlenné válik a „társadalmi nem” elkülönítése a politikai és kulturális metszetekből, amelyekben változatlanul létrejön és fennmarad.” BUTLER, *i. m.*, 42–43.

81 „Az az alany elvont, mivel elutasítja saját társadalmilag megjelölt megtestesítését, és azután ezt a visszautasított és becsmérelt megtestesítést rávetíti a feminin szférára, ténylegesen átnevezve a testet nőivé. Ez az asszociáció a nőiség és a test között mágiikus kapcsolatokon keresztül működik, miáltal a női biológiai nem testhez kötötté válik, a férfítést pedig, teljesen elutasítva önnön mivoltát, paradox módon, egy látszólagosan radikális szabadság megtestesült eszközévé. Beauvoir elemzése burkoltan felveti a kérdést: a tagadás és elutasítás miféle aktusán keresztül pózol a maskulin mint test nélküli univerzalizmus és konstruálódik a feminin mint elutasított testiség?” *Uo.* 56. Bizonyítékképpen próbáljuk megfordítani a diskurzust: fiatal lányok ábrándoznak férfiakról, légi férfiak szállnak körülöttük a szobában... Vagy gondoljunk a nyugati világ jelenlegi populáris kultúrájára, a női- és férfimagazinokra. Mindkettőben nők képeivel találkozunk – férfiak és nők egyaránt nőket néznek. Ismét megfordíthatjuk a diskurzust: női magazinokban férfiak képét kellene néznünk ebben az esetben.

## 2.2. Szász János: *Witman fiúk*

### 2.2.1. Tér és idő

Szász János áthelyezi a történet idejét 1908-ból 1914-be. Látszólag akár kevés változást is jelenthetne öt év különbség, mivel azonban ez a dátum az első világháború kezdetét jelzi, nagy jelentősége lesz a történet értelmezése szempontjából ennek a változtatásnak, hiszen konkretizál, nagyon is felismerhető történelmi térbe helyezi a cselekményt.

A film valamivel több mint fél év történéseit foglalja magába, az apa halálával kezdődik, ami nem a fiúk kiskorában, hanem kamaszkorában következik be, és a gyilkossággal fejeződik be, meglehetősen felgyorsulnak így az események, főleg, hogy a végső tettet rengeteg körülménnyel magyarázza, motíválja a rendező.

A film időkezelése egyébként nem egyértelmű. Végig kemény tél van, a környezet pontosan visszaadja egy magyar kisváros mindennapjait, ám egy alkalommal elhangzik, hogy „éppen fél éve temettük el a papát”. Az évszakok azonban nem változnak, sohasem tavaszodik ki. El lehet gondolkozni, szándékosan maradt-e a hiba a filmben, ami valószínű, hiszen ahogy Bori Erzsébet is írja, egyébként gondosan kidolgozott forgatókönyvvel állunk szemben<sup>82</sup>. Ha szándékos az örök tél, akkor ez csak hangsúlyozza a rendező azon interpretációját, miszerint a kor, a körülmények, életük szereplői hajszolták a két fiút gyilkosságba. A háború épp csak elkezdődött, az iskolai felügyelet, az otthon ridegsége, az anya és Irén viselkedése, minden és mindenki azt sugallja, hogy – a filmben használt metaforával élve – sosem tavaszodhat ki.

Azt a világot, mely az elbeszélésben nincs expliciten megírva, csak esetleg sejtetve, a rendező pontosan vissza akarja adni, „nemcsak a korszak tárgyi világát, életmódját, szokásait, hanem a századelő uralkodó stílusirányát, hangulatát, életérzését is fel akarja idézni”,<sup>83</sup> így lesz belőle a kort nagyon részletesen bemutató kulturális archívum. A film az elbeszélés korában uralkodó társadalmi viszonyokat (melyek az elbeszélésben nincsenek kifejtve) – a családot, az iskola intézményét – ábrázolja nagyon pontosan. A novella logikája szerint a gyilkosság oka az apa halála, a nemtörődöm anya, a film interpretációja szerint pedig a tágabb szociális nevelési háló.

#### 2.2.1.1. *Keresztény világnézet*

A tekintélyelvű nevelés és a patriarchátus háttérében meghúzódó keresztény világnézet, a szigorú vallásosság hangsúlyos szerepet kap a filmben (ez a novellában nincs kifejtve), az első jelenetek, amikor még jelen van az apa személye, szimbolikusak. Ahogy az étkezés zajlik a későbbi étkezésjelenetekhez képest, jól mutatja az apa személyének eltűnésével megbomló családi rendet, az anya alkalmatlanságát a tekintély fenntartására. Az első étkezésjelenetben még együtt imádkozik a család, az erkölcsök hibátlanok, a fiúk viselkedése

82 „Bántó ügyetlenség a feltűnő műgonddal készült filmben. (...) A látványvilágot ugyanazzal a tökélyre törő buzgalommal munkálták ki képről képre, beállításról beállításra, mint a történetet.” BORI Erzsébet, *Nem azok a fiúk*, Filmvilág, 1997/10, 55.

83 Uo. 55.

kifogástalan, minden az előírt forgatókönyv szerint zajlik. Ez azonban látszatvilág, módszerei tragédiához vezetnek, a vallás így negatív előjelet kap a filmes történetben.

A szexualitás kezelésében is fontos szerepet játszik a kereszténység. Foucault-nál olvashatjuk, hogy „[az] erényes hős, aki képes elfordulni a gyönyörtől, azaz a kísértéstől, amelyet le tud győzni – ismerős alakja a kereszténységnek, és ugyanilyen általános volt az az elképzelés is, hogy a lemondás az igazság és a szeretet olyan spirituális megtapasztalását teszi lehetővé, amit a szexuális tevékenység kizár.”<sup>84</sup> Tekintve, hogy a mai napig életben van a katolikus vallásban a papi cölibátus, elmondhatjuk, hogy ez az elképzelés alapjaiban talán nem is igen változott, vagyis a keresztény szexuális erkölcs korlátozza és ellenőrzése alatt tartja a szexuális gyakorlatot, elsősorban a gyónáson keresztül.<sup>85</sup> A természetes szexuális kíváncsiság elnyomása, a családon belül tabuként kezelt szexualitás úgy hat a fiúkra, hogy annál kíváncsibbabbak lesznek – kihallgatják anyjuk szeretkezését a szeretőjével, a prostituálttal keresnek kapcsolatot. Így válik érvényessé Foucault azon állítása is, hogy a polgári társadalmakban hatalom és a szexualitás kölcsönösen feltételezi egymást, a hatalom nem elnyomja a vágyat, hanem visszahat rá, erősíti azt.<sup>86</sup>

## 2.2.2. Filmes elbeszélés

Csáth tárgyilagos elbeszélőjével ellentétben esztétizáló képi világgal találkozunk, és a zene is ezt az elbeszélésmódot támogatja. Iróniának nyoma sincs, az egész világ súlyos, komor, szinte előrejelzi a tragédiát, ugyanakkor szép is, tökéletesen megkomponált. Az elbeszélés stílusváltozásait nem akarja követni. A filmelbeszélés módja a novella közepén felbukkanó írásmóddal áll kapcsolatban, az álomjelenetek, képzelgések szecessziós leírásával.

A legtöbb jelenet nem szerepel az elbeszélésben, illetve bizonyos dolgokat, melyeket leírások formájában kapunk a novellában, Szász párbeszédekkel jelenít meg a filmen. Így természetesen a „néma” szereplők is kilépnek két-dimenziós mivoltukból, beszélni kezdenek, valódi, személyiséggel bíró karakterekké válnak.

A narratíva nővel kapcsolatos jellemzőjéről elmondhatjuk, hogy bár látszólag nagyon egyedi és kiszámíthatatlan a végkifejlet (bár a filmben ez enyhül, mivel megtámogatja a rendező a körülmények felrajzolásával), mégis egy kli-

84 Michel Foucault, *A szexualitás története: A gyönyörök gyakorlása*, Bp., Atlantisz, 1999. II, 24.

85 „Márpedig a nemiség a keresztény vezekléstől egészen máig úgyszólván kizárólagos tárgya a gyónásnak.” Uő. *A szexualitás története: A tudás..., i. m.*, 64.

86 „Hogy elfojtották a szexualitást? Inkább kiépítették azt a struktúrát, amelynek célja, hogy megtermelje, méghozzá egyre nagyobb mennyiségben, azokat a szexualitással foglalkozó diskurzusokat, amelyek alkalmasak rá, hogy tulajdon ökonómiájukban működjenek és fejtsék ki hatásukat.” Uo. 25–26. „A szexualitás igazgatása: mindebben nem a szigorú tilalom a lényeg, hanem az az igény, hogy immár hasznos és nyilvános diskurzusok segítségével szabályozták a szexualitást.” Uo. 27. „Vagyis a modern társadalmakat nem az jellemzi, hogy valamilyen módon homályban akarják tartani a szexualitást, hanem az, hogy szakadatlanul beszélni kénytelenek róla, úgy találva a dolgot, mintha titok volna, mintha maga volna a titok.” Uo. 38.

sét visz filmre. Ugyanis „[a] klasszikus elbeszélésekben az enigma (nő) feloldása, a probléma megoldása kétféleképpen történhet a női karakter számára: a *happy-endre* végződő filmekben azáltal áll helyre a rend, hogy a nő „szerelmes lesz” (a hősbé), férjhez megy (a hőshöz), vagy bármilyen társadalmilag elfogadott „normatív” szerepkörbe kerül (mely a hős értékrendjét képviseli). A másik lehetőség a film befejezésére szükségszerűen a nő halála (ami elbeszéléstechnikai eszköz: a halál variációja lehet még a büntetés bármely formája – ami ugyebár a „baj”-nak, „problémának” kijár –, mint például a társadalmi kirekesztés, törvényen kívül helyezés).” írja Dragon Zoltán.<sup>87</sup> És valóban, a film értelmezése szerint a nő elnyeri szükségszerű büntetését mindazért, amit elkövetett. Nem megfelelően látta el anyai szerepét, tehát ezt érdemli – sugallja a film.

### 2.2.2.1. Az adaptáció típusa

A film nevezhető az irodalmi mű megfilmesítésének, mivel „alapja és meghatározója a történet, a cselekmény filmre vitele.”<sup>88</sup> A cselekményt látszólag hűen követi a mű, mondhatnánk, hogy megkeresi hozzá a helyszíneket, szereplőket, de bizonyos részletek megváltoztatása (az apa halála, az anya és a fiúk viszonya, a szerető és az anya viszonya), illetve sok olyan körülmény kidolgozása, melyek a novellában csak impliciten szerepelnek (az iskola, a prostituált jelleme), megváltoztatja az egész mű értelmezését. Sneé Péter is úgy véli kritikájában, hogy Szász János nem elégszik meg az emberi lélek rejtett titkaival, ezért szereplőit ésszerű motivációkkal látja el.<sup>89</sup> A fiúk minden tette, lelki torzulása, és végül a gyilkosság alá van támasztva történelmi és társadalmi tényekkel, így az anya meggyilkolása végül szükségszerűvé válik, a fiúkat pedig nyugodt szívvel fel lehet menteni. Hiszen meghalt az apjuk, akinek személye a halála után felértékelődik az anya rideg figurájával ellentétben (holott a film elején látjuk, hogy az apa személye sem volt barátságosabb, csak a tekintélyelvű nevelés ébresztett a fiúkban félelemmel vegyes tiszteletet), az iskolai nevelés is hasonlóan rideg és kegyetlen (testi

87 DRAGON Zoltán, *Kép, funkció, struktúra: A nő szabó István filmjeiben*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=115>

88 VINCZE Teréz, *A csontváz hamvas bőre: Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk: Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., Kijárat, 2000, 165.

89 „Az erőszak napi orgiái után – melyeknek kényszerű elszenvetői vagyunk – akár hálások is lehetnének azért, hogy a mocskot elrejtik előlünk, de mégsem könnyebbedünk meg ettől, hiszen nem utasítottuk el, és nem kerekedtünk fölébe, csupán a szőnyeg alá söpörtük. Az indítékokat firtatjuk következményeik helyett, s így messze túllépünk az irodalmi művön. Csáth Géza ugyanis szigorúan belül marad ábrázolt világán, nem érvényesít külső, elemzői szempontokat, arra ügyel inkább, hogy sértetlen maradjon az álomszerű légkör. Szász Jánosnak viszont kevés az emberi lélek tágasságának csodája, nem csak eseményekkel tölti föl a meglehetősen soványka (s tán nem a legsikerültebb) novellát: az Anyagyilkosságot, szereplőit ésszerű motivációkkal is ellátná, ami merőben idegen az író modorától és hőseinek lelki mechanizmusától.” SNEÉ, *i. m.*, 175–176.

fenyítés), s az egész háborús léghő (katonák masíroznak az egyik jelenetben a városka utcáján) tulajdonképpen a fiúk kezébe adja a kést. Sajnos így a film, bár végül is új értelmezést kínál a nézőnek a novellához képest, mégsem válik érvényes műalkotássá, hiszen logikáját követve anyagiilkosok százainak kellett volna előfordulniuk. Másrészt a fiúk lelkiállása kiismerhetővé válik, a novellában jelzett – és bizonyos elemzésekben nyilvánvaló alátámasztásként magyarázott – freudi elmélet itt lezárja az értelmezést, a továbbgondolást, az egyedi életutak lehetőségét. Ahogy Czére Béla írja, a novellában sejtetett körülmények ugyanis még önmagukban nem determinálják kezdettől a fiúk életét, csupán megengedik a bármilyen irányba való fejlődést.<sup>90</sup> Nincsenek benne a szövegben mindazok a körülmények, melyeket Szász János filmre visz, de beleláthatók. Mögé képzelhetők. A rendező így nyilatkozott egy interjúban: „Az érdekelt – mondja Szász –, miért nem rohan ki az a rohadt kölyök a szobából, amikor az anyja fölébred?”<sup>91</sup> Bori Erzsébet szerint erre a kérdésre nem lehet válaszolni, éppen ezért nem válaszol Csáth sem, nyitva hagyja a kérdést. Azonban mégsem nevezhetjük adaptációját rossz adaptációnak, ahogy Bori Erzsébet teszi kritikájában,<sup>92</sup> mivel tudjuk, hogy „soha nem a szöveg maga, hanem az interpretáció »adaptálódik«”,<sup>93</sup> ezért nevezhetjük Szász János filmjét a szöveg cselekményét felhasználó interpretációs kísérletnek.

A film intermedializáló adaptáció<sup>94</sup> abban az értelemben, hogy bár mutat némi hajlandóságot a mediális különbségek előtérbe helyezésére azzal az eljárással, ahogy Bori Erzsébet is írja, hogy mintha nem a novella, de Csáth egész világát akarná visszaadni a szecessziót megidéző képi világgal,<sup>95</sup> mégsem ez lesz az adaptáció fő jellegzetessége, mert egyébként szöveggönyv-

90 „Így izgalmas a Witman-fiúk sorsa, evvel az eredendő meghatározatlansággal: anyuk testi-lelki puhasága, az egész ház, az egész környezet közönye még nem determinálja kezdettől fogva életüket, ezek a körülmények önmagukban még nem döntik el, hogy mi lesz az önző anya által szabadjára engedett gyerekekkel; mindenesetre azonban ez a magatartás megengedi a bármilyen irányba való fejlődést, deformálódást.” CZÉRE, *i. m.*, 354.

91 Idézi BORI, *i. m.*, 55.

92 „Szász János filmje rossz adaptáció. Az elbeszélésnek épp ezt a brutalitását nem tudja elfogadni, és azon van, hogy megjavítsa.” *Uo.* 55.

93 PETHŐ, *i. m.*, 105.

94 „Reflexív változatai mellett azonban találunk olyanokat is, amelyek eljátszanak ugyan a mediális diszkrepanciákkal, ezáltal azonban nem föltétlenül kezdeményeznek valamiféle metanarrációt a film és irodalom vagy a film és a többi művészetek relációjáról.” A *Witman fiúk* párja lehet ebből a szempontból a *Szindbád*, melyről Pethő Ágnes a következőket írja: „Ennek az intermedializáló adaptációnak egyik változatát láthatjuk például Huszárik Zoltán *Szindbádjában* (1972), amely Krúdy nyelvének szecessziós képszerűségét, elbeszélőformáit olyan mozgóképi nyelvezetre írja át, amely közvetlen kapcsolatban áll a markáns irodalmi stílus eredeti mintáival, a dekoratív festői hatásokkal.” *Uo.* 107.

95 „A Woyzeck átültetés volt, a Witman fiúk rekonstrukciós kísérlet. Nem az Anyagiilkosság című elbeszélést, hanem Csáth világát próbálja megalkotni.” BORI, *i. m.*, 55.

szerűen jelenik meg a szöveg a filmben, azaz a narratív váz alkotóelemeiben, illetve nyelvi szövegszinten mutathatók ki egyezések.<sup>96</sup>

## 2.2.4. Nőalakok a filmben

### 2.2.4.1. Witmanné – a család szerkezete és a szülői szeretet

Witmanné a vásznon kilép a némaságból, aktív, érzelmekkel teli karakter. Külsőjében és viselkedésében is keménységet, szigort mutat, konfrontálódik nemcsak fiaival, de szeretőjével is. A novellával ellentétben, ahol az anya szőke, és alakját kövérség, puhaság jellemzi, itt egy vékony, magas, barna hajú nő – Maia Morgenstein román színésznő – kapja a szerepet. Mintha a film átmenné a novella azon sajátosságát, miszerint a külső és belső tulajdonságok egymástól nem függetlenek. A filmben Witmanné szeretné átvenni az apa szerepét (nem úgy, mint a novellában, ahol magukra hagyja őket), illetve, mivel érzi, hogy ez nem sikerülhet neki (nem tudja az apa módszereivel kivívni azt a tiszteletet, amit férje iránt mutattak a gyerekek, nem tudja összetartani a csonkán maradt családot), új apát szeretne szerezni fiainak, helyre akarja állítani a családfő nélkül maradt patriarchátust.

A film elején nyilvánvalóvá válik, hogy az apa személye nem volt különösebben szerethető figura. Az, hogy a gyerekekben később, a halála után felértékelődik a személye Szász értelmezése szerint, természetesen nem zárja ki, hogy valódi szeretetet tőle sem kaptak-tanultak a fiúk. Azonban a szeretet sem kor- és kultúrafüggetlen érzés, ahogy az Erich Fromm szavaiból kiderül. Ha elfogadjuk állítását, miszerint „Amikor létrejött a magánvagyon, és amikor a magánvagyonot valamelyik fiú örökölhette, az apa elkezdte keresni azt a fiát, akire a vagyonát hagyja. Természetesen azt tekintette a legalkalmasabb örökösének, aki a legjobban hasonlított rá, és akit épp ezért a legjobban szeretett. Az apai szeretet feltételes.”<sup>97</sup> A film egyértelműen azt sugallja tehát, hogy az apa személyével kapcsolatban elegendő a tekintély, az apának engedelmességre kell, hogy kivívják szeretetét. Az anya személyével kapcsolatban azonban egészen máshogy viselkednek. Hiszen ideális esetben „[az] anyai szeretet feltétlen.”<sup>98</sup> Ennek negatív oldala is van. „Nemcsak nem kell kiérdemelni – nem is lehet megszerezni, kicsikarni, irányítani. Ha van, az maga az üdvösség; ha nincs, akkor oda az élet minden szépsége – és nem tehetek semmit, amivel megteremthetném.”<sup>99</sup> Ezzel magyarázható a fiúk viselkedése, mivel az anya szeretetét sosem érzékelték a filmes ábrázolás szerint, nem is gondolják, hogy valaha ez meg-

96 „Az adaptáció körébe tartozó intertextualitás talán legkiterjedtebb változata az, amikor *szövegeknyvszinten* valósul meg a kapcsolat az irodalmi mű és a film között. Ez a viszony tulajdonképpen tisztán textuális természetű (...)”. „Ezek (...) a narratív váz alkotóelemeiben (szereplők, cselekménymozzanatok) vagy a nyelvi szövegszinten kimutatható egyezések.” PETHŐ, *i. m.*, 105, 106.

97 FROMM, *i. m.*, 57.

98 *Uo.* 55. Fromm hozzáteszi, hogy „Amikor itt az anyai és az apai szeretetről beszélek, az »ideáltípusról« van szó a Max Weber-i értelemben vagy a jungi értelemben vett archetípusról – és nem feltételezem, hogy minden anya és apa ilyen módon szeret.” *Uo.* 55.

99 *Uo.* 53.

változhat, másrészt nem érzik szükségét, hogy engedelmeskedjenek neki úgy, ahogyan apjuknak engedelmeskedtek. Mivel az anya az apa módszereivel próbál viszonyt kialakítani a fiúkkal, kudarcba fullad vállalkozása. Nem veheti át az apa szerepét. Illetve az is közrejátszik az anya ignorálásában, hogy személyét ridegre és zsarnokira formálta a rendező, így a gyerekek átvitték anya iránti szükségleteiket az apára, illetve további apafigurákra (gondolhatunk itt a filmben hangsúlyos szerepet kapó bagolyra).<sup>100</sup> Így már tökéletesen érthető a szintén rideg apafigura felértékelődése a fiúk számára a halála után.

Fiaival való kapcsolata az elbeszéléshez hasonlóan gyakorlatias dolgokra korlátozódik, csakhogy itt kemény ellentétek feszülnek közte és a gyerekek között. A nő akarata ellenállásba ütközik. Tehát határozottan van akarata, hatni akar fiaira, nem úgy, mint a novella nőalakja. De ettől még nem válik szimpatikussá, mert nem megértéssel fordul hozzájuk, hanem csakis utasításokkal. Nem tud részt venni a fiúk gyázmunkájában, hiszen amikor az idősebbik fiú nem hajlandó enni, akkor is csak ennyit tud mondani: „Ezzel nem támaszod fel apádat.”

Ezenkívül nagyon erősen megjelenik a filmben a képmutatás a nő részéről. Elhangzik a szájából ugyanebben a jelenetben, hogy „Az a dolga minden anyának, hogy gondolja, táplálja a gyerekeit”. Ez egyfelől utal a rá nehezedő társadalmi elvárásra, vagyis a már említett feltétlen gondoskodásra, mellyel az anya, főleg a gyermek első éveiben (csecsemőkorában saját testéből táplálva), ellátja gyerekeit,<sup>101</sup> másrészt, a következő mondatok egyikének fényében arra a képmutató magatartásra, amivel a gyermekek példás gondozásán alapuló saját legitim társadalmi helyét szeretné biztosítani: „Nekem senki ne mondja az iskolában vagy mit tudom én, hol, hogy Witmanné még enni sem tud adni a gyerekeinek.” Ha lehet, a film Witmanné figurája aktív viselkedésével még kevésbé szimpatikus nőalakot testesít meg, mint a novella passzív, puha szereplője. Ez a viselkedés tulajdonképpen nem meglepő, hiszen a nők, ahogy a novellából is megtudtuk, csak akkor méltányolhatók, ha szeretik a férjüket, ha képesek gyermekeket szülni,<sup>102</sup> s nyilván, ha becsülettel fel is nevelik őket.

Ehhez kapcsolódik Witmanné szeretőjével való viszonya is. Kiderül, hogy az anya nem csak saját maga miatt tartja fenn a kapcsolatot. Ezzel megint kétfős értékrendet állít fel a narratíva, akár csak a novellában. Egyrészt elmarasztható a nő, hogy érdekből tart szeretőt, „csak” férjet akar fogni, apát a gyerekeknek, másrészt méltányolható – hogy némi iróniával éppen ezzel a szóval éljek – hogy mégis csak gondol valamilyen formában a gyerekekre. De lehet az értelmezésnek olyan vetülete is, amely a nőt, aki rádöbben, hogy a patriarchátus működésképtelen a férfi személye nélkül, és csakis egy pótapa lehet alkalmas fegyelmezni a kallódó, egyre többet csavargó gyerekeit, így közvetett módon társadalmi nyomásra kénytelen új apa után nézni. Vagyis mindez azt támasztja alá, hogy érvényesülni csakis egy férfi oldalán képes.

100 „Ha viszont az anya rideg, érzéketlen és zsarnoki, a fiú vagy átviszi az anyai oltalom iránti szükségletét az apára, majd további apafigurákra – amely esetben a végeredmény hasonló az előbbihez –, vagy egyoldalúan apaorientált személyiséggé fejlődik, teljesen átadva magát a törvény, a rend és a tekintély elveinek, és nem tudja se elvárni, de elfogadni se a feltétlen szeretetet.” *Uo.* 59–60.

101 *Uo.* 56.

102 „Witmannének azonban szintén meg kell bocsátanunk, végre is két szép és erős fiút hozott a világra. Az utcában, ahol egy kétemeletes, rozoga házban laktak, a szőke, gyászruhás Witmannét határozottan méltányolták is.” CsÁTH, *i. m.*, 128.

A film cselekménye, azáltal, hogy követi az elbeszélés történetét, filmes kli-sével ér véget a nő szempontjából. Ugyanis „Kuhn szerint (...) azt láthatjuk, hogy a hollywoodi filmek általában »helyreteszik« (avagy »megmentik«) őket [a nőket]. Ez különböző, noha korlátozott számú módon történhet: a nő szerelmes lesz, férjhez megy, kibékül a családjával, azaz elfoglalja a neki szánt helyet a társadalomban. Ha viszont nem így tesz, akkor a büntetése a társadalomból való kirekesztettség, a bebörtönzés vagy a halál.”<sup>103</sup> Szász János filmje tökéletesen követi az utóbbi verziót.<sup>104</sup> Az anya képtelen beilleszkedni a társadalom által előírt szerepbe, ezért – a film interpretációja szerint – bűnhődni kell, fiai szinte felmenthető, hiszen csak azt kapja, amit megérdemelt.

#### 2.2.4.2. Irén – ugyanaz másképp

A prostituált alakja éppúgy, mint Witmanné figurája, élesedik a filmben, határozott kontúrokat kap. A passzív, puha nőalak helyett, akit a novellában megismerünk, itt egy olyan emberrel találkozunk, akit az élet megkeményített. Belelátunk a mindennapjaiba, látjuk szenvedni, látjuk kihasználva, megalázva, de látjuk jókedvűnek is, majd szomorúnak, melankolikusnak. Szász megtölti élettel a novella üres, tulajdonságokat szinte teljesen nélkülöző szereplőjét. Itt is erősebbé válik azonban az érdek. Különösen a jelenetben mutatkozik meg ez egyértelműen, amelyikben félrehajítja a virágot, amit a fiúk hoztak neki, amint azok kilépnek a szobából, addig azonban mézes-mázos, amíg ott vannak. Ezzel a prostituált személyiségét sematizálja, nem engedi kilépni sztereotipikus helyzetből. (A novellában nem ilyen erős az érdek motívuma a nővel kapcsolatban. Elképzelhető egy érzelmesebb nő is, aki nem pusztán érdekből cselekszik.)

Képileg is sematikus, sztereotipikusan ábrázolja a nőt: vörös hajjal, vörös ruhában, piroslámpás házban. Illetve több jelenetben látjuk félmeztelenül a lányt. Személyisége egyáltalán nem passzív, aki mozdulatlanul hagyja magát ölelni, hanem nagyon is kezdeményező (itt inkább a fiúk passzívak, félénkek, nem „veszik birtokba” a lányt, ahogy a novellában). Valamint a nő első megjelenése is filmes klisé: egy lovaskocsiban szeretkezik egy kuncafttal, tulajdonképpen szinte megerőszakolják, majd a férfi kilöki a kocsiból a piros lámpás ház előtt – ezt a jelenetet lesi meg az idősebbik Witman fiú. Meglesi, írtam le, és valóban, nem csak a kamera él a voyeurizmus eszközével, hanem egy szereplőjén keresztül erősíti e nézőpontot.<sup>105</sup> Tehát a film tulajdonképpen felerősíti a novella hozzáállását a prostituált alakjához.

103 Idézi HOLLÓSI Laura, *Nőfilmek nem csak nőknek*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=116>

104 Szász János *Ópium* című, szintén Csáth szövegeit feldolgozó filmjében is ugyanezt a megoldást választja. Az örült nőt a társadalomtól elzárva, elmeegógyintézetben őrzik és próbálják gyógyítani, módszereik azonban inkább hasonlítanak kínzásra, mint gyógymódra.

105 „A nő látványának, megjelenítésének kérdéseiről a feminista kritikusok érdeklődésének súlypontja áttevődött e látvány nemi szerepek általi meghatározottságára, s ehhez kapcsolódva a nőről alkotott maszkulin szerkezetű kép voyeurisztikus, fetisiztikus és narcisztikus tulajdonságainak feltárására.”, írja Vincze Teréz a feminista filmkritika második hullámáról. VINCZE, *Feminizmus..., i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>



Abból a szempontból is megtartja a novella felállását. „Ahogy Budd Boetticher írja: »Az számít, amit a hősnő kivált, vagy inkább amit megjelenít. Ő az, vagyis inkább az általa a hősből kiváltott szerelem vagy rettegés, esetleg az iránta érzett aggodalom, ami a hőst cselekvésre sarkallja. A nőnek önmagában nincs semmi jelentősége.«<sup>106</sup> Valóban, a nő, bár többet tudunk meg személyiségéről, mint Csáthnál, csak mozgatórugója a fiúk tettének, az ő életében nem változik semmi, ő nem tesz semmit, csupán éli kiszolgáltatott, átlagos prostituált-életét.

Egy másik nő életstratégiával találkozhatunk itt a feleség-anya legitim szerepe mellett, az illegitim prostituált alakjával, aki szintén ki van szolgáltatva a férfiaknak, és Witmannéhoz hasonlóan (aki akár a maga öröme is, akár kizárólag társadalmi nyomásra, de férfit akar tudni maga mellett) tőlük függ. E stratégia legfontosabb alkotóeleme a szépség. Elhangzik Irén szájából, hogy „Egész nap a tükörbe néztem, és arra gondoltam, hogy a szépségem el fog múlni.”<sup>107</sup> Ezen a napon egészen rosszkedvű, melankolikus hangulatban van. Persze nem csak e stratégia része a szépség, elég, ha Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényére gondolunk, ahol vénlánysága egyetlen okaként csúnyasága merül föl. A férjhez menésen kívül más opció pedig nincs (hacsak nem lehetne prostituált, de csúnyasága miatt ez elméletben sem kerülhetne szóba), marad tehát a szülői ház. Úgy tűnik, nő nem boldogulhat szépség nélkül. Vagyis a szépség úgy jelenik meg, mint a látszólagos függetlenség feltétele. Azért látszólagos, hiszen a szülői háztól való elszakadás, ha házasság formájában történik meg, a férj fennhatósága alá irányítja a nőt, ha pedig illegitim prostitúció formájában, akkor úgymond minden férfi kénye-kedvének szolgáltatja ki, hiszen megélhetése ekkor is férfiaktól származik.

40

#### 2.2.4.3. Két ház között

A filmben elég hangsúlyosan két ház – a szülői ház és a piros lámpás ház – között csapódnak ide-oda a fiúk. Az „ismeretlen ház” a titokzatosságot, kiismerhetetlenséget ábrázolja – a nők megfoghatatlanságára utal. A melegség illúzióját adja. Az otthonukban nincs melegség, az otthon rideg, sötét, komor. A nőket – Witmannét és Irént is főként szobabelsőkben látjuk, szerepeik helyhez kötöttek, így a házak szimbolikussá válnak. Bemutatják a két lehetséges életstratégiát, melyek közé, az előbbieken alapján úgy tűnik, egyenlőségjel tehető. Különösen hangsúlyos a két szerep egymásra másolása a gyilkossági jelenet záró képe és a következő kép összefüggésében. Mindkettőben ágyat látunk, az anya fehér hálóingén a vérfoltot, majd snitt, és a következő kép Irén arca és vörös haja a fehér ágyban.

#### 2.2.4.4. Eszti – pozitívum?

A cselédlány karaktere az egyetlen pozitív nőalak, sőt, az egyetlen rokonszenvesnek megalkotott felnőtt alak, aki megjelenik a filmben. (A novellában nem szerepel cselédlány.) Pozitívnak mondható abból a szempontból, hogy

106 MULVEY, *i. m.*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

107 *Witman fiúk* (1997), rendező: Szász János

mintha ő lenne az egyetlen, aki bizonyos értelemben független. Igaz, hogy másoknak dolgozik, de megteheti, illetve meg is teszi, hogy kimenőt kér. Illetve tulajdonképpen meg sem várja a választ, határozottan kijelenti, hogy elmegy. (Ez a gyilkosság éjszakájának estéjén történik.) Ő az egyetlen női karakter, aki nem függ férfiaktól. Anyagilag sem. Hajadon, önálló lehet a maga társadalmi rangján belül. Érzelmileg is ő tűnik a legpozitívabb alaknak, ő az, aki felelősségre vonja Witmannét: „Szereti maga a gyerekeit?” Persze, tegyük hozzá, a filmnek igencsak didaktikus része ez a jelenet, tulajdonképpen ezért az egy kérdésért jelenik meg a filmben a lány, ez a karakter funkciója.

### 2.3. Összegzés – semmi sem változott?

Összességében elmondható, hogy a novella elnyomó narratíváját nem hogy megváltoztatja a film, de a történelmi háttérrel megrajzoló kidolgozottságával, az anya jellemének ábrázolásával még inkább megerősíti. Az anya halála szükségszerűvé válik. A büntetés nem maradhat el. Irén alakját illetően is inkább negatív irányba mozdul el a film a novellához képest, a prostituált személyisége, érdektől motivált tettei még kevésbé teszik szimpatikussá. A filmes megoldások pedig klisészerűen mutatják be a nőt, voyeurisztikus elemekkel, meztelenül, erőszaknak kitéve. Tehát az 1997-es film megismétli nem csak a századfordulós történetet – és nem csak megismétli, hanem megerősíti azt az interpretációt, mely szerint az anya bűnös, a fiúk pedig kvázi-ártatlanok –, hanem a történet elbeszélésének módját is leutánozza abban az értelemben, hogy a gúnyos, felülről beszélő, lekezelő hangot erős képi közhelyekkel „helyettesíti”, így tulajdonképpen ugyanabból a hierarchikus nézőpontból beszél (filmnyelven) a nőkről.

## 3. Bodor Ádám: *A részleg* (1985) – Gothár Péter: *A részleg* (1995)

### 3.1. Bodor Ádám: *A részleg*

#### 3.1.1. A részleg világa

Bodor Ádám prózájának állandó motívumai a megérkezés, a visszatérés és/vagy a hely elhagyása. Szereplői jönnek-mennek, rövidebb-hosszabb időt töltenek valahol, aztán legtöbbször odébb állnak. Sokszor anélkül, hogy bevégezték volna, amiért jöttek. Mert bizonyos történetekben magyarázatot kapunk az érkezésre, ismerjük a szereplő motivációját (pl. *Sinistra körzet*). Más történetekben, mint amilyen *A részleg* is, nem tudja az olvasó, sőt, maga a főszereplő sem, miért küldik egy bizonyos helyre. Míg más történetekben a szereplők önszántukból, valami cél elérése érdekében érkeznek Sinistra körzetbe, vagy Bogdanski Dolinára (*Az érsek látogatása*), ebben a történetben Weisz Gizellát felsőbb utasításra rendelik az isten háta mögötti helyre. Hogy kinevezésről vagy internálásról van szó, nem lehet eldönteni.

Későbbi Bodor Ádám történetekben, mint a *Sinistra körzet* darabjai vagy az *Érsek látogatása*, már nem nagyon merül föl, hogy létezik a történetek helyszínéül szolgáló helyeken kívül más, jobb világ. Valószínűleg, amikor szerep-

lőik elhagyják a történések helyszínét, nem kerülnek jobb, emberségesebb világba. Ellenpontként ugyan fel-felsejlik például a Medvegyica túlpártja mint lehetőség (*Az érsek látogatása*). A *részleg* című elbeszélésben azonban még egyértelműen van világ, amiből kiszakítják Weisz Gizellát, nagyon is éles ellentét van a történet kezdete és vége között. Ahogy Balassa Péter írja, Gizella még a normális életből indul, habár már ez a normalitás is feszült, visszafafojtott,<sup>108</sup> egy idő után pedig már semmi sem stimmel, mégis minden rendszerszerűen működik.<sup>109</sup> Ha azonban elfogadjuk, hogy a *részleg*, habár a hatalom, a rendszer úzte oda Weisz Gizellát, mégis kívül áll azon a rendszeren, mely odairányította, Gelencsér Gábor szavait felidézve elmondhatjuk, hogy a szabadság mégis megjelenik mint lehetőség, az abszurd kinevezés/internálás abszurd elfogadásával, tehát az belső tér és idő nyeresét eredményezi, spirituális létet, a belső szabadság megtalálását.<sup>110</sup> Annál is inkább létezik a világ a részlegen kívül, hiszen a történet ideje pontosan, helye pedig hozzávetőlegesen meghatározható.

### 3.1.2. Az elbeszélés helye és ideje

A történet ideje pontosan meghatározható a szövegben, Sztálin halála után vagyunk, ez kiderül az újságból, amelyben Malenkov és Bulganyin üzenete látható.<sup>111</sup> Ennél még egyértelműbb utalás található az elbeszélés vége felé, amikor az Öcsi vagy Petya nevű karakter rákérdez az újságcikkre, majd maga mondja ki a választ: „Szóval meghalt”.<sup>112</sup> 1953-ban vagyunk, ekkor hal meg Sztálin.

A hely meghatározása azonban már nem ennyire egyszerű. Az elbeszélés első mondatában azonnal találkozunk a főszereplő, Weisz Gizella nevével, ami német, illetve zsidó név. Teljesen eltér a történet többi szereplőjének nevéétől, melyek szláv eredetű nevek. Onaga elvtárs dicséri meg, aztán később a Borgova kettes telephez érnek. Egyébként névtelen szereplőkkel találkozik Weisz Gizella hosszú ideig útja során, vagy az olvasó nem értesül a nevekről. „A kalapos férfi”, „a telepvezető”, míg végül Buckóval akad össze, akit először nem ismer meg, majd megtudja, hogy Potra doktort látta. Majd

108 „A történetek amolyan feszült normalitás, visszafafojtott hétköznapiság »nem történik semmi« légtérben indulnak, hogy aztán a legváratlanabb, legszokatlanabb emberi viselkedések, reakciók, válaszok színterévé váljanak.” BALASSA Péter, *Bodor Ádám novelláiról: Az Eufrátesz Babilonnál*, = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 176.

109 „Azután hirtelen minden a feje tetejére áll már, semmi sem stimmel, minden kiszámíthatatlan, mégis mintha rendszerszerűen működne, de ez a működés nem történés.” *Uo.* 177.

110 „A *részleg* azonban, mint neve is jelzi, nem az egész világ. A belső szabadság ára a világból történő teljes kizáródás, egyfajta spirituális lét a valósággal szemben.”, írja Gelencsér Gábor a film kapcsán, ugyanez elmondható azonban az elbeszélésről is. GELENCSÉR Gábor, *A végeken (A részleg)*, = G. G., *Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei*, Bp., Novella, 2006, 121.

111 „A csarnokban egy bódénál újságot vesz, a címlapon Malenkov és Bulganyin üzenetével.” BODOR Ádám, *A részleg*, Bp., Magvető, 2006, 10.

112 *Uo.* 30.

Kuptor Jani, a szénégető és végül Öcsi vagy Petya. Borgova neve akár utalhat konkrétan Gorgovára is, ami egy tó és egy halászfalu neve is a Duna-deltában, ami a mai Románia területén található. De egyszerűen lehet egy román hangzású név is. Tehát mindenképp egy többnemzetiségű, többnyelvű területre utal. A történetben is találkozunk magyar és román hangzású nevekkal, azonban mindenki tiszta magyarsággal beszél. Vagyis legalábbis a nyelvtani szerkezetek, a szóhasználat tökéletes magyarságra utal, nem derül ki, hogy bármelyik szereplő is akcentussal beszélne, hogy bármelyikük nem anyanyelvi beszélő. Ez majd érdekesen fordul meg a filmes adaptáció során.

Összességében elmondható, hogy tér és idő tekintetében konkrét és absztrakt határán mozog a szöveg, hiába határozhatjuk meg pontosan az időt és nagyjából a helyet, mégis a leírt világ működésének abszurdítása miatt időn és téren kívül állóvá is válik.<sup>113</sup>

### 3.1.3. A narráció, az elbeszélés módja

Az elbeszélésben egyes szám harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor van.<sup>114</sup> Lecsupasztott, tömör, mindenféle reflexiót, értelmezést mellőző a narráció, írja Balassa Péter.<sup>115</sup> Az elbeszélés jelen idejű, ezzel olyan hatást érve el, mintha az olvasó szemtanúja lenne az eseményeknek. Ezáltal filmszerűvé is válik a novella. Ezt a hatást erősíti az is, hogy szinte csak párbeszédre szorítkozik, a leírás csak a legszükségesebbekre tér ki, tényközlő, akár egy jelentés.<sup>116</sup>

Ezt a jelentéshez hasonló elbeszélésmódot lehet reflexióként értelmezni és így arra a korra vonatkoztatni, amiben a novella játszódik, lehet egyfajta utalás a diktatúra ügynökökkel fenntartott világára. A narrátor nem tudósít sem Weisz Gizella, sem más szereplők belső történéseiről. Nem ítélik, nem alkot véleményt. Tényeket tudunk meg, helyszíneket ismerünk meg úgyahogy, párbeszédet hallunk. Lineáris az elbeszélés módja, három napot ölel fel a történet az indulástól a megérkezésig. Balassa Pétert idézve nincs mögöttes tartalom a szövegben, az maga a mögöttes, illetve rejtélyes, ahogy ez a világ működik.<sup>117</sup> Egyetlen mondat lép ki ebből a struktúrából, mégpedig a zárómondat, ami Weisz Gizella gondolatát tolmácsolja: „Aztán megnyugszik: ez most már így lesz egy darabig.”<sup>118</sup>

113 „A részlegnek mint adaptációnak a legnagyobb tétje az, hogy Gothárnak sikerül-e megőriznie a történet anyagszerű konkrétságának és metaforikus jelentéstöbbletének egységét, amikor is pontosan felismerjük, miféle diktatúráról van szó, mégsem pusztán egy politikai rendszer bírálatát látjuk a filmben. GELENCSÉR, *i. m.*, 124.

114 Vö. 23. jegyzet

115 Ugyanakkor Bodor irálya valószínűleg semmitől sem viszolyog jobban, mint bármiféle értelmezéstől, filozófiától, reflexiótól; csak a világ képét adja, emberi reakciókat és működéseket.” BALASSA, *i. m.*, 178.

116 Báron György is megjegyzi kritikájában, miért olyan sok a Bodor műveit felhasználó adaptáció: „Az ok kézenfekvő: Bodor történetei egyszerűek, egyenesvonalúak és szikarak, akár a filmnovellák.” BÁRON GÖRGY, *Egy rosszabb nap (A barátkozás lehetőségei)*, Filmvilág, 2007/8, 54.

117 „Nála nincs mögöttes; ami látható, az a mögöttes. Nem az a rejtélyes, amit nem mond ki, illetve ilyen nincs, hanem az, ahogyan ez a világ él, működik, egyben van, holott valójában elemeire széthullott.” BALASSA, *i. m.*, 177.

118 BODOR, *i. m.*, 38.

Az elbeszélői pozíció tehát nem árul el értékítéletet a nőre vonatkozó társadalmi berendezkedésben. Illetve elmondhatjuk, hogy azzal, hogy engedi a nőt megszólalni, sőt, amit megtudunk róla, csak saját szavaiból és cselekedeteiből tudjuk, önállóságot biztosít a nő alakjának, hiszen az olvasó maga ítélni tudja ezeket a szavakat és tetteket. Nem a férfi szerző tekintetének szűrőjén keresztül látjuk, hanem, úgymond, magunk, közvetlenül tapasztalhatjuk őt. A szöveg cselekményéből azonban annál több kiderül a nők ötvenes évekbeli társadalmi helyzetéről.

### 3.1.4. A nő, Weisz Gizella ábrázolása

#### 3.1.4.1. Az elbeszélés és a szöveg keletkezésének ideje – az eszményi szocialista nőtípus?

Az elbeszélés ideje 1953-ra datálható a már említett okok miatt. Az ötvenes évek a kitelepítések, a „csengőfrász” időszaka, tehát ami Weisz Gizellával történik, tulajdonképpen nem meglepő fordulat. A teljes kiszolgáltatottság világában járunk, ha referenciálisan olvassuk a történetet, akkor az ötvenes évek megfeleltethető ennek az abszurd világnak.<sup>119</sup>

A szöveg megjelenésének ideje 1985, még mindig a diktatúra ideje. Romániában még ekkor sem lazul a diktatúra, Bodor Ádám azonban ekkor már Magyarországon él, így jelenhet meg nyomtatásban a szöveg. Bodor az ötvenes évekhez nyúl vissza, amikor a hatalom működési mechanizmusa fő témája egész kötetében (*Az Eufrátesz Babilonnál*, 1985), így lehet kijátszani a cenzúrát, hiszen ekkor, a puha diktatúrában már megengedett a korábbi időszakok bírálata. Nyilvánvaló azonban, hogy a diktatúra természete lényegében nem változott, így érthető a nyolcvanas évek világára is, sőt, ha messzebb akarunk menni, bármely kor és hatalmi struktúra világára is vonatkoztathatjuk.

Van-e jelentősége, hogy Bodor éppen nőt választott története főszereplőjének? A hatalom szempontjából nő és férfi egyforma, a szocializmusban nem tettek különbséget férfi és női dolgozó között. Egyáltalán nem finomkodtak a nőkkel, ugyanúgy elítélték, kitelepítették, börtönbe zárták őket, mint a férfiakat, erre számtalan példát tudunk a történelemből. Bodor története ezt pontosan leképezi. A nő emancipált, egy vállalatnál dolgozik, nem tudjuk, pontosan milyen pozícióban, de okos, rátermett, ahogy Onaga elvtárs az első bekezdésben meg is dicséri,<sup>120</sup> tehát elvben nem különbözik férfi társaitól, sőt, mondhatjuk, hogy kivételezett helyzetben van. Jó helyen, a Szovjetunióban tanult, nagy pénzeket költöttek rá, tehát minden lehetőséget megkapott, és

119 „(...) a történelmi kiindulópontok világosan érzékelhetők az első ciklusból: ötvenes évekbeli retorziók, értelmetlen el- és meghurcolások, amikor az elhurcolók és a népbüfét betiltók sem tudják igazán, mi micsoda, mi miért történik, kik ők; árvaság és terror valahol Romániában, a Duna-delta környékén eltűnt apák, férfiak, szét-hullott családok.” BALASSA, *i. m.*, 178.

120 „Aznap, amikor útnak indul, Weisz Gizellát mindenki megdicséri. Még a nagy Onaga elvtárs is mélyen a szemébe néz. »Ez igen« - mondja. »Elgondolásai kitűnőek, tervei nagyszerűek. Maga vezetésre termett...«” BODOR, *i. m.*, 5.

ráadásul tele van jó ötletekkel.<sup>121</sup> Azt mondhatnánk – ahogy névtelen útitársa szájából el is hangzik –, helyzete irigylésre méltó.<sup>122</sup> Ekkor még nem tudja, hogy csak kivételezett helyzetben *volt*.

Bodor olyan életutat rajzol meg, mely nem tipikusan női, de talán nem is lehetne az, hiszen a szocializmus idején a nők erőszakos emancipációját hajtották végre, ugyanúgy termelniük kellett, ahogyan a férfiaknak. Bodor hőse iskolázott, vezető pozícióban lévő nő, ez a női szerep teljesen beleillik a korábbi polgári eszmékkel való szembenállás korába, ami a nőket egyforma jogokkal látta el, mint a férfiakat, nem függtek gazdaságilag sem apjuktól, sem férjüktől, az anyagi megfontolással szemben a szerelmi házasságok ideje kezdődött, ugyanolyan elbírálásban részesültek válás esetén.<sup>123</sup> Látni fogjuk az elemzés során, hogy ez csak elviekben volt érvényes, a gyakorlatban még mindig a patriarchátus uralkodott.

Weisz Gizellát embertelen körülmények között viszik a részlegre, egy férfi számára is megterhelő viszontagságokon megy keresztül, az úti cél pedig egyenesen emberfeletti túróképesseget igényel. Hideg, sár, nem kielégítő táplálkozás, dohányzás, és végül a cövekelés, mely az elbeszélés idejében még nem történik meg, de előrevetítik, tudjuk, hogy hónapokig, évekig, akár évtizedekig ez lesz Gizella napi tevékenysége. Ha ismerjük az ötvenes évek szocialista ideológiáját a női munkáról, nem lepődünk meg túlságosan, hiszen olyan munkákat is rákényszerítettek a nőkre, melyekre biológiai és társadalmi adottságaik alapján nem voltak alkalmasak, nehéz fizikai munkákra is kiképezték őket. Ez azonban nem a női egyenjogúság nevében történt, hanem a szocializmus ideológiája nevében, abból a célból, hogy nemtelen, személyiség nélküli munkássá váljanak. Weisz Gizella, úgy tűnik, valóban megtestesíthetné a nemtelen embereszményt. Bár még rajta is van mit alakítani a hatalom szemében, minimális nőiességétől még meg lehet fosztani – erre a későbbiekben majd kitérek.

### 3.1.4.2. Szépség mint attribútum?

„Weisz Gizella táskájából zsebkendőt vesz elő, végigsétál a folyosón, benyit a mosdóba. A kagyló poros és kérges, a csapok szárazon bőfögnek, a tükör helyén, épp arcmagasságban szénporos ujjal rajzolt koponya. Alatta szénporos ujjaktól a felirat: »Még mindig szép vagyok.«”<sup>124</sup> Ebben a mondatban az

121 Majd később névtelen útitársa mondja Weisz Gizellának: „»A Lomonoszovon tanultál. Aztán hamar bejött neked minden.« »Ja – bólint Weisz Gizella. – Az igaz. Rám költöttek egy csomó pénzt.« A kalapos férfi csak bólogat: »Aztán tele vagy ötlettel. Jó vagy a főnöknél.«” *Uo.* 9.

122 „Nézlek – folytatja a kalapos férfi –, ahogy itt ülsz, mintha aludnál. És egy kicsit irigyellek.” *Uo.* 8.

123 „A szocialista ideológiai határozottan elutasította, sőt nem túlzás állítani: megvetette a korábbi polgári hagyományokat, így a nők apjuktól majd férjüktől való gazdasági függését is. Az anyagi megfontolásokon nyugvó házasságkötések helyébe az érzelmeken, szerelmen alapuló lépések.” GREGOR Anikó, *A matriarchátustól a „Girl Power”ig, avagy a nők társadalmi és családban elfoglalt helyzetének alakulása. IV. rész: Nők az államszocializmusban*, <http://kistaska.tatk.elte.hu/cikk.php?cikkid=351>

124 *Uo.* 14.

idő múlása és a szépség kapcsolódik össze. Vagyis az idő múlását egyedül a szépség, azaz a külső megjelenés jelzi, nincs már más időmérő eszköz. Ez a novella elején szereplő jelenettel<sup>125</sup> és a Buckóval/Potra doktorral való találkozás<sup>126</sup> jelenetével összefüggésben még inkább kijelenthető. Az indulás előtt még belenéz a tükörbe, majd nem ismeri fel Potra doktort (Weisz Gizella kísérei Buckónak szólítják), akinek neve is, külseje is megváltozott. Ekkor Weisz Gizella maga a tükör, amelybe Buckó „belenéz”. Az identitás változása, a nőiességétől való megfosztás csak ezek után kezdődik. A női identitás elvesztése egyenlő lenne a szépség elvesztésével? S a szépség egyenlő a fiatalsággal? Tehát a nőiesség egyenlő a fiatalsággal? Ezek a sejtések mind benne vannak a mondatban, ami talán a jövőre vonatkozik, hiszen koponya alá írták, épp ezért vészjósló, a halálra is utalhat, vagy legalábbis halálközeliségre. Valamint arra is, hogy ebben a világban másképp múlik az idő, évek alatt egy életet öregedhetnek a szereplők, ahogy Buckó is.

A nő ruházatáról egyébként a következőket tudjuk meg: lódenkabát, szürke halinacsizma, fején fehér kendő. Barna, kopottas sporttáskában viszi csomagját. Öltözéke egyik darabja sem mondható kifejezetten nőiesnek, ráadásul a lehető legtöbbet takarja el a nő magából. Mégis van még mit elvenni tőle, ezzel a kérdéssel a későbbiekben majd részletesen foglalkozom.

### 3.1.4.3. A nő és a hatalom

A hatalom ebben a fiktív diktatúrában is, éppúgy mint más rendszerekben, elsősorban a testet fegyelmezi, még akkor is, ha látszólag a lelket veszi célba.<sup>127</sup> „(...) a test közvetlenül is behatol a politika területére; a hatalmi viszonyok azonnal hatnak rá; körülzárják, megjelölik, idomítják, kínozzák, munkára fogják, szertartásokra kényszerítik, jeleket követelnek tőle”,<sup>128</sup> írja Foucault *Felügyelet és büntetés* című munkájában, és rögtön látni is fogjuk, mennyire igaz ez a novellában történő eseményekre is. A lelkére akarnak hatni, de ezt a test elzárásán keresztül kívánják elérni: „Magát azért küldték ide, hogy gondolkozzék rajta, mért is küldték ide”<sup>129</sup> – mondja Öcsi vagy Petya Weisz Gizellának. Weisz Gizella testét elkülönítik, kínozzák, munkára fogják. A lélek a hatalom működése következtében, a büntetés, bűnhődés eljárásaiból jön létre, ez az a terület, ahol a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás pedig visszakapcsol a hatalom hatásaihoz és

46

125 „Weisz Gizella nézi magát a tükörben, végigsimít arcán, saját szeme közé néz, miközben fölemeli a telefonkagylót.” *Uo.* 6.

126 „»Nem ismerem« - mondja Weisz Gizella. / »Hogyhogy nem. Ó Buckó. A volt részlegvezető. Hogyhogy nem ismeri? Ne is mondjon ilyet. « / »Nem ismerem« - mondja Weisz Gizella. / A járgányos ember csak csóválja a fejét és nevet. »De Potra doktort, ugye, ismeri« - jegyzi meg, miután továbbindultak. / »Ót igen« - mondja Weisz Gizella. / »Na látja, na látja. Ugye, hogy ismeri.« / »De ő nem így néz ki.« / »Most így néz ki.«” *Uo.* 20.

127 *Vö.* 45. jegyzet

128 *Uo.* 37.

129 BODOR, *i. m.*, 35.

erősíti azokat.<sup>130</sup> Valamint a „test csak akkor lesz hasznos erő, ha termelő test és ugyanakkor alávetett test. Ezt az alávetettséget nem csupán olyan eszközökkel lehet elérni, mint amilyen az erőszak vagy az ideológia; lehet közvetlen is, fizikai; az erőt ki lehet játszani erő ellen, lehet hatni az anyagi elemekre, s mégsem lenni erőszakosnak; az alávetettséget ki lehet számítani, meg lehet szervezni, technikailag átgondolni, lehet kifinomult, nem kell fegyverhez vagy terrorhoz folyamodnia, s mégis fizikai természetű maradhat.”<sup>131</sup> Ez elmondható az elbeszélésben megfigyelhető összes mozzanatról, melyek Weisz Gizella internálásában közrejátszanak: kifinomultságra utal az a módszer, ahogyan elhittetik vele, hogy kinevezésről, jutalomról van szó, és csak lassan, fokozatosan ébred rá, hogy valójában büntetésben van része. Megszervezettséget látunk az egyes állomások szinte rituálisan ismétlődő jeleneiben, mondataiban, ahogyan a részlegvezetők várják, majd újabb, távolabbi helyekre irányítják.

A büntudatot is tehát a büntetés által kívánja létrehozni a hatalom. Weisz Gizella esetében nem tudjuk eldönteni, eléri-e célját a büntetés, mert a szöveg lehetőséget ad mindkét értelmezés számára. (Azt, hogy Öcsi/Petya nem hisz a rendszerben, majdnem biztosra vehetjük. „De nem iszom. Nem pusztítom magam. Túl akarom élni azokat, akik ideküldtek.”<sup>132</sup> – mondja Weisz Gizellának.) Illetve az értelmezés azon lehetősége, hogy a szabadság nyer teret a világon kívüli (vagy a világ közepén elhelyezkedő) részlegen, illetve igazi emberi kapcsolat kialakítására kap esélyt, aláássa a büntetés egész mechanizmusának sikerességét.

Vizsgáljuk meg, mit is jelent a kitelepítés. A fegyelmezés eljárásán belül a felosztás művészetéhez tartozik a hatalom eme eljárása, azon belül is az elemi helyhez kötöttség, a kvadrálás mechanizmusa mutatkozik meg benne. „Minden egyénnek megvan a maga helye; s minden egyén egy helyen van. Kerülni kell a csoportokra szakadást; fel kell számolni a kollektív képződményeket; meg kell vizsgálni a zavaros, feltűnő vagy bujkáló tömegességet. A fegyelmező tér hajlamos annyi parcellára oszlani, ahány megkülönböztethető test vagy elem van benne.”<sup>133</sup> Az effajta felosztás szélsőséges esete nyilvánul

130 „Nincs értelme azt mondani, hogy a lélek illúzió vagy ideológiai következmény. De annak igen, hogy létezik, realitása van, hogy a test körül, a test felületén, a testen belül állandóan létrejön azon hatalom működése következtében, amely a megbüntetettek nehezedik – illetve általánosabban azokra, akikre felügyelnek, akiket betörnek és megjavítanak, az örültekre, a gyerekekre, az iskolásokra, a gyarmatosítottakra, azokra, akiket valamilyen termelőgépezethez rögzítettek, s életük végéig ellenőrzés alatt tartanak. E lélek történelmi realitása a keresztény teológia által bemutatott lélektől eltérően az, hogy nem eleve vétkesként és büntetendőként születik, hanem sokkal inkább a büntetés, a felügyelet, a bűnhődés és a kényszer eljárásaiból. Ez a valós és testetlen lélek egyáltalán nem szubsztancia, hanem olyan elem, amelyben a hatalom egy bizonyos típusának hatásai és a tudásra való hivatkozás illeszkednek egymásba, fogaskerékrendszer, amelynek révén a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás meg visszkapcsol a hatalom hatásaihoz és erősíti őket.” FOUCAULT, *Felügyelet...*, i. m., 40-41.

131 *Uo.* 37.

132 BODOR, i. m., 35.

133 FOUCAULT, *Felügyelet...*, i. m., 195.



meg *A részlegben*, valamint párosul a tevékenység ellenőrzésével is. A cövekelés mint tevékenység osztja majd be az időt az isten háta mögötti helyen. Az időbeosztás fontosságát már a kolostorok közösségei felismerték. „Pontosság és szorgalom a rendszerességgel együtt a fegyelmező idő fő erénye lesz.”<sup>134</sup>

Miért akarják Weisz Gizellát eltávolítani? Ha azt az ősi összekapcsolódást tekintjük, miszerint a nő a kiszámíthatatlan, a megfoghatatlan,<sup>135</sup> semmiképp sem illik a diktatúra átlátható rendszerébe, ki kell iktatni. A hatalom logikája alapján a nő csak elvonja a férfiak figyelmét a munkától. Vagy azért kell száműzni, mert bár látszólag a szocializmus emancipálta a nőt, rejtve azonban még mindig anyaként, azaz „reprodukálásra szolgáló gépezet”-ként<sup>136</sup> tartja számon (erre már utaltam az *Anyagyilkosság* kapcsán)? És mivel ez a nő független, férjétől elvált, így előfordulhat, hogy gyermeket sem fog szülni, lehet, hogy elérte azt a kort, ami után ez biológiailag nem is lehetséges? Bár korára, külsejére vonatkozóan semmilyen információt nem kapunk, éppen ezért lehet a lehetséges magyarázatok között ez is. A film kapcsán is érintem még ezt a lehetőséget, hiszen ott Weisz Gizella fizikai valójában is megmutatkozik.

Weisz Gizella is élteni a hatalmat, akár belátja tehetetlenségét, akár vakon hisz a hatalomban, és azért engedelmeskedik szó nélkül. A szöveg semmit sem árul el érzéseiről, gondolatairól, cselekedetei alapján pedig eldönthetetlen a kérdés, ahogy Gelencsér Gábor is írja.<sup>137</sup> Azonban egy mondata mégis van, ami árulkodik valamiről: „Szeretek dolgozni.”, mondja névtelen útitársának.<sup>138</sup> Ez a mondat jelentheti azt, hogy Weisz Gizellának igazából mindegy, milyen rendszert szolgál ki, mert munkaszeretete erősebb elveinél, azt is mondhatjuk, lételeme a munka. De jelentheti azt is, hogy őszintén hisz a rendszerben.

Ide kapcsolódik az a mozzanat, hogy Weisz Gizella árva. „»Jó származásod lehet« – mondja a kalapos férfi. (...) »Igen – mondja –, nem ismertem a szüleimet.«”<sup>139</sup> Vagyis a hatalom szemében annak van jó származása, akit az állam nevel fel, hogy olyanná nevelje, ami számára megfelel. Ez magyarázatként szolgálhat őszinte munkaszeretetére és hitére, hiszen az állam nevelte fel és taníttatta.

134 Uo. 205.

135 „Freud *A nőiség* című előadása világosan mutatja, hogy a női nézőnek nincs elmélete. »Az Önök közt lévő nőktől természetesen nem várjuk ezt, hiszen épp maguk jelentik a talányt.« Miután Freud ekképp kirekesztette a hallgatóság női tagjait, különös módon Heine egyik versét idézi. A vers bevezetéseként a téma fontosságát hangsúlyozza – »A nőiség rejtélyén minden időkben sokat töprengtek az emberek...« (...) Továbbá a hieroglifák képe megerősíti a nőiség és a titokzosság, a megfejthetlenség és a »másság« között létrejövő asszociációt.” Mary Ann DOANE, *Film és maszk: A női néző elmélete*, Metropolis, 2000/4, 24.

136 DE LAURETIS, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

137 „Vajon Weisz Gizella bölcsen belátja a totális hatalommal szembeni tehetetlenségét, s megpróbálja a maga javára fordítani a helyzetét, vagy vakon hisz a hatalomban, és komolyan kitüntetésnek veszi mindazt, ami vele történik? A kérdés eldönthetlensége az eredeti mű legfontosabb állítása.” GELENCSÉR, *i. m.*, 127.

138 BODOR, *i. m.*, 9.

139 Uo. 9.

Hogy Weisz Gizella valaha férjnél volt, egyetlen mondatból derül ki, amikor az első állomáson a telepvezető kisasszonynak szólítja, majd rögtön helyesbít: „Hallotta? Kisasszonyt mondtam. Közben még azt is tudom, ki volt a férje.”<sup>140</sup> Itt egyrészt kiderül, hogy a látszólag eltörölt patriarchális rend még mindig érvényben van, másrészt utalás történik a férj személyére, ilyen vagy olyan okokból. Ez az utalás lehet pozitív vagy negatív értelmű, a történet kimenetelét tekintve azonban valószínűleg negatív értelmű. Inkább hírhedt, mintsem híres személy a volt férj a hatalom szemében, a novella csak sejteti, amit a film egyértelműsít. Nem derül ki azonban egyáltalán, ki hagyott el kit, vagy hogy mi a válás oka. Kiderül viszont ebből a mondatból, hogy egyáltalán nem „magánjellegű” a házastársak viszonya.<sup>141</sup> Vagyis a hatalom jelen akar lenni az intim kapcsolatokban is. „Az állam megpróbálja átlépni a lakások küszöbét, belép az otthonokba, igyekszik beavatkozni a családok életébe, jelen szeretne lenni a házastársi ágyban is. A házasságról, a szerelemről szóló történetek nem magántörténetek többé.”<sup>142</sup>

#### 3.1.4.4. Megfosztani a nőiességtől

Egy dologban biztosan különbözne a történet, ha férfi lenne a hőse. Az állomások során Gizellát nem csak emberi mivoltjától fosztják meg (például elveszik a könyveit), hanem női mivoltjától is. Az első állomáson kitépik alsóneműjéből a márkajelzéseket.<sup>143</sup> Ebben a cselekedetben is felfedezhetjük a szocializmus tulajdonképpen nemtelen embereszményét.<sup>144</sup> Egyrészt jelképezik ezek a márkajelzések a kapitalizmus rendszerét, másrészt a nőiességet, a

140 Uo. 16.

141 Ellentétben azzal, amit Engels és Marx állított. „A magántulajdon megszűnésével elesik – amint ezt Engels *A kommunista párt kiáltványát* megelőzően a *Kommunizmus alapelveiben* mondja – a család régi bázisa és eddigi funkciója, és ezzel együtt az asszonynak a férfitől, a gyermekeknek a szülőktől való függése. Ez »a két, nem viszonyát tisztán magántermészetű viszonyra fogja tenni, amely csak a részvevő személyekre tartozik, és amelybe a társadalomnak semmilyen beleavatkozni valója nincs.« Marx már a *Rheinische Zeitungban* hasonlóan nyilatkozik: »Ha a házasság nem volna a család alapja, akkor éppúgy nem volna a törvényhozás tárgya, mint teszem például a barátság.« Mindketten csak akkor tartanak egy viszonyt »magán«-viszonyként megvalósíthatónak, ha az általában mentesül a jogi szabályozás alól.” HABERMAS, *i. m.*, 186.

142 RÉV István, *Nemek nélküli társadalom: Nincs nő, nincs vágy, nincs szex*, [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek\\_nelkuli\\_tarsadalom\\_nincs\\_no\\_nincs\\_vagy\\_nincs\\_szex/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/)

143 „A telepvezető Weisz Gizella nyitott sporttáskája fölött babrált. Egy bugyit morzsolgat ujjai között, közel a szeméhez matatja, és bámulja a kicsi bevarrt címkét.” BODOR, *i. m.*, 14.

144 „A szocializmusban nyilvánosan nincs nő, nincs vágy, nincs szexualitás, tehát nincsenek nemek, így valóságos, hús-vér férfiak sincsenek. A szocializmus nemtelen társadalom, amelyben férfiak helyett is csak a munkásmozgalom veteránjai, a partizánszövetség tagjai, sztahanovisták, munkaerő léteznek.” RÉV, *i. m.*, [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek\\_nelkuli\\_tarsadalom\\_nincs\\_no\\_nincs\\_vagy\\_nincs\\_szex/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/)

nőiséget.<sup>145</sup> A Dior-Paris márkajelzés szimbolizálja a divatot (a nyugati, a rendszer szemében szexuálisan túlfűtött, kapitalista világ divatját) és ezen keresztül a nőiséget, hiszen a divat elsősorban női szféra, a nőket megcélzó iparág, a nőkhöz rendelődő fogalom. A második telepvezető a mosdószappanját, majd a melltartóját is elveszi. „Ez itt a mi vizeinkben nem habzik» – mondja. »Amúgy is elfogy, és akkor meg mit csinál. Nem igaz? Kap tőlem érte jó másfél kiló mosószappant. És hasonló a helyzet ezzel a melltartóval, *ugye, így nevezik*. Ígérek érte egy pár bundabéléses egyujjas kesztyűt.«” (kiemelés Gy. B.)<sup>146</sup> A telepvezető fél mondata azt akarja kifejezni, hogy szinte véletlenül jut csak eszébe a női ruhanemű neve, ezzel is a nőiség tabujellegét, az elutasított testiséget hangsúlyozza.<sup>147</sup> Cserébe mosószappant, kesztyűt ajánl fel, a nemtelen ember egyik hasznos kellékét, ezzel is szimbolizálva az identitás elvesztését.

Ahogy a keresztény erkölcs is szabályozta egykor a szexualitást, úgy a diktatórikus rendszer sajátossága is ez. „A szexualitásról, mint normális emberi életfunkcióról, a szocializmus nyilvánosan hallgatott. A nemiség, egyáltalán a különböző nemű emberek létezése anomália volt a szocialista rendszer számára, amivel nem tudott mit kezdeni. Szexualitása, teste csak a dekadens burzsoának volt, a szocialista embernek legfeljebb gyerekei. A szexualitás a politikai szövegeknyvírók nyelvén a pornográfiával volt egyenlő.”<sup>148</sup>

Főlős energiáit a szocializmus dolgozó embere csak akkor tudja kétszáz százalék teljesítésére fordítani, ha nem éli ki őket a szexuális gyakorlatban. Illetve, mivel a szexualitást titok lengi körül, mindenképp számúzni próbálják az erotikát a külső megjelenés terén is. Semmi nem maradhat, ami ellenőrizetlenségbe torkollik. A nőt meg kell fosztani nőiességének kellékeitől.

50

### 3.1.4.5. Találkozások az út során – viszonyok

A nő nem találkozik más nőekkel az út során. Csak férfiak kísérik és várják minden állomáson. Az egyetlen női szereplő a házi néni vagy szomszéd, akitől elbúcsúzik, vagy legalábbis közli vele, hogy elutazik néhány napra. Olyan világba kerül ezután, ahol, mint nő, egyedül marad.

A névtelen, kalapos útitárs nem akarja, hogy leoltsák a villanyt a vonaton. Talán ő is a nő közelségétől fél? Szabályellenes lenne sötétben kettesben maradni egy nővel? „Akkor el is olthatnánk a villanyt” – mondja Weisz Gizella a vonaton, amikor alváshoz készülődnek. „Azt ne – mondja a kalapos férfi –, azt nem akarom.”<sup>149</sup>

145 „»Mi a fene van ideírva?» - kérdi, amikor megpillantja Weisz Gizellát az ajtóban. »Olyan aprók ezek a betűk, hogy nem bírom kiolvasni.« / »Ja – mondja Weisz Gizella –, csak valami nevek.« És kibetűzi: »Dior-Paris. Ez van odaírva.« BODOR, *i. m.*, 14.

146 *Uo.* 23.

147 Korábban, az *Anyagyilkosság* kapcsán már utaltam Simone de Beauvoir kérdésfelvetésére, miszerint „a tagadás és elutasítás miféle aktusán keresztül pózol a maskulin mint test nélküli univerzalizmus és konstruálódik a feminin mint elutasított testiség?” idézi BUTLER, *i. m.*, 56.

148 RÉV, *i. m.*, [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek\\_nelkuli\\_tarsadalom\\_nincs\\_no\\_nincs\\_vagy\\_nincs\\_szex/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/)

149 BODOR, *i. m.*, 8.

Az első telepvezető, aki kitépi bugyijából a márkajelzést, abszolút hatalommal bír, hogy táskájába túrjon és fehérműjét elővegye. „A telepvezető csücsöríti a száját, *mintha a bugyinak a béleltébb részét kívánná megérinteni, ami Weisz Gizella legrejtettebb titkait takarja*, csücsörít, és azt mondja: »Akkor kitépjük. Így.«” (kiemelés Gy. B.)<sup>150</sup> Megjelenik itt is a vágy, éppúgy, ahogy a névtelen, kalapos útitárs esetében. Mintha a fétis és a büntetés keveredne össze egymással azokban a mozdulatokban, ahogy a férfi Weisz Gizella fehérműjével bánik. Egyszerre akarja megérinteni és eltüntetni, egyszerre vágyik rá és akar megszabadulni tőle. A következő állomáson ismét különös dolog történik. Csizmáját cseréli el egy pár gumicsizmára, mert az irodavezető megvenné a „nagyságos asszonynak”.<sup>151</sup> A csere megtörténik, azonban felmerül a kérdés, ki a nagyságos asszony, főleg, hogy ez a megnevezés kilóg a szocialista nyelvhasználatból, a letűnt polgári világra utal, használata teljesen abszurd ebben a helyzetben. Később a második telepvezető is önkényesen, kérdés nélkül túr a holmija közé. „»Egy kicsit belenéznek a táskájába« – mondja az irodavezető az irodán.”<sup>152</sup> Ahogyan elkobozza melltartóját, felmerül a gyanú, hogy itt is fétisként jelenik meg a női fehérmű, hiszen itt már nem csupán arról van szó, hogy pusztán elkobozza a férfi a ruhaneműket, hanem cserébe felajánl más, hasznosnak ítélt tárgyakat. Nem csak az történik tehát, hogy Weisz Gizellának át kell alakulnia, mire a részlegre ér, hanem hogy a férfi igényt tart a női kellékekre.

„Borzasztó, egy nő”,<sup>153</sup> mondja Öcsi/Petya, amikor Weisz Gizella a részlegre érkezik. A mondatot kétféleképpen lehet érteni. Egyrészt úgy, hogy saját szempontjából borzasztó (ez megerősítést nyerhet abban a momentumban, hogy Weisz Gizellát visszautasítja, illetve megkéri, hogy legalább várjanak, míg Buckót elfelejti, utalva ezzel egy homoszexuális viszonyra), másrészt úgy, hogy borzasztó, hogy a hatalom már nőket is ide, az embertelen körülmények közé küld. Öcsi/Petya az egyetlen karakter egyébként, aki látszólagos elutasítása ellenére mégis emberként és nem tárgyként kezeli a nőt. Azzal, hogy elutasítja Weisz Gizella felkínálkozó testét, egy igazi emberi kapcsolat lehetőségének reményét villantja fel.<sup>154</sup>

---

150 Uo. 14.

151 Uo. 21.

152 Uo. 22.

153 „»Tudtam – suttogja –, hogy ma jönni fog valaki. De azt nem tudtam, hogy egy nő.« Az ajtót maga mögött nyitva hagyja, mozgásától a hó apró örvényekben kavargó a küszöb fölött. »Borzasztó. Egy nő.« Uo. 28.

154 „A részleg pedig maga a béke, a harmónia és a kiegyensúlyozottság, a civilizációs romokon túli érintetlen természet, ahol a teljesen értelmetlen cövekelés egyfajta meditációs gyakorlatra ad alkalmat, az Öcsi vagy Petya nevű férfival pedig (»Talán. Pár év alatt. Talán« – mondja a most még elutasító kolléga) meghitt testi és lelki kapcsolatba kerülhet.” GELENCSÉR, *i. m.*, 128–129.

### 3.2. Gothár Péter: *A részleg*

#### 3.2.1. Hely és idő

A filmelbeszélés helye Románia.<sup>155</sup> Az elbeszéléstől eltérően itt majdnem mindenkinek román az anyanyelve. Weisz Gizellát, két kísérőjét és Öcsit/Petyát kivéve minden szereplő törve beszél magyarul. Ez felvetné azt a kérdést, hogy miért a hatalom emberei alkalmazkodnak Weisz Gizellához, miért nem ő beszél románul, hiszen ha realista módon közelítenénk ezt a mozzanatot, zavarba ütköznénk. Gelencsér Gábor szerint Gothár Péter „a saját médiumának lehetőségei mentén bővíti ki az író környezetábrázolásba és dialógusokba írt pusztulásképet”.<sup>156</sup> Nem csak a Weisz név, hanem ez a körülmény is fokozza a főszereplő idegenségét, kívülállását. Az idegenség azonban így megfordul, hiszen, bár az ő neve tér el a többiekétől, nem ő az, aki rontott-romlott nyelven beszél. Szimbolizálhatja ez a megfordítás Weisz Gizella tisztaságát, őszinte hitét a rendszerben, mely a történet végére megtörik. (Erre még visszatérek a későbbiekben.)

A film is konkrét időt határoz meg, méghozzá Ceaușescu halálának idejét,<sup>157</sup> bár ez itt sem válik lényegi elemmé, inkább egyfajta időtlenséget közvetítő ábrázolást kap a néző.

#### 3.2.2. Filmes elbeszélés

52

Bár elmondható összességében, hogy Gothár tulajdonképpen csak megkeverte a megfelelő helyszíneket a történethez, és egy-két apróbb változtatáson kívül ragaszkodott az elbeszélés narratívájához,<sup>158</sup> mégis van egy-két lényeges változás, ami a női reprezentáció kérdését érinti. Gothár nem csak a történetet adaptálja, hanem az írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárást is, a reflexió és értelmezés hiányát látszólag személytelen és eszköztelen módon

155 „Az eredeti írásban szovjetúnióbeli tanulmányok szerepelnek, Malenkov és Bulganyin neve is feltűnik – a történetet mindez aránylag pontosan a Sztálin halála utáni időbe helyezi. Gothár elhagyta ezeket a konkrétumokat, nála a szovjet tanulmányok helyére párizsi tartózkodás lépett. A történet pontosan (megállapíthatóan) két teljes nap alatt zajlik le, azt azonban nem tudhatjuk, mikor is játszódik. A rendező nem teszi konkrétá a filmet (a történet helyszínét és időpontját), de teljesen absztraktá sem. Eltéphetetlen szálakkal köti Kelet-Közép-Európához, miközben határozottan általánosít. A beszéd, a nyelvhasználat akcentusa Romániára utal, ahogy a helyszínek is, ezek azonban hiányos „kijelentések”, nem teljes a bizonyosság.” VARGA Balázs, *A részleg*, Filmkultúra (12)1995/4, 35.

156 GELENCSÉR, *i. m.*, 132.

157 „Gothár adaptációja Bodor történetének időpontját (nagyjából a sztálinizmus bukása utáni időszak) későbbre, a film elkészítésének jelenéhez közelebb eső időpontba helyezi (Ceaușescu halálának idejére), ám megőrzi a tér és az idő absztrakt karakterét, így érdemben ez a változtatás sem jelent lényeges eltérést a novellához képest.” *Uo.* 131–132.

158 „Gothár mintegy »leköveti« Weisz Gizella útját – szinte szóról szóra lefoghatja a novellát –, és mindent a filmkép »lexikájára«, a gondosan kiválasztott helyszínekre, tájakra, arcokra bíz.” *Uo.* 126.

adja vissza, az adaptáló szubjektuma visszavonul, itt sincs mögöttes, akár csak a szövegben.<sup>159</sup>

Lényeges eltérés azonban, hogy az egyes szám harmadik személyű, jelentésszerűen megnyilatkozó elbeszélő helyett itt-ott megjelenik egy egyes szám harmadik személyben beszélő női hang mint narrátor, jelezve ezzel egy belső nézőpont, egy egyes szám első személyű elbeszélő jelenlétét, vagyis a női perspektívát, ami a szövegből, mondhatjuk, hogy teljességgel hiányzik.<sup>160</sup> A filmes elbeszélés nem ismétli meg az általa ábrázolt rendszer elnyomó gyakorlatát a nővel szemben, csupán bemutatja azt. Fontos, hogy idősebb nő hangját halljuk, mint a történetben megjelenő Weisz Gizella, akinek koráról, külsejéről semmit sem tudunk meg a szövegből, a filmen viszont elkerülhetetlenül megmutatkozik teljes testi valójában. Hogy a narrátor és a Gizellát játszó színésznő hangja nem egyezik, utalhat arra, hogy ebben a női sorsban minden női sors, vagy legalábbis sok más női sors is jelen van. A korbeli eltérés pedig utalhat visszaemlékezésre, ami az értelmezés szempontjából fontos lehet, hiszen ha Weisz Gizella visszaemlékszik, akkor túlélte a kitelepítést, még ha nem is épp olyan külső-belső állapotban, ahogy odakerült.

A filmelbeszéléshez tartozik még a zene, ami sokszor sejtet, előrejelez. Ez is enyhít valamit a szöveghez képest. Valamint, ahogy Radnóti Sándor írja, az utazás kettős, ellentétes irányban zajlik. „Ahogy a mérnök nő közeledik pályázaton elnyert részlegvezetői megbízatása célpontjához, egyre több jelből kényszerülne észlelni, hogy száműzetésbe küldték. De a roncs-járművekről a muzeálisokra átszállva, onnan a lovas kocsira, majd végül, a magas hóban már gyalog, egyre magasabbra kapaszkodva, egyben maga mögött is hagyja a civilizáció szeméttelapét és a diktatúra világát. A világvégi kalyiba inkább a menyéteké, mint az övé vagy a részleg egyetlen munkásáé, a másik számkivetetté. A természet érintetlen. A száműzetés egyben szabadulás, de ahhoz, hogy valaki ezt így lássa, és – mint a munkatárs – a világ közepének tartsa a végeket, kicsit meg kell tébolyodni.”<sup>161</sup>

159 „Bodor Ádám novellája a nyelvi absztrakció felől közelít a tárgyyszerű pontosság felé, míg Gothár adaptációja a konkrét filmképeken keresi az elvonatkoztatás lehetőségeit. Mindkét szerző saját médiuma ellenében dolgozik, s ez a paradox mozgás hozza létre *A részleg* sajátos hatását: zsigerileg hatoló földközelséget és az ebből táplálkozó, nem pusztán az értelmezést, hanem a hősnő helyzetét is kijelölő emelkedettséget. Gothár tehát ezúttal sem csupán a történetet adaptálja, hanem az írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárást keres Bodor szemléletmódjának közvetítéséhez.” *Uo.* 124–125.

160 Egy másik interpretáció szerint „Aki nem ismeri Bodor mesterművét, annak számára sem lehet kétséges, hogy itt egy történetet újramesélnék, hiszen ezt sugallja a filmes történetmondás egy túlnyomórészt primitív vagy naiv eszközének, a narrátor-hangnak a fölelevenítése. A narrátor itt nem kisegít: nem arra szolgál, hogy elmondjon valamit, amit nem lehet, vagy nem akarnak a filmen ábrázolni, hanem a látható és hallható jelenettel párhuzamosan mondja néha – ugyanazt. Amit látunk, azt valaki valahol már elmesélte, nem »most« történik.” RADNÓTI Sándor, *Weisz Gizella*, Filmvilág, 1995/4, 20.

161 *Uo.* 20.

### 3.2.2.1. Az adaptáció típusa

Gothár Péter filmje a „nő mint kép” típusba sorolható, mivel az irodalmi szemléletesség változatos vizuális technikai imitációja. Ez tabló- és portrészzerű beállítások, tükrök, keretek megjelenését jelenti a gyakorlatban.<sup>162</sup> Általában kereteken keresztül látjuk a tájat (például ablaküveg), Weisz Gizella tükörben látja magát, s a tükörré van felírva az a mondat, ami az elbeszélésben a tükör helyére. Az emberek között is gyakran látunk rácsokat, ajtókat, ablakokat. Ez mind filmes önreflexió is, de utal arra is, hogy az emberek között sem jöhet létre közvetlen kapcsolat, nem lehet eljutni a másikhöz.

Az adaptáció típusa a szövegeknyvszinten megvalósuló kapcsolatra utal novella és film között.<sup>163</sup> Ahogy Radnóti Sándor írja, „A rendező, aki mindig is irodalmi anyagot keresett filmjeihez, valószínűleg úgy érezte, hogy *A részleg* – úgy, ahogy van – eszményi forgatókönyv, sem hozzáadni, sem elvenni nem kell belőle.”<sup>164</sup> Ugyanakkor előfordulnak benne reflexív és intermediális mozzanatok is (mint a már említett írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárás: a szubjektum visszavonulása, az értelmezés, a mögöttes tartalom hiánya), valamint az említett képi megoldások (keretek, tükrök, ablaküvegek).<sup>165</sup>

### 3.2.3. Weisz Gizella – kívül-belül

A filmen igazi személyiséggé válik a nő. Megmutatkozik külseje, érzelmei, mimi-kája, a szöveg eldönthetlensége egyértelműbbé válik. Ami a külsejét illeti, csúnyácska, madárfejű kis nő, középkorú, mondhatjuk, hogy megjelenése teljesen

162 „A nőt a vizuális médiumban (a leírás nyomán) megszülető test/kép metaforájaként tekintve, az irodalmi vizualitás filmes megjelenítésének három módját tartom elkülöníthetőnek az adaptációkban. A legnagyobb csoport a »nő a képben« típus képviseli, amely a vizualitást alárendeli a cselekménynek, illetve a műfaji követelményeknek: a tájak egyszerű háttérként, a belső terek, a szereplők ruházata, külseje csupán dekorumként nyer funkciót. A szereplők külseje csak annyiban fontos, amennyiben a cselekmény (csábítás, románc, jó-rossz harca, stb.) szempontjából jelentéssé válik. A másik, a »nő mint kép« csoport már az irodalmi szemléletesség változatos vizuális – festészeti, fotós vagy filmes – technikai imitációjára törekszik, az azonos hatás elérése érdekében: e csoport legjellegzetesebb darabjai a tabló- illetve portrészzerű beállításokban, tükrökben-keretekben tobzódó, festészeti stílusimitációk, úgynevezett »piktófilmek«. Ugyanakkor ebből a csoportból kerülnek ki leggyakrabban az áadaptációk, amelyeket éppen e vizuális stílzaltságuk, hatásuk miatt érzünk adaptációknak: ez például *A zongoralecke* (Jane Campion, 1993) és az *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) esete. A harmadik, egyben legritkább típus a »kép mint nő« esetet képviseli, amely a filmkép mediális hatására reflektál, illetve az azzal szembesülő nézői mechanizmusokat tematizálja.” KIRÁLY, *i. m.*, 35.

163 „Az adaptáció körébe tartozó intertextualitás talán legkiterjedtebb változata az, amikor *szövegeknyvszinten* valósul meg a kapcsolat az irodalmi mű és a film között. Ez a viszony tulajdonképpen tisztán textuális természetű (...)” „Ezek (...) a narratív váz alkotóelemeiben (szereplők, cselekménymozzanatok) vagy a nyelvi szövegszinten kimutatható egyezések.” PETHŐ, *i. m.*, 105, 106.

164 RADNÓTI, *i. m.*, 20.

165 PETHŐ, *i. m.*, 107.

jellegtelennek. Ez fontos abból a szempontból, hogy nem szolgálja ki a hagyományos női szereplő előírásait, vagyis azt a tendenciát, hogy „[hagyományosan] a vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtérben ülő néző számára is, miközben a feszültség a vásznon két oldalán lévők tekintete közt ingadozik.”<sup>166</sup>

Viszont emancipált, dolgozó nő, vezető beosztásban, s ami nagyon lényeges, elvált. Tehát látszólag független, egyedül él, önállóan, férfiak ellenőrzése alól kivonva magát. (A szövegben nem jelenik meg ilyen hangsúlyosan a függetlensége, épphogy csak említésre kerül a volt férj.) Életkora 35-40 körülire tehető.

Viszonya a hatalomhoz a film és semlegesnek vagy inkább pozitívnek tűnik. Amíg a novellában egyáltalán nem derül ki, hogyan változik ez a viszony, vagy eleve mi okozza az engedelmességet, addig a film kénytelen kitölteni az üres helyeket, hiszen megmutatja az arcot, a hanghordozást. Radnóti Sándor problémásnak ítéli meg Weisz Gizella személyiségét, szerinte eldönthetetlen a nő viselkedése mögött húzódozó jellem, és szerinte amilyen remekül működik a novellában ez a többértelműség, olyan zavaró ugyanez a filmben.<sup>167</sup> Kénytelen vagyok vitatkozni a problematikusnak ítélt jellemábrázolással kapcsolatos véleményemmel, mivel szerintem pontosan követhető Weisz Gizella hozzáállásának változása az utazás során. Az elején valószínűleg őszintén hisz a rendszerben, az állam nevelte föl, taníttatták, Párizsba küldték (a novellában Szovjetunióbeli tanulmányok szerepelnek), jó állása van, mérnök. Vagy ha nem is hisz, nincs különösebb oka az ellenállásra, nem is nagyon lenne lehetősége rá. Útja elején nem sejti, hogy nem kinevezésről, hanem internálásról van szó, azonban az egyes állomásokon egyre inkább érezhető viselkedésében a feszültség, szavaiban, hanghordozásában a visszafojtott harag. De mit is tehetne, hogy a büntetést elkerülje? Fásultnak nem nevezném, hiszen érezhető a színészi játékban az érzelmi töltet, a szavak mögött a szarkazmus. Ahogy Gelencsér Gábor is írja, „érzünk valamiféle kétségbeesett iróniát is ebben a beletörődésben, ahogy már-már készségesen, helyeselve működik együtt az őt módszeresen kifosztó, személyes holmijától megfosztó telepvezetőkkel, s rendeli alá magát az ízlésüknek”.<sup>168</sup> Helyzete teljesen kiszolgáltatott, nincs esélye a menekülésre, ezt belátja, és megpróbálja a maga javára fordítani a helyzetet. Lassan, fokozatosan rendül meg a bizalma

166 MULVEY, *i. m.*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

167 „Ki hát ez a Weisz Gizella? A novellában nem tudjuk meg, s jól van így. A film a következő lehetőségeket kínálja: 1. olyan fásult lény, élőhalott, szocialista zombi, akit semmilyen meglepetés nem érhet az életben, egyszerűen azért, mert túl van rajta; 2. a megregulázott szocialista embertípus, aki nem bocsátkozik konfliktusba senkivel sem, aki minden felsőbb utasítást mintegy természeti szükségszerűségnek tekint, a rosszra készül, a jót csodának tekintené; 3. stréber túlélő, aki nem tudja, mi történik vele és körülötte, engedelmeskedik és mosolyog; 4. elhagyott és magányos asszony, akinek addigi élete *mindennél* pokolibb, s *bármilyen* változás legalább lehetőséget teremt arra, hogy férfira találjon, akármilyenre; 5. belső fénytől megvilágított ember, aki szilárd nyugalma, biztonsága révén szelídít meg mindent maga körül, s akit a külső sötétségre vetetés meg sem rezzenthet; 6. modern szent, aki alázatával maga körül mindenkinek felkínálja a megváltás lehetőségét.” RADNÓTI, *i. m.*, 21.

168 GELENCSÉR, *i. m.*, 128.



a film végére. Nem tudom, miért csak egy „élőhalott” vagy a „megregulázott szocialista embertípus” tűné szinte szó nélkül a megaláztatásokat, főleg, miután ráébred, hogy büntetésben van része. Miért akarna még tovább rontani saját helyzetén? „(...) Weisz Gizella útja a részlegre sima és konfliktusmentes, az életének és testének legrejtettebb zugaiba történő behatolást is alázatos nyugalommal tűri”, írja Gelencsér Gábor,<sup>169</sup> ám szerintem a színészi játékban határozottan megmutatkozik, hogy a nőnek uralkodnia kell kitörni készülő érzelmein, mindvégig vissza kell fojtania dühét.

Hogyan kell értelmeznünk a mondatot, ami csak a filmben jelenik meg, az elbeszélésben nem? A volt férj szavait idézi Gizella: „Bár a volt férjem mindig azt mondta, azzal, hogy dolgozom, máris elárultam magam.” Mi az, amiről a férj szerint a munka árulkodik? A kommunista rendszerbe vetett hitről? Ezáltal az önállóságáról? Vagy úgy kell értenünk az „elárultam magam” szó szerkezetet, hogy Weisz Gizella elárulta önmagát? Nőiességét? Női identitását? Hiszen a munka a diktatúrában válik csak a nők szükségszerű tevékenységévé, tehát aki nőként dolgozik (aki ráadásul szeret is dolgozni), csakis a rendszer embere lehet? A kétféle értelmezés tulajdonképpen ugyanoda vezet.

A diktatúrában nem volt lehetőség kirívóan öltözni, feltűnően nőiesnek lenni. A film ennek megfelelően szürke egérnek ábrázolja a nőt, nem lóg ki a szürke-barna, tompa színekkel lefestett, nyomasztó világból, így külseje nem válik szép tárgygyá, amelyet a mozivászon előtt ülő voyeur megleshetne. Viszont az utazás során a tájjal párhuzamosan válik egyre szebbé. Ahogy távolodik a rendszer világától, úgy lesz egyre vonzóbb a fényekben a külseje. Ahogy a nőiesség, az erotika, úgy a szépség is kiiktatandó elemként jelenhet meg a diktatúra rendszerében, meztelen teste már csak a részlegen, a civilizáció világán kívül jelenhet meg.

56

Itt kell megjegyezni a filmben is központi helyen jelentkező mondatot, ami a tükörre van írva (a szövegben a tükör helyére rajzolt koponya alá). „Még mindig szép vagyok.” Szép, de már nem sokáig, jelzik a szavak vészjóslóan az idő múlását. A novellától eltérően itt nem egy koponya alá írták a feliratot, hanem a tükörre. Ez megváltoztatja az értelmezést, a mondat a jelenre vonatkozik, nem a jövőre.

Egyedül a film végén válik tipikus női szereplővé Weisz Gizella, leveszi szemüvegét és ruháit, meztelenül fürdik, ráadásul egy férfi előtt. A szemüveg viselése, amire a novellában egyáltalán nem történik utalás, a csúnyaság, valamint az intelligencia jelölője, az egyik legerőteljesebb vizuális klisé a női ábrázolásban.<sup>170</sup> Nagy különbség azonban, hogy ő maga ad engedélyt a férfinak, hogy nézze nyugodtan, hiszen már úgyis mindegy. A férfi úgy válik voyeurré, hogy felszólítják rá. Illetve itt a világtól távol (vagy a világ közepén) mintha már nem lennének érvényesek az egyébként szabályszerűen bekö-

169 Uo. 128.

170 „A szemüveg az egyik legerőteljesebb vizuális klisé a filmben. Az ilyen képek feltűnően telítettek elfojtott szexualitással, tudással, láthatósággal és látvánnyal, intellektualitással és vággyal kapcsolatos motívumokkal. A szemüveges nő egyszerre jelenti az értelmi képességet és a nemi vonzerő hiányát; de abban a pillanatban, ahogy leveszi a szemüvegét (ezt a pillanatot mindig meg kell mutatni, és amely pillanat bizonyos érzeki minőséget is hordoz) látványossággá változik, úgy szólván a vágy megtévesztésévé.” DOANE, *i. m.*, 32.

vetkező események. Hiába válik a nő klisévé a jelenetben, a további események mégis azt támasztják alá, hogy itt minden másképp működik, itt még a meztelenség is lehet pusztán csak az, ami, anélkül, hogy következményekkel járna. A történet kilép a közhelyszerűen is folytatható cselekményből: a férfi, bár kinyitja a szemét, mégsem válik tipikus férfi szereplővé, már csak azért sem, mert a kamera ráközelít, és már csak az ő arcát látjuk, ahogy Weisz Gizella felé néz. Majd a nő lesz aktív szexuálisan (nem passzív, tárgyszerű), és ennek ellenére visszautasítja őt az Öcsi/Petya nevű szereplő. De ez a látzólagos visszautasítás az mégis, amiben jelen van a közeledés, egy igazi kapcsolat reménye, hiszen ebben a gesztusban megmutatkozik, hogy a férfi nem tárgyként tekint rá, hanem emberként kezeli.

### 3.2.4. A nő és a hatalom

A hatalomról való tudás a film közben alakul ki Weisz Gizellában tulajdonképpen, ahogyan a különböző telepeken mint egyes stációkon áthaladva végül eljut a részlegig. Míg a Bodor-szövegben eldönthetetlen a nő hozzáállása, hogy elvakultan hisz-e a rendszerben, vagy csupán engedelmeskedik, mert belátja, egyebet nem tehet, a filmen egyértelműen láthatjuk a változást, amin keresztül megy: végül már nem tud hinni a rendszerben. S mivel nem hisz már, visszahat magára a rendszerre, ami végső soron azokat akarja büntetni, akik nem hisznek, s így termeli ki saját ellenségeit.

A büntetés mechanizmusa tehát eredménytelen, a felügyelet csakis a testre képes hatni? Nem lehet szétválasztani a kettőt. A történet Buckó nevű karakterét Weisz Gizella a részlegre menet nem ismeri föl. A férfi katonán állapotban ül a kocsin, nem köszön, nem szól, néz maga elé. (Ez a novellához képest egyébként komorabbá változtatja az értelmezés lehetőségét, hiszen ha a nőre is hasonló sors vár, nem sok jót remélhet a civilizációból való kiszakadástól. Itt némi ellentmondást érzékelek, mivel egyébként határozottan látszik a pozitív végkifejlet, a reményteli jövő lehetősége a film végén. Bár, ha figyelembe vesszük, hogy Weisz Gizellát is likőrök vásárlására buzdítják, és ő rendre meg is veszi ezeket, majd a részlegben már neki is állna az ivásnak, feltételezhetjük, hogy Potra doktort is az alkoholizmus juttatta ebbe az állapotba. Ellentétben az Öcsi/Petya nevű karakterrel, aki tudatosan választja az absztinenciát.) Nem csak külsejében változott meg a felismerhetetlenségig a részlegben töltött idő alatt, hanem lelkileg is. Tulajdonképpen szó szerint más embert csináltak belőle, élő halottat. Tehát elmondható, hogy a büntetés elérte célját, ha nem is abban az értelemben, hogy megbánás történt, viszont teljes szellemi-lelki leromlás következett be a test leromlása következményeképpen, vagy azzal párhuzamosan. Bár a film interpretációja szerint, mire a részlegre ér, egyértelműen csalódik a hatalomban a nő, mégsem tudjuk, végül megtöri-e a hatalom, hiszen nem látjuk további sorsát. Ha a narrátor idősebb hangjának azt az értelmezési lehetőségét veszem figyelembe, hogy Weisz Gizella visszaemlékszik a történetekre, akkor elképzelhető, hogy a büntetés nem érte el célját.

### 3.2.5. Az elvált nő

A filmben sokkal hangsúlyosabb szerepet kap az a momentum, hogy Weisz Gizella elvált nő. „A film kissé kibontja, amire a novella csak a legtakarékosabb

utalásokkal céloz, hogy Weisz Gizella elvált férje miatt vált gyanússá.<sup>171</sup> Kiderül továbbá az is, ami az elbeszélésben egyáltalán nem, hogy a volt férj is a rendszer számúzte tulajdonképpen, így a filmben is láthatjuk, hogy a szocialista emancipáció mintha látszólagos lenne csak, hiszen nem engedi a nőt egyedül maradni, illetve mintha hozzárendelné a volt férj attribútumait a nőhöz, mintha nem lehetne tőle különböző. Tehát a patriarchális értékrend továbbra is érvényben marad, a hierarchiából nem lesz egyenlőség hirtelen, ahogy a magántulajdon eltűnik a társadalomból. Azonban a hatalom maga sem következetes, elég, ha Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* (1980) című kisregényének, illetve az ezt feldolgozó Makk Károly filmnek (*Egymásra nézve*; 1983) a részletére gondolunk, ahol a rendőrök, amikor rajtakapják a két nőt csókolózás közben egy padon, a férjes asszonyt rögtön azzal küldik haza, hogy „Ha még egyszer ilyesmin kapjuk magát, meg fogjuk mondani a férjének és a szerkesztőjének, megértette?”<sup>172</sup> Tehát, a házastársak közötti viszony, ahogy a novellával kapcsolatban is már utaltam rá, mégsem válik magánjellegűvé. A férj és a főnök ebben a kontextusban egymás mellé kerül, mintha a nőt körülvevő hierarchia azonos szintjén állnának.

### 3.2.6. Anyaság: mínusz

Talán a kitelepítés egyik rejtett oka, hogy Weisz Gizella gyermektelen, ahogy a novellaelemzésemben már említettem. „A fizikai munka mellett a nők megbecsülést szerezhetek anyaként is, de az anyaság a korabeli felfogás szerint termelés volt, s ennyiben mit sem különbözött a gyapotszedés eredményétől. Az anya elsősorban férfiakat termelt: katonafiatlokat, akik megvédik a béketábor, egészséges munkásfiatlokat, akik felhúzzák a szocializmus építményének, a béke- és egyéb táboroknak a falait. A termelő anya hol textilt állított elő, hol pedig leendő férfiakat.”, írja Rév István.<sup>173</sup> Lehetséges, hogy ez is közrejátszik a kitelepítésben, nem elég, hogy férje államellenes összeesküvő, Weisz Gizella lassan abban a korba ér, vagy már abba a korba ért, hogy nem szülhet többé gyereket, így hasznavehetetlen a társadalom számára.

### 3.3. Összegzés – marad minden ugyanúgy

Varga Balázs szavait idézve Gothár Péter filmje „erkölcsi példázat, melynek történetiségét hatástörténeti jellege adja”.<sup>174</sup> A rendezőt kritika érte a tekintetben, hogy 1995-ben nem tudott olyan erővel hatni a film, mint ahogyan még a múlt rendszer idején hathatott volna.<sup>175</sup> Gelencsér Gábor véleményével egye-

171 RADNÓTI, *i. m.*, 20.

172 GALGÓCZI Erzsébet, *Törvényen belül* = G. E., *Ez a hét még nehéz lesz*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 474.

173 RÉV, *i. m.*, [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek\\_nelkuli\\_tarsadalom\\_nincs\\_no\\_nincs\\_vagy\\_nincs\\_szex/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/)

174 VARGA, *i. m.*, 35.

175 „Sokan a szemére vetik a rendezőnek, hogy ez a film ma, 1995-ben nem képes olyan erőteljes, olyan átütő lenni, mint akkor lehetett volna.” *Uo.* 35.

tértve azonban elmondhatjuk, hogy „a távlatnyerés minden bizonynal hozzásegítette az alkotót ahhoz, hogy *A részleg*, miközben nem veszíti el konkrét történelmi dimenzióját és anyagszerűségét, túllép az azonosítható politikai érdekek motiválta diktatúrák közege, így Weisz Gizella sorsa tárgyyszerű meghatározatlanságában, a motiválatlan történet hibátlan logikájában örök és egyetemes távlatot nyer, méghozzá e fogalmak bántóan kongó üressége nélkül.”<sup>176</sup> Miért pozitív a kitelepített (megbüntetett) nő története mégis? Bár a film végére a filmelbeszélés tipikus női szereplőt csinál Weisz Gizellából, megmutatja meztelenül a kamera, leveszi szemüvegét, mégsem tárgyasul. Aktív közeledése, melyet a férfi elutasít, kimozdítja ebből a pozícióból, és egy igazi emberi kapcsolat lehetőségét villantja föl a film zárata. A film átveszi a novella pozitív kimenetelű értelmezési lehetőségét, illetve a narráció nőhöz való viszonyát (ami nem tárgyasító, nem a férfi tekintet által bitorolt), sőt, továbbmegy, a narrátor megszólaltatásával a belső nézőpontot megjelenítve. A történet további része elgondolásra vár, és mi szívesen gondoljuk el.

#### 4. Konklúzió – hasonlít, ami különbözhetne, különbözik, ami hasonlíthatna

Tanulmányomban két olyan szöveget vettem össze, melyek majdnem nyolcvan év különbséggel keletkeztek, illetve két olyan filmet vizsgáltam, melyek szinte egy időben készültek. Meglepő, mennyi a hasonlóság a nők helyzetét illetően a századfordulós Magyarország és az ötvenes évek közép-kelet-európai térsége között, és szintén meglepő, mekkora a különbség női ábrázolás tekintetében a kilencvenes évek közepén, csupán két év különbséggel forgatott filmalkotások között.

A cselekmény szintjén a két novella nagyon hasonló helyzetben mutatja be a nőt (az *Anyagyilkosság* esetében itt elsősorban az anya, Witmanné alakját vettem figyelembe, mint a cselekmény szempontjából leghangsúlyosabb női szereplőt, illetve mint azt a női szereplőt, akiről a legtöbbet tudunk meg). A fegyelmzés, ami a nő lelkét veszi célba (egyik esetben a példás anya szerep, másik esetben a diktatórikus rendszerrel szembeni hűség), a patriarchátus rendje (az *Anyagyilkosság* esetében a nő egyértelmű alárendeltsége, *A részleg* esetében a látszólagos függetlenség), a nő mint reprodukciós gépezet (Witmanné, akinek emiatt megbocsáthatunk, és Weisz Gizella, aki emiatt nem teljes értékű nő, talán nem is nő a hatalom szemében), a szexualitás korlátozása, a nőiség és az elutasított testiség összekapcsolódása (az *Anyagyilkosság* esetében a keresztény erkölcs, *A részleg* esetében a szocializmus nevében), a szépség mint női attribútum, mint érvényesülési feltétel mind közös pontok a nők társadalmi helyzetében.

A leghangsúlyosabb egyezés azonban, hogy mindkét történet vége valami fajta büntetés, az egyik esetben halál, a másik esetben elkülönítés, elzárás. Mindkét esetben a társadalmi elvárásoknak megfelelni nem tudó nő számára látszik elkerülhetetlennek a bűnhődés. A *Witman fiúk* esetében saját személyiségének gyengeségei okán, *A részleg* esetében pedig a társadalom nővel kap-

csolatos, általános félelmei folytán. A két szöveg közötti különbség azonban jelentős. Az egyik novella (az *Anyagyilkosság*) elbeszélői modalitása megerősíti az amúgy is fennálló társadalmi gyakorlatot, a másik szöveg (*A részleg*) narrációjának modalitása viszont e tekintetben neutrálisnak mondható.

A két filmadaptáció, elmondhatjuk, hogy nem csak a történeteket adaptálja szövegszerűen (a *Witman fiúk* esetében nem beszélek most az interpretációs különbségekről, csupán a cselekmény átvételéről; azért sem említem a már részletesen taglalt eltéréseket, mivel azok nem enyhítik, hanem megerősítik a történet azon értelmezését, miszerint az anya bűnös), hanem a nőekkel szembeni elbeszélői modalitást is átveszi. Szász János filmje a klisészerű képekkel, a voyeurisztikus megoldásokkal és a szöveg erős társadalmi bírálatot hordozó interpretációjával ugyanazt a perspektívát képviseli, mint Csáth Géza a novella bevezetőjében, ahol gúnyos, lekezelő hangon, felülről beszél a nőkről, illetve azzal a metódussal, hogy a nőt a szövegben mindvégig némaságban tartja. A rendező megismétli a férfi tekinteten keresztül megjelenő néma nő képét mind az anya, mind a prostituált alakjával kapcsolatban. Ezzel szemben Gothár filmje a novella heterodiegetikus narrációját helyenként kiegészíti a női narrátor hangjával belső nézőponttá, és csak az utolsó jelenetekben helyezi női szereplőjét a tipikus színésznői pozícióba, mivel azonban a férfi Weisz Gizellát felajánlkozása ellenére visszautasítja, mégsem válik sztereotipikus női szereplővé. A történet végén épp e gesztus következtében felsejlik a szabadság és egy valódi emberi kapcsolat kialakulásának reménye, s vele a diktatórikus társadalom által meghatározott nemi szerepek felbomlásának lehetősége is.

## Felhasznált irodalom

### Szépirodalom

BODOR Ádám, *A részleg*, Bp., Magvető, 2006.

CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság* = CS. G., *A varázsló halála*, Bp., Szépirodalmi, 1982, 128–138.

GALGÓCZI Erzsébet, *Törvényen belül* = G. E., *Ez a hét még nehéz lesz...*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 437–573.

### Szakirodalom

BALASSA Péter, *Bodor Ádám novelláiról: Az Eufrátesz Babilonnál* = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 175–181.

BÁRON György, *Egy rosszabb nap (A barátkozás lehetőségei)* = Filmvilág, 2007/8, 54.

BORI Erzsébet, *Nem azok a fiúk* = Filmvilág, 1997/10, 55–58.

BRASSAI Zoltán, *Az ösztönélet Csáth Géza novelláiban* = B. Z., *Színhely*, Veszprém, Művészetek háza, 1997, 54–98.

Judith BUTLER, *Problémás nem*, Bp., Balassi, 2007.

CZÉRE Béla, *Csáth Géza: Anyagyilkosság = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzésekből*, szerk. RÓNAY György, VARGHA Kálmán, Bp., Gondolat, 1975, 347–360.

Teresa DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben: Esztétika és feminista filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

- DÉRCZY Péter, *Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában*, Literatura, 1987/1988/4, 373–382.
- Mary Ann DOANE, *Film és maszk*, Metropolis, 2000/4, 24–36.
- DRAGON Zoltán, *Kép, funkció, struktúra: A nő szabó István filmjeiben*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=115>
- Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása = Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, Jacques DERRIDA, Wolfgang ERNST, Bp., Kijárát, 107–171.
- Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, Bp., Gondolat, 1990.
- Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996, I.
- Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A gyönyörök gyakorlása*, Bp., Atlantisz, 1999, II.
- Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001.
- Erich FROMM, *A szeretet művészete*, Bp., Helikon, 1984.
- GELENCSÉR Gábor, *A végeken (A részleg) = Káoszkeringő: Gothár Péter filmjei*, Bp., Novella, 2006, 120–134.
- GREGOR Anikó, *A matriarchátustól a „Girl Power”ig, avagy a nők társadalmi és családban elfoglalt helyzetének alakulása: IV. rész: Nők az államszocializmusban*, <http://kistaska.tatk.elte.hu/cikk.php?cikkid=351>
- GYÖRFFY Miklós, *A Liliomfától az Utolsó kéziratig*, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/gyorffy.htm>
- Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriával kapcsolatban*, Bp., Gondolat, 1971.
- HOLLÓSI Laura, *Nőfilmek nem csak nőknek*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=116>
- Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés: Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához*, BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TŐKEI Éva, Bp., 2006. 185.
- KÉRI Katalin, *Magyar nők a dualizmus korában*, Pécs, 1997. (doktori disszertáció)
- KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptációértelmezésben*, Bp., 2007. (doktori disszertáció)
- Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem*, Bp., Új Mandátum, 2002.
- Niklas LUHMANN, *Szerelem-szenvedély: Az intimitás kódolásáról*, Bp., Jószoveg Műhely, 1997.
- George L. MOSSE, *Férfiasságnak tükröje: A modern férfieszmény kialakulása*, Bp., Balassi, 2001.
- Laura MULVAY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>
- PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro-Print, 2003.
- RADNÓTI Sándor, *Weisz Gizella*, Filmvilág, 1995/4, 20–21.
- RÉV István, *Nemek nélküli társadalom: Nincs vágy, nincs nő, nincs szex*, [http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek\\_nelkuli\\_tarsadalom\\_nincs\\_no\\_nincs\\_vagy\\_nincs\\_szex/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/)
- SNEÉ Péter, *Szegények vagyunk*, Magyar Szemle, 1998/1-2, 174–177.
- SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989.
- VARGA Balázs, *A részleg*, Filmkultúra, 1995/4, 35–36.
- VINCZE Teréz, *A csontváz hamvas bőre. Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., Kijárát, 2000, 165–184.
- VINCZE Teréz, *Feminizmus és filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>

**Idézett/elemzett filmek**

*Witman fiúk* (1997)

Rendező: Szász János. Író: Csáth Géza. Forgatókönyvíró: Szász János, Szeredás András. A főbb szerepekben: Maia Morgenstein, Fogarassi Alpár, Gergely Szabolcs.

*A részleg* (1995)

Rendező: Gothár Péter. Író: Bodor Ádám. Forgatókönyvíró: Gothár Péter. A főbb szerepekben: Nagy Mari, Szarvas József.

## A „miserable brat”, a „nyegodnaja gyevcsonka” és a „nyomorult kölyök”

A magyar Lolita poétikája

„– Hány esztendő vagy?  
– Tizenkettő.  
Ez elég.”

(Lengyel Péter: Macskakő)

„A pornográfnek álcázott regény mögött  
egy másik, mélyebb olvasat rejtőzik.”  
(Hetényi Zsuzsa)

„Nem olyan könnyű Nabokovot megmagyarázni.”  
(M. Nagy Miklós)

Nabokov *Lolitájáról*<sup>1</sup> írni, akárcsak – hogy magyar példát mondjak – Csalog Zsolt *Krisztinájáról*, roppant problematikus. Éspedig nem elsősorban e szövegek „sikamlós” témája miatt, hanem azért, mert egyik alkotást sem könnyű „megmagyarázni”, megfejteni – ha ugyan létezik autentikus interpretációja a műalkotásnak, az eminens szövegnek, mely sokkal inkább tekinthető permanens felhívásnak, mint könnyedén referencializálható, egyszeri közlésnek. Mindkét alkotás esetében sok gyötrelmet okoz az értelmezőnek a témától való eltávolodás, a mű poétikai megformáltságának feltérképezéséhez elengedhetetlenül szükséges distancia megteremtése. Egy nyelvi műalkotás narrációjának, jelölőinek vizsgálatához ráadásul szükség van egy értelmezői nyelvre is, és ez a nyelv nem olyan, amit néhány éves praxis során elő lehetne állítani, és amelyet legfeljebb kis mértékben módosít majd egy-egy alkotás elemzése. A makroszabályokon túl minden művészi formába töltött lét-anyag saját technét követel magának, s lévén az értekezés során ez a techné a nyelv működtetésének folytonos születésben lévő kompetenciája, nem kétséges, hogy minden egyes analízis eltávolít korábbi értelmezői nyelvünktől, és új nyelv teremtésére/találására kényszerít, kötelez. Hál’istennek mégis voltak/vannak bátor szellemek, akik az utóbbi évtizedekben – vállalva e kétségtelenül nehéz ügy veszélyeit – górcső alá vették a *Lolitát*. Sajnálatos tény, hogy a mondanivaló felületes vizsgálatán kevesen jutottak túl, s főként a regény magyar fordításának, Békés Pál 1987-es szövegének<sup>2</sup> poétikájáról (Bényei Tamás 1991-es tanulmányának néhány kitételét leszámít-

1 Vladimir NABOKOV, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

2 Vladimir NABOKOV, *Lolita*, Bp., Európa Kiadó, 2009. (ford. BÉKÉS PÁL) (A Békés-fordítás alapkiadása: Európa Kiadó, 1987.) A tanulmányom főszövegében található oldalszámok a 2009-es kiadásra vonatkoznak.



va<sup>3</sup>) kevés szó esett, bár a szakirodalom egyébként üdítő változatosságot mutat. Így, mielőtt a magyar nyelvű *Lolita* újragondolásának nekiveselkedő értelmező az érdemi elemzéshez látna, nem tekinthet el az utóbbi évek honi Nabokov-recepciójának (legalábbis vázlatos) ismertetésétől.

## 1. A „Lolita-jelenség” – a Lolita mint a meglovagolt társadalmi igény?

Schubert Gusztáv a Filmvilág hasábjain közzétett 1994-es írásában ugyan elsősorban a Nabokov-regény filmadaptációiról kívánt számot adni, ám számos érdekes észrevételt tett a regénnyel kapcsolatosan is.<sup>4</sup> Már önmagában az a tény figyelemreméltó, ahogy a lapszám szerkesztői egy *Lolita-jelenség*<sup>5</sup> című tematikus blokk formájában megágyazták a Schubert-cikk kontextusát. A blokk másik cikke Brett Wood *Shirley Temple, a gyermekdív*a című munkájának fordítása.<sup>6</sup> Wood sorai Shirley Temple-nek, annak a – fellépésekor csupán 7 esztendő – gyermekszínésznőnek állítanak emléket, aki a harmincas évek Hollywoodjának sztárja volt. Szerepeinek állandó követelménye volt egyfelől az ártatlan gyermekség kidomborítása, másfelől a férfiakkal való erotikus cicázás, a provokatív viselkedés. E kihívó magatartás mögé a szerzők rafinált indokot rejtettek, mégpedig a kislánynak és testvérének árvaságát.<sup>7</sup> Így azután az erotikus feszültség föloldása mindig a csodálatos, a gyermekeket örökbefogadó apa személyében érkezik el. Ám ahogy arra (a *Confidential Agent* írója) Graham Green élesen rámutatott, a lány sikerének hátterében a cenzúra által elfojtott nemi vágyak álltak; a gyermekdívától azt láthatták a férfinezők, amitől az álszent filmcenzúra az érett női színészek korlátozása által megfosztotta őket: „csókot, ölelést, nyílt érzékiséget.” Green feltételezését mi sem bizonyítja ékeesebben, mint Temple rajongótábor, mely nem gyerekekből és nőkből, hanem szinte kizárólag férfiakból állt. Önéletírásában ráadásul arról is beszámol a színésznő, hogy miként vetett szemet rá 12 éves korában Arthur Freed producer, hogyan hajkúraszta őt David D. Selznik, és végül – már 18 éves korában – miként tett neki szemérmetlen ajánlatot Kirk Douglas is.

Schubert Gusztáv cikke itt veszi fel a fonalat, hiszen – bár ezt a feltételezést nem teszi explicitte – írása azt sugallja, hogy Temple 30-as évekbeli működése nyomán az ún. „Lolita-jelenség” már készen állt, Nabokovnak csupán fel kellett dolgoznia. Igaza lehet Schubertnek, hiszen ha belelapozunk a filmtörténetbe, a

3 BÉNYEI Tamás, *A megtévesztés művészete: Vladimir Nabokov poétikájáról*, Alföld, 1991, 10. sz., 52-64.

4 SCHUBERT Gusztáv, *Feslett bimbók*, Filmvilág, 1994, 12. sz., 42-46. Kötetben: S. G., *Képzeltérítők: Ezredvégi rémálmaink*, Bp., Filmvilág Alapítvány, 2010, 216-220.

5 Ide kívánczok, hogy 2002-ben Simone de Beauvoir szinte ugyanezzel a címmel írt cikket: BEAUVOIR, Simone de, *Brigitte Bardot, avagy a Lolita-szindróma*, Filmvilág, 2002, 6. sz., 36-41.

6 Brett WOOD, *Shirley Temple, a gyermekdív*a, Filmvilág, 1994, 12. sz., 47-49. (ford. VAJDA Róza)

7 Ebből a szempontból érdekes Szilágyi Zsófia tanulmánya, mely a lelencgyermekről írott *Csibét* (s így persze látenszen az *Árvácskát*) tárgyalja a magyar *Lolitaként*. SZILÁGYI Zsófia, *A magyar Lolita? – Móricz Csibéje*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 43-48.

*Lolita* 1955-ös megjelenése előtt már Buñuel 1951-es *Susanájában*, Federico Fellini (Giulia Masina főszereplésével forgatott) 1954-es *La Strada (Országúton)* című filmjében, illetve 1956-ban – a Filmvilág elemzője által hosszabban és részletesebben méltatott – Elia Kazan-féle *Baby Doll*-ban különféle nimfácska-figurák tűnnek fel. S persze azt se feledjük, hogy Henry de Vere Stacpoole a gyermekszelvet tematizáló *The Blue Lagoon (Kék lagúna)* című novellájának első, W. Bowden és Dick Cruickschanks-féle fekete-fehér némafilm-változata már 1923-ban, majd Frank Launder-féle második (hangos, színes) változata 1949-ben megjelent. A tény, hogy az időszakban ennyi hasonló témájú alkotás készült (Stanley Kubrick *Lolita*-filmje 1962-ben jelenik meg<sup>8</sup>), egyfelől a téma iránti megnövekedett társadalmi érdeklődésre – horribile dictu: igényre –, másfelől e művek között valamiféle tematikus egygyökerűség fennállására enged következtetni. Ezért elképzelhető, hogy amikor Viktor Jerofejev Nabokov népszerűsége fölött dühöngő cikkét (*Nabokov: the rise and the fall*) vagy M. Nagy Miklós azon megítélését olvassuk, mely szerint „Nabokov legfeljebb az első nagy posztmodern író lehetett – a nagy sztorikat már megírták előtte, s neki nem maradt más, mint a narrációs technikák megújítása”, akkor éppen ezt a társadalmi érdeklődést és igényt kell látnunk a témaválasztás és a siker háttérében. (Még akkor is, ha a Randal Kleiser-féle *Kék lagúna* (1980) hősnőjére, Brook Shieldsre gondolunk, aki Louis Malle *Pretty Baby* című (1978-as) filmje által lesz igazán ismertté, melyben fiatalos prostituáltat játszik; tehát a téma elképesztő burjánzása a későbbiekben ugyanúgy megfigyelhető.) Végül itt jegyezném meg, hogy amíg Nabokov regényéről, valamint Kubrick 1962-es és Adrian Lyne 1997-es *Lolita* című filmjeiről a Filmvilág hasábjain 1998-ban Gladilnikov<sup>9</sup>, az Ex Symposion *Lolita*-blokkjában 2005-ben Józsa Márta írt összehasonlító elemzést,<sup>10</sup> a regény színpadi adaptációjának problémáit pedig Tompa Andrea fejtegette.<sup>11</sup>

## 2. Értés és/vagy félreértés – fordítás és intertextualitás Nabokovnál

M. Nagy Miklós előbb 1992-ben, majd 1996-ban tett közzé egy-egy – az egész életműre kiterjedő – elemző tanulmányt, melyekben gorkiji, wellsi, dosztojevskiji és freudi nyomokat, összefüggéseket keresett a nabokovi és a Nabokov-követő prózában<sup>12</sup>; a Nagyvilág folyóirat 1996. évi 7-8. számában

8 A fogadtatáshoz: Kiss Tibor, *Lolita, Barbarella és a gyilkosok: Az amerikai 60'-as évek retrospektívje a Viennánél*, Magyar Hírlap, 1994, 254. sz., [melléklet] 2.

9 GLADILNIKOV, J., *Három a Lolita: Nabokov, Kubrick, Lyne*, Filmvilág, 1998, 8. sz., 22-25.

10 JÓZSA Márta, *Ábrázolni Lolitát*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 55-57.

11 TOMPA Andrea, *A lét elviselhetetlen kettőssége: A Nabokov-adaptációk kérdései és a Lolita-előadások*, Színház, 2009, 4. sz., 35-38. Illetve korábban ugyanő vizsgálta a teatralitást a nabokovi prózában: TOMPA Andrea, *Egy sebtében kipingált világ: Színház és teatralitás Vlagyimir Nabokov prózájában*, Színháztudományi Szemle, 2002, 125-154.

12 M. NAGY Miklós, *Gorkij, Wells... és Nabokov*, Nagyvilág, 1992, 9. sz., 1226.; M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevskij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 434-446.; M. Nagy Miklós, *Nikkelszamovár*, Bp., József Attila Kör, Balassi Kiadó, 1996. Az 1992-es (a *Nikkelszamovár* c. kötetben is megjelent) cikk például Nyina Barberoba *Budberg báróné* c. regényében mutatja ki Nabokov termékenyítő hatását.

megjelent *Nabokov-mozaik* című összeállítása pedig minden bizonnyal napjainkig a leggazdagabb szakirodalmi bázissal szolgál. M. Nagy itt lefordítja és közli Igor Kleh *Az igazság Nabokovról* című írását, melyben a *Lolita* szerzőjének Freud-gyűlöletét az orosz értekező így interpretálta: „Nabokov, semmi kétség, megelőző csapást akart mérni, elijesztendő a szemtelen pszichoanalitikusokat saját perverziójának fészektől.”<sup>13</sup> Rögtön ezután olvasható Jerofejev említett botrány-cikke is, melyben a *Lolitát* csupán a popkultúrával folytatott játék minőségében nevezi számottevőnek, az angol szöveget egyfajta irodalmi *drive*-ként kezeli, s végül azt állítja: „Nabokov általában visszahúzza az embert az általa leleplezett *posloszty*<sup>14</sup> közegébe.”<sup>15</sup> Azt hiszem, már a kétezres év környékén megjelent újrafelfedező írások, Pellérdi Márta és Kámán Erzsébet elemzésesei<sup>16</sup> megmutatták, hogy *A jó Sztálin* szerzője mennyire túlzott.

Címe alapján Vargyas Zoltán 1989-es, *Az orosz Nabokov* című tanulmánya lehetett volna az első, mely a nyelv és gondolkodás humboldti, illetve sapir–whorfi összefüggése alapján a különböző nyelveken működő szöveg-szervezői tudatok (el)különböző nyelvi teljesítményeit reflektálja a nabokovi életműben.<sup>17</sup> Ám a cikk még nem jut túl az orosz recepció igazságtalanságainak<sup>18</sup> számbavételén, s azon igyekszik, hogy kivonja az ismeretlen, oroszul író Nabokovot a világhírű, angol tollú „hasonmás” árnyékából. Úgy tűnik, a későbbi írások – M. Nagy említett cikkei, illetve Juhász Katalinnak az Ex-Symposion 2005-ös Nabokov-számában publikált, a *Lolita* angol és orosz változatait vizsgáló tanulmánya – mind Goretity József 1995-ös dolgozatából táplálkoznak, melyben az értekező elsőként veti fel a kérdést: melyik változatot kéne a magyar fordítás, illetve az értelmezés alapjául venni.<sup>19</sup> Végül – mint ruszista – az orosz változat mellett tette le voksát. Juhász Katalin az angol eredetit vetette egybe a Nabokov által fordított orosz szöveggel, s a következőket állapította meg: „Gumbert Gumbert névváltozatainak találékonyasága cseppet sem marad el Humbert Humbertéi mögött: Humbirdből Gumbard lesz (míg az angol szó az énekesmadarat, az orosz változat a bardot, vagyis az éneklő költőt juttatja eszünkbe), majd Gumocska, Gomburg, Gomelburg, Gumberson, Gamburger, Gumbert Groznij (Ivan Groznijra, magyarul Rettegett Ivánra tett utalás). A 'h'/'g'-változások olykor érdekes, új jelentéstartalmakhoz vezetnek: az angol „geyser” ('gejzir') szó orosz megfelelője gejzer, amelynek töve meg egyezik *Lolita* orosz átírású vezetéknevével: az angol „Haze”-ből képzett Gejz-

13 Igor KLEH, *Az igazság Nabokovról: avagy azok a bizonyos lepkék freudi szemmel*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 418. (ford. M. NAGY Miklós)

14 Magyarul: „banalitás”.

15 Viktor JEROFEJEV, *Nabokov: the rise and the fall*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 423-428.

16 PELLÉRDI Márta, *Aestheticism and decadence in Vladimir Nabokv's Lolita*, *The Anachronist*, 1999, 201-212.; KÁMÁN Erzsébet, *O romane Vladimira Nabokova „Lolita”*, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2001, 3-4. sz., 395-407.

17 VARGYAS Zoltán, *Az orosz Nabokov*, Nagyvilág, 1989, 8. sz., 1234-1236.

18 Nabokov egyik orosz kritikus a tette rá az alábbi emlékezetes, rosszindulatú megjegyzést: „önfeledten pedálozgat angol biciklijén”. (VARGYAS, *Az orosz... i. m.*, 1234.)

19 GORETITY József, *„Olyan ez a ház, mint valami kölcsönkönyvtár...”*, Nagyvilág, 1995, 9-10. sz., 750-757.

zel.”<sup>20</sup> Nem említettem még Gyürky Katalin tanulmányát, mely ugyan már az intertextusok vizsgálatára, a Dosztojevszkij-allúziók föltérképezésére helyezi a hangsúlyt, ám azzal a megtévesztő kijelentéssel indít, mely szerint az Európa Kiadó Nabokov-életműsorozata az író által oroszról angolra átültetett regényszövegekre épül, ezzel azt sugallván, hogy a sorozatban már megjelent *Lolita* is oroszról lett átültetve angol nyelvre.<sup>21</sup> Ez pedig nem igaz, hiszen Nabokov a *Lolita* esetében éppen az oroszra fordítást végezte el – miként arra Juhász Katalin is rámutatott. (Természetesen vannak oroszról angolra fordítások számosan. Sajnos – olvashatjuk Gránicz István egyik cikkében – e fordítások készítőjét, Nyíró Lajost azért ünnepelték tisztelői, mert az angol szövegből kiírtotta az intertextuális utalásokat.)<sup>22</sup> Gyürky egyébként az említetten túl a kétezres évek elején külön tanulmányt szentelt a bűn, a bűnösség, illetve a bűnös játék kérdéseinek a nabokovi életművön belül, valamint a *Lolitának* is.<sup>23</sup>

Az intertextualitás kérdését már M. Nagy Miklós felvetette a kilencvenes évek elején, s lényegében a Nabokov-fordító észrevételeinek újramondását, kibővítését és továbbgondolását találjuk Juhász Katalin dolgozatában, illetve Sárdi Rudolf egy 2007-es cikkében is,<sup>24</sup> amikor a jelzett szerzők az életmű 1955 előtti szakaszában a pedofília témájának nyomait keresve az *Adományt*, a *Camera Obscurát* vagy a *Bűvölőt* (a *Lolita* első változatát) emlegetik.<sup>25</sup> A Kapu érkezője azonban fontos tényt közöl, amikor fölleveníti Heinz von Lichberg (náci riporter és zszurnaliszta) *A megátkozott Gioconda* című kötetének 1916-os *Lolita*-novelláját, melyet valószínűleg Nabokov is ismert, s amelyben talán a nagy mű valamiféle elődjére ismerhetünk. Sárdi azután egy későbbi írásában részletesebben kitér az 1932-es *Kétségbeesésre* is,<sup>26</sup> ám ott épp a leginkább kínálkozó Hesse-intertextust nem ismeri föl, hiszen a főhős, Hermann Hermann tükörneve (Sárdi cikke a nabokovi tükörvilággal foglalkozik!) a *Steppenwolf* (1927) hőséneke nevét örökli s duplázza meg. A kimaradt láncszem persze nem érvényteleníti a szerző megállapítását, mely szerint a Humbert Humbert dupla név szempontjából a *Lolitának* a *Kétségbeesés* szintén pretextusa.

Priscilla Meyer a kétezres évek elején, a *Nabokov's World* című gyűjteményes kötetben megjelent írásában Goethe *Rémkirályát* vizsgálta a *Lolita*

---

20 JUHÁSZ Katalin, *Lolita és ЛОЛИТА: Egy regény metamorfózisa*, Ex Symposion, 2005, 6. sz., 51.

21 GYÜRKY Katalin, *Hasonmások a sötétben: A Nabokov-életműsorozatról*, Jelenkor, 2009, 2. sz., 178-186.

22 GRÁNICZ István, *Az intertextualitás problémája az orosz filológiában* = G. I., *A nyelvészeti poétika útjai és lehetőségei*, Bp., Balassi Kiadó, 2002, 56.

23 GYÜRKY Katalin, *Játékos, bűn, bűnös játék Nabokov művészetében*, Életünk, 2002, 6. sz., 509-521.; Uő., *A mitikus csábítás lehetőségei Nabokov Lolita című regényében*, Életünk, 2000, 4. sz., 330-344.

24 SÁRDI Rudolf, *Hogy volt-e elődje? Plágium és pornográfia, avagy mit tudunk Vladimir Nabokov Lolitájáról?: 20 éve jelent meg magyarul Nabokov világhírű regénye*, Kapu, 2007, 11-12. sz., 93-94.

25 Kivételt képez Vargyas Zoltán *Nabokov erődje* című írása, mely a *Meghívás kivégzésre* című Nabokov-regény Emma nevű kislányalakjában látja a Lolita-figura elődjét. VARGYAS Zoltán, *Nabokov erődje*, Nagyvilág, 1991, 3. sz., 405-406.

26 SÁRDI Rudolf, *Nabokov tükörvilága*, Kapu, 2009, 3. sz., 46-47.

egyik lehetséges pretextusaként,<sup>27</sup> Takács Ferenc pedig 2003-ban – „visszajáról” olvasva – Huysmanns, Kosztolányi és Nabokov írói működését hozta összefüggésbe egymással.<sup>28</sup> 2008-ban Keserű József jelentetett meg tanulmányt Nabokov regényeiről, melyek elsődleges poétikai sajátosságát az „intertextuális iróniában” jelölte meg<sup>29</sup>; s még ugyanebben az évben napvilágot láttak Tapodi Zsuzsa<sup>30</sup> és Hetényi Zsuzsa<sup>31</sup> – minden korábbi próbálkozást messze meghaladó – *Lolita*-elemzései, melyek a regény intertextuális utalásainak bonyolult hálóját érzékletesen, nagyobb erőszaktétel nélkül teszik láthatóvá. Csupán érdekességként említem meg Hetényi Zsuzsa egy kisebb cikkét – melyben az irodalomtudósként is praktizáló Nabokov Csehov-olvasásairól értekezve csupán finoman jelzi a *Cseresznyés kert* szerzőjének hatását a nabokovi életműre –,<sup>32</sup> illetve Azar Nafisi *A Lolitát olvastuk Teheránban* című regényét, melynek egyetemi tanár főhőse olvasószemináriumi eszmecsere formájában számol be *Lolita*-élményéről, és jelöli meg az – Országh László kifejezéseivel – „erkölcsfilozófiai és erotikus regény”<sup>33</sup> világirodalmi kapcsolódási pontjait.<sup>34</sup>

Bár mind Hetényi, mind Tapodi, mind pedig Milián Orsolya (a kolozsvári Láthatatlan Kollégium folyóiratában közzétett tanulmány szerzője)<sup>35</sup> részletesen elemezte a *Lolita* Poe-intertextusát – mely minden bizonnyal a név-jelölőket és a regény teljes értelemszerkezetét tekintve a legfontosabb strukturális jelenség –, azt egyikük sem vette fontolóra, hogy a magyar szöveg asszociatív terének létrehozásában és (meg)erősítésében a fordítónak, Békés Pálnak milyen jelentős szerepe volt. Edgar Allan Poe *Annabel Lee* című verse a *Lolita* szövegtestében nem csupán tematikus allúzió – jelzi Tapodi<sup>36</sup> –, sőt legfeljebb a (plurális szociokulturális kódolású) szöveg egy naiv(abb) olvasata szerint az; sokkal inkább a(z új) név létrehozásában áll az intertextus szemantikai teljességteljesítése. Miként Kovács Árpád – *Versbe írt szavak* című könyvében – KAF József Attila-jelölőket alkalmazó versein szemlélteti, itt is a hagyományból

27 PRISCILLA MEYER, *Dolores Haze, Hazel Shade: Nabokov and the spirits = Nabokov's World*, szerk. Jane GRAYSON, Arnold McMILLIN, Priscilla MEYER, New York, Palgrave, 2002, 99.

28 TAKÁCS Ferenc, *Visszajáról: Huysmanns, Kosztolányi, Nabokov*, Mozgó Világ, 2003, 2. sz., 115-120.

29 KESERŰ József, *Tükrök egymással szemben: Vladimir Nabokov regényeiről*, Szörös Kő, 2008, 6. sz., 63-67.

30 TAPODI Zsuzsa, *Tükör a visszapillantó tükörben: Az intertextualitásról Nabokov Lolitája kapcsán* = T. Zs., *A soha el nem vesző könyv nyomában*, Csíkszereda, Pallas Akadémia, 2008, 135-146.

31 HETÉNYI Zsuzsa, *Vladimir Nabokov erotextusa: Szinkretikus szöveg és nominalizmus a Lolitában* = „Szóba formált világ”: *Tanulmánykötet Han Anna születésnapjára*, szerk. HETÉNYI Zsuzsa, Bp., ELTE-BTK, 2008 (Dolce Filologia VII), 85-100.

32 HETÉNYI Zsuzsa, *Csehov-csapongások nabokovos nézőpontból*, Holmi, 2010, 10. sz., 1277-1287. Különös tekintettel: 1278. o.

33 ORSZÁGH László, VIRÁGOS Zsolt, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Eötvös József Kiadó, 1997, 299.

34 AZAR NAFISI, *A Lolitát olvastuk Teheránban*, Bp., Európa Kiadó, 2007.

35 MILIÁN Orsolya, *Az erotika írása, avagy az írás erotikája: Nabokov Lolitájára*, Lk.k.t., 2002, 9. sz., 40-44.

36 TAPODI, *I. m.*, 137-138.

érkező jelölők művészi olvasása, riceouri eltávolítása, majd átírása, újra-beírása – egyfajta el-sajátítása, sajátta tétele történik meg. A poe-i Annabel Lee név kettéhasad, egyik fele Humbert gyermekkori szeretője, Annabel nevében reinkarnálódik – „...Lolita talán nem is létezett volna, ha egy nyáron bele nem szeretek egy bizonyos gyereklányba” (9) –, másik fele pedig Lolita nevének hangtestét termékenyíti meg. Nem véletlenül hangsúlyozta Nabokov a regény első fejezetében, a könyvhöz fűzött kommentárjában, illetve a vele készített interjúban is, hogy miként kell ejteni a kislány nevét. A kiejtés nyitja meg ugyanis a fül számára a szöveg asszociatív terét – feltéve persze, hogy az olvasó emlékezetében megvannak azok a poe-i szövegnyomok (belső fülében a poe-i jelölők hangképe), amelyekkel összekapcsolódhatnak a *Lolita* jelölői, illetve amelyekre a belső fül révén visszakapcsolhat az olvasó. Ezért idézi Tapodi és Milián is az *Annabel Lee* Babits-féle magyar fordítását, melyet Békés Pál ügyesen működtetett fordításában annak érdekében, hogy a valószínűsíthető (a Babits-fordításra épülő) előzetes olvasat felébresztése révén teremtsen újra a művészi szöveg *létmódját*, reaktiválja az idézet utaló *funkcióját*. A megtermékenyített hangtest azután meg is szüli az új nevet: „Loleeta” (218).<sup>37</sup> Amikor tehát azt kérdezzük: biztosan a könnyen dekódolható olvasatból származó humberti fixáció köti-e össze a két nevet, és valóban ez értelmezi-e a regényt, akkor például az irodalom hagyománytörténének itt kifejtett dialektikus modelljét, azaz a Poe és Nabokov között *történő irodalom* jelölő-vándorlásának rendjét állíthatjuk szembe az előbbi olvasattal.

### 3. Megtévesztés vagy leleplezés?

69

A *Lolita* narratívájáról, s ezzel szoros összefüggésben retorikájáról beszélve igazán aktuális a kérdés, hogy valóban a szakirodalom által hangsúlyozott *megtévesztésről* van-e szó, vagy inkább valamiféle *leleplezésről*? A kérdés megválaszolásának minimum két útja kínálkozik. Az első nagyjából a *Szogljadataj* (*A besúgó*) válasza, melyben a nabokovi elbeszélő a világ öntörvényűségének szabályokba foglalása ellen tiltakozva az alábbiakat mondja: „ostobaság törvényt keresni, s még nagyobb ostobaság megtalálni. Valami lelki szegény a fejébe veszi, hogy az emberiség egész útját meg lehet magyarázni a bolygók ravasz játékával vagy az üres és degeszre tömött hasak harcával, akkurátus kis titkárt ültet Klio istennő mellé, és elkezd a nagybani kereskedést a korokkal és néptömegekkel, s akkor aztán jaj lesz az önálló individuumnak a maga két szegény »u«-jával, melyek reményvesztetten jajonghatnak a gazdasági okok bozótosában. Szerencsére nincsen semmiféle törvény... és fölöslegesen izzadt az a Viktória korabeli trehány, zsémbes, kockás nadrágos burzsoá, aki megírta *A tőke* című sötét könyvet, álmatlanság és migrén produktumát.”<sup>38</sup> Ha Nabokov Freud-gyűlöletéről, tehát az emberi lélek működésének egyszerűsítő magyarázatai, ún. „törvényei” iránti akut

---

37 „Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta” (218); „Doris Lee” (261). Az angol eredetiben már az első fejezetben így szerepel a név (V. N., *Lolita*, Suffolk, The Chaucer Press, 1981, 9.)

38 Idézi: M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevszkij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 442.

ellenszenvéről van szó, talán érdemes a Kleh által javasolt szempont mellett az ilyen, és ehhez hasonló kijelentésekre is gondolnunk.

A kérdés megközelítésének másik útja kapcsolatban van az életmű fent jelzett Hesse-intertextusaival is. Humbert Humbert önleplezésének – vagy ha úgy tetszik: önfelépítésének és identifikációjának –, ugyanakkor dezidentifikációjának közege is egyértelműen az a szövegtér, amelyet a *Lolita* vallomástevő énjének, Humbertnek a hangján alakít ki. A helyzet igen hasonló a már említett *Pusztai farkas* Harry Hallere, illetve különös Hermina-Hermann-figurája esetében. Csak amíg a hessei főhős, Haller számára a saját magáról szóló traktátus szövege egyszerre dezidentifikálja őt, a szereplő-olvasót, s egyszerre kínál fel neki egy új identitást, a traktátus szerzője tehát tulajdonképpen megtéveszti az olvasó individuumot, addig Humbertnél az írás, az Ich-Erzählung az önmegértés és önteremtés nyelvi teljesítménye mellett – a részletes interpretáció és a gondos argumentáció révén – inkább a bűnös én önleplező aktusaként értelmezhető. Az elidegenítés és a sajátta tétel nyelvi dialektikája ez, nem tévesztve szem elől azt a tényt, hogy minden megmutatás eltakarás (és fordítva).

Persze e dichotómia hessei tagja nem keverendő össze azzal a nabokovi megtévesztő szándékkal, amely a könnyen dekódolható olvasatok felkeltésére irányul. Már működésmódjukban sem azonosak, hiszen ezeket a könnyű értelmezéseket szabályszerűen követi a leleplezés, mely után az olvasó már fokozott gyanakvással fogadja a felkínált *reading*eket. A regény első harmadában – ennek megerősítésében a kiemelést alkalmazó regénykezdes máris élen jár – az olvasónak az a meggyőződése lehet, hogy az elbeszélő vonzódása a 10-12 éves lányok iránt az „illuzórikus omnipotencia szakaszának fixációja”<sup>39</sup>, magyaráz az azon hiátus betöltésének újra és újra fellobbanó vágya, melyet Annabel – az elbeszélő életének korai szakaszában történt – elvesztése jelent. Csakhogy – miként arra Bollobás Enikő is rámutatott – Humbert „irracionális szenvedélye azzal válik irányíthatóvá és értelmezhetővé, hogy életéből fikciót alkot, melynek ő maga a szerzője.”<sup>40</sup> S ha ez így van, a félreértés az eszmélet pillanatát követően sosem kerülheti el a kiigazítást, az előző olvasat érvénytelenítését: „meg kellett volna értenem, hogy Lolita máris velejéig különbözőnek bizonyult az ártatlan Annabeltől, s hogy a titkolt gyönyörre fölkészített, végzetes gyermek valamennyi pórúsán áradó nimfikus gonoszság lehetetlenné teszi a titoktartást, és halálossá a gyönyört. Tudnom kellett volna (bizonyos, Lolitától származó jelekből – az igazi gyermek Lolitától, vagy valami háta mögött támolgyó, agyongyötört angyaltól), hogy fájdalom és retteneten kívül más nem származhat a vágyott mámorból.” (163) Éppen erre mutatott rá tanulmányában Bényei Tamás is, amikor – e humberti metódust kiterjesztve más nabokovi szereplőkre – azt írta: „a legtöbb Nabokov-hős figyeli a dolgokat, és megpróbálja megfejteni a bennük rejtőző logikát, a konstellációk értelmét – előlegezve ezzel a Nabokovot olvasók hermeneutikai tevékenységét is.”<sup>41</sup>

39 A kifejezés M. Nagy Miklós leleménye: M. NAGY Miklós, *Nabokov, Dosztojevszkij... és Freud*, Nagyvilág, 1996, 7-8. sz., 437.

40 BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp, Osiris Kiadó, 2005, 668.

41 BÉNYEI Tamás, *A megtévesztés művészete: Vladimir Nabokov poétikájáról*, Alföld, 1991, 10. sz., 52.

Az imént idézett Lolita–Annabel-félreértést leleplező szövegrész teljesítménye így nézve kettős. Egyrészt lerántja a leplet az elbeszélői hanghoz tartozó tudat tévedéséről, s előrevetíti a történet gyászos – halált hozó – végkifejtét; hiszen a szerelmet kiprovokáló nimfikus gonoszságnak („– Oké – mondta Lolita –, akkor kezdjük.” 174) engedő Humbert teljesen kiszolgáltatottá válik, a kapcsolatukat kezdetben éltető energiával feltöltő erotika Lolita verbális megerősítésével („...nem mászna a mama a falra, ha megtudná, hogy a szeretőd vagyok?” 149), majd pedig a szexuális aktussal végleg szertefoszlik, s mindkét egyén börtönbe kerül: egymás és a halálos titok börtönébe. A másik leleplezés az idézett szakaszig rafinált módon előkészített és építgetett, a *first readingre*, az olvasói prejudikálásra apelláló pszichoanalitikus olvasat hamisságára mutat rá: „a bennem lakozó gyermeklélekgyógyász (csaló, mint legtöbbször – de nem baj) felbőgögte a neofreudista fasírtot, és egy álmodozó, túlzásokra hajlamos, a leányság »latenciaszakában« levő Dollyt bűvölt elő.” (163) A szöveg diszkurzív szintjének vizsgálata tehát arra mutat: a vallomást olvasó és olvasatát író (életvilágbeli) reader-tudat együtt csalódik az életét olvasó és vallomását író (fiktív) writer-tudattal.

Amint arra már utaltam, a megtévesztések és a leleplezések közötti intervallumok folyamatosan csökkennek, emellett a dekonstrukció alá eső olvasatok érvénytelenítése a pretextusok egyre indulatosabb explicitté tételével párosul. Ennek ékes példája az – a regény végén, a végkifejtés előtt található – szövegrész, mely a bécsi pszichoanalitikus, Freud írásaira utal: „...visszahúzom a pisztoly fitymáját, és elélezem a ránduló ravasz orgazmusát: mindig is a viennai vajákos hú kis tanítványa voltam.” (361) Itt már egyetlen mondaton belül megtörténik a könnyen dekódolható olvasat felkínálása (az expresszív metafora által), majd a kép leleplezése a freudi életmű említésével.

#### 4. A lélekábrázolás igazi terei

A *Lolita* témája, s az imént vizsgált különféle megtévesztő, fals vagy könnyű olvasatokat kínáló szövegek nem pusztán a műalkotás poétikai sajátosságait fedik el, de elterelik a figyelmet a lélek- és gondolatábrázolás igazi területeiről, az olyan szöveghelyekről is, ahol a költészetre jellemző, mély ontológiát találunk, és ahol a nyelv és a sors líraian mély összefonódását érhetjük tetten. Hetényi Zsuzsa írja egy helyütt: „Nabokov óriási manipulátor! Az egész világ egy kislányt megrontó pedofil üldözéséről szóló krimiként olvasta és olvassa, nézte és nézi filmnek feldolgozva a *Lolitát*, ezt az ezoterikus, posztzimbolista filozófiai regényt.”<sup>42</sup> És valóban, milyen találó a Nabokov-szövegre az *ezoterikus*-kifejezés, mely (Nevill Drury-féle értelmében) a titkos tanok, a rejtett, a tudományos szempontoktól eltérő gondolkodásmód sajátja. Nabokov összeütközése a modern tudományokkal nem jelenti azt, hogy nincsenek – legalább olyan – tudományos érvényű megállapításai, illetve „tudományos módszerekkel” fölfejtendő jelenségek a regényeiben, csupán azt: az egyéni hang, az egyéni látásmód saját és immanens módszert követel; nem vizsgálhatjuk például a *Lolita* lélekábrázolását úgy, ahogy azt a pszichoanalitikus iskola tette; az ilyenirányú próbálkozások elől e szövegek következetesen kitérnek.

---

42 HETÉNYI ZSUSZA, *Alliteráljunk! Nabokov: Szólj, emlékezzet!*, Holmi, 2007, 1. sz., 107.



Miként Jean-Paul Sartre 1947-es világhírű munkájában (*Qu'est-ce que la littérature?*) jelezte: „az irodalmi tárgynak valójában nincs szubsztanciája az olvasó szubjektivitásán kívül; Raszkolnyikov várakozása az én várakozásom, melyet neki kölcsönzők; alakja az olvasó türelmetlensége nélkül csak erőtlen szavak halmaza maradna; a vizsgálóbíró iránt érzett gyűlölete az én gyűlöletem, melyet a leírt szavak csak kiváltak és rabul ejtenek, s maga a vizsgálóbíró sem léteznék a Raszkolnyikovon keresztül rá sugárzó gyűlöletem nélkül; ez a gyűlölet eleveníti meg, ez testének a húsa.”<sup>43</sup> Nem állít mást a *Lolita* lapjain Nabokov sem, amikor elbeszélőjével azt írta: „képzeld el; ha nem képzelsz el, én nem létezem...” (169) S ha – függetlenül kissé a különféle jeleket kifejtettségi fokától, sőt éppen ott gyanítva érdeklődésre számot tartó „anyagot”, ahol a sejtetés, az elkendőzés, a finom utalás érvényesül – nem csupán az unásig elemzett első szexuális aktus szereprendjét (173–175) vagy Humbert féltékenységét (189) vizsgáljuk meg, hanem olvasásunknak ezt a lét-kölcsönző gesztusát, akkor akár egyszerűbb olvasatunkat is termékényebbé tehetjük. Érdekes lehet például az első rész 33. fejezete – a maga tizenegy sorával –, mely Lolának anyja elvesztése fölött érzett gyászát volna hivatott bemutatni. Csakhogy a 32. fejezet zárása után („...anyád meghalt.”) a 33-as a következővel indít: „Lepingville vidám városában vásároltam neki négy kötet képregényt...”, majd a tömördek további ajándék felsorolása után az alábbi két mondattal zár: „a szállóban külön szobában laktunk, de az éj kellős közepén zokogva átjött hozzám, és nagyon gyöngéden csináltuk. Tudják, egyáltalán nem volt hová mennie.” (185) Az anya iránti szeretet nyomán (joggal) várt gyász helyett tehát csupán a magánytól való félelem jelenik meg, mely hisztérikus közöszlással párosul (talán, hogy abban oldódik fel). A gyermeki lélek megtöretésének egyik – képtelenül merészen és megrázóan – ábrázolt állomása ez.

A második rész 1-2. fejezetei az éden elvesztése, az angyal menthetetlen bukása okán egyre duzzadó szorongás, a végletes kifáradás és kiábrándulás tükei. Lo a különös, defoe-i–Jules Verne-i<sup>44</sup> ízeket idéző kényszervakációnak már első harmadában az életkedv és életszél légüres terében találja magát, Humbert szavaival: „a tápláló és éltető cél nélkül, napjának csontváza megerezkedett és összeomlott.” (196) Így lehet azután (ismét Freudra kacsintva), hogy – az identitásként a legteljesebb ellenállás viselkedésformáit magára vonó – Dolores lassanként emésztő vágyat érez a normára, így távolodván az apával való egyesülés után a csalódás tárgyát képező maszkulinitástól, s közeledvén a normán keresztül ismét a (hajdan úgy gyűlölt) anyához: „ugyan

43 Jean-Paul SARTRE, *Mi az irodalom?* = J.-P. S., *Mi az irodalom?*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 60. (ford. NAGY Géza) Nagy fordítását kissé módosítva adom közre. Az angol szöveg kissé szerencsésebb: „[...] the literary object has no other substance than the reader's subjectivity; Raskolnikov's waiting is my waiting which I lend him. Without this impatience of the reader he would remain only a collection of signs. His hatred which has been solicited and wheedled out of me by signs, and the police magistrate himself would not exist the hatred I have for him via Raskolnikov. That is what animates him, it is his very flash.” J.-P. S., *What is Literature?*, London, New York, Routledge, 2001, 33. (ford. Bernard FRECHTMAN)

44 Jules Verne *Deux Ans de Vacances (Két évi vakáció)* c. regénye 1888-ban jelent meg.

meddig fogunk még dohos kalyibákban lakni, mocskos dolgokat művelni és mindig másként viselkedni, mint a normális emberek?” (205)

Érdekesen merül föl továbbá Humbert „tantaloszi kínja” (328), szívszorító magánya a második rész 23-28. fejezeteinek „ezoterikus”<sup>45</sup> detektív-narratívájába kódolva. A különféle irodalmi utalásokat hátrahagyó drámaíró, Quilty figura – úgy is, mint a hős örökbefogadott kislányának megrontója – természetesen Dürrenmatt-pretextus, azaz fölébreszt(het)i a *Versprechen*,<sup>46</sup> a modern svájci próza legkiemelkedőbb bűnügyi szövegének olvasatát. Akik most, a huszonegyedik század elején Nabokovot olvassuk, az alábbi szövegrész olvastával talán már nem is tudunk eltekinteni attól, ami belőle kinőtt: „...ha ilyen bonyolult, sötétben tapogatózó és reménytelen munka a szörny követése egy ismert útvonal mentén, mit várhatok az ismeretlen útvonalon haladó ismeretlen autósok utáni nyomozástól?” (330) A két nyomozási szituáció (semmit sem tudni az elkövetőről) és a két lelkiállapot is – már ami a tragikus magányt, az örületig tartó megszállottságot illeti – igen hasonló a két szövegben. Ám Dürrenmatt kissé másféle (beteg) hőst teremt. Míg Humbertet saját szenvedélyének önzése viszi a gyilkosságba, Matthäi felügyelőt a gyermekgyilkos utáni hajsza, saját „tökéletes” tervének bukása az örületbe. Így végül csak a témára, a nyomozások kudarcára, a sorsdöntő autóbalesetekre (Haze és Albert), valamint a két pedofil nevének egybecsengésére (Albert és Humbert) szűkül az oly ígéretesnek tűnő párhuzam.

Noha kétségtelen – mint azt fentebb említettem –, hogy a két főszereplő egymás börtönébe kerül, sorsuk tehát egyformán tragikus (és ha ez a kiegyenlítés még nem volna elegendő, akkor a szerző e hatás szolgálatába állítja azt az újító fogást is, hogy az elcsábított helyett a csábító tragédiáját beszéli el) érdemes megfigyelni, hogy az író még az humberti dikción keresztül is képes a kislány tragédiájának megmutatására. Ennek alátámasztására hadd idézzem csupán azt a megrázó részt, amelyben Humbert a Charlotte nevű kislánnyal teniszező Lot elvonja a játéktól, hogy saját szenvedélyét töltsé rajta. Talán a másik leányka, illetve az életkorának megfelelő játék hatása alatt, mindenestre Lolita ezúttal vonakodik, s vonakodásának fájdalma szinte felkiált: „...mosolyt villantva hercegnőm félénk, sötét hajú leánypródkája felé, atyai ujjaimat hátulról mélyen Lo hajába fúrtam, majd lágyan, de határozottan átfogtam tarkóját, és apró otthonunkba vezettem vonakodó cicámat vacsora előtti, gyors érintkezésre.” (213)

Már Bényei Tamás felhívta a figyelmet arra a tényre, hogy „Humbert Humbert, bár későn, de képes őszinte szeretetre a megcsúnyult, nimfácskából kinőtt, terhes Lolita iránt.”<sup>47</sup> Ebből kiindulva talán érdemes volna részletesebben is szemügyre vennünk azt a jelenetet, amikor Humbert meglátogatja az áldott állapotban lévő kismamát, s Lolita új otthonának bárgyú és esetlen jóságát tapasztalva, az idill vakult tükrébe tekintve, megtörtén és megkönyörülten kell Dickre, az ifjú férjre bízni leányát, egykori szerelmét, mindezt. És ekkor, a *pater familias* keserves visszavonásának, illetve az humberti

45 Ezoterikus, azaz „csak egy hatalmas műveltségi anyagba beavatottak számára lesz elérhető és érthető.” HETÉNYI, *Vladimir Nabokov erotextusa... i. m.*, 86.

46 Eredetileg 1957-ben jelent meg. Magyarul: *Az ígéret*.

47 BÉNYEI, *I. m.*, 54.

omnipotencia bumeráng-szindrómájának ábrázolása mellett Nabokov még a dolgok helyrehozására irányuló kései vágy utolsó reménysugarát is fölcillantja. Humbert részéről higgadt tisztánlátás, a Dickkel való összehasonlítás révén pedig kérlelhetetlenül precíz önmeghatározás jellemzi e „nagy találkozást”: „Dick meg én kettesben maradtunk. [...] Szép, szomorú szeme volt, gyönyörű pillákkal, és vakító fehér fogsora. Ádámcsutkjája nagy volt és szőrös. [...] Ő és Dollyja gátlástalanul közösültek azon a kanapén legalább száznyolcvan alkalommal, talán sokkal többször, azelőtt pedig... mióta ismerik egymást? Semmi harag. Különös – semmi harag, az égvilágon semmi, csak bánat és csömör. [...] Körmei feketék és töredezetek, de az ujjpercek, az egész kézfej erős, formás, a csukló sokkalta finomabb az enyémnél: túl sokszor és túl sok testet bántottak szegény, eltorzult kezeim, hogysesm büszke lehetnék rájuk.” (361) Ám ez az idilli önkritika csupán néhány pillanat.

Végül talán érdemes volna a nabokovi erotextus valódi lélekábrázoló tereiből kirajzolódó képet összevetni a filmadaptációk egyszerűsítő olvasataival, amelyek Humbert figuráját egytől egyig a klasszikus, sznob pedofil, „a kamaszlány alakját [pedig] a szent prostituált archetípusának ma élő, úgynevezett szűzkurva sémájában formálják meg.”<sup>48</sup> Holott a *Lolita*-ban az érzelmek sokkal mélyebb, bonyolultabb és valóságosabb dialektikájával van dolgunk, hogysesm fekete-fehérré, kiosztott szerepekkel működő szatír-nimfa viszonyná redukálhatnánk Lo és Hum kapcsolatát.

## 5. Szövegközi versek – in statu nascendi<sup>49</sup>

74

(Elméletileg) az „eminens” művészi szövegben nem lehetnek *főösleges* vagy *elmozdítható* elemek, olyanok, amelyeket egy Gallus észrevétlenül kilopatna belőlük. Minden bekezdésnek, mondatnak, szónak, szótagnak, sőt minden egyes hangnak sajátos jelentéstartalma van, melyet mégsem meríthetünk ki soha, melyet mégsem referencializálhatunk valamiféle üdítő megoldás érvényével, hiszen – Gadamerrel szólva – „az eminens szöveg egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.”<sup>50</sup> Mégis egyaránt tévútra viheti az értelmezőt a nabokovi prózatextusba öltött lírai betétek teljes figyelmen kívül hagyása, ugyanakkor jelentőségük túlbecslése is.

A *Lolita* szövegtestében nyolc versezetet hordoz. Tekintve a szöveg több szintjén jelenlévő Poe-intertextust, talán nem volna érdektelen egymás mellé állítani a regény szövegközi verseit. Az első verses szöveghely az elbeszélő saját műfajmegjelölése szerint „slágerszöveg”.

48 HETÉNYI, *Vladimir Nabokov erotextusa... i. m.*, 94.

49 A szövegközi versek olyan költemények, melyek egy másik szövegbe, mint keretbe illeszkednek, annak jelentését telítik. Sajátos fraktálhelyzet ez, melyben a beírt vagy adoptált textus az őt hordozótól értelmezés tekintetében nem választható el. A szövegköziség kifejezés topográfiailag (illetve tipográfiailag) és az intertextualitás (kristevai) vagy a transztextualitás (genette-i) értelmében is helytálló, amennyiben a szövegközi vers a hordozó vehikulumában is, ugyanakkor értelmi terében, kontextusában is *benne*, vagy – kissé szerencsésebb kifejezéssel – *jelen* van.

50 Hans-Georg GADAMER, *Az eminens szöveg és igazsága* = H.-G., G., *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins Kiadó, 1994, 193.

Édes Carmen, ó, kicsi Carmen!  
Micsoda, micsoda, micsoda éj,  
Csillagok, csillagok, kocsik, kocsmák, ámen!  
Az ajkad kármin, a szavad szeszély.  
Micsoda város! Hol sétáltunk, de már nem  
Ült mosoly a gyönyörű arcon;  
És a pisztolyt, mivel megöltetek, Carmen,  
A pisztolyt még kezemben tartom. (79)

Az mindenesetre biztos, hogy az Humbert és Lolita első jelentősebb – fizikai kontaktust is jelentő, erotikus, ám még nem szexuális – együttléte alatt a férfi által dúdolt dal szerepe a lány elandalítása, álomba ringatása, figyelmének elterelése arról a kétértelműről, amiért a nevelőapa az egész játékot kezdeményezi. Ennek bizonyosságául azonban egy valamivel korábbi szövegszakaszt szükséges segítségül hívnunk. Miközben Humbert fürdőköntösben ül a kanapén, Lolita lábai pedig az ölében vannak, zavartan ömlik belőle a szó („loczog”), s e sajátos előjáték keretei között képtelen csatát vív idővel és kéjjel, hogy minél tovább fenntarthassa az idilli állapotot anélkül, hogy lelepleződjön. Ebben a fatikus funkcióban láthatjuk először a fentebb teljes terjedelmében idézett verset: „loczogás közben kellemes, mechanikus kapaszkodóra bukkantam: enyhén ferdítve szavaltam egy akkortájt divatos, bugyuta dalocska szövegét: – Édes Carmen, ó, kicsi Carmen, micsoda, micsoda, micsoda éj! Csillagok, csillagok, kocsik, kocsmák, ámen –; ezt ismételtettem automatikusan, s ő bűvöletébe került (különösen a ferdítések miatt) s én mindvégig halálosan rettegtem, hogy valami félbeszakíthat, kitépheti ölemből az aranyterhet, melynek érzékelésében mintha létem egésze összpontosult volna, s e szorongás, legalábbis az első percben, kapkodóbb munkára készítetett, mint amilyent a megfontoltan gerjesztett élvezet megkíván.” (76) Érdekes, hogy a nyelv motorikus tevékenysége Nabokovnál – az *infabuláció* vagy *bemesélés* tekintetében – milyen jelentős hasonlóságot mutat Kazan *Baby Doll*jának nyelvi teljesítményével. Ott a férfi főhős, Vaccaro elhiteti a kislánnyal, hogy „az erősz komolytalan dolog, a szeretkezés a hintázás egyik neme, az ölelkezés a bújócska folytatása más eszközökkel.”<sup>51</sup> A különbség a leánykák viselkedésében mutatkozik meg: Kazan passzív, kissé bugyuta szereplőjével szemben Lo belemegy az izgató, az ixiói verbális bűn erotikus feszültségét akkumuláló játékba; bár most még csak nyelvileg (később – mint tudjuk – testileg is belemegy majd), ráadásul mindkét alkalommal meglepő kezdeményezőkedvről tesz tanúbizonyságot. „Nyomban átvette tőlem a csillagok csillagot, a villogó villogot, a kocsit, a kricsmit, az áment; hangja elcsente és helyesbítette az általam torzított dallamot. Muzikális volt és almaédes.” (76)

A regény számos elemzője – kizárólag a „Carmen” szó után loholva – a Mérimée–Bizet-féle Carmen–Don José-szerelem (és gyilkosság) allegóriáját, a cselekményzáró szekvencia előjelét látta e dalszövegben. Ám ezzel még nem válaszoltak arra a kérdésre, hogy mi az a *fordítás*, pontosabban mi az a *ferdítés*, amelyet Humbert emleget? Túl a szatírének fent jelzett elkendőző retorikáján, ennek az intextnek van még egy sajtosága – amelyben egyéb-

---

51 SCHUBERT, *l. m.*, 43-45.

ként megint a vaccaroi monológhoz hasonlít –, tudniillik Humbertnek és Vaccaronak egyaránt az a célja, hogy felnőtt vágyuk üzenetét ügyesen átfordítsák a gyermek nyelvére, így találván közös nevezőre, válván párbeszédképessé, s érve célt. Ha Humbert nem találta rá a Lo nyelvét, s nyelven keresztül aktuális identitását meghatározó domináns jelölősorra (melynek jelentősége ily módon nem a szavak jelentésében, hanem azok szociokulturális státuszában keresendő), akkor nem hozhatná játékba a gyermeket, nem változtatná cselekvővé a vágy tárgyát, hogy az – orfeuszi dalolásának hatására – minden gátlását levetkőzze.

„Muzikális volt és almaédes.” (76) Persze – legyinthetnének – e két tulajdonság minden (mitológiai) nimfának sajátja, csak hogy az *acapella* jelenet hangsúlya a műfaji kódokon van; Nabokov ugyanis ebben a szövegrészben az antik mitológia szatír–nimfa-játékát az albával – a szerelmesek hajnali búcsúdallával – vegyíti, s hogy (később részletesen tárgyalásra kerülő explicit műfajmegjelölései mellett) e jelentésgazdag konstellációt (diffúz szemantikájának hozadékaival együtt) bármikor aktiválhassa, a „csillagok, csillogók...” kezdetű sort szuverén motívummá avatja. Újra és újra fölmerül e részlet, mindannyiszor más összefüggésben; a második rész 7. fejezetének zárata után a 24. fejezetben található hosszú hivatkozó dal vagy vers adoptálja a motívumot. Az első esetben a kislány szökésétől rettegő Humbert saját tépelődéseibe szövi bele az intextet: „azt hiszem, a szegény, vad tekintetű gyermek kiszámolta, hogy mindössze ötven dollárral a zsebében már elérheti valahogy a Broadwayt vagy Hollywoodot – vagy egy étkezde koszos konyháját (kézilányt fölveszünk) egy isten háta mögötti, egykori prériállamban, ahol szél fúj, csillag hunyorog, csillagok, csillogók, kocsik, és kocsmák, és minden mocskos, szakadt, halott.” (242) A 24. fejezet hosszúversének negyedik versszakában hasonló kontextusba ágyazva halljuk újra a dalt:

*Ki most a hősed, Dolores Haze?  
Még az a sztárocska? Ámen.  
Éj, nap, szín, illat, megáll az ész!  
Kocsik, kocsmák! Kicsi Carmen! (336)*

Mielőtt tovább mennék a motívum ismétlésének kérdésére, jeleznem kell, hogy természetesen ismerem Goretity Józsefnek a szóban forgó részletről adott gondolatgazdag interpretációját<sup>52</sup>, mely szerint az orosz szöveg „Karmen”, „karman”, „karmin”, „aminy” (Carmen, zseb, kármin, kandalló, ámen) jelölősorában a földitől az égiig vezető út manifesztálódik, s ez még akkor is helytálló olvasat, ha a magyar szövegben más – az angol szövegből érkező – jelölők (kocsik, kocsmák) ekvivalensei találhatóak. Az angol textus magyar változatából egyébként a „zseb-Carmen” („karmannij Karmen”) szójáték is hiányzik, ami azonban Goretity (orosz alapú) olvasatát tovább erősíti. Szintén figyelemreméltó a párhuzam, amelyet az érkező Mérimée, Bizet és Blok műveivel von, csak hogy a jelzett pretextusok kódjai – a slágerszövegnek a Bizet-műre tett utalásán kívül – hiányoznak, vagy legalábbis más helyen vannak jelen az angol (s így a magyar) verzióban. Ezért nyílt lehetőségem

52 GORETITY, *l. m.*, 756.

arra, hogy fenti elemzésemben az intext kapcsán felmerülő fordítási, adaptációs és interpretációs – egy szóval: hagyománykezelési – kérdések helyett az humberti oráció retorikai előfeltevéseire építsem olvasatomat. Az angol szövegnek tehát – mint erre Juhász Katalin rávilágított – máshol helyezkednek el domináns kulturális utalásmezői, s ily módon a laikus olvasatoktól fölfelé már mindig több regényről kell beszélnünk (alapvetően persze ahány fordítása van, annyiról), de – az angol és az orosz változatok jelentős különbsége miatt – kettőről föltétlenül.

A motívum ismétlésének kérdésében viszont sikerrel alkalmazhatjuk – a magyar szövegre is! – Goretity értelmezését. Vélekedése szerint a slágerszöveg lényege, hogy minduntalan megszakítja Mérimée, Bizet és Blok szövegeit, amelyeket az olvasó látenszen olvas; a textus tehát azáltal a – később Calvino által tökélyre fejlesztett – posztmodern eljárás által valósítja meg célját, hogy a megszakítotttság, az állandó újrakezdődés, kiábrándítás, cserbenhagyás és mellébeszélés révén egyszerre tartja fenn az izgalmat, s egyszerre gátolja meg a kielégülést. De az értekező ennél tovább is megy, amikor ezt az eljárást azzal a szándékkal látja összefonódni, hogy az író folyvást megakadályozza égi és földi szerelem Alexandr Blok-i összekapcsolódását. Így a „csillagok, csillogók” motívum ismétlődésének vizsgálatakor számba vehetjük ezt a stílári rétegeket összezavaró, a stílus homogenitását felszámoló törekvést is. Mélyebben belegondolva, ha ezeknek a konfundálásoknak a pretextusokra koncentráló, bódult olvasás felfüggesztése a céljuk, akkor ezek az elsődleges regénysíkra, az intertextuális szövegvilágból a szöveg által konstruált fiktív világba terelik vissza az olvasást. A fiktív világ referencialitása érvényesül ilyenkor, egyfajta váltás történik, hangsúlyozva például az első esetben Humbert rettegését, s ennek folyamányaként a hasonmás-kérdésre épülő – elsősorban Gyürky által fölépített – olvasatot.<sup>53</sup> (Nem vitás ugyanis, hogy Humbert és Lolita üldöző, vadász és csábító is egyben; sőt tulajdonképpen – hiszen Gyürky írása ide konkludál – ez a két személy (továbbá Quilty és Vivian Damor-Blok) mind egyetlen alak, s mögöttük Nabokov kérdésessé tett személye áll, amennyiben elfogadjuk a neveket összekapcsoló anagramma létét: Vivian Damor-Blok=Vladimir Nabokov.) A második esetben a szövegek közötti olvasás lehetőségének visszavonása a komikum előtérbe helyezése érdekében történhet, hiszen a hosszúvers tele van iróniával, túlzással, s ezt még megfejeleli a verszetet követő pszichoanalitikus értelmezés: „a pszichoanalízis nyilvánvalóvá teszi, hogy a költemény egy mániákus mesterműve. A kemény, komor, végletes rímek tökéletesen egybeesnek azokkal a távlattalan, rettentő tájképekkel és alakokkal, továbbá a tájképek és alakok felnagyított részleteivel, amiféleképpen a pszichopatak fortélyos analitikusai által kiagyalt tesztjeikben rajzolnak.” (338) Csak e felszabadult sziporka éber befogadása után (bódult olvasó képtelen nevetni), a Ritához kapcsolódó történetzállal mélyedhet el ismét az olvasó, ezúttal egy fortélyos Szent Rita-palimpszesztus olvasásába.

A motívumtól független szövegek közötti verseknek – a Rita szórakoztatására „felfűzött” négy soros kivételével (II/26, 346) – mind valamiféle értelmező szerepe van. A második rész 27. fejezetében található négy soros – kissé ironiku-

53 GYÜRKY, *A mitikus csábítás... i. m.* Tegyük hozzá: Gyürky előfeltevései kivétel nélkül Goretitytól származnak.

san jelölve ki a nabokovi prózában a líra felségterületét – az előtte álló prózai szövegrészben vázolt léthelyzet első szám első személyű megszólaltatása a többi Humbert-szöveget is jellemző komikus dikció által, egyfajta fordítás vagy adaptáció tehát: „Csakugyan szent! Míg Dolores / Egy tenyérnyi napzöld folton / Szendikével olvas híres / Sztárokról a lapban folyton...” (321) Ám az alábbi nonszensz szösszenetet olvasva válik végképp érthetlenné, hogy a regény elemzői miért nem fordítottak figyelmet Humbert verseire: „A mező tavasszal kicseréli mezét / a fezőr nyaranta leveszi a fezt / a rezonőr gyakran nem leli a rezét / a kígyó, ha sétál, zsebre vágja kezét...” (335) Mielőtt a textust közölné, Humbert így ír: „»csak a nonszensz normális«, mondogatta [Lolita], engem ugratva” (334), s ezzel mintha éppen az irodalom belső normarendszerének sajátos követelményére hívná fel a figyelmet, jelesül hogy műalkotásként csak az életvilág normalitásával meg nem egyező, az abnormalis fogadható el, hiszen a művészet képei a képzelet művei: képtelen képek.<sup>54</sup> A 31. fejezetben – az humberti konferálás szerint – egy régi költőtől származó két sor ugyancsak értelmező közegként viselkedik, noha érdemes rögvést lerántani róla a könnyű olvasatot sürgető jelmezt, s meglátni eredendő iróniáját: „Morállal fizetünk – tudjuk, halandó, / A szépségért, mely maga is mulandó.” (373) Valójában e keserű aforizma a művészi alkotás lényegére világít rá, amennyiben a témát – mint olyat, amiben a morállal összeférhetetlen cselekmény kifejlődik – a szépség, a megformálás alá rendeli. Ám ezt az író – a laikus, a figyelmetlen, a felületes olvasás értelemképző mechanizmusa számára – úgyesen bújtatja Humbert önvizsgálatának patetikus burkába. Ennek alátámasztására idézem a kétsoros betétet megelőző szövegrészt: „hacsak be nem bizonyítható nekem – nekem, mostani énemnek, mai szívemmel, szakállammal, rothadófélben –, hogy végtelen távon egy fikarcnyit sem számít, hogy egy Dolores Haze nevű észak-amerikai gyereklányt megfosztott-e gyermekkorától egy tébolyult vagy sem; hacsak ez be nem bizonyítható (és ha igen, akkor az élet csupán egy tréfa), nem látok gyötrelmem gyógyítására egyéb szert, mint a mélabút, és a míves művészet igencsak helyi érzéstelenítőjét.” (373) Végül a 35. fejezetben Quilty, a pisztollyal sarokba szorított csábító, Humbert külső és belső ellensége – ő, a másik csábító, és a másik én Humbert számára – felolvassa a hozzá írt költeményt. De mert a két csábító egymás és önmaguk áldozataként, egymás tükörképeiként és hasonmásaiként beszélnek, a véres végkifejletben, a konfesszióhoz és gyónáshoz, illetve a rituális öngyilkossághoz vezető úton ez a felolvasás maga is a cinikus és patetikus hangot, az atyai és a „világpolgári”<sup>55</sup> szerepet váltogató töprengő önmegszólítás, Humbert vádjának és önvádjának mindent elmosó, megtisztító szököárja.

54 A nonszensz szakirodalma hangsúlyosan fölhívja a figyelmet, hogy a nonszensz egyáltalán nem jelent értelmetlenséget, hiszen aminek semmi értelme sincs, az nem hozhatja izgalomba az embert, az semmilyen esztétikai élvezetet nem nyújthat neki. Ennek belátásához elegendő csupán a költészetben a nyelv immanens és öntörvényű értelemkatalizáló tevékenységére gondolnunk. Az „értelmetlenség” helyett a nonszensz szakértői és művelői szinte egyöntetűen a „képtelenség” találó kifejezését ajánlják.

55 „Világpolgárok vagyunk mindenben – szexben, szabad versben, céllövészetben.” – mondja Quilty mentegetőzősképpen Humbertnek, amikor az pisztolyt fog rá. (397)

*e pihés kislány még pipacsszínben járt  
még szotyolát rágott színes alkonyatban  
hol rőt indiánok üldögéltek némán  
mert eloroztad  
viaszkos szemöldű, fennkölt védnökétől  
kinek hunyt szemébe köptél  
letépted tógáját, s végül virradatkor  
hagytad dagonyázni a kant friss bújában  
szerelme túntében  
szánalom, kétség közt, míg te  
darabokra szedted unt babád  
s elhajítottad letépett fejét  
azért, mit tettél,  
azért, mit nem tettem  
itt most meg kell halnod. (396)*

## 6. Álnév vagy katakrézis?

Amilyen keveset írtak a *Lolita* elemzői a szövegközi versekről, olyan sokat a szereplők neveiről, főként persze Humbert Humbert folyamatos transznominációjáról. Az átnevezések okát kutatva azonban egyedül Milián Orsolya állított fel valamirevaló hipotézist a név kontextualizálásával<sup>56</sup> kapcsolatosan. Vélekedése szerint a vallomáskészítő narrátor, aki maga is író, s mentő körülményként írófigurák szerelmi viszonyait idézi fel, a fikció által végez sajátos önfelmentést. Ennek az eszköze lesz egyfelől a tulajdonnév, másfelől a folytonos „egy-hangú stílus” felülírása. Rávilágítva arra, hogy a naplóíró elbeszélő saját bevallása szerint az „Humbert Humbert” név csupán álnév, a narrátor álnévsorozatából konstruálódó névtér mögött a hiány metaforáját látja, és az elbeszélő hiányként való elhelyezkedését tételezi.<sup>57</sup>

Elképzelésével azonban – ha csupán kis mértékben is, de – vitáznom kell. Egyrészt az én hiánnyá tétele nem jár feltétlenül önfelmentéssel, sőt a név ilyenén értelmezése (és alkalmazása Nabokov részéről) csupán az önmegsemmisítéshez vezethetné elbeszélőjét – *nomen est omen*. Ha itt valóban az én hiánnyá tételéről volna szó, az nem volna más – az elbeszélő részéről –, mint öngyilkosság. Önfelmentésnek pedig csak akkor van értelme, ha a vallomástevő személy életben kíván maradni. Másrészt mivel a *Lolita* című regényt és az annak törzsét képező visszaemlékezést egyaránt író írta, a fikcióba ágyazott fikció (*mise en abyme*) közepette az álnévnek mint olyannak épp „álság”-értelme vész el, hiszen az álnév lényege, hogy eltakar, de ugyanakkor meg is mutat; s mivel ez valamilyen szinten minden irodalmi (azaz fiktív) névadásra érvényes, ezzel bizony nem fogtunk sokat. Milián elemzéséből sokmindent elfogadva, és abból messzemenően profitálva úgy érzem, sokkal inkább a paradigmatis előd, a tizenkilencedik és huszadik századi regények

---

56 A név kontextualizálása alatt azt értem, hogy a név aktuális változata által magába tömöríti, magában hordozza és – egyfajta transzparensként – láthatóvá teszi az adoptáló textus szemantikáját.

57 MILIÁN, *Az erotika írása... i. m.*, 41-42.



doppelgänger-effektusával való (már-már követhetetlen, eszelős) játék elindítójának, a *Pusztai farkasnak* a hatásáról lehet ismét szó. „Valójában egyetlen én, a legnaivabb sem egységes, hanem végtelenül sokrétű világ, apró, csillagos égbolt, formák, fokozatok és állapotok, örökségek és lehetőségek káosza” – olvasható a Hesse-szövegben.<sup>58</sup> Az egységes én mítosza tehát menthetetlenül széjjelfoszlik, ahogyan az egységes elbeszélői személyiségé és hangé is. A hessei osztott énkép nabokovi deklarációjának pedig komoly szemantikai hozadéka van a *Lolitán* belül. Az én transzformációja a név transzformációját vonja maga után, de ha ezt a ragozási sort összekapcsoljuk a belőle kihámozható Bildung-stációkkal, mégis hiába keressük a csalást, a ferdítést, az önfelmentést. Persze – és a „Jean-Jacques Humbert” név csak megerősíthet minket ebben – Ágostontól Rousseau-n és Dosztojevszkijen át napjainkig nem kérdéses a megmutatásban rejtező eltakarás, illetve a konfesszióknak mint nyelvteremtésnek és műfajválasztásnak a strukturáló ereje.

De az említett szemantikai hozadék alatt én inkább a katakrézis föl-fölbukkanó szerkezetét értem, egy – különben sajátosan költői – programot. Nem a szó stilisztikai értelmében vett „katakréziszsről”, pontosabban „katakhraórol” – azaz helytelen kölcsönzésről, képzavarról – van szó, hanem egy szó nem saját jelentésű használatáról tárgy vagy jelenség megnevezésére (pl. „kabát-*ujj*”),<sup>59</sup> s ez „ott fordul elő, ahol a nyelvben valamire nincs külön »alkalmas« kifejezés, egy »alakzatosat« kell tehát használni (a szélmalom *vitortlái*)”.<sup>60</sup> De – eltávolodva a köznyelvi használat rendszerétől – fordítsuk át mindezt a diszkurzív poétika nyelvére, hogy alkalmazni tudjuk irodalmi elemzésünkben! „A katakrézis funkciója – írja Kovács Árpád – forszírozott, nem magától értetődő átnevezések sorában jut kifejezésre, amely a tulajdonnevet köznévi jelentésének sorára bontja, s a rokon hangzás alapján kiterjeszti a nem szinonimaként használt lexikai egységekre is.”<sup>61</sup> Az olyan nevek töve, mint a Humberber (a berber népnév, eredeti jelentése: ’barbár’) a Humberg (mint ’szélhámos-ság’), a Hamburger, a Hummer (az angol kalapács [hammer] főnév vagy a döngöcsélni [humming] ige után), valamint a Humbordély mind mind a katakrézis jelenlétére utalnak, amely a névben értelmes töveket választ le, s ezeket olvasás közben csupán érzetként, szóhangulatként vagy pedig kifejezetten expresszív deixisként aktiválja.

A modern irodalomban a szöveg értelemszerkezetének ez a – szegmentációra épülő – konstrukciója általában egy bázismetáforában gyökerezik. A posztmodern szóművészet azonban ugyanezt a technikát – kissé továbbfejlesztve – a jelölő kiüresítésével (vagy más megközelítésben: fölszabadításával) a név jelöltjének kitörülésére használja. Esterházy Péter *Esti* című könyvében a név ugyanebbe a pozícióba kerül: „[...] az Esti egy név, amely ugyan már foglalt, de amely épp azt állítja incselkedve magáról, hogy ő üres, hogy

58 Hermann HESSE, *Pusztai farkas*, Bp., Cartaphilus Kiadó, 2002, 78-79. (ford. HORVÁTH Géza)

59 TÓTFALUSI István, *Idegenszó-tár: Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*, Bp., Tinta Kiadó, 2005, 473.

60 Roland BARTHES, *Régi retorika = Az irodalom elméletei III*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997, 162. (ford. SZIGETI Csaba)

61 KOVÁCS Árpád, *Versbe írt szavak*, Bp., Argumentum Kiadó, 2011, 58.

betöltendő, hogy még (mindig még!) meghatározatlan, légy a végtelen, mondja.”<sup>62</sup> Így azonban nem beszélhetünk érdemben bázismetáforáról: a név mindig üres hely. Még csak nem is hiány, annál is kevesebb. S ettől – alternatívák tekintetében – még több.

## 7. Szólások és/vagy stíluszintek

Szólam vagy stíluszint? – ebben a kérdésben összegződik a *Lolita* heterogén szövegtestének alapvető szövegtani problémája. Abban tehát, hogy szólásokról – azaz az elbeszélőnek egyes regénybeli szereplőkhöz vagy egyenesen az olvasóhoz címzett kiszólásairól, illetve saját elbeszélésének műfaji paramétereire tett autoreflexív utalásairól – van szó, vagy pedig a szöveg egy-egy stíluszintjéről – azaz olyan egy-két mondatnyi vagy annál hosszabb szakaszáról, melyben a nyelv (vertikális stílustengelyének) egy sajátos (tudományos, zsurnalisztikus stb.) stílusrétegét reprezentáló jelölők, szófordulatok, kifejezések érvényesülnek. Ezek megkülönböztetése azonban korántsem problémátlan.

A szövegből történő közvetlen narrátori-visszaemlékezői, egyes szám első személyű hangon tett kiszólásokat mind szólásoknak tekinthetjük; s máris három paradigmátikus példát hozhatunk e típusra. A II. rész 2. fejezetében Humbert hangja hirtelen a nagybetűs olvasóhoz fordul, ám egy rövid, beékelte megjegyzés után rögvest folytatja a kislány beszédét idéző-imitáló szöveget – kettejük erotikus cicázását az író és az olvasó viszonyára terjesztve ki: „(Lo forró, boldog, vad, heves, reménykedő, reménytelen suttogása: – Nézd, McCrystalék, kérlek, beszéljünk velük, kérlek – beszéljünk velük, olvasó? –, kérlek! Megteszek mindent, amit csak akarsz, ó, kérlek...)” (204) A 25. fejezetben Ritához fordul az elbeszélő egy újabb zárójeles mondat erejéig: „Szia, Rita – bárhol vagy is, részegen vagy másnaposan, Rita, szia!” (340), a szöveg végén pedig – stílszerűen – Lolitához szól az utolsó, „atyai” üzenet: „légy hű Dickedhez, ne engedd, hogy mások érintsenek. Ne állj szóba idegennel...” (407)

Szólamnak tekinthetők továbbá a szöveg azon autoreflexív megnyilatkozásai is, amelyek saját tematikai, műfaji vagy retorikai sajátosságait reflektálják. Ilyen a második rész 28. fejezetének alábbi (ismétcsak zárójeles) mondata: „(nem megyek messzire az álneveimért)” (353), valamint 29. fejezetének beékelése: „Igen meglepő volt (ez csak rétori fogás – nem volt az), hogy az öreg kocsi [...]” (369) Három helyen is megfigyelhető továbbá az elvárás-horizonttal való játék, melynek komikumát esetről esetre az egyes műfaji nukleuszokra történő rájátszás indukálja: „azután előhúztam a pisztolyomat – mármint ez az a fajta ostobaság, amit az olvasó elvárna tőlem. Soha még csak eszembe se jutott” (370); „– No né! – nyújtotta a szót (most a gengszterfilmek ütődött blabláját utánozta)” (391); „az idősebb olvasók ezen a ponton nyilván felidéznek majd gyermekkoruk westernjeinek kötelező jeleneteit.” (394)

A szólamként és stíluszintként is olvasható kettős esetek sorát egy tudományos-pszichoanalitikus és ironikus-önreflexív hibrid nyitja, mely nem más, mint a második rész 25. fejezetének szövegeközi versét követő, fentebb teljes terjedelmében közölt interpretáció: „a pszichoanalízis nyilvánvalóvá teszi,

hogy a költemény egy mániákus mesterműve. A kemény, komor, végletes rímek...” (338) A szöveg olyan, mintha egyenesen *A pusztai farkas traktátusából* idéztük volna. Nem sokban üt el tőle a II. rész 32. fejezetének tudományos indítású, majd szubjektív minősítésbe átcsapó kijelentése: „a gyermekszülő kapcsolatra vonatkozó huszadik századi elméleteket alaposan megferőtözte a pszichoanalitikus svindli skolasztikus halandzsája és állandósult jelképrendszere [...]” (376)

Ugyanakkor egészen egyértelműen a sajtó, illetve a média stílus- és szövegszintjét jeleníti meg a II/26 következő részlete, melyben Humbert saját képét keresi egy régi újság hasábjain, s az ő olvasási ritmusában jutunk hozzá az alábbi tömértelen sok fölösleges információhoz: „24-én, vasárnap, mindkét színházban a *Nyers erőszak* és a *Megszállottak* voltak színen. Mr. Purdom független dohányárverési kikiáltó kijelentette, hogy 1925 óta megszakítás nélkül Omen Faustomot szív. Izompacsi Hank és kis menyasszonya hivatalosak Mr. És Mrs. Reginald G. Gore-ékhoz, az Inchkeith Avenue 58-ba. Bizonyos élősködők mérete gazdáikénak egyhatoda. Dunkerque-t már a tizedik században megerősítették. Női harisnyák 39 cent, lovaglónadrágok 3 dollár 98 cent. A bor, a bor, a bor, csipkelődött a Sötét Középkor szerzője, aki nem volt hajlandó kameránk elé állni, megfelel tán egy perzsa búbos bankának, de én azt kérem, adjatok esőt, esőt, esőt a zsindeletetőre, hogy soha ki ne fogyjunk a rózsákból és az ihletből. A pattanások oka, hogy a bőr hozzátapad a mélyekben fekvő szövetekhez. A görögök visszavertek egy súlyos gerillatamadást... és ó, végre! Apró figura fehérben és dr. Braddock feketében, de miféle fantomváll nyomul öles alakja elé? – semmi nem látszott belőlem.” (345)

82

Az egyetlen stíluszint, mely időről időre fölbukkan a szövegben, a saját létét s művét értelmező elbeszélőhöz kapcsolódik. Jó példa a II/27 egy rövid részlete, mely a nabokovi-humberti alkotásmód erotikus alapvetését világítja meg: „valójában nagyon is elképzelhető, hogy az éretlenség iránti heves vonzódásom valódi oka nem a fiatal, tiltott, tündérgyermeki szépség tisztaságában keresendő, hanem inkább az olyan helyzetek nyújtotta biztonságban, ahol az aprócska birtokolt és a nagy ígéret, a nagy rózsásszürke soha-el-nem-érhető közt tátongó rést a végtelen tökéletessége tölti ki. *Mes fenêtres!*”<sup>63</sup> (347) Az értelmező itt maga illegitimálja az egyszerű pedofil-vonzalomra épülő olvasatot, s mutat följobb, a művészi alkotás – bizonyos értelemben mindig erotikus – létmódja felé. A minden erejét megfeszítve száguldó, ám a célszalag átszakítását a legvégsőig elodázni vágyó versenyfutó esetének, az alkotás klausztrófób kéjének, a humberti-nabokovi személyiség (*művészi*) énbe-zártságának lényeglátó magyarázata ez. Az ablak pedig nem más, mint a művész érzékeny objektívje.

Szintén az értelmezői stíluszint érvényesül a II. rész 32. fejezetében, ahol Humbert kétféle kommunikációs szisztémát különböztet meg, s ezeken keresztül ábrázolja Lolita és saját nyelvi tevékenységét: „ő banális pimaszságba és unalomba csomagolta sebezhetőségét, nekem pedig belevásott a fogam a kétségtelenül szenttelen előadásaimhoz talált, mesterkélthanghordozásba, amivel közönségemet a durvaság olyan kitörésére készítettem, mely minden további beszélgetést lehetetlenné tett [...]” (375) Végül e típus leg-

63 „Mes fenêtres” magyarul: „Az ablakaim” (francia).

szébb példája, a saját és az idegen nyelvre, műfajra egyaránt reflektáló értelmezői megnyilatkozás Humbert elhatárolódása a közönséges bűnözők vallozásaitól: „szó sincs az elsötétült-előttem-a-világ» című meséről, amit az önök által ismert közönséges bűnözők szoktak előadni [...]” (401)

\*

A szólamok és stíluszintek címszók alatt bemutatott nyelvi magatartás valójában a posztmodern irodalom sajátja. Amikor tehát az irodalomtörténet azon kérdésére keressük a választ, hogy mennyiben volt Nabokov a posztmodern irodalom úttörője, illetve a szövegirodalom előfutára, akkor e sajátos – bár természetesen nem forradalmian új! – szövegkezelésre gondolhatunk, melyet a magyar irodalomban talán Esterházy Péter *Termelési regénye* valósított meg a legmagasabb művészi fokon. S végül, hogy a *Lolita*-hagyomány (vagy -jelenség?) mekkora hatással volt a magyar irodalomra, a *Fuhasok* mellett a *Termelési-regényre* is, azt (tanulmányom Lengyel Péter-mottója mellett) jól példázzák az alábbi Mikszáth-variáció sorai: „kié ez a melltartócska?, kérdi az egyik hörcsög. És kié ez a bugyika?, fintorog a másik. A falról, aranykeretből Buñuel néz szigorúan és szikáran [...]”<sup>64</sup>

---

64 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény (kissregény)*, Bp., Magvető Kiadó, 1979, 41. (A Mikszáth-pretextus: „A másik képről a jó Petőfi Sándor néz le némán, hidegen az éjszakát átdorbézoló csemetéire az új korszaknak.” MKÖM krk., LI, 32.)



## Realizmus és mágia

### Salman Rushdie: Az éjfél gyermekei

Salman Rushdie *Az éjfél gyermekei* c. regénye a posztmodern próza kánonjában helyezhető el. A regény formája és retorikája a mitikus történetekre, az eposzmondásra hasonlít, nyelvének ritmusa részben az indiai epikus költeményekre és a szóbeli történetmondásra utal. Rushdie „nemzeti eposzának” elbeszélője, írója és főhőse Szalím Szinai éppen India függetlenné válásának a pillanatában, 1947. augusztus 14-én születik, pontban éjfélkor. Névcéduláját szándékosan cserélik el a másik, szintén éjfélkor született gyermekével, hogy a szegény gyermek gazdag sorsra jusson. Ő lesz az éjfél gyermekeinek vezére és főhősből antihős, mert hindunak születik, de muzulmánként nevelkedik.

Szalím a nemzet tükörképe, olyan akár az író-másoló Ganésza, a *Mahábhárata* lejegyzője, aki a történelem, a történet leírója lesz, másrészt Sterne *Tristram Shandyjéhez* hasonló modern elbeszélői hagyomány folytatója, aki tetszés szerint változtatja az elbeszélés szálait, aki azonosságának feltárásán, sorsának újraírásán, önmaga eredetének megalkotásán keresztül írja nemzete és önmaga történetét.

A regényben a metaforikusság és a metonimikusság egyszerre uralkodik: e kétféle logika egymás ellen, egymást támogatva működik. Metonimikusság figyelhető meg a történet és az egész regényvilág mágikus egybeolvasztásakor. Szalím egy olyan világot alkot, amelyben minden törvényszerű, ahol mindennek értelme van. Retorikájában minden összefüggés természetesen adottnak tűnik, így az események egyidejűsége egyszerre véletlen és jelentéssel felruházott. A történet minden összefüggése az elbeszélő teremtménye, saját akarata szerint olvastja játékba az újraírt történelmet, az emberi életeseményeket és a pletykaszerű valóságot.

Munkámban a regényben fellelhető allegóriák és trópusok (metafora, metonímia, szinekdoché) szerepére és jelentőségére részletesen kitérek, valamint konkrét példákon keresztül is szemléltetem azokat. Megvilágítom azt a folyamatot, hogy miképp alakulnak át a metaforák allegóriákká, s hogyan sodródnak egy körkörös metafora-metonímia jelentésláncba. Továbbá arra keresem a választ, hogyan egyeztethető össze a posztmodern jelenség a nemzet céltudatos kategóriájával. Ugyanakkor rámutatok a genealógia regénybe ágyazott fogalmára, vagyis a kezdet meghatározására és a szubjektumnak az eredetben való elhelyezésére. Bemutatom a regényben szereplő család leszármazásának logikáját és a történetmondás mágikus tevékenységként való megjelenését is, de választ keresek arra is, hogyan egyeztethető össze a mágia a realizmussal.

### Allegóriák

*Az éjfél gyermekei* elbeszélőjét már a kezdetektől áthatja a kétértelműség: a jelentésség és a totalizálás vágyának kettőssége: „Gyorsan kell dolgoznom,

gyorsabban, mint Seherezádnak, ha értelmes jelet, igen, jelet akarok hagyni magam után. Megvallom, mindennél jobban rettegek az értelmetlenségtől.”<sup>1</sup> Salman Rushdie eme sorokban pontosan anticipálja főhősének küldetését: ahhoz, hogy a világot értelemmel ruházza fel a történet végére, jelentéssel bíró elbeszélőre van szüksége. A történet elbeszélőjének, Szalímnak célja, hogy az elbeszélte történet jelentőségén kívül ő maga is jelentéssel bírjon. Eme kétfajta jelentés feltétele a főhős énjét egységbe foglaló, állandó és folytonos jelenléttel megfűszerezett történet.

Szalím önmaga, családja, nemzete történetét írja. Olyan „mesét” ír, amely önmagán kívül az egész világot magába foglalja. „És annyi történetet kell elmondanom, olyan tömegű, egymásba fonódó életről, eseményről, csodáról, helyszínről, híresztelésről kell számot adnom, olyan sűrűn keveredik a valószínűtlen a triviálissal! Életek tucatjait fogyasztottam, s ha meg akarnak ismereni, akár csak engem, egyedül, akkor maguknak is le kell nyelniük az egészet. Felfalt sokaságok nyüzsögnek, tolakodnak énbennem.” (10.) Szalím tudja, hogy az étellel együtt járó káoszt, rendetlenséget nem egyszerű összefoglalni egyetlen könyvben, de egy fehér lepedő emlékébe kapaszkodva tudja, hol kezdje lebilincselő történetét. „Egy nagy fehér lepedő emléke lévén az egyetlen kalauzom, kéthüvelyknyi, nagyjából kör alakú lyukkal a közepén, ez a talizmánom, ez az én szezám-tárujgom, ebbe a megcsonkított, lyukas vászonba kapaszkodva kell megkísérelnem, hogy fokról fokra rekonstruáljam az életem, visszatérve addig a pontig, ahol valójában elkezdődött.” (10.)

86

Ahhoz, hogy Szalím össze tudja kötni egyetlen szövegben az abszolút jelentésséget a totalizálás vágyával, szent könyvet kell írnia, s egyben allegóriát is. Szent könyvet, azaz egy tökéletes autoritású szöveget, amely a világot nem egyszerűen leírja, hanem performatív módon feltárja, és allegóriát, a szent könyv lehetségeségének történetét, amely mindig másról beszél.

Így lesz Szalím Sziniai önmaga eredetének megalkotója. Önmagából hozza létre saját eredetét. De nemcsak magát teremti meg, hanem másokat is. A regényben újabb apa- és anyafigurákkal népesíti be a saját eredetét megszálló hiányt is: „Örökségemnek része ez az adottság is. Valahányszor szükségét látom, új szülőket találhatok ki magamnak. Életet tudok adni új apáknak és anyáknak.” (172.) „Szülőknak adni életet mindig is sajátos képességeim közé tartozott, ez a fajta fordított termékenység fölötté áll a születésszabályozásnak, s fölötté magának az Özvegynek is.” (379.)

## A lepedő

Szalím nagyapjával, a muszlim Adam Azizzal indul a történet, aki németországi tanulmányait befejezve, orvosi diplomával és orvosi táskával a kezében visszatér Indiába, a szülőföldjére, Kasmírba, hogy megújuljon, akár a természet: „A völgy, miután télhosszat a jégpáncél tojánhéjába zárva szendergett, feltörte a héjat, és nedvesen, sárgán kibukkant a napvilágra. Az új fű még a föld alatt lappangott, a hegyek visszahátrálva várták a meleg évszakokat.” (11.)

1 Salman Rushdie: *Az éjféli gyermekei*. Ford. Falvai Mihály. Ulpius-ház, Bp., 2007, 10. o. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

Ő alapítja meg a *Korán* első szúrójának ismétlése közben a regény helyét. „Neked akarunk mi szolgálni, és előtted esdeni. És most itt térdelt, s noha fejében ott voltak régi barátai, egyesülni próbált korábbi énjével, amely nem hallgatott a barátok befolyására, s amely tudott mindent, amit tudni kellett volna, például az alázatról, meg arról, amit ebben a pillanatban művelt, keze, régi emlékeknek engedelmeskedve, fölfelé rebhent, hüvelykjeit a fülére szorította, ujjait szétterpesztve, térdre ereszkedett, hogy az igaz útra vezessél, azok útjára, kik kegyelmeddel dicsekedhetnek. Mindhiába, elakadt valahogy félúton hit és hitetlenség között, sötétbújóska ez végül is, s nem azokéra, kikre nehezetsz, és nem a tévelygők útjára.” (13.)

Adam Aziz esetében az imádság varázzsformula, amelynek folyamatos ismétlésével szeretné megélni az önmegújulás csodáját. Imája azonban elakad hit és hitetlenség között, amikor egy reggel imádkozni próbál és beüti orrát az imaszőnyeg alatt megbújó fagyott fűcsomóba. Ekkor fogadja meg, hogy nem imádkozik többé. Az orrából kibuggyanó három vércsepp beszenyryezi a lepedőt és a *Korán*ban említett vércseppek mása lesz, valamint a történetből kibontakozó nászlepedő három vércseppjének előképe. „Elhatározása azonban űrt hagyott benne, lelke egy létfontosságú, titkos rekeszében, s így történt, hogy védtelen maradt az asszonyokkal és a történelemmel szemben.” (11.) „És mindörökre elakadt félúton, képtelen lévén imádni az Istent, akinek létét mégsem tudta teljesen megtagadni. Végérvényes változás: egy lyuk.” (14.)

Abban a profán pillanatban, amikor Adam Aziz elvesztette a hitét, megte-remtődött a lyuk, vagyis a köztesség, hiány, amely ebben az esetben a létezés egy formáját jelenti.<sup>2</sup> A lét újraképzése csakis a lyuk elfeledése által lehetséges. Adam Aziz balul sikerült imája a regény első ősjelenete. Ebben a jelenetben már benne foglaltnak a regényben később átmetaforizált elemek: a vér, az orr, az imaszőnyeg-lepedő.

Szalím Szinai allegorikus története is a hiányból ered, mivel nem a Szinai családból származik, ennek ellenére a Szinai család vér szerinti leszármazottjának tekinti magát. Szalím eredete kétszeresen is ismétlés. Saját elbeszélésében Szalím eredetének előképe már a regény kezdetén megjelenik. Teremtését a *Korán* szavaival hozza összefüggésbe, de allegorikusan sejteti, hogy születésének körülményei mocskosak, nem tiszták, nem tisztázottak: „Mellesleg, mocskos az a bizonyos lepedő is: három apró, régi, megfakult piros folt van rajta. Ahogy a *Korán*ban áll: Olvasd urad nevében, ki mindene-keket alkotott, s ki az embert megalvadt vérből teremtette.” (10.)

A második eredet-meghatározás, vagy születés akkor lép a szövegbe, amikor egy vérvizsgálatnak köszönhetően kiderül, hogy Szalím elcserélt gyermek, tehát nem a Szinai család vér szerinti leszármazottja. Szalím ettől kezdve tudatosan saját kezébe veszi sorsát, történetének irányítását, és elnyomja magában első eredetét. „Új volt ismét a világ” (11.), mert minden születésnél egy teljesen új világ veszi kezdetét, bármi is történt a múltban. Ez a Genezis kulcsmondata. Rádöbben, nem az a lényeg, hogy ki szülte és hova tartozik, mert ennél sokkal fontosabb, hogy ő Isten gyermeke.

2 A lyukkal mint metafizikai űrrrel Rushdie regényeiben és esszéiben Vic Sage foglalkozik. „The ‘God-Shaped Hole’: Salman Rushdie and the Myth of Origins.



Az éjféli gyermekei eredete Szalím varázserejű talizmánja, a megcsonkított, lyukas vászon lesz, angolul holey, mutilated square of linen. Az angol kifejezés szójáték, magyarul szinte visszaadhatatlan, pedig ebből a szerkezetből nő ki az egész monumentális allegorikus szerkezet. A square of linen, magyarul vászon, a lepedőt jelenti (sheet). Az alapkifejezés a holey sheet (lyukas lepedő) a regényben. A szójáték alapja az első szó esetében homofónia: a holey (lyukas) érthető holynak (szent) és wholeynak (teljes). A sheet (lepedő) szó többjelentésű, hiszen a lepedőn kívül még papírlapot is jelent. Ráadásul a szerkezet kicsit eltorzítva a legprofánabb főnevet kényszeríti egy szerkezetbe a szent jelzővel: ami holy shit, vagyis szent szar. Ez az utóbbi szójáték is valóra válik, hiszen a regény egyik legfontosabb témája épp a szent és a profán átfordíthatósága. Szalím Szinai egyetlen hallgatósága, élettársa Padmá, aki a trágya istennőjének nevét viseli. Az elbeszélő már a második fejezetben himnuszt intéz a trágýához. Ezenkívül az ürülék (shit) az írás egyik metaforájaként is szerepel, például Padmá írás-ellenes kifakadásában: „De hát miért olyan fontos azaz irkafirka?” (33.) – kérdi Padmá Szalímtól. Az eredeti angol kéziratban az irkafirka helyén a writing-shiting szerepel, amely szó szerint magyarrá fordítva írás-szarást jelent.

A lyukas lepedő tehát egyszerre szent papír és szentírás: az írás varázsszöke önmaga metaforája. Az allegória mozgása az a folyamat, amelyben a lyukas lepedő az összes, a szójátékban előlegezett jelentéssel terhődik. A lyukas lepedő sorsa a történetben az alapító metafora sorsa, mely az eredeti hiányból allegorizálható. A papírlap helyettesíti a lepedőt, ugyanakkor magába foglalja, metaforizálja, teleírt lapként eltakarja.

88

Ezt a kettősséget kiválóan szemlélteti a történet másik ősjelenete, melyben a lyukas lepedő kulcsszerephez jut. Adam Azizt magához hivatja a környék leggazdagabb földbirtokosa, hogy gyógyítsa meg lányát, Naszím Ghánit. Adamot egy szobába vezetik, ahol egy kifeszített lepedő várja közepén egy lyukkal, hogy a doktor csakis azon a bizonyos lyukon keresztül vizsgálhassa meg a lány éppen fájó testrészét. Doktor Aziz addig jár Naszímhoz, akinek minden alkalommal más-más testrésze fáj, amíg a töredezett részletekből képzeletében összerakja a lányt. A doktort „kísérteni kezdte, nemcsak álmában, a felporcizott nő fantáziaképe”. (36.) A lepedő Adam és Naszím között egyszerre eltakaró és feltáró közeg, olyan, mint egy vetítívászon, amelyre a lyukon keresztül látható részlet vetítődik rá, s melynek segítségével Adam mindig odaképzeli a teljes Naszímot, s mire végre egészben láthatja a jövendő feleségét, a lepedőre vetített nő már régen helyettesítette az eredetit. Ebben

3 A vért a világ minden archaikus kultúrája természetfeletti tulajdonságokkal bíró, mágikus erejű folyadékknak tekinti. „A vér az élet folyója” – tartja egy régi mondás. Ősi mágikus elképzelés, hogy a vér egyenlő az étellel, vagy legalábbis hordozója, lakóhelye, tartalmazója az életnek, életerőnek. A vért gyakran azonosítják a lélekkel, a káoszt legyőzött és feláldozott isteneivel, a kozmikus ősvízzel vagy a Nap életadó energiájával. A tradicionális kultúrákban, így a hinduknál is, mágikus-szakrális szimbólumrendszer, amely az életet, erőt, életerőt, a mágikus őserőt, a belső tüzet és lelket szimbolizálja, de kifejezi az újjászületést, megújulást, ifjúságot, az érzelmeket, az összetartást, a családi, a nemzetségi, a nemzeti kötelekeket, a genetikai folytonosságot és az átöröklést is. (Vö.: Yliaster Daleth: *Mágia, rejtett erők*. Tuan Kiadó, Bp., 2005, 296.)

rejlik a varázserő, hisz Adam Aziz nem a hús-vér Naszímba szeret bele, hanem ennek a hatalmas, kilyukasztott, s egyelőre még folt nélküli lepedő „varázserejének” hatása alatt egy elképzelt nőbe. „Nagyapám szerelmes lett, és a lyukas lepedőt szentséges és mágikus tárgyként kezdte tisztelni, mivel-hogy azon keresztül látta meg azt, ami kitöltötte a lelkében lappangó úrt.” (38.) Aziz feleségül veszi a lányt, a lepedő pedig Naszím kelengyéjének része lesz, melyet a nászéjszaka utáni reggelen már végleges formájában, három áldozati vércseppel<sup>3</sup> felékesítve akasztják ki közszemlére.<sup>4</sup> A lyukas (holey) lepedő tehát szent (holy) lepedővé válik, beteljesítve a szójátékban ígért metamorfózist, s hogy aztán papírlappá válva magába foglalja, s épp a teljesség forrásaként használja (wholey).

A lepedő a történetben a vágy és elfojtás paradoxonának metaforája is. Különösen fontos a Dalos Dzsamílát, Szalím nővérét eltakaró díszes lepel: az is lehet, hogy pont ez az a lepedő, amelynek emlékébe kapaszkodva Szalím újrateremti a múltját, hiszen ez a lepedő az egyszerre vágyott és tiltott személyt, Szalím egyetlen, „vérfertőző” szerelmének tárgyát rejti el.

Hasonlóképpen fontosak a családi apokalipszis pillanatában megjelenő metaforikus lepedők: „És lánglepedők csaptak ki egy ravalpindi bungalóból, lyukas lepedők, rejtélyes fekete lyukkal a közepükön, amely lassacskán egy öreg, bibircsókás asszony füstképévé terült szét az égen.” A vég pillanatában a hiány jele a lyuk, szintén felveszi a meghatározó hiány, az anya körvonalait.<sup>5</sup>

## Az ujj

*A halász mutatóujja* c. fejezetben a történet az írás jelenében folytatódik, amikor Szalím Szinai egyszemélyes hallgatósága, Padmá a mesélt történet nem tetszését kifejezve, mogorván rámutat az elbeszélő másik uborkájára:<sup>6</sup> „Karját kinyújtja, szőrszálai megcsillannak a lámpafényben, s megvetően a bevallottan működésképtelen ágyékom felé dőf, mutatóujja, e hosszú, vaskos végtagnyúlvány, merev a féltékenységtől.” (194.) Ebben a momentumban kezdődik el a jelölők játéka, mert Szalím nem az ujj által jelzett irányba néz, számára a jelölt egy rég elveszett ujj, nem pedig működésképtelen férfiassága.

A fejezetben feltűnik egy kép, amin egy halász az ujjával a végtelenségbe mutat. „A halász mutatóujja: feledhetetlen fókuszpontja annak a képnek, amely a Buckingham-villában, egy égszínkék falon függött, rögtön az égszínkék bölcső fölött, amelyben a kis Szalím, az éjfél gyermeke, első zsenge napjait töltötte.” (194.) Az említett képen található az eredeti jelölő, a halász, aki jobb karját kinyújtva a látóhatár felé mutat, már csak a jelöltjét kell megtalálni: „Szememmel én is követtem a halász mutatóujját, erőlködve kémleltem a látóhatárt, amelyen túl ott nyújtózott. Mi is? Talán a jövőm, a személyre szabott végzetem, amelynek tudatában voltam a kezdet kezdetétől, reszketeg-szürke jelenlétként lappangott az égszínkék szobában.” (195.)

4 A hindu kultúrában szokás bizonyítékként felmutatni a lepedőt a nászéjszaka után, meggyőződésként, hogy a menyasszony szűz volt.

5 Vö.: Bényei Tamás: *Apokrif iratok*. Kossuth Egyetemi Könyvkiadó, Debrecen, 1997, 243–250.

6 Nemi szervére.

A halász mutatóujja ezen kívül egy képkeretre is fókuszál, amelyben a Szalím születéséhez gratuláló elnöki levél, és az újszülött Szalímról készült, egy újságból kivágott fénykép is van. De „a halász ujjá talán nem is arra a bekeretezett levélre mutatott, ha ugyanis tovább követtük az irányát, látható volt, hogy kimutat az ablakon, le a kétemeletes dombról, (...) és ki egy másik tengerre, nem a képen láthatóra, amelyen a koli dhow-k<sup>7</sup> vitorlái skarlátszínben égtek a napnyugtában. Vádló ujj, amely kényszerített bennünket, hogy a város kitaszítottjaira nézzünk.” (196.)

Ezen a ponton, mintha végre megjelenne a jelölt, amely nem más, mint az indiai történelem, elkezdődik a jelölt sokszorozódása: „Vagy talán, és a gondolatba beleborzongok, noha nagy meleg van, talán fenyegetést jelentett ez az ujj, talán önmagára hívta fel a figyelmet.” (196.) A kör bezárul, a jelölt önmagára, mint előremutató jelre utal. Majd a mutatóujj újra belép a szövegbe, mint jelölt, bekapcsolódik a metaforikus játékba, és egy másik ujjat próbál megjövendőlni, amely majd felfedi az Alfa és az Ómega logikáját, azt az ujjat, amely majd a történetben később megcsonkul, amely miatt Szalím Szinai kórházba kerül, ahol a végrehajtott vérvizsgálaton kiderül, hogy vércsoportja miatt nem lehet a szülei gyermeke. Szalím ezt szeretné tudatában elnyomni, meg szeretne róla feledkezni, ezért iktatja be a szövegbe egy másik ujj metaforikus jelentését, kizárva tudatából önmaga valós eredetét. Ezért jön létre a transzcendentális jelölt keresése, amely lényegében önmaga képtelenségéről szól: a jelölés játékanak egyetlen, mozdulatlan, a játékban részt nem vevő pontja a játék legitimitását aláásó hiány.<sup>8</sup>

## Az orr

A történet másik kulcsmotívuma az orr, amely nemcsak Szalímnak, de már nagyapjának, Adam Aziznak is a legszembetűnőbb testrésze. Egyértelmű utalás Ganésára is, az elefántfejű Istenre, aki Szalím egyik kedvenc mitológiai tükörképe.

A testrész mindemellett többszörös szimbolikus jelentést is hordoz: az orrát üti be a földbe Adam Aziz imádkozás közben, valamint az orr által került be a családba az ugyancsak öröklődő lyuk. Táí, a regény bölcs kasmíri révésze szerint: az ember orrában „találkozik a külső világ a belsővel. Ha a kettő nem fér meg egymással, itt mindjárt érzed.” (23.) Az orr, amely határt képez a belső és külső világ között, egy olyan szerv, amelynek jelentős része lyuk, üresség.

Az orrnak köszönhetően véletlenszerűnek tűnő, de mégis sorszerű történelemek jelennek meg a műben: Adam Aziz életét például az orra menti meg az amritszari mézszárlás<sup>9</sup> idején: egy hatalmasat tüsszent, melynek következtében elveszti az egyensúlyát, s az orrát követve előrebukik, mintegy kicselezve a puskából kirobbanó golyót.

Unokája, Szalím Szinai életében az orr a szent és profán szférát is jelképezi. Bombayben akut arcüreggyulladás, állandó náthája következtében döbben rá telepátiás képességére, így lesz az éjjeli gyermekeinek afféle rádió adó-

7 Bombay őslakosainak hajói.

8 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 255–271.

9 1919-ben, Armitsarban az angolok tömegesen lemészárolták a bűntelen indiaiakat.

vevője. Miután kifinomult, állandóan csöpögő orrát lecsapolják a háború<sup>10</sup> során, elveszíti természetfeletti képességét, vagyis elfelejti, hogy valaha rendelkezett ilyesmivel, hisz a lecsapolás Szalím emlékezetvesztésének metaforájaként jelenik meg. Pakisztánban azonban egy újonnan felfedezett szaglőérzék segítségével újra rendszerezi a világot, és ismét elmerülhet a szagok profán birodalmában, amely döntéshozatalaiban játszik kulcsfontosságú szerepet.

A profán szféra legalján helyezkedik el a vénséges prostituált, Tái bibi, aki testszagának változtatásával képes felderíteni az emberek legtitkosabb vágyait. Meglátogatja őt Szalím is, hogy könnyítsen testvére, Dzsamíla iránt érzett szerelmén. Annak ellenére, hogy Tái bibi a legalsóbb értelmi és erkölcsi szinten mozog, természetfeletti tulajdonsággal bír: minden egyes ember illatát fel tudja ölteni magára. Amikor Dzsamíla illatát is magára húzza, Szalím teljesen összezavarodik. Tái bibi szembesíti Szalímot az igazsággal, hisz kifürkészi a fiú legtitkosabb és legszentségtörőbb vágyát, testvére Dzsamíla iránti szerelmét: „Ohó, igen, persze, hogy ez az, ő a te szeretőd, kis száhibzáda,<sup>11</sup> de kicsoda is? Talán az unokahúgod? A testvéred. Istenemre, igen! A húgod! Rajta, üssél csak meg, úgysem titkolhatod el, rá van írva a homlokodra!” (515.)

Amikor Szalím az apokalipszis ideje alatt megtisztul, elveszíti múltját, családját, emlékezetét, nevét, de rendkívüli szaglása megmarad. Ennek köszönheti, hogy a bangladesi hadjárat idején újra beavatkozhat a történelemben. Az orra, mely legtöbb csúfnevének az ihletője, egyszerre szent és profán események helye, valamint a köztesség, átmenetiség, áthágás metaforája.

## A szagok „nyelve”

91

*A szőnyeg alatt* c. fejezetben a politikai üldöztetés elől bujkáló költő, Nadir Khán, Adam Aziz házában keres menedéket. Az orvos befogadja, felesége Nászim viszont tiltakozik, hallani sem akar az egészről. Mindez persze még jóval Szalím Szinai születése előtt történik. Az elbeszélő orrának mágikus képességeit veszi igénybe, hogy kiszimatolja a nagyapja házában uralkodó légkört. Az egész eseménysor leírását egy figuratív hipotézis irányítja, hiszen az elbeszélő, azaz Szalím mindentudó emlékezésének varázseszköze az orra, illetve szaglása. Szalím elbeszélése a fejezetben egyetlen érzékszervére korlátozódik. Az egész szövegrészt metaforikus-szinesztézikus logika irányítja, mert a történet a szagok „nyelvére” fordul át: „Különös illategyveleg leng felém az évek távolából, kelleltlenséggel telítve, rejtett dolgok aromája keveredik a bimbózó románc illatával meg nagyanyám kíváncsiságának és hatalmának csípős bűzeivel.” (79.)

A kíváncsiság bűze esetében egy olyan metaforáról beszélhetünk, amely csakis a szaglás mint mindentudás rendszerén belül működhet. Ezen a rend-

10 A szerző India, Pakisztán és a majdani Banglades történetét dolgozza fel 1947-től, a függetlenség elnyerésétől a hetvenes évek végéig. 1965-ben Indiát és Pakisztánt a Kasmír miatti konfliktus taszítja háborúba. Az időközben Pakisztánba költözött család egy bombatámadás során Szalím és Dzsamíla kivételével elpusztul. 1971-ben Pakisztán kettészakad, India beavatkozik a polgárháborúba, Dzsamíla eltűnik, Szalím pedig fáradtan és kiábrándultan Indiába megy vissza.

11 Úrfi, úri fiú.

szeren belül a kíváncsiság az azonosított, a bűz pedig a metaforikus azonosítás alapja. A kíváncsiság fizikailag érzékelhetővé válik, mintha a Nagyasszony (Naszím) testének bűzőlgő kinövése vagy kiválasztása volna. Tehát az elvont kíváncsiság és az általánosságban vett érzékelhetőség közé bekerül a szag, amely a kíváncsisággal kétségkívül ok-okozati (metonimikus) viszonyban áll. A fejezetet tehát átjárják a metonimikus és metaforikus trópusok, amelyek két irányba mozoghatnak: az elvont érzelem vagy fogalom konkrétta, érzékelhetővé változtatása felé, vagy a konkrét, fizikailag érzékelhető jelenségek (szagok, testi elváltozások) elvont jelentésrendszerekbe való beillesztése felé.

Szalím Szinai a veszekedés szagát is érzi: „Kiszaglássza a ragacsos tenyerű poéta gondolatait, a nekiszabadult indulat aromáját.” (81.) A Nagyasszonyt a konfliktus pillanatában „kérelhetetlen illat veszi körül” (81.), s mivel Adam Aziz az ő tiltakozása ellenére is befogadja az ágról szakadt költőt, búvóhelyéül a szőnyeg alatti pinceszobát jelölve ki, hallgatási fogadalmat tesz. Ezt követően az elbeszélő behelyezkedik a családi eseményekről csak hangok útján értesülő Nadir Khán érzékelő pozíciójába. A szagok szerepét tehát átveszi a hang, illetve a csönd.

„Miként Nadir Khán rejtőzött a derengő alvilágban, úgy rejtezett el háziasszonya a süket csönd-fal mögé. Nagyapám eleinte meg-megkoccantgatta a falat, hézagot keresett rajta, hasztalan. Aztán föladta, és csak várta, mikor szólal meg Naszím, fölfedve magát, ha csak egy pillanatra is, úgy sóvárgott a szavára, mint hajdan a teste egy-egy részletére a lyukas lepedőn keresztül, és a csönd betöltötte a házat, faltól falig, padlótól mennyezetig, már a légy sem döngöcsélt, már a moszkító is zümmögés nélkül csípett, az udvar sziszegő libáit is elnémította a csönd. A gyerekek még suttogtak egy ideig, de aztán elnémultak ők is.” (81–82.)

## Túldimenzionált elemek

A regény túlhangsúlyozott elemei összeroskadnak a rájuk rótt teher súlya alatt. Ahelyett, hogy valaminek a metaforái lennének, önmaguk metaforáiként kezdenek el működni. A szöveg önmaga jelentésvágyáról kezd el beszélni, az allegorikus történet pedig nem más, mint ennek a lehetetlen jelentésvágnak a története.<sup>12</sup> A többszörösen is túlhangsúlyozott elemek Szalím vágyainak vannak alárendelve: azt szeretné, hogy ezek az elemek további jelentős jelentéssel bővüljenek, és bár túlhangsúlyozásuk irreálisnak számít, mégis beleeszövi a szövegbe. Lehetetlenségről ír (beszél), de ez nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy önmagát is becsapva, egy másik ember sorsát éli.

A regényben a ládák és a lezárható tartóeszközök túldimenzionálása is megfigyelhető. Adam Aziz orvosi táskája például az öreg révész, Tái szemében az anyagiasság, az idegenség és a mesterségesség jelképe. Nem véletlen, hogy az amritsztari mézszárlásban ennek a táskának a csatja hagy kitörölhetetlen nyomot a földön fekvő orvos bőrén. Titokzatosságot sugall a megszentelt lepedőt (holy sheet) rejtő zöld utazóbőrönd, az úgynevezett tiltott láda is, melynek illetéktelen feltörése a szentségtöréssel egyenlő. A bőrönd családi ereklyévé válik, Adam Aziz elajándékozta Szalím szüleinek, amikor Delhibe

12 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 250–255.

költöznek, de az apokalipszis pillanatában is megjelenik: „a robbanás ujjai mélyen bekotortak egy fiókos szekrény aljára és fölpattintották egy zöld bádogláda fedelét.” (536.)

Szalím Sziniai személyes ereklyetartója, a bádóg földgömb egy saját külön világ, amely a bombayi gyermekkor világának pusztulásával párhuzamosan széteséssel fenyeget. Szalím összeragasztja, majd meg is jegyzi, hogy a világ még egyben van, ám később húga, a Rézmajomnak nevezett Dzsamíla lesz az, aki „magasra ugrik és dupla talppal az Északi-sarkon landolva, beletiporja a világot a kocsifelhajtónk porába.” (415.) Amikor végleg elhagyják Bombayt, Szalím legféltettebb ereklyéjét, a születéséhez gratuláló elnöki levelet, létezésének, jelentésének és jelentőségének bizonyítékát rejti a viharvert földgömbbe, majd elássa a kertjükben.

A lezárható tartóeszközök sorából említésre méltó a jól záródó konzervüveg is, amelynek bádogfedele gumival van bélelve, és az egész egy megcsavart gumiszalaggal leszorítva. Tartalmát sós víz adja, melyben köldökgzsinór lebeg. „De az enyém volt-e, vagy a Másiké? Kérde Szalím. „Ez az, amire nem tudok felelni.” (197.) A regény önmetaforája a történetben vissza-visszatérő csatnis<sup>13</sup> üveg is.

További különleges jelentést hordozó kép a szennyosláda, mely kétszer is szerepet kap a műben. „A szennyosláda lyuk a világegyetemen, a civilizáción kívül rekedt.” (250.) Ez lesz az a tisztátalan hely, ahol Szalím megbújva meglesi anyját, és kideríti legféltettebb titkát, ugyanakkor a világtól való elzárkózás szent helyszíne is. Kétértelmű jelentéssel bír tehát a szent és profán szféra határvonalán „elhelyezkedő” szennyosláda, amelyben Szalím, még gyermekként rejtőzik el a világ elől. Eme szennyosládjában tapasztalja meg először Szalím természetfölötti képességeit, a ládjában elbújva szólalnak meg begyuladt arcüregében az éjfél gyermekeinek hangjai. A bezárt láda tehát a nem-jelenlét helye, kaput képezve egy profán világ és egy szent „másvilág” között.

A Bangladesből való menekülés idején Boszorka-Párvati<sup>14</sup> egy kosárban rejtegeti a láthatatlanná változtatott Szalímot, aki ekkor éli meg a nemlétet. „Benne voltam a kosárban, és nem voltam benne, (...) a kosárban megtanultam, milyen lehet, milyen lesz halottnak lenni. Szellemjelzőkkel gyarapodtam! Jelen voltam, de anyagtalannul, ténylegesen, de létem és súlyom nélkül (...) fölfedeztem a kosárban, hogyan látják a szellemek a világot. Ködösen fátyolosan halványan (...) ott volt körülöttem a világ, de épp hogy csak, a jelenem-lét szférájában lebegtem, melynek peremén, tompa tükröződés gyanánt, ott sejlett a vesszőfonadék.” (614.) „Átalakulásaim mindig a zárt sötétben szakadtak rám.” (560.)

A szennyosláda és a műben felbukkanó fedeles kosár is a világban való nem-jelenlétnek és a világban való jelenlét újraképzésének egyszerre tisztátalan és megszentelt színhelye. Szalím a ládjában, azaz egy köztes világban vár újjászületése pillanatára, reinkarnációjára.

A regény utolsó fejezetében megjelenő lezárt kosarak is az írás kétértelműségének metaforájává válnak: a kígyóbűvölők párviadala előtt az egyszer-

<sup>13</sup> Indiai nemzeti étel.

<sup>14</sup> Az éjfélkor született gyermekek egyike, főhősünk leendő felesége, mágikus tulajdonsága mások láthatatlanná tétele.

re halált és orvosságot, bűvölést és bűvöltetést tartogató mérges kígyókat a vetélytársak „művészetük födeles kosaraiban” rejtegetik.

## Kommentárok

A regényben egyfajta magyarázókénszer is jelen van, amely a nem megszo-  
kott, furcsának tűnő történésekhez köthető. Az elbeszélő a Nagyasszony<sup>15</sup>  
testének növekedését így kommentálja: „Mumtáz aggódva észlelte, hogy az  
anyja egyre csak dagad, hónapról hónapra.” (90.) Az elbeszélő mágikus és  
abszurd magyarázata nem hagy időt az értelmezett jelenség igazságában  
való kételkedésre. Mivel a Nagyasszony dagadása akkor kezdődik, mikor  
csöndben tiltakozik férje döntései ellen, Szalím azonnal összekapcsolja a ket-  
tőt: „Fölfűjták a benne rekedt szavak.” (90.)

A magyarázat helytállását utólag megerősíti az esemény ismétlődése.  
Pakisztánban, amikor a Nagyasszony és egyik menyje benzinkutat nyitnak, az  
öreg hölgy legkedvesebb elfoglaltsága, hogy a várakozó autóvezetőket éle-  
tűkről mesélteti, melynek következménye szintén a felpuffadás, dagadás lesz:  
„Hökkenetes sebességgel lett egyre-egyre terebélyesebb, nemsoká munká-  
sokat kellett hívni, hogy bővítsék ki az üvegekuckót.” (514.)

Ugyanez a magyarázókénszer allegorizálja Szalím apjának fakulását:  
„Fokozatosan kifehéredett a bőre, a haja is elvesztette a színét, s néhány  
hónap múltán mindenestül fehér lett az apám, csak a szeme maradt sötét.”  
(284.) A különös jelenséget Szalím apjának, Ahmed Szinai felkiáltásának  
következményeként magyarázza, amit akkor tett, amikor az állam befagyasz-  
totta bankszámláját és követeléseit: „Jegesvödörbe dugták a tököm, a szar-  
háziak!” (216.) A metafora varázsigeeként kel életre: „Attól a naptól fogva, hogy  
az állam befagyasztotta apám követeléseit, anyám napról napra hidegebbnek  
érezte ama bizonyos porcikákat.” (218.)

A fokozatos allegorikusság szférájába átcsúszó folyamat Szalím Szinai tes-  
tének repedezése is, amely nemcsak testének, de személyiségének is fenye-  
gető mállását és India fokozatos szétesését is jelképezi, amely egyszerre  
különböző metonimikus jelentésláncolatait vonja maga után, beleilleszkedve  
az öröklődés mágikus okozatiságába, hisz öreg nagyapja, Adam Aziz is repe-  
dezni kezdett: „Ami Adam Azizből belém is átszármazott: bizonyos fajta véd-  
telenség a nőekkel szemben, de megörökölttem az okát is ennek a védtelen-  
ségnek, a lyukat a teste közepében, amely miatt (miként én is) Istent sem  
hinni, sem tagadni nem volt képes. És valami mást is, valamit, amit észrevet-  
tem már tizenegy éves koromban, mielőtt bárki más meglátta volna rajta.  
Adam Aziz, a nagyapám repedezni kezdett.” Ezt mondta Táí a csónakos: „A  
jég mindig készen áll, Adam bábá ott vár a víz bőre alatt. Én megláttam a repe-  
déseket a szemében, színtelen vonalak bonyolult mintázata kétkben: cserzett-  
vén bőre alatt láttam a hajszálvékony repedések zegzugát. De ez a repede-  
zés halál lassú, a többi repedéséről jó ideig nem tudtunk még, nem tudtunk a  
csontjait rágó kórról, melynek hatására végül porrá hullott szét a csontváza a  
bőre viharvert-vén zsákjában.” (440.) A repedés a halál állandó, titkos  
működésének, eljövételének metaforája a műben, ám a halál ebben az eset-

15 A főhős nagyanyja, Naszím Gháni.

ben nem következik be, mert az mindig is jelen van, jelen volt, mint a formák által eltakart hiány, eredet. Ugyanis születése után Szalím a vele elcserélt gyermek, Síva sorsát éli, tehát olyan, mintha nem is létezne, mintha egyfolytában halott lenne. A repedezés a jelenlévő halálnak a fokozatos feltárlását is jelenti. Szalím Szinai ugyanis az utolsó fejezetben meghal. Szalím testének repedezése közepette ébred rá valódi halálának eljövételére.

## Allegorikus megszemélyesítések

A szöveg legszembeütőbb allegorikus megszemélyesítése az idő halála, mellyel Szalím önazonosságát próbálja hangsúlyozni és minden mást, amely a megalapozó hiányra, az időbe-vetettségre, a történelemre emlékeztetnék. A bangladesi háborúban mielőtt Szalímot és társait elnyeli a mitikus időtlenség világa, a Szundarbansz-dzsungel, az időt egy parasztember személyesíti meg. Az idő halála az időt megszemélyesítő ember halálával nyer értelmet: „Elöl a tökorú buddha<sup>16</sup> mérföldekről megismerszik, és nyomában, magasra fröcskölve a rizsföld vizét, egy sarlóval hadonászó paraszt, maga a megdühödött Idő Atya (...) Ajjúb céloz: két kézzel markolja a fegyvert, úrrá próbál lenni a reszketésen, tüzel: egy sarló pörögve fölszáll. És a paraszt karja lassan, mintha imádkoznék, fölemelkedik, két térd toccsan a rizsföld vizébe, egy arc vízszint alá merül, s homlokával érinti a földet. (...) És az Idő holtan fekszik egy rizsföld sarában.” (580.)

A gyűlölet allegorikus megszemélyesítése is figyelemreméltó: „Alia néném gyűlölete a férfi iránt, aki faképnél hagyta, és a húga iránt, aki hozzám a férfihoz, látható-tapintható lényvé vaskosodott, ott kuporgott Alia nappalijában a szőnyegen, mint egy nagy gekkó, és hányadéktól búzlott.” (531.)

Szalím életének fenyegető céltalansága és értelmetlensége pedig egy alaktalan állat képében nyer formát: „Az általános várakozásnak ebben a kódében mozdult meg bennem először az az alaktalan állat, amely még most, ezeken a padmátlan éjszakákon is mardossa és karmolássza a gyomrom (...) aggódni kezdtem, hogy (...) ez az én körülhatárolt létem végül is teljesen haszontalannak, üresnek és céltalannak fog bizonyulni. És ezelől a vadállat elől kerestem, már egészen fiatalon, menedéket az anyám nagy fehér szenyvesládájában, mert noha a kreatúra bennem lakozott, a piszkos fehérenemű megnyugtató ölelésében mintha elszunnyadt volna.” (245.)

A halál is testet ölt a műben, allegorikus képe a vízbe fulladt Narlikár doktor teste. Az elbeszélő így nem halotról, hanem halálról beszél: „Most hozzák haza a halálát, selyembe csavarva (...) Nem engedték meg, hogy lássam Narlikár doktor halálát, (...) ez a halál, mivel a doktor sok vizet nyelt, vízszerű volt, folyékony és boldognak látszó, vagy szomorúnak, vagy közönségesnek, attól függően, hogy hogyan esett rá a fény. (...) A mi családunk azonban távol tartotta magát a haláltól.” (284–285.)

Különös allegorikus kép forrása a műben Siva,<sup>17</sup> aki Szalím nem-azonosságára emlékeztet. Siva volt a Szalímmal egy időben született éjféli gyermek,

16 Vagyis Szalím Szinai, ugyanis a háborúban egy robbanás következtében elveszti emlékezetét, s miután Pakisztánba toloncolják, a Buddha nevet kapja.

17 Síva a hinduizmus teremtő és pusztító Istene, a nemzőerő megszemélyesítője.



akinek valójában Szalímnak kellett volna lennie, hogyha Mary Pereira, a szülésznő nem cserélte volna el a két csecsemő névcéduláját nem sokkal születésük után a szülőotthonban. Szalím lényegében Siva helyét bitorolja. Siva az allegorizálhatatlan, konkrétságukból ki nem ragadható dolgokban hisz. Ő az, akit Szalím nem enged szóhoz jutni az éjfél gyermekeinek telepátikus gyűlésein, és ha olykor elkerülhetetlenül belép a történetbe, Szalím csak allegorizáltan, önmagának alárendelve engedi be a regényvilágba, majd a dolgok konok konkrétságának allegorikus képviselőjévé válik: „És Siva? Siva, akitől hidegvérrel megvontam születési előjogát? Abban az utolsó hónapban soha, egyszer sem küldtem feléje gondolatsugaraimat, de agyam hátsó rekeszeiben egyre ott motoszkált a tény, hogy Siva is a világon van. Pusztító Siva, gömböstdű Siva (...) eleinte marcangoló büntudattá vált a számomra, később megszállottsággá, és végül léte emléke megfakulván, afféle elv lett belőle, gondolataimban ő képviselte a világ minden erőszakosságát, bosszúszomját, meg a dolgok szeretve-gyűlölő természetét.” (479–480.) Ahányszor felbukkan Siva a történetben, annyiszor tudatosan Szalímban nem-azonossága, létének igazsága, mely meggátolja, hogy teljes mértékben azonosulni tudjon elcsereált szerepével.

## A nemzet allegóriái

*Az éjfél gyermekei* c. regény jó példája a nemzet elbeszélésének. Rushdie regényének elbeszélője és egyben főhőse Szalím Szinai az allegórián keresztül szól a nemzetről. A regény narrátora tisztában van azzal, hogy beszélnie kell a nemzetről ahhoz, hogy önmagáról beszélni tudjon. A regény szövege nem tud, és nem is akar megfelelni a valós személyekről és eseményekről, de ennek ellenére mégsem a nagybetűs Indiai Nemzetet beszéli el. A mű olvasásakor kiderül, hogy a nemzet nem egy magyarázatra váró fogalom, melynek szent és sérthetetlen jelentése van, hanem sok változatban létező és állandóan kavargó, örvénylő egész. A regényt olvashatjuk India regényeként, történelmének allegóriájaként, illetve posztmodern allegóriaként is.<sup>18</sup>

*Az éjfél gyermekei* c. mű csodás ígéretként képzei el az indiai nemzetet. A nemzetek születését minden modernista történész a tizennyolcadik századra teszi, tehát a nemzet nem több száz éves múlttal rendelkező entitás, hanem a modern kor terméke, viszonylag fiatal jelenség. Pontosabban egyszerre fiatal és mégis kortalan, egyszerre akar előre haladni a jövő felé, és mégis hátránéz a múltba. Több feminista kritikus felhívja rá a figyelmet, hogy a modern nemzet előre mutató pólusa maszkulin, míg a múltba néző pólusa feminin entitásként metaforizálódik: a nők nemzeti szimbólumokként transzcendentális, szent alakokká válnak, akik anyaságuk és számos más rájuk rótt társadalmi szerep révén fenntartják a kapcsolatot a múlttal, a hagyománnyal, míg a férfiak előre mutató, cselekvő figurák lesznek, akik a politikai színtéren is döntéshozó hatalommal rendelkeznek. A sztereotípiák viszonylag egyszerűek, így nem is ezek értelmezése az elsődleges kérdés, hanem maga az a tény figyelemre méltó, hogy a modernitás időfelfogásában megfigyelt törés nemek sze-

18 V. ö. : Györke Ágnes: Posztmodern nemzetek Salman Rushdie regényében, [http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/89974/7/tezis\\_magyar.pdf](http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/89974/7/tezis_magyar.pdf)

rint oszlik meg. A maskulin és feminin aspektusok kétnemű teljességet hoznak létre, amely a teremtésmítoszokhoz köthető. Innen ered a modern nemzet plátói teljessége, amely azonban felemás marad, mivel születése pillanatában egyszerre teremtődik meg a kétnemű teljesség és a kettéosztottság, hiszen ebben a pillanatban válik szét a férfi és a nő is. Rushdie regényében is a születéshez köthető a nemzet „születése” is.<sup>19</sup>

A műben két allegória beszél az indiai nemzetről. Egyrészt a test: a főhős, Szalím Szinai testének az allegóriája, aki pontban éjfélkor, az indiai nemzet függetlenné válásának pillanatában jön világra, másrészt pedig az ugyancsak éjfélkor született ezer és egy csodás éjféλι gyermek közösségének az allegóriája. A politikusok hivatalos retorikája alkotja meg Szalím számára az „éjféλι gyermek” (a „nemzet gyermeke”) pozícióját, vagyis azt a szerepet, amellyel akarva-akaratlanul azonosulnia kell. A második allegória azonban a hivatalos diskurzus alternatívájaként olvasható: az éjféλι gyermekek mágikus hatalommal bírnak, „gyűléseiket” Szalím fejében tartják, vagyis szó szerint megtestesítik a csodás elképzelt közösség vízióját. Szalím teste tökéletes entitásként hivatott allegorizálni a nemzetet, vagyis struktúrájában rokon a modern nemzettel: elfeledni igyekszik tökéletlenségét, kétes eredetét, szerkezete pedig üres belül, hiszen elnémitja a szubjektumot. A szubjektivitás bármilyen formája túlságosan tökéletlen lenne a főhős testére rávetülő allegorikus vízióhoz képest, így a regény a végére darabokra hullik, nem meglepő módon, hiszen nem tud megbirkózni a ránehezedő szerep súlyával.<sup>20</sup>

Már a regény legelső oldalán nyilvánvalóvá válik, hogy Szalím a nemzet testét lesz hivatva képviselni: „Az óra mutatói, tiszteletteljes üdvözlésül, összetették a tenyerüket, amikor megszülettem. A nyájasan tisztelgő óramutatók okkult zsarnokságának hála, rejtélyes módon hozzábilincselődtem a történelemhez, végzetem egyszer s mindenkorra összefonódott hazám végzetével.” (9.) Szalímtól megtudjuk, hogy ő csupán kényszerből azonosul allegorikus szerepével, mivel sorsa alakulásába semmilyen beleszólása nem volt: „Jövendőmondók jósolták meg jöttömet, újságok ünnepelték érkeztemet, politikusok iktatták törvénybe léteemet. És engem senki meg nem kérdezett.” (9.) Tehát a test-allegória Szalím akaratától függetlenül alakul ki. A test a regény több epizódjában is megjelenik, mégpedig úgy, mint hozzábilincsel, alávetett része a nemzetnek. A test-allegóriát a nemzet hivatalos allegóriájának tekinthetjük, amely megszólítja, definiálja és megírja a szubjektumot: Szalím kényszerből bilincselődik hozzá a nemzethez, illetve kényszerből válik a nemzet testévé. Az allegória fontos alapszerkezete a „nemzet teste” metafora, amely már Szalím születése előtt is létezik, hiszen amikor Szalím megszületik, és teste hozzábilincselődik India történetéhez, az azonosítás a rész-egész viszonyon alapuló szinekdoché logikáját követi, vagyis a metafora rögtön szimbólumként értelmeződik.<sup>21</sup>

Nagy jelentőséggel bír a műben, amikor Szalím meghallja az éjfélkor született további gyermekek hangjait a fejében. Ahhoz, hogy meghallja az éterben

19 Uo.

20 Uo.

21 Vö.: Györke Ágnes: A nemzet allegóriái Az éjfél gyermekeiben. Jelenkor, irodalmi és művészeti folyóirat, [www.jelenkor.net](http://www.jelenkor.net)

hullámzó zajokat, el kell bújni a világ rendetlensége, káosza elől. Kell találnia egy olyan helyet, ahol lelki nyugalomra lel, megszabadulva minden külső zavaró tényezőtől, beleértve apja folyamatos dorgálásait, az állandó maró csúfolódásokat és nagyanyja, a Nagyasszony bánatából, csalódottságából eredő, ki nem mondott szavak súlyát, amely megfertőzte az ételeket, a levegőt, és azt az érzést keltette, hogy bármelyik pillanatban megfulladhat az ember. Búvóhelyéül a koszos szennyesládát választotta, amely azt szimbolizálja, hogy a főhős elbújik a tiszta civilizáció elől. Elrejtőzése viszont áthágás: Szalím kívül akar kerülni az emberek közösségén, illetve mintha el akarná felejteni saját szerepét, vagyis azt, hogy az ő tükörképe tulajdonképpen a nemzetet hivatott megjeleníteni. A szennyesládát olyan lyuknak látja, amely megszabadítja az azonosulás törvényszerűségeitől (a tükörképtől), illetve amely elrejt a közösség elől.

Míg a hivatalos allegória központi metaforája a publikus és tiszta hang, a gyermekek közössége az artikulálatlan zaj trópusa köré szerveződik. Szalím tíz éves, mikor felfedezi fejében a gyermekek hangját, akiknek beszéde sokáig érthetetlen marad számára. Az alaktalanság, formanélküliség mintha a metafora megszületése előtti állapotot jellemezné, hiszen a metafora tulajdonsága, hogy formát ad az alaktalan gondolatoknak. Többszörös védelemre van szüksége ennek a zajnak, ezért választja a szennyes kosarat, vagyis rögtön feltűnik, hogy a csodás zaj éles ellentétben áll a hivatalos nemzeti diskurzus publikus hangjával. A gyermekek elképzelt közössége alternatívát kínál a nemzet hivatalos retorikájával szemben: a posztmodern nemzet allegóriája ígéret marad a regényben. Szalím elbeszélése alapján a nemzet fogalmáról azt mondhatjuk, hogy a nemzet képzeletbeli, amely megnevezések által válik megfoghatóvá.<sup>22</sup>

## Metaforák

A jelentés, a forma nemcsak a metaforizált tárgyakban, szereplőkben összpontosul a regényben, hanem főleg a közöttük-fölöttük lévő, őket azonosítani képes jelentésadó szubjektumban. A hagyományos metafora úgy engedi látni a nyelvet, mint egy eszközt, amely a visszanyert jelenléthez vezet, egy olyan jelenléthez, amely fölötte áll magának a nyelvnek.<sup>23</sup> A metaforikusság egyértelmű kapcsolatban van a Szalím elbeszélését meghatározó mindkét vágygal: a jelentésadásával és a totalizálásával is. A metafora a két dolog közötti hasonlóság alapján történő azonosítás révén az összevetés alapjának, forrásának stabilitását sugallja. „Népünk mindig is megszállottja volt az összefüggéseknek. Ha hasonlóságot fedezünk föl látszatra eltérő dolgok között, taposunk örömeinkben. „Nemzeti sajátságunk a forma után való vágyódás – meg vagyunk győződve, hogy a valóság mélyén formák lappangnak, hisszük, hogy a lényeg csak fölvilanásokban mutatkozik meg. Ezért vagyunk oly érzékenyek az előjelekre.” (381–382.)

A műben Szalím egy olyan elbeszélő, aki azt képzeletben, hogy a világ középpontjában áll, és hogy a külvilág minden történése neki szóló jel. Alkotó kép-

22 Vö.: Györke Ágnes: Posztmodern nemzetek Salman Rushdie regényében.

23 Bényei Tamás idézi Paul de Mant az *Apokrif iratokban*. 272.

zelete olyan világot hoz létre, ahol mindennek jelentése van. Már a születését közvetlenül megelőző eseményeket is róla szóló jelekként értelmezi: „Kezdtém elfoglalni helyemet a világegyetem középpontjában, s mire bevégzem pályámat, mindennek meg fogom adni az értelmét.” (202.) Ezt az állítását még többször megismétli: „Szalím Szinai, az örök áldozat, mindenáron főszereplőnek akarja látni magát (...) ünnepélyesen és ismételten kijelentem: igényt tartok a helyemre az események középpontjában.” (380.)

Szalím hajlandó a történelem tényeit is átírni, hogy rendszere tökéletes legyen. Újraolvasva eddig megírt művét, rájön egy kronológiai tévedésre. A munkája lapjain tévesen van megírva Mahátma Gandhi meggyilkolásának a napja. „Ám most már meg nem mondhatom, milyen sorrendben követték egymást az események, az én Indiámban Gandhi mindig is rossz időpontban fog meghalni.” (267.) „Vajon egy ilyen tévedés érvényteleníti-e a teljes szöveget? Oly messzire mentem-e kétségbeesett jelentőségkeresésemben, hogy kész vagyok mindent eltorzítani – kész vagyok-e átírni korom teljes történetét csak azért, hogy a gyújtópontba helyezhessem magam?” (267.)

A főszereplő, ha róla szól minden, ha valóban miatta történnek a dolgok, kiválasztott: ennek megfelelően Szalím, az elbeszélő kezdettől ügyel arra, hogy a főszereplő vonásait és cselekedeteit a kiválasztottságának jeleiként olvassa. Születését jóslatok előzik meg, eljövele kétszeresen is megjövendőt. Először Amina Szinai a mágikus dobos, Lifáfá Dász segítségével jut el egy látóhoz, aki megjövendöli neki, hogy gyermeke fog születni: „Két fejű látok – de maga csak egyet fog látni – térdeket látok és egy orrot, egy orrot és térdeket. – Orr és térdek és térdek és orr... Újság magasztalja, két anya szoptatja! Biciklisták szeretik – a tömegek megvetik! Nővérek sírnak, kobrák siklanak... Szennyes fogja rejteni – hangok fogják vezetni! Megcsonkítja a barátja – vére lesz az árulója! (...) Apa lesz, bár nem lesz fia! Vén lesz, bár meg sose vénül! És halott lesz... mielőtt meghal.” (138.) Másodszor William Methwold birtokán, nem sokkal Szalím születése előtt egy szádhú<sup>24</sup> szájából hangzanak el e mágikus szavak: „Azért jöttem, hogy kivárram a Választott jöttét. A Mubárák, az Áldott jöttét. Hamarosan itt lesz.” (180.)

Születésének időpontja jelképes, mivel egybeesik India függetlenné válásának pillanatával, világra jöttét miniszterelnöki levél köszönti, fizikai tulajdonságai mind különlegességét, különbözőségét és kiválasztottságát sugallják: a túl nagy arc, hatalmas, mindig csöpögő orr, az arcát csúfító anyajegyek, valamint azok a csecsemőkori tulajdonságai, hogy soha nem csukódik le a szeme, soha nem pislog és sohasem sír. Titokzatos hangokat hall, amely a szent közvetítőkre utal: „Músza<sup>25</sup> vagy Mózes próféta a Sínai-hegyen testetlen parancsszavakat hallott, a Híra-hegyen Mohamed próféta (...) az Arkangyallal beszélt (...), míg én, akárcsak Músza vagy Mózes, vagy mint Mohamed, az Utolsóelőtti, egy dombon hallottam a magam hangját.” (261.) A gyermek Szalím bevallja szüleinek, hogy az arkangyalok beszélnek hozzá, de nem hisznek neki. Büntetése a látnokra kirótt szenvedés lesz. Telepatikus képessége még a természetfeletti tulajdonságokkal felruházott éjféle gyermekek között is kivá-

<sup>24</sup> Cölibátusban élő hindu aszkéta.

<sup>25</sup> A Mózes név arab alakja, mely a *Korán* révén az összes mohamedán népek között használatos. A zsidót néha a Múszaví (azaz: Mózes vallású) névvel jelölik.

lasztottá teszi, ám éppen itt figyelhető meg az a kétértelműség, hogy mágikus tulajdonságának lényege mégis az üresség, személyiség-nélküliség.

Szalím lényegében olyan, mint egy rádió adó-vevő, akiben minden éjféli gyermek hangja hallható: üres tér, ahol mások összegyűlnek. Egyfajta áttetsző médiumként szolgál, akinek az a feladata, hogy mások gondolatait közvetítse: a vele egykorú több száz gyermek hangját. Feje, akár egy titkos rekesz, személyiségének középpontja: „csatamező, amelyen megsemmisítettek.” (475.) Amikor állandóan csöpögő orrát lecsapoltatják, lényegében megfosztják mágikus képességétől is, amit Szalím száműzetésként él meg, egyfajta kívül-levészként abból, ami lényének titkos, egységadó magja. A hangoktól való megfosztottságot személyiségvesztésként éli meg.

A metaforikusság a regény egészére is jellemző. A könyv valamilyen módon a világ metaforája, a világ helyettesítője kíván lenni. *Az éjfél gyermekei* olyan totális könyv, amely önmaga ismétléseit, kicsinyített másait tartalmazza. Jó néhány fejezet, gyakran már a címek is valamilyen szervező metaforára asszociálnak, amely a fejezet egész anyagát önmagához vonzza. Ilyen többek között *A lyukas lepedő*, *a Célbaköpősdí*, *a Sokfejű szörnyek*, *A halász mutatóujja* c. fejezet is.<sup>26</sup>

A *Kígyók és létrák* c. fejezet minden eseménye bizonyos szinten kapcsolódik a kígyókhöz. Az elbeszélő baljós előjelként említi a kígyókat. „(...) megszöktek a Schaapsteker<sup>27</sup> Intézet kígyói. Elterjedt a híre, hogy (...) egy őrült bengáli kígyóbűvölő járja az országot.” (219.) Kígyóinvázió tör ki, amelyben a vallási vezetők intést látnak: „Nága Isten<sup>28</sup> szabadult el, mondották, büntetésül, amiért a nemzet hivatalosan megtagadta istenségeit.” (220.) A fejezet címében szereplő „Kígyók és létrák” egy játék megnevezése is, amely ellentétpárok metaforájaként jelenik meg: a fönt és lent, a jó és rossz, a büntetés és jutalom kettősének metaforájaként.

Ez a kettősség tükröződik például Mary Pereira és Músza háborúskodásában. „A kígyó sokszor a legváratlanabb formát ölti magára.” (229.) Váratlanul bújik Mary Pereirába is, hogy tudatalattijában összekuszálja a büntudatot, félelmet és szégyent az elcserélt gyermekek ellen elkövetett bűne miatt. A tudatában felhalmozódott negatív energiák következtében provokálni kezdi, majd el akarja távolítani a házból a tisztességtudó, korrekt öreg szolgát, Múszát, aki évtizedek óta folyamatos magaláztatások között szolgálja a Szinai családot. De Músza, miután meghallotta, hogy el akarják őt bocsátani, idegességében „elnehezítve kezét-lábát, úgy, hogy vázákat tört, hamutálakat borított a szőnyegre.” (232.) Tágabb értelemben tehát Mary Pereirán keresztül a Sors tervezi meg Músza családtól való eltávolítását, hogyha magától nem, hát külső beavatkozás következtében ráébredjen sanyarú sorsára, és ne tűrje tovább a megaláztatást, amit a Szinai házban egész élete során elszenvedett. A játékot Mary Pereira nyeri. Múszát lopás gyanújával letartóztatják, elkerül a

26 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 272–277.

27 A műben egy öreg „kígyódoktor”, mivel van egy kígyókkal teli intézete, ahol a kígyóméreg gyógyhatását tanulmányozza, és ellenmérgekkel kísérletezik. Azt beszélük róla, hogy ő maga is félig kígyó, egy asszony és egy kobra természetellenes nászának gyümölcse.

28 A hindu mitológiában emberarcú, kobranyakú- és farkú félisteni lény.

háztól, megváltozik a sorsa. „És (vajon az átok tette?) Mary Pereira hamarosan föl fogja fedezni, hogy ha még ütközetet nyer is az ember, s még ha a lépcsők az ő javát szolgálják is, a kígyót el nem kerülheti.” (234.) Múszának a Marybe szorult kígyó által sikerül felmásznia a létrán, megtapasztalja és megérti a játék lényegét.

A keresztény valláshoz visszanyúlva, Mózes is tudta, hogy a kígyó a Sátán szimbóluma. A Lélek sötét erejének jelképe, amely az embert magához rántotta, bukásra kényszerítette, s a száműzetés örvényébe taszította. Amikor megragadta a kígyót, a földön tekeregő nagy Míniuszelet, tudta, hogy a Sátánt ragadja meg. De amikor fölemelte, és függőleges póznára tette, a negatívból pozitív jelet kreált, és népét meggyógyította. Mózes keresztet csinált. A keresztben benne van a kígyó is, de fölemelve és megváltva. A kígyó az ellentét elve, az elkülönülésé, a taszításé. Nincs centruma, csak körbe-körbetekergő kerület, negatív vonal, amely kivált a pozitív teljességből, és önálló életet akar élni, ami lehetetlenség, mert egész lénye egyetlen nagy hiány, valaminek az örökös tagadásából próbálja fönntartani önmagát. A földön tekereg, kinyúl és összezsugorodik, s ha önmagát keresi, legfeljebb a saját farkába kap. De abban a pillanatban, amikor egy isteni erő megragadja, saját természetéből kifogatja, önmaga ellentétévé teszi, és a kereszt jelébe visszavonja: a halálból élet lesz, a betegségből gyógyulás, a gyengeségből erő, a gyűlöletből szeretet, az önáltatásból valóság és a bűnbeesésből megváltás.<sup>29</sup>

Szalím gyerekkori megbetegedése is jól példázza a rossz tapasztalat értelmének építő jellegét: életét éppen a Dr. Schaapsteker által felfedezett jótékony hatású kígyóméreg menti meg. Az elbeszélő a következőképpen fedi fel a játék lényegét: „Minden játéknak megvan a tanulsága, és a Kígyók és létrák minden más tevékenységnél jobban példázza azt az örök igazságot, hogy minden megmászott létra után egy kígyó vár az emberre, és minden kígyóért kárpótol egy újabb létra.” (227.)

A regényben előforduló nevek S kezdőbetűi láttán is a kígyóra asszociálhatunk. „Nevünkben benne a végzetünk.” (488.) A Szinaiban benne van az Ibn Szína<sup>30</sup>, a mestermágus, és benne a Szin is, a Hold, az ősi hadramauti istenség, aki a távolból kormányozza a világ árapályait. De az angol sin szó jelentése magyarul bűn, amely ugyancsak összefüggésbe hozható a kígyóval.<sup>31</sup> Szalím vezetéknevének kezdőbetűje a tekergő kígyó alakjára is utal: „Összeszavarodott kígyók pihennek ebben a névben.” (489.)

## Metaforikus ellentétpárok

*Az éjfél gyermekei* c. regény, ez a mértéktelenül figuratív és önreflexív elbeszélés, mintha csak az egymást olvasó képrendszerek egymásra halmozásában vélné felfedezni a jelentésséghez vezető utat. A regény metonimikussága, amely értelmezi, olvassa az önmaga súlya alatt összeroskadó metaforikus rendszereket, épp azt az időbeliséget csempészi vissza, amelyet az alle-

29 Müller Péter: *Kígyó és kereszt*. Édesvíz Kiadó. Bp., 2004, 22–23.

30 Más néven Avicenna: X-XI. századi perzsa származású muzulmán tudós, filozófus.

31 Utalás a *Bibliára*: a paradicsomból való kiűzetés a tiltott gyümölcs elfogyasztása után, ahol a gonosz szintén kígyó képében jelenik meg.

gória, ez a metonimikusságra rátelepedett metaforikusság, elfelejteni, eltakarni próbál, ám amelyre, mint allegória mégis önmaga hívja fel a figyelmet.<sup>32</sup> A metonimikusság az időbeli eredetet hozza vissza, azt a pontot, ahol az allegória kezdetét vette, beékelődött az időbeliségbe.<sup>33</sup>

Az *Alfa és Ómega* c. fejezetet egyrészt a vér motívuma kapcsolja össze, másrészt a címbeli kezdet és vég, illetve általában a kétosztatúság motívuma. A címbeli szavak a vércsoportok elnevezésére is vonatkoznak, hisz a kórházban kiderül, hogy főhősünk anyjának, Aminának A-s a vére, vagy Alfa, addig apjának nullás, vagyis Ómega. Ebben a fejezetben derül fény Szalím nemazonosságára.

A *Dalos Dzsamíla* c. fejezet egésze a szent-profán, tiszta-tisztátalan ellentétpár köré szerveződik. Nincs a fejezetnek olyan eleme, amely kibújhatna a jelentésség kényszere alól: ilyen például a politikai kommentár,<sup>34</sup> és a család új vállalkozása, a törülközőgyár, amelyet Ahmed Szinai Amina Frottírnak nevezett el, felesége, Amina után, aki iránt táplált szerelme minden vágyának és kitűzött céljainak értelmet adott. Ahmed felesége nevét a tisztasággal kapcsolja össze, miközben Amina szerelmi hűtlenségében a tisztátalanság fogalmazódik meg. „Vajon meghódította-e az Amina Frottír a világot a tisztaság nevében (amelynek rokon fogalma a...)? (...) Vajon az oroszok, angolok, amerikaiak az anyám halhatatlanná tett nevébe bugyolálták magukat?” (500–501.)

A szent és profán ellentétpárja elevenedik meg a csadorban<sup>35</sup> éneklő Dzsamíla esetében. Miután felfedezik a lány mágikusan csodálatos énekhangját, apjának, Ahmednek aggodalmai támadnak lánya nyilvános szereplését illetően. „A mi lányunk jó családból való teremtés, csak nem képzeli, hogy kiáll a színpadra, tudjisten hány idegen férfi szeme láttára?” (502.) Csakhogy Dalos Dzsamíla híre odáig terjed, hogy többé nem kerülheti el a nyilvános fellépést, bármennyire is akarja apja. Ahmed Szinai öröme egy csador mögé bújtatva testét fog énekelni nyilvánosan lánya, így születik meg a profán csador takarta szentként tisztelt énekhang: „Latif (nyugalmazott) őrnagy tervezte meg Dzsamíla híressé vált, mindent eltakaró fehér selyemcsadorját, a dús aranybrokát hímzéssel és vallásos kalligráfiával díszített függönyfélét, amely mögött illendően meghúzódott a húgom, valahányszor a nyilvánosság előtt szerepelt.” (504.)

Szalím utazása a szagok birodalmában, és vérfertőző szerelme húga, Dzsamíla iránt a történet egészére kiterjedő metaforikus jelentéshálót is kínál.

## A színek játéka

Zöld, sáfránysárga, fehér, kék. Színek, amelyek Szalím Szinai születésének pillanatában élesen kirajzolódnak: „És most sáfrány és zöld minden. Amina Szinai egy sáfrányfalú, zöld faburkolatos szobában. Egy szomszéd szobában Wee Willie Winkie Vanitájának bőre zöldet játszik, szeme fehérje sáfrányszín-

32 Bényei Tamás idézi Joel Fineman-t. 277.

33 Uo.

34 Pakisztán „a tiszták földje”.

35 Külső ruhanemű, amit főleg az iráni muzulmán nők hordanak, mellyel be tudják tartani az iszlám hidzsáb öltözködésre vonatkozó törvényét.

be fordul, s a gyermek végre elindul ama járatokon, amelyek kétségkívül hasonlóképpen tarkák. Sáfrány percek, zöld másodpercek ketyegnek tova a faliórákon. Dr. Narlikár Szülőotthona előtt tűzijáték és tömeg, szintén e nap színeiben – sáfrány rakéták, zöld szikraeső, a férfiak inge sáfrány árnyalatú, a nők szárja citromzöld. A sáfrány-és-zöld szőnyegen Narlikár doktor Ahmed Szinaival beszélget.” (182.) A zöld és sáfrány szín a megújulás kifejezője, a termékenység és halhatatlanság metaforája. Rushdie tudatosan illeszti be a színeket Szalím Szinai és egyben India függetlenné válásának ünneplésébe: India nemzeti lobogóján a felső sáv sáfránysárga, az alsó zöld, a középső fehér. Ebben a mezőben egy tengerkék színű küllős kerék látható, amely Asóka<sup>36</sup> király jelvénye volt. A nemzeti lobogón szimbolikus jelentéssel bíró kerék a buddhizmus tanai szerint a lét állandó körforgását jelképezi.

A műben Szalím nagynénjének, Emerald nevében is benne foglaltatik a zöld szín: az angol szó magyar jelentése smaragd, amely szintén zöld színű. A zöld szín a színskála közepén áll, tehát egységet jelöl, valamint a kékkel és sárgával hármast alkot, mely mágikus szám. Jelentheti egyrészt a Szentháromságot, másrészt, a zöld a remény színe is, amelyben benne foglaltatik mind az égi és a földi, a szent és a profán. A szín jelen van, amikor Szalím szüleinek mágikus képességéről mesél. A kor szellemében, mely erősen elfojtja a mágiának még a pusztá gondolatát is, hitetlen apja dühében megüti Szalímot, aki egy zöld színű üvegasztalra esik, amely szilánkokra törik, és össze-vissza vagdossa kezét.

A regényben Istent Rushdie a kék színnel hozza összefüggésbe, amely egyértelműen a transzcendencia szimbóluma. „Kék – mondja nagy komolyan a fiatal pap. – Minden jel arra mutat, leányom, hogy a mi Urunk, Jézus Krisztus olyan színű volt, mint a mennybolt kristályos, boldogságos, tiszta világoskékje. (...) Isten a Szeretetet, és Krisnát, a hindu szeretet-istent mindig kéknek ábrázolják. Mondd nekik, hogy kék: hidat építesz ezzel, meglásd, s mivel a kék semleges szín, elkerülsz a szokásos faji problémákat, a fekete és a fehér bőr ellentétét.” (164.) A kék szín az intellektus és megnyugvás jelentését hordozza, mely a képzelet és a szürrealitás világához is kapcsolódik. Ehhez a színhez kapcsolható a Buckhingam villa tengerkék falán függő szimbolikus festmény is, amelyen a halász ujjával a végtelen kék tenger felé mutat. Ez a kép kíséri végig Szalímot életútján. A festmény értelmére azonban önmagának kell választ találnia, ami nem bizonyul egyszerű feladatnak.

A kék szín az *Éjfél* című fejezetben is megjelenik, amikor Szalím megpillantja örökbe fogadott, Boszorka Parvati és Siva gyermekét, Adamot: „Adam

36 Asóka uralkodása alatt (i.e. 272-231) érte el fénykorát az indiai Maghada Birodalom. Asóka a legendák szerint kezdetben kegyetlenül uralkodott, mígnem egy csodás esemény megtörtént. A király parancsára Samudra buddhistakereskedőt forró vízzel telt üstbe tettek, hogy élve megfőzzék. A kereskedőnek azonban nem ártott a forró víz, sőt az üst alatt a tűz is kialudt, amit sehogy sem tudtak újra-éleszteni. A király megdöbbent. Szemtanúja volt a csodával teli eseménynek. A kereskedő ekkor beszélni kezdett Asókának a buddhizmus természetfeletti erejéről, aki nemcsak hogy elfogadta az új vallás tanait, hanem egész birodalmában kötelezővé tette. A király 84 ezer darabra aprította Buddha ereklyéit, szétküldte azokat országába, és elrendelte, hogy a szent ereklyék fölé kupolás épületeket (sztúpákat) építsenek.



a jobb szemét jobb szerette szorosan hunyva tartani, noha: amikor kegyeskedett kinyitni, megnéztem a színét: kék volt. Jég kék, az ismétlődés kékje, a kasmíri ég végzetterhes kékje.” (684.) Tehát a kék szín egy újabb mágiára enged következtetni: egy olyan életre, amely majd újra ismétli önmagát.

## Metonímia

A metonimikus folyamatok jelképesítésére jó példa a *Lecsapolás és sivatag* c. fejezet kezdete. A család Bombaybe való visszatérését egy távirat előzte meg, amely Bombayben maradt apja betegségéről értesítette őket. Az üzenet tartalma helyett Szalím magát a táviratot teszi felelőssé a későbbi szerencsétlenségért. A metonimikus kapcsolat eszköz, a távirat irányító metaforává változik: az eseményeket „egyetlen egyesítő hatalom vezérelte. A távközlésre gondolok. (...) Táviratok és táviratok után telefonok hordozták a végzetem.” (474.) De a könyv ennél is többet akar: kísérletet tesz az egész regényvilág metonimikus totalizálására. Ennek egyetlen módja a történet és az egész regényvilág mágikus egységbe olvasztása: Szalím olyan világot alkot, amelyben minden egymásutániség törvényszerű, amelyben minden érintkezés és térbeli egymássallettség mágikus kauzalitásként működik. Lényegében olyan történetet alkot, ahol minden pontosan és szükségszerűen összefügg mindennel, minden mindenből következik, az ok kiváltja a másikat, az okozatot.

A telefonoknak és a táviratoknak mágikus hatalma van: két személy, két dolog közötti közegre tevődik át a kapcsolat jelentésének terhe. Ha két szereplő között valamilyen kapcsolat van, a köztük található egész közeg átítatódik ezzel a kapcsolattal, amely aztán valamiben, a közeghez közel álló dologban testet ölt (lepedő, étel, ruha stb.).

Ebből a szempontból is ősjelenet Adam Aziz udvarlása a lyukas lepedőn keresztül. Az Adam és Naszím között feszülő lepedő a kapcsolat, tehát az érintkezés közege. És ez a lepedő válik az egész regényvilág egyik legfontosabb szervező motívumává. A szerelem helyett a lepedőt szentelik meg és rejtik el egy lezárt bőröndbe. A szöveg figurativitásának egyik legszembetűnőbb sajátossága ez az érintkezési mágián alapuló metonimikusság.

Szalím Alia nénikéjének alattomos rosszindulatáért nem ő maga a felelős, vagy a gyűlölete, hanem konyhaművészeti boszorkánysága, az étkek érzelmekkel való telítése, illetve húga gyermekeinek (Szalímnak és Dzsamílának) készített ruhái, amelyekbe beleöltögette keserű vénlányepéjét: „Eleinte a keserűség bébiruháit, majd a neheztelés kezeslábasait hordtuk, a féltékenyesség keményítőjétől merev rövidnadrágokban nőttek fel.” (250.) Hasonló hatékonysággal főzi bele az ételekbe érzelmeit Mary Pereira és a Nagyasszony is: „Amina (...) érezni kezdte a mások eledelének belészivárgó érzelmeit, (...) a Nagyasszony eledelei egyfajta dühvel töltötték el Aminát.” (223.)

A mágikus metonimikusság talán legjobb példája a közvetett csók, amely egy sajátos filmművészeti újítás. Szalím nagybátyja, Hanif filmjeiben történnek meg ezek a jelenetek, mivel „ekkoriban a hősszerelmesek és partnernők nem érinthették meg egymást a filmvásznon” (229.), csak bizonyos tárgyakat csókolhattak meg: „Pia megcsókolt egy almát, érzéken, festett ajkai minden hevével, aztán átnyújtotta Nájjarnak, és Nájjar a gyümölcs másik oldalára rányomta a maga férfiasan szenvedélyes csókját.” (229.) Ez a filmbeli ötlet is prófétikus jelenség, hiszen Szalím anyjának hűtlensége volt fér-

jével, a szőnyeg alatt rejtőzködő Nadir Khánnal is ilyen közvetett csókokban merül ki.

A metonimikusság mágiává változtatásának legszembetűnőbb esete a *Relevációk* c. fejezetben található. Miközben az egész család Szalímék házában gyülekezik, hogy negyven napig gyászolják közösen Szalím nagybátyját, a szomszédos házakat, amelyek a gyermekkort idézik, lebontják, amelynek egyértelmű következménye a por. Szalím elbeszélésében a negyven nap összes érzelmi viharáért, a családi nagyjelenetekért az egész teret betöltő, mindenkibe beleszivárgó por a felelős. „Negyven napon át ostromolt bennünket a por: beszivárgott a nedves törülközők alatt, amelyekkel körülbástyáztuk az ablakot, por szökött be a házba minden újonnan érkező részvétlátogatóval, átszivárgott még a falakon is, és formátlan látomásként lebegett a levegőben, eltompította a hagyományosan kötelező jajveszékeltet meg a gyászoló atyafiság hangjait, a Methwold-birtok maradványai rátelepedtek nagyanyámra, és nagyanyámban csak gyúlt a méreg: a Pulcinella-képű Zulfikár tábornok hegyes orrát addig ingerelték, míg rá nem tüsszentett a saját állára. A por szellemködésében időnként megképzettek a múlt formái.” (434.) A por által kiváltott eseményeket a Nagyasszony kezdi, azért, mert „ő nyújtotta a por számára a legnagyobb támadási felületet.” A por az, ami felpaprikázza dühét, amelyet menyé iránt érez, mivel nem látja rajta a gyász legcsekélyebb jeleit sem. Szintén a por miatt kezdődik el végre Pia Aziz látványos, özvegyi gyásza, amit tehetséges színésznőként eljátszik: „A portól eltüsszentette magát, a tüsszentes könnyet csalt a szemébe, és a könnyek, ha már egyszer kibuggyantak, meg sem álltak, és így kaptuk meg a várva várt előadást, mert Pia könnyei úgy ömlöttek, mint a Flora szökőkút vize, nem tudott ellenállni a tulajdon tehetségének.” (436.)

A por metaforikus hatása lassanként mindenkire kiterjed: „Ama negyven nap alatt mindnyájunkat megváltoztatott a por: Ahmed Szinai rekedt lett és goromba, nem volt hajlandó elüldögélni a rokonságával, (...) Zulfikár tábornokot és Emeraldot a por arra ösztökölte, hogy folyvást a naptárt és a repülőgépmenetrendeket nézegessék, (...) Musztafa Aziz bajusza, amely megérkeztekor vikszosan, büszkén meredezett, már rég óta szomorúan csüngött a por leverő hatására.” (437–438.)

A por magára veszi az összes esemény elkerülhetetlenségének és jelentésének terhét: a metonímia a felelősség-átruházás mágikus erejű trópusává válik. A metonimikus logika értelmezi, olvassa és megkérdőjelezi a metaforikus megnevezések sorát. A metonimikus mágia beépül a történetbe, amely az elbeszélte események valóságosságától függetlenül, természetfeletti elemet iktat be a történetbe.

Szalím elbeszélése mitikus világot teremt, amelyben a tipologikusság, a mágikus kauzalitás és az átszivárgás révén minden mindennel kapcsolatban van: a világ bármely elemének – legyen az fizikai vagy spirituális – megváltoztatása átszivároghat a kapcsolódások rendszerén keresztül, a világ bármely másik elemébe. Ebben az elképzelt világban nincsenek jelentéktelen események, nincsenek ok, következmény és tét nélküli tettek.

Szalím Szinainak épp a legabszurdabb és legértelmetlenebb események körül kell legszorosabbra vonnia a jelentéshálót: a család pusztulását például apokalipszisként és önmaga megtisztulásának feltételeként kell elmesélnie, hogy elbeszélése jelentéssel bírjon. Emellett a családi apokalipszist számta-

lan metafora- és oksági láncba illeszti bele: ilyen például a család sorsának betetőzésére rámutató fél-létezés állapota. A becsapódás (megsemmisülés) pillanatában a történet legfontosabb metaforikus tárgyai mind felbukkannak, mintha ez a pillanat valami fordított ősrobbanásként, az egész addigi regényvilágot magába sűrítene. Az oksági lánc soron következő példája, hogy az indiai-pakisztáni háború legfőbb titkos célja a pusztulásra már megérett Szinai család kiirtása volt, valamint, hogy a család pusztulása szükségszerű volt, amire az egész történet is rámutat.<sup>37</sup>

A mágikus kauzalitást Borges az elbeszélő művészet általános sajátosságának nevezi. A mágiához hasonlatos „veszedelmes harmónia, (...) őrijítő szükségszerűség kormányozza a regényt is. Az a gyanú, hogy egy rettegett esemény, merő említésre is bekövetkezhet, indokolatlannak vagy fölöslegesnek látszik a való világ ázsiai zűrzavarában: nem így a regényben, amely szükségszerűen a sejtések, visszhangok és hasonlóságok rendszere. Egy gonddal megírt elbeszélésben minden epizód utólagos kisugárzású.”<sup>38</sup>

A mágia Rushdie regényében mindenképpen az egymásutániség jelentéssé tételének trópusaként jelenik meg. A mágikus kauzalitás Szalím Szinai számára hiperbolikus kísérlet az esetlegesség, értelmetlenség száműzésére, de nem egy kis, zárt és fiktív világból, hanem az egész ázsiai kaotikusságú világból. Hiperbolikus tökéletességében „távrolról az Úrra emlékeztet, aki számára a véletlen fogalma teljességgel értelmetlen.”<sup>39</sup> Szent könyve Írás akar lenni: „abszolút értékű szöveg, melyben a véletlen szerepe nullára tehető.”<sup>40</sup>

## Szinekdoché

*Az éjféli gyermekeiben* a metaforikusság és a metonimikusság egyszerre uralkodik: a kétféle logika egymás ellen, egymást támogatva működik. A metaforikusság és a metonimikusság az abszolút kohézió és a széttöredezés között habozó szövegnek látszik.

A szinekdochét többnyire a metonímiával rokonságban álló trópusként tartják számon, azonban a rész-egész viszonyban jóval kisebbnek tűnik a véletlenszerű érintkezés szerepe, mint a metonímiában. Paul de Man szerint a szinekdoché, amely metaforának is tekinthető, „egyike azoknak a határ-trópusoknak, amelyek a metafora és metonímia közötti zónát alkotják, és ez, térbeliségénél fogva, egy totalizáló szintézis illúzióját teremti meg.”<sup>41</sup>

*Az éjféli gyermekeiben* a szinekdoché-logika a totalizálás illúziójáról beszél, mégpedig a totalizáló rendszereket olvasva és kommentálva. A metaforikus és metonimikus totalizálás mélyén is feltárja a szinekdochikus jelleget, az emlékezve írás munkájának vezérlő logikáját, a mindent egybefoglalás és a jelentésadás párhuzamos, egymással problematikusán együtt élő vágyait.

37 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 278–283.

38 Bényei Tamás idézi Borgest az *Apokrif iratok* c. művében. Kossuth Egyetemi Könyvkiadó. Debrecen, 1997, 282.

39 Bényei Tamás idéz Borges *Az elbeszélő művészet és a mágia* c. művéből. 283.

40 Uo.

41 Bényei Tamás idézi Paul de Mant. 283.

A metonimikus totalizálás mindent egybegyűjt, egymás mellé tesz, és a felhalmozott dolgok egymásmellettiségén keresztül próbálja elfelejteni a világot. Ennek a folyamatnak a regény két parodisztikus példáját is mutatja. Nadir Khán régi barátja volt az a festő, „akinek a vásznai – az élet egészét akarván beléjük sűríteni – egyre nagyobbak és nagyobbak lettek. Szépen vagyunk – mondta a festő, mielőtt öngyilkos lett –, miniatúrafestő akartam lenni, és tesék, elefantiázist kaptam!” (74.)

A második parodisztikus példa Lifáfá Dász kukucskadobozával<sup>42</sup> van összefüggésben: „A dugdugí-dobos emberek India-szerte ezt kiáltják: Dilli dekho, lássátok Delhit! Lifáfá Dász azonban, Delhiben lévén, módosította a szöveget. Lássátok a világot, lássátok mindent! A hiperbolikus formula egy idő után a hatalmába kerítette, s ígérte, hogy az egész világot megmutassa, egyre több képes levelezőlapot zsúfol a ládájába. És ez Nadir Khán barátját, a festőt juttatja eszembe: indiai betegség lenne ez a készítés arra, hogy felöleljük a valóság teljes körét? S ami még rosszabb: én is megkaptam volna a kórt?” (118.)

A regényvilág egyes részeinek jelentést adó metaforikus tárgyak<sup>43</sup> szinekdochikus logikát is követnek. Az a jelkép, amely metaforikus jelentéssel látja el a környezetét, soha nem kívülről kerül be, hanem mindig az adott, újraképzelt világszakasz része, amely az emlékezés-írás során, a jelentésadás folyamatában válik szimbolikussá.

A szinekdochikus képalkotás jó néhány kulcsjelenetet ural. Megjelenik például a *Hadműveletek borsszórókkal* c. fejezetben, amikor Szalím nagynénje Emerald és férje, Zulfikár tábornok vacsorát rendeznek a parancsnokoknak. Zulfikár miközben kezdi felvázolni egy hadjárat éjjeli procedúráját, egyszerre csak nevetés csapja meg fülét. Zafar, gyermekük, mint általában, most is bevizel, és a sárga lé végigcsorog a lába szárán, le egész a perzsaszőnyegre. A kellemetlenség palástolásában Szalím segít nekik: „Hogyan csináltunk forradalmat? Így: Zulfikár tábornok elősorolta a csapatmozdulatokat, én pedig ennek megfelelően tologattam a borsszórókat az asztalon. Az aktívan-metaforikus kötődési módozat szellemében sőtartókat és csatnistálakat mozgattam. (...) Kezembe adván a nemzet sorsa, fűszereket és evőeszközöket rendeztem, vizespoharakkal üres birjánistálakat ejtettem foglyul, sőtartókat állítottam örül vizeskancsók mellé.” (465.)

További kulcsjelenet az allegorikus színezetű elhagyott csatatér a bangladesi háborúban, az iszonytató szántó föld és a szántó legnagyobb titka, a halálpiramis: „Egy kis piramist látott meg a szántó közepén. (...) Hat lába volt a piramisnak, három feje, és a köztes területet torzórészletek, egyenruhafoszlányok, kiontott belek és csupasz csontok töltötték ki. A piramis még élt. Egyik fejének csak egy szeme volt. (...) De a harmadik volt a legfurcsább (...) és ez, a harmadik szólította meg Buddhát.” (594.) Ebben a jelenetben egy tiltott, elbeszélhetetlen dologról, a máshol is allegorizált halálról való beszéd képtelenségéről esik szó.

A legfontosabb szinekdochikus jelenet az az epizód, amikor még gyermekként, Szalím Szinai anyja után szökik és meglesi őt, amint titkos plátói szerelmé-

42 Egy doboz, amelyen keresztül mindent lát.

43 Köpöcsésze, Kígyók és létrák stb.

vel randevúzik a Pioneer kávéházban. Az ablakon át kukucskáló Szalím ezt látja: „Most azonban kezek kerülnek a keretbe, először Nadir Kászim két keze, melyek hajdani poétikus lágysága mostanára eléggé megkérgesedett, gyertyalángként rebbenő kezek, előrekúsznak, visszahőkölnek a viaszosvászon borításon, aztán két női kéz, koromfeketén, egyre előrébb merészkedve, mint két kecses pók, a kezek felröppennek, elválnak a viaszosvászontól, ott lebegnek a három ötös felett, s végtelenül furcsa táncba kezdenek (...) és lábak az asztal alatt, és arcok fölötte, egymáshoz közeledő lábak, gyöngéden egymás felé nyomuló két arc.” (348.) A bekezdés figurativitásának forrása kétszeresen is a tiltottság: egyrészt a két személy tilos kapcsolatának jellege szimbolikussá teszi az érintések gesztusait, másrészt Szalím Szinai leskelődése által tiltott tudásra, információkra tesz szert. Amit lát, azt elmondhatatlanul nagy szörnyűségnek gondolja.

A lyukas-lepedő jelenet ebben az esetben is ősjelenetnek tekinthető: Adam Aziz minden alkalommal, mikor megvizsgálja a földbirtokos lányát, a nyíláson át épp látható testrészéből állítja össze képzeletében Naszím Gháni egész testét. A vágy úgy működik, mint Szalím írói-emlékeztető logikája: minden orvosi vizsgálatot, mint ahogy minden egyes fejezetet az egész egy-egy darabjának tekinti. *Az éjfél gyermekeiben* a rész olyan egészet jelképez, amely láthatatlan, kimondhatatlan, tiltott, ezért csak képzeletben alkotható meg és figuratív nyelven beszélhető el. Az egészet, amelyet a résznek kellene jelképeznie, a rész teremti meg.

A vágy szinekdochikus működésének kitűnő példája az ősjelenet fordítottja (lepedő nélküli), vagy talán megisméltése. Szalím édesanyja is részletekben próbálja megszeretni férjét, pontosabban úgy, hogy gondolataiban részeire bontja: „Így aztán, munkára fogva törődőképességét, nevelni kezdte magát a férje iránti szerelemre. S tette ezt oly módon, hogy képzeletben fölparcellázta a férjét, testileg-lelkileg alkotórészeire szedte széjjel, fölosztotta ajkakra, beszédfordulatokra, előítéletekre, és így tovább... röviden: szülei lyukas lepedője őt is megbabonázta, eltökélte, hogy részletekben fogja megismerni a férjét. Mindennap más részletét választotta ki Ahmed Szinainak, s egész lényével erre a darabkára összpontosított, míg teljesen meg nem ismerte, míg meg nem érezte, hogy kedvelni, majd érzéssel szeretni kezdi.” (106.) Amina Szinai odaképzeli önmaga és férje közé a lepedőt, hogy a szinekdochikus vágy segítségével újraalkossa férjét. Ez az erőfeszítés mágikus hatással bírt a férfira anélkül, hogy tudta vagy sejtette volna. „Ezen aprólékos és fáradságos varázslat hatására hasonlónak lett egy férfihoz, akit soha nem látott.” (107.) Vagyis fizikai metamorfózison megy keresztül: egyre jobban emlékezteti a férfi Nadir Khánra, első férjére. A művelet célja, hogy Amina a létező világ egy darabját úgy képzelje újra, hogy az hasonlónak legyen a vágyott, tiltott, kimondhatatlan dologhoz vagy lényhez. Lényegében Amina Szinai még mindig első férje iránt érzett szerelmét szeretné újratemteni a mostani, valós férje részekben történő megismerésével, átalakításával, ezzel elnyomva tudatában a tiltott, de mégis valós érzelmeket.

Szalím Szinai ugyanígy a lyukas lepedő emlékét használja a tiltott, vágyott múlt újraképzeléséhez: „Arra ítéltetve egy lyukas lepedő által, hogy fragmentumokban éljem az életet – írtam és olvastam föl –, a nagyapámnál mégis jobban jártam, mert Adam Aziz a lepedő áldozata, én viszont az ura lettem – és most Padmá az, aki a varázsa alá került.” (193–194.) Szalím Szinai eme kijelentésében allegorikus szerkezetének kulcskérdését veti föl: az eredet, a

középpont, a transzcendentális jelölt, a jelentésadó autoritás kérdését. Az allegorikus konstrukció önmaga időbe vetettségének, az őt megalapozó hiánynak, hiányzó eredetének eltakarásán fáradozva újabb és újabb metaforikus szerkezeteket halmoz fel, mindvégig azt a metaforát keresve, amely végre megnevezné a „másikat”: Szalím szövegében a „másik” az allegória eltakart eredete, a jelentésadó szubjektum nem-azonossága, amely megnevezhetetlen. A jelentés, az igazság ebben az allegorikus folyamatban a szubjektum és az újraképzelt világ (történelem) közé, vagyis a figurativitás területére helyeződik át. A szöveg önmombolást folytat. Az azonnali összeomlás fenyegetése trópusként jelenti be önmagát, így ennek a fenyegetésnek állandó ismétlése lesz. Mivel az ismétlés időbeli esemény, folyamatosan elbeszélhető, amit azonban elbeszél, a történet tárgya, maga is csak trópus. *Az éjféli gyermekei* tehát egy olyan szöveg, amelyben állandó ismétléseket figyelhetünk meg, lényegében destruktív, ám mégsem tragikus esemény történetét meséli el. Ilyen értelemben ezt a retorikai beszédmódot ironikus allegóriának nevezhetjük.<sup>44</sup>

## Az írás mágija

A történelem által szétroncsolt Szalím Szinai önmaga fokozatos szétroncsolásának történetét allegóriaként beszéli el. Az allegória megnevezhetetlen autoritásának helyét, az elbeszélésének közegében, az írásban szeretné visszanyerni. Azért szeretné, hogy az írás legyen önazonossága visszanyerésének közege, mert ezen a helyen a középpontban érezheti magát. A középpontot ebben az esetben konkrét helyként vagy helyszíneként képzeljük el, amelynek célja a rendszer irányítása, és egyensúlyban tartása, melynek története egymást helyettesítő jelek sorából áll.

Szalím Szinai számára az írást a jelenlét visszanyerésének a tere. Tehát az írás kétértelműen működik, akár a kígyóméreg, amely általában halálos ugyan, de egyes esetekben, mint Szalím gyógyulásakor is, éppen a nemlétből való visszatérés mágikus eszköze lehet.<sup>45</sup>

Az én visszanyerése az írásban azonban csakis egy fontos áthelyezés által valósítható meg. A regényvilágban végigfutó metaforikus és figuratív elemek, események átfordíthatók és értelmezhetők az én tapasztalása révén. Mikor megszületik a fiktív szöveg, az író mesteri precizitással helyezi el benne azokat az értelmezői gesztusokat, amelyeket maga az olvasó vél felfedezni a regény olvasása és értelmezése közben. Tehát a jelentésadás-mánia átruházódik az olvasóra, és az író az eredet eltakarása fölött érzett büntudata<sup>46</sup> enyhül vagy felolvad az olvasó által végrehajtott totalizáló gesztusokban. Nem véletlen, hogy a történet egyetlen olyan eseménye, amellyel kapcsolatban Szalím Szinai tartós büntu-

44 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 283–288.

45 A dzsungelben is kígyóméreg (kígyómarás) adja vissza Szalím emlékezetét. Nyilvánvaló a párhuzam a feledőkort gyógyító varázslattal, amely a *Száz év magányban* is az írással kerül metaforikus kapcsolatba.

46 „A mélyen öntudatos irodalmi szövegek végül is felismerik felelőségüket azért a hiányért, amelyen irodalmiságuk alapul: amikor ez megtörténik, ez a felelőség maga is bűnként tematizálódik. Bényei Tamás idéz Fineman *Az allegória büntudatosságáról* c. művéből. 49.

datot érez, épp az íráshoz kapcsolódik, amikor anyját, Amina Szinait rá akarja bírni hűtlenkedése befejezésére. Ekkor Szalím újságcímek betűit kivágva névtelen, fenyegető levelet szerkeszt, amelyben a szomszéd villában lakó Szabarmati parancsnokot arra figyelmezteti, hogy felesége megcsalja őt: „Szabarmati parancsnok (így szólt az üzenetem). Miért jár a felesége a Kolaba töltésútra vasárnap délelőtt?” (416.) Ezzel az üzenetével Szalím abban reménykedett, hogy ez a leleplező eset majd megrázó lecke lesz anyjának is. A levél tényleg hatásosnak bizonyul: a parancsnok a Szalím által megjelölt időben rajtakapja feleségét, akit súlyosan megsebesít, a csábítót pedig lepuffantja. Szalím furfangos tervének végrehajtásához épp az írás által adott anonimitás lehetőségét használja ki. Az írás, amely ebben az esetben is kígyóméregként metaforizálódik, itt épp az elrejtőzést szolgálja. A történetnek ironikus módon ez az elrejtettségre épülő epizód az egyetlen pontja, amikor Szalím valóban aktívan, a távolból befolyásolja az eseményeket: „Közelében sem jártam a tetthelynek.” (417.)

*Az éjféli gyermekei* olyan apokrif szöveg, amely önmagából akarja létrehozni önmaga szakrális garanciáját. A szöveg retorikai atmoszférájának nemcsak a bűntudat az egyetlen meghatározója, mert mellette a pátosz is jelen van. Amit a szöveg valóban megteremt, az a vágy, a jelentés, a jelenlét, az önazonosság utáni vágy. „Minél fantasztikusabb módon fiktív a szöveg, annál inkább önnön pátoszának ábrázolásává válik.” (291.) Szalím beépíti a műbe eredetének fiktív történetét, létrehozza azt a világot, amelynek középpontja valóban saját maga: lényegében ez adja meg a történet transzcendens autoritását. A vágyott belső teljesség „eljátszására” kiváló példák az allegóriák ismétlése, amelyek nyomtatékosításával és bizonygatásával az elbeszélő el szeretné hitetni az olvasóval, hogy az általa kitalált és eljátszott fiktív történet valóságos.

Jelentősek a szövegben előforduló előzetes összefoglalók: például, amikor Szalím Szinai a mozielőzetesek varázsáról beszél. Ezekben az elbeszélés rejtélyes utalások tömegével előrejelzi, megjósolja az eseményeket: ezek a jóslatok olyan ismétlések, amelyek megjósolják előre a történetet, és ismétlésként bekövetkeznek: „Hátra van még a villamos árnyékszék, hátra egy trópusi esőerdő: egy koponyapiramis az üres velőscsontokkal borított mezőn, lesznek itt még izgalmas menekülések, és egy üvöltő minaret! Sok mindent kell még mesélnem, Padmá: várnak még rám megpróbáltatások – a láthatatlanság kosarában, meg egy másik mecset árnyékában: várd ki Résám bibi balsejtelmeit, várd ki boszorka-Párvti ajakbiggyesztését. Lesz itt még apaság is, és lesz árulás, és persze óhatatlanul eljön az Özvegy, aki majd az orrom lecsapolását egy alanti kiszikkasztás végső gyalázatával tetézi meg.” (558–559.) A mozielőzetesek, valójában orákulumok,<sup>47</sup> titokzatos jóslatok, amelyek a szöveg hátralévő részeit performatívvá teszik. A bekövetkező események az orákulum rébuszainak megfejtései, feltárulások: így válik a szöveg valóban apokaliptikussá.<sup>48</sup>

47 Jóslóhely: az ókorban egy olyan hely, ahol az istenek különösen hajlandók voltak akaratukat a halandókkal közölni; vagy az általuk sugallt és a papok által a hívőknek kiadott jóslat maga.

48 Frank Kermode a *Biblia* elbeszélő és hermeneutikai vonásait elemezve beszél az orákulumok klédónnak nevezett típusáról: a klédón olyan kijelentés, amely bár nem nélkülöz minden értelmet elhangzásának pillanatában sem, jelentését csak jóval később, egy eljövendő kontextusban nyerheti el, mégpedig az isteni autoritású történet homogenitása által garantálva. (The Genesis)

Az éjféli gyermekei olyan allegória, amely önmagából termeli ki a szent pretextusát: olyan pretextust tekint szentnek, amely önmaga, tehát önmagával akarja bebizonyítani saját létezését. A regény legszűfoltabb részeivel szeretné megnevezni akart és eltakart eredetét, hiányát, ilyen például a halász mutatóujjának parabolája, Adam Aziz imája, az éjféli gyermekeinek klubja, vagy a *Relevációk* c. fejezet, amely már a címével a szent könyv bemutatására utal. A fejezetben leírt relevációk hamis, tévedésen alapuló feltárások, amelyek végső soron az igazsághoz, Szalím nem-azonosságának feltárulásához vezetnek: „Istennek neveztek valakit, aki nem volt Isten, kísértetnek néztek valakit, aki nem volt kísértet, és egy harmadik valaki fölfedezte, hogy noha Szalím Szinainak hívják, nem a szülei fia.” (449.)

A szubjektum már a regény legelején felfedezett kétértelműség, amely körköröséggé válik. Az elbeszélés célja, hogy Szalím Szinai, mint a történet főhőse, jelentéssel rendelkezzen, vagyis azon fáradozik, hogy megteremtse a megszületéséhez nélkülözhetetlen legitimitációt: azt hozza létre az írás közben és által, ami az írás feltétele. Ez az önazonosság mindig csak figuratív lehet: önmaga választja el magát vágyának tárgyától. Lényegében Szalím Szinai létezése megakadályozza önmagát abban, hogy a képzelt sorsát teljességgel megélhesse. Szalím Szinai akkor legitimálódik, amikor a számára legfontosabb dolog tiltottá válik. Fiktív önazonosságának legnagyobb szenvedése az, mikor Dzsamíla iránti szerelme vérfertőzőnek nevezetik, mert a hagyomány, név és szokás által megpecsételt azonosság, vagyis éppen az, amire Szalím vágyik, erősebbnek bizonyul, mint saját, eredeti nem-azonossága. A tény befogadásának, tudatosításának pillanata egyben a száműzetés pillanata is.<sup>49</sup>

*Az éjféli gyermekei* ironikus allegória, amely önmaga lehetetlenségét meséli el. A jelentésadás lehetetlenségét elbeszélő történetben, épp a történet elmesélése által (vagy írása által) reméli a jelentés visszanyerését Szalím Szinai, a jelentésadó szubjektum. Ha Szalím eléri a fent említett célokat, akkor egy mágikus szöveget hoz létre. Úgy kell kitalálnia, és alakítania a történetet, hogy hihető és megtévesztő legyen. Ez a nyelv és az írás segítségével lehetséges.

## Névmágia és varázsigék

A nyelv a műben mágikus formulaként működik. A történet tele van olyan részletekkel, amelyek varázsigeként kívánnak működni: ilyenek a névadások, átnevezések<sup>50</sup>, és a legfontosabb nevek, amelyek a névmágia működése miatt kimondhatatlanok: Szalím hűgának, Dzsamílának nagyon sokáig nem is tudjuk az igazi nevét, csak a családi becenevét, amely a Rézmajom. S amikor először halljuk a nevét, a kimondás aktusa metamorfózist indít el: „Smaragdhideg nagynéném ezzel a fölszólítással indította meg (szándékolatlanul) azt a folyamatot, amelynek során a húgom majomból énekesnővé vedlett át.” (470.) Innentől válik Dzsamíla nővé, szerethető, de szerethetetlen, tiltott nővé Szalím számára.

49 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 288–291.

50 Ahmed Szinai új nevet ad feleségének, aki ettől fogva Mumtáz helyett Amina lesz.



Az elbeszélés szintjén a tiltott név Mary Pereiráé is, aki a csecsemők névcédulájának elcserélésével Szalím nem-azonosságának szülőanyja lett. A történetmondás jelenében pedig ő az, aki végleg elfojtja Szalím életében a mindig üres anyaszerepet. Ő az, „akit nem szabad megneveznem.” (335.) „Valaki, egy nő, aggodalmasan beszél, idő előtt próbál befurakodni történetembe, de hasztalan.” (334.)

A neveknek gyakran sorsformáló szerepe van. A név, amely a személyiség egységének mágikus erejű bizonyítéka és fenntartója, Szalím esetében, aki nem is a saját nevét viseli, az elbizonytalanodás, a jelentésvesztés színhelye is lehet: „Nevünkben benne a végzetünk, olyan országban élve, ahol a nevek nem vesztették el jelentőségüket, mint a nyugati világban, mi bizony áldozatai is vagyunk a nevünknek. Ámde végezetül, ha megfeledekzünk Ibn Színáról és ha lenyugodott a Hold, ha a kígyók megbújnak és véget érnek a relevációk: Szinai a sivatag neve a kopárságé, a terméketlenségé, a poré: Szinai a végnek a neve.” (489.)

Újabb mágikus formulaként működik a történetben Ahmed Szinai hatástalan családi átka: „Arról a légből kapott átokról van szó, amellyel annak idején William Methwoldot akarta lenyűgözni, ám mostanára az agya cseppfolyós kamráiban lakozó dzsinnek meggyőzték, hogy az átok valódi, csak épp elfeledte a pontos szavakat, és Ahmed most az órültül magányos irodán hosszú órákat töltött azzal, hogy különféle varázsigéket szórt a kutyára.” (327.) Az átkokat ő saját maga találja ki, és létezésükben hinni próbál: „És eljön majd az idő, amikor apám, végképp meghátrálva a valóság elől, bezárkózik egy kék szobába, és megpróbálja visszaidézni az átkot, amelyet maga álmodott meg egy este.” (176.)

Mutászim varázsigéje, amellyel Dzsamíla kegyét próbálja elnyerni, és Párvati varázsigéje, amellyel láthatatlanná változtatja Szalímot szintén a mágikus formulák sorát bővíti. Olykor a nyelvben meglévő varázserő öntudatlanul kezd el működni: ez történik Szalím egyik történelmi beavatkozásánál: „amikor véletlenül a maráti nyelv használatáért tüntető tömegbe csöppen, s az alig értett gudzsaráti nyelvű mondókából, amelyet kínjában elmond, a tüntetők harci indulója lesz: Mondókám ritmusára kitört az első nyelvi zavargás, tizenöt halott, kétszáznál is több sebesült.” (308.)

A mágikusság jelen van a történet első ősjelenetében, Adam Aziz sikertelen imájában. Az imádság varázserejű szöveg, valamint a szakrálissal való nyelvi kapcsolatfelvétel kísérlete. Ilyen varázserejű szöveg Szalím Szinai elbeszélése is, amelynek célja a személyiség nyelv általi megteremtése. A történet irányítójává a varázsigék, mágikus formulák válnak. A kezdő varázsigé Padmá házassági ajánlata: „Házasodjunk össze, miszter – javasolta Padmá, és zsigereimben verdesni kezdtek az izgalom lepkéi, mintha Padmá valami kabbalisztikus formulát, valami félelmetes abrakadabrát mondott volna ki, megszabadítva végzetemtől.” (716.)

Az *Abrakadabra* c. fejezetben, amikor Szalím Szinai visszatér szülővárosába, Bombaybe, már a vonatkerekek kattogásából is az abrakadabra szóra asszociálhatunk. Szalím Bombaybe megérkezve is varázsigék után kutat, de már eltűntek gyerekkorának kedvenc reklámfeliratai: „Fogam fehér, fogam ragyog, a Kolynos híve vagyok, de a ráolvasás ellenére, a múltnak nem akarózott visszatérnie.” (717.)

A kígyóbűvölő-párbaj színtere is a nyelv varázsereje által megnyitott alvilág. A párviadal után csatnit szolgálnak fel Szalímnak: a csatni íze összetéveszthetetlenül azonos egy régi ízzel (Mary Pereira régi főztjének ízével), és az üveg címkéjén ott van az üzem címe is: „Újfent egy abrakadabra, egy tárulj-szezám, egy savanyúságos üvegre nyomtatott szavak, melyek kinyitják életem utolsó kapuját.” (735.) Szalím megkeresi a címet és sejtése beigazolódik: a csatniüzem tulajdonosa nem más, mint Mary Pereira, „az egyetlen anya, aki számomra ezen a földön maradt.” (737.)

A tiltottság és titkos légyottok helye a regényben Az Éjféli Gyönyörök Klubja, ahol mindig koromsötét van, s ahol a személyzet tagjai mind világtalanok. Itt nincs semmi, ez az a világtalan hely, a mágia helye, ahol a nyelvnek mindent szabad, mert a világ itt visszatért a megnevezés előtti állapotba: „Arc és név nélküli ez a mi világunk: itt az embernek nincsenek emlékei, nincs családjá, múltja: itt a most uralkodik, a jelen pillanat és semmi egyéb.” (731.)

Szalím Szinai nem vér szerinti fiának, Adamnak az első szava is mágikus, mert a szó nem a megnevezésé, hanem a varázslaté: az, hogy abrakadabra.<sup>51</sup> „És végre a fiam, akinek mágusnak kell lennie, hogy megbirkózzék azzal a világgal, amit örökül hagyok rá, befejezi első, ámulatos szavát.” (740.)

A regény, Szalím Szinai elbeszélése nem más, mint egy monumentális abrakadabra varázsigé, amellyel a nyelv megpróbál kilépni a világba. Szalím, aki nem igazi beavatott, apokrif szent könyvet ír, amelyben a kimondás során, belülről próbálja megteremteni, elképzelhetővé tenni saját jelentést adó jelenlétét. A varázsigé, mint a kígyóméreg, mint az írás, kétértelmű. Szalím Szinai gigantikus méretű varázsigéje épp olyan, mint fia első szava: „Abrakadabra! De nem történik semmi, nem változunk varanggyá, nem röppenek be anyyagok az ablakon: a legényke csak a hangját próbálgatja. Nem fogom én látni a csodát.” (740.) Szalím Szinai az élettörténetét elmesélő varázsigében a csoda megtörténésének lehetőségét írta meg.<sup>52</sup>

51 Adam egyébként ugyanúgy nem fia Szalímnak, mint ahogy ő sem volt a szülei gyermeke.

52 Vö.: Bényei Tamás: I. m., 294–299.



## „Mágikus realizmus” Talamon Alfonz, Bárczi Zsófia és Hunčík Péter műveiben

### Talamon Alfonz

„Talamon Alfonz egyike a *Próbaút* antológia legkiforrottabb, szakmailag legelismerőbb alkotóinak, s egyben legproblematisabban interpretálható szerzőinek is”<sup>1</sup> – írja Ardamica Zorán. Az interpretációs lehetőségek problematikájához – a talamoni hosszúmondatok és a sajátos szövegszerkesztés mellett – minden bizonnyal nagyban hozzájárulnak a Talamon szövegeiben fellelhető mágikus realista elemek is. E fejezetben ezen elemek fellelésére és a mágikus realista írásmód sajátos jegyeinek a bemutatására teszünk kísérletet Talamon Alfonz szövegeiben.

Elsőként Talamon Alfonz 1988-ban megjelent kötetében, *A képzelet szertartásaiban* szereplő *A nap, amelyen ledőlt az első kiszáradt eperfa* című novellát vizsgáljuk meg. A történet elején egy turista társaság megérkezéséről olvashatunk. „A turisták mindig egyformán viselkednek. Megvárják, amíg az autóbuszuk körül elül a kavargó porfelhő, míg a kutyák kicsit elcsitulnak, aztán az idegenvezető a busztársaság átizzadt egyenruhájában feltépi az ajtót, és úgy lép szülőföldünk porába, mint egy hódító.”<sup>2</sup> Hogy a szülőföld valójában milyen falut takar, az a novellából nem derül ki. A novellára „jellemző a homály, a szövegben szinte egyetlen konkrétumról sincs szó. Nincsenek személynevek, ismeretlen a város neve is.”<sup>3</sup> Ezt követően a narrátor a turisták viselkedését mutatja be. A csoport egyik felének tagjai azonnal megrohamozzák a kocsmát, valamint a kocsmá szomszédságában álló nyilvánosház dolgozóit, azaz a szajhákat veszik szemügyre. A csoport másik fele megvetően néz a társaság fentebb említett tagjaira, majd a közelben álló romos templom felé veszi az irányt. Miután fényképezőgépeikkel az összes lehetséges pozícióból megörökítették a templomot és a mellette álló feszületet, az idegenvezető felszólítására ismét buszra ülnek, és elhagyják a főteret. A csoport tagjai otthonukban koktélparkon mutogatják a kirándulás során készített fényképeket, majd „elmesélik az idegenvezető hallatlan rutinnal kitalált meséjét a feszületről.”<sup>4</sup> A történet itt válik érdekessé. A narrátor – akinek a kilétéről ugyancsak nem tudunk semmit – a feszület történetének a mesélésébe kezd. „Nem hiszem, hogy rajtam kívül valaki is ismerné az összefüggést a lyukas tetejű, csonka tornyú templom és a feszület között, és abban

1 ARDAMICA Zorán: *Perspektívaváltás a felvidéki magyar irodalomban. Alkotói pályák az Iródiá és a Próbaút antológia horizontjában*, Doktori (Ph. D.) értekezés, Debreceni Egyetem, BTK, 2007, 134.

2 TALAMON Alfonz: *A nap, amelyen ledőlt az első kiszáradt eperfa*, In: NÉMETH Zoltán (szerk.): *Talamon Alfonz művei*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2001, 63.

3 ARDAMICA: *I. m.*, 136.

4 TALAMON: *I. m.*, 65.

már egészen bizonyos vagyok, hogy az összefüggés értelmét, senki nem tudja megfejteni.”<sup>5</sup> A történet szerint valamikor régen egy idegen jött a faluba, pont azon az úton, ahol az előbb említett turisták is megérkeztek. A narrátor ezen a ponton megjegyzi, hogy tisztán emlékszik arra a napra, amikor ez történt, és azt is kijelenti, hogy csak azért emlékszik pontosan mindenre, mert azon a napon a több száz éves eperfák eszeveszetten virágozni kezdtek. Azonban az eperfákat férgek támadták meg, és mire a falu népe észbe kapott volna, nem maradt semmi a virágokból. „Akkor láttam először az idegent a főtéren. Keskeny, megfontoltságról tanúskodó arcéllal, amely a feszületen sem változott meg [...] elmerengve állt a sárban, az eperfákon mászkáló férgeket nézegette.”<sup>6</sup> A falu népe ettől a perctől kezdve rosszállóan tekintett az idegenre. Egyrészt azért, mert összefüggést véltek felfedezni a férgek pusztítása és az idegen jelenléte között, másrészt pedig azért, mert egy olyan házban lakott, melynek tulajdonosát, egy öregasszonyt még fiatal korában máglya általi halálra ítélte az inkvizíció. A vád boszorkányság volt. Azonban a máglya nem lobbant fel. A rend nagymestere ezt isteni jelnek tekintette és felmentette a gyanúsítottat. A narrátor ezen a ponton megjegyzi, hogy a felmentésnek valójában más oka volt, legalábbis azt mesélték, hogy a fiatal lányt nem Isten, hanem a szűzhártyája mentette meg. Mivel az idegen és az öregasszony jó viszonyt ápoltak, ezért a faluban gyorsan szárnyra kaptak a cifrábbnál cifrább hírek: „boszorkányszombatokra járnak meg magával Luciferrel cimborálnak és szörnyszülött, emberforma lényekkel, amilyeneket a komédiások meg a vásárosok ketrechen mutogatnak az állatikkal.”<sup>7</sup> Aztán az a hír kezdett terjedni a faluban, hogy az idegen egy helyi jó módú kereskedő lányába lett szerelmes. Azonban a lány nem vette komolyan az idegent, csak hitegette őt. Az idegen egy nap elhagyta a falut, és nem tért vissza. A faluban halálhírét terjesztették. A jó módú lánynak azonban nem kellett sokáig szomorkodnia, mert egy gyerekkori barátja, akiből az idők folyamán katonatiszt lett, feleségül kérte őt. A házasságkötést hamar be is jelentették. Az öregasszony még abban az órában meghalt a templomban. A tetemet a pap és a sekrestyés jelenlétében két sírásó temette el egy családi kriptá mögé. Azon a napon, mikor az öregasszonyt eltemették, ismét megjelent az idegen. „Én csak a mennydörgésszerű, vontatott dübörgésre lettem figyelmes, amihez hasonlót csak akkor hallhat az ember, amikor a vihar a feje fölött csap össze, és a lecsapódó tüzes nyelv nyomában a hang is leér hozzá.”<sup>8</sup> Nem mennydörgést hallott a narrátor, hanem a templomtorony tetejéből lezuhanó rézkereszt pusztításának hangjait. A templom használhatatlanná vált. A falu népe ezt az idegen bosszújaként értelmezte. Úgy vélték, hogy így akarja megakadályozni a házasságkötést. A katonatiszt bajtársait is elhívta, hogy megállítsák az idegent, és bejelentette, hogy a házasság másnap, templom ide vagy oda, de megkötetik. „A férfiak fejszéssel, fűrészekkel elmentek az erdőbe, hogy kivágják a legnagyobb fát, amiből keresztet ácsoltak volna, hogy alatta a pap áldásával a pár keresztény módon hűséget fogadhasson egymásnak.”<sup>9</sup> A keresztet félkész állapotban hagyták a készítői. Az idegen éjszaka kilépett a kőházból, a kereszthez lépett,

---

5 Uo.

6 Uo. 66.

7 Uo.

8 Uo. 69.

9 Uo. 70.

levette köpenyét, majd a keresztre feküdt, és először a lábait, majd jobb kezét szögezte oda a keresztfához. Bal kezével pedig a fa repedésében kapaszkodott meg. Azonban, ahogy a szöveget verni kezdte lábaiba, a kiszáradt eperfák sorra kidőltek, és mindent összenyomtak, ami alájuk került: embereket, kutyákat. A hajnali sötétségben a kereszt készítői felállították a keresztet, bár a rajta lévő idegent nem vették észre. Aznap az esküvőt megtartották. A földből ugyanolyan férgek másztak a keresztre, mint amilyenek anno az eperfákat is ellepték. E férgek, mintha az idegen kérésére tették volna, rágni kezdték a testét. „Talán azért tette az idegen mindezt, mert rájött, hogy halálával nem tudja az életet megállítani, és talán érezte, hogy az embereket csak halálának szörnyű módja, és nem az értelme fogja elrémíteni. Lehet, hogy ez az igazság.”<sup>10</sup> A narrátor megjegyzi, hogy az idegen teste nem tudni, hogyan, de az évek során mumifikálódott. Ez segítette hozzá az idegent ahhoz, hogy a híret és a legendáját túlélje. Az idegen mumifikálódott teste azóta is a fészületen túri a turisták ízléstelen vicceit.

Németh Zoltán szerint a novellát olvasván posztkoloniális környezetben szembesülhetünk. E környezet egy világtól elzárt kultúra, amelybe a turisták ősei, a hódítók is beleírták magukat.<sup>11</sup> „Két intézmény kínálja magát: a kocsmát, bevetésre kész kurváival és a templom, ahol a hódítók leszármazottai az idegen környezetben megtalálhatják hitüket, a katolicizmust is. Latin-amerikai környezet áll tehát előttünk, de kelet-közép-európai hangsúlyokkal, eperfával, vörösborral, XVI. századi fészülettel, XVIII. századi barbár tűzérsgéi támadással.”<sup>12</sup> Egyetérthetünk Németh Zoltán ezen észrevételével, hiszen a novellát olvasván valóban olyan érzésünk lehet, hogy a történet valamilyen latin-amerikai környezetben játszódik.

De kezdjük a történet elején. A faluban egyszer csak megjelenik egy idegen. Az eperfák ekkor hirtelen virágzásba kezdenek. A fentebbi idézetben a narrátor külön meg is jegyzi, hogy csak ezért emlékszik arra a napra ilyen tisztán. Mintha ezzel a kijelentéssel pont azt szeretné jelezni, hogy az idegen megjelenése és a hirtelen virágzás szoros összefüggésben állnak egymással, vagyis, hogy a rejtélyes, titokzatos kilétű idegen mintha életet hozott volna az eperfákba. A hirtelen virágzás után pedig nem sokkal az eperfákat ellepik a férgek, amik tönkreteszik azokat. A titokzatos idegen ismét megjelenik, és figyelni az eperfák pusztulását. Ez a momentum ugyancsak arra enged következtetni, hogy az idegennek a pusztításhoz is köze van.

A következő fontos momentum az öregasszony szennyes múltja lehet. A falu népe örökre megbélyegzi a boszorkánysággal vádolt fiatal lányt. Akár bűnös, akár nem – ez szintén nem derül ki a novellából – a falu népe úgy vélekedik, hogy a fiatal lány vétett a katolicizmus, az Isten, a vallás ellen. Itt kell tennünk egy kis kitérőt. A lány, azáltal, hogy boszorkány (?), vét a katolikus egyház dogmái ellen, vagyis áthágja a szabályokat, amiért bűnhődnie kell (inkvizíció). „A mágikus realista szövegek jó néhány olyan jellegzetességgel rendelkeznek, amelyek megfeleltethetőek egyes, a tilalmak áthágásához kapcsolt stratégiáknak”<sup>13</sup> – írja Bényei Tamás. Bár Bényei e gondolatmenetét a mágia áthágását illetően fogalmazza meg, azonban úgy véljük, hogy azt alkalmazhatjuk a fiatal lány

10 Uo. 71.

11 Vö. NÉMETH Zoltán: *Talamon Alfonz*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2001, 103.

12 Uo.

13 BÉNYEI Tamás: *Apokrif iratok*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 127.

esetében is, hisz az vét valami felsőbbrendű, transzcendens ellen. Az idegen az öregasszony házában él. Ahogyan fentebb is említettük, jó kapcsolatot ápolnak egymással, amit a falu lakói rosszállóan néznek. Ezt a kapcsolatot is egyfajta titokzatosság lengi körül. Mindenféle vád éri őket, magától a falu papjától. Ezen a ponton ismét a vallási szabályok áthágása, az istentelenség kerül előtérbe.

Ahogyan haladunk a történetben, ismét egy titokzatos eseménybe ütközünk. „Nemsokára elterjedt a hír, hogy az idegen házasságot köt a lánnyal, és ezt a hírt arra vélték alapozni, hogy az idegen titokzatos módon újjávarázsolta a templom repedt, az oxidációtól megfeketedett réz és arany ereklyetartóit, -kelyheit, és végül pompás, aranyozott, ezüstözött oltárt készített [...] az oltárképet pedig, amelyet sötét komor színekkel festett meg – Krisztus a keresztiét vonszolja a római katonák sorfala között –, az egyik mellékhajó falára kellett felakasztani, mert az oltáron nem fért el az alacsony boltívek miatt.”<sup>14</sup> A titokzatos idegen tehát – titokzatos módon – egymaga felújította a templom berendezését. Az idegennek ismét köze van az „életadáshoz”, mármint e tetteivel „életet lehel” a templom régi tárgyaiba, sőt két új tárgynak (oltár, oltárkép) úgy mond „életet adott”. (Bár csak feltételezzük, de valószínű, hogy az oltárképen, a keresztiét cipelő Krisztus összefüggésben állhat az idegennel és annak keresztiével, amin a későbbiekben majd a halálát leli.) Ez után a cselekedete után egy reggelen elhagyja a falut.

A következő fontos momentum az öregasszony halála, amit ismét egyfajta titokzatosság leng körül. Miután a katonatiszt bejelenti, hogy feleségül veszi a jó módú lányt „abban az órában az idegen gazdasszonya, miközben a mellékhajó falára felszögelt oltárkép alatt imádkozott, elejtette rózsafüzérért, és hangtalanul, szinte észrevétlenül beleveszve az orgonák sípjainak áhítatos zenéjébe – meghalt.”<sup>15</sup> Vajon van valamiféle összefüggés a bejelentett menyegző, az új oltárkép és az öregasszony halála között? Bár a szövegben erre semmiféle utalást nem találunk, de maga a halál körülményei arra engednek következtetni, hogy van. Ugyanis a fentebbi idézetből az derül ki, hogy az öregasszony, az idegen barátja pont abban az órában leli halálát, amikor a katonatiszt bejelenti a házasságát azzal jó módú lánnyal, akinek nemrég még az idegen udvarolt. Emellett az oltárkép a szenvedést, Isten fiának a halálát, a menyegző pedig valaminek a kezdetét, „születését” jelképezi. Az elmúlás és a születés áll egymással ellentétben. Azon a napon, amikor az öregasszony tetemét eltemetik, az idegen ismét megjelenik. A fentebbi idézetben a narrátor jelzi, hogy az idegen felbukkanásával egy időben a templomtorony tetején lévő rézkereszt bezuhan a templomba, úgy, hogy közben tönkreteszi a templom tetejét és az épület berendezéseit. (Talán az efféle pusztulást értelmezhetjük úgy, mint az eperfák esetében történő pusztulást.) A falu népe az idegen bosszújaként értelmezte, amit a közelgő menyegző miatt követett el. Maga az idegen mindenesetre nem dönthette le a keresztet, azonban csak úgy, ahogyan az eperfák haláltusája közben jelen volt, ez esetben is akkor ment tönkre valami, amikor megérkezett. Bár ez mit sem bizonyít, de valószínű, hogy az idegen érkezése és a kereszt lezuhanása között van némi összefüggés. Az utolsó fontos momentum pedig az eperfák kidőlése, ami akkor következik be, amikor az idegen keresztre feszíti önmagát, valamint az ismét megjelenő férges, akik az idegen testébe beleeszik magukat és ez által meg-

14 TALAMON: *l. m.*, 67-68.

15 Uo. 68-69.

ölik őt. Itt azt a kérdést is feltehetnénk, hogy a novellában megjelenő, pusztító férgek, és főleg az a momentum, ahogy végeznek az idegennel, nem hasonlít-e az utolsó Buendía, azaz a malacfarokkal született Aureliano hangyák által okozott halálára? A szövegben erre utaló nyomokat keresve sem találunk, azonban véleményünk szerint mindenképp mutatkozik némi hasonlóság a két eset között, ugyanis mindkét esetben jelen van a bűn. A Buendiák nagy bűne a vérfertőzés, aminek folytatását maguk a hangyák akadályozzák meg. Esetünkben pedig „az egész elbeszélést a bűn járja át, de végül is egyetlen értelmezés sem tud választ adni a kérdésre, ki és miért követte el a bűnt, mi a bűn tárgya.”<sup>16</sup> Mégis az idegen az, aki a keresztalál által bűnhődik.

A novellát illetően azonban számos más kérdés is feltehető. A kérdések sokasága a szöveg problematikus interpretálhatóságában gyökerezik. Németh Zoltán Talamon Alfonzról szóló monográfiájában a tárgyalt novellát illetően öt interpretációs lehetőséget jelöl meg. Jobban mondva, az értelmezést végrehajtó személyeket kategorizálja. Így az első ilyen kategóriába a turisták első csoportja tartozik, akiknek az értelmezés a nemi szerv és a gyomor kérdése. A második kategóriába a turisták másik csoportja tartozik. Ezek a turisták a valódi értékek felfedezésére nem képesek. Az ő esetükben az interpretáció nem mozdul előre. A harmadik kategóriába maga a történet elbeszélője, azaz a narrátor tartozik.<sup>17</sup> „A narrátor megkeveri az időt, a horizontegyesítésnek tökéletesen a birtokában van, sőt. Ennek a tökéletes birtoklásnak az eredménye, hogy kénye-kedve szerint bánik a jelen és múlt tapasztalatainak egymásra vonatkoztatásával.”<sup>18</sup> Így eshet meg az, hogy a narrátor jelen volt mind a múlt és mind a jelen eseményeinél is. A negyedik kategóriába a falu népe tartozik, akik az idegent afféle garabonciásnak tekintik. Az ötödik kategóriába pedig maga az idegen tartozik, aki a település életét saját életével értelmezi.<sup>19</sup> Vissza kell térnünk azonban a narrátorhoz. „Homályteremtő, elbizonytalanító tényező, hogy a narrátor figurája is misztikussá, természetfelettivé válik – vagy tán maga a megfeszített szelleme lenne? –, hiszen egyaránt emlékszik a XVI. század (ha hiszünk az idegenvezetőnek) és a jelen, a turistalátogatás eseményeire”<sup>20</sup> – írja Ardamica Zorán. Ez a feltevés egy újabb interpretációs lehetőséget hordoz magában. Hogy „melyik lehet a valódi értelmezés? Azt hiszem, mindegyik”<sup>21</sup> – írja Németh. Egyetérthetünk e végkövetkeztetéssel.

Számunkra azonban ennél a végkövetkeztetésnél is fontosabb a mágikus realista vonal a műben. Egyfelől a már fentebb említett posztkoloniális környezet is utal a szöveg mágikus realista voltára. Másfelől a mágikus realista regények azon sajátosságaira is fel kell figyelnünk, miszerint ezekben a szövegekben nagyon erős a történetelvűség.<sup>22</sup> „A szereplő potenciális történet, mégpedig életének története. Minden új szereplő új történetet jelez. Az elbeszélés emberek birodalmában vagyunk.”<sup>23</sup> Bár mi nem egy regénnyel állunk

16 NÉMETH: *I. m.*, 106.

17 Vö. Uo. 104-105.

18 Uo.

19 Vö. Uo. 105-107.

20 ARDAMICA: *I. m.*, 137.

21 NÉMETH: *I. m.*, 108.

22 Vö. BÉNYEI: *I. m.*, 133.

23 Idézi. Uő. 133.



szemben, ezért a különböző szereplők élettörténetéről nem olvashatunk több tíz vagy száz oldalon keresztül, azonban ha megfigyeljük, a narrátor minden szereplő életét, vagy inkább azok fő eseményeit összefoglalja: a turistákat és azok szokásait, az öregasszony boszorkány (?) múltját, majd csodával határos menekülésének történetét, a kereskedő lányának tanulóiéit. A titokzatos idegen múltjáról nem tudunk semmit, de az ő története szüli a kereszt történetét, ami „az értelmezés tárgya ebben a novellában.”<sup>24</sup> Emellett meg kell említenünk a már fentebb említett isteni dogmák elleni vétséget, valamint a megmagyarázhatatlan jelenségeket: az eperfák eszeveszett virágzását majd azok kidőlését, és a férges, bogarak kétszeri megjelenését és pusztítását, ami értelmezhető az idegenre való reakcióként is.<sup>25</sup>

Ezen tényezők összessége, valamint maga a narrátor történetmesélése ténylegesen arra engedtek következtetni, hogy egy olyan szöveggel állunk szemben, ami tartalmaz mágikus realista vonásokat.

Másodikként Talamon Alfonz *Az álomkereskedő utazásai* című kötetében található, *A vágyak ösvénye* címet viselő novelláját vizsgáljuk meg.

„*A vágyak ösvénye* a szerelmi háromszög variációjaként is felfogható.”<sup>26</sup> E szerelmi háromszög két lovag és egy a mindkettejük által szeretett nő között jön létre. A két lovag egy vadászatot vesz részt, ahol az egyiket egy faág lesodorja a lováról és szörnyet hal. A másik lovag a történet elbeszélője. A lovag halála megrendíti az elbeszélőt, mert ő már gondolatban többször, többféleképpen megölte társát a nő iránti féltékenységből. Maga a novella ekképpen kezdődik: „Átkaim – hol lassan torlódó, félelmetes, avasszín, szuvas fogaimmal bűzös szájjüregem medrében morzsolt, akadozva egymást követő jégtáblaként, hol sebesen, szikkadt, aszott tarlón kergén, megállíthatatlanul légörvény táncaként, hadarva hagyván el ajkaim tölcserét – íme, megfogamva reászáltak.”<sup>27</sup> Ebből az idézetből nyilvánvalóvá válik, hogy az elbeszélő a lovag halálát úgy értelmezi, mint az ő átkainak beteljesülését. A lelkiismeret-furdalással küzdő elbeszélő helyzetét tovább nehezíti az, hogy a fővadászmeister arra kéri őt, hogy vigye el a halálhírt a nőnek. „Suttogott, szinte a szájáról kellett leolvasnom, mit is akar –, vinném meg a gyászhirot neked...”<sup>28</sup> A történetet immár magának a nőnek meséli tovább. „Hősünk tehát a »hírvívő« szerepébe kerül és ez a történet elbeszélhetőségének kérdését vetíti az olvasó felé [...]. Továbbra is az ő elbeszéléséből (beszélő én) kapjuk a történetet, azt, amelynek ő a tárgya, azaz tapasztaló énje is, de a történetet majd módosítja az a szubjektum, *akinek* elmeséli. Míg eddig az önmagának múlt időben beszélő szubjektum hangját halljuk, most egyre közelebb kerülünk ahhoz, *aki számára* maga a történet fontossá válik.”<sup>29</sup> A nar-

24 Uo: *l. m.*, 104.

25 „Misztikus, absztrakt, megmagyarázhatatlan, de nem kevésbé fontos az értelem nélküli élőlények interpretációja. Az öngyilkosság után és előtte is a természet: eperfák, férgek, bogarak reagálnak az idegenre. Részben elpusztulnak, részben őt emésztik fel, de elősegítik mumifikálódását is, s ezzel paradox módon megörökítik.” ARDAMICA: *l. m.*, 137.

26 NÉMETH: *l. m.*, 170.

27 TALAMON Alfonz: *A vágyak ösvénye*, In: NÉMETH Zoltán (szerk.): *Talamon Alfonz művei*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2001, 264.

28 Uo. 268.

29 NÉMETH: *l. m.*, 172.

rátor e részben hosszasan taglalja, hogy hányszor kelt már át a nőhöz vezető úton, hogy mennyi kockázat (útonálló martalócok, farkasok) árán is elindult. Arról mesél, hogy mennyi mindent próbált tenni, hogy megakadályozza vágya- it. Majd azon tanakodik, hogy hogyan is teljesítse a rá bízott feladatot. „... csak hát hogyan mondjam el nekik a történeteket, leendő hites urad halálát, pedig azt képzeletben szegekkel kivert ostorként vágtam középük”<sup>30</sup> – (itt a nőn kívül a házban lakó szolgálókra gondol – R. G. megj.). Azt latolgatja, hogy a hírt a házban átadhatja-e ő, vagy valamelyik hűséges szolga látja majd el esetleg ezt a feladatot. Azonban nem tudja azt elképzelni, hogy a hírt ne ő adja át. Hosszú monológjában arról beszél a nőnek, hogy őt valójában eddig is csak a testi vágy hajtotta, „csak szemérmed pézsmailata tétette meg velem az utat [...] nem veszed észre, hogy sohasem akartalak néhány éjszakánál tovább magamnak...”<sup>31</sup> A novella e pontján azonban a beszélő kiléte megkérdőjeleződik az olvasó számára, ugyanis így folytatódik a monológ: „Micsoda lehetőség lenne, ha helyemben most valaki más közeledne feléd a halálhíremmel...”<sup>32</sup> Ettől a ponttól kezdve a monológ lineáris olvasása lehetetlenné válik, hiszen nézőpontok, idők, terek hatolnak egymásba. Ezek a behatolások, és az idegen tapasztalatok megjelenése a szövegben elbizonytalaníthatják az olvasót. Ugyanis egyes pontokon már nem lehet eldönteni, hogy valójában ki beszél, kinek a monológját halljuk.<sup>33</sup> Ezt követően az elbeszélő – hogy melyik, azt nem tudni – a nő szobájába lopakodik, ahol könyvei, levelei között kutakodik, annak reményében, hogy azokból majd válaszokat kap kérdéseire, „ugyanakkor olthatatlan kíváncsisággal keresem a lapszélékre, üres oldalakra rótt sorokat, próbálva mélyebb értelmet adni nekik, abban bízva, ott lelem az utasítást, értelmezést, miért is vagyok itt...”<sup>34</sup> Ahogyan azt fentebb is említettük, a novella e részében már nem tudjuk, hogy ki is beszél valójában, de ezen túlmenően, maga a beszélő azt sem tudja, mi okból van ott. Mindenesre rendületlenül kutat, keres, közben folyamatosan a nőhöz mondja véget nem érő monológját. Arról beszél, hogy a saját levelei nem érdeklik, tudja, hogy miket írt, de a feljegyzésekben csak a saját nevét keresi, és sajnálattal tudatosítja, hogy őt illetően milyen szűkszavú bejegyzések találhatóak a naplóban. A hosszú monológ végén, mely egy vad, indulatokkal teletel szeretkezéssel zárul, az elbeszélő fejében egy kép jelenik meg az erdőben fekvő halottról. E képről úgy vélekedik, mintha az egy álmokép volna, és valószínűleg ez a kép meg fog elevenedni. A beszélő a szeretkezés után elhagyja a házat, lóra pattan, és vág- tába kezd, hogy elsőként érjen az erdőbe. A befejezés pedig önmagáért beszél: „s csak, amikor rád gondol, komorodik el, a kötőféket a füstös kocsmá felé igazítva, ahol a harmadik pint után tudja, hiába mindennél szilárdabb hite, hogy ezt az utat elkerüli.”<sup>35</sup>

Ardamica Zorán szerint a vágyak ösvénye nem jelent mást, mint azt az utat, amelynek két állomása van. E két állomás pedig a sikeres és a kétéss kimenetelű vadászat. A férfinak a feladata eme ösvény bejárása. Valójában ez

30 TALAMON: *I. m.*, 270.

31 Uo. 271.

32 Uo.

33 Vö. NÉMETH: *I. m.*, 173-174.

34 TALAMON: *I. m.*, 272.

35 Uo. 276.

az ő sorsmetaforája. A fentebbi idézetből kiderül, hogy a két férfi találkozása és az út elkerülhetetlen. Az ösvényen haladó kiszolgáltatott, mégis bűnös embert mágikus erők vezérik.<sup>36</sup>

Dolgozatunk szempontjából e mágikus erők válnak meghatározóvá, ugyanis a mágia az egész novellán végigvonul, sőt, a szereplők életét is nagy részben befolyásolja. Talamon e novellájában sem ismerjük a szereplőket. Nem tudjuk a neveiket. A szövegből az sem derül ki, hogy hol és mikor<sup>37</sup> játszódik a történet. A novella fentebb idézett első mondata jelzi az olvasó számára, hogy az egyes szám első személyű elbeszélő átkai meghallgatásra találtak, és rászálltak valakire, bár az idézett mondatból még nem derül ki az olvasó számára, hogy azok a bizonyos átkok kire szálltak pontosan. Mindenesre, ahogy már fentebb is utaltunk rá, az elbeszélő magát okolja „ellenfele” haláláért. Ardamica Zorán szerint „ezek az átkok, nem a hirtelen felindulás, meggondolatlan átkai, hanem tudatos, misztikus erővel bíró, sorozatos ráolvasások. Ősi hiedelmek születték, és valóságon túli hatalmak mozgatják.”<sup>38</sup> Az elbeszélő azonban az átkok beteljesülését (?) látván megijedt. A „rettegés hajtott ide, a félelem, hogy az immáron túlvilági képességekkel felvértezett lélek a halott tagjaiba visszalopózva a fejemre olvassa átkaim, áhított fondorlataim...”<sup>39</sup> Feltehetőleg maga az elbeszélő sem hitt az átkok beteljesülésében, de most, hogy ellenfele halála és az általa sokszor elmormolt átkok közt párhuzamot vélt felfedezni, megijedt attól, hogy ezek az átkok visszaszállhatnak rá. A novellában az elbeszélő még egy helyen említi az átkokat, pontosabban éjszakai, akadályokkal teli útján, amikor is a szeretett nőhöz igyekezve saját fejére olvassa azokat.

122

A mágia folyamatos mormolása és az elbeszélő ellenfelének halála között kauzalitás áll fenn. „Ha például rosszul érezzük magunkat [...] és keresünk a fájdalomhoz valami okot, forrást: csak akkor válik számunkra világossá rossz érzésünk, vagy fájdalmunk, amikor okot látunk, amiért rosszul érezhetjük magunkat. Vagyis egy retorikainak is tekinthető művelettel utólagosan hozzuk létre az okozatiság láncát.”<sup>40</sup> Ez történhetett az elbeszélővel is. Hisz esetében az átkok (ok) váltották ki a halált (okozat). Bényei megítélése szerint a mágikus realista regényekben az okozatiság olyan tevékenységként jelenik meg, ami a dolgok közt titkos kapcsolatokat keres. A kauzalitás ez által alakzattá válik.<sup>41</sup> Egy másik fontos momentum a bűn. Az elbeszélő és a nő azáltal, hogy erotikus kapcsolatot létesítenek, bűnt követnek el. Az elbeszélő azonban ahelyett, hogy megbocsátásért fohászkodna, inkább átkokat szór ellenfelére. A bűn elkövetéséért azonban mégis az a személy bűnhődik, aki a Németh Zoltán által emlegetett szerelmi háromszögben a legkevésbé bizonyul bűnösnek. A történet elbeszélője azonban tudja, hogy „gondolatai, átkai következtében éppolyan bűnös, mintha sajátkezével ölte volna meg vetélytársát.”<sup>42</sup>

36 Vö. ARDAMICA: *I. m.*, 158.

37 Ardamica Zorán nem ért egyet Németh Zoltán és Jász Attila azon állításával, miszerint a történet a középkorban játszódik. Szerinte ugyanis a középkor is csak egy lehetőség a sok közül. Vö. ARDAMICA: *I. m.*, 157.

38 Uo.

39 TALAMON: *I. m.*, 268.

40 BÉNYEI: *I. m.*, 84.

41 Vö. Uo. 85-86.

42 NÉMETH: *I. m.*, 172.

Talamon e novelláját a mágia, annak működése, beteljesülése határozza meg. Ami azonban ugyanolyan fontossággal bír, mint a mágia, az a dolgok közti kauzális viszony, és a bosszútól való félelem.

„A mai irodalom olvasója gyakran kénytelen szembesülni azzal a jelenséggel, hogy miként kérdőjeleződik meg az egyes művek műfaji hovatartozása, illetve miként kezdik ki az egyes inhomogén poétikák a klasszikus műfaj-tipológiát. Az elmúlt évek irodalmi alkotásait szemlélve mindinkább tanúi lehetünk a műfaj-határok elmosódásának; egyre ritkábban fordul elő, hogy valamely kortárs szöveg maradéktalanul beilleszthető az adekvát műfaji keretbe. Ennek ténye részben a műfaj-besorolhatóság szükségszerűségét kérdőjelezi meg, részben pedig az újonnan keletkezett „hibrid” műfajok kanonizálásának kérdését veti fel. A mindenkori olvasó ugyanis nem hagyhatja figyelmen kívül a poétikai tipologizálás tényét, mivel egy szöveg műfaja nagymértékben meghatározza befogadását is”<sup>43</sup> – írja Keserű József Samuel Borkopf történetei kapcsán. Egyetértünk Keserűvel, ugyanis a fentebbi idézet tökéletesen illik Talamon Alfonz szövegeire. Németh Zoltán a *Talamon Alfonz műveinek* paratextusában a következőket írja: „Szövegeit leggyakrabban Franz Kafka, Gabriel García Márquez vagy Bohumil Hrabal regényeivel szokás kapcsolatba hozni, s nem véletlenül. Talamon olyan poétikákat alakított ki, amely a latin-amerikai mágikus realista regénytechnikából éppúgy táplálkozik, mint a francia nouveau roman stílusából vagy Kafka háttorzongató álomlátásaiból.”<sup>44</sup> Láthatjuk tehát, hogy Talamon írásmódja – ahogyan Keserű József fentebbi idézete is mutatja – kikezdi a klasszikus műfaj-tipológiát. Mindazonáltal a fentebb elemzett két novella írásmódja, valamint az azokban fellelt mágikus realista jegyek jól mutatják, hogy a két novella olvasható és értelmezhető „mágikus realista” szövegként.

## Bárczi Zsófia

E fejezetben Talamon Alfonz szövegei után Bárczi Zsófia *A keselyű hava* című elbeszéléskötetében szereplő *Az emlékezés borostyánjai* című novelláját vizsgáljuk meg.

A történet főszereplője az idős Jucika, aki, mint az a szövegből is kiderül, a város legillemtudóbb asszonya. Jucika zongoraórákat ad a városban lakók gyerekeinek, tehetségeseeknek, tehetségteleneknek egyaránt. A zongoraleckék közben Jucika a viselkedés szabályait is megtanítja a gyerekeknek. Azonban ennek a pedáns, művelt Jucikának van egy nem mindennapi szenvedélye, az orrpiszkálás. Jucika retiküljei rejtik e szenvedély bizonyítékait. „A kézitáskákban zsebkendők tucatjai szenderegtek, várva, hogy Csipkerózsika-álomuk szövetét felfejtse az emlékezés.”<sup>45</sup> Jucika szereti e zsebkendőket, ugyanis azok tartalma életének egy-egy fontos pillanatára emlékeztetik. A zongoraleckék után Jucika magára zárja a ház ajtaját, és a retikülökben található

43 KESERŰ József: „Megvalloim nektek, barátaim...” (Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából*), In: KESERŰ József: *Mindez így (Tanulmányok, kritikák 1999-2009)*, NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2009, 9.

44 NÉMETH Zoltán (szerk.): *Talamon Alfonz művei*, Kalligram Könyviadó, Pozsony, 2001, (hátsó borító)

45 BÁRCZI Zsófia: *Az emlékezés borostyánjai*, In: BÁRCZI Zsófia: *A keselyű hava*, AB-ART Könyvkiadó, Pozsony, 2004, 127.

zsebkendők tartalmában kutatja a múltat. „Mintha csak kávézaccból jósolna, úgy forgatta ujjai között a selymet vagy vásznat, el-eltartva a fénytől, majd közelebb húzódva a lámpához, hogy a rég megszáradt váladék kacskaringóból, a hígsárgás és zöldesszürke árnyalatú fura alakzatokból olvassa ki a jövőt. Mert Jucika emlékei ilyenkor kitágultak, elnyelték az asszony jelenét, s a jövőbe nyúlva hátukra vették Jucikát, hogy belepillanthasson a még meg nem történtbe.”<sup>46</sup> Az évek múlásával Jucika egyre több emléket gyűjt össze, azonban saját emlékein kívül már az idegenek emlékeit is gyűjteni kezdi. Ezáltal a főszereplő lassan a város összes emberének múltjába és jövőjébe is belelát. Egy idő után a város lakói elfordulnak Jucikától. Az egykor népszerűségnek örvendett öreg hölgy kiközösítetté válik. Ám Jucika ezt nem veszi észre, mert egyre mélyebbre merül saját tudományában. Órákat, napokat tölt el egy-egy zsebkendő felett. E tevékenysége közben a feje körül különös fény lebeg. Egy napon Jucika meghal. „Hiánya apró pamacsokban és hosszú, tekergő indákban szivárgott át a lehúzott zsalu résein, korai lombohullást idézve elő megült az utakat szegélyező fákon, bekandikált a rekkentő hőségben sarkig tárt ablakokon, és elnémította a csecsemők sírását, végigsurrant a perzselő házfalak mentén, hogy a kutyák torkára fagyassza az ugatást.”<sup>47</sup> E furcsa jelenséget követően a nap hetvenkét órán keresztül nem megy le. A falu népe már nyugtalankodni kezd ekkor, és néhányan elindulnak Jucika háza felé a gyanús ködcsíkok mentén. A ház előtt a helyi plébános maga elé tartott kereszttel elsőként lép be a halott házába. A plébános amint hozzáér a fotelhoz, az a magasba emelkedik és a szoba felé fordul. Ekkor a sziporkázó fény a szobában álló csapat elé tárul. „A fotelben, szétszórt retikülök, elgurult avas rúzsok között, kezében egy selyem zsebkendőt szorongatva, a halál királynői pózába merevedve ott ült Jucika, a kiközösített jövendőmondó. Az ő teste fénylett, mintha ezernyi szentjánosbogár repkedte volna körül.”<sup>48</sup> A plébános ezt követően a földön heverő zsebkendőket, valamint azok tartalmát veszi szemügyre. Mikor a kezébe veszi az egyik fura formájú dolgot, akkor látja, hogy az egy borostyánkő, aminek belsejében Jucika életének egyik emléke látható. Ekkor egy tiszta nyári fuvallat tépi fel az ablakok előtti lehúzott zsalukat, és az összes zsebkendőt kiröpíti a házból. A zsebkendők mindenfelé szállnak a levegőben. A csapat tagjai fogják a fotelt Jucika testével együtt, és a pap által vezetett menetben a templomhoz indulnak. Jucika fotelban ülő tetemét, rúzsával, retiküljeivel együtt a helyi templom oltára alá temetik el. A zsebkendőket kiveszik kezéből és egy ereklyetartóba helyezik. Ezt az ereklyetartót minden évben, Jucika neve napján azóta is körbehordozzák a falu utcáin. Teszik ezt mindazért, hogy a nyomorékok, süketek, vakok meggyógyuljanak az ereklye csodatévő erejétől. Jucikát halála után boldoggá avatják, majd szobrot mintáznak róla, amit a templom bejárata előtt helyeznek el. A „faszent égnek tartott mártírarca elé emeli a mindig frissen keményített zsebkendőt.”<sup>49</sup> Így ér véget a történet.

Németh Zoltán szerint *A keselyű hava* című kötet elbeszélései nem egy nyelven szólalnak meg. Ő három csoportba sorolja a kötetben található elbe-

---

46 Uo. 128-129.

47 Uo. 130.

48 Uo. 131.

49 Uo. 133.

széléseket. Szerinte az első ilyen csoportba azok az egzotikus novellák tartoznak, amelyek többé-kevésbé rájátszanak a mágikus realizmusra. Németh e csoportba sorolja *Az emlékezés borostyánjait* is.<sup>50</sup> Jucika története tökéletesen beleillik Németh koncepciójába. „Bárczi Zsófia novelláinak visszatérő motívuma a *csoda*. (A szó Todorovi értelmében ez olyan esemény, mely ellentmond a természeti törvényeknek, a földi élet szabályainak, s ezért természetfeletti vagy földöntúlinak minősül.)”<sup>51</sup> Az öreg hölgy halála utáni természetfeletti jelenségek (a nap hetvenkét órán keresztül nem megy le, a ködcsíkok megjelenése) arra engednek következtetni, hogy Jucika nem egy hétköznapi ember volt a városka életében. Itt egy rövidke kitérőt kell tennünk. „Szükséges leszögezni: semmiképpen nem gondolom, hogy a természetfölötti elemek sajátos kezelése vagy modalitása egyedüli meghatározó tényezője lehet az általam mágikus realistának nevezett szövegek leírásának [...] mindazonáltal a fantasztikum-alapú felfogások némelyike tartalmaz olyan elemeket, amelyek valóban hozzájárulhatnak a mágikus realista szövegek értelmezéséhez.”<sup>52</sup> A vizsgált novellában fellelhetőek olyan retorikai vonások, amelyek arra engednek következtetni, hogy ténylegesen mágikus realista szöveggel állunk szemben.<sup>53</sup> Az első olvasatra is megállapítható, hogy Jucika története nem mindennapi. Az öreghölgy közkedvelt személy a városkában, ahol él, de egy idő után egyfajta titokzatosság kezdi körüllegeni. A halála utáni események, főleg az a momentum, mikor rátalálnak tetemére, a felemelkedő fotel, majd a mindent körbejáró rózsaillatú szellő, és a múltat valamint a jövőt tartalmazó temérdeknyi zsebkendő elrepülése olyan hatást gyakorol a plébánosra és a házban lévő férfiakra, hogy a későbbiekben Jucikát boldoggá avatják. A tetem kezéből elvett zsebkendőnek pedig gyógyító hatást tulajdonítanak. Emellett fontos megemlíteni, hogy a zsebkendők tartalma, Jucika hosszas tanulmányozása után transzformáción esik át, és a megszáradt testnedvekből borostyánkővek alakulnak ki, amelyek belsejében a Jucika felett lebegő fénysugarak által megvilágítva Jucika életének emlékei láthatóak. Valójában az emlékezést a novellában nem Jucika, hanem a borostyánkővek hajtják végre. Benyovszky Krisztián a kötet novellái kapcsán a következőket írja: „A novellákban szereplő képek és szövegek funkciója mágikus jellegű, amennyiben azok nem csupán ábrázolnak, vagy kifejeznek valamit, hanem befolyásolni képesek a határaikon kívüli világban zajló események alakulását is.”<sup>54</sup> E megállapítás a vizsgált novellára különösen illik, hisz a zsebkendők tartalma nem csak az emlékeket és a jövő képeit tárják Jucika elé, azaz kifejezik azokat, hanem hatnak a városban élő emberek életére, úgymond hatnak a városka

50 Vö. NÉMETH Zoltán: Bárczi Zsófia: A keselyű hava, In: Szlovákiai Magyar Írók Társasága, <http://www.szmit.sk/modules.php?name=News&file=article&sid=196>, [2011. 4. 11.]

51 BENYOVSZKY Krisztián: *Csodás derű*, In: H. NAGY Péter: *Disputák között; Tanulmányok, esszék, kritikák a (szlovákiai) magyar irodalomról*, Fórum Kisebbségkutató Intézet, Liliium Aurum Könyvkiadó, Somorja-Dunaszerdahely, 2004, 225.

52 BÉNYEI: *I. m.*, 54.

53 Bár azt hozzá kell tennünk, hogy a „keselyű hava” jellegzetes első kötet, nincs kialakult elbeszélői nyelve, általában könnyen felismerhető irodalmi mintákat követ, vagyis az egyéni, jól megkülönböztethető elbeszélői hang megtalálása tűnik legfontosabb célnak.” NÉMETH: *Bárczi...*, *i. m.*

54 BENYOVSZKY: *I. m.*, 226.

„világára”. Egyszerűbben mondva, Jucika titokzatos élete és halála hatással van a városka életére.

Keserű József a mágikus realizmust illetően úgy vélekedik, hogy annak legfontosabb jegye „a nyelv pragmatikus funkciója. Tehát az elbeszélés nem a valóságról szóló beszéd, hanem az azt átalakítani kívánó cselekvés, világteremtő nyelvi tevékenység.”<sup>55</sup> A vizsgált novellában véleményünk szerint ez történik. A történet valóságtartalma ugyanis nem igazolható, azonban a novella nyelvezetének működése egy titkokkal, csodákkal teli világot teremt és tár az olvasó elé.

## Hunčík Péter

Hunčík Péter *Határeset* című regénye 2008-ban jelent meg. Pontosabban mondva, „berobbant” a köztudatba. Bár a szerzőnek ez az első regénye, a megjelenés óta számtalan díjjal jutalmazták érte. A mű napjainkban éli meg a harmadik kiadását.

„A regény tulajdonképpen cselekménye, már amennyiben beszélhetünk ilyes-miről, újra és újra visszatérő, kronológiai igény nélkül egymás után sorakozó történetekből és történettöredékekből áll, melyeket összesen nyolc, váltakozó elbeszélő tolmácsolásában olvashatunk. A nyolc elbeszélő közül négy (Feri, István, Pali, Tomi) állandóan visszatér, míg a négy másik (Pipityu, Chlebo, Klári néni, Géza bácsi) csak egyszer-egyszer bukkan fel.”<sup>56</sup> A történetek mesélői a Ravasz és Nemčák család tagjai, akik közeli rokonságban állnak egymással. Mind két család Ipolyságon él. A huszadik század megannyi ember és család életét megkeverte, összekuszálta. Ez alól a fentebb említett két család sem kivétel. A huszadik századi „népek keveredése” szötte össze e két család történetét is, amely a regény magjának tekinthető. A keveredésből számos vegyes-házasság születik. A családok magyar nemzetiségű tagjai a Trianoni döntés után makacsul, foggal-körömmel is ragaszkodnak magyarságukhoz. A családok szlovák tagjai asszimilálódnak az évek folyamán, de származásukra mindig büszkék maradnak. A két család tagjainak történetei mellett a város egyéb lakóinak történeteit is részletesen elénk tárja a szöveg. Teszi mindezt úgy, hogy közben az egyszerű emberek történetét a „viharos” huszadik század történelmi eseményeinek kontextusába ágyazza bele. Jobban mondva, több kontextus találkozik és olvad egymásba a műben. A család tagjainak történetei, és a város lakóinak történetei mellett, a monarchia története, az első világháború, a Wersailles-i békerendszer, az első Csehszlovák Köztársaság, az első bécsi döntés utáni Magyar Királyság, a Szovjetunió, a Harmadik Birodalom, a második világháború, a hontalanság évei, majd a Csehszlovák Szocialista Köztársaság története egészen a prágai tavaszig is az olvasó elé tárul, persze nem történészi pontossággal. A regényben a magyar, szlovák, cseh nációk mellett szerepelnek a német, francia, belga (flamand, vallon), angol, zsidó, amerikai nációk is.

55 KESERŰ József: *Hagyomány és nyelviség*, In: Kalligram 2000/3, 41-42., Idézi: NÉMETH: *Talamon Alfonz... i. m.*, 229.

56 SZALAY Zoltán: *Pluralista stílusztika egy ipolysági anekdotaregényben*, (Hunčík Péter *Határeset* című regényéről), In: Irodalmi Szemle, 2009, április, [http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com\\_content&task=view&id=460&Itemid=62](http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=62), [2011. 4. 16.]

Ahogy Szalay Zoltán fentebbi idézetéből kiderül, a történeteket, történet-töredékeket több személy meséli el, ami az olvasást jelentősen megnehezíti. Szerinte az „egyetlen komolyabb zavaró tényező az egyes elbeszélői hangok elkülöníthetetlensége: gyakorlatilag felismerhetetlen lenne, hogy éppen Tomi, Pali, Feri stb. beszél, ha nem lenne a szövegrész elején az olvasó ez irányban tájékoztatva. Ebből származóan az olvasó fejében a terjedelmes szöveg közepe táján lassan összeolvadnak a családfák és különféle rokon szálak, s elképesztő odafigyelést és gyakori visszalapozást igényel, ha valaki szem előtt kívánja tartani, ki kinek a kije valójában.”<sup>57</sup> Ehhez még annyit mindenképpen hozzá kell tennünk, hogy nem minden családtag esetében találkozunk annak vezetéknevével, ami tovább bonyolíthatja a rokon kapcsolatok szálainak kibogozását. A huszadik század szomorú történelmi eseményei, valamint a család néhány tagjának és a városban élő zsidóság hányattatott sorsa ellenére a mű mégsem szomorú hangvételi. „A szerző legfőbb eszköze ugyanis a humor, az a fajta ironikus-szatirikus humor, amelynek gyökerei a kelet-európai abszurdból erednek.”<sup>58</sup> A Szalay által emlegetett humor már az regény első mondatában ott rejlik: „Azt a fűzfán fütyülő rézangyalát ennek a repedtsarkú rohadt bagázsának meg az egész szemét világnak, süvöltött végig a téren Sóbujtó hangja”<sup>59</sup> –, és a regény végéig jelen van.

Szalay a *Határesetet* illetően hasonlóságot vél felfedezni Grendel Lajos több regényével, Dragomán György *A fehér király* című regényével, valamint Talamon Alfonz Samuel Borkopf történeteivel.<sup>60</sup> Keserű József hangsúlyozza, hogy a *Határeset* a történelemre úgy tekint, mint szövegre, mégpedig olyan szövegre, amelyet újra lehet írni. Ebben a kontextusban Keserű Hunčíkot együtt említi Háy Jánossal, Darvasi Lászlóval, Márton Lászlóval, Kukorelly Endrével, és persze ő is ide sorolja Grendelt és Talamont egyaránt.<sup>61</sup> Csanda Gábor pedig Pavol Rankov *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* regényével hozza összefüggésbe a szóban forgó regényt.<sup>62</sup>

Keserű József szerint a regény elbeszélésmódját a magabiztos hangütés és az előbeszédszerű előadásmód jellemzi. Emellett fontosnak tartja, hogy a mikrotörténetek kerülnek az előtérbe, nem pedig a nagy narratíva. Annak ellenére, hogy a regénynek több narrátora is van, mindegyiküktől távol áll a tota-

57 Uo.

58 Uo. Keserű József az ironikus beszédmódról a művet illetően a következőket írja: „Az ironikus beszédmód jelentősége mindenképp abban áll, hogy segítségével az elbeszélő képes másképp tekinteni a felvidéki magyarság történelmére (nem a szokásos tragizáló módon), sőt sikerül egy sajátos közép-európai mentalitást (egyfajta nem-gondolkodásmódot) megragadnia, amikor azt a kérdést szegezi az olvasónak, hogy mit jelent nekünk, közép-európaiaknak Európa szellemi öröksége. Imre bácsi groteszk alakjában ez a kérdés (illetve egy erre adott lehetséges válasz) testesül meg. S ezen a ponton, már nem csupán a felvidéki magyarságról van szó – a *Határeset* nagy érdeme, hogy kilép a szűk regionális kontextusból.” KESERŰ József: *Szemeztetés a 2008-as év prózaterméséből*, In: OPUS 2. , 2009/2, 75.

59 HUNČÍK Péter: *Határeset*, Kalligram, Pozsony, 2008, 9.

60 Vö. SZALAY: *I. m.*,

61 Vö. KESERŰ: *Szemeztetés... i. m.*, 9.

62 Vö. *Határeset. Csanda Gábor beszélgetése Hunčík Péterrel - III. rész*, In: Új Szó, 2008, december 22, <http://ujso.com/online/kultura/2008/12/22/hatareset-csanda-gabor-beszelgetese-huncik-peterrel-iii-resz>, [2011. 4. 16.]



lizációs igény. Nem törekszik egyikük sem arra, hogy csakis az övé legyen a végső igazság.<sup>63</sup> A regény arra enged következtetni, hogy nem létezik egy úgynevezett „egyetlen nagy egyetemes igazság”. Sok kis igazság létezik. Ezek a kis igazságok pedig az elbeszélők által elmesélt történetekből, főleg a család idősebb tagjainak élőbeszédeiből bontakoznak ki. Úgy érezzük, hogy Szalay Zoltán következő állítása némi korrekcióra szorul: „Az élőbeszéd felhasználása mellett jellemző még a regényre az idegen nyelvű szövegbetétek jelenléte is, elsősorban persze szlovák mondatok bukkannak fel. Ezen a téren némileg következtelen az idegen nyelvű szövegbetétek helyesírása, egyes helyeken ugyanis az adott nyelv, más helyeken a magyar nyelv helyesírási szabályai szerint íródnak, ami valamiféle szerkesztési kapkodás látszatát kelti”<sup>64</sup> – ugyanis véleményünk szerint nem szerkesztési kapkodásról, hanem nagyon is tudatos szerkesztői következetességről van szó. Egyfelől azért, mert a magyar nyelv szabályai által leírt idegen nyelvű mondatok jelzik, hogy a történet(ek) elbeszélői és a történetekben szereplők nem mindegyike beszél a szlovák és az angol nyelvet kiválóan. Ezért sokkal hitelesebb az, hogy a szövegbe magyar nyelvezettel íródtak bele az ő általuk kimondott szlovák és angol szavak, mondatok. „Szoja pred nami nárocsné úlohi, al pod vedením káeszcsé zvítazíme nad burzsoázijou.”<sup>65</sup> Ilyen, és ehhez hasonló mondatokkal számos helyen találkozunk a szövegben. Másfelől az idegen nyelvű szövegek saját helyesírási szabályaik szerint csak ritkán íródnak le, de nem véletlenül. Imre bácsi, a város polihisztorja, mint az a szövegből is kiderül, tizenkét európai nyelvet beszél tökéletesen, valamint az arabot is bírja. Tehát az ő esetében nagyon is logikus, hogy amikor idegen nyelven szólal meg, az a szövegbe az adott nyelv helyesírási szabályai által leírva kerül be. Emellett a számos angol, német, amerikai, spanyol, olasz szereplő esetében is logikus ugyanez a lépés. Véleményünk szerint, a magyar nyelv helyesírási szabályai alapján leírt idegen nyelvű mondatok nem kis mértékben növelik a történetek humorosságát.

Az elbeszélők ugyanazokat a történeteket mesélik el. Teszik ezt úgy, hogy az alaptörténetek cselekményei megfelelnek egymásnak, azonban azáltal, hogy egy adott esemény vagy események elbeszélője mindig más és más, az elmesélt története(ek) kiszíneződnek, újabb részletekkel bővülnek. „Az már a Határeset külön szerencséje, hogy benne a huszadik század sok-sok vitás kérdését (a hagyományról, az ősi jussról, a nyelvekről, a biológiáról, a sportról) ennyi sok szereplő beszél meg, ráadásul ez a sok-sok szereplő nagyon sok, egymástól eltérő helyen folytatja az eszmecserét, előkelő angol klubban, kocsmában, fronton, iskolában. Én ezt a regény dramaturgiai szerencséjének tartom, mert így el lehet játszani ugyanazokat a beszélgetéseket más-más helyzetekben, más-más szereplőkkel.”<sup>66</sup> Egyetértünk Csanda Gábor e meglátásaival. A történetek megisméltése ugyanis az olvasót arra ösztönözheti, hogy vissza-visszalapozzon azokra a helyekre, ahol az éppen aktuálisan olva-

63 Vö. KESERŰ: *Szemezgetés... i. m.*, 9.

64 SZALAY: *I. m.*

65 HUNČÍK Péter: *I. m.*, 209.

66 *Határeset. Csanda Gábor beszélgetése Hunčík Péterrel - III. rész*, In: Új Szó, 2008, december 22, <http://ujso.com/online/kultura/2008/12/22/hatareset-csanda-gabor-beszelgetese-huncik-peterrel-iii-resz>, [2011. 4. 16.]

sott történet már egyszer leíródott. Így a történet két vagy akár több verzióját össze tudja hasonlítani, meg tudja állapítani a különbségeket egyazon történet többféle elbeszélése között. Ugyanakkor egy történet sokadik elmesélése számos esetben kiegészíti a már elhangzottakat. Mondhatni, a fejezetek szövegei egymásból/egymásra építkeznek. A történetek elmesélésének megismétléséből fakadóan találkozhatunk a regényben az ellipszis és amplifikáció alakzatával. A regény már fentebb idézett első mondata például több helyen megismétlődik (56., 342. oldalon kétszer is). Ugyanakkor a történetek különböző verziója esetenként ellentmondásokhoz is vezet.

A szöveg tele van intertextuális utalásokkal. Számos magyar és idegen nyelvű író neve és műveinek címe szerepel a szövegben. Emellett latin mondasok (nem potest personam diu ferre, carpe viam) is szerepelnek a szövegben. A leglátványosabb intertextuális utalás azonban Nemčák Géza élettörténetében jelenik meg. Egészen pontosan a drezdai bombázások kapcsán. Géza bácsi ugyanis megmenti egy amerikai tiszt életét Drezdánál, majd az amerikai tiszt is megmenti az ő életét. Az amerikai tiszt egy levelet ad Gézának, hogy azt juttassa el Amerikába. „Géza bácsi a fogságban is megőrizte Kurt levelét. Mielőtt Prágában átadta volna az amerikai nagykövetség ügyeletes tisztjének, még egyszer megnézte a címzést. Konrad Vonnegut, Indianapolis, USA, és azt remélte, hogy majd maga Kurt nyitja fel a szüleinek címzett levelét Indianapolisban.”<sup>67</sup> Ez egyaránt utalás Kurt Vonnegut élettörténetére, hiszen ő valóban ott volt Drezdában a bombázás idején, valamint utalás Vonnegut az *Az ötös számú vágóhíd, avagy A gyermekek keresztes hadjárata, szolgálati tánc a halállal* című regényére, amelyben szintén szerepel a drezdai események leírása.

Az itt leírtak mind-mind fontos tényezők a regényt illetően, azonban számunkra még ennél is fontosabbak azok a jelenségek, történések, amelyek arra engednek következtetni, hogy Hunčík Péter regénye tartalmaz mágikus realista elemeket. Ezek az elemek fel-felbukkannak a regény több pontján, az elejétől egészen a végéig, sőt, az utolsó oldal történései azt a benyomást keltetik, hogy a regényt nem csak történelmi és családragényként lehet értelmezni, hanem mágikus realista regényként is. Már a regény elején találkozunk egy megmagyarázhatatlan jelenséggel. „Sóbujtó szótlanul hallgatta őket. Aztán átballagott a főúton, és megállt a csendőrlaktanya drótkerítésénél. A farkaskutya habzó pofával rontott neki a kerítésnek, de Sóbujtó nem mozdult. Csak nézte mereven az őrjüngő dögöt. A kutya meg hirtelen megmerevedett és összehugyozta magát. Többé a csendőrök nem vihették magukkal járőrözni, mert ahogy kiléptek vele a csendőrlaktanya udvaráról, azonnal összehugyozta magát.”<sup>68</sup> A Kuroskányi fivérek körüli titokzatosság a gyerekek elbeszéléseiben mindig jelen van. Egy hasonló esetben az egyik Kuroskányira a Grivnyák gyerekek ráuszították farkaskutyáikat. De Kuroskányi csak állt és nézte a kutyákat. Egy idő után mind a négy kutya leült és csak nézték őt. A két Kuroskányi (éjszakai, nappali) a fahíd melletti házban élt. A nappali Kuroskányi „amikor eltűnt az orgonabokornál, a nap is rögtön lebukott a Kopaszhegy mögött.”<sup>69</sup> Az elbeszélők szerint a két Kuroskányi valamilyen átkelőt

67 HUNČÍK Péter: *I. m.*, 330.

68 Uo. 19.

69 Uo.

keresett a ház alatti pincében. Az átjáróról a városban különböző legendák élnek. Azonban senki sem tudja biztosan, hogy az valóban létezik-e vagy sem. A következő fontos momentum a nappali Kuroskányi életében a katyini erdőben történtek. Ugyanis ő azóta fél a sötétől. A katyini erdőben az ezredesétől azt a feladatot kapta, hogy számolja össze a lengyel tisztek holttesteit. Számolás közben azonban az egyik halott keze rátekeredett a bokájára. Aztán már minden irányból kezek nyúltak feléje. Kuroskányi nekiállt megszámolni a halottakat, de egyszer csak „a Jóisten azt kiáltotta neki, hogy elég volt Kuroskányi!”<sup>70</sup> Ekkor Kuroskányi az egyik hallott mellé feküdt, és egy gyermekori dalt kezdett énekelni. Éneklés közben a háta mögött megjelent egy palástot viselő alak. Egyik kezében egy pajzs volt. A pajzson egy nagy S betű szerepelt, ami alatt egy görbe kardot tartó kar és a Nap helyezkedett el. Az alak fején sisak, felső testén pedig páncéling volt. A páncélingen ugyanaz a címer szerepelt, mint a pajzson. Kuroskányinak ekkor eszébe jutott, hogy az édesanyja régen sokat mesélt neki azokról a vitézekről, akik a város alatti alagútban élnek. Ezek a vitézek Kuroskányi édesanyja elmondása alapján minden olyan emberen bosszút álltak, akik a város lakóit bántották. Kuroskányi ekkor értette meg, hogy a katyini erdőben látottakat neki kell elmondania a világnak. Kuroskányi felállt a halott katona mellől, a Vitézbe kapaszkodott, majd az hazarepítette őt. Kuroskányi e története itt megszakad. Az S betűs Vitéz ezután a százharminchetedik oldalon bukkan fel újra a regényben. Ekkor a Vitéz Tomival találkozik, akinek büntetésből a verandán kell aludnia. Mikor meglátja a Vitézt, először Kuroskányit véli benne felfedezni. „Rámossolygott Tomira, és csak annyit súgott neki, hogy indulunk. Aztán felkapta őt az ágyból, és ráterítette köpenyét. Tomi nézte a lobogó, fényes köpenyt, és felismerte rajta az S betűt. Szoroson hozzásimult a fiatalember izmos testéhez, és pár pillanat múlva már a város fölött lebegtek.”<sup>71</sup> A repülést követően a temető bejáratánál szálltak le. Az eltemetett katonák sírjához mentek, ahol volt egy friss sír is. A kereszt is új volt és fénylett. Tomi akkor látta meg, hogy a keresztben is rajta van az S betű. Pár lépésnyire a sírhanthól pedig egy fiatal fiú és egy öregasszony térdepelt. Az öregasszonyban Tomi Lámy nénit ismerte fel. Lámy néni egy piros-fehér-zöld színű koszorút helyezett a sírra. Tomi ekkor megértette, hogy ez a koszorú azoké a fiatal fiúké, akik jelenleg is az oroszokkal harcolnak Budapest terein. Ezután a Vitéz hazarepítette Tomit. A S betű ezután egy festményen jelenik meg újra. Nevezetesen Varga János *Akasztott ember* című képén. A kép láttán „az öreg Zanoletti városbíró hirtelen az arca elé kapta a kezét. Nézzék csak, mondta, ott, a báméskodók között az az alak. Látják, a mellén ott van az S betű. Fiam, ezt inkább hagyja abba, mert még baja lesz belőle. És szólj Urányi Gézának, hogy a fiatalembernek pihenésre lenne szüksége, mert szellemeket lát.”<sup>72</sup> Három oldallal odébb ismét megjelenik az S betű a szövegben. Ugyanis Imre bácsi, a város polihisztora meg akarta írni a város történetét. Feri barátját kérte meg arra, hogy együtt kutassanak. A város történetébe Feri bácsi bele akarta írni az S betűs Vitézeket is, de Imre szerint az S sigillumot, pecsétet jelent. Tomi megígérte, hogy egyszer majd ő is megírja a város történetét. Imre bácsi megmondta

70 Uo. 23.

71 Uo. 137.

72 Uo. 295.

Tominak, hogy hol találhatja majd meg halála után a jegyzetekkel teli füzetét. E füzet utolsó oldalán különleges betűkkel írott szöveg állt. Imre bácsi figyelmeztette Tomit, hogy az S betű lényege ebben a szövegben áll. Az S betű ezután a 329. oldalon jelenik meg újra, mégpedig Drezda bombázásánál. Nemcsak Gézát és egységét bombatalálat érte. A légnyomástól Géza a levegőbe repült. Egy fényes gúlát látott a távolban ekkor, és hallotta az édesanya hangját. Egyszer csak egy kéz nyúlt utána. Mikor Géza bácsi megfordult, Kuroskányit látta maga előtt.

„– Gyere fiam, elviszlek innen – ismételte meg Kuroskányi, és Géza bácsi csak akkor vette észre a csillogva lebegő köpenyt és Kuroskányi mellén a nagy S betűt.

– Hazamegyünk? – kérdezte Kuroskányit, és erősen belekapaszkodott a karjába. Kuroskányi bólintott, és felemelkedtek a levegőbe.<sup>73</sup>

Az S betűs rejtély a történet végén bontakozik ki, azonban van még egy fontos momentum a történetben. Ez pedig a szeánsz. Gondosan előkészítették a szobát, behúzták a sötétítőket, gyertyákat gyújtottak, és vízzel teli poharat helyeztek az asztalra. Azok a nők, akik a látni akarták a jövőjüket, a karkagyúrujüket a pohárba dobták. A pohár mind két oldalán egy gyertya állt, mögöttük pedig egy-egy tükör. Miután a gyűrűt beledobták a pohárba, figyelték a tükrüket. Zanoletti Böske volt az első. Beledobta a gyűrűjét a vízbe, majd várt. A pohárban lévő víz felszínén körkörös hullámok keletkeztek. Böske ekkor sírva fakadt, ugyanis a tükörben egy fehér domb látszott, ami a férje sírját jelképezte. Tudta, hogy ez azt jelentette, hogy a férje nem tér vissza a háborúból. A második Klárika volt. Beledobta az első férjétől kapott gyűrűjét a vízbe, aztán a tükörben megjelent Feri bácsi, ahogyan a térdig érő hóban menetel. „Fényes fehér köpeny volt rajta, és a mellén egy furcsa jel csillogott.”<sup>74</sup> Aztán egy második alak is feltűnt a képen, ő Nemcsak Géza volt. Ezután valami furcsa dolog történt. Ahogyan Klári nézte a tükröt, „hirtelen egy kar nyúlt feléje a kezítükréből. Egy hófehér, vékony kéz, olyan átlátszó, hogy a kézfejen minden erecskét látni lehetett. A kéz félretolta apu arcát, és ujjai céltalanul köröztek a levegőben. Pár pillanat múlva az egész kar lehanyatlott, és a kép teljesen elsötétedett.”<sup>75</sup> A dolog érdekessége, hogy a jelenlévők ezt a jelenséget teljesen hétköznapi dologként fogták fel. Nem sokkal később a Nemcsakéknál titkos összejövételre került sor. Ezen az összejövetelel részt vett Imre bácsi, Sóbujtó, Feri bácsi, Miklós bácsi. Mindegyik világos köpenyt viselt. A házban lévő pincelejáratot Kuroskányi őrizte. Köpenye mellrészén pedig egy S betű volt látható.

A regény utolsó történetét Pali meséli el. Egy este a nagymamája egy szál hálóingben az udvarra ment. Ujjával minden csillagra rábökött az égen. Ahogyan rájuk bökött, olyan hang hallatszott, mint amikor a kristálypohár koccan. A nagymama arcán a bőr teljesen kisimult. Az udvart világosság borította be. A nagymama ekkor már hangosan kacagott, majd egy sárga színű rododendron nevezetű virágot szakított le. Letépte szirmait, majd az ég felé dobta. Mikor a szirmok már magasan szálltak, különös zene szólalt meg az udvaron. A nagymama ezután valamiféle furcsa hangon kezdett el beszélni. Ezt köve-

73 Uo. 329.

74 Uo. 362.

75 Uo. 363.

tően férfihangok válaszoltak neki. „Lovak patkói csattogtak a kapu alatti köveken, asszonyok jajgatásától lett hangos a kert, a zsidó templom falai ismeretlenférfiak könyörgését visszhangozták, a leplombált kútból orrfacsaró bűz szivárgott.”<sup>76</sup> Nagymama felrántotta a pinceajtót. A pincéből bűzös láng csapott fel és emberek tűntek elő. A pincéből utolsóként kilépő emberen vakítóan fényes köpeny volt, a mellvértjén pedig ott ragyogott a gyémántokból kirakott S betű. A zsidó templom ablakai a nagymama hangjától kitortek. Sikoltó, tolongó emberek, férfiak, nők, gyerekek árnyai jelentek meg a templom falán. Nagymama ezt követően a fáskamra és a műhely ajtaját is kirántotta. A két helyiségből ugyanúgy tűntek elő az emberek, mint az előbb a pincéből. „Akik elől jöttek, azokon fehér színű köpeny volt, mellükön a csillogó S betűvel, a többiek kék csuklyát viseltek. Lassan megtöltötték az egész udvart. Mindannyian azon az ismeretlen nyelven énekeltek, és körbeállták a kutat.”<sup>77</sup> A nagymama a kutat takaró betonlapra feküdt, és hallgatta az alatta lévő apró gyermekek nyöszörgését. A zsidótemplom belsejéből ugyanilyen nyöszörgés hallatszott ki. A zsidótemplom belsejében egy fényes gömb lebegett, ami körül körbe-körbe járkáltak a fehérruhás alakok. A templomban megszólaltak a sófárok. Az égen pedig egy vakító fénysugár jelent meg, ami bevilágította az egész kertet. Böllő néni háza felett arc alakú felhők jelentek meg. „Most már hármásban néztük a felhőfoszlányokat és anyu suttogva, egymás után mondta a neveket. Milling Jutka, Majerka Sára, Errenheit Gyurka... Ott meg Blücher Jenci, Sóbujtó Bálint, Mucska bácsi, szegény Chlebo gyerek, Orsós Bandi, a két Kuroskányi, Kulka bácsi, Imre bácsi. Az utolsó felhőpamacsból István arcképe kavardott ki.”<sup>78</sup> Nagymama ezután dobbantott egy nagyot. A leplombázott pincéről leesett a lakat, a templom egyik fala pedig ledőlt. A templomból kitódult emberek az udvaron állókkal ölelkezni kezdtek. Nevettek, beszélgettek. Egy nagy dörrenés hallatszott. A nagymama a kút felé mutatott ekkor. Néhányan a köpenyesek közül félretolták a kutat letakaró betonlapot. A kert ekkor már sötétségbe borult, csak a felnyitott kútból derengett fel valamiféle fény. Nagymama legyintésére az emberek a kút felé indultak. Közben ugyanazt énekelték, amit a nagymama. Miután az emberek leereszkedtek a kútba, a nagymama belépett a házba. Az imakönyveit a fiókba rakta, majd az ágyába feküdt. A történet elbeszélője, Palika végigfutott a házban, de sehol nem talált senkit. „Felnéztem, láttam, hogy már dereng az ég alja. Újra elindultam a nagyszoba felé, hogy megnézzem, nincs-e valami mozgás az utcán. Amikor kinyitottam az utcai szoba ajtaját, a beszűrődő fényben hirtelen megláttam Tomit. Hanyatt fekve, mozdulatlanul feküdt a nagy perzsaszőnyegen. A szemei lecsukva, a szája félig tátva. Kezei széttárva, tenyérrel az ég felé.”<sup>79</sup> Így ér véget a történet.

Láthatjuk, hogy a titokzatos S betűs Vitézek története a regény egész cselekményében jelen van. Az S betűs Vitézek mindig akkor jelennek meg, ha valamelyik ipolysági lakost veszély fenyegeti. Legyen az Katyinban, Drezdában vagy akár Ipolyságon. A fentiekben részletesen bemutatuk a regényben szereplő titokzatos eseményeket. E titokzatos Vitézekről, amint az a szövegből is kiderül, a város öregjei mind-mind hallottak. Bár nem tudják, hogy kik

---

76 Uo. 451.

77 Uo.

78 Uo. 453.

79 Uo. 454.

ők, és mi a céljuk, de tudják, hogy hol van a búvóhelyük, és kiknek szoktak segíteni. A két Kuroskányit is egyfajta titokzatosság lengi körül. Sokan inkább megkerülik a hidat, csak hogy ne találkozzanak velük. Már rég nincs hadiállapot, ám ők rendszeresen őrzatoznak a hídon. A két Kuroskányiról mindenki tudja, hogy jó lelkűek és becsületesek, de ennek ellenére mégsem mernek velük szóba állni. A titokzatosságot csak tovább növeli a kutyákra való hatásuk. Kuroskányi találkozása az S betűs Vitézzel a katyini erdőben már jelzi az olvasó felé, hogy ott valami nem mindennapi történt. A fentebb felsorolt S betűs Vitézek megjelenése pedig előrevetíti, hogy azoknak a mű végén még fontos szerepük lesz. Az utolsó néhány oldalon összefoglalt titokzatos események pedig azt a látszatot kelthetik és keltik is, hogy a regény nem egy tipikus család- vagy történelmi regény.

A következőkben Bényei Tamás munkáján haladva feltérképezzük, hogy mik azok az elemek, történések, amelyek mágikus realitává teszik a regényt. Elsőként a genealógiát említenénk meg, hisz, ahogyan az már a fentiekben is kiderült, maga a genealógia, a családi, rokoni szálak adják a történet(ek) magját. A Ravasz és Nemčák család tagjainak történeteit tartalmazza a regény. Pontosabban a századfordulótól a prágai tavaszig tartó eseményeket. A családok tagjainak történeteiben szinte mindenhol megtalálhatóak az S betűs Vitézek történetei is. Az idővezetés nem lineáris. A történetek minden elbeszélő esetében ugyanazok, ugyanabban az időben játszódnak. Azonban a narrátorok ugrálnak az időben. Hisz egyik percben még a harmincas évekbeli Ipolyságon történeteket olvassuk, míg a következőben már a drezdai bombázás vagy az isonzói csata képei tárulnak elénk.

Másodikként a fantasztikum, a transzcendens jelenségeknek szentelünk néhány mondatot. E regény tárgyalásakor ugyanis ismét e fogalmakba ütközünk, hisz a fentiekben hosszasan tárgyaltuk az S betűs Vitézek felbukkanását. E ponton ismét ezeket a felbukkanásokat kell megemlítenünk, hisz ezen események esnek bele e két fogalom kategóriájába. Ez azért is fontos, mert e vitézek kapcsolatban állnak a külvilággal, vagyis a kisváros lakóinak életével. Bárcki Zsófia esetében idéztük Benyovszky Krisztián azon állítását, hogy a műben szereplő képeknek, valamint szövegeknek akkor tulajdoníthatunk mágikus funkciót, ha azok nem csupán hatnak, vagy kifejeznek valamit, hanem hatnak a rajtuk kívül eső világ eseményeire is.<sup>80</sup> A *Határeset*ben pontosan ez történik. A S betűs Vitézek és a város lakói között kauzális viszony áll fenn. Hisz esetünkben a szereplők élete kerül veszélybe (ok). Az S betűs Vitézek pedig mindig a megmentésükre sietnek (okozat). „Az okozatiság ezekben a regényekben mágikus, a dolgok között titkos kapcsolatokat kereső tevékenységként jelenik meg, vagyis a kauzalitás *alakzattá* válik. Következésképpen pedig ennek ellenkezője is igaz: ha az okozatiság az alakzatok egyike, a retorikusan értelmezett és megnevezett világban az alakzat is kauzalitássá válik.”<sup>81</sup> Bényei e meglátása a *Határeset* című regényre is igaz. A regény utolsó oldalán szinte burjánzanak a természetfeletti események. A kertben kaotikussá válnak a történések. Fények villognak, hangos zene szól, a nagymama valami ismeretlen nyelven beszél. A felhők arcképeket rajzolnak, a zsinagóga egyik fala leomlik. Már-már azt hihetnénk, hogy e ponton vége a világ-

80 Vö. BENYOVSZKY: *I. m.*, 226.

81 BÉNYEI: *I. m.*, 85-86.

nak. Itt a *Száz év magányra* kell utalnunk, pontosabban annak utolsó képére, mikor is a forgószel elsöpri Macondót. Majd miután a nagymama végez a küldetésével, minden lenyugszik. Azonban az utolsó kép Tomiról nyitva hagyja a történetet. Nem tudjuk meg, hogy mi történt pontosan az udvaron, ahogyan azt sem, hogy mi történt Tomival.

Az itt felsorolt képek, elemek, titokzatos történetek, a családi kapcsolatok, a transzcendens jelenségek valamint a regény utolsó részének történései arra engednek következtetni, hogy a *Határeset* című regény szintén olvasható mágikus realista regényként.

## Befejezés

Dolgozatunkban három író négy szövegét, három novellát és egy regényt vizsgáltunk meg a mágikus realizmus tükrében. Mind a négy szövegben próbáltuk megkeresni azokat a tipikus jegyeket, vonásokat valamint a mágikus realista szövegekre jellemző írásmódot és történetvezetést, amelyek egy szöveget mágikus realista szöveggé tesznek.

Talamon Alfonz *A nap, amelyen ledőlt az első kiszáradt eperfa* című novellájának története posztkoloniális környezetben játszódik. A történetben jelen van a titokzatosság, amely a rejtélyes idegent veszi körül, valamint megjelenik a bűn is, hisz a novellában szereplő öregasszonyt fiatalkorában boszorkánysággal vádolta az inkvizíció. Emellett jelen vannak a természetfölötti események is, amelyek kauzális viszonyban állnak a titokzatos idegennel. Talamon *A vágyak ösvénye* című novellájában mágikus erők uralkodnak. A történet régóta mormolt átkok beteljesülésével indul. Az átok és az elátkozott között ez esetben is jelen van a kauzális viszony. Csakúgy, mint az előző novella esetében, ez esetben is jelen van a bűn. Az elátkozott férfi jövődöbéli jegyese ugyanis szeretőt tart, akivel erotikus viszonyt folytat. E szerető pedig nem más, mint aki az elátkozást végrehajtja. A szerető az elátkozott halála után retteg az átok visszaütésétől. Talamon szövegeiből nem derülnek ki a szereplők nevei. Emellett azt sem tudjuk, hogy pontosan hol és mikor játszódnak az elmesélt történetek. Mindent egyfajta titokzatosság jár be e szövegekben. A mágia, a bűn, a titokzatos idegen azonban mind-mind kauzális viszonyban állnak egymással, ami által a vizsgált szövegek olvashatóak mágikus realista szövegekként.

Bárczi Zsófia *Az emlékezés borostyánjai* című novellájában is fellelhetőek a mágikus realista irodalomra jellemző jegyek. E szövegben is jelen van a csoda, a természetfölöttiség. Míg a *Száz év magányban* Aureliano Babilonia Melchiades pergamenjeiben próbálja megismerni a Buendiák történetét, addig a tárgyalt novellában Jucika néni a több éves zsebkendők tartalmában keresi a saját és a városban élő emberek múltját és jövőjét. A halála utáni természetfeletti jelenségek, majd a halott kezéből elvett zsebkendő gyógyító hatása, valamint a több éves testnedvekből kialakult borostyánkövek, melyeknek belsejében Jucika néni életének egy-egy története szerepel, ugyancsak arra engednek következtetni, hogy Bárczi szövege olvasható mágikus realista szöveggént. A műben szereplő képek és szövegek hatnak a rajtuk kívül eső világra, ezáltal azok mágikus funkciót töltenek be.

Hunčík Péter *Határeset* című regényének alapját a genealógia képi, ugyanis a regény két család tagjainak történetét meséli el más-más szem-

szögből. Az idő e regényben már nem lineárisan halad. Egy történettel többször is találkozunk a mű olvasása során. Ezt a narrátorok elbeszélése teszi lehetővé. A narrátorok ugrálnak mind az időben, mind pedig a helyszínek között. A regényen végigvonul egyfajta ironikus humor, amit csak fokoznak a szövegben szereplő élőbeszéddek. E szövegben is jelen vannak a természetfölötti események. A természetfölötti eseményekhez minden esetben közik van az S betűs vitézeknek, akikről mindenféle legenda, pletyka terjed, de nem tudni róluk semmi pontosat. Titokzatosság veszi őket körül. E vitézek oltalmazzák a városban élők életét, legyenek azok bárhol a világban. A regényben szereplő Kuroskányi fivéreket is egyfajta titokzatosság lengi körül. Nem véletlenül, ugyanis, mint az a szövegből kiderül, ők is e vitézekhez tartoznak. A regény utolsó fejezetében a Nemčák család kertjében megjelennek a város halottai, az S betűs Vitézek, majd a ház udvarában együtt énekelve eltűnnek. Az S betűs Vitézek, a genealógia, valamint a természetfeletti jelenségek arra engednek következtetni, hogy a regényt nem csak család-, és történelmi regényként, de mágikus realista regényként is lehet olvasni és interpretálni.

A szövegek elemzése során arra a konklúzióra jutottunk, hogy az összes elemzett szövegben fellelhetőek olyan elemek, olyan utaló nyomok, amik alapján kijelenthetjük, beszélhetünk mágikus realista hagyományról a kortárs (szlovákiai) magyar irodalmat illetően.

## Bibliográfia

- Ardamica Zorán: *Perspektívaváltás a felvidéki magyar irodalomban. Alkotói pályák az Iródia és a Próbaút antológia horizontjában*, Doktori (Ph. D.) értekezés, Debreceni Egyetem, BTK, 2007. 134–171.
- Benyovszky Krisztián: *Csodás derű*, In: H. Nagy Péter: *Disputák között; Tanulmányok, esszék, kritikák a (szlovákiai) magyar irodalomról*, Fórum Kisebbségkutató Intézet, Lilium Aurum Könyvkiadó, Somorja-Dunaszerdahely, 2004, 223–229.
- Bényei Tamás: *Apokrif iratok*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.
- Keserű József: „*Megvallom nektek, barátaim...*” (Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf: Barátainknak, egy Trianon előtti kocsmából*), In: Keserű József: *Mindez így (Tanulmányok, kritikák 1999-2009)*, NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2009, 9–28.
- Keserű József: *Hagyomány és nyelviség*, In: Kalligram 2000/3, 41-42., Idézi: Németh Zoltán: *Talamon Alfonz*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2001, 229.
- Keserű József: *Szemezgetés a 2008-as év prózaterméséből*, In: OPUS 2. , 2009/2. , 71–76.
- Németh Zoltán: *Talamon Alfonz*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2001.
- Határeset. Csanda Gábor beszélgetése Hunčík Péterrel - III. rész*, In: Új Szó, 2008, december 22, <http://ujso.com/online/kultura/2008/12/22/hatareset-csanda-gabor-beszelgetese-huncik-peterrel-iii-resz>
- Németh Zoltán: Bárczi Zsófia: *A keselyű hava*, In: Szlovákiai Magyar Írók Társasága, <http://www.szmit.sk/modules.php?name=News&file=article&sid=196>
- Szalay Zoltán: *Pluralista stílusztika egy ipolysági anekdotaregényben*, (Hunčík Péter Határeset című regényéről), In: Irodalmi Szemle, 2009, április. [http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com\\_content&task=view&id=460&Itemid=62](http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=62)



# Számunk szerzői

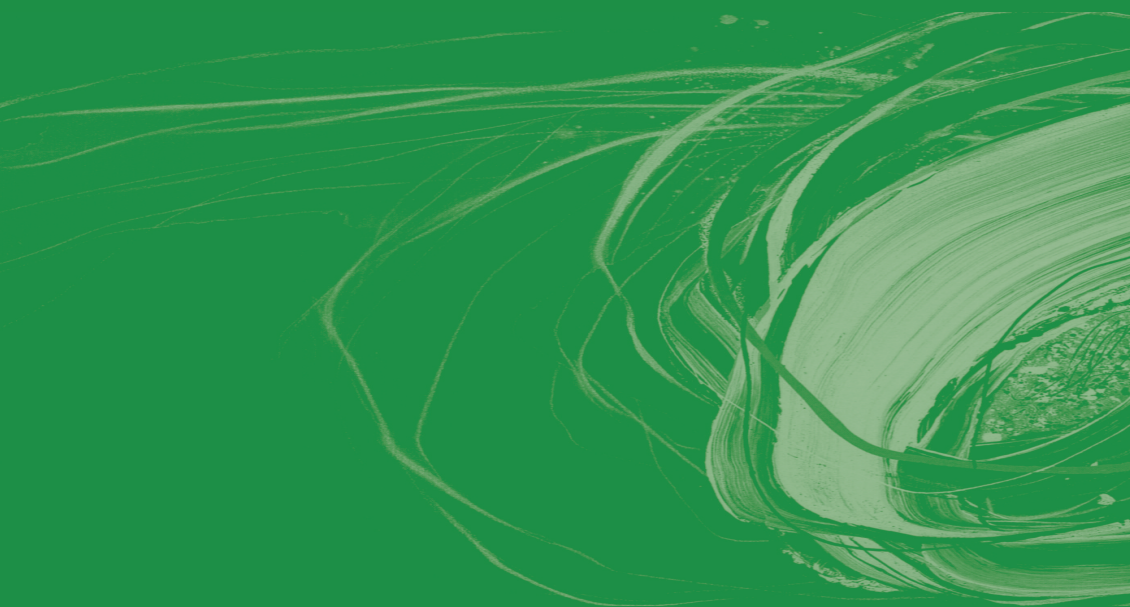
**Dömötör Edit** (1978)  
irodalomtörténész,  
kritikus  
(Budapest)

**Györe Bori** (1981)  
költő, az ELTE hallgatója  
(Budapest)

**Rácz Gergő** (1987)  
tanár  
(Királyhelmece)

**Soltész Márton** (1987)  
irodalomkritikus,  
a PPKE doktorandusza  
(Budapest)

**Vasko Éva** (1986)  
tanár  
(Királyhelmece)



ISSN 1336-7307



9 771336 730008 10001