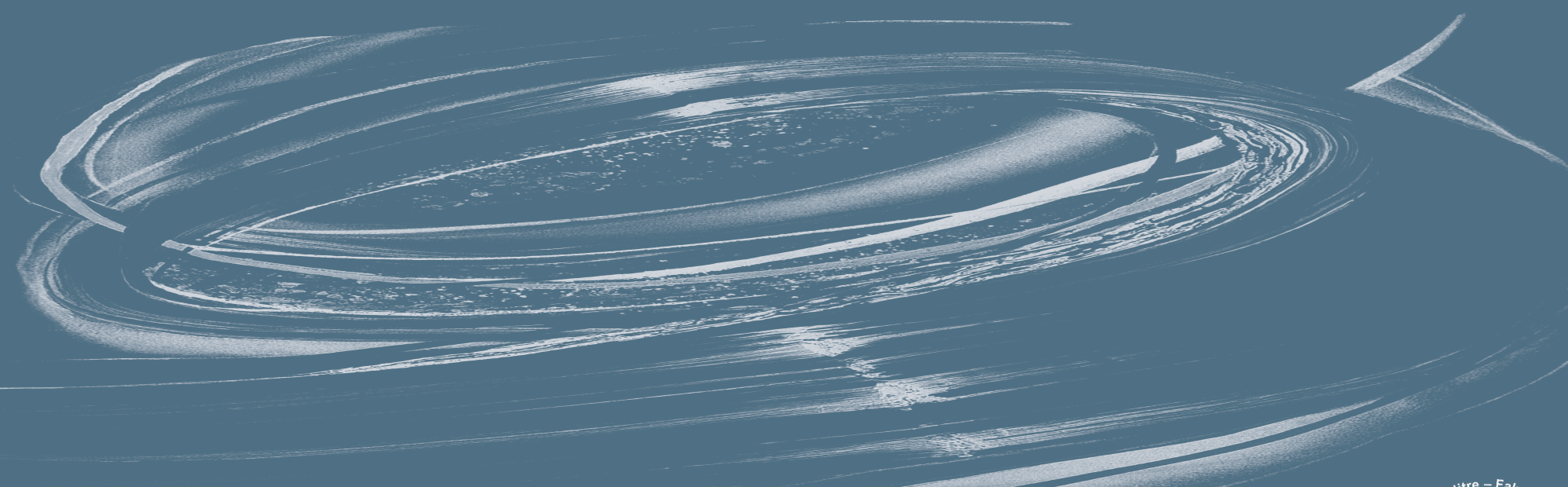


2
Partitúra

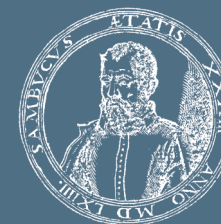
Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

A történet a műalkotásban c. szimpózium előadásai ♦ Tanulmányok a 20. századi prózáról ♦ Írások réteggkultúrákról



2012/2



2012

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara
Sambucus Irodalomtudományi Társaság

2012/2

VII. 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

KOVÁCS Árpád: <i>Az irodalmi eseményről (és Kosztolányi Dezső Pesztra című novellájáról)</i>	3
BENYOVSZKY Krisztián: „...csakugyan egy könyvben vagyunk...”	27
KOVÁCS Gábor: <i>Szó és szöveg viszonya Gárdonyi prózájában</i>	35
FODOR Péter – L. VARGA Péter: <i>A nem értés mesterkurzusa. A vonzás szabályai</i>	53

NAGY Márta:	
<i>Médeia-változatok</i>	71
B. MOLNÁR Csilla:	
<i>Fikcióképző aktusok Michael Ende A Végtelen Történet című regényében</i>	103
MERVA Attila:	
<i>Egy bődön, egy bőrönd, egy börtön... A szubjektum feloldódása Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása című úti regényében</i>	125
CSEHY Zoltán:	
<i>A márvány én vagyok. Faludy György költészetének queer aspektusai</i>	133
SOLTÉSZ Márton:	
<i>Milyen korban? Hétköznapok CSAIódások: Szabad a pálya</i>	155

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2012

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 ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307

Kovács Árpád

Az irodalmi eseményről

(és Kosztolányi Dezső Pesztra című novellájáról)¹

Az elbeszélést megalapozó esemény

A köznapi szemlélet az eseményt az állapottal, a folyamattal, a változással és az átalakulással összevetve érzékeli. Tudnunk kell azonban, hogy ez a szemlélet nem a közvetlen tapasztalatot önti formába. Előzetes értésünk hiedelmeken, reprezentációkon, szimbolikus közvetítéseken alapul. Primordiális tapasztalatra azonban mégis szert tehetünk. Erről elmélkedik Søren Kierkegaard, amikor a szorongást egzisztenciáléként tárgyalja; Karl Jaspers, amikor határhelyzetekről, vagy Hamvas Béla a válsághelyzetekről értekezik. De már Arisztotelész is ezt feszegeti, midőn a tragikus cselekvéssel összekapcsolja a heurisztikus felismerést, illetve e képződmény megrendítő hatását világítja meg. Csakhogy a *katarszisz* a befogadó élményét minősíti, vagyis egy olyan affektust, amelyet a műalkotás által közvetített cselekvés vált ki. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a *poiészisz* a primordiális tapasztalatban van megalapozva és arra orientálja a befogadást is, annak következtében, hogy a műalkotás szövege fel tudja függeszteni a reprezentált dolog és a reprezentáló eszköz között fennálló megszokott, rögzített, konvencionális kapcsolatot. A poétikai funkció meghatározásakor Roman Jakobson is erről értekezik a nyelvi megnyilatkozás önreferenciális természetére kapcsán. Hiszen e jelhasználat – a jelentő és jelentett párhuzamosságának felfüggesztése – nemcsak a szótestet teszi kiemelten érzékelhetővé, de az általa jelölt dolgot is újra eleven tapasztalat tárgyává, sőt, az újra-megnevezés impulzusává. Az elbeszélés-elméletek egyik markáns iránya ugyancsak vállalja azt a gondolatot, hogy az irodalmi műalkotás nyelve mögéje tud kerülni a köznyelvben uralkodó automatizmusoknak, s a kijelentések révén reprezentált és szabályok által rendszerezett dolgokat vagy cselekvéseket a reflexiótól függetlenül is képes a nyelv szintjére emelni, minek következtében egyedi módon teszi értelmezhetővé tapasztalatunkat. Paul Ricoeur egyenesen „narratív megértésről” és „narratív identitásról” beszél, amit a hermeneutika tapasztalatfogalmával és fenomenológiai szemléletű érveléssel támaszt alá. Az ontológiai megközelítésről később ejtek szót.

Az esemény jelenségére korlátozva a figyelmet, azokat a sajátosságokat szeretném tetten érni, amelyekkel az irodalmi szöveg mint nyelvi alkotás képes árnyalni vagy átalakítani a köznapi vagy ideológiai beszédmódok által már birtokba vett eseményességet. Leginkább ugyanis azt látjuk, hogy az

¹ 2012. május 4-én *A történet a műalkotásban* című veszprémi szimpóziumon elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. A rendezvényt a Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottságának Irodalomtudományi Munkabizottsága és a Magyar Irodalomtudományi Tanszék által gondozott Irodalom- és Kultúratudományi Műhely szervezte.

effajta differenciálás még hiányzik az irodalommal foglalkozó írásokból, túlságosan általános értelemben élünk ezzel a fogalommal – *esemény*.

Kiindulásom Arisztotelész azon tételére támaszkodik, miszerint a cselekvés és a cselekvésből nyerhető tapasztalás egyszeri aktus, ami igaz a létrehozásra is². A primordiális tapasztalat eseményszerűségét – meglehetősen – épp ebben kell keresni. Már csak azért is, mert az egyszeri cselekvés egyfelől maga képezi az esemény szubsztrátumát, másfelől temporalitásának *in actu* hordozója. Ez pedig azt is maga után vonja, hogy végrehajtása révén válik jelenvalóvá a létben maga az ember is; úgyszólván – elhagyva térbeli-testi zártágát – a cselekvés kivitelezésekor időbeli létmódra tesz szert, mégpedig az „én” reflexív önképén kívül. Ily módon az *ego* koegzisztens pozícióba kerül másokkal valamely történés részeseként. E történés modellje az elbeszélés, melynek irodalmi műként ismert létmódja hasonlóképpen egyszeri képződmény. A mű, akár a cselekvés, idióma.

Az interpretáció feladata ebből fakadóan az, hogy keresse az esemény egyszerisége és a nyelvi műalkotás egyszeri képződményei között fennálló korrelációt. Elsősorban a történet, az elbeszélés és a prózanyelvi, illetve versnyelvi rendek kölcsönhatásáról van szó, minthogy e szövművek képződményei más és más szemantikai tartományba transzponálják a megjelenített cselekvést, ténylegesen végtelenítve a műalkotás szemantikai potenciáljának generálhatóságát – a jelentésegységek történeti kumulációját és a szöveg jelentésterének egyre fokozódó kiterjedését.

Az elbeszélés-elméletek többsége szerint eseménynek általában az tekinthető, ami a narratív közvetítés következtében egy történet alkotó részévé válik: az elbeszélés az eseményt egy történetbe integrálja.

Arisztotelésznél a színpadon rekonstruált cselekvés az esemény hordozója; a cselekmény itt egy tettnek más cselekedetekkel való összekapcsolásán alapul, valamint ezen egység visszatekintő megismétlésén, amit a cselekvő magánbeszéde valósít meg a felismerés szóbeli képződményeként, egy kis elbeszélésben³. Mivel ez a rend fordulattal, felismeréssel és szenvedéssel jár, létrejön egy tragikus modalitású történet alapszerkezete. Ez a történetalkotó művelet – azaz a *műthosz* – avatja a színpadon imitált cselekvést verbális eseménnyé, de csak akkor, amikor a szereplő saját nyelvre tesz szert az elsőszemélyű elbeszélésben. Nos, az imitált cselekvésnek ez a másodfokú – nyelvi – prezentációja, azaz a színpadterén látható cselekedetek verbális újrendezése, már nem írható le a *műthosz* fogalmával. Ezért maga a rekonstrukciót megvalósító mimézis – az, hogy a színész a cselekvésével egy másik ember cselekvését adja elő a látványban és annak értelmezésében, a szóban

-
- 2 Ezt írta: „[...] a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik, – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig egyes esettel van dolga”. Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Lectum, Szeged, 2002, 38. Mint tudjuk, a *Poétika* szerint is a cselekvés képezi a történet konstrukciós tényezőjét legalább is a tragédiában, persze a cselekvés az utánzás műveként.
- 3 Lásd Oidipus fölismerés utáni monológját arról, ami vele megtörtént és a drámai cselekményben ezt megelőzően már előadatott. A tragikus cselekvés kifizetése egy személyes elbeszélésbe, a felismerést demonstráló önelbeszélésbe történetileg a modern narráció műfaji előzményének tekinthető.

– a sorstörténetre összpontosító Arisztotelésznél nem számít eseménynek. Ennek okán merül föl a narratív megnyilatkozasként és diszkurzív aktusként értett megközelítés igénye.

Hasonlóképpen nem számít eseménynek a cselekvés szóbeli megjelenítése az elbeszélés mimetikus felfogásaiban; hagyományosan a verbális közvetítésben csupán a leírás, ábrázolás, kifejezés és reprezentáció eszközét látják, különösen a stíluselméleti megközelítések képviselői. A történet következképpen a beszédaktustól és a nyelvi eseménytől függetlenül a fiktívnek vagy lehetségesnek nevezett világ keretei közé szorítva értelmezhető e felfogás keretei között.

Elmélettörténeti fordulatot jelentett a történeti poétika Alekszandr Veszolovszkij által kidolgozott módszere, melynek megfelelően a cselekvés funkcióját egy elbeszélésben nemcsak a szűzsékként értett történet egészlegessége határozza meg immanens módon, azaz a struktúra mint „motívumok rendszere”, hanem maguk a cselekvés közvetítésére szolgáló motívumok is. A motívumok – Veszolovszkij szerint – „formulák”, állandósult elemi történetsemák⁴, amelyek történetileg alakulnak ki a mitikus elbeszélések felbomlása következtében; hiszen a formulák lényegében a mitikus metaforák szemantikailag kiürült, diszfunkcionális alakzatai. Ilyenek például a jelképek és szimbólumok immár lexikonokba gyűjtött többsége, amelyek elszakadtak az eredetükért felelős bázis-történetektől és kulturális kontextusuktól⁵, s önálló életre kelve műről műre vándorolnak. A makro-képződményként kezelt szűzsé az áthagyományozott és szelektált motívumok egyszeri rendjét képezi, s az egy-személyű alkotás eredményének tekinthető.

Ennek a történetileg immanens felfogásnak a követői a formalisták. Azzal, hogy nem „ábrázoló” vagy „kifejező” eszközként, hanem nyelviileg artikulált *műveletként* kezdték vizsgálni az irodalmi műalkotást, megalapozták az irodalmi jelenség immanens felfogását. Ez az elképzelés azonban annyiban nem teljesen immanens, amennyiben az olvasóra kifejtett hatást is figyelembe veszi: eszerint eseményt képez világlátásunk „deautomatizálása” abban a folyamatban, amelyben a befogadó elsajátítja az önjáró nyelvi alkotás – s benne a jeltest – működését. Gyakorlatilag a holt metaforák, illetve a kanonizált és sematizált beszédmódok nyelvünket és értelmünket uraló hatalmának leleplezését értik a formalisták ezen az eljáráson. A „művészet mint műfogás” Viktor Sklovszkij által meghirdetett programjának megfelelően a szűzsé nem egy ábrázolt történet kompozíciója és nem is motívumok rendszere, hanem operáció, „cselekményszövés”, amit sajátos nyelvi – prózanyelvi – teljesítményként tárgyalt. Olyan műveletre kell gondolnunk, amely az irodalmon kívü-

4 Pl. egy mesei formula: a mostoha nem szereti a mostohalányt, és nehéz feladatot ad neki; amikor megoldja, kap még nehezebbet (háromszor megismételve). De ilyen a Don Juanról szóló elbeszélések alapszituációja is, jóllehet nincs két azonos szűzséjű mű a nagyszámú szövegbázisban.

5 Kivételt képez Kerényi Károly eljárása, aki a szemantikai rekonstrukciók útját járva visszaírja e formulákat és a neveket az eredeti görög nyelvű elbeszélésekbe. Ily módon nem a meghatározás és az osztályozás a célja, hanem a szövegek rekonstrukciója valós és lehetséges történetváltozatok bemutatása érdekében. Ezzel a filológiai magyarázatot kiegészíti a hermeneutikai interpretációval. Hasonló módszert követ Vlagyimir Toporov.

li reprezentációk hálójából szabadítja ki a cselekvést új megnevezés és váratlan összekapcsolás révén; az eljárás ezáltal a szűzsé és a használati metafora konfliktusát – az elbeszélő szó és az elbeszélendő tárgy permanens digresszióját – teszi olvashatóvá. Ezúton az olvasást különösképpen „fékezi” vagy „gyorsítja”, megnehezíti avégett, hogy az észlelés magán a poétikai eljáráson s annak nyelvi közegén és képződményein elidőzzön. Ezúton nyelvben megújított („elkülönösített”) beszédmóddá, ismétlődő anarratív kitérőkkel (pl. *szkázsa*) tüzdelt képződménnyé avatja az elbeszélő prózaművet. Ezek az élőbeszédet imitáló, az artikuláció hatását fokozó képződmények épp a nyelvi *energeia* kreativitásával és e kreativitás (közbeszédben látens) működésének permanens felfedésével különbözik a köznapi narratíváktól és a historikus elbeszéléstől. Ily módon az eseményt itt a nyelvben zajló esemény testesíti meg, amivel a költői diszkurzus az irodalmi nyelv történetében és a nyelvi rendszerben változásokat generál. A formalisták ennek a nyelvi eseménynek adták a szűzsé nevet, melyet a fabulával – a *müthosz* ekvivalensével – állítottak szembe, értve utóbbi alatt az imitált életjelenséget, az empirikus cselekményt abból a nézőpontból, ahonnan az észlelés láttatja és a köznyelv közvetíti. A mimetikus reláció ebben a felfogásban fel sem merülhet: az elbeszélés nem utánozza a cselekvést a beszéd révén, nem is az elbeszélő viszonyát fejezi ki a beszéd tárgyához. Nem ez történik, hanem az, hogy vele oksági kapcsolatban nem lévő másik cselekvéshez illesztődik, s az illeszkedést – az érintkezés szabálya, a metonímia alapján – az író megjelöli. Az eszközre redukált formaképzet, az anyag formája a poétikában átadja helyét a működés irányába tájékozódó műfelfogásnak, ami a nyelvi műalkotás létmódjának vizsgálatát alapozta meg⁶.

Midőn az érintkezésen alapuló kapcsolat egy bizonyos – szintagmatikus sorba rögzített – egységként és egészlegességként kerül leírásra, a cselekvés *funkcionális* jelentése tárul fel az elbeszélésben, azaz a helye és a szerepe a történet szerkezetében, melyet a műfaj mint szabályrendszer határoz meg s a cselekmény kompozíciója strukturális szigorral determinál. A mesélő előadása egy a sokféle változat közül. Ebben az alaktani megközelítésben, melynek

6 A művet működő dologként tárgyalja egy évtized múltán, 1935-ben Martin Heidegger. Vállalván az etimológiai érvelés előnyeit és kockázatát, Heidegger ezt kérdezi: *mi működik a műben?* S a válasz: „a létező megnyilatkozása önnön létében: az igazság története”. Ennek hatására lezajlik egy nyelvi esemény is: „a költői szó valóban szóvá lesz és az marad” (vö. Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla, Európa, Bp., 1988. 78.) A közbeszéd szava önértékű szóvá válik tehát – ez a legjelentősebb esemény a költői szövegben. Ennek a szónak köszönhetően tesz szert ontológiai státuszra az alkotás mint emberi cselekvés: „Alkotott létének eseménye” egyszeri megnyilatkozására, demonstrálva, hogy ez a „létező van”: „Minél lényegibben nyílik meg a mű, annál világosabbá válik annak egyedülállósága, hogy a mű van, nem pedig nincsen.” (Uo., 102.)

A formalisták persze specifikátorok, nem az anyagot, nem a formát és nem is a művet mint struktúrát kutatják, hanem – amint jó fenomenológusokhoz illik – az irodalom létmódját, az „irodalmiságot”; magát a dolgot – a szót –, de működés közben, amint szóművet létesít. A formalizmus és a fenomenológia közötti szemléleti rokonság gondolatát először VAJDA GYÖRGY Mihály vetette fel *Fenomenológia és irodalomtudomány* című tanulmányában (vö. *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, Akadémiai, Bp., 1970. 285–286.)

kidolgozása Vlagyimir Propp nevéhez fűződik, az elbeszélés nyelvére pusztán stilisztikai szerep hárul, tekintettel arra, hogy az elmondás aktusa (a vizsgálat tárgyát képező varázsmese esetében) megmarad a szóbeliség hagyományában. Csak variánsait ismerjük, a 31 funkcióból álló invariáns szerkezet elméleti konstrukció.

További elmélettörténeti fejleményként a vázolt funkcionális cselekvés-felfogás a kommunikatív aspektus vizsgálatával egészült ki Roland Barthes strukturális narratológiájában. Álláspontja szerint az elbeszélte cselekvés mediális aktus, azaz *közvetítés* – nem produkció és nem produktum, nem választás és nem reprezentáció. Közvetítés a funkció és a kifejezés, illetve közlés között⁷.

Bírálva a pragmatizmus performatív felfogását, miszerint a testmozgás és cselekvés között nem lehet különbséget tenni⁸, Arthur C. Danto a reprezentáció elvét követi. Azt állítja, hogy az ember „reprezentációk rendszere”. Ezzel akarja elkerülni a leíró, a mimetikus, a funkcionális, konstrukciós és kommunikációs felfogások korlátait, s tágabban – a objektum-szobjektum viszony episztemológiai kettősségének veszélyét. Egyfelől olyan „bázis-cselekvésekről” beszél, amelyek nem következnek más cselekvésekből, s megelőzik a reflexiót, a tudást, a képzeletet; másfelől olyan „bázis-ismeretről”, amely nem vezethető le valamely korábbi tudásból: „A bázis-ismereteket és bázis-cselekedeteket a közvetítő ismeretek hiánya definiálja”⁹. Ezen a megközelítésen alapul eseményfogalma is, melyet legismertebb művében¹⁰ fejtett ki, egy hárompozíciós logikai modell felállításával: minden elbeszélés alapfeltételét egy szobjektum oppozíciós kapcsolaton alapuló helyzete alkotja, amely két eltérő időpontban bontakozik ki. Persze nem minden állapotváltozás esemény, de minden esemény állapotváltozással jár. Ennek okán Danto két további kritériumot is megfogalmaz: 1) legyen reális és irreverzibilis: a változásnak tényszerűen végbe kell mennie; 2) legyen rezultatív: záruljon le az elbeszélés befejezéséig. Ne feledjük, hogy ez a frappáns elképzelés a narrációról és az eseményről az analitikus gondolkodás teljesítménye – Danto történetfilozófiai műve nem foglalkozik irodalmi alkotásokkal. Igaz, lett művészetfilozófiai folyománya. Újabb könyvében az elbeszélés ugyancsak „reprezentációk rendsze-

7 Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe = A modern irodalomtudomány kialakulása*, Szöveggyűjtemény, Szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Bp., 1998. 527–542.

8 Wittgensteinnek és követőinek álláspontjáról van szó, miszerint a cselekvés egy olyan testmozgás, amelyre valamely szabály vonatkozik. Ezt a képletet alkalmazzák sokan a művészetre is, minek következtében az anyagi tárgy és a műalkotás között tételezett különbség eltűnik. Duchamp *Szökőkútja* esetében – úgymond – nem lehet különbséget tenni a piszoár és a kiállított műtárgy között. Ami különbözik, az állítólag pusztán a használati szabály. A cselekvés performatív konstrukciónak a képviselői a kifejezés és ábrázolás duális modelljei (a „külső–belső” szembeállítás) ellen lépnek fel – nem kétséges, jogosan. De ugyanakkor, nem téve különbséget mentalizmus és dualizmus között, határozottan elutasítják a mentális tevékenység alapvetően belső természetét. Ennek következtében a cselekvés egyoldalúan intézményes fogalmát preferálják.

9 Vö. Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*, Enciklopédia, Bp., 1996. 194.

10 Arthur C. DANTO, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge, 1965.

re”¹¹, a kifejezése tehát, melyben egy megismételhetetlen stílus ölt formát, mert „a stílus maga az ember”, s azon tulajdonságokat foglalja magába, amelyek bázisszerűen jellemzik őt. Innen következik: „Ha az ember reprezentációk rendszere, akkor stílusa e reprezentációk stílusa”. Művészi alkotásról akkor beszélünk – mondja a filozófus –, ha azon túl, hogy számba vesszük, mit reprezentál ez az ember, ezen fölül megvizsgáljuk „azt a módot is, ahogyan reprezentálja azt”.¹² Az *ahogyan* modalitást nem a narratív kijelentések, hanem a metaforikus kifejezések teszik értelmezhetővé.¹³

Jurij Lotmannál, a kulturális szemiotika jegyében, egy cselekvés akkor számít eseménynek, ha „határátlépéssel”¹⁴ jár, ami tekinthető normaszegésnek a megjelenített világ szintjén vagy kódváltásnak a szöveg szintjén, valamint az eltérő kódolású, illetve különböző jelközegű szövegek közötti fordítási műveletnek. Ez a megközelítés részben leírhatná – mondjuk – Oidipus vagy Raszkolnyikov vagy Édes Anna cselekedetét, de alig tudna valamit is mondani – például – a *Pesztráról* vagy a vele rokon, eseménytelennek tűnő szüzsékről. Tehát azokról a narratívákról, amelyekben eseményt a nem-cselekvés csehovi vagy a prolongálás Sterne-i változata képvisel. Lotman, akárcsak Danto, egy dinamikus rendszer egységeként tárgyalja a jelenséget, amely radikális eseményfogalomhoz vezet (határátlépés, rezultativitás, irreverzibilitás)¹⁵

Paul Ricoeur a cselekvés „konfigurációját”¹⁶ várja el az elbeszéléstől, ami az oksági sorral szembe fordított hasonlóság teljesítménye. Amikor az elbeszélt cselekvés prezentációja egy metaforikus kijelentésben megismétlődik, mind a cselekvés már kialakult fogalmi hálójában, mind a nyelvi rendszerben ese-

11 Vö. „[...] reprezentációk rendszerei vagyunk, a világlátás módjai, megtestesült reprezentációk.” Lásd *A közhely színeváltozása*, 198.

12 *Uo.*, 199.

13 Erről részletesen *Uő.*, *Metafora, kifejezés, stílus = A közhely színeváltozása*, 161–201.

14 Saját fordításomban idézem Lotman meghatározását, mert a hazai forgalomba került igen népszerű s valóban produktív fogalom, nagyon eltérő értelemben terjed, többnyire az eredeti forrással való összevetés nélkül, elsősorban nyugati szakírók közvetítésével: „A szüzsé menete, az *esemény* annak a tilalmi határvonalnak az átszelése, melyet egy cselekménytelen szerkezet fennállása alkot. A hős helyzetének megváltozása a számára kijelölt helyen *belül*, nem tekinthető eseménynek.” (288.) Ebben a felfogásban a hős térbeli fenomén („határ”, „hely”, „helyzet”), úgy mond kész, tulajdonságokkal felruházott alak, egy színészhez hasonló szereplő; azaz nem elbeszélendő, létesülő entitás, hanem modell egy „modelláló rendszerben”, amilyenek a művészetet tekinti Lotman. A cselekmény mint eseményrendszer a centrum és a periféria között húzódó határ átlépését jeleníti meg, s egyúttal eltérő érték- és szokásrendek, illetve kulturális képződmények közötti kommunikáció színtereit is képviseli. Vö. Юрий ЛОТМАН, *Структура художественного текста*, Искусство, Москва, 1970, 288.

15 ;Danto a cselekvésemélet, ismeretelmélet és rendszerelmélet fókuszában, strukturális rokonságukra hivatkozva fogalmazza meg elképzelését, amit átvesz és eredeti módon fogalmaz újra narratológiájában egy német teoretikus, aki Danto és Lotman felfogását közelíti egymáshoz a „határátlépés” jelensége alapján. Vö. Вольф ШМИД: *Нарратология. Языки славянской культуры*, Москва, 2008, 22–27.

16 Paul RICOEUR, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Seuil, Paris, 2003.

mény következik be. Azzal például, hogy *Hollóidő*-nek nevez egy kort Szilágyi István, ezzel a magyar nyelvben egy új jelölőt honosít meg, melynek sem a konceptusa, sem a tárgyi vonatkozása nem ismert – a jelentésújítás csak a szöveg egésze alapján közelíthető meg az interpretáció számára. Egy produktív metaforikus kijelentés analógiát teremthet ott, ahol a hasonlóságnak nyoma sincs: a *holló* és az *idő* között. Ha ezen a váratlan kölcsönhatáson, a különösen távoli cselekvések összevetésén alapul a közvetítés, az elbeszél cselekvést eseményként észleljük. Ez az esemény abban ragadható meg, hogy a cselekvés – azon túl, hogy narratív szinten történetképző tényezővé válik, egy új konfiguráció egységévé – a szöveg szintjén eredeti nyelvi képződményt hív életre, amely szemantikai újítások sorozatát vonja maga után. Az így megalkotott szöveg különös, ún. „metaforikus referencián” alapuló közvetítés révén teszi olvashatóvá az elbeszél („konfigurált”) cselekvést. Az esemény az, ahogyan az egyszeri cselekvés – a jelenbeliség idejének inkarnációja – költői alkotássá transzformálódik az elbeszélő diszkurzusban: „A cselekvés, akár a szöveg, nyitott mű”.¹⁷

Mivel a szöveg olvasása felfüggeszti a cselekvést és a jelek értelmezésére irányítja az olvasó figyelmét, megtörténik „az öntudat abszolút igényéről való lemondás”, s érvénybe lép az eseményt megalapozó kétoldalú szabályozás, mely az „én egzegéziséből és a külső jelek egzegéziséből” áll. Ezúton Ricoeur megalapozza esemény és jelentés kontaminációját, amely a gyakorlati cselekvés világában folyton felbomlik vagy meg se valósul. Az „én elengedése” („dépouillement”) s a személytörténet narratív értelmezése egy függvényt alkot: önmagunk megértése úgy valósul meg, hogy az esetlegetest – történetbe integrálva – egy „életösszefüggés” elidegeníthetetlen egységeként, alkotó részeként ismerjük fel. Ily módon a narrációban az események jelértékűvé válnak, s utalnak egy létesülőben lévő világra, mely az esetlegesnek tűnő mozzanatok mögött létezésünk alapját alkotja, mely mindig is megvolt itt-létünk előtt és meglesz utána is. Az elbeszélést „megalapozó események” nem múlnak el nyomtalanul: az elbeszélés az egyik legproduktívabb módja az erre vonatkozó „tanúságtételnek”. „Önmagukban ezek: eseményjelek. Saját magunk megértése azt jelenti, hogy tanúskodunk és bizonyoságot teszünk ezekről az esemény-jelekről.”¹⁸

Mihail Bahtyin egy eredetien elgondolt értékétika felől közelíti meg a kérdést. A cselekvést aktusként tárgyalja, eseménynek azt tartván, ha a tett révén a cselekvő kilép térbeli azonosságára fenomenális egységéből és egy nagyobb egészbe, az életbe, így a mások életébe is beíródik. Mivel ez a „részt vállaló” cselekvés már nemcsak a végrehajtásnak tesz eleget, hanem a koegzisztencia megvalósítását is teljesíti, az alany nem lehet indifferens cselekvése és annak tárgya („hőse”) iránt. A fenomenológiai aktus értékszempontokkal kiegészített olvasata alapján Bahtyin „léteseménynek”¹⁹ nevezi a tettet, mint-

17 Paul RICOEUR, *Szövegmagyarázat és megértés. A szöveg-, cselekvés- és történetelmélet közti néhány jelentős összefüggésről = Narratívák 4.*, ford. HUSZANAGICS Melinda, Kijarat, Bp., 2000, 196.

18 Paul RICOEUR, *Bibliai hermeneutika*, ford. BOGÁRDI SZABÓ István, Hermeneutikai kutatóközpont, Bp., 1995, 46–47.

19 Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, ford. PATKÓS Éva, Bp., 2007, 8–10.

hogy a részt vállaló cselekvés – a közvetítesen és jelentésen túl – az érték-szempontra igényét is beleviszi a létbe²⁰. Innen vezethető le az elbeszélés szövegének dialogikus, illetve polifonikus felfogása: a prózanyelvi megnyilatkozás útján létesülő szövegben a dialógus nem más, mint a cselekvés polivalens szerkezetének föltárulása a nyelvben.

Mire figyelmeztet és milyen feladatokat vet fel e vázlatos tudománytörténeti áttekintés? Nyilvánvaló, hogy a három jelenség – a dolog, a cselekvés és az esemény, egyik sem értelmezhető elszigetelten, valamiféle „ábrázolt tárgyként”, „predikált tettként”, „elbeszél cselekményként”. Nem kétséges, hogy csak valamely hierarchikus rendben alkotható meg kölcsönös függőségük modellje; ezen belül lehetőség nyílik arra, hogy egymás korrelatív párjaként is meg az integráció alapegységeiként is azonosíthatók legyenek. Jelesül a történelembe és a történetképző beszéd közegébe való beíródásról van szó. Mivel a költői szöveg sajátossága az, hogy nemcsak tárgyát jeleníti meg, hanem a megjelenítés módját is prezentálja²¹, az irodalmi narrációban a cselekvés eseményesülése érhető tetten. A cselekvésé, amint előállítja saját tárgyát, elővételezi a tárgy nevét és a megnyilatkozás saját szubjektumát, amint tehát az élet eseményévé válik: az irodalmi létmód nem állítható szembe az élettel valamiféle „modell” vagy „fikció” vagy „nyelvjáték” vagy „episztémé” műveként. Ennek az eseménnyé válásnak a hierarchia minden szintjén képződményt kell alkotnia, amint ezt már Roman Ingarden is megállapította. A cselekvés funkciója, végrehajtása, neve, elbeszélése, próza- vagy versnyelvi rendezése, valamint az idézett – irodalom- és kultúratörténeti – kontextusok terében egyaránt azonosítani tudjuk e képződmények meglétét.

Az értelmezőre háruló feladatok bemutatása érdekében Kosztolányi Dezső *Pesztra* című novellájára fogok hivatkozni, minthogy az olvasást és az applikációt is az irodalmi esemény körén belül szeretném tárgyalni.

Az esemény verbális, narratív és prózanyelvi képződményei

Minden nyelvi, retorikai, poétikai képződmény más és más jelentésújítással járul hozzá a cselekvés – a szabályszegező, váratlan vagy éppen a szabálykövető, triviális végrehajtás – nem triviális irodalmi értelmezhetőségéhez. Mindezzel önmegértésünket mozdítja elő. Egészen eltérő módon mint az élmény kifejezései vagy az ész közvetlen teljesítményei a megismerésben.

20 Ehhez közeli fenomenológiai álláspontot fejt ki egy jeles francia gondolkodó. Vö. Maurice MERLEAU-PONTY: *A közvetett nyelv és a csend hangjai = Kép, fenomen, valóság*, ford. SZÁVAY Dorottya, Kijárat, Bp., 1997, 142–177.

21 Fotózza a cselekvést, de egyidejűleg a fotózás cselekvését is fotózza, mint ahogy ez Antonioni *Nagyítás* című filmjében történik. Azzal, hogy a fényképet, a művet filmre veszi (s ezzel a filmalkotás folyamatába bevonja), működésre készíti, azaz a két dimenzióban látható szép parkosított teret „visszaforgatja” az időbe. Megalkotva temporális modelljét, rekonstruálni kényszerül azt a történetet, amelyben egy gyilkosság helyszíne volt a rögzített tájrészlet. A fénykép készítőjét, a „szerzőt” ily módon a fotó nézőjévé – saját műve olvasójává és elemzőjévé – avatja; a cselekvés szubjektumát a cselekvés nyelvének – a képanyelvi diszkurzusnak – a szubjektumává emeli, de egyúttal a film főszereplőjévé teszi.

Az ismeretelméleti felfogás szerint ugyanis a gondolkodás kiindulópontját a cselekvés és a dolog észlelése képezi; ezt követi az észlelet észlelése az elmében, amit reprezentáció révén hajtunk végre, egy kijelentés (állítás) segítségével. Ez az ész teljesítménye, mert az ész nem más, mint az észlelés és a reprezentáció képessége.²²

Ontológiai vetületben viszont a gondolkodást a dolog „jelenülése” kezdeményezi – nem a reprezentáció reprezentációja (a képzet kifejezése), hanem a „prezentum prezenciája”. Ezzel Heidegger azt állítja, hogy a dolog nem passzív anyagi jelenség bizonyos tulajdonságokkal felruházva, hanem önkonstituáló alaki létező, melynek formája formálásra, tevékenységre utal, s ennek felismerése következményeként szólásra késztet. Heidegger az „esemény” (*Ereignis*) és „körülhatárolás” (*Erörterung*) kölcsönös összetartozását hangsúlyozza kései írásaiban²³, amikor megkísérli az *aktus*, a *praxis* és a *poiesis* fogalmi izolációját megszüntetni, s azokat egy léteseményben összefogni. A „körülhatárolás” a gondolkodás helyének keresését foglalja magába, az „esemény” magát az elgondolásra szánt dolgot, amely kizárólag egy bizonyos helyen képes jelenülni; *in actu* itt, ezen a helyen „adódik” (*es gibt*), hogy elindulhasson a kifejlés, a megnyilatkozás és a szó felé. Értelmezésem szerint az aktus által behatárolt dolgok teréről – a cselekvés által helyé változtatott térről – lehet szó, amit Heidegger a „lét topológiája” alatt tárgyal. Szükségképpen ezen a ponton merülnek föl a kimondás nehézségei, hiszen az „adódó dolog” – ez maga a gondolkodást megszólító feladvány, amikor is maga a létre vonatkozó kérdés válik aktuálissá. A szólás igénye, a bekövetkező szóínség váratlan analógiák keresésében jut kifejezésre, s végső soron a költői megnyilatkozás készítéséhez vezethet. Forrását pedig a cselekvés által kiváltott alanyi helyzetben, a diszpozícióban érzük tetten²⁴, melyet „lírai kitérők” szoktak megjeleníteni, ami a válságba kerülő történetmondás felfüggesztésére szolgáló *metaforikus digresszió* keretében tárgyalható.²⁵

A dolog tehát nem úgy tevékeny, mint a mozgó állat vagy a termelő gép, illetve a cselekvő ember – nem a helyváltoztatás, a produktivitás és az aktivitás hasonlatosságára. Heidegger így fogalmaz: a jelenlét „megesik”. De csak akkor esik meg, ha a dolog jelenülése már elkezdődött egy helyen egy gondolkodó számára, s történik, ha feltárl létesülésének módja, minthogy ennek következtében szólásra és jelentésadásra késztet.

E felől a megcső-létesülő dolog felől közelítenék az eseményhez, azzal a kiegészítéssel, hogy a „feltárlás” metaforája helyett (mellett) itt annak irodalmi szövegben megvalósuló hierarchikus mintázatát igyekszem fölvázolni, különös figyelemmel arra, hogy a költészetben a nyelvi prezentáció mindig

22 Vö. Martin HEIDEGGER gondolatmenetével: *Mit jelent gondolkodni?*, ford. PONGRÁCZ Tibor = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, Bp., é. n., 7–16.

23 Erről vallanak mértékadó kommentátorai. Vö. O. PÖGGELLER, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen, Neske, 1963; Paul RICOEUR, *Metafora és filozófia-diskurzus*, ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció*, 96–65.

24 A diszpozíciót jelentéskezdeményezésként lehet tárgyalni. Vö. Kovács Árpád, *Diszkurzív poétika* (Res poetica 3.), Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004, 166–200.

25 Vö. Kovács Árpád, *Próza és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Argumentum [Diszkurzívák 12.], Bp., 2010, 25–60; 144–178.

megelőzi azt, amit prezentál: a dolog nem előzi meg a megnyilatkozást, hanem a megnyilatkozás aktusában konstituálódik.

A jelzett specifikus körülmény okán látszik indokoltnak, hogy az eseményt nem a reprezentációival, hanem a cselekvéssel való összetartozása alapján közéltsük meg. Ennek érdekében egy munkahipotézisként kezelendő egyszerű meghatározást szeretnék az olvasó figyelmébe ajánlani: *Eseményről akkor beszélhetünk, ha a cselekvés egy másik cselekvés végrehajtását valószínűsíti meg.*

A legegyszerűbb példa: feldobva az almát, amely mindig visszaesik, a Föld cselekvését demonstrálok. És egy bonyolultabb, mert benne a szemléleti tárgynak, a „földre dobott kőnek” nincs empirikus, csak nyelvi referenciája, amely azonos a beszélő szubjektummal: „Százszor földobnál, én visszaszállnék [...]” (Ady). Amennyiben – mint a második példa esetén – nem az ok, a szándék, a következmény fölül szemlélt valóságát, hanem magát a végrehajtás megkettőzött aktusát elemezzük, a jelenülő cselekvést, akkor bebizonyosodik, hogy a tevés egyidejűleg készletet is megvalósít – mégpedig arra, hogy kifejtse hatását az emberre, aki cselekvéssel válaszol. Minden „földobás” korántsem pusztán a fizikai mozgás ismétlését realizálja és korántsem pusztán azt reprezentálja, aki cselekszik, hanem egy eseményt is, amelynek anticipációját képezi. Ebben a vetületben nem cselekvésként, hanem egy másik cselekvés jeleként mutatkozik meg, a visszatérés inspirációjaként. A cselekvés alanya nem az, aki „földob”, hanem aki eseménnyé teszi a földobást és a beszélő analógiájává a „követ”, miáltal saját verbális alakmását teremt meg az esemény (cselekvés-aszimetrián alapuló) prezentációjában.

Hasonló módon történik ez a *Pesztra* című elbeszélésben, amikor hajnalban Vera számára beköszönt a kezdés ideje: a szereplő fölébred, s egyúttal belép az időbeli életfolyamba – az álomból, a cselekvéssel nem kitöltött idő közegéből egy bizonyos helyre, a sötét szobába, s az ott eseményként bekövetkező kivilágosodás idejébe. A novella az idő jelenülését tettekben inkarnált eseményként demonstrálja, ami végül azzal zárul, hogy: „A ház ezalatt fölébredt”. Tehát a kezdet és a vég között két esemény ment végbe: az ébredés a cselekvőről áthelyeződik a cselekvés tárgyára s az egyről az egészre, amelynek megjelenítése kiterjed a kozmikus térre s ott a hajnalhasadás pillanatára, valamint a föleszmélés figurális képződményeire. Ily módon a behatárolt privát hely a le nem határolt végtelen alkotó részeként azonosítódik. Az esemény épp az, hogy a részhely dolgai az egész, a létesemény szimbólumaivá transzformálódnak az elbeszélésben. A diszkurzív rendben pedig egymás alakmaivá, az egyet – Verával szólva – a többivel „egyenlővé”, valamint – Kosztolányival szólva – „egyszerivé”. A cselekvés következtében egy másik cselekvés megy teljesülésbe, amit a novella így ad elő: „az élet látogatta meg” a szegény parasztlányt egy „nagyszerű pillanatban”.

1. Az *elbeszélő beszéd* képződményei szintjén az alkotó eseményt, hogy a szereplő tevékenysége megismétlődik a természeti jelenség szintjén: a pesztra a szobát, a hóesés a várost teszi tisztává. A fabulát ez a váratlan összekapcsolás szüzsévé avatja, olyan konfigurációvá, amely mind az aktornak, mind cselekvése tárgyának váratlan átalakulását eredményezi. Mintája az, hogy a dolog megmutatózó jegyei a szubjektumon is megjelennek, és megfordítva – a szubjektumé a tárgyakon. Vagyis megtörténik a szubjektum-objektum

viszony regulatív szerepének felszámolása, amit sematikus John Locke képletével illusztrálók: $S - O \rightarrow S - S$. Ezt a formulát az eszméléstörténet narratív képződménye sémájának tekinthetjük. A logikai képletet azonban az irodalmi elbeszélés természetéhez igazítva annyiban módosítanunk kell, amennyiben egy történés komponenseiként fogjuk fel a három pozíciót: $S1 - O \rightarrow S2 - S3$. Azaz nem relációk képletékként, hanem a megtörténés műveletekként alkalmazzuk. Az elbeszélt világban ennek megfelel a cselekvés átcsapása egy új diszpozícióba és a neki megfelelő szóbeli képződmény megalkotásába. Fokozást realizálva, három helyzetben ismétlődik meg az örömkifejezés, amit a világ mindig újabb aspektusát felfedező újra-felismerés előz meg s egyszavas megszólalás követ („– Hó...”).

Eseményként tudatosulhat a narratív beszédegységek belső heterogenitása, elsősorban a drámai szövegtől eltérő dialogicitása. Az elbeszélő beszéd ugyanis másodfokú szöveg, minthogy a szereplő szavának megjelenítésére szolgál. De mindkettőt a prózanyelvi írásmű közvetíti, a harmadfokú képződmények szintjén. Mind az elbeszélt szó, mind az elbeszélő szó olvasható szöveggé való átkódolása az írott diszkurzusra hárul. Alá kell húznom, hogy az átkódoláson nem technikai műveletet értek, hanem lényeges módosításokkal járó szemantikai transliterációt, ami a legkreatívabb értelmezési eljárások alkalmazását írja elő. Csak ennek köszönhetően tud feltárulni a beszéd és a szó eredendő dialogikus és eredendő metaforikus természete, valamint a köznév költői szavá és megszólalássá való átalakítása. Példaként idézem a fordulat epizódjának szövegét:

Az óra ütött, hirtelen a helyére lopta a babát, s az ablak felé ment.
Széthúzta a függönyt. Az utcára nézett.

– *(történetmondó kijelentések, az elbeszélő szava)*

Csoda történt.

– *(indirekt idézet, a szereplő szava)*

A házak, a fák, a gázlámpák, a kövek fehérek voltak. Esett a hó.

– *(leírás, az elbeszélő szava)*

A természeti folyamatról szóló elbeszélői kijelentés („Esett a hó.”) és a szereplő megnyilatkozásáról alkotott másodfokú kijelentés („Csoda történt.”) kölcsönhatásba kerül egymással, éspedig rejtett polémiát alkotva. Hiszen a havazásban karácsony idején nincs semmi természetfeletti: az elbeszélő szöveg belülről kétszólamú, ami azt jelenti, hogy két világlátás és két nyelvi magatartás közös képződményének tekinthetjük: az egyik referenciális, leíró és történetmondó, a másik felfüggeszti a szokványos tárgyi vonatkozást és új keresésére állít be. Ennek hatására az olvasó joggal kérdezheti: vajon miért jelent rendkívüli eseményt egy természetes folyamat? Mi motiválja a váratlan kifejezést?

Az elbeszélő szava a tárgyat témává, a beszéd tárgyává avatja; a hős szava, amely ellenáll minden tárgyiasításnak, megszemélyesíti a tematizált eseményt, „hőssé” avatja a meglátott és megjelölt jelenséget. Megszólítja például a kilincset: „Nyílj ki már... te... buta”; vagy: „megsimogatta a kotlát”.

A narratív szöveg viszont a csodával jelölt eseményt, egy minden tekintetben köznapi élet történetébe, egy új összefüggésbe integrálja – tudniillik Vera

„fölocsudásainak”, öneszmélésének történetébe. Ezért a műveletért a prózaritmus felelős, azaz a mondatnál és megnyilatkozásnál nagyobb képződmények ismétlődése. Az új szövegszintre való áthelyeződés során az elbeszélő szavát a hős saját nyelvén artikulálja. Ekkor az „Esett a hó.” állítás radikálisan átalakul. Íme: „– Hó...”. A szó új, egyszeri és személyes artikulációval, illetve írásképeinek sajátos megjelenítésével el is kezdődik egy perszonális elbeszélés kibontása. Diszkurzív szinten ez a jelölő ugyanarra a dologi csoportra vonatkozik, mint a *csoda*, s egyfajta alkalmi szinonimáját alkotja, mely a szelekció elvét is megszabja a transznarratív értelemképzésben.

Az eszméléstörténetet szüzséjét kialakító szelekció jegyében három helyzet kapcsolódik össze egy képződménnyé. A három „fölocsudás” konfigurációjáról van szó – a falu, a ház és a városi égbolt alatt. Az ismert *saját*, a megértésre váró *idegen* és a kettőt egyesítő *ismeretlen* fölismerése képezi a történet szerkezetét. Az eltérő helyeken végrehajtott eltérő cselekedetek mindig ugyanazt az eseményt aktualizálják. Mindig feltárul valami, ami feledésbe merült egykor vagy merül éppen most, a rutinmunka végzése közben. A feltárlásnak felel meg a kozmikus esemény, jelesül, a hajnali átmenet a sötétből a világosba, miként az életesemény is, mely az álomból való ébredést az öneszmélés történetévé alakítja át. De ugyancsak a felfedezésbe ütközünk a cselekvés vizsgálata során is: a portörítés folyamatában a szereplő a dolgokat emeli ki az eltakartság zónájából, miáltal azok végül élményvalóságként, saját világgént tárulnak eléje, az egyszeri cselekvés által elsajátított világgént. Ezután minden dolog a cselekvés tárgyává, a tárgyak pedig a cselekvés anyának szimbólumaivá lényegülnek át. Ezzel analóg esemény a havazással jelölt cselekvés, a Föld lustrációja a hó közegében.

2. A narratív értelemképzésen túllépve, a *prózanyelvi* képződményeket is a cselekvés eseménnyé lényegülésének sorában kell tárgyalni. E képződmények kialakításában, a mondatnál nagyobb egységek kölcsönhatása érvényesül, amit a prózaritmus valósít meg oly módon, hogy a megnyilatkozást egyfelől a benne szereplő szavak és jelek ismétlődésével, másfelől a szövegegész faktúrájával egyeztetni össze. Azaz a lineáris beszédmód elemeit vertikális képződménnyé alakítja át, a szálakat úgymond szövedéké. Ennek eredményeképpen a szöveget a szóban rejlő jelentéspotenciál felnyitásként tárgyalhatjuk, a szót pedig – mondhatnók – egy szövegfájl ikonjaként.

Ilyen szó például a *Pesztra*, mint a nyelvtörténeti esemény egyik unikális képződménye, amint köznévből társadalmi-foglalkozási megjelöléssé, illetve személynévé s végül egy műalkotás címévé alakult át. Ez a képződmény egyszer fordul elő a magyar kultúrában. Esemény!

A címben rejlő szláv nyelvi alapforma a nyájról gondoskodó *pásztor* jelentését őrzi; ezt a funkciót tölti be a dajkát jelölő *pesztra*, *pesztonka*, aki a gyerek gondozója, táplálója, őrzője, hasonlóan a pásztorhoz, aki a legeltetéssel (*pasu*) tesz eleget ennek a funkciónak. Maga a *dajka* is szláv jövevényszó, alapjelentése arra a cselekvésre utal, amely a gondozást, védelmet az anyatejjel való táplálás, szoptatás révén hajítja végre (*doiti* 'fejni'). Az effajta oltalom és odaadás képi reprezentációja az ikonográfiában a Szűzanya melle (*Virgo Lactans*); előképe a latin *Pietas*. Ne feledjük Vera szolgálattelvésének utolsó előadását: melegen gőzölgő tejet szolgál fel reggelire. A tej – színe, a fehér révén – kölcsönhatásba kerül a hóval, mely az oltalom és odaadás „színét” az egész – előbb fekete, majd

zöld, végül fehér – világra kiárasztja. Lehet, hogy a kristálypohárban álló Vera is ennek a kifehéřített, a tejjel metaforizált – megtisztult – valós világnak az alakmása. Hasonlóképpen realizálódik a tejnek egy másik tulajdonsága – az, hogy édes – a hópelyhek és a porcukor párhuzamában. A Vera nevében feltűnő eredeti köznévi *verus* ezt jelenti – 'valós, igaz'. Privát elbeszéléseinkben a szavak effajta sokszoros kódolása – egy szóindex szemantikai tartományának, metaforikus és kulturális kontextusainak magas száma – nem valósul meg, amiért is (minden posztmodern apória ellenére) lehetségesnek bizonyul a köznapi „próza” és a prózaköltészet megkülönböztetése.

Most szemügyre vesszük a cselekvés nevét, melynek kiválasztásában értelemszerűen ugyancsak a „dajkálás” mintájának kellene érvényesülnie. Az ébredést végrehajtó első lépés az, hogy Vera a fekete éj, a köd és korom közegebőł kiemeli magát, s ezzel elkezd a kifehéřítés sorozatát. Azzal indít, hogy a mosdótálba merítve álmos fejét, „lesimította” nyiszlett paraszthaját. Ez volt az első kézzel realizált jelenülés, a második a „kinyitás”. Megérintve a hideg kilincset, Vera felkiált: „– Nyíljon ki már [...]”. Teszi és mondja, biztatja magát, ami szemantikai olvasatban azt üzeni, hogy a cselekvésképtelenség, a bezártság, a rálátás és az értelem hiánya kölcsönhatásban állnak egymással; jelképük a „fekete” színnel jelölt amorf, hideg, világtalan mindennapiság. Ezt követően a hősnő minden tárggyal és minden cselekvésével következetesen ugyanazt a műveletet hajta végre, amit előbb önmagán végzett el: megvilágít, megtisztít, felnyit. A megtisztítás megismétlődik a tőle független kinti világban is. A létesülő párhuzam felismerése – benti és kinti, kicsi és nagy, rész és egész között – ott húzódik meg Vera felkiáltása mögött, a belső beszédben. Ám ezúttal már maga a szereplő tapasztalja meg a megtisztulást, amivel új szintre lép át a történetképzés: a saját nyelvbe vont eseményt megvilágosodásként azonosíthatjuk – öneszmélésenként.²⁶

A verbális megjelölés, a portörletés nem szokványos újra-megnevezése új jegyekkel tágítja ki e tevékenység tartalmát: a megnevezés a *kinyitás* és *simítás* jelentésével járul hozzá a cselekvés eseményesítéséhez. A kéz művét ismétlő megjelenítés aktusa lehet a szemé, a szájé, a toroké, az ujjhegyeké, a lábé, mivel az elbeszélés detalizál, és minden elemi részt cselekményesít, mintegy szereplővé emel. A cselekedeteivel testének határain túlnyúló prózai alak úgy jelenik meg olvasója előtt mint egy sokpólusú transzcendált aktuscentrum. Ezen fölül azt is tapasztaljuk, hogy minden dolog és minden részlet – aktorként – valamely történetbe illeszkedik, azaz a szűzsé is policentrikusnak bizonyul a költői elbeszélésben, akárcsak a szubjektum, vagy a sokszólamú prózanyelv. És minden résznek saját funkciója és egyszeri, jól követhető története van. Minden cselekvés aktora, eszköze és tárgya más, azaz egyszeri; ennek ellenére, pontosabban éppen ennek következtében ugyanazt realizálják – a feltárulkozást és megnyilatkozást.

26 Ezt az eseményt nevezi meg a *fronészisz* fogalmával Platón: „maga az eszmélet is nem más, mint bizonyos megtisztulás”. Vö. *Phaidon*, 1041. Az öneszmélés diszkurzusrendjeiről és műfajáról lásd: Kovács Árpád, *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. [A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij]*. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994, 231. Uő., *Próza- és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Argumentum [Diszkurzívák 12.], Bp., 2010, 61–178.

A dolgok érintése, az érintkezés aktusában feltáruló valósága az életvilág alkotó részévé teszi őket. Ezt a fabula szintjén a por eltávolítása eredményezi, vagyis a holt és alaktalan anyag lehántása a dolgokról és saját, egyszeri alakjuk megjelenítése a szem számára, ami az érintést a teremtő indítatással hozza összefüggésbe. Különösen árulkodó ennek érvényesítése az utolsó megtisztító művelet végén, a gazdátlan baba kapcsán:

Dobogó szívvel nézett rája, és leemelte a szekrényről. Nagy, fekete szemei egyszerre kinyíltak, s jól látta, könnyel voltak tele.

– Szegény, árva, baba – szólt és megcsókolta hideg száját.

A száj a csók révén ténylegesíti az érintkezést, minek hatására a porlepte rongybaba életre kell, szemei kinyílnak. Ezzel együtt elhunyt kis dajkája, Ilonka emléke aktualizálódik újra, amit „ujjainak a nyoma”, annak regenerálása tesz lehetővé. A csoda tehát a csók aktusában történik meg, azaz nem természetfeletti módon, hanem a cselekvéshez kialakított sajátos – már-már erotikus – viszonyulással („dobogó szívvel”, „öleli”), ami a dolgot az együtt-cselekvés készletévé, a takarítást eseménnyé teszi.

Itt a cselekvés eseményesülése forduloponthez érkezik. A sötét szoba, az üvegszekrény és a baba-szoba elsajátítása során ugyanis a szem maga is lényeges átalakuláson megy keresztül: egyfelől a sötét materiális dolgoktól a valóságig, innen pedig az áttetsző dolgokig (tintásüveg, üvegszekrény, üvegkúpola, kristálypohár), melyek belső terében más – nem empirikus – világok tűnnek fel; másrészt a szem teremtette panorámából a virtuálisba²⁷. Itt aktualizálódik a szoba a szobában alakzata, melyen keresztül a szemlélet az érzékin túli léttel veszi fel a kapcsolatot, amit a meghalt Ilonka képviseletében, a dajkájától megfosztott baba közvetít. De közvetíti magát a cselekvés reflexióját is, a meglátás visszacsatolását. Az üvegszekrényben való „babrálás” után Vera nyomban cselekvése tárgyi duplikátumához, a „baba-szoba” valóságához fordult, s ott tekintetével a lezárt szem felnyílását váltja ki. A babára nézve Vera saját látásmódjának modelljét teremti meg, meglátja és láttatni tudja, hogyan néz ő maga a világra és önmagára. A baba szemén keresztül a dajka tekint vissza reá, a róla leváló szociális szerep bábuja, aminek megfelel a pesztra báva nézése, aki – ellentétben „bámuló” alakmásával – „bambán”²⁸ tekint környezetére. Ugyanezt az explikációt – a nem értelmező tekintet felfüggesztését – szolgálja a függönyrojt elhúzása, amit jelképes szerepe is alátámaszt: Kosztolányinál a függönyrojt lehet a szempilla ekvivalense, az ablak a szemé. De nyilvánvaló, hogy ezek a

27 Kosztolányi művészetében az üveg a tisztánlátó szem figurális megfelelője, amely – mint a lézersugár esetében – áthatolhatóvá teszi a materiális közeget, bele és mögé lát. Mivel a fényt áttereszti „más világokat” jelenít meg, mint az érzékszerv, s ily módon a nap horizontjával rokonítja a meglátó-szem által befogott világot. A metafora ősi, mitikus forrása közismert. De gondolhatunk a *Hajnali részegség* ablakából befogott Mindenség látványára, ahol, miként a novellában is, megjelenik a csoda és szemlélete, a bámulat: „bámultam az égbolt gazdag csodáit”. A hajnal a felkelő nap „nagyserű pillanata”, akárcsak József Attila *Eszméletében*. S ott is az öneszmélés nyelvi képződménye.

28 Sokat elárul Kosztolányi nyelvi tudatosságáról az, hogy felismeri és kreatív módon működteti prózájában az etimon ambivalens szemantikáját a *bámulat* és a *bambaság* kétféle jelentésiránya kapcsán.

metaforikus képződmények a látás megújítását és transzcendálását szolgálják, vagyis az érzéken túli szféra szemantikai modelljét alkotják.

Az *Ilona* sem pusztán egy női név, de szövegszó, amennyiben a költői nyelv hangjait jeleníti meg az ismert versben. A versszöveg pedig a hangzás nyelvbelső energiáit tematizálja, minek köszönhetően a név elemeinek kiterjesztése a szövegfaktúrára mondáseseményként tudatosulhat, a nyelv „beszédeként”: „ezt mondja / a neved, / Ilona, / Ilona”; a név megnyilvánulásáról beszélő költő a hangzás újjáteremtője s ezzel a magyar nyelv őrzőjét, ápolóját reprezentálja: „dajkálom / a neved / lallázva / Ilona.”; a névvel homofon versnyelvi hangzás a szellemi táplálék metaforája: „csupa tej / csupa kéj / csupa jaj”; az érzéken túli létező megnyilatkozása az érzékiben: „távoli / szellemi / lant-zene”; a szövegálmány jelenvalója: „Elmúló / életem / hajnala / [...] nem múló / hallali, / Ilona”. S végül természetesen a hódoló „angyalok” létmódja a „dallamok” szférájában. Megdöbbenően egységes Kosztolányi költői nyelve. A latinus tisztaság okát épp ebben a poétikai következetességben kell keresni, s nem valamiféle esztétizmusban. Gondoljunk bele, hogy az *Ilona* című vers 1935-ben látott napvilágot, a *Pesztra* pedig 1907-ben.

A szájra tapadó száj – figurálisan szólva, a költői nyelvvél való érintkezés – a szóínséget modellálja. Vera a csókkal átörökíti – a már kinyílt kéz és tágra meresztett szem mintájára – a nyitott száj funkcióját, aminek a második részben cselekvést tulajdonít a szerző: a tetteivel jelenlévő hős most megszólalni készül, meg akar jelenni a nyelv világában. A fordulatot megvalósítva ki is mondja az egyetlen új szót, az öneszmélés kulcsszavát: „– Hó...”. Többször egymás után, háromszor szakítva meg és indítva újra az elbeszélő szövegeképzet. Többet nem képes mondani, ahhoz legalább is a himnuszos Assisi Szent Ferencnek kellene lennie, hogy a belső beszédben érlelődő akarat szavát, a háladalt előadhassa. Ennek hatására az elbeszélő regisztert vált: Vera szeméről Vera vérére kapcsolja át a téma kifejtését, amit a prózaritmus révén Kosztolányi a homofon ismétlés szintjén (*ver – vér*) nyomatékosít:

boldogságot érzett a vérében. Szeretett volna énekelni és a földre borulni, hogy megköszönje az életnek ezt a nagyszerű pillanatot, mellyel a szegény paraszt pesztrát meglátogatta, de ajkai csak dadogtak, kirepedezett kezei csak hadonásztak, értelmetlenül és bambán:

– Hó...

A „vér szavaként”, az akarat indexjeleként a beszédtöredék egy nagy megnyilatkozás, sőt egy himnikus ének hangzásának szignálja, az új beszédmód érlelődő szövegének engrammája – nem lexéma és nem jelentő; egy másik – a rövidprózai elbeszéléstől eltérő – műfajban lehetséges megnyilatkozás hívószava. (Mondanom sem kell: nem a csapadék referenciális jele.) Nincs kétség afelől, hogy a redukált szóbeli gesztus egy nyelvi eseményt jelenít meg, a köznyelvi forma egyszeri, személyes artikulációját, melyben a hangzás nem a dologra, hanem a szólás alanyának a szólás tárgyához fűződő értékviszonyára vonatkozik. A szövegben refrénszerűen ismétlődve pedig magára a név nyelvbelső jelére, etnikai kódjára s a benne rejlő jelentéspotenciálra.

A prózanyelvi rendben a szót a nyögéssel és dadogással azonosító szöveg a *hó* jelölőt tárgyról áthelyezi a belső eseményre, a megfogant akaras jelölésére. Ily módon elszakadva denotátumától (a tárgytól), jelentettjétől (a foga-

lomtól) és jelentőjétől (szótári alakjától) saját szövegbeli ikerpárjára utal vissza, arra a szöveghelyre, ahol a *mohó* jelzőt találjuk. De ezt sem érthetjük közvetlen, érzéki értelemben, mivel a megnyilatkozáson belül a „nagy szeretet” figurális kifejezésére szolgál és a nem „bamba” nézést minősíti, éspedig intenzitása alapján; azt, amivel a szem hozzájárul a részt vállaló cselekvés végrehajtásához; az odaadás „nagy”-ságát artikulálja. Vera – mondhatni – minden porcikájával, szemével is képes szeretni és tud ölelni.

A „mohó”-val kölcsönhatásba emelt „hó” egyfajta élményintenzításra utal, amelyet egy metaforikus kijelentés reprezentál: „fojtogatta torkát”. Ily módon a közlendő hatása nyeri el verbális alakját s fejt ki hatását – tudniillik a keletkező szó a közlés orgánumára és az emberi megszólalás artikulációjára. Vera képtelen az öröm intenzitásának és heurisztikus jelentésének közlésére; egész mondanójának megvilágítása, mely a belső beszédben reked, a narráció és a prózanyelv sajátos képződményeire, valamint az intertextusokra hárul.

A következő kérdés az, lehet-e a kimondott a kimondás aktusának a megjelenése, vagyis a *hó* a szó metaforája? Itt a kultúrtörténeti esemény szintjére kell irányulnia az olvasásnak, keresve azt a szöveget, amelyben ez a szemantikai kölcsönhatás fennáll. Mivel a hó (és az eső) a föld megtermékenyítésének tapasztalata alapján számos mitológiai képzet forrása, melyekben a gondolkodás a természetfeletti erők cselekvését véli felismerni, nem rendkívüli dolog, hogy az írott kultúra is megőrzi ezt a párhuzamot. Az *Ószövegség* – megőrizve a porral fennálló analógiát – az „áldás” nyelvét, az Úr szavait hasonlítja a hókristályokhoz. „Olyan havat ád, mint a gyapjú, és / szórja a deret, mint a port [...] / Kibocsátja szavát [...] / Közli igéit [...]”, (Zsoltárok 147: 15–19; Károli Gáspár fordítása.). Az élet mint látogató saját nyelvvél rendelkezik; az élet prózanyelvi értelemben nem vitalitás, hanem a szakrális érték inkarnációja, a szakrális nem-extrem, köznapi életszerűsége, amit Szent Ferenc alakja is megvilágít.

3. Mivel minden nyelvi megnyilatkozás beszédmódot és műfajt feltételez, amely az egyszeri intonációval lép kölcsönhatásba, a *műfajképzés* aktusát is a szövegben megtestesülő eseményként kell tárgyalnunk. Itt rendszer és esemény konfliktusa is érvényesül.

A feltétlen odaadás – láthattuk – nemcsak témája az elbeszélésnek, hanem a műalkotás működésének az elve is, mely a költészetet a szó szolgálata, a külpontosítódás, a disz-kurzus ismérvei alapján azonosítja. De diszkurzusként már a nyelv által alkotott új szellemi értéket hoz létre. Viszont az érték, melyet a cselekvés visz be a valóságba, senkinek sem tulajdona. Az egyszeri cselekvés itt médium, a hagyomány és a kultúra maradandó teljesítményeinek közvetítője. A műfaj a műhöz legközelebb álló eseménysík, amely már az irodalomtörténetet is befolyásolja.

A *hó* a *hódot* szövegének nyelvi egysége és a hálaének műfaji szignálja. A háladalt és a földre borulást majd viszontlátjuk a *Hajnali részegségben* és az író sok más művében. A Rilkeről és Rostandról szóló esszéikben pedig Kosztolányi magát Assisi Szent Ferencet idézi²⁹, aki az érték szintjére emeli a

29 A létvágy, a dogmátlan hit, a „poétai istenfogalom” vagy „istenszerelem” jegyében beszél Assisi Szent Ferenc életöröméről a teremtő teremtménye kapcsán, valamint beszél „hódolatszükségéről”, „aki testvérének nevezte a madarakat, miért ők is – hálából – testvérül köszöntik az embert”; ugyanis, „a hajnali madarak [...] imájukban istent dicsérve az emberről dalolnak”. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 281., 323.

szegénységet és a kétkezi munkát; aki életörömeivel és énekével jeleníti meg a lét feltétlen elfogadását. Ő a tevékeny odaadás örömeivel tanúskodik jelenlétéről a teremtett világban, annak legegységesebb semmisségeinek szintjén, például a kövek, növények, madarak környezetében, ahol egyenlő bánásmódot tanúsító cselekvésével önálló világokat tár fel. Attribútuma – az egyszerű, szürke mindennapiság jelképe – a veréb, akihez éppen olyan odaadással beszél (prédikál), mint ahogy a *Naphimnusz* révén a mindenséghez fordul oda. Sokatmondó gesztussal beszéde végén megsimogatja a kismadár buk-siját.

A mindent simogató Verának is a veréb az egyik attribútuma, egy árva alvó kismadár, aki talán éppen a megszólításra vár, hogy fölébredhessen, és utána másképp lássa meg a világot.

4. Újabb, immár a szubliminális egységek szintjén feltáruló eseményt jelenít meg az a képződmény, amely a megnyilatkozást, a beszédegészt *szövegindexé* alakítja átt. A közvetítő láncszem a hiányjel, Vera szava és az elbeszélés szövege között a Hó-val megnyitott szövegpotenciál végtelen felére utaló *trigramma* – a ... – teremt kapcsolatot. Grafikai jelként a befejezetlenségre és a hiátusra utal, műveleti szignálként az átkapcsolást szolgálja, szövegegységként – a betűk és jelek világaként – pedig a porszemek és hópelyhek grafikai mintázatát imitálhatja. Mivel azonban a novella szövegének utolsó nyoma is a papíron, az elbeszélés kinyitását prezentálja, a szereplők és cselekmények elbeszélte világáról a szövegmű optikai képére irányítja át a figyelmet.

Vera öneszmélésének csúcspontja a fölocsúdás: mint egykor a nagypapja ölében, most ismét úgy lát rá a környezetére, mint a gyerek, aki még minden jelenségen tud csodálkozni; nem vélekedik, hanem kérdez; kérdez, mert semmit sem vél magától értetődőnek. Az újra-meglátás – a kicsi és nagy dolgok együttlátása – kapcsán is felmerül a nyelvi szemantika mozgósítása. A *csoda* szláv gyökerű jelentésköre is olvasatunkat támasztja alá: nem az észlelés révén felfogni, hanem egyszeri föltünése, váratlan látomása alapján *észre-venni* a dolgot. De vele együtt az észlelet észlelésének a művét, az érzékcsalódást is. A *ču* olyan szavak töve, amelyek jelölhetik mind az intenzív érzékelést, a jó intuíción (*čut'jo*), mind annak tárgyát, a dolog látomását, kinézetét (*čudo*), de jelenti feltűnése eseményét is – feltűnik (*čuditsja*), ami a pillanat műve. Olyan látomás, amely rémlik, mint egy remegő kép – hol előtűnik, hol meg eltűnik. Végső soron a fény felsejléséről beszélhetünk az uralkodó sötétségben, aminek a hajnalhasadás derengő, zöld fénye felel meg a novellában. Ebben a poétikában és költői gyakorlatban a tinta színe, mely a nyelvet világítja meg, teszi láthatóvá a papíron. Ezért aztán nem a hajnali szín, hanem a fényben megtestesülő szó zöld írásképe a megfelelője, amely az elbeszélés terében megvilágított dolgokat – újra-megnevezés által – a szöveguni-verzum jeleivé avatja: „A szobát enyhén hullámozó zöld fény öntötte el.”³⁰ Itt már nem a dajka, hanem Vera, a *veritas* hordozója által gyűjtött fényről van szó, ami lehetővé teszi, hogy meglássa a szoba tárgyaiban a dolgok kapcsolatát a póre, nem reflektált, valós valósággal, azaz saját alkotórészeivel, egy-

30 Ezért van zöldre festve az *Édes Annában* az író házának kerítése; ez választja el az utcától, amely a várba, a politikai beszédek helyszínére vezet. De még az utca nevét viselő fehér kuvaszt is zöldre festik – a költői szó védelmében fellépő Hattyút.

mással, a cselekvővel és a cselekvés kibontakozó világával. A cselekvéses prezentáció megvilágítása, a zöld fény „panorámává” varázsolja a portalanított belső teret – a láthatóvá tett dologi világot festői látomássá, a tinta pedig e körképet írásképpé. A fény a költői nyelvi verifikáció metaforája.

Am nemcsak a tér csap át képbe, kvázi-műbe, hanem az átcsapás maga is megjelölt eseménnyé válik: neve – a csoda – áthelyeződik magára a felismerés aktusára és végrehajtójára, a szemre: „Vera bámulta ezt a panorámát”. A sötétből és a porréteg alól kibontakozó, az alakot nyert dolgok megismétlődnek a szem belső tartományában, de immár a látásmód ismérveként. A bámulat tehát – a semmibe meredő bamba tekintet leküzdéseként – eseményként azonos azzal, amit Kosztolányi „belprojiciálásnak”³¹ nevez: Vera előbb „körbe nézett” a zöld fényben fölsejlő szobában, aztán „mintha szemével egészen magába akarta volna ölelni”, látomásként „bámulta” a kinézetét, amit a primordiális meglátás, a rácsodálkozás képességének felett meg az író. Ezúton azonban még egy esemény valósul meg: a szubjektumlétesülés aktusa, mivel ebben a pillanatban válik el először a takarítónő szociális szerepétől a személyes cselekvés alanya, aki a panorama szubjektumaként azonosítja magát. S ezzel a nézés alanya a bámulat, az átfogó együtt-látás alanyává alakul át, ami új képződményben tud realizálódni, a nyelvben: az átfogó meglátás hatására „kicsi ajkai szétnyíltak”. A látható hústest felnyitása a belső test – a szív – alanyát prezentálja figurálisan, a szívdobogás pedig az akarás szubjektumát. A kinyílt a kinyilatkoztatás ígérését jeleníti meg.

5. Áttérek a személytörténet tárgyalására, melynek kapcsán leglényegesebb esemény – mondjuk így – a külprojiciálás; pontosabban annak prezentációja a művészi szövegben, illetve az általa explikált alany, a *külpontosított szubjektum* megképződése.

A hiányzó verbum kipontozott helyének betöltését szolgálja a szereplő – felismerést követő – szoborszerű prezentációja. Az átalakulás mintegy testén kívülre helyezi Vera alakját, létrehozva a túlcsonduló jelenlét, – Kosztolányi szavajárása szerint – az „extatikus” jelenlétmód alanyát. A „szívdobogató öröm”, mely Vera „torkát fojtogatja”, s melynek hatására „száját kitértja” ennek az exteriorizációnak a szomatikus megnyilvánulásai. Kosztolányi a testbeszéddel – a hústesten túlmutató testjelekkel – másutt a költői invenció pillanatát, a „lázás időt” hozza összefüggésbe, jelesül, a gondolatot megelőző tevékeny szó megszületésének idejét.³²

31 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő* = Uő., Osiris, Bp., 2006, 321.

32 A *Caligulában* ennek a külpontosító időalakzatnak a halál pillanata felel meg, amikor az álarc és az arc különválása nyomán megszületik a szereplő szava: „Élek”. És a szöveg utolsó szavaként, dialogikus válaszként erre az új önreprezentációra: „Ember”. Szomatikus prezentációja itt is az akarás szubjektumát, a kitarulkozás és az öröm alanyát állítja elénk: „Szeme kinyílt, s szinte rajongva pillantotta meg azt, amit mindig akart, és most meg is talált: a semmit”. Azt, ami a császárnál, Jupiternél és Fortunánál is „ősebb”, s túl van a kezdet és a vég közé zárt voltukon. A semmi „megpillantása” a látás látomásainak, az álomalakoknak a felismerését jelenti, s a reprezentációkkal járó érzékcsalódás lelepleződését – a látás vakságáét, azaz a képzelet műveként azonosított optikai képződményeket. Ez a lelepleződés a semmit jelenléthiányként és a jelenlét nyelvének hiányaként definiálja. A szó akarása

A *Boldog ihletett napjaim* című költeményben a képződő jelet a késsel hozza metaforikus kölcsönhatásba (akárcsak az *Esti Kornélban*), mely mindent kettévág s mindent fölnyit. A költeményben is, s a novellában nemkülönben, a személyes diszkurzus keletkező szaváról beszélhetünk: „mely sorsokat bont meg, kettévág mindent, / a szájon a jelt, mely egy életet tár föl, / a szóban a kardot”). Az öröm kivételes, „különös boldogságot” fejez ki, amely túlmutat az érzelmi telítettségen, minthogy értelemmel akarja felruházni ezt a hirtelen bekövetkezett új diszpozíciót. A boldogság szövege ily módon az ihlettel rokon külpontosított – nyelvi-szellemi éberséget demonstráló – állapot leírásaként értelmezhető. Az „én” ajkait szabályozó szignum – „a szájon a jel” különös szövegszó, amely „egy életet tár föl”, s ebben a narratív egységben az igazság eszközét is tetten éri („a szóban a kardot”), minthogy költői funkciójánál fogva ez a szó elválasztani hivatott a jelenvalót árnyaitól, szimulákrumaitól. Northrop Frye az „egzisztenciális metafora”³³ megképzéséért felelős képződményt érti alatta.

Az érintés, a taglejtés és a kimerevített mimikai záró-gesztus megteremti a test tevékeny jelenlétmódjainak „sűrített beszédét”, de a prózaköltészet rendje, a diszkrét tagolás révén – a kéz, az ujjak, a szem, a száj, a szív saját diszkurzusát hozva létre, mindegyik alkotórész sajátos részesülését kiemelve. Szemben a kőbeszéddel, a prózanyelv korántsem csupán jelképes beszéd. Soknyelvű diszkurzus is. S mint sokpólusú eseménymodell magát a külpontosítást valósítja meg, az „én” deiktikus korrelátumának eltávolítását, ám ezúton a hiányvalóság, a Semmi – a láthatatlan alap – birtokbavételét teszi lehetővé.

Kosztolányi hasonlóképpen nyilatkozik „én”-jének végtelen feléről, alkotótársáról, a nyelvről, valamint a nyelvbe extrapolált alany „önkívületéről”. A költővel megtörténő esemény kapcsán írja: „Élménye nem az, ami vele történik, akármilyen megrázkódtatás is legyen az, hanem az, amit művészien megalkot a papíron. Az élmény, amelyet átél a valóságban, el van intézve azáltal, hogy átéli és kiéli, s többnyire nem azt írja meg, hanem azt, amit nem él át, ami hiányzik neki, amit elképzelt olyan élesen, hogy felsőbb valósággá, művészi élménnyé válik benne.”³⁴

A kívülkerülés – a szobán, a városban, a világon, a téren, a testen, az élményen túlra – Vera bámulatában is kifejezésre jut, amely akkor jelentkezik először, amikor a dolog külső kontúrja, kinézete látomássá, majd csodává változik át, a látomás révén pedig belsővé, elsajátítottá. De ezt a fejleményt már az új megnevezés – a *csodálkozás* – adja tudunkra. Ily módon a látvány neve a látását megújító alany predikátumaként tér vissza, a cselekvés tárgya a cselekvés jelévé módosul. Ez a művelet megalapozza az egzisztenciális megértésért felelős egzisztenciális metafora működését a diszkurzus szubjektumára vetítve is: S1 – O → S2 – S3. Az S3 pozíciót a novella utolsó mondata realizálja. Vera csodára ébredő önmagát a csodavilág alanyaként azonosítja. Ezt az alakot merevíti ki a szöveg zárata.

képezi az újfajta verbális magatartásra utaló megszólalás motívumát, mely a látás és az álomlátás alakjai helyett az életvalóság és alanyiség összefüggésére orientálódik a nyelvbe való beiródás pillanatában. Ezen a ponton zárul le a történelmi személy átalakulása szöveghőssé, eseménnyé avatva az empirikus és dokumentált előtörténetből az irodalmi létmódba való transzgressziót.

33 Northrop FRYE, *Azonosság és metafora* = Uő., *Az ige hatalma*, Európa, Bp., 1997, 95–133.

34 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 333.

Vera különös cselekvése nyomán feltárul a dolgok eladdig nem észlelt aspektusa – mi-csodasága. Egyfelől az, hogy vannak; másfelől pedig az, hogy tevékenyen vannak jelen életében. Ha pedig jelen vannak, utalnak is valamire, amit nem ismer a közvetlen empirikus vagy a tisztán esztétikai megközelítés; ebben az alaktani szemléletben – Kosztolányi szerint – a dolog térben tapasztalható tulajdonságainak egysége, a „tárgyak színe, alakja, önmagukba zártága, a belőlük kivirágzó szépség volt az utolsó pont”, mint pl. a parnassienek költészetében³⁵. Valójában mégsem az érzéki alak esztétikai minősége, szépsége okoz örömet. A „tárgyiasságon” túl minden dolog vonatkozásban áll saját létalapjával, vagyis egy másik dologgal; továbbá a cselekvő személlyel, s mindahányan az érzéken túli végtelennel, melyhez a nagy időben létező nyelven keresztül vezetnek utak. E kölcsönhatás okán lehet a dolog a cselekvés során inkarnálódó értelem – a „látomás”, a „hallomás”, a „titok”, a „csoda” – hordozója. Mivel ezt mindig egyszeri megvalósulásként tapasztaljuk, és pedig az egyszeri cselekvés nyomaként, az egymásra utaltság felismerése csodálkozást vált ki, bámulatot. Ezért állíthatja Kosztolányi erről a látásmódról, mely a cselekvés tárgyaiban a személyes cselekvés jeleit ismeri föl, hogy „ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk. A tárgyak is jelképek, mint mi. És a mi értelmünk bennük van. Csak fel kell törni héjukat [...]” A költészetre vonatkoztatva így részletezi a külprojiciálás aktusait és műfajait: „Talán ezért folytonos csodálkozás, ima, bámulat, arcraborulás” a költészet. Láthatjuk, a *csodálkozás–felismerés–bámulat–leborulás* paradigmához hozzárendelődik az *ima*. A szubjektumtörténet rokonságban áll a költői alaphelyzettel, a „folytonos csodálkozással”, a permanens jelenléttel a jelképezés eseményében. A költő maga is így látja: a dolog ilyenkor „jelképezője a természetnek”³⁶. Ezt a vonatkozási rendszert – a részesülését – tárja föl a prózamű. Hiánya pedig azt leplezi le, hogy a tárgyak *között* mozogva nem találjuk velük a kapcsolatot, az a semmivel azonos („teng és leng a semmiségben”). Ezért a költészet szava – „megváltó szó”³⁷.

A részesülő habitus az egységesítő érzés értelmének prezentációját is jelenti. Diszkurzusa a háladal, mely a hiányra válaszként akar megszólalni és akkor „hódolatszükség ragadja torkon”³⁸ a külpontosítás alanyát. De ezen a határponton a prózanyelv már nem kompetens. A „– Hó...” egy lírai megnyilatkozás ígéretét konnotálja. Énekese nemkülönben, az is születőben van, hiszen a maga által elővételezett dalban lelhető fel alanyiségének eredete. Vera szöveghősként lírai beszédmódra apellál.

Az új diszpozíciót az motiválja, hogy az elmaradt háladal mégis elhangzik, de kizárólag Vera számára: „Az angyalok jártak itt. Azok daloltak neki is reggel. Szeme kimered, a száját kitéríti a csodálkozástól, a boldogságtól...” A boldogság szubjektumaként Vera egyértelműen a háladal kórusának tagja, az elhangzó „– Hó...” e kórus egyik szólama.

A „boldogságtól...” – ez az utolsó, különösen enigmatikus képződmény a novellában, s egyben a transzgresszió jele, mely a szöveget megnyitja más szövegek és az olvasó előtt.

35 Akiket „a költészet pozitivistái” címkével tisztelt meg Kosztolányi. *Uo.*, 335.

36 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 335.

37 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 322.

38 KOSZTOLÁNYI Dezső, *I. m.*, 323.

6. Még így sem teljes a cselekvés jelentésének vizsgálata, az eseményesülés képződményeinek a sora. Számolnunk kell ugyanis a *prózaritmus* teljesítményével, amely gyakorta érintkezik és interferál versnyelvi műveletekkel. A vers és próza határjelenségei mindkét műnemben (de a drámában is) megtalálhatók, ám a rövid elbeszélések szövegére különösen jellemző szoros együttműködésük. A prózanyelv a novellában is aktívan él a jelentőnél elemibb szekvenciák ismétlésének műveletével, miáltal a metaforikus digressziók szövegét is újratagolja a trópusoknál és figuráknál elemibb szinteken. Az itt tetten érhető esemény a *nyelvi szemantika* történetét érinti, mivel a nyelvi rendszerben elmozdulásokat generál.

A szöveg homofon szervezettsége a név, a jelölő, a hang és a szöveg között tud kölcsönhatást létesíteni. Különösen sokatmondó a következő képződmény: *Vera* – *veréb* – *éber* – *erei* – *vér*. *Vera*, eredetileg *Veronika* – 'igaz kép', azaz ikon (*vera eikón*).³⁹ *Veritas* – 'igazság'; *verbum* – 'ige'. Jelentése a szláv nyelvekben – 'hit, hűség'. *Vera* kendője és vére talán *Veronika kendőjére* utal, amelyen ott van az ikon, a hit igaz képe. A fiktív világban sem Jánoska dajkáját látjuk ténykedni, hanem a hely – a megtisztított, valós cselekvéshely – gondozóját. Figurálisan szólva – a ház köznapi pásztorát. A *Vera* névben rejlő jelentéspotenciál tehát a cselekvés programjaként működik.

De van egy kitüntetett helyzetű név, amely egyszerre vonatkozik a parasztlányra, de ugyanakkor magára az irodalmi szövegre is: a novella címe is *Pesztra*. A műalkotás élén szereplő *Név* utalhat a szöveg, a szavak és az írásjelek gondozójára; ez esetben magának a szerzőnek a metaforikus öndemonstrációja, akit nevezhetünk képletesen a nyelv pásztorának.⁴⁰ Akkor viszont a hóval borított világ a papírlappal azonosítható, amelyen az írás eseménye alkot betűképből eseményvilágot.

Eseményt a szótörténés legelemibb szintjén is. Hiszen a kitért száj sem más, mint a csodálkozás egyik jelének mimikai ekvivalense: a *bámul*, *ámul* szavunk keletkezése az *á* hang artikulációjában gyökerezik, tehát hangutánzó szavakkal van dolgunk. A prózanyelv a szó külső formáját is tematizálja – itt a betűkből való keletkezése van szemléletesen demonstrálva. Amikor a harmadik ismétlés során *Vera* beilleszti alakmását, az örömtias árvát a panorámába, megalkotva a kristálypohárban álló figurát, lényegében már e keletkező

39 A szó eredetének többféle etimológiai rekonstrukciója van. Mi a szláv átvétel okán ennek a filológiának az eredményeire támaszkodunk. Vö. Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, I. Прогресс, Москва, 1986, 292–293.

40 Kosztolányinál gyakran jelenik meg a nyelv őreként a pásztorokutya, a kuvasz alakja, aki szemantikai értelemben védi a költői nyelvet, az ideológiák retorikájától: „szavuk egészen elveszett a kutyaugatásba” (*Édes Anna*); itt Kosztolányi palindromát alkalmaz: *kuvasz a szavuk elnyelője*. Az a Hattyú kutya, aki egy másik műben is a magyar nyelv „házának” őrzője s „régijelkép”: „Őrizd a csöndet mindenekfelett / [...] fajtám őrzője, bölcs, magyar kuvasz. / [...] Inkább figyeld az irodalmat / s ha erre jár néhány sunyi utas / és meghallod, hogy engem ugatnak, / légy szíves és rájuk te ugass.” (*Hattyú kutyám*). A palindrom képződmény magában rejti a 'magyar szó' jelentést. Innen a kuvasz számára váratlan megnevezés: Hattyú. Ennek a költészet, a tisztaság és a szépség jelképeként közismert alaknak a neve megkettőzi a jelentést, amit így értelmezhetünk: a házőrző a vers témájaként a nyelv őrzőjévé lényegül át, paradox szemantikája alapján viszont a szép és igaz beszéd, a költői nyelv szubjektumával azonos.

szó metaforáját realizálja. Ahogyan a hókristályok – fehérre változtatva – beborítják a földet, a kristálypohár a szó hősének teremt menedéket: „az ég reá borul, mint egy üvegkupola”, „végtelenül nagy kristálypohárban áll”. A fehérnek ekkor már az igazság felel meg: „egyformává, egyenlővé tesz mindenkit és mindent: – Hó...”. Vera az ajkán keletkező szó által megképzett alakzat szülöttjét látja a kristálypohárban állni, valójában benne áll a műbelső szótörténetben. A kristály ugyanis annak a helynek a metaforája, ahol a szóalkotás, az írás megtörténik, mint azt az *Édes Anna* zárójelenete bizonyítja: az „üveges veranda”, az „üvegkalitka” az a hely, ahol az írás történik, s egyben magának az írásműnek a jelképe. A veranda neve is tartalmazza a *verus* tövét.

A kristálypohár a hókristály és a cukor alakmása, s a porszem szilárd, tiszta és életízű ellenpólusai. A *kristály* szó összetörhetlent jelent, mert minden más anyagnál keményebb. Az áttetszőség okán mintája a műalkotásnak: a kristályon átlátunk és megláthatunk benne más dolgokat, mint például Vera: „Mindenütt csupa újság és csoda. Az íróasztalon egy üvegdarab, melyen hajókat és tengert lehet látni, ha a lámpa felé fordítjuk”. Átlátszó, azaz magasan szervezett anyag, amelynek struktúrája nem önmagát, hanem a rajta kívül álló dolgokat világként jeleníti meg. A tollak s a „tentásüvegek és nagy, komoly íróskok” között szereplő üveg az üvegkupola és a kristálypohár elővételezett alakja. A kristály mint szimbólum az igazi anyagot jelentheti, a hibátlant és törhetlent, de magát az igazságot is, mely a keresztény gondolkodásban „kemény mint a gyémánt”.

A *por* jelölőt is elemeznünk kell a prózaritmus felől, tekintettel arra, hogy ez a nyelvi alak is paradigmát képez: *por – porcukor – pohár*. A hó metaforájaként a fehér porcukor az égi eledelt konnotálja, a novella végén daloló angyalok eledelét, s rokon a szövegbe írt betűk, a költői nyelv megjelölt elemeinek feltétlen odaadásával⁴¹. Mint a lét elemi részecskéinek jelképe⁴² a *por* a múlandóságot reprezentálja. Mint egyszerű, tovább nem bontható egység hitelesen képviseli az egyenlők egyikét és az egész összetevőjét, ami a szereplő egyik nevéből köszön vissza: *paraszt (prost) – ’egyszerű’*. Azaz minden halandót: „Isa pur és homu vogymuk”; minden példányt. De eseményesülve a költészetben az *Egy* jelölő új státuszra tesz szert – *egyszeri*.

A trigramma a szöveg végén a külpontosítás eseményének utolsó nyoma. Megismételve Vera felkiáltásának grafikai szegmentumát, egyúttal az elbeszél világ horizontját zárja le. Ugyanakkor megnyit egy másikat, a már elolvasott szöveg betűképként megjelenő „látványát”, amivel az olvasás megismétlésére szólítja fel a befogadót. A jelekből megalkotott képződmények grafikai manifesztuma már nem az elbeszél történet, hanem az írott diszkurzust prezentáló prózamű elsajátítását feltételezi, amit a nyelvi faktúra olvasóval kezdeményezett párbeszédének tekinthetünk. De ez a párbeszéd nem jön létre, ha elfeledjük: „Minden hang, minden betű önmagában is jelent valamit.”⁴³

41 Vö. „A könyv, a szellemi manna [...] az égi táplálék, mely minél inkább fogyasztják, annál több lesz belőle [...] tékozlóan odaadja magát [...]”. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levél a könyvről* = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 378–379.

42 LUCRETIVS tankölteményében (*De rerum natura*) a létatom jelképes megnevezése.

43 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ige = Uő*, *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 238.

7. Az *rekurzív olvasás* mint esemény azonban nemcsak az először olvasott elbeszélés ismételt, „szorosabb” elolvasását jelenti, hanem a már létező olvasatom tárgygyá és képződménnyé tételét, esetleg felülírását (pl. egy naplóban, egy olvasótalálkozón, egy előadáson, egy cikkben vagy könyvben). Az intuitív befogadás után a poétikailag megalapozott értelmezés valósulhat meg, amely magának az értelmező beszédmódnak a korrekcióját is maga után vonhatja, és az interpretátor saját nyelvének értelmezését teszi nélkülözhetelenné. A látható szavak, jelek és betűk szövedéke a jeltesti képződmények – anagrammák, palindromák, etimonok, paralelizmusok, inverziók, alakzatok, stb. – világlása a papíron arra szólít fel, hogy a divinatív befogadást követően elvégezzük az értelmező elsajátítást is. A feladat az, hogy a narratív képződmények után a diszkurzív képződmények „olvasatát” is létrehozzuk. Schleiermacher ezt a második elsajátítást a jelek és az egyéni jelhasználat interpretációjával azonosította. A jeleket *értelmezzük*, hogy az elbeszélte történetet – s ezen keresztül önmagunkat –, másodszer elsajátítva jobban *megért-sük*. De immár nem magára zárt szerkezeti egységei – szűzsége, szereplői, tárgyai és narratívája – alapján, hanem a szemantikai újításokért felelős prózamű utalásirányait vizsgálva, azaz nem szövegként, hanem műalkotásként felfogott léte alapján, amely az intellektust nagyobb nyelvi – nem logocentrikus – kreativitásra készíti. Erre válaszképpen, az olvasás terét elhagyva, áttérünk a belső beszéd, a megértés szövegének megalkotására, ahol – az applikáció kívánalmának eleget téve – az elbeszélte történet képződményeit saját egyszeri tapasztalatunkra vonatkoztatjuk.

Azt is mondhatnám: a dajka történetét olvasva s a mű prózanyelvét értelmezve a történet relevanciáját igyekszünk felkutatni, azt a *problémát* megfogalmazni, amely a szerző, a szereplő és az olvasó – azaz minden létező – közös gondja lehet. Nevezetesen: mit jelent a szolgálat az élet bármely helyzetében? Miféle viszonyt a dolgokhoz, az emberekhez és saját magunkhoz. A műalkotás működésének affektusa abban áll, hogy – mint Bahtyin állítja – *válaszra vár*. Amiben megfogalmazódik az arisztotelészi katarzis elve is: a megtisztulásé. Ekkor nem elég a történetet olvasni az elbeszélő kijelentések szintjén: interpretálni azért is kell a jeleket, sőt, a grafopoétikai mintázatokat, hogy a részekről az egészig és – rekurzív olvasással – az egésztől a részekig haladva teljessé tegyük a hermeneutikai kört.

Benyovszky Krisztián

„...Csakugyan egy könyvben vagyunk...”¹

Egy kortárs magyar regényről fogok beszélni. Egy olyan könyvről, mely ezt maga is megteszi – beszél magáról, folyamatosan foglalkozik az írás, az elbeszélés és az olvasás kérdésével. Mégpedig úgy, ebbe, az *íródás és elbeszélés* menetébe bevonja a befogadóját is, s ezáltal az olvasás műveletének részeként élményszerűen megtapasztalt közös eseménnyé teszi az alkotást. Vörös István *Keresztelés özönvízzel* című művével bocsátkozom párbeszédbe².

Előrebocsátom, hogy eltekintek a szüzsé kronologikus ismertetésétől, mint ahogy a mű kritikai értékelésétől is (erre más alkalommal keríték sort). Viszonylag kimerítő műelemzést sem ígérhetek, mivel a szövegnek csak egy vonulatával foglalkozom majd: éppen nem azzal, amivel személyes érdeklődésemből adódóan, eddigi publikációim alapján esetleg *foglalkoznom kellene*. Nem az alcím („Befejezhetetlen krimi”) sugalmazta nyomvonalon indulok el, hanem a narratív kommunikáció összetettségét igyekszem körüljárni, hogy aztán fejtegetéseim végén, mintegy az elmondottak konklúziójaként, egy olvasati javaslattal álljak elő.

Előadásom az olvasónapló szerkezeti formáját idézi majd, melynek sajátos narratív logikáját és „gondolatritmusát” az idézetek és a hozzájuk fűzött reflexiók váltakozása adja. Egy neves cseh irodalomtudós és esztéta, Zdeněk Mathauser fogalmát kölcsönvéve afféle *párhuzamos kontemplációnak*³ nevezném. Ennek elsődleges célja nem az ismertetés, az analízis vagy a bírálat, hanem a műből kiinduló, általa inspirált elmélkedés, ami magába foglalja az elrugaszkodás, tehát az olvasottak továbbgondolásának lehetőségét is.

Vörös István könyvét – a szimpózium hívószavainak megfelelően – a történet műalkotásban betöltött szerepét szem előtt tartva fogom faggatni. *Történet* alatt érte itt nemcsak a szereplők tettei, beszéde és interakciói nyomán kibontakozó – szűkebb értelemben vett – cselekményt, hanem az írás és az olvasás színre vitt eseménysorát is. Épp ezek egymáshoz való viszonya teszi sajátossá a mű által előírányozott és az olvasásban bekövetkező esztétikai kommunikáció jellegét.

Hogy az alább következő kommentált idézetgyűjtemény egyes utalásai érthetőek legyenek, néhány mondatban felvázolom a regény beszédhelyzetét, és röviden kitérek kompozíciót érintő kérdésekre is.

-
- 1 Elhangzott Veszprémben, *A történet a műalkotásban* című szimpóziumon 2012. május 4-én. A rendezvényt a Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Területi Bizottságának Irodalomtudományi Munkabizottsága és a Magyar Irodalomtudományi Tanszék által gondozott Irodalom- és Kultúratudományi Műhely szervezte.
 - 2 VÖRÖS ISTVÁN, *Keresztelés özönvízzel*, Noran Könyvesház, Budapest, 2011. A műre a továbbiakban csupán oldalszámokkal hivatkozom.
 - 3 ZDENĚK MATHAUSER, „*Sekundární literatura*” či „*paralelní kontempace*”? Česká literatura, 1992/5., 483–490.

A regény keretes szerkezetű. A kerettörténet, tehát az elsődleges fikció narrátora egy fizikus, aki lelkiismeret-furdalást érez azon kollégája eltűnése (vélt halála) miatt, kinek feleségét elcsábította. Hogy ezt (és más egyéb hibáját is) valamelyest helyrehozza, írni kezd, mégpedig egy regényt. Ez a beágyazott történet (másodlagos fikció) teszi ki a mű nagyobbik részét. Arról szól, hogy *„egy harmincas éveiben járó pap kilép a szolgálatból, mert gyereket akar, visszatér szülővárosába, ahová semmi nem köti már, tanítószkodni próbál, nevetséges viszonylatok jönnek létre közte és szállásadójának családjá között, ezektől a viszonylatoktól függetlenül gyilkosság történik a családban, melyet ő, a kiugrott pap, megpróbál magára vállalni, de járatlansága folytán természetesen ez sem sikerül neki. Úgy érzi, menekülnie kell, de már nincs hová. Öngyilkosság kizárva.”* (36.) Mindkét szereplő elbeszélő és író is egy személyben, akik kommunikálnak egymással és olvasójukkal is. A zárlatban a fizikus ekképpen összegzi írásművének jelentőségét: *„Észre sem vettem, hogy egy másik ember története révén a magaménak is a végére jutok. Megnyugodtam. Ezt már soha nem mesélem el.”* (226.)

„Nem vagyok gyilkos. Igaz, nem is vádol senki gyilkossággal. Nincs is vád ellenem.

Mindenki úgy tudja, nem is történt gyilkosság. Sőt, csakugyan nem történt. Hát akkor? Nem tudom. Én valahogy gyanakszom. Mégpedig magamra. Ki kell találni, ki vagyok. [...]

Nemcsak nekem kell kitalálni ki vagyok, hanem az olvasónak is.” (9.)

28

A regény első oldaláról idézett mondatokban az írás az önmegismerést és önmegértést elmélyítő aktusként értelmeződik, mely azonban számol egy külső pozíció bevonásával is: az olvasóéval, akinek (ki)léte ugyan bizonytalan, de majdani aktív közreműködésének lehetősége nem zárható ki. Szerzőnk többször is hangsúlyozza, hogy nem rá való tekintettel ír (*„Olvasóval különben sem számolok.”* 9.), de mégis gondol rá, *szóba hozza őt*, sőt meg is szólítja (lásd alább), ami mindenképpen egy késleltetett, azaz virtuálisan tételezett kommunikáció jelének tekinthető.

„De amit most írok, és amit esetleg ön olvas, mégsem iktathatom közéjük [ti. tudományos ismeretterjesztő munkák közé – B. K.]. Pedig oda tartozna ez is. Nem tudom, mihez kezdjek vele. Persze önök már okosabbak nálam, tudják, amit én nem. Azt mondják megjelentünk? Biztos lehetek benne? Lehet bízni egy olvasó szavahihetőségében? Tegye a kezét a könyvre, és esküdjön meg, hogy amit olvas, ugyanaz, mint amit én írok.” (160–161.)

Zavarba ejtő sorok. Túl vagyunk már a mű kétharmadán, amikor elhangoznak. A szerzői elbeszélő nemcsak kiszól a majdani, elképzelt olvasó(i)hoz, hanem *kibeszél* a fikcióból. Azzal, hogy valószínűsíti: *már* egy időközben megjelent könyvben van, ami az írás-elbeszélés pillanatában *még* csak alakulóban van/volt. Mi több: az utolsó mondat az írás és az olvasás pillanatának egyidejűségét jelenti be. Az írás nyitott horizontjának és a befejezett mű zárt horizontjának ilyen értelmű egybeesése Silas Flanery abszurd kívánságát juttat

„...csakugyan egy könyvben vagyunk...”

hatja eszünkbe. Calvino regényének e kulcsfigurája azt szeretné, hogy az általa éppen leírt mondatot még azon frissiben olvashassa el a szemben levő ház teraszán pihenő hölgy, s ő mint szerző egy távcsövön keresztül leshesse meg a szöveg rá gyakorolt hatását⁴.

„*Most mindjárt lecserélem az énem. Azt, aki beszél. Mint az elektron, aki egy másik energiaszintre lép. Ugranom kell. [...] Egy másik ember történetét kell elmondjam. Róla majd többet lehet tudni. Azaz forduljunk is át a regénybe és őbelé: rólam tulajdonképpen mindent megtudhat az olvasó [...] Az elbeszélő pedig árnyékban marad, de ott is a helye. Mostantól én beszélek.*” (12–13.)

A regény rögzíti a fiktív szerző (fizikus) és az általa teremtett szereplő (kiugrott pap) közötti nyelvi átlényegülés pillanatát. Pontosabban: az elsődleges, elbeszélői és szerzői funkciót egyaránt betöltő szereplő és a szöveget később döntő mértékben uraló másodlagos szubjektív narrátor közti szintváltást jeleníti meg. Ezt az elsődleges fikcióból a másodlagos fikcióba való átmenetet („forduljunk is át”) vizuálisan is jelzi a szöveg: az előbbi kurzívval szedett mondataiba az utóbbi figura egy-egy antikva (álló normál) betűs mondata ékelődik be, hogy aztán a „Mostantól én beszélek” című fejezettel kezdődően – néhány kitérő jellegű közbeszólástól eltekintve: 27, 39, 55, 109–111, 159–163, 175–177, 226 – ő váljék az elbeszélés domináns hangjává. Ahogy a későbbi példákban látni fogjuk, más értelemben is *megfordul* szerző és elbeszélő viszonya: a fizikus ugyan igyekszik majd kézben tartani a gyeplőt, jelezni föl-érendelt, irányító pozícióját, a pap viszont egyre erőszakosabban ragadja magához a szót: felesel alkotójával, bírálja őt és saját meggyőződésének megfelelően „hangolja át” annak mondandóját.

Összefoglalva: A fenti idézet egy narratív szólamváltást visz színre, ami a szerzői én lecserélődéseként aposztrófálódik. Tanúi lehetünk egy elbeszélő szerepkört is betöltő karakter születésének. Egy *eseményszerű* fordulatról vagy cseréről van szó, az elbeszélői hang nyelvi létesülésének performatív aktusáról. Különössége a másodlagos narrátor megnyilatkozásának reflexivitásában áll, abban, hogy tud teremtett mivoltáról, de mégsem akar vele megbékélni: már az első mondatoktól kezdve rebellis magatartást tanúsít.

„Nem valaki helyett beszélek, nem is vagyok regényalak. Valóságos pap vagyok, voltam. Én írok, és nem engem írnak.” (17–18.)

„Az elbeszélő a maga dolgait szeretné elmesélni, de fél, vagy szégyenkezik, vagy hülye, és kitalált engem. Csakhogy tévedett. Engem nem lehet kitalálni, mert vagyok. Be akar rángatni az irodalomba, azaz jóformán meg akar ölni...” (60.)

4 Italo CALVINO, *Se una notte d' inverno un viaggiatore*, Mondadori Editore, 2002, 198. A regény implicit olvasótípológiájáról lásd egy korábbi elemzésemet. BENYOVSZKY Krisztián, „*kezded éppen olvasni*”, Irodalmi Szemle, 2011/8., 46–59.

A fenti idézetekből látszik, hogy a pap elutasítja jelszerű mivoltát (hogy valaki helyett állna) és médium-szerepét (hogy burkoltan valaki más történetét közvetítené), s egyúttal feltétlen autonómiát követel magának és saját történetének. Megtagadja fikciós létmódját, melyet egzisztenciális veszélyeztetettségként érzékel („meg akar ölni”). Elégedetlenségének oka a fizikus irodalmi inkompetenciájában keresendő (amit egyébként az illető nem is rejteget: „*En szerencsére nem vagyok író.*” 39.), abban, hogy nem tud eleget tenni elbeszélői feladatának. A pap úgy érzi, hogy magára hagyták, az elbeszélő elhanyagolja, amiért neki lépten-nyomon helyettesítenie kell őt, holott ő maga sem rendelkezik szépírói adottságokkal („Nem vagyok író.” 97.).

„Nem szabad elfeledkezni arról, hogy csakugyan egy könyvben vagyunk. És ennek a könyvnek jobb híján én vagyok az elbeszélője. Minden a hatalmamban áll tehát. Ha úgy akarom, oldalra pillantok, és meglátom azt a férfit az út szélén feküdni, mondjuk, elütötte egy autó. Eltehetem láb alól.” (108.)

„Ide egy egyszeri, kétkező elbeszélő szükségeltetne, aki a jól bevált eszközökkel fokról fokra fölfejtene végre, ki is ez a három lány. Mit csinálnak, mit csinál az apjuk. Olyan író, aki tudná, mit gondolnak, aki nemcsak meglesné, de mozgatná is őket, aki végre világosságot teremtene a fejekben, ahol persze egyáltalán nincs világosság. Igazi elbeszélőre lenne szükségem, nem erre a kiugrott tudósra.” (97.)

A két idézet nyomatékosá teszi a pap megnyilatkozásainak ellentmondásosságát. A férfi hol függetlenségével és elbeszélői mindenhatóságával kérkedik, miközben viszont belátja fikciós létmódját („csakugyan egy könyvben vagyunk”), hol pedig egy jobb elbeszélő utáni vágyának ad hangot, amivel elismeri, hogy mégiscsak egy regényalak, aki rá van utalva egy, az ő világa felett álló, sorsát irányító létezőre. Különösen szembetűnő ez olyan részekenél, ahol saját cselekvésképtelenségéért a fogyatékos narrációt okolja: „sirattam az irodalmat, mely úgy tűnik örökre elveszett, sirattam az elbeszélőt, aki talán lehetővé tehetné nekem, hogy a bámulás helyett odaugorjak ehhez a nyakhoz, és finoman beleharapjak.” (99–100.)

„Még meggondolhatod magad, szoltam magamhoz. Vagy egész váratlanul az szólalt meg, aki engem ír? Itt van? Létezik?” (212.)

Szintén egy olyan mondat, ezúttal a regény záró szakaszából, mely a szereplői szólam kisajátító erejének („Mostantól én beszélek.”) a gyengülését mutatja. A rendőrségen önmagát feladni készülő pap magabiztosságának megingása a saját hang idegenként való felismerése miatt következik be, ami egyúttal a fiktív, teremtett mivoltának és médium-szerepének az beismerését, vagy legalábbis e lehetőség komoly mérlegelését vonja maga után. Az autokommunikáció kétségbe vonódik, és egy olyan beszédszituáció lehetősége villan fel, melyben a szubjektív narrátor kommunikációs csatornaként ismer magára: mintha más adná szájába a szavakat, s ő csak közvetítené azokat. Kinek is? Önmagának és persze története olvasójának.

„...csakugyan egy könyvben vagyunk...”

„[...] *alteregóm, te ökör, hiszen te sosem voltál pap, mint ahogy én se fizikus. Egyikünk se létezik a másik nélkül, pedig két egymásnak koppanó üres hordóban sincs több bor, mint egyben.*

[...] *Ki akar találni magának, mintha nem is léteznék. Azért, mert pap, erre még nincs joga. A pap nem vallásalapító. A pap nem megjelenítője, csak közvetítője a hinni valónak.*

[...] *Amit ő a maga gondolataiként tüntet föl, azok nemegyszer az én gondolataim. Igaz, nem mindig. Harc folyik közöttünk, ám én udvariasságból többnyire őt hagyom beszélni.” (110.)*

A fizikus egy idő után megelégszik szereplője nyavalygásait és személyét sértő megjegyzéseit, ezért felfüggeszti történetét, és szabad folyást enged addig elfojtott indulatainak. Gúnyos, ironikus hangú monológjában vitába bocsátkozik hőse kijelentéseivel és elbeszélői adottságaival kapcsolatban, ami gyakorlatilag az addig írottak kritikai felülvizsgálatát jelenti. Mondandóját mégsem az érintetthez, hanem az olvasóhoz intézi (lásd majd a következő idézetet). Az egymásnak koppanó üres hordók frazémája azon túl, hogy utal a szerző és szereplő egymásra utaltságára és folyamatos „összeütközéseire”, felveti azt a kérdést is, hogy mi illetve ki töltheti meg ezeket az edényeket ama éltető nedűvel.

[...] *Az olvasót pedig, akinek a létével nem számolok, tehát ő talán jobban ad a szavára, mint az enyémre, avval szeretném megbízni, mondja meg neki, hogy minél kevesebb kommentár, annál jobb.” (111.)*

A szereplő azonban láthatólag nincs rászorulva az olvasó közbenjárására: a következő fejezetből ugyanis kiderül, hogy olvasta a fizikus monológját („szemrehányásait elolvastam” 112.) Szerző és szereplője tehát belelátanak egymás lapjaiba. Hozzá kell viszont tenni, hogy ez a körülmény – az eddig idézett éles hangú szóváltások ellenére – nemcsak a kölcsönös gúnyolódásnak nyit teret, hanem megteremti a másiktól való tanulás lehetőségét is. „Egyébként ez sem az én gondolatom, hanem a regényem főszereplőjéé, akitől gyorsan idelopom a magam számára.” (159-160.) – olvassuk.

„Az olvasnivalóért való harc, ez az, amit az íróval folytatnak. Nem velem, hanem azzal a másikkal, aki előkelően kivonult a regényéből, talán már meg is halt, és nekem kell az ő harcait is megvívnom helyette. Pedig azt el kell ismernem, maguk kemény ellenfelek. Ezt a könyvet olvassák, olvasnak a sorok között is, ahová nekem nincs belátásom. Elképzelnek engem, ami számomra elképzelhetetlen. Gondolnak rólam valamit, de nem az én fejemmel. Tudnak rólam ezt-azt, amit én csak sejtek magukról. (Magamról?) [...] Egyáltalán kik maguk? Hadd képzeljem el magukat.” (67–68.)

Az előbbi mondatok a szakadár narrátor ellenszegülő magatartásának újabb motivációjára vetnek fényt. A pap egy másik függőség alól is megpróbál kibújni. Nem elég, hogy egy szerzői képzelet szülte lény, aki csak részben alakítja sorsának, még azzal a tudattal is kénytelen együtt élni, hogy élete mások

vizslató tekintete előtt zajlik. Mintha arra ébredne rá, hogy egy színpadon van, s közönség figyeli minden mozdulatát. Az olvasói vagy nézői képzeletnek való eme kiszolgáltatottságot azzal igyekszik kompenzálni, hogy maga is befogadói pozícióba helyezkedik, s elképzeli az őt elképzelőt. Ahogyan tette ezt korábban a szerzőjével is. Ebben a provokatív nyelvjátékban egész odáig megy, hogy határsértő megtestesülését helyezi kilátásba: „Mi lenne, ha magukhoz bújnék? Szorosan. Hogy halljam a szívverésüket.” (68.) Az olvasókkal való virtuális kontaktus a későbbiekben is megmarad a részéről, olyanmire, hogy a szerzővel való elégedetlenségét is megosztja velü(n)k:

„Ha az, aki ezt írja, és aki nem akar a segítségemre sietni, most készenlétben állna, akkor kimondatná velem: szerelmes vagyok. Csakhogy nagyot tévedne. Tehát mégis jól teszi, ha vesztég marad a vackán. Elvégre kibe lennék szerelmes? Maguk talán tudtak volna választani közülük? Úgy értem, érdemes lett volna választani?” (78.)

„Írok, valósággal benne vagyok a papírban, harapom a rostjait, mint valami sűrű kását, írok, tehát nem vagyok.

Bocsánat, most a tollhegy beszélt. Az a kis golyó. Az én tudatom nagyobb labda, és nem forog egy fémtokban, kék vért maszatolva szét.” (18.)

„Kiterjesztett szárnyú madár árnyéka suhant el előttem a lépcsőn. Mintha egy könyv lapjait pergetné valaki, mert pár vonással rajzfilmet rögtönzött a sarkukba.” (109.)

Két érzékletes költői kép, mindkettő az elidegenítésnek és kizökentésnek a korábbiaktól eltérő módját képviseli. A szereplő ezúttal nem a szerzőjével felel, nem is az elképzelt olvasójával kezdeményez párbeszédet, hanem az írott szöveg materialitását teszi nyilvánvalóvá. Az első, gasztronómiai hasonlatban a fizikai hordozó (papír) az ideiglenes létfedéssel járó alkotás közegeként jelenik meg, a második, vizuális élményre építő képzettársításban pedig a szereplő életvilágaként. Az előbbi esetben az írást gyakorló szereplő szinte *beleveszik* a szövegbe, elkeveredik annak anyagával, az utóbbiban viszont képes egy külső befogadó nézőpontjából figyelni *könyves önmagát*.

Az eltávolítás példajaként tartható számon az is, hogy a feljegyzések írója – ha tagadó értelmű kijelentés formájában is, de – tárgyiasul, mégpedig golyóstollként materializálódik; kérdés persze, ki használja őt, és mire.

Miként az előbbiekből már kitűnhetett, Vörös István könyve egy *fordulatos* regény, de más értelemben, mint a kalandos epika. Inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy a többszintű fordulatos regénye, melyben a cselekvésként értett elbeszélés sajátos dinamikáját olyan narratív eljárások szervezik, mint: átfordulás a szereplőbe, odafordulás az olvasóhoz, elfordulás a szerzőtől, kifordulás a fikcióból és a szereplő önmagába fordulása. Nem beszélve arról, hogy a főszereplő egy kiugrott pap, aki hátat fordít addigi hivatásának. Olyan öntükröző, metapoétikai fogásokról van szó, melyek mindegyike az (ön)tudatlan belemerültség, a közvetlen élményszerűség kibillentésében érdekelt.

Az olvasást ennek megfelelően egyrészt a belefeledkezés és kizökken(t)és libikóka játékának frusztráló élménye határozza meg, másrészt az írás, a cselekmény és az olvasás egyidejűségének esztétikai illúziója. A befogadó egy olyan történetbe kap meghívást, ahol lehetséges világok harca folyik éppen, hangok, nyelvek és egyéni képzeletek feszülnek egymásnak, hogy veszélyeztetett önazonosságuk megőrzése mellett függetlenségüket is kivívják. Ehhez pedig igénylik az implikált olvasó segítségét is.

A mű poétikai konstrukciójával kapcsolatban természetesen hivatkozhatnánk a *parabasis* vagy az *apostrophé* hagyományának továbbélésére, és *kitérhetnék* a tudálékos szerzők, szellemesen csevegő narrátorok és poétikai kérdésekkel bajlódó szereplők impozáns galériájára Cervantestől Sterne-ön, Fieldingen, Diderot-ön, Dosztojevszkijen és Borgesén át Kunderáig, Nabokovig, Calvinóig és Esterházyig – de nem teszem. Egyrészt, mert a műnek a próza metanarratív-önreflexív vonulatához való kötődése evidens, olykor jelzett is, így nem szorul bizonyításra. (A bővebb összehasonlítás egyébként is messze túllépné az előadás kereteit.) Másrészt – és főként – azért, mert a szöveg múltba nyúló *hagyományos* mintázata helyett inkább annak aktuális, személyre szabott mondandója érdekel. Röviden: a történetiség feltárása helyett az applikáció. Értelmezésemben ugyanis ez a regény egy parabola, tehát egy burkolt jelentésű és kivetítésre alkalmas történet, mely a szerző – elbeszélő, elbeszélő – szereplő és a szereplő/elbeszélő – olvasó viszonyrendszerén keresztül mutatja be (narratíván modellezi) egy önismereti és metafizikai kérdésekkel vívódó ember gondolkodás- és viselkedésmódját.

A szöveg számos helye szól egy ilyen irányú olvasat indokoltsága mellett: a mű címe, mottói (S. Hawking, Szent Ágoston), fejezetcímei (Kivonulás, Könnyű pokol), allúziói (Dante), a beágyazott történet főszereplője, a bűnügyinek tetsző cselekmény körülményei, az áldozat neve (Atya), s mindezekből adódóan bizonyos mondatok metafizikai áthallásokat mozgósító kétértelműsége (pl. „*ne kitalálni akarjon engem, hanem tanuljon tőlem. A magam részéről én hősöm rendelkezésére bocsátok mindent, ami sorsának megértéséhez szükséges, ha ő ezt kevésnek találja, nem figyel eléggé.*”)

Milyen kérdések húzódnak meg a két elbeszélés mögött? Mi az, amire a mű válaszol? Úgy vélem, hogy az említett parabolikus olvasat három fő kérdés(kör) mentén körvonalazódik:

Meg van-e írva a sorsunk, s mi csak – egy fölsőbb akaratnak engedelmességedve – beteljesítjük azt, vagy tevékeny alakítói vagyunk életünk történetének?

Képesek vagyunk-e érdemi transzcendentális kommunikációra, vagy az, amit annak gondolunk, csupán önmagunkkal folytatott belső magánbeszéd?

Mi határozza meg inkább identitásunkat – az, aminek gondoljuk magunkat, vagy ahogyan-akinek mások látnak minket?

Ezek pedig végső soron egy mondatba futnak össze, abba, ami a regényben ugyan állításként fogalmazódik meg, én most itt mégis kérdésbe fordítom át: „...csakugyan egy könyvben vagyunk...”?

Kovács Gábor

Szó és szöveg viszonya Gárdonyi prózájában

„Gyöngy minden szó, amely sugártörésben van elhelyezve... Némelyik szó szinte reflektor-erejűvé válik. Az ilyeneket nevezem reflektor-szavaknak. Ebben van az *épihète rare* és a *mot imprévu* is.”

Gárdonyi Géza¹

Nagy Sándor 2000-ben készült tanulmánya felhívja a figyelmet arra, hogy Gárdonyi titkosírással írt feljegyzéseinek gyűjteménye – amelynek kódnyelvét 1969-ben fejtették meg –, vagyis „a Tikosnapló Mesterkönyv-fejezetéből kibontható *művészetelméleti gondolkodás* mindenképpen a Gárdonyi-életmű egyik legfontosabb területe”.² Az 1910-es évek közepétől kezdve írt, kiemelkedő poétikai tudatosságot tanúsító jegyzetek jelentősége valóban vitathatatlan: arra szólítanak fel, hogy Gárdonyi írásművészetét átalakulásában ragadjuk meg, regényírásmódjában pedig két élesen megkülönböztethető poétikát ismerjünk fel. Gárdonyi „történelmi regényei” és „társadalmi regényei” vagy „nagyregényei” és „kisregényei” más-más konstrukciós elv alapján épülnek fel, s bár nem kifejezetten a történelmi–társadalmi, kaland–realista, nagy–kis műfaji oppozíciók alkotják a két eltérő regénypoétika domináns tendenciáit, mégis fel lehet ismerni a szövegszerveződés szintjén realizálódó fundamentális különbségeket. Gárdonyi „nagyregényei” a történetképzést és a cselekmény által meghatározott szubjektumot állítják a középpontba; „kisregényei” pedig a nyelvképzést és a perszonális szóban születő szubjektum létesülését avatják domináns szövegszervező elvvé.³ Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy nagyvonalakban jellemezzem Gárdonyi prózanyelvi művészetének ezt a kettősségét, az *Aggyisten*, *Biri* című „kisregény” interpretációja segítségével pedig működésében tárjam fel szó és szöveg dinamikus költői viszonyának felépülését.

35

I. Gárdonyi prózanyelvei

Gárdonyi Géza 1916. július 17-én ezt jegyezte fel naplójában: „ma gondoltam rá, hogy mily kevés karaktert állítok elő, s az élet sok milióje iránt vak vagyok.

-
- 1 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974. (51–147.) 140. (Az alábbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)
 - 2 NAGY Sándor, *Gárdonyi közelében*, Dobó István Vármúzeum (*Studia Agriensis* sorozat 21.), Eger, 2000, 117.
 - 3 A szó és szöveg dinamikus viszonyában tetten érhető költői nyelvképzésnek, illetve a perszonális szóban születő szubjektum létesülésének a poétikáját a diszkurzív poétika fejti ki. Vö. Kovács Árpád, *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi Kiadó (*Res poetica* sorozat 3.), Veszprém, 2004.

E hó közepe táján világosodtam rá, hogy minden műnek próbaköve a regzés. Tehát ötvenhárom éves koromban kellett megtudnom, amit már tizenhét éves koromban tudhattam volna, s mi más akkor az irodalmi pályám!” (24.). Ez az erősen önkritikus bejegyzés arra enged következtetni, hogy az 1910-es évek során Gárdonyi prózanyelvének poétikájában váltás következett be. Történelmi tematikájú „nagyregényei” és *nagynovelláknak* keresztelt „kisregényei” felépítésének összehasonlítása valóban markáns eltérést mutat. Az *Egri csillagok* (1897–1901), *A láthatatlan ember* (1900–1902) és az *Isten rabjai* (1906–1908) című „nagyregényei” jól ismertek. S ugyancsak nyilvánvaló annak a forrásgazdag és cselekményközpontú elbeszélésrendnek a sikere, amely ezeket a regényeket szervezi. Maga Gárdonyi azonban sokat emlegette az ilyen regényírás nehézségeit: az adatgyűjtés és az adatok regénnyé öntése anyagilag és szellemileg is nagy áldozatot kívánt tőle. Meg is írja a naplójában: „»ha tetszik, ha nem, én többé aligha vállalkozom ilyen alapon regénycsinálásra. Gazdag embernek való mulatság az ilyen!«”.⁴

A nagynovella vagy „kisregény” műfajába sorolható művei – *Az öreg tekintetes* vagy az *Ida regényén* kívül – viszont már kevésbé ismertek,⁵ s maguk a műfaji jellemzők is kevésbé világosak. Hogy miért van az, hogy kevésbé ismertek – erre nehezen lehetne választ adni... Azonban, ha sikerül tisztázni és feltárni e művek poétikai újszerűségét, akkor az talán támaszként szolgálhat a szélesebb körű olvasás számára. Ha rá akarunk mutatni a „kisregények” specifikumaira és Gárdonyi átalakuló regénypoétikájának főbb vonásaira, akkor érdemes odafordulni a *Mesterkönyv* megjegyzéseihez. Hiszen nemcsak arra világítanak rá, hogy milyen írásművészeti hibákat fedezett fel Gárdonyi azokban a „nagyregényekben”, amelyeket korábban – a családi hagyomány szerint – életműve legjobb (*Egri csillagok*), legkedvesebb (*A láthatatlan ember*) és legszebb (*Isten rabjai*) alkotásaiként tartott számon,⁶ hanem mert értékes reflexiókat tartalmaz az életművében újonnan létesülő regényforma eljárásaira vonatkozólag.

Gárdonyi kissé kritikusan ezt írja a saját „nagyregényeinek” prózapoétikai hagyományát elsődlegesen meghatározó Jókai-féle írástudatról: „a szép lány, ha hibáját is megmondom, egyszerre nem tündér, hanem ember. A gonosztevő, ha valami jót mondok róla, egyszerre nem ördög, hanem ember. Jókai ezt nem tudta” (83.). Azonban hozzá kell fűzni ehhez azt is, hogy mindezt – saját belátása szerint – maga Gárdonyi sem tudta egy ideig. Vagy legalábbis nem elsősorban erre az „emberalkotó törekvésre”⁷ koncentráltak történelmi regé-

4 GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Dante Kiadás, Budapest, é. n., 47.

5 A „kisregénynek” nevezhető művek listája: *Cyprían* (1888), *A báró lelke* (1893), *A lámpás* (1895), [*A kékszemű*] *Dávidkáné* (1899), *Az a hatalmas harmadik* (1903), *Az öreg tekintetes* (1905), *Ábel és Eszter* (1907), *Te Berkenye* (1913), *Szunyoghy miatyánkja* (1913), *Aggyisten, Biri!* (1914), *A kürt* (1915), *A kapitány* (1915), *Leánynézőben* (1916), *Julcsa kútja* (1916), *Vallomás* (1916), *Ki-ki a párjával* (1918), *Ida regénye* (1920), *Bibi* (1929).

6 Z. Szalai Sándornak *Az élő Gárdonyi* című könyv második kötetében, a 91. oldalon feljegyzett családi emlékek alapján tett megállapítása. Z. SZALAI Sándor, „*Igazítások*” *Attila életrajzán = Gárdonyi műhelyében*, Magvető Kiadó, Budapest, 1970, (162–175.) 162.

7 A fogalom eredete – Sík Sándor, *Gárdonyi Géza = Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Pallas Rt. Kiadása, Budapest, 1928, 15–130.

nyei. Mindazonáltal bizonyos szempontból teljesen igaza van Schöpflin Aladárnak:

„Ami ezekben [ti. Gárdonyi történelmi regényeiben] történelem, az csak messziről fénylő színháttér, a földolog az előtér, a mindig egyforma, időtlen kicsiny emberi sorsok képe. Nem a múlt páthosza sugallta ezeket a regényeket, nem is az érdeklődés, amellyel a történelmi regényírók egy kor tükrében keresik egy nép, egy nemzet, egy ország, vagy az emberiség sorsának, vagy jellemének képét. Gárdonyit az érdekelte, mivé alakul egykét jelentéktelen, a nagy eseményekben legfeljebb passzív szerepet játszó ember élete egy bizonyos történelmi kor milieujében. Azt lehet mondani, történelmi műveiben a történelem csak másodsorban fontos az apró emberi magánügyek mögött. Ez tudatos poétikai gondolat nála, ő így fogta fel a történelmi regény feladatát.”⁸

Schöpflin éleslátású megjegyzését a Gárdonyi-recepció joggal tekintette kiindulópontjának. Az előtér–háttér fogalompárosával dolgozó poétikai megfigyelés helyesen emeli ki azt, hogy az egyén története hogyan kerül fókuszba – a történelmi kereten belüli – a „nagyregényekben”. Ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a személyes történet válik ezekben poétikailag domináns eljárássá – s valóban, kevésbé lehetne a három regény szereplőire ráilleszteni azt az elvárásrendszert, amelyet a fentiekben idézett Gárdonyi-megjegyzés követel meg. Előtérbe mindhárom esetben egy bizonyos személy *Bildungsroman*-szerű sorsa kerül, amely azonban oly nagy mértékben rá van utalva a történelmi narráció cselekményképző eljárásaira, hogy a sorstörténet mégsem válhat személyessé. A történet a „nagyregényben” egy egyéné – de mégsem lehet azt mondani, hogy személyes történet lenne. Azonban van egy másik problémakör, amely a „nagyregények” középpontjába kerül: nem a szubjektum identitásának létesülését, hanem a történetmondásban létesülő nemzeti identitásnak, vagyis a narratív identitás egy kollektív formájának a kialakulását kutatják e regények.⁹ A perszonális nyelven alapuló szubjektumképző szöveg Gárdonyi „kisregényeiben” kerül csak előtérbe.

1. A történetképző „nagyregény” írásművészete

Gárdonyi történelmi regényeinek konfigurációja kettős meghatározottságú. Mindegyik „nagyregény” tartalmaz egyfelől egy markánsan prefigurált történetet; másfelől pedig létrehoz egy olyan cselekményt, amely sajátos módon refi-

8 SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1937, 88.

9 A narratív identitás fogalmát ricoeuri értelemben használom. Vö. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Jeney Éva), Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 373–411. Illetve: *A narratív azonosság = Narratívák 5. – Narratív pszichológia* (Szerk. Thomka Beáta, ford. Seregi Tamás), Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 15–25.

gurálja ezt.¹⁰ Egervár ostroma, a hunok európai szerepe és Margit középkori élete olyan történetekként adottak a magyar kulturális öntudatban, amelyek a Gárdonyi-regények előtt is már számtalanszor el lettek mondva. Ennyiben a regények viszonylag szilárd konfigurációjú háttérrel dolgoznak. Bornemissza Gergely, az írnok Zéta és Jancsi fráter döntő részben Gárdonyi által kitalált élettörténete pedig azért kerül előtérbe, hogy a már eleve elmondott történet keretében valamilyen úton-módon annak olvasatává váljon. Így az életsors konfigurációja refigurálja a stabil prefigurációval bíró történelmi történetet ezekben a regényekben. Azonban ki kell emelni, hogy az egyes életsorsok cselekménye nem tud leválni a történelmi szüzséről, hiszen bármennyire is önálló olvasatokká válnak, mégiscsak *maguknak* a már eleve elmondott történeteknek az olvasatai. Akármennyire is kitalált a főszereplő története, az mégsem szűnik meg a már eleve szilárd konfigurációval bíró elbeszélések refigurációjának lenni – vagyis nem képes elszakadni a háttértörténettől. Bármilyen erőteljesen is törekszik az előtérbe, mégiscsak az egyén története a projekció, amelyet mégoly fiktív mivolta ellenére is a történelmileg meghatározott háttérnarráció vetít ki. A regény középpontjába így mindig az kerül, hogy az eseményeket megfigyelő és átélő főszereplőnek hogyan sikerül megértenie és leírnia a történelemben kirajzolódó sorstörténetét. Ezek a regények valójában a történelem egyedi olvasatainak megírás-történetét alkotják meg.

S éppen ez alkotja Gárdonyi „nagyregényeinek” különlegességét is. Ezek a regények a *Bildungsroman* sorstörténeti elbeszélésmódja (Bornemissza Gergely életének, Zéta krónikássá válásának, Jancsi fráter írnokká fejlődésének a története) mellé állítják a kollektív narratív identitás kialakulásának analízisét. Gárdonyi „történelmi” regényeiben ugyanis csak a fabula témája történelmi. A szüzsé már nem más, mint egy-egy elbeszélő műfaj poétikai értelemben vett paródiája, újrafelfedezése és analízise. A narráció témája maga a kollektív identitást képző történetmondás eltérő formáinak kialakulása. Az *Egri csillagok* annak a históriás tudósító elbeszélőformának a kialakulását jeleníti meg, amely során egy, az eseményekben részt vevő ember válik elbeszélővé. *A láthatatlan ember* egy olyan tudós (krónikás) történelmi elbeszélőforma születését ábrázolja, amelyben a szemtanú elbeszélő hasztalanul igyekszik kialakítani egyfajta objektív, a megjelölt eseményektől elterelő távolságot. Ennyiben e regény rá is mutat a történelmi elbeszélő objektívítási igényének lehetetlenségére, s a személyes érintettségéből fakadó interpretáció kikerülhetetlenségére. Az *Isten rabjai* pedig a legenda elbeszélőformájának születését kutatja. A „nagyregények” szövege végeredményben a kollektív tudatot képző elbeszélőnyelvek létesülésének egzisztenciális analízisét alkotja: azt vizsgálja, milyen kontextuális feltételei vannak az olyan narratív formák kialakulásának, mint a históriás ének, a krónika és a legenda. Tehát Gárdonyinál a „nagyregény” valójában nem más, mint az elbeszélőnyelv kutatása; „történelmi” regényeinek szava az elbeszélőszó eltérő formáinak születéséről szólnak. Röviden így lehetne meghatározni Gárdonyi „történelmi” regényeinek központi kérdésfelvetését: hogyan jönnek létre a nem népi eredetű elbeszélőformák? Hogyan ragadhatóak meg a modern elbeszélés nem-folklor gyökerei?

10 A prefiguráció, konfiguráció és refiguráció fogalmáról lásd bővebben: Paul RICOEUR, *A hármás mimézis = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, (Ford. Angyalosi Gergely) I. m., 255–309.

2. A nyelvképző „kisregény poétikája”

A Gárdonyi írásművészetében sajátos módon kialakított „kisregényi” konfiguráció ugyancsak kettős meghatározottságú. Rendelkezik egyfajta specifikus történetképző eljárással. Azonban a „kisregények” esetében már domináns műfajképző követelménnyé válnak a specifikus történetképző eljárást megalapozó *költői nyelvi fogások* is. A „kisregény” Gárdonyi írásmódjában egyszerre jelent különleges történetképzést és nyelvképzést is.

Gárdonyi tudatosan nevezi „kisregényeit” *nagynovellának*. Kétség kívül regényről van itt szó, azonban egy különleges történetképzéssel bíró regényről. S ezt a specifikumot jelöli az új műfaji megnevezés. A szóösszetételben a *novella* egy bizonyos szemantikailag sűrített központi jelenetet jelöl; a *nagy* szó pedig a regénnyé bővítés, nagyítás vagy kiterjesztés poétikai aktusára utal. Gárdonyi így részletezi a „kisregény” vagy nagynovella történetképző sajátosságát:

A nagyjelenet minden! A többi csak előzmény. Ha így vázolod a regényt, a befejezés után könnyű munka minden bővítés és epizód. Tehát ha azzal ülsz az íróasztalhoz, hogy regényt írsz, kezdj azon, hogy csak tizedrésznyre rövidített, egyjelenetes nagynovellának írod meg. (70.)

A regényt ne regénynek szándékolod, hanem csak novellának. A kompozíció tehát csak egy szépjelenet, amelynek az előzményeit bevezetésképpen, röviden mondd el. (70.)

A „kisregényt” tematikus szintjét felölelő történet tehát *egy központi jelenet kiterjesztéseként* fogható fel. S ez alkotja kompozíciójának különlegességét.

A „kisregénybe” foglalt történet azonban csak annyiban válhat különlegessé, amennyiben maga a központi jelenet is egyedi sajátosságokkal bír. Gárdonyi szerint az ember élettörténete nem fogható fel és nem érthető meg folyamatként: „a való élet történetei csak egy jelenet” (29.), „a való élet történeteiben is vannak hézagok, elnagyolások, szakadások, s mindig csak egy jelenet a történet” (71.). Ennek a mintájára igyekszik felépíteni a nagynovella konstrukcióját is. Az ilyen értelemben vett „életjelenet” egy olyan szituációból épül fel, amelyben az ember szorult helyzetbe kerül: „a nagynovella egy karakter belevetése a saját ellentézisébe” (29.). Ezt az állapotot nevezi Gárdonyi „rezgésnek” és „extázisnak” vagy „ellentézisnek” és „kontrasztnak”.¹¹ A „kisregény” középpontjában tehát mindig egy olyan jelenet áll, amelyben az ember egyfajta ellentétképző kényszerhelyzetbe kerül:

Nagynovellában fő a nagy gőzű, csökönyös vagy egyébképpen rendetlen akarat, hogy valamit teljes erejével vagy lelke gyökerével, élete árán is akarva akar. Olykor maga vesztére esztele nélkül, mert ez kelt extázist, nagy cselekedetet, nagy bajt.

11 Vö. NAGY Sándor analízisével: *Világkép és stílus. Gárdonyi gyakorlati esztétikája = Gárdonyi közelében, I. m.*, 104–129.

Fűtsd az akaratot, szenvedélyt, a legerősebb rezgéseket, és ütköztess. Ha más akarat alá van helyezve valamely akarat és attól szabadulni akar, az is akarat, nagy erő kifejtés, de ha passzív, akkor csak mellékfigura lehet. (78.)

A kényszerhelyzetben az ellenakaratba ütköző elszánt akarat valójában mindig önmagával szembesül: meglátja „önmaga ördögét” (92.) vagy önmagában hordozott „karikatúráját” (93.). A „kisregénynek” pedig ezt a személyes belső konfliktusszituációt kell kibontania regénytérre és regényidővé. „Voltaképp egyvalami baj körül forog minden elbeszélés. Tehát ha komponálunk, a bajt keressük, amibe a hőst beleállítjuk, belekeverjük.” (24.) A „kisregény” története így valójában nem más, mint a szubjektum egy adott kényszerhelyzetének kiterjesztése. A regény teljes elbeszélte világa ennek a projekciónak a része – s ez szavatolja a történet abszolút személyességét is.

A szubjektum kényszerhelyzete azonban önmagában még nem alkot elbeszélést. Szükség van ehhez még az elbeszélő szóra, a narratív diszkurzusra is. A szubjektum kényszerhelyzetét kibontani képes elbeszélőnyelv Gárdonyi „kisregényeiben” elválaszthatatlan a szó kényszerhelyzetének prózanyelvi kiterjesztésétől.¹² A „kisregényi” konfigurációnak konstitutív eleme a *szemantikai zavarba helyezett szó* (ti. a tág értelemben vett metafora, „*az építhette rare és a mot imprévu*” [140.]), amely egyszerre létesül a történetképző központi jelenettel. Az a különleges szituáció, amelyből a műalkotás története kialakul, mindig egy különleges szömetafórából bomlik ki. Ezt a költői nyelvi kibontás-folyamatot Gárdonyi nagyon pontosan jelöli meg: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet” (106.). Ez a nyelvi kiterjesztés-folyamat a „más szóval a szót” prózanyelvi poétikájának a lényege. A „kisregényi” nyelvalkotás prózanyelvi feltétele tehát: a szömetafórából kiinduló és a metaforikus kifejezésen keresztül a narratív paralelizmusig elvezető diszkurzív aktus. Gárdonyi „kisregényeiben” mindez elfüggetleníthetetlen a szubjektum válsághelyzetétől: a szubjektum válságba kerülését a szó szemantikai válsága alapozza meg, s a szubjektum válságból történő kilábalását egy új nyelvi horizont felépülése követi végig.

II. Szó és szöveg viszonya az Aggyisten, Biriben

A Gárdonyi írásművészetében kialakított „kisregényi” formának a sajátossága az, hogy „novellából bővül fel regénnyé”: „írástechnikájához hozzátartozott, hogy regényeit kicsire méretezve fejlesztette”.¹³ A „kisregény” tehát ebben a felfogásban „az az elbeszélésmód, amely egy novellai redukáltságú kulcsjelentet bont ki nagyepikai cselekményvilággá”.¹⁴ Az *Aggyisten, Biri* című 1914-

¹² Ennek leírására tett kísérletemet lásd: Kovács Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Gondolat Kiadó (Universitas Pannonica sorozat 14.), Budapest, 2011.

¹³ GÁRDONYI József, *I. m.*, 144.

¹⁴ KOVÁCS Gábor, *I. m.*, 20.

ben írt műalkotás is „eredetileg novellának indult”,¹⁵ azonban a prózanyelvi részletezőkészség regénnyé alakította. A cím különössége ki is jelöli azt a szemantikailag megterhelt, novellai eljárásokkal kidolgozott jelenetet, amely a műalkotás poétikai középpontját alkotja. Azt a jelenetet, amelyben a főszereplő először, hangos szóval kimondja ezt a kifejezést, a teljes regény kulcs-helyének tekinthetjük.¹⁶ Az „Aggyisten, Biri...” kifejezés kimondásakor a főszereplő „nehéz melléből remegve, halkán, melegen tör ki a szó” (85.). A kényszerhelyzet szülte szó ezen intonációs specifikuma hatalmas mértékű jelentéssel telíti a szavakat: rengeteg verbalizálhatatlan, de mégis odaértett jelentést sejtet. Maga a főszereplő rá is mutat az intonációban hordozott értelem kimondhatatlanságára: „Nem tehetek róla, Biri, de én úgy vagyok veled... Olyan kimondhatatlanul...” (86.). Az egyszerű köszöntés kimondásának ezt az érthetetlen bonyolultságát megmagyarázza a regénynek az a része, amely a jelenetet megelőzi, s amely a megszólítás hosszú előkészítéséről szól; a regénynek a jelenet után olvasható része pedig a lány megszólításának azt a jelentőségét tárja fel, amelyet a kimondásaktus visz véghez a főszereplő történetében. Ez a jelentőség fordulatértékű. Az „Aggyisten, Biri...” kifejezés kimondásának aktusa az arisztotelészi értelemben vett fordulat minden jegyét magán hordozza: egyszerre jelent sorsfordulatot (metabolé), cselekményfordulatot (peripeteia) és szubjektumképző felismerést (anagnoriszisz) a regényben.

A regény fabulája meglehetősen egyszerű, s szervezettségében magán hordozza a *Rómeó és Júlia* szüzsétípusának jegyeit.¹⁷ A főszereplő, Kelesse Pál hét éves amerikai bányamunkából érkezik haza falujába. Hazaérkezve megpillantja Birit, apja régi ellenségének lányát. Ez a pillantás felkavaróan hat, mert az a kislány, akit gyermekkorában a két család feszültsége miatt folyton bántott, időközben a falu legszebb hajadonjává nőtt fel. Hosszú készülődés után megkísérli megszólítani a lányt, s megpróbál bocsánatot kérni a régi sértésekért. A lány azonban haragosan elutasítja. Ennek hatására a főszereplő sikertelen kísérletet tesz arra, hogy szíven löje magát azzal a revolverrel, amelyet a lány bátyjával szembeni védelem miatt hozott haza Amerikából. A sikertelen öngyilkossági kísérlet után a fiú elmegy a világháborúba, amelyben többször vakmerően megmenti a szeretett lány bátyját. Sebesülten hazaérkezve még a lány apját, állítólagos ősellenségét is kimenti egy elszabadult lovaskocsiról. A menekítés során szerzett újabb sebeiben fekszik, amikor meglátogatja őt a lány, és bevallja, hogy minden bántás ellenére valójában már gyermekkorában neki szánta magát. Ezzel a jelenettel zárul a regény.

15 GÁRDONYI József, *I. m.*, 221.

16 GÁRDONYI Géza, *Aggyisten, Biri = Aggyisten, Biri – Kisregények 1914–1922.* (Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967, (7–107.) 84–88. (Az alábbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

17 Egy magyar vonatkozású összehasonlítási lehetőség: „Ez az *Aggyisten, Biri* érdekes összehasonlításra ad alkalmat szituációinak és alakjainak hasonlóságai révén Móricz Zsigmond *Pillangójával*. Gárdonyi kettejük között az idillikusabb, – Móricz a telibb, szenvedélyesebb és forróbb. Gárdonyi az egyszerű, egyenes vonalakra igyekszik redukálni a dolgokat. Móricz vonalai izgatottabbak, többértűek, mélyebb perspektívákból jövőek.” – SCHÖPFLIN Aladár, *A posthumus Gárdonyi*, Nyugat, 1925/12–13.

Ez az egyszerű fabula és sematikus szűzsé azonban összetett értelmű szöveggé válik a regény középpontját alkotó fordulat-jelenet novellai sűrűségű nyelvi kidolgozásának köszönhetően. A tökéletes gyűlöletből az abszolút szeretettbe átvezető fordulat-jelenet gondosan felépített szemantikai konstrukciója révén a mű magának a fordulatnak a regényévé válik. A kulcsjelenetbe sűrített metaforikus jelentésvonatkozások a prózanyelvi részletező munka segítségével a teljes regényre kiterjednek, s így a műalkotás a fordulatértékű életesemény vagy határhelyzet általános érvényű analízisévé válik. Figyeljük meg, hogyan megy mindez végbe!

Az *Aggyisten, Biri* Gárdonyinak az egyik – úgynevezett – háborús regénye. Futó Jenőnek igaza van abban, hogy „háborús vonatkozású Gárdonyinak az *Aggyisten, Biri* c. regénye, amely azonban szintén nem háborús regény, mert nem nyújt teljes képet a nagy világrengésről, csak egy kis résen pillantunk be a művön keresztül az egész világot felforgató események kohójába”.¹⁸ A „kisregény” valóban nem úgy szól a háborúról, mint például az *Egri csillagok*. Azonban – idézzük fel újra, hogy – Gárdonyi megújuló prózapoétikájának éppen az az egyik sarkköve, hogy a történetet más történettel kell mondani: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”. Amennyiben egy ilyen szemléletmód alapján tájékozódunk, akkor a háttérben zajló háború története jelentőssé válhat a „kisregény” értelmezése során. Az *Aggyisten, Biri* ugyanis négy történet egy pontban történő keresztezésével mond el egy ötödik történetet. Ahogy arra már utaltunk, az alaptörténetben megfogalmazódó kényszerhelyzet nem túl eredeti: egy fiatalember rádöbben arra, hogy egy, a családjával régóta ellenséges viszonyban álló másik család leányutódjába szerelmes, akit gyermekkorában sokszor bántott. A *Rómeó és Júlia* típusú alapszűzsé azonban legalább négy eltérő és háttérbe húzódó történetbe ágyazódik bele, s az így kialakuló narratív paralelizmus eredeti arcukat kölcsönöz a „kisregénynek”. A négy eltérő történet meglehetősen hangsúlyos módon forr össze egy pontban. A férfi főszereplő, Kelesse Pál Amerikából érkezik haza, ahol édesapjával együtt hét éven át szénbányában kerestek pénzt azért, hogy a családot anyagilag talpra állítsák. A tizenkilenc éves fiú Nagypénteken (egy rossz álom után) jut arra a döntésre, hogy haza kell utaznia, s „Péter és Pál előtt való szombaton érkezett haza” (32.), amely 1914-ben június 27-ére esett. Mint azt jó tudjuk, 1914. június 28-án, vasárnap követik el Ferenc Ferdinánd ellen az első világháborút kirobbantó merényletet – „beszélték is a faluban, hogy a korona örökösét meggyilkolták a szerbek” (51.).¹⁹ Péter és Pál napjának éjjelén, az 1914. június 29-ére eső hétfőn Kelesse Pál újra álmodik szerelmével, Birivel (45–46.). S „másnap megkezdődött az aratás” (47.).

Amint látjuk, egy eseményekben igencsak gazdag hétvégét szerkeszt össze Gárdonyi a „kisregény” középpontjában. A szerelmi történethez így

18 Futó Jenő, *Gárdonyi Géza*, Erdei Sándor Könyvnyomdája, Hódmezővásárhely, 1930, 151–152.

19 Már csak e miatt a mondat miatt is igencsak valószínűtlen Gárdonyi József azon megjegyzése, miszerint a kisregény 1914. április 18. és június 5. között íródott, és még a háború előtt be lett fejezve. Vö. GÁRDONYI József, *I. m.*, 218–221.

négy másik narratívát sorakoztat fel a szöveg: egy idegenből hazaérkező (Pál nevű!) fiatalember történetét; a merénylet kapcsán a háború történetét; Péter és Pál napja kapcsán a pálfordulás narratíváját; s végül az aratás archetipikus szüzséjét. A szeretet ebben a műben tehát az idegenség–otthonosság, a háború, a pálfordulás és az aratás narratív nyelvén szólal meg. Vagy fordítva megfogalmazva: a szeretet nyelve *tertium comparationis*-ként négy eltérő narratív diszkurzust köt össze, nevezetesen az idegenség–otthonosság, a háború, a pálfordulás és az aratás szimbolikus elbeszélésmódját.

Azonban, mint azt Gárdonyi prózapoétikája kapcsán jól tudjuk, az eltérő történetek nyelvezete között létesülő metaforikus viszony – amely lehetőséget nyújt arra, hogy az egyik történettel egy másikat is elmondjunk – mindig visszavezethető egy szómetaforára, egy szemantikailag metaforikusan kibontott szóra: „a gondolat, ahogy megszületik, meztelen. De leírom úgy. S utána **más szavakba öltöttem**. Megkapom egyben a háttéri rezgést, a nagy perspektívát is, amelyben egy-egy szó **reflektorként vet sugarakat maga körül**. Így nyer a mű eleven életet”.²⁰ A tárgyalt „kisregényben” ez a reflektorszó a *revolver*. Maga a szó által megjelölt tárgy már a mű legelején megjelenik; majd a történet előrehaladása során gyökeres funkcióváltáson esik át; a revolver funkcióváltása pedig végül odáig vezet, hogy a tárgy háttérbe szorulásával a megnevező szóban rejlik belső metafora szövegképző ereje kerül előtérbe. Ahhoz, hogy megértsük az eltérő történetek és elbeszélő diszkurzusok összefonódásának módját, illetve hogy megértsük, hogyan képes a „kisregény” szövege egy szemantikai nevezőre hozni és kölcsönös értelem-összefüggésbe kapcsolni ezeket az eltérő történeteket és nyelveket, előbb meg kell értenünk, milyen történetképző jelentősége van a *revolver* szónak az *Aggyisten*, *Birtén*. Hogyan képes a *revolver* szó megjeleníteni azt a fordulat-jelenetben kidolgozott kényszerhelyzetet, amelyben két ellenséges család gyermekei között szövődik lehetetlen szerelmi viszony?

1. A *revolver* szó szövegképző szerepe

Talán kissé túlzásnak tűnik egyetlen tárgy és szó prózanyelvi szemantikai megterheltségének vizsgálatára építeni egy összetett regény értelmezését. Azonban kétség kívül léteznek olyan eminens elemzések, amelyek egy-egy szimbolikus jelentéssel dústított tipikus civilizációs tárgyból is képesek kibontani egy regény teljesítményének lényegét. Ilyenek például azok az értelmezések, amelyek nagyban építenek Don Quijote fegyverzetének parodisztikus megjelenítésére. A *Don Quijotét* az eposz és lovagregény paródiájaként olvasó interpretációk, gyakran felhívják a figyelmet annak a kulturális váltásnak a jelentőségére, amely a regényírás készítő erejeként fogható fel, s amely ilyen tömören összefoglalható: Don Quijote „sisakja [és teljes fegyverzete] nem más, mint a régi eposzok fegyvereinek halála. A paródia pedig mindaddig tart, amíg meg nem jelenik a fegyverek egy új osztálya – a tűzfegyver”.²¹ Ebben az

20 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 55.

21 Viktor SHKLOVSKY, *Plot, Reversal and Story – Parody and Reinvention of Plot = Energy of Delusion – A Book on Plot* (1981), (Ford. Shushan Avagyan), Dalkey Archive Press, Illinois, 2007, (110–151.) 116–118.

olvasatban mindaz, amit a tűzfegyver szimbolikusan képviselni tud, egy olyan perspektívát alkot, amely felől a lovagi kultúra újraértelmezhetővé válik, illetve amely a lovagi kultúrához képest gyökeresen új világszemléleti paradigmát kínál fel. Azok a hétköznapi tárgyak, amelyek a szimbolizáció nyelvi aktusa során kiterjedt szöveggé képesek átalakulni, mindig a szépróza értékes irodalmi anyagát alkotják mind a megjelenített világ, mind a megjelenítő nyelv, mind a prózaszöveg szintjén. A prózanyelvben a tárgyi *détail*, „a köznapi semmiség a cselekvésmód értelemteljes szimbólumává alakul át”.²² Gárdonyi regényében is hasonló szerephez jut a revolver.

A XIX. század végére elterjedő revolver gazdag szimbolikus szemantikával bíró ikon lett, köszönhetően a vadnyugati pisztolyhős hamis ideáljának. A gépi-esített gyárakban sorozatgyártásban előállított revolver egy olyan személyes használatra szánt fegyver, amely használati eszközként nemcsak kiszolgálja, hanem meg is szabja az ember cselekvését. A revolver a szubjektum hatalmának (kezének és szemének) kiterjesztéseként ugyanakkora mértékben jelenti az önvédelem megerősítését és így ugyanakkora mértékben szolgálja a személyes identitás integritásának fenntartását, mint amekkora mértékben a személyes hatalom másokra történő kiterjesztésének fenyegetését és így a személyes érdekek tekintet nélküli érvényesítésének módját is alkotja. Ennek, a más személyiséget figyelembe nem vevő, önérvényesítő cselekvésmódnak enged teret a puskához képest kevésbé pontos, de a sebes vaktüzelésre alkalmas revolver. Egyfelől a többlövetű alkotta az első lépést a teljesen új, gépiesített tűzfegyverekkel dolgozó harcászat kialakulásában, és ez vezetett el az első világháború különleges lövészárók-hadviseléséhez. Másfelől a revolver olyan ikonná is vált, amelyet a szinte korlátlanul szabad és önálló, ámde az önbíráskodásra és a személyes hatalom érvényesítésére hajlamos, illetve az akadálytalanul és sebesen mozgó, ámde vakon és elvakultan cselekvő ember kiterjesztéseként s egyben szimbólumaként értelmezhetünk.²³

A revolver ezen kultúrtörténetileg kialakult szimbolikus jelentése, ikonikus jellege előkerül az *Aggyisten*, *Biri* első fejezetében. A fegyvernek önálló kis története van a regényben, s akként kezdődik, ahogy azt az ikonikus tárgy szimbolikus jelentése megköveteli: az önvédelem erejének növeléseként, s a személyes hatalom kiterjesztéseként jelenik meg először. Mielőtt a főszereplő elindulna az amerikai bányatelepről haza, magyarországi falujába, alaposan felkészül a régi ellenségnek tekintett család nagyfiával szemben tervezett és „az ősi erkölcsök” (23.) által megkövetelt összecsapásra. Vesz egy boxert is, de főként egy revolverre bízta sorsát:

Házaló zsidó járt aznap a telepen, magyarországi. Apróságokat árult: kést, imádságos könyvet, fésűt, máseffélét. Revolver is volt nála kettő. Egy új brauning, s egy bulldog. A bulldog oly rövid csövű, hogy a beledugott patronnak az ólma szinte kiku-

22 Kovács Árpád, *A cselekvés és a jelképzés alanya a regényben: a Don Quijote elméleti tanulsága = Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó (*Res poetica* sorozat 3.), Veszprém, 2004, (298–311.), 301.

23 Vö.: Marshall McLuhan, *Weapons: War of the Icons = Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press Cambridge–London, 19942, 338–345.

kucsált belőle. S micsoda könnyen zsebretehető! Micsoda könnyen előkapható! S nem is lehet drága: a rozsdá már kikezdte a belső részeken.

– Hogy ez a *revol*?

– Egy dollár a patronok nélkül.

– Fél dollár a patronokkal.

– Hiszen az öt patron maga húsz cent.

– Nekem csak egy patron kell, – válaszolt Pali sötét pillantással.

S végre is megvette a revolvert. (23.)

A revolver első feltűnése tehát felidézi a tárgy ikonikus jelentőségét. Azonban már ekkor három olyan sajátossággal ruházódik fel, amely rámutat arra, hogy milyen gyökeres funkcióváltáson esik majd át a regény további fejezeteiben. Először is: „a bulldog oly rövid csövű, hogy a beledugott patronnak az ólma szinte kikukucsált belőle” – ebben a mondatban a töltény megszemélyesítődik, amennyiben látószervvé válik, hiszen „kukucsálni” képes. Másodszor: a revolvert „a rozsdá már kikezdte a belső részeken” – ezzel az utalással szöveg azt sugallja, hogy a rozsdá miatt nem biztos, hogy működni fog a fegyver, s ezzel előre mutat az öngyilkosság-jelenetre. Azonban a rozsdá más jelentőséggel is bír. A regény elején így fogalmazza meg az elbeszélő a bosszú és a gyűlölet kitarását: „tizenkét évtől tizenkilencig nagy-nagy hosszú idő, de a gyűlöletet nem eszi meg a rozsdá” (18.). Ebben a mondatban a rozsdá és a gyűlölet ugyanúgy kapcsolódik össze, mint a rozsdá és a revolver a másik mondatban. Az összefüggés arra mutat rá, hogy idő elvileg nem számolja fel, sőt, inkább erősíti a gyűlöletet; a revolver mint a gyűlölet eszköze pedig, bár belülről már rozsdá járja át, mégis fenyegetőerővel bír. A regény későbbi fejezeteiben azonban éppen az derül majd ki, hogy a gyűlölet igenis feloldódik, a bosszú fegyvere pedig működésképtelen. A revolver még egy harmadik sajátossággal is felruházódik a kiemelt idézetben: a fegyver neve átalakul. A főszereplő szavában „*revol*” lesz a fegyver neve. A látszólag jelentéktelen átnevezés alapvető jelentőséggel bír a regényben, amennyiben a szó etimológiai jellegű felbontásával nem is annyira a tárgyra, hanem sokkal inkább a tárgyat megnevező szóra fordítja a figyelmet. Az angol *revolver* szó a latin *revolvere* szóból származik, amely a *re-* nyomatékosító előtagból és *volvere* igéből összeállva egy olyan szót képez, amelynek jelentése: 'fordulat, megfordítás, fordulás'. Ennek a reszemantizáló eljárásnak döntő szerepe van a regény poétikai felépítésében és a költői szemantikára vonatkozó értelmezésben egyaránt. Gárdonyi szavait használva: a *revolver* szó „reflektorként vet sugarakat maga körül” a regény szövegében, s magára a regény tétjére mutat rá.

Akkor számolódik fel a revolver tárgyi, s így egyben ikonikus jelentőségében is, amikor használhatatlanná válik a regény kulcsjelenetét követő öngyilkossági kísérletet leíró szövegrészben. Amikor a főszereplő megérkezik magyarországi szülőfalujába, a revolvert zsebre teszi, s mindig készenlétben tarja. Barátainak meg is mutatja a fegyvert, s figyelmezteti őket, hogy használni fogja családjának ellenségeivel szemben, s főleg a gyűlölt család fiú utódjával szemben, ha rákényszerítik. Azonban ez az összecsapás folytonosan elhalasztódik, s minél többet látja a főszereplő az ellenséges család lánygyermekét, annál inkább kerül a fegyverhasználatot provokáló helyzetet, s

annál inkább keresi a lány megszólításának lehetőségeit. S amikor végre sikerül az „Aggyisten Biri...” megszólítással köszönteni a lányt, a revolver funkciója teljesen átalakul. A regény novellai sűrűségű kulcsjelenetében a lány elutasítja a főszereplő bocsánatkérését. A fiú pedig ezt követően ön maga ellen fordítja saját revolverét:

Felvonta a revolver kakasát. Egy rántással szétnyitotta a lajbit a mellén. Az inget is. A revolvert a szívére tette...

Hideg vas... Bánta is ő már. Egy durranás, és nincs többé se hideg, se meleg. Se Magyarország se Amerika. És főképpen nincs Biri-bú...

Összeszorította a fogát... És... [1] *klakk*...

Csak *klakk*, és nem *durr*.

A revol nem sült el.

Annyira meglepődött ezen a váratlan életben-maradáson, hogy percekig bámult maga elé.

A revolból bizonyosan régen nem lőttek. Talán meg kellett volna olajozni? Vagy az a házaló csalta meg? Hogy a szabadság-szobor dűljön rá arra a huncutra!

Felvonja ismét a kakast, és maga elé próbálja.

[2] A revolver megint *klakk*...

Bosszúsán pattant megint maga elé. [3] A harmadik lövés is csak *klakk*, [4] a negyedik lövés is csak *klakk*.

[5] Az ötödik egyszerre lánglobbanás és *durr!*... – úgy hogy a keze is megrándult belé.

S a lobbanástól káprázó szemmel, a durranástól megrettenően bámul a búzzel füstölgő revolverre.

– Isten nem akarja, hogy meghaljak...

Ez volt az egyetlen gondolata. (90.)

Az idézet jelenet a lövés aktusának részletekre bontása során a prózanyelv cselekvésanalizáló eljárásaival dolgozik, s végeredményben a lövés eseményét a *revolver* szó szemantikai realizálásának és kiterjesztésének jelentéseményévé alakítja át. A szövegrész pontosan mutat rá arra, hogyan változik meg a fegyver funkciója. Először az ellenségnek tekintett férfi helyett a legnagyobb ellenségre, vagyis saját gyűlöletézésére, szívére fogja a főszereplő a revolvert. Majd, miután nem sült el a fegyver, elveszíti tárgyi funkcióját. Ekkor már a revolver nem tárgyként és kulturális szimbolikus jelentésében, hanem szóként és metaforikus szemantikájában válik jelentőssé: a fegyver a hatalom kiterjesztéseként felszámolódik és csődöt mond, s a *revolver* szó 'fordulat' jelentése kerül középpontba, merthogy a sikertelen öngyilkosság sorsfordító jelentőséggel bír a fiú életében.

A lány elutasító gesztusát és a sikertelen öngyilkosságot elbeszélő két jelenet szorosan összefonódik, s együtt alkotják a regényben a fordulópont kibontását. Bár a fegyver nem pusztít, a bocsánatkérésre elutasítóan reagáló lány szavai mégis megölnék valamit a főszereplőben. A fordulat-jelenet ilyen szempontból (is) nagyon tudatosan van felépítve. A lány szavai ugyanúgy öt vádpontot szórnak a főszereplő fejére, ahogyan a revolver is öt golyóval fenyeget. Sőt, a lány is ugyanúgy „forgolódik” mint a revolver tára:

[Pali] csak néz könyörgő szemmel, mint valami oltárképre, amelytől gyógyító csodát vár a halálos beteg.

– Csak azt mondtam volna Biri... Csak azt, hogy...

– Semmire nem vagyok kíváncsi, amit mondanál.

S **megfordul**. A szoknyáját begyűri. Tartja a korsót.

A legény nézi csüggedt fejjel. Egy fűt haja a szeme elé lóg. Elrázza.

– Nem tehetek róla Biri, – mondja mély sóhajtásból szakadó szóval. – De nekem se éjjelem, se nappalom... Mióta megjöttem, se éjjelem, se nappalom...

A leány nem mozdul. Tartja a korsót.

A legény tovább nyög:

– Nem tehetek róla Biri, de én úgy vagyok veled... Olyan kimondhatatlanul... Nincs nekem se éjjelem, se... nappalom...

A leány **megint kifordul** s néz szigorún:

[1] – Mintha nem is te gyötörtél volna mindig kiskorombal Mintha nem is te csavartad volna ki a bábum nyakát. Mintha...

– Igen megbántam, Biri.

[2] – Mintha nem is te föccsentetted volna rám a sarat, a szép sárga szoknyámra.

– Megbántam.

[3] – A hajamat összeborzoltad Úrnapkor. Útálatosnak mondtad a szememet. Rám uszítottad Barczáék kutyáját, mikor az új piros szoknyát kaptam: lehasította rólam.

– Bocsáss meg...

[4] – Csúfoltál: tolvajnak mondtál.

– Bocsáss meg...

– A mi kezünkhö soha nem ragadt egy hamis fillér se. Az én öregapám szekeren nem vót veres dunyha. Se pénz, se kincsek. Csak épp hogy az egyik zsákba talált karácson előtt hat ezüst kanalat. Oda vót bedugva a korpába.

– Bocsáss meg, Biri, iszen...

– Gyaláztál mindig: utcahosszat kiáltottad rám a tolvajt.

– Bár némultam volna meg Biri, mikor...

[5] – Hát mikor itt ezen a helyen elszakítottad a kalárisomat...

S nézett igen haragosan. **Elfordult**. Beigazította a szoknyáját. Tartotta a korsót.

A legény szomorún pillogott. [...]

És olyat sóhajtott, hogy a melle majd szétszakadt. (86–87.)

Bár a szívre irányított revolver nem pusztítja el a főszereplőt, a lány szavai megsemmisítik a fiúban a gyűlölködőt, akinek szégyenében „a melle majd szétszakad” (87.) és „szakadozik a szíve” (88.).²⁴ (Ezt a kvázi-halált jelöli meg

24 Vö. „olyanféle érzés nyilalt át a mellén, mintha érzékeny sebe volna belől, s valami gonosz kéz szagatná a sebet” (103.).

a fordulatjelenet háttérében hallható zaj is: „a hordó-dongatás úgy hangzott, mint amikor koporsóra hull a göröngy” [88.] A lány tehát teljes mértékben magára ölti a revolver funkcióját, s bár nem öl, mégis a *revolver* szó jelentését realizálja: *fordulatot* képez a fiú életében. Az idézetben kiemelt szavak tanúsága szerint a lány ugyanúgy forgolódik, mint a revolver forgótára – éppen ötször tűnik fel a *fordul* szó a dialógust elbeszélő teljes szövegrészben. Szavai pedig úgy záporoznak, mint a gyorstüzelő pisztoly golyói. A revolver öt tölténye a lány öt vádló szavává alakul át: „öt patron: öt halál” (67.). Elsőként számon kéri a főszereplőn a kicsavart nyakú babát. Másodjára, szemére veti a sárfröcskölést. Harmadszor, emlékezteti a csúfolásokra. Negyedszer, kiemeli, hogy ő és a családja sohasem volt tolvaj. Ötödször, felidézi azt a korábban már elbeszélte szituációt, amelyben a főszereplő elszakította a lány nyakláncát a forrásnál. Minden szemrehányást bocsánatkérés kísér – minden egyes esetben látszólag hasztalanul. A gyűlölködés, a bosszúállás és a bántás tetteinek megbánása úgy tűnik, hatástalan marad. A helytelen cselekedetek visszafordíthatatlan következményeinek ezen belátása hozza létre a felismerést a főszereplőben, illetve a fordulatot a főszereplő sorsában és a regény cselekményében. Emiatt tűnik el a faluból az öngyilkossági kísérlet után. Emiatt vonul be katonának (bár amerikai állampolgárként nem lenne kötelessége). S emiatt visz véghez olyan tetteket a világháborúban a lány korábban gyűlölt bátyját megvédve, amelyek újjáteremtik őt cselekedeteiben. A regényben megjelenő világháború pedig ebben a vonatkozásban már nem más, mint annak a belső küzdelemnek a hatalmas mértékű kiterjesztése, amelyet háborús tetteinek segítségével maga a főszereplő vív saját múltbéli helytelen cselekedeteivel szemben.

A revolver tárgyi és kulturális szimbolikus jelentőségében tehát végeredményben teljes mértékben felszámolódik. A regény szövege átalakítja a revolver funkcióját. A szó belső formájára, metaforikus jelentéspotenciáljára koncentrálva kiemeli a 'fordulat' jelentést, s azt a teljes prózaműre vetíti ki. Mindezt úgy éri el, hogy a jelentést cselekvésbe fordítja át: a lány szemrehányó szavai felöltik a revolver jegyeit, s így összefonódva érik el a felismerés hatását és a fordulat bekövetkezését a főszereplőben. Ezért válik fontossá az is, ahogy a regény elején olvasható fegyvervásárlási jelenetben a töltények szemekké alakulnak át, s „kukucskálni” képesek: a töltények a főszereplő cselekedeteinek helytelenségét látják és láttatják meg. A főszereplő a lánnyal és saját revolverével szembenézve a saját hibáira döbben rá. Mind a revolver „kukucskáló” töltényei, mind a lány szavai a főszereplő helytelen cselekedeteinek alakmásával, tükörképévé válnak. Az öt töltény és az azzal egyenértékű öt szemrehányó vád tehát végeredményben az igazságot láttatja meg a főszereplővel, s a felismerést és a fordulatot kényszeríti ki. S ebből a szempontból vizsgálva talán még az sem véletlen, hogy a regény egésze is öt fejezetből áll... Így válik a 'fordulat' jelentésű *revolver* szó a regény tétjére rámutató, s a teljes szöveg költői szemantikáját alapvetően meghatározó gyökérmetaforává vagy reflektorszóvá, s egyben azzá a kapcsolóelemmé, amely a revolver történetét és a világháborúnak a regényben felidézett epizódjait a főszereplő történetének narratív ekvivalensévé avatja.

2. A „gyötrelmes olvasmány” felszámolása

Az *Aggyisten, Biri* című regény első felében tehát elsősorban a főszereplő azon szenvedésének fokozódásáról olvashatunk, amely a fordulatjelenetben és az öngyilkossági kísérletet leíró szövegrészben éri el csúcspontját. Gárdonyi szerint azonban egy ennyivel megelégedő regény meglehetősen gyötrelmes olvasmány volna:

Ha valaki csak magában, magáért szenved, inkább gyötrelmes olvasmány, de ha másért... A szeretet mértéke: mennyire képes valaki valakiért szenvedni. Ezek a legerősebb fundamentumok minden regényben. Minden más szeretet voltaképpen csak kedvtelés. Az olvasó nem hisz benne.²⁵

A fordulatjelenetben ez a gyötrelmesség azonban felszámolódik, s a regény végére hangsúlyozott módon jön létre az a formáció, amit Gárdonyi regény-poétikájában nagyra értékel, vagyis az a szituáció, amelyben egy ember valaki másért képes szenvedni.²⁶ Az az áldozatvállaló cselekvésmód, amely a regény elején olvasható gyónásjelenetben elutasításra kerül, a lány előtt tartott penitencia hatására elsajátítottá válik. A főszereplő még Amerikában elmegy egy paphoz, ahol megpróbálja elmondani azokat az igazán még be nem látott helytelen cselekedeteit, amelyeket Biri ellen követett el kisgyermekkorában. Ekkor még a bűnvalló „szó a torkán fulladt” (27.). A fordulatjelenet azonban értelmezhető egyfajta beteljesülő gyónásként, amennyiben a főszereplő minden hibáját elismeri, s bocsánatért könyörög a lány előtt. Ettől a pillanattól kezdve cselekvésmódja megváltozik. Mivel „nem találja helyét a világban” (vö. 67. és 73. oldal), elrejtőzik a világháborúban, ahol cselekvésmódja gyökeresen átalakul. Ettől kezdve Biri bátyának majd (hazaérkezése után) apjának megmentése érdekében szenved el sérelmeket. A felismerés és fordulat hatására az önérdekű cselekvést (amelynek a revolver a vadnyugati jelképe) felváltja egy olyan cselekvésmód, amelynek jelentősége a régen gyűlölt család tagjai iránt tanúsított odaadásban ragadható meg. Gárdonyi ebben a fordulatban annak a paradox szemantikájú mondatnak az értelmét bontja ki cselekménnyé, amelyet a világtörténelem egyik legfontosabb kifejezésének tart: „szeresd ellenségedet”.²⁷ Ennek a paradox szemantikának a kiemelésére és referenciális realizálására természetesen egy keresztény szimbólum és egy bibliai intertextus is fel van használva a regényszövegben.

Bár a fordulatjelenetben Biri szavai teljesen elutasítják a főszereplőt, a lány alakját és szavait megjelenítő prózanyelvi szavak mégsem a haragról, hanem éppen ellenkezőleg: a megbocsátásról szólnak. A forrásnál álló lány megjelenítése és e leírás többszörös ismétlésre ugyanis egy szimbolikus alak-

25 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*. (Szerk. Z. Szalai Sándor), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974, 80.

26 Vö. „Ennek az átmenetnek a rajza csaknem tökéletes, az érzés pontról pontra formálódik kifogástalan árnyalással, a szerelmes legény egész belső világa föltárul.” – SCHÖPFLIN Aladár: *A posthumus Gárdonyi*, Nyugat 1925/12–13.

27 GÁRDONYI Géza, *l. m.*, 80.

zatot rajzol ki. A lány egy lassan csordogáló forrás előtt áll mezítláb, szoknyáját a lába közé gyűrve, kezében a korsót tartva. A fordulatjelenetben lezajló teljes dialógus alatt ebben a testtartásban áll. Akár a forrás, akár a korsó, akár a szűz szakrális szimbolikáját nézzük, arra következtethetünk, hogy a prózanyelv egyfajta ikonná kódolja át a lány állapotképét a részletező leírás során. S ezt a már-már szentikonná átírt látványt bámulja a főszereplő: „csak néz, könyörgő szemmel, mint valami oltárképre, amelytől gyógyító csodát vár a halálos beteg” (86.). A *Biri* becenév a prózanyelvi szelekció és kombináció részletező és szimbólumképző leírómunkája során feloldódik, s előlép az eredeti keresztnév, a *Borbála*,²⁸ mindezen keresztül pedig maga a lány Szent Borbálává, a bányászok védőszentjévé alakul át. Hiszen a szimbolikussá változott alak éppen ekkor szabadítja meg a bányász Kelesse Pált a gyűlöletérzés „halálos betegsége” alól, s avatja őt a „szeresd ellenségedet” történet alnyává, a (krisztusi) szeretet cselekvő közvetítőjévé. Biri végeredményben a fiút megváltó védőszentté alakul át a szimbolikus jellemzés során. Ezért is fontos az, hogy a főszereplő álma során a pocsolyában meglátott tükörkép Biri képévé változik át, s hogy Biri ebben az álomban azt mondja, hogy „a te képed vagyok” (46. és 80.).

A fordulatnak ezt a jelentésvonatkozását egy bibliai történet intertextuális felidézése is megerősíti. A tárgyalt regényben ugyanis a fordulat jelentőségének kiemelése nem áll meg ott, ahol a revolver története és a világháború néhány eseményének története a főszereplő gyötrelmes-történetének narratív ekvivalensévé válik. A *revolver* szó költői reszematizálása és cselekménnyé való kibontása a Bibliából jól ismert *Pál* név reszematizálását és cselekményesítését is végrehajtja. Ahogy azt már a fentiekben említettem, Kelesse Pál „Péter és Pál előtt való szombaton érkezett haza” (32.) Amerikából. Már ez az összefüggés is felhívja a figyelmet a keresztnév jelentőségére. Azonban az összefüggés még inkább kiemeltté válik a későbbiekben. A főszereplő a már sokat idézett kulcsszereppel bíró fordulatjelenetben különös módon ismeri be saját vétkeit:

A legény szomorún pillogott:

– Bár szakadt vóna el a kezem, Biri. Nem gondoltam, hogy így eszedbe tartod... kicsinyek vótunk akkor, és én igen ostoba vótam. Saul vótam én akkor Biri, mint a bibliába tanultuk...

Nyelt és gondolkodott, hogy hogy is volt az a Saul története? (87.)

A fordulat pontján felidéződik tehát még egy olyan történet, amely magát a fordulatot tematizálja: s ez a pálfordulás bibliai példázata. A főszereplő keresztnévén keresztül a szövegbe integrálódik a bibliai Pál története, amely sajátos módon értelmezi a regényszereplő történetét és cselekedeteit. A főszereplő története kísértetiesen hasonlít Saul történetére (vö. ApCsel 9 és 22). Pál ugyanazzal a dühvel viseltetett a másik család irányában, ahogy Saul a keresztényekkel szemben, s ugyanúgy üldözte kiskorában Birit, ahogy Saul a

28 A *Biri* a *Borbála* (*Barbara*) név becézése, amely pedig a 'pogány' jelentésű *barbarus* szóból származik, s a kereszténnyé lett szent Borbála származására utal.

keresztényeket. A főszereplőnek szinte ugyanúgy káprázik a szeme, mint ahogy Saul vakul meg a damaszkuszi úton. Amikor először próbálja Kelesse Pál megszólítani Birit, akkor éppen a faluba vezető út mellett áll, s a nyári hőségben így pillantja meg a feléje közeledő lányt: „Palinak mintha a nap a szemébe süttött volna, s attól káprázna. Káprázott, pillogott” (76.). Saul „három napig nem látott, és nem evett és nem ivott” vakságában (ApCsel 9,9). A főszereplő napokig „nem evett, nem ivott” (88.), s a sorsfordulatát elbeszélő jelenet is a „harmadnap” kifejezéssel kezdődik (84.). Biri a regény végére ugyanúgy avatja Kelessét, az ellenséges család gyűlölködő gyermekét Pállá, szerető emberré, ahogy Krisztus nevében is Pállá keresztelik Sault. Végül pedig a főszereplő ugyanolyan önfeláldozóvá válik mind a világháborúban, mind később odahaza, mint a bibliai Pál. A részletekbe menően kidolgozott összefüggésrendszer tehát végeredményben egyfajta narratív paralelizmust képez a főszereplő története és a bibliai Pál története között. A pálfordulás példázata Kelesse Pál sorsfordulatának és felismerésaktusának kölcsönöz elbeszélőnyelvet. S talán éppen e miatt nem véletlen az sem, hogy minden fontos esemény a faluhoz tartozó vidék *Pogányfordító* elnevezésű területén játszódik le...

A regényben tematizált Péter és Pál nap – az imént feltárt narratív paralelizmuson túl – azért is fontos, mert az előtte való napon robbant ki az első világháború (a Ferenc Ferdinánd elleni merénnyel), másnapján pedig elkezdődött az aratás. A Pál névnaphoz kötődő két esemény kulcsfontosságúvá válik a szöveg metaforaképzésében. Mint ahogy arra már a fentiekben rámutattunk, a főszereplőnek a háborúban tanúsított viselkedése ugyanúgy kötődik a fordulathoz, mint a pálfordulás: mind a pálfordulás, mind a világháború a főszereplőben bekövező felismerés és fordulat metaforája vagy kiterjesztése. A fordulat nyelvének kialakítása érdekében létesített ezen metaforikus összefüggésrendszerhez kötődik az aratás archetipikus szimbolikája is – sőt a regény teljes természetszimbolikája. A főszereplő az aratástól (június 30.) Szent Mihály napjáig (szeptember 29.), vagyis a gazdasági év fordulójáig tartózkodik otthon (vö. a regény 82. oldalával). Előtte Amerikában tartózkodik, utána a világháborúban harcol. Bár ő maga igazából semmilyen gazdálkodási munkát nem végez, mégis kulcsfontosságú ez az időszak cselekvésmódjának megváltozását tekintve. Amerikában még a bosszú hajtja, a nyár után, a háborúban azonban már a szeretet és az önfeláldozás. Bár a fordulat és a felismerés pillanatszerű, mégis a nyár három hónapjára terjed ki az a folyamat, amely során a főszereplő fokozatosan megérti, mit kell tennie. A falu többi lakója által elvégzett szokásos nyári munka tehát értelmezhető a főszereplői cselekvésmód megváltozásának metaforájaként. Az aratáskor „indul a világ a miatyánk kenyerének learatására. [...] Mennek az élet nagy munkájára” (47.), s az éves termés e betakarítása – és annak minden archetipikus szimbolikus értelme – egyenértékűvé válik a főszereplő belátásainak, új életének kialakulásával. A mezőgazdasághoz kötődő szimbolikus diszkurzus a szubjektumban bekövetkező nehezen verbalizálható fordulatnak kölcsönöz nyelvet; az új termés körüli munka elbeszélése pedig a főszereplő cselekvésbeli újjászületésének nehézségeit segít elmesélni. Ez az újabb metaforaképzés és narratív paralelizmus kiterjed az egész regényre, s az őszi, a téli és a tavaszi archetipikus szimbolikáját is rávetíti a főszereplő történetére. A főszereplő 1914 telén még a bánya mélyén dolgozik, „mintha el lett volna ásva a földbe” (7.), s fejében a gyűlölet és a bosszú terveit forgatja. Tavasszal, egy hajnali pillanatban

kezdi tervezgetni haza vezető útját: „az idő hideges még, pedig már künn a kertek alján virágzik a mandulafa. Hajnal felé egy hanyatt fekten alvó megmozdul...” (7.). Ez az koratavaszi hajnalon történő ébredés indítja el a változás útján a főszereplőt. Az 1914-es év őszt és telét végig a világháborúban kell végigküzdenie Kelesse Pálnak azért, hogy 1915-ben, az „újév hetében” (94.) megmenthesse Biri bátyját, s realizálja azt a cselekvésmódot, amelyet immár a szeretet és az önzetlenség irányít. A tavaszi időszakban a két fiú már úgy küzd egymás mellett, „mintha sohase haragudtak volna” (97.). Az új évben a főszereplő tehát már mindenki számára nyilvánvalóan új emberré válik. Azt pedig mindebből sejthetjük, miért lényeges, hogy Pál a nyár végére (szántás idejére – vö. 100.) érkezik haza a háborúból, s akkor kerül össze Birivel... Az archetipikus természeti szimbolika érvényesülése egy újabb példa arra, hogyan keres a regény nyelvet a szubjektumban bekövetkező felismerés és fordulat nyelvi kibontásához, elbeszéléséhez.

*

Gárdonyi József kutatásai és információi szerint Gárdonyi Géza *Aggyisten, Biri* című „kisregényének” ötletét az egi otthon szomszédságában álló jobbágyház tragikus eseményei adták. A háború előtt a szomszéd ház kertjében Gárdonyi két árvaházból fogadott gyermeket látott: egy fiút és egy lányt. A fiú állandóan üldözte a lányt, azonban „a lány sohase viszonzta a fiú ütéseit”.²⁹ A háború éve alatt Gárdonyi ugyanezt a két gyermeket már egymás kezét fogva pillantotta meg. A különös eseménysor Gárdonyi regényének főtémájává válik. Ez a regény történetének a témája... A regény szövegének a témája azonban már más. Az író – a rá jellemző regényművészeti írásmódnak megfelelően – magának az érthetetlen fordulatnak mint olyannak az analízisét hajtja végre a történet nyelvi kidolgozása során. A nyelvi kibontás úgy megy végbe, hogy a gyűlölet, a hatalom és az agresszió tárgyi jelképe, a revolver helyeződik az írásmű motivikus középpontjába. A prózamű lassanként felszámolja a revolver tárgyi jelentőségét, és helyére állítja a *revolver* szó jelentésének metaforikus szövegképző potenciálját. A szótémává avatott *revolver* szó és jelentése, a 'fordulat' pedig egy olyan gyökérmetaforává válik a műben, amely a teljes szövegre kiterjeszti költői referenciatermelő energiáját. Ezt a költői referenciát Gárdonyi – idézzük fel harmadszor is – így tartja elérhetőnek: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”. A tárgyalt regényben a szerző a *sorsfordulat* és *önfelismerés kényszerhelyzete* számára keres más szavakat, lehetséges elbeszélőnyelveket és párhuzamos történeteket. A fordulatot tematizáló *revolver* szó szemantikai körének kitágításán keresztül összevonódik a világháborúhoz kapcsolódó diszkurzus, a bibliai pálfordulás parabolikus nyelve, illetve az évszakováltásokhoz, természeti és mezőgazdasági fordulópontokhoz kapcsolódó archetipikus szimbolikus retorika. Mindhárom elbeszélőnyelv a fordulat nyelvévé avatódik a szövegben. Így válik Gárdonyi „kisregénye” a szó és szöveg viszonylatában a fordulat egzisztenciális jelentőségének költői analízisévé.

29 GÁRDONYI József, *l. m.*, 220.

Fodor Péter – L. Varga Péter

A nem értés mesterkurzusa

A vonzás szabályai (The Rules of Attraction, 1987)

És ahogy ott ültem, boldogtalan szerelmesnek éreztem magam.
De aztán persze eszembe jutott, hogy csak a fele igaz:
hogy boldogtalan vagyok.
(A vonzás szabályai)

Utólag keletkező középpont

A *Nullánál is kevesebb* 1985-ös közönség- és szakmai sikerét követően Ellis viszonylag gyorsan, alig két esztendővel később új regénnyel jelentkezett. A tematikus és stílári hasonlóságok nem különösebben alapos szemrevételezése alapján a kritikai fogadtatás legfőbb szólama szerint az író mindent ugyanúgy folytatott, ahogy előző könyvében abbahagyott, csak kevésbé jól megoldottan: „a belátások megritkultak, a humor majdnem eltűnt, s a próza olyan lapos lett, mint egy egynapos palacsinta”.¹ A tekintélyes napilapokban megjelent recenziók kifogásolták a mélység nélküli szereplőket, akik éppen olyanok, mint az első regényben, legföljebb a nevük változott meg,² s akiknél még az állatmesék antropomorfizált figuráiban is több emberi rejlik.³ A könyv megjelenése után kialakult kritikai konszenzus – mely a *Nullánál is kevesebb*hez hasonlóan kordokumentumként, valamint az író önéletrajzi elemekben bővelkedő műveként tekintett a szövegre –, egyértelmű visszalépésnek minősítette azt, s az Ellis-oeuvre elmélyült tanulmányozására vállalkozó munkákban is feltűnően kevés alkalommal találkozni vele. *A vonzás szabályainak* az életmű belső értékrangsorában való, megszilárdultnak látszó helyét („a leggyengébb regénye”) Georgina Colby igyekezett monográfiájában felülbírálni: bár ő is a korai művek hasonlóságára helyezi a hangsúlyt, amellet érvel, hogy a könyv leértékelése annak köszönhető, hogy a kritikusok nem fordítottak kellő figyelmet a melankolikus hangoltságára, s nem vették észre, hogy a szöveg nem más, mint a '80-as évek által elfedett, elfelejtett irodalmi és kulturális hagyomány fölött mondott gyászbeszéd.⁴ Bár a regényből Roger Avary rendezésében 2002-ben készült, frappáns és sikeres film elsősorban nem ezt az aspektusát erősíti fel az irodalmi műnek, meggondolkodtató, hogy Ellis a filmipart, a film médiumát megidéző könyvei helyett épp *A vonzás szabályai* adaptációja

-
- 1 Neal KARLEN, *Attack of the Anti-Heroes*, Los Angeles Times Book Review, 1994. augusztus 21.
 - 2 Michiko KAKUTANI, *Today's Students*, The New York Times, 1987. szeptember 19.
 - 3 Richard EDER, *Flopsy, Mopsy, Paul, Sean and Lauren*, Los Angeles Times, 1987. szeptember 13.
 - 4 Georgina COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, 31.

tekinthető az egyetlen, esztétikailag jól megoldott alkotásnak. Hogy miért, arra a későbbiekben megpróbálunk választ találni.

Az 1987-es regény a keleti parti, kitalált Camden College-ban játszódik, New Hampshire-ben, azon a kis bölcsészkaron (vagy amint az Egyesült Államokban nevezik: liberal arts college-ban), ahol a *Nullánál is kevesebből* megismert Clay is tanul – sőt az első regény elbeszélő-protagonistája egy tantermi jelenet és egy rövid vallomás erejéig fölbukkan *A vonzás szabályaiban*. A könyv a korábbihoz hasonló módon nem tagolódik részekre vagy címmel ellátott fejezetekre, azonban paratextus jelöli az epikus világ idejét: 1985 őszén járunk vélhetően bő fél évvel azt követően, hogy Clay hazautazott, majd visszatért karácsonyi kaliforniai vakációjáról. Az idő jelölése és az ismerősnek ható térleírások a világszerű olvasatot erősíthetik: az olvasó elhelyezheti a művet a valós időben és térben, valamint társadalmi-politikai kontextusban is. Utóbbi jelentőségét alátámaszthatja a regény mottójául választott részlet Tom O'Brien *A katona legszebb álma (Going After Cacciato)* című művéből: „A tényeknek még láncra fűzve sem volt igazi rendjük. Az események nem követték harmonikusan egymást. A tények különállók, véletlenszerűek, összeviszszak voltak, még miközben történtek is, epizodikusak, töredezetek, semmi sima átmenet, az eseményeknek az előző eseményekből való kibomlásának érzete...”⁵ – az 1978-as regény az amerikaiak egyetlen sikertelenül megvívott háborúját, a vietnami háborút választotta témájául, fiatal katona-szereplőinek a hazáért és a túlélésért folytatott harca, a hatvanas évek politikai és diákjogi mozgalmai, az X generáció születésének időszaka adja hátterét *A vonzás szabályai* ideológia- és kultúrkritikai olvasatának.⁶ Ami többek között elveszett Vietnamban, az ebben az értelmezésben a szóban forgó generáció maga: egy a társadalmi, politikai és nemi identitásával kezdeni mit sem tudó nemzedék, mely magatehetetlenül vergődik a kaliforniai napsütésben vagy az isten háta mögötti New Hampshire-i egyetem lehetetlenebbnél lehetetlenebb szakjain. Kétségtelen, hogy a szöveg hemzseg a '60-as és '70-es évek kulturális ikonjaira való utalásoktól, s a generáció önértelmezésének kérdése foglalkoztatja is a regény egyik mellékszereplőjét, az a modalitás azonban, ahogyan ez a dilemma artikulálódik, inkább tűnik a nemzedék-fogalom paródiájának és érvényessége visszavonásának, mintsem megerősítésének:

[SEAN] – A Kennedyk voltak, haver – mondja Marc, miközben belövi magát a szobájában, a Noyes koleszban. – A Kennedyk, haver... John F. Kennedy csinálta... Az egészet szétcseszte... világos, mindent... [...] Volt ez a... az anyánk épp terhes volt velünk, amikor... Úgy értem, hogy őt... ugye, kinyírták hatvannégyben, és az egész... mindentgajravágotbaszki... [...] És... az úgy volt... hogy ez aztán baromi keményen megrázott bennünket, amikor... odabent... voltunk... benn a... [...] Hogyishívják... [...] Az anyánk ősméhében, és, szóval, ezért vagyunk mi... én, te, a dílers-

5 „The facts, even when beaded on a chain, still did not have real order. Events did not flow. The facts were separate and haphazard and random even as they happened, episodic, broken, no smooth transitions, no sense of events unfolding from prior events.” (*Going After Cacciato*)

6 COLBY, *l. m.*, 26–31.

rác a folyosó túlsó végén, az a csaj a Boothban, ezért vagyunk mind olyanok, amilyenek vagyunk... Érted?... Minden... világos?7

Hasonló funkciót tölt be a hippi lány szintén Sean által közvetített alakja (118–124), aki tökéletes és fölöttébb mulatságos karikatúráját adja a szellemiségét és célját vesztett ifjúsági szubkultúra képviselőjének – a gazdag, BMW-vel járó, Alan Ginsbergről mesélő, de az *Üvöltést* durva címe miatt nem olvasó, szexuális vonzerején kívül semmiféle értékes tulajdonsággal nem rendelkező, rendkívül buta lány Sean távlatából éppúgy nem fejez ki önmagán túli kulturális jelentést, ahogy a punk üres divattá vált a *Nullánál is kevesebben*. Mindehhez hozzájárul, hogy a generációs logika oksági elve maga válik viszonylagossá a regényben: a szereplők nem képesek fölfejteti sem saját, sem mások tetteinek mozgatórugóit, s amikor látszólag nyíltan és érzelemdúsán cselekednek, akkor is tett és motiváció szétkapcsolását tapasztalhatni: „[SEAN] Nem tudom, mitől gurulok be, de felkapom a rádiót és nekivágom a szekrényajtónak, de *nem török szét, aminek örülök*, bár csak valami olcsó vacak, belerúgok, aztán felkapok egy doboz kazettát, és az egyiket, amit nem szeretek, széttaposom a cipőm sarkával. Utána egy kislemezekkel teli ládát kapok fel, *előbb ellenőrzöm, hogy megvannak-e kazettán*, aztán kettétöröm őket, sőt ha lehet, akkor négyfelé.”8 (67., kiemelések tőlünk) Ha belső és külső összekapcsolására nem is ad módot, *A vonzás szabályai* elbeszélés-poétikai megformáltsága – szemben az első regény szenvtelen hangjával – lehetőséget teremt arra, hogy a megszólaló közvetlenül értékelje azt a világot, melynek maga is részese: „[SEAN] Minden narkós szárnalmas, de a gazdag narkósok még rosszabbak.”9 (38.); „[VICTOR] Arra jutottam, hogy ez a csaj is, mint az összes többi, halálosan eltompult. Lehet, hogy meg volt karcolva a Talking Heads-lemez, vagy apuci nem küldte még el a csekket. Ez minden, ami miatt

7 Bret EASTON ELLIS, *A vonzás szabályai*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2002, 34. A regényből származó idézetek ebből a kiadásból valók, a továbbiakban az oldalszámokat a főszövegben adjuk meg.

„»It was the Kennedys, man...« Marc’s tellin’ me while he’s shooting up in his room in Noyes. »The Kennedys, man, screwed it... up... Actually it was J... F... K... John F. Kennedy did it... He screwed it up... all up, you see... [...] There was this... our mothers were pregnant with us when we... I mean, he... was blown away in ‘64 and that whole incident... screwedthingsup... [...] And... in turn... you see, it jolted us in a really heavy duty way when we... were... in... [...] Whatchma-callit... [...] Their... um, primordial wombs, and, so, that is why we are... me, you, the narc across the hall, the sister in Booth, all the way we are... Do you... understand?... Is this clear?«” (ELLIS, *The Rules of Attraction*, Picador, é. n., 24. A regényből származó idézetek ebből a kiadásból valók, a továbbiakban csupán az oldalszámokat adjuk meg.)

8 „I don’t know what comes over me but I pick the receiver up and hurl it against the closet door, but it doesn’t break and I’m grateful even if it is a cheap stereo. I kick it, then grab a box of tapes, unwind one I don’t like and smash it with my boot heel. Then I take a crate of singles I own and make sure I have them on tape before I snap them all into two, then, if possible, into four.” (54.)

9 „Junkies are pathetic enough but rich junkies are even worse.” (27.)

ez a csaj aggódhat.”¹⁰ (352.) Összetettebben működnek azok a szöveghelyek, amelyek egymáshoz nem illő diszkurzív elemek vegyítésével vonják kétségbe a kiemelt tematikus csomópontok allegorikus kiaknázhatóságát – így tekintve az egyetemi lét jelentéstelinek vélt eseményei ironikusan kiüresednek, a politikaideológiai összefüggésrendszer pedig parodisztikusan felnagyítódik, hiszen ad absurdum valamennyi történés referenciájává és olvasatává válik, ahogyan azt a súlyemelőterem létesítését övező menzabeli vita, vagy Seannak a hippi lány felé tett gesztusa (szintén egy az egyetemi szabadidő-szervezésben beállt változással összefüggésbe hozva) mutatja:

- Hát, ja. – Hirtelen összezavarodok. – De akkor is, egy súlyemelőterem... – Különben eléggé hidegen hagy a kérdés.
 Tony rám néz. – Ki vagy te, hogy így dumálsz, Sean? Mi a szakod? Informatika?
 – A reagani nyolcvanas évek káros hatása az alsó osztályokra – mondja Tim, és a fejét csóválja.
 De nem akaszt ki, amennyire szeretne. – Informatika – utánzom.
 – Na, mi a szakod? – cukkol; egy kibaszott óriáscsecsemő, egyed inkább a salátádat, köcsög.
 – Rock'n'roll – rántom meg a vállam.¹¹ (58.)

A hippi csaj sírt, amikor Reagan győzött (csak egyszer láttam előtte sírni ezen kívül: amikor a sulis beszüntette a jógaoktatást, és az aerobicot vezette be helyette), pedig türelmesen, gondosan elmagyaráztam neki, hogy mi lesz az eredmény a választásokon, hetekkel előtte.¹² (122.)

A vonzás szabályai politikaideológiai, kultúrkritikai kontextusait Ellis *Holdpark* című regényének ama kvázi-önéletrajzi gondolatmenete módosítja, mely szerint „a reagani nyolcvanas évek derekán” játszódó regényben „az volt az elképzelés, hogy mindezzel ítéletet mondok a... nos, igazából semmi fölött sem”.¹³ Vagyis az odaértett szerző egyfelől nem fekteti le az említett összefüggések referenciális és erkölcsi alapköveit, másfelől a *Holdpark* autofikciós szólásával kimozdítja azokat eredeti helyükről. *A vonzás szabályai* a *Holdpark* vonatkozása-

10 „That girl, like all the others, I had come to believe, was terminally numb. The Talking Heads record was scratched maybe or perhaps Dad hadn't sent the check yet. That was all this girl was worried about.” (315.)

11 „»Yeah, well,« I'm suddenly confused. »Still, a weight room. « I don't really care. Tony looks at me. »Who are you to talk, Sean? What are you majoring in? Computers? «
 »Reagan's Eighties. Detrimental effect on underclassmen, « Tim says, shaking his head.
 It really doesn't piss me off as much as he wants it to. »Computers, « I mimic him.
 »What are you majoring in? « He's daring me, the big fucking baby, finish your salad, asshole.” (45.)

12 „The hippie cried when Reagan won (the only other time I'd seen her cry was when the school dropped the yoga classes and replaced them with aerobics), even though I had explained patiently, carefully, what the outcome of the election was going to be, weeks in advance.” (104.)

13 Bret EASTON ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005, 23.

sában a regények és a parodisztikus komponensek közt nyitja meg az értelmezés játékerét, míg a politikai-kultúrkritikai mozzanatokat légiessé teszi, illetve kiszolgáltatja e szövegjátékoknak. Mindez természetesen nem független attól, hogy Ellis sarkaiból fordítja ki az egyetemi regény (academic novel) intellektuális hagyományát: *A vonzás szabályaiból* jóformán teljesen hiányzik az órák és a tanárok világa, ahol viszont felbukkan, ott teljesen nevetségessé válik. Gondoljunk például a posztmodern állapot témájában kurzust hirdető oktatóra, aki egyszer részegsége, máskor kábítószeres bódulata miatt nem tart órát (77.), az idős irodalomprofesszorra, aki borzalmasan elcsépell szövirágokkal próbálja elcsábítani Laurent (246), vagy arra a szemináriumra, amely Franz Kafka *Átváltozások* című művének értelmezésére vállalkozik, talán mondanunk se kell, kevés sikerrel: nehéz eldönteni, az elbeszélés zárlatának értelmezésekor Sean vagy tanára jár-e el óvatlanabban, előbbi szerint a szerzőnek a kormánnyal szembeni elégedetlenségéről, utóbbi szerint ennek épp az ellenkezőjéről esik szó benne (278–279.). Ez a jelenet természetesen maga az olvasás allegóriája, s éppen annak az egyfelől életrajzi, másfelől társadalmi-politikai jelentésekre összpontosító befogadásmódnak a gúnyrajza, mely az Ellis-könyvek recepcióját nem csupán a '80-as években, de mindmáig meghatározza.

A vonzás szabályai hosszabb-rövidebb beszédtöredékekből, fragmentumokból álló, fejezetekre nem tagolódó szöveg, melynek dinamikáját a szereplőkhöz kapcsolódó hangok váltakozása adja, közelebbről is három figuráé: Sean Batemané, Paul Dentoné, valamint Lauren Hynde-é. Az első valószínűsíthetően az *Amerikai Psycho* főszereplő-narrátorának, Patrick Batemannek az öccse: a regényben történik is utalás a New Yorkban élő gazdag fivére,¹⁴ sőt egy rész erejéig Patrick lép elő elbeszélővé, míg az *Amerikai Psychó*ban Sean tűnik föl; Lauren a *Glamorámában* bukkan föl ismét, előbb Damien, majd Victor Ward szeretőjeként. Utóbbi *A vonzás szabályaiban* Victor Johnsonként jelenik meg, elbeszélésében többek közt egy meglehetősen gyorsra vágott európai körút állomásai bonatkoznak ki, miközben egy Jaime Fields nevű lányt keres. (A *Glamorámában* egykori camdeni évfolyamtársa, Jamie Fields ugyancsak európai felkutatásával bízzák meg – a betűcsere, valamint a lehetséges szereplői azonosságok és elkülönböződések értelmezhetőségéről a *Glamorámáról* nyújtott elemzésünkben részletesen szólnunk.)¹⁵ Clay, a *Nullánál is kevesebb* narrátora nem pusztán mellékszereplőként jelenik meg, de monológjában az első regény motívumain (Elvis Costello, MTV, városi rémtörténetek) és alakjain (Blair, Rip) túl a regényszöveg textuális jegyei is megidéződnek: Clay első mondatában („Az emberek félnek átmenni a campuson éjjél után.”¹⁶ [231.]) a *Nullánál is kevesebb* felütése visszhangzik, míg a zárlat szlogenjeiben az első regény ismétlődő-vándorló mondatai (234.). Innen nézve *A vonzás szabályai* – a *Királyi hálószobáig* bezárólag, illetve onnan visszaolvasva – központi pozíciót tölt be az Ellis-életműben: a szerzői szöveg-univerzum tér-idejének közös pontjaként tűnik föl, fiktív tere és ideje valamennyi Ellis-regény epikus világának vonatkozásaként vagy origójaként említ-

14 Jóllehet Sean egy alkalommal azt hazudja Paulnak, hogy nincs fiútestvére, csupán két nővére (115.).

15 Lásd FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Palimpszeszt – Prae.hu, Budapest, 2012, 149–192.

16 „People are afraid to walk across campus after midnight.” (205.)

hető. Tágabb értelemben tehát elmondható a könyvről, hogy bár poétikai és üzleti tekintetben sem az őt megelőző, sem az őt követő műveket nem múlta felül, létrehozta az ellisi textuális univerzum közös, mitikus tér-idejét. Ennek a centrumnak a sajátossága, hogy csupán a jelen felől mutatkozik meg, ily módon az egymást követő regények alakítják ki és töltik föl a figurákhoz és elbeszélői hangokhoz kapcsolódó, önmagán túlmutató jelentésrétegekkel. Ha *A vonzás szabályai* 1987-ben a *Nullánál is kevesebb* gyenge újraírásának és rekontextualizálásának tűnt, úgy 1998-ban, 2005-ben vagy 2010-ben az epikus világok közti átjárás megkerülhetetlen, centrális helyeként rajzolódik ki – ami arra hívja föl nyomatékosan a figyelmet, hogy a szövegek közti mozgás és játék, az ironikus át- és fölülírás, a szituációkat, szereplőket és eseményeket más és más összefüggésbe helyező eljárások egyrészt a jelentésátvitel és a jelentésmódosítás hatáseffektusát hozzák működésbe, másrészt a múlt rekonstruálásához és az emlékezethez való viszony változó attribútumaival szembesítenek. Mindkét esetben az ismétlés és az ismerőség, valamint az azonosságként elgondolt ráismerés, továbbá az ettől való elkülönböződés játszik döntő szerepet, ami a karakterek megformálását és színre lépését egyaránt érinti¹⁷ – az, hogy az *Amerikai Psychóban* jóformán senki nem ismer meg senkit, illetve mindenki eltéveszti és összekeveri a másikat másvalakivel, a regények közösként elgondolt világát is ironikus fényben tünteti föl. Ezzel szemben – vagy emellett – a *Glamorámában* tapasztalható egyéni és kulturális amnézia, az emlékezet játékba hozhatatlansága már nem csupán a múlttal nem rendelkező, múltját, gyökereit és bizonyos értelemben hagyományát elveszejtő nemzedék jellegzetes ismérve, de a manipuláció és a megtévesztés, az alakoskodás és a helyettesíthetőség következménye lesz.

Mindezek a sajátosságok már *A vonzás szabályai* különböző elbeszélőinek megnyilatkozásaiban szembeötlővé válnak, hiszen a széttartó, az egyes elemeket, változókat és történetszálakat folyamatosan módosító vagy felülíró diszkurzusok – a nézőpontváltások révén – megszüntetik, vagy legalábbis jelentős mértékben viszonylagosítják az okozatiság és a következetesség szisztémáját, ami az életvezetés – de legalábbis a narratívaként fölfogott szöveg – egyik illúzióként lelepleződő kritériumaként venne részt a jelentésképzésben.¹⁸ A regény Tim O'Brien könyvéből származó mottója tehát jelölheti ugyan

17 Naomi MANDEL, *The Value and the Values of Bret Easton Ellis* = Uő., (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, Continuum, London – New York, 2011, 8.

18 Esterházy Péter minderről – a (poszt)modern regény összefüggésében – a következőképp ír *A szavak csodálatos életéből* című előadásában: „A mai olvasó olykor ingerülten elégedetlen a mai irodalommal. Hol a történet, hol vannak a szerethető figurák, hol az élet? Ha harc, hát legyen harc, én is olvasó vagyok, én meg az olvasóval vagyok elégedetlen [...] Nincs történet? Nincs íve az elbeszéléseinknek? Hát mért nem tetszik olyan életet élni, amelynek íve van? Rajzolom. A-tól B-ig, és halad és rendben és lineárisan.” (ESTERHÁZY, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 43–44.) – Esterházy gondolatmenetével, mellyel azt sugallja, hogy az elbeszélés lehetséges ívét az élet lehetséges íve alakítja, párhuzamot von irodalmi mű (nota bene: az irodalom) szerkezete és az (ebben a felfogásban) annak alapjául szolgáló élet(vitel) közt. Noha a kérdés ennél valószínűleg bonyolultabb, az irodalom e felől szemlélve mindig a felülnézeti ironia terepe is volna.

a múlttal már nem rendelkező, gyökereitől elszakadó generáció fásult tétlenségét, de legalább ennyire, vagy még hangsúlyosabban utal a szöveg ama poétikai hatásmechanizmusára, mely döntően a multiperspektivizmusból fakad, és az okozatiság, valamint az összefüggések hiányát, illetve a vágykivetítés működését mutatja meg a történések elbeszélésében. Annyiban tehát *A vonzás szabályai* valóban a *Nullánál is kevesebb* megisméltéseként fogható föl, amennyiben az egyes beszédtörödékeket nem a kauzalitás és a valamilyen irányba történő haladás – azaz a fejlődés – határozza meg, hanem ezek hiánya (hiszen a szereplőkkel – emlékezzünk Clay önreflexiójára a naplóvezetés ügyén – nem történik szinte semmi), ráadásul a felcserélés és a módosítás, valamint a váltakozó vallomások a különböző megszólalók ellenére is meglehetősen hasonlítanak egymásra, így a karaktereket és a camdeni tér-időt voltaképp egymeműsítik.

Szerepidentitás, hang és a kultúra leértékelése

Ahogy említettük, *A vonzás szabályaiban* színre lépő szereplők sem megjelenésükben, sem beszédmódjukban, sem megnyilatkozásaik domináns hangnemében nem különülnek el élesen egymástól, s ez a homogenizáló jelleg az identitáshatárok eltörlésére utal. Az azonosságnak persze ezúttal is több jegye mutatkozik feltérképezhetetlennek, a szexuális és a kulturális identitás rögzíthetetlené válik. A regény karaktereinek szinte mindegyike promiszkuisnak mondható, több közülük biszexuális, szerelmi szenvedély nem vagy alig jellemzi őket, a másik megismerése és a saját boldogság megtalálása csaknem klisésnek tekinthető dilemmái reflexiók szinten is csupán a – metafizikusan, azaz a valódi kölcsönösségen alapuló – szerelem, illetve ezzel összefüggésben a boldogság tagadásában mutatkoznak meg: „[PAUL] És ahogy ott ültem, boldogtalan szerelmesnek éreztem magam. De aztán persze eszembe jutott, hogy csak a fele igaz: hogy boldogtalan vagyok.”¹⁹ (46.) „[LAUREN] Kezd elhalványulni bennem. Megijedek. Megijedek, mert amíg itt fekszem, hirtelen úgy tűnik, mintha ő már nem is létezne. Mintha csak a dal létezne, amelyik most szól, Victor pedig nem. Majdnem olyan, mintha csak én találtam volna ki őt magamnak múlt nyáron.”²⁰ (51–52.)

A *Nullánál is kevesebb* alulartikulált, fenomenalizált énjének elbeszéléséhez képest – amelyben a múltra történő utalások a család széthullásának és az emlékezés megszűnésének állomásait elevenítik fel – *A vonzás szabályai* szereplőinek múlthoz való viszonya még sekélyesebb és nehezebben körvonalazható.²¹ Lauren Victorra való emlékezése hozzávetőleg ugyan egy esztendő mélységig nyúlik vissza, a távolinak érzékelt időt azonban fölváltja a

19 „And I sat there feeling like the hapless lover. But then I remembered, of course, that now I’m only hapless.” (35.)

20 „He starts to fade. I get scared. I get scared because while I’m laying here it suddenly seems as if he doesn’t exist anymore. It seems as if only the song that’s playing does, not Victor. It’s almost as if I had made him up last summer.” (40.)

21 Ebből a szempontból tűnik érvényesnek, amit Richard Eder ír: „Az egyetem funkciója [a regényben] az, hogy egy olyan helyszínt biztosítson, amely mentes a múlttól, a jövőtől és a külső valóságtól.” (EDER, *l. m.*)

jelen, valamint a jelen idejű, azaz a pillanatnyi benyomást rögzítő beszéd efemer illékonyága: a múlt ebben a konstellációban fiktívként tételeződik („It’s almost as if I had made him up last summer” – „mintha csak én találtam volna ki őt magamnak múlt nyáron”), a kizárólagosan megragadható létezők pedig az érzékiséget helyettesítő zene, a popkultúra darabjai lesznek („It seems as if only the song that’s playing does, not Victor” – „mintha csak a dal létezne, amelyik most szól”). Ezeknek a szövegközi effektusokként is működő utalásoknak a természete hasonló, mint Ellis első regényében: jelleget adnak vagy értelmeznek egy-egy szituációt úgy, hogy túlmutatnak az elbeszélői tudat horizontján.²² Az abszolút jelenként bevésődő élményekhez képest a nosztalgikus, elfeledett vagy töredékes, ezért összerakhatatlan voltokban előkerülő múlt-darabok, illetve a vágyott jövő sohasem válthatók jelenbeli történéssé, így a kizárólagosan rögzíthető „érték” tulajdonképpen a veszteség. Az egyetlen, zömében nem jelen, hanem múlt időben megszólaló beszélő lehetősége tehát, hogy a veszteség visszatekintés során értelmezett tapasztalatát a zajló jelenben úgy mutassa föl, mint múlt idejű, azaz lejátszódott és így megmásíthatatlan eseményt:

[PAUL] Valószínűleg már régen elveszítettem őt, lehet, hogy azon az utolsó New York-i éjszakán. Valaki homályos sárga lámpákat csavart fel, és ezek világították meg Mitchell arcát, amitől nyúlósnak, szétázottnak tűnt. Elhagyott. A jelenet, ahogy ott állunk, túlságosan valóságos és túlságosan értelmetlen volt. Elballagtam.²³ (64.)

A veszteség – sőt értékvesztés – Paul esetében tehát még akkor is megértettnek bizonyul, amikor az eseménysor feldolgozása során az értelem nélküliség tapasztalata dominál, azaz a beszélő a jelen benyomásainak pillanatnyiságában képtelen artikulálni az esemény jellegét, vagyis nem képződik számára a dolgoknak valódi távlata. Ezt a hiányt megszólalásának váltakozó grammatikai ideje igyekszik pótolni, valamint az események – Ellisre egyébként meglehetősen jellemző módon – művi, de meghatározhatatlan, ezért fenyegető módon történő, eredet nélküli konstruáltsága: Paul a veszteség

22 Az első Világvége bulin például, midőn Paul a Mitchellel való szakítás körülményeiről számol be, először a Pretenders, majd a Simple Mind zenekar neve válik jelentéssé (62., 63.) – ugyanezt a nem túl bonyolult szisztémát irodalmi utalásokkal (*Száz év magány* – a könyv egy példányát Sean lopja el egyik alkalmi partnere szobájából) és sikerfilmek címével – *Apokalipszis most* és *Holtak hajnala* mint aktuálisan vetített mozik (71.) – egyaránt működteti a regény. A filmeket illetően ugyancsak a vietnami háború, valamint az azt követő évek konzumtársadalmi miliője hívható emlékezetbe – Coppola híres mozija közvetlenül idézi meg a háborút, míg Romero 1978-as zombihorrorját a bevásárlóközpontba szorult és ott élethalál-harcot folytató menekülőkkel társadalmi szatíráként szokás értelmezni. A *vonzás szabályai* mottójában megidézett O’Brien-regény, ahogy korábban említettük, szintén 1978-ban jelent meg.

23 „I had lost this one. I had probably lost it a long time ago, maybe even that last night in New York. Someone had strung dim yellow lights up and they illuminated Mitchell’s face, making it seem pasty, and washed-out. He was gone. The scene of us standing there was too real and too pointless. I wandered away.” (51.)

tapasztalatát előidéző pillanatokot *jelenetként* idézi föl (a szó hétköznapi, nyilvánosságban zajló vitás szituáció értelmében is), a tárgykörnyezet nem a maga létezésében épül be a beszélő leírásaiba, hanem valaki – sohasem megnevezett, tehát identitás és origó nélküli figura – megalkotta azt; a mesterséges díszletek torzítják az alakot, elmosásuk annak kontúrjait („making it seem pasty, and washed-out” – „nyúlósnak, szétázottnak tűnt”). Mindezek együtt a szituáció igazságát erősítik meg Paulban („The scene of us standing there was too real and too pointless” – „A jelenet, ahogy ott álltunk, túlságosan valóságos és túlságosan értelmetlen volt”), a megismételt módhatározók azonban a *valóságot az értelmetlennel* vonják össze. Az értékvesztés felismerésének pillanata („He was gone” – „Elhagyott”) és a múlt által nyert, grammatikailag is jelölt távlat („I wandered away” – „Elballagtam”) között a jelen és múlt oszcillációja *valóságosságban és értelmetlenségben*, céltalanságban ragadható meg Paul számára, ily módon bár a beszélő reflexív viszonyt alakít ki mind az eseménnyel, mind annak nyelvi utánalkotásával, vissza is vonja annak érvényességét, mondván: nem bír értelemmel, mert valóságos. A regény szereplői ezt a valóságosságot igyekeznek jelenként rögzíteni, de minthogy abban legfeljebb slágerek szövegei, graffiti-bölcsességek vagy a rossz ízlés különböző megnyilvánulásai kavarnak,²⁴ ők maguk pedig metonimikus-szinekdochikus tartozékai ezeknek, az értelmezés szemhatára az érdektelenségig, a megértetlenségig vagy az agresszív leértékelésig húzódik:

[PAUL] Ismertem Seant, ahogy mindenki ismer mindenkit ezen a helyen, vagyis valószínűleg soha nem beszélgettünk még egymással, de tudtunk egymás bandájáról, és voltak közös ismerőseink. Helyes volt a maga homályos, egyszerű módján, folyton kilötyögtette a sört, folyton videojátékokat játszott vagy flipperezett a Kricsmiben, és nem nagyon érdekelt, eleinte.²⁵ (72–73.)

[PAUL] Egy fiú, aki csak úgy elvan. Egy fiú, aki nem emlékszik, hogy katolikus-e. Ezzel mélyen megérintett bennem valamit, ami a lényegemhez tartozik, de nem tudtam, mi az.²⁶ (102.)

[SEAN] Nem volt túl szellemes vagy hatásos, amit mondtam, mindenesetre nem tudom elhinni, hogy ténylegesen jártam ezzel a csajjal egy ideig. Akkor volt, amikor kezdett kokaindílerkedni, hogy le tudjon fogyni.

24 [PAUL]: Megszemléltem a graffitit a padon: »Vesztes vagy.« »Nincs gravitáció. Bedöglött a Föld.« »Itt aludt a Brady Bunch.« »Hova tűnt a hippiszerelem?« »A szerelem bűdös.« »A legtöbb taxisofőrnek bölcsészdiplomája van.«” (46) – „I looked at the graffiti on the desk: »You Lose.« »There Is No Gravity. The Earth Sucks.« »The Brady Bunch Slept Here.« »What Ever Happened to Hippie Love?« »Love Stinks.« »Most Cab Drivers Have Liberal Arts Degrees.«” (34–35.)

25 „I had known Sean like everyone knows everyone else at this place, meaning we had probably never spoken to each other but knew of each other’s cliques, and we had mutual acquaintances. He was handsome in a vague, straight way, always spilling beer and playing video games or pinball in The Pub, and I wasn’t much interested, at first.” (59.)

26 „A boy who had been around. A boy who couldn’t remember if he was Catholic or not. That appealed to something basic in me though I didn’t know what.” (86.)

Bejött, úgy-ahogy. Szerintem még mindig nagy a segge, néha kövérnek néz ki, kiszáritott fekete haja van, szörnyű verseket ír, és ki vagyok akadáva, amiért belementem egy olyan helyzetbe, hogy elutasíthatott.²⁷ (66–67.)

Noha a *Nullánál is kevesebb* értelmező-reflexív momentumokat nélkülöző elbeszéléséhez képest *A vonzás szabályai* szereplőinek beszéde nincs híján az értékelő gesztusoknak, ezek hatóereje azért korlátozott, mert a karakterek – Clayhez hasonlóan – maguk is felülnézeti irónia tárgyai: az esztétikai és morális ítélet rájuk ugyanúgy vonatkoztatható, ahogyan a fiktív világban más(ok)ra (ki)mondják. Látszólag az elkülönülő beszéd vallomásossága, a kronotopikus síkok reflexív tagoltsága, a viszonyítás és a megértés retorikai távlata jellemzi azt a – névhez, vagyis azonosított karakterhez nem társítható – elbeszélői szót, amely a romantikus fellángolás történeti-diszkurzív mintáit is megidézi (naplóbejegyzések, levelek, melyeket Sean talál meg a postaládájában), azonban a kölcsönzöttnek ható konfesszionális nemcsak azért hat parodisztikusan, mert a szöveg látványosan poetizálódik (szóvirágokkal telítődik föl), hanem azért is, mert hiperbolái a szélsőséges szubjektivitás jegyeit viselik magukon, éles ellentétet vonva a megszólalók többségével:

*Az akaratom egy sürgős hívásra száguldó mentőautó. De gyakran próbálom elfelejteni őt (még nem ismerkedtem meg vele, nem is fogok, majd csak később, nem volt még merszem kinyitni a szám, hogy beszéljek hozzá, néha sikítani akarok, néha azt hiszem, haldoklom), és próbálom elfelejteni ezt a zakatolást, kiirtani a szívemből, de nem tudom, és csak émelygek tőle. A tér, melyet követek, fekete és sivár. A megszállottságom (azt sem tudom, hogy lehet-e annak nevezni, maga a szó nem tűnik egészen pontosnak), bár nektek haszontalan és nevetséges, a semmiből nyeri varázsát. Egyszerű. Nézem őt. Sötét kontúrokban tárja fel magát. [...] Van benne valami körkörös: mint a tiszta arizonai éjszakában repdeső molylepkék.*²⁸ (60–61.)

A kurzívval szedett passzusokhoz nem társul név, azonban a megidézett napló- és levélminták a szöveg írott, lejegyzett minőségét emelik ki abban az esetben is, amikor nem valakit megszólító, valakinek címzett üzenetként válnak azonosíthatóvá. Az, hogy végül az üzenetek írójának személyére a

27 „My line was neither quick or effective and I cannot believe I actually saw that girl for a while. It was when she started dealing coke so she could lose weight. It had worked, sort of. I think she still has a fat ass, and can look dumpy, and has dried-out black hair and writes awful poetry and I’m pissed off that I let her get into that position of denying me.” (53–54.)

28 „My will is an ambulance on emergency call. But I often try to forget him (I have not met him, will not meet him until later, have not dared open my mouth to confront him, sometimes I want to scream, sometimes I think I am dying) and I try to forget this beating from my heart, but cannot and get sick. The space I follow is black and arid. My obsession (I do not know if it can even be considered that, that word does not seem quite right) though futile or ridiculous to you takes the mystery from nothing. It is simple. I watch him. He reveals himself in dark contours [...] There is something circular about him, like moths fluttering in the clear Arizona night.” (47–48.)

regényvilágban sem derül fény – Sean (tévesen) úgy véli, a leveleket Lauren küldi neki –, az értékvesztés ironikus felnagyításához vezet, méghozzá egy szentimentalista toposz, az öngyilkosság eseményének beékelésével. Az érzékenység diszkurzív sémái e ponton a regénybeli jelen idő pillanatnyiságát, az érzéki benyomást rögzítő szöveg jegyeivel keverednek, így a halált megörökítő, az írottság és immár a hangzóság közt mozgó, alakuló-megszakadó lejegyzés egyúttal a romantikus mintákkal történő parodisztikus leszámolás gesztusává lesz. A narcisztikus én úgyszólván kilöki magából a másikat, miközben más megvilágításban a szelf önmaga általi elpusztítása (vagy annak kísérlete) éppen az értékmentesség nagyon is materiális összefüggésében jelenik meg abban az emlékezetes szcenárióban, melyben kollégiumi lakótársai a randevúra készülő Pault rángatják magukkal a kórházba vélhetően túl adagolt vagy az ájulásig lerészegedő barátjukon segítve:

[PAUL] Vajon hogy csinálta, gondoltam, ahogy közeledtünk az ajtajához, és Raymond bizarrul kapkodta a levegőt mellettem. Megpróbált túladagolni Sudafedből és ciberéből? És mitől kattant be? Kipurcant a CD-lejátszója? Levették a műsorról a *Miami Vice*-ot?²⁹ (81.)

Ahogy persze az orvos a láthatóan lélegző fiú teste fölött ironikus ítéletet hoz („– Nem tudom, mit mondjak maguknak, fiúk – mondta az orvos. – De a barátjuk halott. Egyszerűen nincs életben.”³⁰ [88.]), úgy az életből való kilépés narcisztikus-heroikus gesztusához társítható tudományos-kulturális referenciát a felcserélhető és vonatkozás nélküli figurák szekvenciájába helyező beszéd is a kulturális regiszterek és minták szatirikus összemosisát eredményezi:

[SEAN] Túlságosan el vagyok ázva, hogy panaszkodjak. Itt van Getch, radikálisan betépve, és azt magyarázza, hogy azok a kölykök a legokosabbak, akik meghalnak csecsemőkorukban, mert megérzik, milyen szörnyű az élet, és inkább kiszállnak belőle. Megkérdezem, hogy ezt meg kitől hallotta. Baromi hangos a zene, és nem tudom pontosan, mit válaszolt. Freud? Vagy Tony? Elhúzok, sétálok a campuson, cigit keresek, Deidre-t keresem, Candice-t keresem, akár még Susannel is beérem. Aztán Marc szobájában vagyok, de nincs ott, elment, elpárolgott, volt, nincs.³¹ (106.)

Mindez azért felettébb jelentéses, mert az egyneműsített szólamokban nagyjából azonos hangsúllyal érzékelhető a kultúra termékeinek és hívószavainak

29 „How did he do it, I wondered, heading toward his door, Raymond making weird breathing noises next to me. Try to O.D. on Sudafed and wine coolers? What provoked him? C.D. player conk out on him? Did they cancel 'Miami Vice'?” (67.)

30 „»I don't know what to tell you boys,« the doctor said. »But your friend is dead. He's simply not alive.«” (73.)

31 „I'm too wasted to complain. Getch is there radically stoned and tells me that kids who die of crib death are the smart ones, since they have an intuition of how terrible life is and choose this option out. I ask him who passed this info his way. The music's really loud and I'm not sure whether he tells me it was Freud or Tony. I leave, walk around campus, look for cigarettes, look for Deidre, for Candice, even Susan. Then I'm in Marc's room, but he's left, gone, history, vapor.” (90.)

kiüresítő vagy leértékelő forgalmazása. Egy helyütt Pynchon nevének lebetűzésével ugratják a Sean életében fölbukkanó hippi lányt (124.), másutt Sean – egy kocsmái beszélgetést közvetítve – a következőképp zanzásítja az intellektuális eszmecserét:

[SEAN] Szobrászattanárok, szobrászbulik, meg hogy mi folyik a szobrászműteremben, ilyesmikről beszélgetnek, meg Tony legutóbbi szobráról, bár fogalmuk sincs, hogy mit akar *kifejezni*. Tony nekem elmondta, hogy acélvaginának készült; a sok idiótája – erre persze egyik se gondol.

– Olyan felkavaró, annyira lírai! – mondja a csaj, akinek valami súlyos problémája van.³² (137.)

A *kifejezés* vagy az *absztrakció* mint a megértés munkájának szinonimái egyfelől a művészi közvetítés, illetve a világszerű olvasat jelentőségét nyomatékosíthatnák – a regényvilág keretei közt már ezek is fontos teljesítményekként lennének elkönnyvelhetők –, a kiüresített vagy értelmét vesztett fogalmak azonban a művészet világot/igazságot föltáró erejét számolják föl, alkalmasint értelmetlen vagy parodisztikusan eltúlzott jelentésekkel helyettesítve azt („[LAUREN] Tegnap festészetten valaki azt mondta: Ne felejtse el, Jackson Pollock felszabadította a vonalat.”³³ [69.]; „– Mire emlékeztet ez téged? – kérdezem Judytól, távolról szemlélve a képet. – Degas-ra? Seurat-ra? Renoirra? – A vászonra néz, és azt mondja: – Scooby Doo-ra.”³⁴ [70.]). Másfelől, amint a szenvedélybetegségek tárgyai és a testek/nevek Sean felsorolása értelmében azonos értékűvé és ily módon cserélhetővé válnak („cigit keresek, Deidre-t keresem, Candice-t keresem, akár még Susannel is beérném”), úgy a főként a nemi érintkezés, valamint a szenvedélybetegségek nem kívánatos testi nyomai a művészettel kerülnek metonimikus viszonyba: „Mindig ott az a könyv a nemi betegségekről azokkal az iszonyú fényképekkel (némelyik közelkép – rózsaszínű, kék, lila hólyagok – gyönyörűek a maguk absztrakt, minimalista módján), aminél jobban semmi sem riasztja el az embert egy péntek esti bulitól.”³⁵ (70.)

A *vonzás szabályai* narrátorai tehát azzal, hogy az universitas, illetve a liberal arts és a college kontextusában a klasszikus művelődés hagyományába illeszkednének, a kulturális regiszterek keverésével, félreismerésével vagy leértékelésével e hagyomány némaságát, valamint a tradíció és nemzedékük

32 „They’re all talking about what’s going on at the sculpture studio, about sculpture teachers, and sculpture parties, about Tony’s latest sculpture, even though they have no idea what it says. Tony told me it was supposed to be a steel vagina, but none of these idiots can figure it out.

»It’s so disturbing, lyrical,« this girl with a serious problem says.” (119.)

33 „Jackson Pollock freed the line, remember that, someone told me in Advanced Painting yesterday.” (55.)

34 „»What does this stuff remind you of?« I ask her, standing back. »Degas? Seurat? Renoir?«

She looks at the canvas and says, »Scooby Doo.« (57)

35 „There was always the book of sexual diseases with gruesome explicit photographs in them (some of the close-ups, pink, blue, purple, red blisters were beautiful in an abstract minimalist sort of way), which always works as a deterrent to a Friday night party.” (56–57.)

össze nem tartozását hangsúlyozzák – ettől bizonyára nem függetlenül Richard, a Sarah Lawrence College hallgatója úgy hiszi, a szemiotika a szennyruha/mosoda tudománya („study of laundry” [192.]). Ahogyan a *Nullánál is kevesebb* világában a szülők és a gyermekek viszonyában legföljebb a kommunikációs deficit és a nemtörődömség érzékelhető, úgy *A vonzás szabályában* a szülő unalmas-érdektelen, nemkívánatos vagy démonikus figuraként jelenik meg,³⁶ akinek vallomásos szólama idegennek, gesztusai mesterként tetszenek.³⁷ E kimódoltság a fiatalok hamis pózaiban üt vissza, amint az Paul gyerekkori barátja, Richardra vonatkozó jellemzésében tetten érhető³⁸

36 „[PAUL] Mit keresek én itt?! Az anyám semmiről sem akar beszélni velem. Csak egy trükk volt, hogy idecsaljjon, hogy panaszkodhasson, hogy hogy öltözök, mit eszek, mit szívok, hogyan élek és az isten tudja, még mi miatt.” (175.) – „[LAUREN] Nagyon kiakasztotta, hogy kitettem egy hirdetőt az ajtómról: »Ha anyám hív, nem vagyok itt. Lehetőleg üzenetet se vegyél át tőle. Kösz.«” (148.) „[SEAN] A hippie csaj imádta az LSD-s utazást, és ez is zavart. Mindig azt akarta, hogy én is csináljam vele. Emlékszem, az egyetlen alkalommal, amikor együtt csináltuk, láttam az ördögöt: az anyám volt.” (120.) – „What am I doing here? My mother wants to speak to me about nothing. It's only a ploy to get me here so she can complain about the way I dress and eat and smoke and live and god only knows what else.” (153., a magyar kiadás nem tartalmazza az egyes szám első személyű névmás tipográfiai kiemelését) – „It freaked him out badly that I put a note on my door that said »If my mother calls I'm not here. Try not to take a message either. Thanks.«” (128.) – „The hippie was always tripping, which bothered me too. The hippie was always trying to get me to trip with her. I remembered the one time I did trip with her I saw the devil: it was my mother.” (103.)

37 „[EVE] Nagyon szerettem a fiamat. Együtt voltunk egy bárban, és udvariasan viselkedett, és szerettem volna fogni a kezét, de csak nagy levegőt vettem és kifújtam. Túl sötét volt ott, ahol ültünk. Megérintettem a hajam, aztán Paulra néztem. És egy nagyon rövid pillanatra úgy tűnt, mintha soha nem is ismertem volna ezt a gyereket. Ott ült, az arca szelíd, kifejezéstelen. A fiam – egy rejtély. Hogyhogy ez lett belőle, tűnődtem.” (201.) – „I liked my son very much. We were in a bar together and he was being polite and I wanted to hold his hand, but I breathed in and exhaled. It was too dark where we sat. I touched my hair and then looked at Paul. And for a very brief moment there it seemed as if I never had known this child. He sat there, his face placid, expressionless. My son – a cipher. How did it end up this way, I wondered.” (176–177.)

38 „[PAUL] Épp csak kicsit döbbenet bámulok Richardra. Hosszú, szőke haja most egészen rövidre van nyírva és fényes platinaszőkére festve, de az esőtől vagy a habtól sötétnek látszik. Szakadt, fehér szmokinginget visel, egyik lábán fekete, a másikon fehér zoknit, fekete Converse edzőcipőt és hosszú kabátot Siouxsie and the Banshees-matricával a hátán. Pirinyó gyémánt fülbevaló csillog a bal fülében, rajta van még a Wayfarers, fekete, fényes. Csak egy kis fekete táska van nála Dead Kennedys- és Bronski Beat-matricákkal, a másik kezében meg egy nagyon nagy kazettás magnó meg egy majdnem üres Jack Daniel's. Betámolyog, aztán nekidől az ajtónak, hogy el ne essen.” (183.) – „I stare at Richard only slightly shocked. His long blond hair is now short, cropped and dyed a bright platinum blond that, because of the rain or mousse, looks dark. He's wearing a ripped white tuxedo shirt, one black sock, one white sock, and black Converse Hi-Tops, and a long overcoat with a Siouxsie and the Banshees decal stuck on the back. A tiny diamond stud earring in the left ear, the Wayfarers still on, black and shiny. He's only carrying one small black bag with Dead Kennedys and Bronski Beat stickers on it, and in the other hand a very large cassette player and a bottle of Jack Daniel's, almost empty. He staggers in, then leans against the doorway, catching his balance.” (160.)

– és innen már egyenes út vezet az *Amerikai Psycho* és a *Glamoráma* által színre vitt, értékzavaros, átesztétizált és medializált világába: „– Richard – mondom. Kezdem azt érezni, hogy az egész világom lassan átalakul a *Vanity Fair* egyik kiadásává.”³⁹ (183.)

Lost Highway – Útvesztőben?

Ellis szövegeiben az identitás megbomlásának, illetve a személyek fölcserélhetőségének, helyettesíthetőségének egyik messzemenő következménye, hogy a megszólalók közt – egyneműségük okán – nem könnyű határt vonni, a homogén diskurzusok egyedítő stilisztikai jegyei minimálisra csökkennek. Hogy miért, arra alkalmasint kézenfekvő választ kínál a társadalmi-kulturális arcvesztés ugyanúgy, mint a diskurzusok kölcsönzött jellege, ami az *Amerikai Psycho* meghatározó poétikai eljárásaként válik majd fontossá. Az arcvesztés és az individualitás hiánya a jelen pillanatát tágítják ki, amely többnyire híján van az értelmezés nyújtotta távlatnak, éppen ezért az elbeszélte eseménysor belső összefüggései az elbeszélők számára láthatatlanok maradnak. Bár az okozatiság felismerése az elbeszélte történések értelmezését tenné lehetővé a megnyilatkozók számára, valóság és értelem széttartó fogalmi párost alkotnak, így az útjukat kereső fiatal egyetemisták másokról alkotott ítélete saját magukra hull vissza. Sean egy helyütt például a következő gondolatmenetet bontja ki valakiről, aki az asztaltársaságtól távozik: „Hova ment? Csak lóg ott a canfieldi lakásban, és iszik, mint egy megszállott, és elhúz a francba a szülői hétvégén, és egész csapat haver látogatja meg minden félévben az internátusból? Mi a faszt kezd az életével? Kis elsőéves csajok osztják meg vele titkaikat, és hosszú sétákat tesz a koleszok körül vacsora után?”⁴⁰ (139.) – majd nem sokkal később ekképp foglalja össze esti tapasztalatait és időtöltését: „Végül kiadok, felpattanok, elhúzok. Ilyen egyszerű. Kívül vagyok az ajtón. Itt a Fels kolesz. Van pár barátom, aki ott lakik, nem igaz? De ha csak rájuk gondolok, szétbaszódik az agyam az unalomtól, úgyhogy csak sétálok a kolesz körül egy kicsit, aztán elhúzok onnan.”⁴¹ (140.) Sean tehát pontosan azt a cselekvéssort hajtja végre, ami miatt mást lenéz és kárhoztat. Viselkedésére magyarázatot találhatunk a regény világán belül: a narcisztikus beállítódás elfedi a kárhoztatott és a ténylegesen megélt élet közti különbségeket – ebben az esetben az eseménysorhoz mimetikus kódokat rendelünk. Másfelől azonban a diskurzusok homogén és kölcsönzött jellegéből következhet, hogy az elővezetett események és benyomások anélkül kerülnek közel egymáshoz, hogy tudatossá válnának, ily módon az okozatiságban rejlő fenyegetést csupán az olvasó érzé-

39 „»Richard,« I say. I'm starting to feel that my entire world is beginning to turn into an issue of *Vanity Fair*.” (160.)

40 „Where has he gone? Does he just hang out in the Canfield apartment and drink like a maniac and split on parents weekend and have a whole bunch of friends visiting him every term from boarding school? What the fuck does he do with his life? Little Freshman girls confiding in him and long walks around the dorms after dinner?” (120.)

41 „I finally snap, get out of there, leave. As simple as that. I'm out the door. Fels is close by. I have some friends who live there, don't I? But thinking about it bores the fuck out of me so I just walk around the dorm for a while and then split.” (121.)

keli. Vélhetően ebben a mozzanatban ragadható meg nemcsak a regény poétikai-retorikai hatása, de erkölcsi dimenziója is: a kölcsönöztség és így az egyedítő jegyek felszámolása révén előálló repetíció a beszélők diskurszusan, az egyes elbeszélői tudathoz kötött szövegen túlható mozgásokat ír a regénybe, s összeköti azt az ellisi szöveg univerzum más darabjaival.

Szemben Ellis első regényének filmadaptációjával, ahogy azt már említettük, Roger Avary 2002-ben sikeresnek mondható filmet készített *A vonzás szabályaiból* James Van Der Beek (Sean), Shannyn Sossamon (Lauren) és Ian Somerhalder (Paul) főszereplésével. A mozi rövid időn belül kultikus státuszra tett szert, amiben kétségtelenül szerepe lehetett magának Ellisnek, akinek ekkor *Glamóráma* című regénye is már négy esztendeje megjelent. Míg Mary Harron *Amerikai Psycho*-adaptációja bizonyos értelemben lélektani fokozási sémát kölcsönzött a '91-es regénynek, addig Roger Avary a '87-es könyv korszakhoz való kötődését figyelmen kívül hagyva, illetve az ezredfordulóhoz igazítva a szövegnek az Ellis-korpuszban elfoglalt helyét domborította ki. Ez egyszerre érhető tetten a film poétikai megalkotottságában, valamint utalásrendszerében, melyek közül most egy-egy komponenst emelünk ki.

Victor Johnson európai körútja során számos nevezetes helyen megfordul, melyek közt szép számmal akad múzeum vagy kulturális-történelmi értékű épület – ezek vagy jelölés híján épülnek be az elbeszélő tudatába mint pusztai anyagi létezők (a filmben nemes egyszerűséggel csak „romokként” [ruins] említi őket), vagy mennyiségi értelemben, a konzumtermékek sorában szerepelteti azokat, esetleg félreértelmezve vagy eredeti kontextusuktól megfosztott helyszínekként, díszlet gyanánt.⁴² A film ezt az utazást gyorsan vágott jelenetek soraként, klipszerűen mutatja be; a szekvencia klipjellegét nyomatékosítja az alatta folyamatosan hallható zene – igaz, a teljes film is fölfogható zenei videók sorozataként. Az európai jelenetekben Victor maszkot viselő alakokkal találkozunk, akik az egyedítő jegyek felszámolását, az arcvesztést tükrözik, s ennek momentumait a klip ugyanúgy kiemeli, ahogyan jól látszik az is, amint Victor Londonban a Bateman Streeten cselleng.⁴³ Nem sokkal később a képe-

42 „Amszterdamban is egy csomó hasist szívtam, de a lóvém nagy részét elvesztettem valami múzeumban. A múzeumok klasszak voltak, asszem [...] Másnap vonattal elmentem Arnhembe, a Kröller Múzeumba, ahol több tonna klassz Van Gogh volt.” (26.) „Hasist szívtam annak a templomnak, a Duomónak a lépcsőjén [...] Róma nagy volt, forró és piszkos. Egy csomó műalkotást láttam. Valami sráccal voltam együtt éjszaka, aki elvitt vacsorázni, és jó sokáig zuhanyoztam a házában, úgyhogy azt hiszem, megérte. Elvitt egy hídhoz, ahol Hektór visszaverte a rómaiakat vagy valami.” (28.) „Tetszett a Bauhaus-építészet, amit Amerikában utálok, de itt jól nézett ki.” (30.) – „Smoked a lot of hash in Amsterdam too, but lost most of my stash in some museum. The museums were cool, I guess. Lots of Van Goghs and the Vermeers were intense [...] Next day I took the train to Kroeller in Arnhem where there were tons of cool Van Goghs.” (17.) „Smoked hash on the steps of this church, the Doumo [...] Rome was big and hot and dirty. Saw a lot of art. Spent the night with some guy who took me out to dinner and I had a long shower at his house and I guess it was worth it. He took me to a bridge where, like, Hector fought off the Trojans or something.” (18–19.) „Liked the Bauhaus architecture which I hate in America but here looked good.” (20.)

43 Az utca valóban létezik: az Oxford Street, a Charing Cross és a Shaftesbury Avenue háromszögében, a Soho Sqaire közelében található Westminsterben.

ken hangsúlyossá válnak a metróból kivezető utakat jelölő *way out* feliratok, melyek alapján a narrátor-szereplő tanácstalanul próbál tájékozódni, és ahogy az *Amerikai Psycho* elbeszélőjének neve a londoni valóság darabjaként illeszkedik a film fiktív világába, úgy a kijáratot kereső Victor, valamint a valós feliratok megidézik a '91-es regény emlékezetes, sokat elemzett zárlatát („NEM KIJÁRAT” – „THIS IS NOT AN EXIT”).

A film a regény elbeszélő szerkezetét megtartja, annak a fiktív világban tapasztalható esetlegességét azonban az idősíkok variálásával nyomatékosítja. A nyitó jelenet Lauren megerőszakolását viszi színre, akárcsak a regény; a párhuzamos elbeszéléseket érzékeltetendő a jelenet azonban visszafelé is lepörög, a kamera átvándorol Paulra, egy ideig a vele történeteket követjük, majd ugyanez megismétlődik, de már Sean perspektívájából. A film főcíme ily módon csak a 15. percben látható, a képsorok ráadásul az őszi szemeszter zárlatát idézik meg – innen haladunk visszafelé kora őszig. A nézőpontváltásoknak megfelelő felülírásokat a vissza- és előrejátszás váltakozása érzékelteti, ahogy egy helyütt a Laurent és Seant egyaránt mutató osztott kép is hasonló funkciót tölt be. Mindehhez reflexív mozzanatként társul az a néhány pillanat, amikor Lauren – rajtakapva Seant a szobatársával – csalódottan hátrál a kollégiumi folyosón, s ahogyan hátrafelé lépdel (majd megfordul, hogy immár testtel előre haladjon), a visszajátszott film technikáját idézi. (A hátrafelé lépő alak mozgása esetlen, akárcsak a visszajátszásokon.) Ez a metaleptikus momentum, melyhez a fiktív szereplő intenciója vagy morális felismerése is társítható akár, megismétlődik a film végén: a Sean arcára olvadó hópehely – mely értelemszerűen csakis kép lehet, azaz kizárólag filmen mutatható meg – az érzelmeket kifejező könnycsepp helyettesítőjeként egyszerre jelöli a veszteség (emocionális) nyomát, valamint véletlenszerűsége okán annak hiányát. Ugyanez a kettősség jellemzi a film zárlatát, hiszen ahogy időben visszaérünk a kiindulóponthoz, Seant döntési helyzetben látjuk, akárcsak az elején, midőn a beszélő valóban a kínákozó lehetőségeket vázolja (s ezt a mozi citálja – képileg – is):

Mérlegelem a lehetőségeket. Most rögtön leléphetek, visszamehetek a szobámba, gitározhatok egy kicsit, lefeküdhetek aludni. Vagy negyedezhetek Tonyval, Brigiddel és azzal a gyagyással L.A.-ból. Vagy elvihetem ezt a csajt: bemegyünk a városba, a Carouselbe, megiszunk valamit, aztán ott hagyom. Vagy felvihetem a szobámba, reménykedve, hogy a Béka elment valahová: kettesben betépünk, aztán megdugom.⁴⁴ (17.)

A regény Sean távozásával zárul. Elhagyja a Camden College-ot, hogy olyan területet fedezzen föl, amelyről nincsenek emlékei.

Gyorsítottam, ahogy magam mögött hagytam az egyetememet. Nem tudtam, hova megyek. Egy olyan helyben reménykedtem, amit még nem foglalt el senki. Az otthonom eltűnt. New York szar.⁴⁵ (363.)

44 „I consider the options. I can leave right now, go back to my room, play the guitar, go to sleep. Or, I could play Quarters with Tony and Brigid and that dumb guy from L.A. Or, I can take this girl off-campus to The Carousel for drink, leave her there. Or, I can take her back to my room, hope the Frog is gone, get stoned and fuck her.” (9.)

45 „I started driving faster as I left the college behind. I didn't know where I was going. Someplace unoccupied I hoped. Home was gone. New York sucked.” (325.)

Nem állítható tehát, hogy kivonulása morális értelemben felszabadító volna, amit nyomatékossá tesz a valódi zárlat hiánya: a szöveg úgy szakad meg, ahogyan valódi kezdet nélkül elindult. Avary filmje, amint visszaér a kiindulóponthoz, mintha Sean erkölcsi felülemelkedését sugallná azzal, hogy a fiú – ellentétben a kezdő képsorokon látottakkal – a lehetőségek közül a távozást választja. Az utolsó kockákon a havas utat látjuk az előrehaladó motor perspektívájából, e képeknek a toposza pedig megidézheti David Lynch hasonlóan körkörös szerkezetű, az út perspektívájával induló és azzal záruló mozijának, a *Lost Highway*nek (1997) a struktúráját. Ahogy utóbbiban a megbomló és felcserélődő identitásoknak köszönhetően a főszereplő fogadója lesz a kaputelefonján érkező üzenetnek a történet elején, úgy ennek az üzenetnek a küldőjeként látjuk a végén, melyet az út(vesztő) képe zár le. A belépés és a kijárat innen nézve irodalom és film egymást keresztező útjaiban veszik el – de ez már, amint korábban is utaltunk rá, valóban továbbvezet az *Amerikai Psycho* és a *Glamoráma* szövevényesen mediatizált világaiba.

Nagy Márta

Médeia-változatok

Bevezetés

Hogyan jut el egy anya odáig, hogy megölje tulajdon gyermekeit? A saját magzatot elpusztító indulat és az ezt követő szörnyűséges tett az, amin néhány pillanatra még a legérzékletlenebb olvasó is fennakad; és pontosan ez a végzetes anyai szenvedély az, ami már évszázadok óta foglalkoztatja a világirodalmi költőket, dráma- és regényírókat. Ez az oka annak, hogy időről időre újraírják Médeia, a kolchiszi királylányból lett gyermekgyilkos anya történetét. Az olyan egyetemes emberi vétkek, mint a saját gyermekünk életének kioltása, felette állnak az időnek, s érvényesek és időtállóak minden korban és kultúrában. Euripidész mítosztöredékek ihlette ősrégi, sokszor leporolt históriája mind a mai napig megállja a helyét, nemcsak az irodalom berkein belül, de a művészetek egyéb területein is. A Médeia-történet feldolgozásai természetesen nemcsak egyféleképpen értelmezhetőek, de mindegyikben érvényesül valamiféle fő motívum, ami az eredeti Médeia-mítoszra vezethető vissza.

Az ókorban Euripidész drámájával veszi kezdetét Médeia napjainkig tartó világirodalmi útja. Euripidész volt az a költő, aki elsőként meglátta e mitikus nő alakjában rejlő művészi lehetőséget; drámáját Médeia Korinthoszban töltött éveinek ma is egyik legnépszerűbb irodalmi megfogalmazásaként tartják számon. Euripidész a mitologikus hősnő életútjának eseményeit oly módon örökítette meg, hogy a mitikus szüzsébe beiktatta Iaszón hűtlenségét, valamint ennek következményeként az elhagyott és megalázott asszony bosszúvágyát, amelyet Iaszón új menyasszonyának, apósának és – bosszújának mintegy betetőzéseként – saját gyermekeinek megölésével teljesíti be. Az ókori görög drámaíró ezzel megteremtette a szerelmében és női méltóságában meggyalázott asszony irodalmi archetípusát.¹

Médeia egy személyben testesíti meg a rémisztő és csodált varázslónőt, az önfeláldozó és bosszúéhes feleséget, a szerető anyát és gyermekeinek gyilkosát. Történetének az antikvitástól napjainkig terjedő újraírásai, valamint képzőművészeti, zenei és filmes feldolgozásai egyaránt ezeket a szerepköröket járják körül más-más hangsúllyal, mindig a kor éppen aktuális problémáival és élethelyzeteivel átszöve a történetet. A „médeiaság”² tehát mindig a fennálló léthelyzetekkel magyarázható a történet mindenkori feldolgozásaiban.

Az eredeti Médeia-történetből kiindulva Ljudmila Ulickaja *Médea és gyermekei* (1996), valamint Toni Morrison *A kedves* (1987) című regényeinek elemzésével igyekszem majd rámutatni, miként van jelen a „médeiaság” korunk e két nagyszerű művében. Tanulmányomban továbbá arra keresem a választ,

1 Vö. DARAB Ágnes, *Médeia útjai. L. Ulickaja: Médea és gyermekei*, Publicationes Universitatis Miskolciensis. Sectio Philosophica, 2010/1., 38.

2 *Uo.*, 38.

hogy az ősrégi történet fundamentumának számító anyagiilkosság jelentősége, több mint kétezer év távlatából visszatekintve, miképp változott a történet recepciója szempontjából.

Mivel az általam vizsgált regények női szereplői köré szőtt történetek más-más korban és társadalmi viszonyok között bontakoznak ki, éppen ezért hétköznapiak és életük alakulása is eltérő. Egyvalamiben mégis hasonlítanak: csakúgy, mint antik előképük, ők is menekülnek a valóság ellentmondásai elől, és elszánták magukat arra, hogy öntörvényű sorsukat maguk alakítsák. Igyekszem rámutatni arra is, miként elevenedik meg cselekedeteikben a hősnők konvencionális társadalommal szembeni bírálata.

E két regény, mely Euripidész *Médeia* című drámájának huszadik századi újraírásaként is értelmezhető, elsősorban a női sorsok bemutatására szorítkozik, melyben kiemelkedő szerepet kap a szerelem, a család, az anyaság vagy éppenséggel a gyermektelenség. Euripidész korinthuszi tragédiája, mely elsősorban a mértéktelen erő és az emberi gyengeség, isten és ember, férfi és nő tragédiával végződő összecsapásának története, egy olyan időszerű és örökérvényű mondanivaló hordozója, melyet Euripidész óta ismétél az idő.

1. Médeia, a deheroizált istennő

„Minden asszony Földanya – az anyaföld – halandó képmása: a férfi örök kiskorú, aki inkább testileg, mint lelkileg felnövekedvén élemedett koráig anyauralom alatt áll. [...] Uralkodó tiszte kultikus-misztikus. Mert ő a földmélve sötétje, ő az éjszaka, a félelmetes: ő szül és ő temet; ő a tenyészet-enyészet örök körforgásának ura és őre, szolgája és eszköze.”³ Euripidész arra a cseppet sem könnyű feladatra vállalkozott, hogy a Médeia-mítosz⁴ ősrégi történetét új köntösbe öltözteti.

A mítosz meseszerű világában, ahol a varázslás mindennapi, magától értetődő jelenség, a természeti erők és a mágia használata nem szorulnak sem magyarázatra, sem igazolásra. Ugyanez azonban nem érvényes egy olyan korban, ahol a pszichológiai valószínűség törvényei mindenek felett állnak. Egy ilyen világban egy természetfeletti képességekkel rendelkező varázslónő a társadalmon kívül helyezkedik el. Mivel azonban nem kötődik az emberi léthez, ezáltal rendkívül megnehezíti számunkra, hogy egy olyan félelmetes varázslónő, mint Médeia sorsát tragikusnak fogjuk fel. Euripidész világosan

3 GÖNCZ Árpád, *Médeia-változatok* = LENGYEL Balázs szerk., *Újhold-Évkönyv*, 1988/1., Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988, 283.

4 Az Euripidész előtti ősmítosz szerint Médeia gyermekeit a korinthusziak kövezték meg mintegy megtorlásul Kreusza király haláláért, és nem Médeia volt, aki szerelemféléstől és bosszúból meggyilkolta tizennégy gyermekét – hét fiút és hét lányt. A korinthusziak a hellén korban már olyannyira nem tisztelték Médeiát istennőként, hogy – ha a korabeli irodalmi pletykáknak hinni lehet – tizenöt ezüsttel próbálták lefizetni Euripidészt, hogy a drámában ne Korinthusz város lakosságát tüntesse fel rossz színben – hiszen a görögök szemében korántsem volt mindegy, hogy milyen kép él a korinthusziakról –, hanem Médeiát tegye felelőssé gyermekeinek megöléséért. Euripidész eképpen cselekedett, és a dráma végén az asszonnyal ölette meg saját gyermekeit, ha nem is éppen tizennégyet – hiszen az túlon túl mítikus lett volna –, csak kettőt. (Uo., 285–287.)

látta a problémát, és mindent elkövetett, hogy az isteni eredet és az emberi természet összeférhetetlenségét kiküszöbölje, és sikerült a kolchiszi királylányból egy olyan hihető alakot formálnia, akivel a nézők bizonyos mértékig képesek azonosulni. Hogyan érte el mindezt Euripidész? Természetesen nemcsak Euripidész, de az utána következő regény- és drámaírók is, akik arra vállalkoztak, hogy újraírják Médeia történetét, szembesültek ezzel a problémával. A továbbiakban érdemes megvizsgálni, hogy Euripidésznek, e fejlődési sor elindítójának, miként sikerült Médeiát a hagyományos emberi létbe beillesztenie, és hogy miként érte el a közönségénél, hogy egy csepp megértést tanúsítsanak hősnője iránt.⁵

Legfőképpen óvakodott mindattól, ami Médeia hajdani mágikus énjét, varázslónőre valló vonásait felidézhetne volna. Hogy ezt elkerülje, hősnőjének olyan személyiséget kölcsönzött, melynek alapján senki sem gondolná, hogy túlvilági erő birtokosa. Médeia alakját magára utalt asszonyként festi meg, akinek segítségre és védelemre van szüksége. Ezért mikor az ellenségei bosszújától tartó Médeia Aigeusszal találkozik, örömmel fogadja el az athéni király által felkínált menedékjogot. A későbbiekben pedig Médeia a férje által elhagyott és megbecstelenített nő fájdalmára hivatkozva kéri a többi asszony támogatását: „Tőled csak egyet kérek, ennyit teljesíts: / utat ha lennék, módot rá, hogy érdeme / szerint uramnak megfizessek mindezért / (s a lánynak, s apjának, ki hozzáadja őt), / hallgass.”⁶ Ebből a szolidaritásból részesül is, hiszen a kar teljesíti ígéretét, és szándékait titokban tartja. Az asszonyok Médeia iránt érzett szolidaritásáról tesznek tanúbizonyságot a karvezető szavaival, aki megérti Médeia dühét, és elítéli laszón házasságtörő magatartását: „A mondókád, laszón, jól rendezted el, / mégis, ha engem kérdezel, mit gondolk: / rosszul teszed, hogy elhagyod hű asszonyod.”⁷ Ezzel a megoldással Euripidész olyan emberi jellemmel – annak minden félelmével és gyengeségével – ruházza fel az asszonyt, mely a közönségben képes együttérzést ébreszteni a segítségre szoruló nő iránt.

Euripidész azonban továbbmegy, és Médeia személyiségét azzal teszi még emberibbé, hogy hősnőjét a megcsalt asszonyok sorába állítja. Médeia a férje hűtlensége okozta keserű fájdalmában a következő felismerésre jut: „Az összes ésszel bíró lény közül / legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk.”⁸ E megjegyzésével Médeia kifejezetten női identitást kölcsönöz magának, szavaival arra utalnak, hogy ő is csupán egy az asszonyok közül, és férje hűtlensége miatt érzett fájdalma sem kisebb, mint a többi hasonló sorsú feleségé. Ezzel Euripidész a lehető legtávolabb viszi hősnője alakját az ősi mítosz félelmetes varázslónőjétől. Egy hősnő, akinek a sorsa a hagyományos emberi létet mutat hasonló vonásokat, a drámának kortól független aktualitást kölcsönöz. Ennek egyértelmű bizonyítéka, hogy Médeia története Euripidész óta számos feldolgozásban él tovább.⁹

5 http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33486

6 EURIPIDÉSZ, *Médeia*, ford. Kerényi Grácia = *Euripidész válogatott drámái*, Magyar Helikon, h. n., 1961, 67–68.

7 *Uo.*, 78.

8 *Uo.*, 67.

9 http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33486

Euripidész azonban nem hagyta el teljesen a mítoszbeli varázslónő valódi lényét. Mitikus eredetét nemcsak a barbár származásából adódó kirekesztettségé révén őrizte meg, de sötét oldala közvetlenül a személyiségében is megmutatkozik. „Heves természete, jól fejlett önbecsülése, kompromisszumot nem tűrő hajlíthatlansága, s mindenekelött intellektuális fölénye nem engedik, hogy elfogadjon olyasmit, amit saját neméhez tartozó sorstársai ellentmondás nélkül szoktak tűrni. Médeia is osztja minden vagy a legtöbb asszony sorsát, ő is kész arra, hogy az uralkodó viszonyokhoz alkalmazkodjék, azonban – s ebben különbözik a többi nőtől – alkalmazkodókészsége határokba ütközik: ott, ahol méltóságában érzi magát sértve, nevezetesen akkor, amikor hitvese házasságtörővé lesz.”¹⁰

Azáltal, hogy Euripidész valamelyest *emberibbre* írta át Médeia történetét, elérte, hogy a közönség mitikus hősnőjében ne csak az istennőt lássa meg, hanem elsősorban a nőt. Ugyanakkor mindent megtett annak érdekében is, hogy Médeia és laszón végzetében a nézők ne az isteni akaratot véljék felfedezni, hanem sokkal inkább két ember egymást bántó magatartását lássák a sorsfordító tragédia mögött.¹¹ Azt hiszem, bátran kijelenthetjük, hogy e célját elérte, még ha ironikusan azzal zárta is a drámát, hogy: „Zeusz az Olümposzon sokat intéz, / meglepetést az isten sokat ad; / és mire várunk, az sose jó el, / míg a sosevártnak utat nyit a sors: / így ért ez is, íme, a célhoz.”¹²

Euripidész egy ősi témájú, de örök életű és mindenkor modern művet alkotott, így vált az első „*emberileg* motivált lélektani tragédia”¹³ szerzőjévé, amely az „emberméretűvé zsugorított mítosz”¹⁴ ősi eredetének már csak a nyomait őrzi. Időszámításunk előtt több mint fél évezreddel tragédiájával egy olyan modern nőalakot teremtett, akit Tschiedel tanulmányában „a kivételes asszonynak”¹⁵ nevez, és aki önmegvalósító képzetével a valóságban jóval megelőzte korát.

2. A krími Médeia

Az, ami a Médeia-történet mindenkori feldolgozásait összeköti, nem más, mint hogy valamennyi Médeia a társadalmon kívül álló asszony, mindannyiuk életét drámai fordulatok és családi tragédiák övezik, és egytől egyig valamiféle természetfeletti vagy különleges erők birtokosai, melyek tiszteletet vagy éppenséggel félelmet váltanak ki környezetükből. A legtöbb Médeia-feldolgozás önmegvalósító képzetekkel ruházza fel hősnőjét; más szóval a varázslónő helyébe az asszonyt állítja, akinek a házasságban töltött évei identitásának teljes feladását jelentették, férjétől való elszakadása pedig a régóta várt felszabadulást.¹⁶

10 http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33486

11 Vö. GÖNCZ, *l. m.*, 287.

12 EURIPIDÉSZ, *l. m.*, 109.

13 GÖNCZ, *l. m.*, 290.

14 *Uo.*, 290.

15 http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33486

16 Vö. DARAB, *l. m.*, 38–39.

A Médeia-történet egyik legkülönlegesebb újkori átírása Ljudmila Ulickaja *Médeia és gyermekei* című regénye, mely az antik mítosz egyéb feldolgozásaival ellentétben nem a fenti sémát követi, nem a szokványos, jól ismert történetet járja körül. Az orosz családragény érdekessége, hogy főszereplője, Médeia bár nevében is az antik királynőt idézi, mégis szinte teljes ellentéte mindenkori előképeinek. Az író hősnőjének megformálásával a két nő között jól látható határvonalat húz: a tragédiabeli Médeia alakjával ellentétben a címszereplő Médeia Mendesz egyértelműen pozitív karakterként tűnik fel a regény oldalain. Ezzel szemben a tragédiabeli Médeia lényét az ősi mítoszban gyökerező rettegett varázslónő alakja határozza meg leginkább.

2.1. Ellentétes személyiségek

A kolkhiszi királynőt a görög mitológia kétarcú szereplőjeként tartják számon: egyaránt kötődik az égi és a föld alatti világhoz, az élet és halál szférájához.¹⁷ Az euripidészi Médeia egymásnak ellentmondó jellemvonásai elsősorban személyiségének e kettősségével magyarázhatóak, csak így öltheti fel magára egyszerre a szerelmes és bosszúszomjas feleség, valamint a gondoskodó és a saját gyermekei vérét kiontó anya alakját. És bár alaptermészetükből adódóan egymás szöges ellentétei, ez a kettősség felfedezhető a regénybeli hősnő személyiségében is. Jóllehet Médeia Mendesz kizárólag pozitív értékek megtestesítője, a krími asszony egyáltalán nem szent, sokkal inkább különféle, ellentétes jellemvonásokból összegyűrt figura; gazdagon fel van ruházva emberi erényekkel és gyengékkel egyaránt. Alapvetően humánus természete ellentmond másokkal szembeni távolságtartásának, alázatossága konoksággal és sértődékenységgel párosul, mindemellett rendkívüli élettapasztalatának ellenére sem rendelkezik a meggyőzés erejével. Mi több, természetéből fakadó elfogadó lényé ellenére is kritikus személyiség, aki véleményét vagy megtartja magának, vagy gondosan becsomagolja a konfliktusok elkerülése érdekében. Ulickaja természetesen rendkívül ügyelt arra, hogy hősnőjének negatív tulajdonságai eltörpüljenek erényei mellett. Az író olyannyira óvakodott az asszony ezen oldalának hangsúlyozásától, hogy az olvasó csak elejtett fél-szavakból, a sorok között gondosan elrejtett, alig észrevehető utalásokból következtethet Médeia konokságára, vagy éppen kritikus magatartására. Így Ulickajának sikerült egy olyan, az antik előképétől teljesen eltérő, unikális alakot formálnia, akinek helye centrális a család életében, élete pedig példaértékű mindenki szemében.

Az alábbiakban ellentétek felsorakoztatásával szeretnék rámutatni a két nő végletekig eltérő személyiségére: a szerelmében meggyalázott gyermekgyilkos anyára és az erényekkel gazdagon felvértezett, ám emberi hibákkal is rendelkező családfőre, „mindenki anyjára”.

17 A görög mitológia a kolkhiszi király lányát, Médeiát Héliosz unokájaként, valamint Kirkének, az Odüsszeiából jól ismert varázslónőnek az unokahúgaként nevezi meg, aki édesapjának, Aiétésznek a nővére, tehát egyaránt Nap- és Föld-istennő. A mítosz azonban nemcsak Kirkéhez kötik alakját, hanem Hekatéhez is, az alvilági istennőhöz, akit a mítosz egyes variánsai Médeia anyjaként emlegetnek. (Vö. *Uo.*, 37.)

2.1.1. Gyilkos praktikák helyett bölcs mindentudás

Médeia istenek leszármazottja, s mint ilyen, egyúttal isteni, természetfeletti erők birtokosa. Nem meglepő tehát, hogy mitikus alakjának megformálásában központi szerepet játszik varázstudománya. Rendkívüli tudása teszi őt képesé arra, hogy laszónnak, az aranygyapjú megszerzéséért indult argonauták vezérének mindenre elszánt segítőtársa legyen, és megóvja a királyfit a próbatételek során rá váró biztos haláltól. Hiszen laszón sosem menekülhetett volna meg a gyapjút őrző sárkánykígyó torkából, ha Médeia – határtalan varázserő birtokosa, élet és halál úrnője – nem állítja varázstudományát a férfi szolgálatába. Ettől kezdve kerül előtérbe Médeia személyiségének démonikus oldala, mely végül gyilkosságok egész sorához vezet.

Ljudmila Ulickaja regényének hősnője szintén rendelkezik különleges képességekkel, bár ezek a rendkívüli adottságok még távolról sem közelítik meg a kolkhiszi királylány rettenetes varázserejét. Az olvasó számára már a könyv első lapjait olvasva egyértelművé válik, hogy az idős krími asszony mitológiai névadójával ellentétben nem mint pusztító erő jelenik meg a regényben, hanem a terebélyes famíliát öszetartó kapocsként.

Bár a *Médea és gyermekei* nem tartozik Ulickaja kifejezetten misztikus regényei közé, a szakralitás mégis jelen van a regényben. Médea is, csakúgy mint ókori előképe, rendelkezik természetfeletti képességekkel, bár ezek korántsem kirívóak az olvasó számára, hiszen kizárólag a hétköznapi tudaton belül érvényesülnek, belesimulva mindabba, amit ma a természet működéseiből, törvényszerűségeiből kiindulva elfogadottnak hiszünk; különleges tudományát úgy műveli, hogy közben nem szakad el az evilágitól.¹⁸ Médea például kifinomult megérzései révén talál hasznos, gyógyító hatású növényekre, régen eltűnt tárgyakra, „kincsekre”, ez azonban nem misztifikálódik a regényben. Kizárólag kifinomult ösztöneinek, rendkívüli megérzéseinek köszönheti e csodálatos adottságát. Természetesen a kolkhiszi Médeia boszorkányos varázsereje korántsem emlegethető egy lapon a regénybeli Médea gyógyító tudományával, melyet az asszony kizárólag a jó szolgálatába állít. Antik elődjének varázstudománya növények ismeretével és alkalmazásával szelődül, varázslónő helyett pedig egy füvesasszony jelenik meg a regény sorait olvasva. Médea rendkívüli ismeretei a gyógyfüvek területén akkor mutatkoznak meg igazán, amikor férjét egy súlyos műtét után otthon ápolja, illetve amikor szomszédasszonya húgát veszi kezelésbe, akinek a tűzvész során megégett alkarját egy eredményes népi módszerrel gyógyítja.

Médea lenyűgöző tudás birtokosa, amely mindenki számára érthetetlen, mégis teljesen természetes és megszokott. Mindenki által csodált tisztánlátását is leginkább mitológiai előképének varázsló természetéhez lehetne hasonlítani. A családja körében elterjedő „tekintetének mítosza” azon a meggyőződéssel alapszik, hogy „az asszony mindent lát [...], és ezen kívül még valami mást is [...]”.¹⁹ Az olvasónak ezáltal olyan érzése támad, mintha Médea átható tekintete még az evilági szférán is túlmutatna, noha megfigyelőképessége

18 Vö. V. GILBERT Edit, *Az élet elkerülhetetlen fájdalma és gyönyörűsége (Ljudmila Ulickaja három könyvéről)*, Pannonhalmi Szemle, 2005/2., 144.

19 ULICKAJA, I. m., 178.

és bölcs mindentudása sem lép túl a mindennapi, hétköznapi misztikumon. „Médeia mindenén áthatoló tekintetének mítosza [...] jócskán el volt túlozva.”²⁰ A narrátor nagyon egyszerű, civil logikával élve ad magyarázatot arra, miként is tudhat és láthat annyi mindent az idős asszony. Médeia jólérsülttségét folyamatos éberségével, az évek óta gyötrő álmatlanságával, kifinomult hallásával, valamint azzal a nagyanyjától öröklött kivételes képességével indokolja, hogy éjszaka is kitűnően lát.²¹ Habár mindent azonnal átlátó szemével a legapróbb jeleket is megérti, az asszony tisztánlátását egy dolog mégis elhomályosítja. Holott vészjósló jelek utalnak rá, mégis vak marad egy, őt személyesen érintő titok iránt – férje hűtlenségéről csak jóval annak halála után szerez tudomást.

Médeia a másvilág horizontján is járatos, de irreális, túlvilággal kapcsolatos álmái, tapasztalatai sem vezetnek a hétköznapi léttől való teljes elszakadásig. A regény mindössze kétszer tesz említést az asszony éjszakai látomásairól. Habár az elhunyt szüleivel való misztikus találkozás először egy kissé megrémítette az asszonyt – mert „mikor eltűntek, Médeia rádöbbsent, hogy egyáltalán nem aludt”²² –, a szeretett Szamuil elvesztése után már „olyan áhítatosan várta férje síron túli üzenetét, ahogy a postást lesik a régóta várt levéllel.”²³

Bár Ulickaja a legkülönfélébb képességekkel ruházta fel hősnőjét, arra gondosan ügyelt, hogy a regény olvasói egy apró utalást se találjanak a hősnőjében rejlő démoniságra; csodálatos, mégis hétköznapi képességei össze sem hasonlíthatók az ókori boszorkák és varázslónők elvetemültségével.

2.1.2. Árulás helyett elfogadás

Euripidész a kolkhiszi királylány áruló énjét a férj, Iaszón vádaskodásával érzékelteti a legszemléletesebben. Szócsatáik során a nézőközönség számára nyilvánvalóvá válik, hogy miként értékeli a férj felesége múltbéli tetteit. Iaszón kétségbe vonja Médeia önzetlenségét, szemére hányja bűneit, idegenségét, szerelmét pedig nem az asszony, hanem Aphrodité és Erósz javára írja. A férfi feleségét hazaárulónak tekinti, és ezen mit sem változtat az a tény, hogy Médeia minden tettét éppen Iaszón céljai érdekében követte el: „[...] barbár hazádból hellaszi / házamba hoztalak, te bajkeverő gonosz, / atyád elárulója s önnön földedé!”²⁴ Azzal hártja el magáról a felelősséget, hogy az asszony az ő kedvéért, és nem pedig az ő felbujtására cselekedett. Médeia elárulja hazáját, apját, Aiétész királyt, de nem számol tette következményeivel, hogy árulásának csak elárultatás lehet a következménye. Így hiába is teljesíti be rettenetes bosszúját, mégis vereséget szenved.

Ezzel szemben a regénybeli Médeia Mendesz eredeti lényéből fakadó humánumának és jóságának köszönhetően szöges ellentéte antik előképének, a kolkhiszi királylánynak. Médeia határtalan elfogadása nemcsak népes

20 *Uo.*, 172.

21 Vö. V. GILBERT Edit, *Léleklátók a 20. századi orosz irodalom két alkotójának regényeiben. Jakov Golosovker – Ljudmila Ulickaja*, Kalligram, 2005/9-10., 142.

22 ULICKAJA, *I. m.*, 33.

23 *Uo.*, 190.

24 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 106.

családja körében mutatkozik meg, de humánus módon viszonyul a különböző nemzetiségű és vallású emberekhez is, valamint együttérzéssel fordul a betegek és az elesettek felé. Médea elfogadó természetének legszebb példája a gyermektelen asszony végtelen szeretete és ragaszkodása testvéreinek gyermekeihez és unokáihoz. A vérszerinti kapcsolatok helyett a lelki-szellemi kötődések kapnak nagyobb hangsúlyt a regényben. A lelki kapcsolatok fontosságának egyik legmarkánsabb irodalmi megfogalmazása Médea végakarata, mely szerint krími házát az ismeretlen, gyökerei után kutató Ravil Jupuszovra hagyja. Azzal, hogy Ulickaja regénye felülírja a vérségi öröklés törvényét, csodálatos lehetőséget kínál Médea egyedülálló alakjának és attitűdjének bemutatására. Odaadása és mások megsegítésére tett önfeláldozó munkája azonban lelkileg megviseli az asszonyt. Erre vall magába forduló személyisége, illetve a szövegben több ízben is bemutatott reggelenként jelentkező depressziója. Médea önszemlélete szintén erről tanúskodik: ifjúságát veszített, kiszáradt asszonyként látja önmagát. „Mély, belső ürességgel és valaminek az elvesztésével a lelkében”²⁵ egy szó nélkül végezte napi teendőit, miközben családja és mások iránti kötelezettsége iszonyú súlyként nehezedett rá. Akármilyen nehéz is, „de mégis csak élet volt ez, és Médea kész volt bármeddig hordozni ezt a terhet”.²⁶

Miután a kolkhiszi Médeia elárulta saját hazáját, vissza sem néz, sietve menekül apja haragja elől. Bármiféle lelkiismeret-furdalás nélkül, a szerelemtől elvakultan hajózik egy új élet felé. Ulickaja a két Médeia alakjának eltávolítását egymástól azzal fokozza, hogy hősnőjét a Krímtől elválaszthatatlanná teszi. Médea kötődése a vidékhez elszakíthatlan, „a helybéliek számára Médea Mendesz már rég a táj részévé vált”.²⁷ Médea, aki egy és ugyanazon a helyen élte le életét, a „[t]alpával érezte a vidék minden jóindulatát. Semmilyen más tájra sem cserélte volna el ezt a hanyatlásnak indult földet”,²⁸ amit egész életében csupán két alkalommal hagyott el hosszabb időre. A Médeára jellemző statikusság és stabilitás a tájhoz való szoros kötődésében fejeződik ki; a Kolkhisz városából menekülő, hontalan királylány viszont a dinamikus élet és a mozgalmasság megtestesítője. Mint anyyi mindenben, a két nő ebben is a végletekig különbözik egymástól, ami még inkább mélyíti a köztük lévő távolságot.

2.1.3. Szélsőséges szenvedélyek helyett józan megfontoltság

Euripidésznél Médeia mértéktelen női szenvedélyessége, szélsőséges indulata minden baj elindítója. Végzetes szenvedélyek irányítják minden tettét. Vágya, hogy kiálljon tisztességéért, amelyen csorba esett, és hogy megboszulja az őt ért sérelmeket, diadalmaskodik minden ésszerűség felett. Érdekesnek tűnhet, hogy Médeia tetteinek egyetlen mentő körülményéről, az Iaszón iránt érzett olthatatlan szerelméről a drámában szinte egyetlen szó

25 ULICKAJA, *l. m.*, 97.

26 *Uo.*, 180.

27 *Uo.*, 6.

28 *Uo.*, 7.

sem esik. Ellenben annál többször kerül előtérbe a meggyűlölt nyoszolya, a meggyalázott és elhagyott hitvesi ágy és a megsértett női büszkeség. Médeia végül nem is eltiport szerelmével indokolja rettenetes bosszúját, hanem a királyi vért és Héliosz unokáját ért sérelemmel. Asszonyi sértettsége végül egy ártatlan menyasszony, Kreón király és két gyermeke életébe került.

Olyannyira eluralkodik rajta az indulat, hogy még az a felismerés sem gátolja őt, hogy fiai megölése önmaga számára is a legszörnyűbb fájdalommal jár: „Tudom, hogy szörnyű bűn, amit merészelek, / de elménnél hatalmasabb a szenvedély”.²⁹ Döntésének súlya alatt ugyan egy pillanatra elbizonytalanodik, és anyai ösztönei egy rövid időre felülkerekednek gyilkos természetén: „Miért ártsak nekik, csupán hogy apjukat / gyötörjem, kétszerezve önfájdalmamat? / [...] / Hagyd élni, kíméld magzatod boldogtalan!”³⁰ Végül mégis a bosszúszomjas, alvilági lényé győzedelmeskedik a józan ész felett: „De nem – mi van velem? Talán bosszútlanul / nevensenek ki ellenségeim? Soha!”³¹

Aigeusz megjelenése azért is az egyik leglényegesebb mozzanata a drámának, mert Euripidész ezzel nemcsak menekülési lehetőséget kínál Médeia számára, de egyúttal felindultságát is fokozza azzal, hogy megjelenít egy férfit, aki végső elkeseredésében, hogy nem született gyermeke, végigbujdokolja az egész hellén világot. S ez a keserűség, amely egyszerre szemrehányás laszónnak és feloldozás Médeiának, még inkább felfokozza a megcsalt asszony gyermekgyilkossághoz vezető indulatait.

Ezzel szemben Ulickaja bámulatos női alakot formált meg Médea személyében, kinek mitikussá nővő alakja kétségtelenül a nyugodtságot és a megfontoltságot jelképezi a regényben. Az író főhősén keresztül mutatja be, hogy az élet fájdalommal és veszteségekkel is élhető. Médea hitte, hogy az élet gyötrelmei „nem igazságtalanságból, hanem magának az életnek a természetéből fakadnak.”³²

Ulickaja hősnője a szenvedélyek megélése helyett sokkal inkább sajátos komolysággal viszonyul az élethez. A bölcs, idős asszony kizárólag józan megfontoltságtól vezérelve alakítja sorsát, életét pedig a rend és a racionalitás vezérli: „sohasem bírta megérteni [...] a szeszély vagy a szenvedély parancsait.”³³ Ulickaja Médeája, ha olykor küzd is a kiúttalanság érzésével, az egyes konfliktushelyzetekben, amelyekkel Médeiához hasonlóan neki is meg kell birkóznia, sosem ragadtatja magát önfeladó gesztusokra. Életigénylése a rázúduló problémák, férje hűtlensége, az anyai örömök nélkülözése ellenére sem hagyja cserben. Médea a sors viszontagságait intelligensen kezelni tudó asszony, aki az élet tragédiáit az élet természetes velejáróinak tekinti. Ókori előképétől eltérő gondolkodásmódja akkor fogalmazódik meg a legszebben, amikor az emberi vétkekről és a bűnhődésről vall. Életfilozófiája szerint „a szenvedések és a szerencsétlenségek azért vannak, hogy a »miért«-et »mi végre« kérdéssé változtassák, és ezzel befejeződnek a bűnös megtalálására, önmagunk igazolására, a saját büntelenségünk bizonyítására tett terméketlen

29 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 97.

30 *Uo.*, 96.

31 *Uo.*, 96.

32 ULICKAJA, *I. m.*, 232.

33 *Uo.*, 177.

kísérletek, megdől a kegyetlen és kíméletlen emberek által létrehozott törvény is a bűn és bűnhődés súlyának összevethetőségéből, mert nincs az istennek olyan büntetése, amely ártatlan kisdedekre irányulna.”³⁴ E néhány sorban Médea rendkívül lényegretörően foglalja össze ellenérzéseit mindazzal kapcsolatban, ami az euripidészi Médeia tetteit alapjaiban határozta meg.

Ulickaja regényének hősnőjében egy olyan asszony alakja bontakozik ki, aki valamilyen sajátos törvény szerint éli életét. Férje tisztán látta, hogy „[a]z a csendes makacsság, amellyel nevelte a gyerekeket, dolgozott imádkozott, betartotta a böjtököt, nem csupán furcsa jellemének sajátossága volt, hanem önként vállalt kötelezettség, teljesítése egy mindenki által és mindenütt réges-rég eltörölt törvénynek.”³⁵ A regényben tehát Médea Mendesz alakján keresztül világosodik meg „a saját értékrend szerint élés”³⁶ esélye mint kiút, ám nem röpi illuzórikus magasságokba: nem mindent megváltó magatartás, nem mindent, mindenkit gyógyító recept.”³⁷ Erre mi sem lehetne jobb példa, minthogy Médea példaértékű magatartása ellenére is képtelen változtatni könnyűvérű unokahúgai magatartásán, családtagjai léha életvitelén. Krími házában évről évre szemtanúja annak, hogy elkeseredett apák és életunt anyák miként próbálják meg kezelni zátonyra futott életüket. Csendes megfigyeléseit azonban nem osztja meg senkivel, nem kritizál, nem ítélkezik, és bár helyteleníti családtagjai erkölcsetlen viselkedését, véleményének nem ad hangot. A fiatalabb generáció kicsapongó élete, a krími nyaralások során átélt szerelmi kalandok és házasságtörések egész sora továbbá arra engednek következtetni, hogy mennyire ritka jelenség lehetett Médea a maga önmegtartóztató életmódjával, férje iránti hűségével, valamint több mint harminc éve tartó gyászával.

Médea természetéből adódóan szigorú, következetes, ő maga a nyugodtság, ezen a ponton viszont gyermekeit féktelen haragjától elvakultan elpusztító mitikus elődjének szöges ellentéte. „Az antik Médeia szülő és pusztító heves őserő; Ulickaja modern Médeája életet sem adni, sem elvenni nem tud.”³⁸

34 *Uo.*, 131.

35 *Uo.*, 187.

36 Simon Izabella tanulmányában említést tesz egy *women image*-ekkel foglalkozó feminista irodalomkritikai irányzatról, mely arra a megállapításra jutott, hogy az irodalomban a nőről torz képet alkottak, mely elsősorban a nőszerepek sztereotipizálásának tudható be. A nyugati kultúrában ennek megfelelően négyféle női archetípus létezik: a feleség, a kurtizán, a szűz-múzsa és *femme fatale* képe, vagyis a férfiakra rontást hozó, démonikus nő alakja. A fenti felsorolás tulajdonképpen a női bibliai figurák felosztásának is megfelel. Az alkotó, az életet teljes mértékig megélő női szerep gyakorlatilag alig van jelen az irodalomban; mint ahogy az anyaság alternatíváinak megjelenítése, mint például a gyermektelen anya, vagy az anyalánya kapcsolat női szemszögű ábrázolása sem gyakori az irodalmi szövegekben. Ulickaja szakít a fent említett hagyományos, szinte már közhelyesnek mondható női archetípusokkal, hősei saját értékrendjük szerint élik az életüket, és ez jelenti számukra a kiutat viszontagságos életükből. A *Médea és gyermekei* hősnője az egyedülálló, a munkájában és mások megsegítésében találja meg nyugalmát, míg Mása, a költő az alkotás örömeiben. Vö. SIMON Izabella, *Az írás női kromoszómái* = V. GILBERT Edit szerk., *Embortan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*, Művészetek Háza, Pécs, 2005, 163–170. <http://beszelo.c3.hu/04/10/16simon.htm>

37 V. GILBERT Edit, *A magától értetődő elbeszélés*, Élet és irodalom, 2003/38., 15.

38 FÜLÖP Erika, *Túlélőregény*, Élet és irodalom, 2003/27., 24.

2.1.3. Anyaság helyett terméketlenség

Ulickaja regényében a biológiai szülő és a szellemi szülő dilemmája a családi bonyodalmak egyik alapja. A regény érdekessége, hogy címével ellentétben Médea az egyetlen a történetben, akinek nincsen gyermeke. Biológiai terméketlensége ellenére is vitathatatlan, hogy Médea a teremtő erő szimbóluma. Ugyan saját gyermeket nem hozott a világra, de egész életében nagy szeretettel és önfeláldozással gondoskodott másokról, „[g]yerekek tucatjai mentek át Médea kezén.”³⁹ Mindössze tizenhat éves volt, amikor szülei halála után magára vállalta az egyedülálló anya szerepét, és felnevelte három kisebb testvérét. Másokról való önzetlen gondoskodása azonban még idősebb korábban sem hagyott alább, sőt még inkább erősödött benne.

Médeának az anyaság hiánya miatt érzett fájdalma akkor válik a leghangúlyosabbá, amikor életében egyszer, egy nagyon rövid időre megadatik számára, hogy meddsége ellenére ő is átélje az anyaság felhőtlen örömét. Évtizedekkel korábbi moszkvai útja és az ott eltöltött egy hónap húga fiával kizárólag az anyaságról szólt. Médea akkor „teljességgel átélte saját be nem teljesült anyaságát”.⁴⁰ Olyan határtalan boldogságban volt része, hogy „néha úgy érezte, hogy melle megtelik tejjel.”⁴¹

A Médeára jellemző női szolidaritást és emberséget Ulickaja úgy teszi még érzékletesebbé, hogy hősnőjének paradox fogásként különleges foglalkozást szán. Médea Georgijevna a feodoszjiai kórház nővéreként terméketlenségben szenvedő nőket segít hozzá a fogantatáshoz. Miközben iszappakolást rakosgat a terméketlen ölekre – úgy tartották ugyanis, hogy a gyógyító hatású krími iszap elősegíti a fogantatást –, jól tudja, hogy az ő meddségére nincsen gyógyír; sosem nézhet majd anyai örömek elé.

Ezzel szemben Euripidész Médeiájának megadatott ugyan az anyaság öröme, mégsem tudja ezt kellőképpen értékelni. Gyűlölettől elvakultan, vagy csak egyszerűen azért, hogy megmentse valami még rosszabbtól, azt áldozta fel bosszúja érdekében, ami számára a legkedvesebb és legdrágább volt: saját gyermekei életét.

A legtöbb új Médeia-variáció e lélektani tragédia alap gondolatához nyúlik vissza, és az éppen aktuális kor közönségigényeihez híven azt gazdagítja vagy éppen szegényíti. Ulickaja Médea-változata azért is különleges, mert az orosz író hősnőjét terméketlenséggel sújtja, így Médea Mendesz alakját a végletekig eltávolítja a kolchiszi királylányétól. Ezzel a megoldással pedig végleg kiiktatja az Euripidész által a Médeia-mítoszba beépített, és az attól azóta is elválaszthatatlan gyermekgyilkosságot. Ulickaja tehát éppen azoktól a jellegzetes tulajdonságoktól fosztja meg az idős asszonyt, amelyek a „médeiaság” legmarkánsabb ismertetőjegyeként ismertek.

2.2. A két szöveg kapcsolatáról

Ahogy már a fentiekben is említettem, Ulickaja az ellentétes személyiségük mellett azzal mélyíti még tovább a két Médeia közti távolságot, hogy főhősnő-

39 ULICKAJA, *l. m.*, 230.

40 *Uo.*, 97.

41 *Uo.*, 97.

jét teljesen megfosztja az anyai örömtől. A távolítás mellett azonban az író meglehetősen gyakran használja a közelítés technikáját is, természetesen eltérő módon és hangsúllyal. A regény és a mitikus történet közti kapcsolatra többféleképpen reflektál a szöveg. Médea már nevében is egyértelműen Euripidész mitológiai hősnőjét jeleníti meg. Egyrészt tehát Médea Mendesz alakjára vonatkozóan vonhatunk párhuzamot a két mű között, másrészt viszont a szereplők képzetében is keletkeznek euripidészi szöveget idéző mitikus párhuzamok. Az alábbi alfejezetek a két Médeia-történet közötti összefüggéseket részletezik, melyek hol távolabbi, hol közelebbi kapcsolatot sejtetnek az antik dráma és modernkori regény között.

2.2.1. Az ókori görög kultúra megidézése

Ulickaja szövegének erős intertextuális kapcsolatáról az euripidészi szöveggel elsősorban az ókorba visszavezethető metaforák és hasonlatok tanúskodnak. A cirkusz csillagai „az Olümposz tetején éltek”,⁴² Nyika „egész álló héten Pénélopé módjára várta”⁴³ újabb szerelmét, „Médea legalábbis Odüsszeusznak érezhette magát”,⁴⁴ amikor élete leghosszabb útjára indult, Alekszandra „Ithaka és Mükéné urainak”⁴⁵ a leszármazottja, Nóra pedig a távolodó Georgijt nézve jön rá, hogy „egyáltalán nem római legionáriusra hasonlított, hanem Odüsszeuszra”.⁴⁶ A regény szereplői tehát, bár elkülönülnek az ősi mítoszok hőseitől, tetteik, vágyaik gyakran mégis hozzájuk mérhetők.⁴⁷ A fenti idézetek továbbá arról is tanúskodnak, hogy az ókori görög kultúrát megidéző szóképek nem csupán Ulickaja hősnőjének alakjára korlátozódnak, hanem a regény teljes szövegére és a cselekmény minden szereplőjére kiterjednek. Habár Penelopé, Odüsszeusz, Ithaka és Mükéné a trójai mondavilágot eleveníti fel, nem pedig az argonautákét, mégiscsak az antik görög kultúrához vezetnek vissza, és annak is azt a héroszi korát idézik, melynek a trójai háború mítoszában kívül másik kimagasló eseménye az argonauták hajóútja volt. Ulickaja Médeáját azzal a technikával viszi közelebb ókori előképének történetéhez, hogy fokozatosan visszavezeti őt annak szülőföldjére, az antik Görögországba. Igaz ugyan, hogy a regény cselekményének helyszínéként nem Kolchiszt jelöli meg a szerző, hanem az annak közelében elhelyezkedő Krím-félsziget déli csücskét, mely már időszámításunk előtt a hatodik században a görög gyarmatosításnak a helyszíne volt.⁴⁸

Az antikvitás kultúrájára tett utalások kétségtelenül hozzájárulnak az ókori görög „couleur locale”⁴⁹ megteremtéséhez, amely az orosz családregényben a földrajzi nevek esetében is megfigyelhető.

42 Uo., 103.

43 Uo., 267.

44 Uo., 193.

45 Uo., 137.

46 Uo., 46.

47 Vö. REGÉCZI Ildikó, *Megjegyzések Lj. Ulickaja nőalakjainak rajzához* = JAGUSZTIN László és FONALKA Mária szerk., *Örök női archetípusok*, Debrecen, 2007, 218.

48 Vö. DARAB, I. m., 41.

49 SZIGETHI András, *Cuprum vs. Aurum: fémesség és/vagy fényesség a Médea és gyermekei című Ulickaja-regényben* = V. GILBERT Edit szerk., *Embteran és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*, Művészetek Háza, Pécs, 2005, 160.

A regényben „a Föld Köldöke[ként]”⁵⁰ is emlegetett Krím-félsziget, ahol Médeia szinte egész életét töltötte, egyfajta mitikus középpont is egyben, a családot összetartó erő centruma. A föld köldökére való utalás azért is érdekes, mert ez a megnevezés az antik mitológiából ismeretes delphoi jóshely elnevezése is egyben, amelyet Apollón tiszteletére emeltek több ezer évvel ezelőtt, az archaikus korban.⁵¹ A föld köldöke kifejezést egyébként Euripidész drámája is megemlíti Aigeusz bolyongása kapcsán, amikor Médeia afelől érdeklődik az elkeseredett királytól, hogy az mi okból kereste fel az ősi jóshelyet: „S miért jártál a föld jóshangu köldökén?”⁵²

Szigethi András tanulmányában továbbá felhívja a figyelmet a regényben szereplő helynevekre, amelyek a Krím-félsziget antik görög korszakára utalnak. Az olyan földrajzi helységnevek, mint Szimferopol, Szevasztopol stb. utótagjában a *polis* lerövidült változata biztosítja a görögös *couleur locale*-t.⁵³ Ulickaja regénye továbbá azzal kap még hangsúlyosabb, görög környezetet idéző színezetet, hogy az író felidézi a kolkhiszi Médeia tragédiájának konkrét helyszíneit: Korinthosz városát,⁵⁴ valamint az euripidészi drámában oly sokszor emlegetett Hellászt.⁵⁵

Az intertextualitás kapcsolat a két szöveg között tetten érhető a genealógia szintjén is. Azzal, hogy az író visszakalauzolja az olvasót a Szinopli család kulturális gyökereihez, megkérdőjelezhetetlen kapcsolatot teremt a két család története között:⁵⁶ Alekszandra Georgijevna „Médeia nevelésének köszönhetően választékosan beszélt, a pontoszi tengerészek révén [...] minden valószínűség szerint királyi vér is került belé, távoli rokonságban lehetett azokkal a királynőkkel [...], akik selymet fontak, chitónokat szőttek, és sajtot készítettek férjüknek, Ithaka és Mükéné urainak”.⁵⁷ Az ősi történetekkel való hasonlóság a regény időkezelésén és térfelfogásán is megfigyelhető, a népes Szinopli család pedig már önmagában is az antik mítoszok szerteágazó rokoni kapcsolatát idézi.⁵⁸

Az antik történetre való folyamatos visszautalás „nem az azonosság és ellentét egyszerű kontrasztjában, hanem a két Médeia egymáshoz közelítésének és egymástól távolításának örökös mozgásában történik”,⁵⁹ ami az

50 ULICKAJA, *I. m.*, 169.

51 Vö. REGÉCZI, *I. m.*, 219., 229.

52 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 81.

53 Vö. SZIGETHI, *I. m.*, 160.

54 Ulickaja Korinthosz városát egy görög politikai emigráns, Marija alakján keresztül idézi meg. A regény hősnője bátyja házában találkozik az asszonnyal, aki „Médeia életében az első korinthoszi nő, akit látott”. (ULICKAJA, *I. m.*, 215.) Marijának sem ezelőtt, sem ezután nincs semmiféle szerepe a regényben. Alakjának felvillanása csupán a két Médeia kapcsolatának kontextusában értelmezhető: Médeia azért nem látott még korinthoszi nőt, mert nem járt Korinthoszban, az euripidészi tragédia helyszínén, tehát ő nem a kolkhiszi Médeia. (Vö. DARAB, *I. m.*, 40.)

55 Ulickaja hősnője származásának kapcsán eleveníti fel a tragédiabeli Hellászt: Médeia családja „még az ősidőkben telepedett le a Hellással rokon tauriszi partokon.” (ULICKAJA, *I. m.*, 5.)

56 Vö. DARAB, *I. m.*, 41.

57 ULICKAJA, *I. m.*, 137.

58 Vö. REGÉCZI, *I. m.*, 218.

59 DARAB, *I. m.*, 41.

Ulickaja-regény sajátos narrációs technikájának jellegzetes megoldása. Ulickaja tehát megidézi a két Médeia-történet közti összefüggéseket, melyek hol távoli, hol közelebbi kapcsolatot feltételeznek a dráma és annak újkori átírása között. A szerzőnő sikeresen megjeleníti regényében az ókori mitológiát, mely viszont nem az Argó mondaköréhez vezeti vissza az olvasót, hanem egy másik mítoszt elevenít fel. A regénybeli földrajzi nevek szintén ókori görögországi helyszíneket idéznek, de mégsem az antik Médeia-történet eseményeinek konkrét színterére kalauzolnak el bennünket. A narrátor arra is rámutat, hogy az idős Médea ereiben királyi vér csörgedezik, mely vitathatatlanul a kolchiszi királynőt idézi, viszont kettejük között jól érzékelhető határvonalat húz azzal, hogy Ulickaja Médeájából barbár nő helyett hellén nőt formál.⁶⁰

2.2.2. A szikla metaforikus képe

A két Médeia-szöveg közötti intertextuális kapcsolatról árulkodik továbbá a szikla és a tenger metaforikus megfogalmazása. Az író a krími Médeát a tengerben álló szikla képéhez hasonlítja, mely nemcsak azért érdekes, mert a szikla képe többször is megjelenik a szövegben, hanem azért is, mert az író egyidejűleg az ókori Médeiát is beleszövi a regény soraiba: „Az öblök és a tengerben álló sziklák több elnevezést éltek már meg, de az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban hívták őket Médea helyének. Eleinte Médea fiatal rokonsága keresztelte el így őket, tőlük aztán átvették a háború utáni betelepülők, majd később mások is, akik ha hallottak is Médeáról, akkor csak a másokról, a mitikusról.”⁶¹

Médea kősziklához hasonlító alakja az ősi tradíciót, az örökérvényűt, az állandóságot jelképezi, ami mellett eltörpülnek a szereplők sorsfordulatai. A címszereplő Médea egyfajta centrummá válik a regényben, aki körül szerveződik a szerteágazó család. A népes Szinopli família tagjai az idők folyamán szétrepültek, sokan életüket veszítették, néhányan messze sodródtak, és hazájuktól távol telepedtek le, míg mások családot alapítottak; a tavasztól őszig tartó üdülőszezonban azonban ellepik az idősödő özvegy házát. „Médea médiumot is jelent,⁶² a közepet: ő a narratívum sava-borsa, belőle, tőle indul és hozzá fut vissza az elbeszélés fonala [...], mindenki a Médeához való viszonyában határozódik meg.”⁶³ Az asszony tehát a család origójaként van jelen a könyvben, egyfajta biztos pontot képez a történelmi és a családi események közepette; ő a „szikla a tenger közepén”.⁶⁴

A tengerben álló szikla metaforája a krími Médea esetében nemcsak a nagycsaládban betöltött szerepére utal, vagy esetleg az idős asszony rendíthetetlen nyugalomra mutat rá, de egyúttal intertextuális kapcsolatról is tanúskodik az euripidészi szöveggel. A kőszikla akkor válik a kolchiszi Médeia meta-

60 Vö. *Uo.*, 41.

61 ULICKAJA, *I. m.*, 77.

62 Szigethi András tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy Médea nevét nemcsak annak mitológiai konnotációja kapcsán érdemes megvizsgálni. A regénybeli hősnő neve ugyanis többféle jelentéssel telítődik, melyek egyúttal jelleméről is tanúskodnak. A nevében megnyilvánuló médium, medialitás, sőt medicina nemcsak arra mutat rá, hogy ő a biztos pont a viharos családi események közepén, de egyúttal tanító, gyógyító jellegére is rávilágít. (Vö. SZIGETHI, *I. m.*, 161.)

63 SIMON, *I. m.*, 166.

64 ULICKAJA, *I. m.*, 219.

forájává, amikor férje árulása és annak nősüléssel kapcsolatos tervei a fülébe jutnak: „[...] mint szikla vagy tengermoraj, / baráti szóra, intelemre úgy figyel”.⁶⁵ A szikla képe másodszor is megjelenik a drámában, mintegy utalásszerűen Médeia érzéketlenségére, amit gyermekei megölésekor tanúsít: „Szerencsétlen, vasból vagy, kőszikla vagy, / hogy önkezeddél / megölöd, akiket előbb szültél [...]”.⁶⁶

2.2.3. A tenger és az utazás motívuma

A két szöveg között ennél még szorosabb kapcsolatot hoz létre a tenger és a hajózás képe. A regényben a tenger állandó motívum, a család szinte valamennyi tagjának az életében kisebb-nagyobb szerepet játszik. A Falu már földrajzi adottságából adódóan is a tenger közelében fekszik, a hajózás pedig a Szinopli család felmenőinek a foglalkozása. A kolkhiszi Médeia életét is gyökereiben határozza meg a tenger.

A drámában a tenger képe és a hajózás képzetköre jelzésértékű, Euripidész tudatosan alkalmazta szétosztva a szöveg egészében. Médeia balsorsa akkor vette kezdetét, amikor felszállt az Argóra és elhajózott Kolkhiszból laszón oldalán. Ettől fogva számára a hajózás a soha véget nem érő menekülést jelentette a tengeren. Szárazföldi tartózkodásai csupán átmeneti jellegűek, az állandóság számára ismeretlen, életében fontos szerepet játszik a mobilitás. A regénybeli Médea életét ezzel szemben a statikusság, az állandóság jellemzi. Egész életének meghatározó vonása a biztonságot és nyugalmat adó változatlan: férjhezmenetele óta ugyanazon a helyen élte le életét. Ha a tenger motívuma felől közelítjük meg a Médeia-alakokat, láthatjuk, hogy a két nő egymás szöges ellentéte, életük egy ponton mégis megegyezik. Bár a regény nemegyszer utal Médeia tengerhez való kötődésére, mégis életének szinte minden tragédiája – épp úgy, ahogy a kolkhiszi királylányt is – a tenger felől éri:⁶⁷ „[t]engerbe vészett az apja [...], egy ósdi hajó vitte el Batumból nagynénjét és két bátyját, és még a nővére, aki a hegyvidéki Tbiliszből származó grúzhoz ment feleségül, egykor a kedves Feodoszija új kikötőjéből hagyta el szülőföldjét”.⁶⁸

A szinte már kaotikussá vált családi kapcsolatok kavalkádjában úgy tűnik, Médeia az egyetlen a regényben, aki az összekuszálódott szálak felett áll. Lénye végtelen nyugalmat áraszt, kiegyensúlyozottságot és harmóniát tükröz, miközben nem is sejti, hogy ő maga is e szövevény áldozata. Az esemény, amely kimozdítja Médeát végtelen nyugalmából, Alexandra elveszett gyűrűjével veszi kezdetét, melyre az idős asszony a tengerparton talál rá. A rég eltűnt gyűrű váratlan felbukkanása akaratlanul is rossz előérzettel tölti el Médeát. Gyanúja kis időn belül be is igazolódik, amikor férje holmija közt rátalál Alexandra levelére, melyből nem csak arra derül fény, hogy a szeretett férfi hűtlen volt hozzá, hanem arra is, hogy ebből a viszonyból gyermekük is született, Nyika. Médeia kezében a húga levelével kénytelen szembesülni ön maga korábbi vakságával, azzal, amit nem volt hajlandó meglátni.

65 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 60.

66 *Uo.*, 104.

67 Vö. DARAB, *I. m.*, 42–43.

68 ULICKAJA, *I. m.*, 194.

„Sohasem tapasztalt lelki sötétség ereszkedett le”⁶⁹ Médeára. Pontosán ez a pillanat, a felismerés pillanata az, amikor a két nő sorsa összetalálkozik. Az ókori dráma központi témája tehát nemcsak Euripidésznél volt kulcsfontosságú, de a regénybeli események zűrzavarában is fontos szerepet játszik. Bár a két Médeia életében és személyiségében is szöges ellentéte egymásnak, Ulickájának sikerül regényében olyan élethelyzetet teremtenie, mellyel hősnőjét az elárult asszonyok sorába állítja. Ennek a ténynek a felismerése mindkét asszonyból ugyanazt a reakciót váltja ki: először a döbbenet okozta mozdulatlanságot,⁷⁰ melyet öntudatlanságukból felocsúdvá a cselekvés kényszere vált fel. A kolkhiszi Médeia számára a cselekvést bosszújának beteljesítése jelentette. Attól a perctől kezdve, amikor úrrá lett rajta a felismerés, hogy mindazok ellenére, amit férjéért tett, laszón csupán a megalázott, megszegyenített asszony szerepét szánja neki, csakis a bosszúsomja éltette: „most bosszút állok, hogyha isten is segít. / Nem látja általam szült két fiát soha / már élve, és az új asszony sem szül neki / több gyermeket, mert rút halállal pusztul el / rút vétkekért”.⁷¹ Ahogy megfogalmazódik benne bosszújának gondolata, a megtorlás kivitelezésének módja, ahogy tervezeti menekülésének lehetőségeit, fokozatosan mutatkozik meg a drámában valódi énje, a gonosz és démoni varázslónőé.⁷²

Ulickaja Médeája számára azonban „a mostani helyzet nem kívánt sem megoldást, sem cselekvést. [...] Csak egy régi történet visszhangja volt, Szamonya már nem élt [...], és ezt a helyzetet a halott férjjel már képtelenség volt tisztázni”.⁷³ Egy valami azonban mégis cselekvésre készíti: a vágy, hogy a lelkét nyomasztó nyugtalanságtól, a számára oly idegen „sötétségtől” megszabaduljon. Médea számára a lelki béke visszanyerésének lehetőségét egy taskenti utazás jelentette. A leánykori barátnőjéhez, Jelenához vezető, csaknem egy hétig tartó, nyomasztó útjának leírásában, és annak testi megpróbáltatásaiban⁷⁴ gondterheltsége és csalódottsága kap visszhangot.⁷⁵

Élete mélypontjáról annak a felismerése emeli fel, hogy gyermekkori barát-
nője és azóta is hú levelezőtársa hasonló megaláztatáson ment keresztül: hozzá

69 *Uo.*, 192.

70 „Késő estig ücsörgött ott, meg sem moccant.” (ULICKAJA, *l. m.*, 192.) „Csak fekszik étlen, fájdalomnak adva át / testét [...] / mióta tudja, férje mit tesz ellene; / szemét föl nem veti, a földtől nem szakítja el / tekintetét” (EURIPIDÉSZ, *l. m.*, 60.)

71 EURIPIDÉSZ, *l. m.*, 87.

72 Vö. DARAB, *l. m.*, 43.

73 ULICKAJA, *l. m.*, 203.

74 Médea tizenkét órán át utazik egy teherhajón, melyet egy éjszakai autótút, valamint egy négy napig tartó vonatkozás követ egy kényelmetlen és zsúfolásig telt vagonban, míg végre hajnalban megérkezik Taskentbe, ahol gyalog teszi meg az utat barátnője házáig.

75 Az út, illetve az utazás képe a tapasztalaton túli világ érzékletességében játszik különösen nagy szerepet. Az út toposza egyrészt magát az emberi életet, életutat jelképezheti, ugyanakkor a keresés, önmagunkra való találás és a misztikus tudás iránti vágy jelentését is magában hordozza. A 20. századi európai irodalomban az út metaforája tehát valamely létfontosságú kérdésfeltevéssel kapcsolatos. Ez a vissza-visszatérő gondolat testesíti meg az utazás toposzát, melynek célja valami új felfedezése, önmagunk és mások megismerése. (Vö. REGÉCZI Ildikó, *Utazás más dimenziókba. Venyegyikt Jerofejev, Tatyjana Tolsztaja és Ljudmila Ulickaja műveiről* = V. GILBERT Edit szerk., *A perifériáról a centrum 3.*, Pro Pannonia, Pécs, 2005/2006, 242–248.)

is hűtlen lett férje, és annak a viszonyoknak is egy gyermek lett a gyümölcse. Lenocska férje magukhoz vette házasságon kívül született fiát, akinek származásáról az asszony nem tud, vagy nem akar tudni, habár a vérségi rokonság fiú és apa között mindenki más számára nyilvánvaló. Az azonos élethelyzet felismerése és az azzal való szembesülés a gyógyír Médeia végtelen fájdalmára. E sorsfordító titok az, ami újraéleszti az életét vezérlő saját törvényét: az élet törvényszerűségének tiszteletben tartását és a szigorú pravoszláv hite szerinti isteni elrendelés elfogadását.⁷⁶ A megkönnyebbülés érzése pedig határtalan nyugalommal ruházta fel az asszonyt. „Úgy áll ott, mint egy szikla a tenger közepén – gondolta gyengéden Lenocska a barátnőjéről”.⁷⁷ Médeia önmagára találásának felszabadult állapotáról árulkodik a haza vezető út rövidege és módja. Az asszony repülőgépen teszi meg az utat Taskentből hazáig, melynek narratív leírása rövid, tömör és tényszerű. „A levél [...] nem háborgatta többé.”⁷⁸

Mindaz, ami a 20. századi Médeát összeköti ókori előképével, az utazás motívumában fedezhető fel leginkább. A kolkhiszi királylány minden gyötrelme akkor vette kezdetét, amikor elhajózott szerelmével, laszónnal Hellász felé. Keserves élete pedig azzal a sorsfordító nappal ért véget, amikor két halott gyermekének holttestével tova repült a nagyapja, Hélioszküldte sárkányfogaton. Ulickaja Médeájának férje hűtlensége miatt elszenvedett sérelmét és az emiatt érzett mély fájalmát szintén az utazás toposzával teszi még érzékletesebbé. Az antik előképhez hasonlóan a krími Médeia is hajón teszi meg taskenti útjának elejét. Ezzel kapcsolatos hirtelen elhatározása és a döntéséhez való megmagyarázhatatlan ragaszkodása még őt magát is meglepi, számára is érthetetlen. Médeia hazafelé tartó repülőútján vele együtt repül el gyötrődése és megbántottsága, csakúgy, ahogy Médeia sárkányfogata is tovaszállt több mint kétezer évvel ezelőtt.

A Hélioszküldte sárkányfogaton elrepülő Médeia története abban az értelemben véget ért, hogy bosszúját beteljesítette, a regénybeli Médeia története azonban még nem zárult le teljes egészében. Bár képes volt felülemelkedni az őt ért sérelmeken, és sikerült megszabadulnia a lelkét nyomó súlyos tehertől, a megbocsátásra azonban még nagyon hosszú ideig nem volt képes. Csaknem negyed évszázadnak kellett eltelnie, és egy szörnyű családi tragédiának bekövetkeznie, hogy az idős asszony meg tudja bocsátani az áruló testvér tettét. A halállal való szembesülés ébreszti fel benne elfogadó természetét, és „hívja életre valódi lényét: életigenlő, az életet mindenek fölé helyező és minden tétellel, nem utolsósorban a nagycsalád összetartásával azt szolgáló természetét”.⁷⁹ Huszonöt évvel későbbi Alekszandrához vezető moszkvai útja tehát lezárja az önmagára találás folyamatát,⁸⁰ és képessé teszi Médeia Mendeszt, hogy oly sok év után visszanyerje valódi énjét.

76 Vö. REGÉCZI, *Megjegyzések Lj. Ulickaja nőalakjainak rajzához*, 221.

77 ULICKAJA, *I. m.*, 219.

78 *Uo.*, 220.

79 DARAB, *I. m.*, 45.

80 Médeia moszkvai útja nemcsak önmaga keresésének a folyamatát zárja le, hanem egyfajta keretet is alkot egy évtizedekkel korábbi és ugyancsak Alekszandrához vezető korábbi moszkvai utazásával együtt. Ez az út és a húga újszülött kisfiával töltött egy hónap Médeia életének legszebb időszaka volt. Későbbi moszkvai útjának megtételére egy családi tragédia, Mása halála készítette. Médeia történetét tehát a születés és az elmúlás, élet és halál fogja keretbe a két moszkvai útja képében. (Vö. *Uo.*, 45.)

Darab Ágnes tanulmányának egyik legérdekesebb gondolata, a korábban már idézett mondat, miszerint Médea mostani helyzete „csak egy régi történet visszhangja”,⁸¹ egyaránt azonosítható mind a megcsalás motívumával, mind pedig a tengeri hajóút életképével. A regény narrátorra egy olyan régi történetet emleget fel, mely nem feltétlenül csak egy néhány évtizeddel korábbi, regénybeli eset, de ugyanakkor mitikus is.⁸²

2.2.4. A kívülállás problematikája

Euripidész drámájában fontos momentumként említi Médeia barbár származását. A barbár világ földre és a hellén társadalom jogra, törvényre épülő ellentéte több ízben is megjelenik az euripidészi szövegben. Médeia a kelet gyermeke, egy barbár világé. Benne rejlik a kelet varázsos bölcsessége, a látnoki erő és a keleti szenvedély, mely mérlegelés és tekintet nélkül pusztít. Olyan erő birtokosa, mely nem fér össze a hellén világgal, és bár tudományát a civilizáció szolgálatába állította, amikor úgy döntött, hogy az aurgonautákat segítve Kolkhisz ellen lázad, elhagyja a családi házat, és saját testvére gyilkosává válik, az európai kultúra ennek ellenére kivetettként kezeli őt. Akkor veszi kezdetét Médeia tragédiája is, amikor el akarják űzni őt és gyermekeit arról a földről, ahol laszónnal együtt élt.

Iaszón, aki a hellén kultúrát képviseli, szemére hányja Médeiának, hogy olyan előnyökhöz jutott a hellének révén, melyeknek köszönhetően komoly hírnévre tett szert: „[...] nálunk laksz barbár föld helyett / Hellaszban, megtanultál rendet és jogot, / törvény szerint élsz, nem tipor le nyers erő; / és minden hellén tudja bölcsességedet, / híres vagy itt; ha ott lalnál a távoli / határokon, nem szólna rólad semmi sem.”⁸³ Azonban Médeiának a hírnév mit sem számít. Ő, aki egykoron szüleivel és testvéreivel állt szemben, most kész megtenni mindent, ha a gyerekeiről és a férjéről van szó. Ezen a ponton bontakozik ki a drámában az európai kultúra legnagyobb vívmánya és egyben legnagyobb ellentmondása. „A vívmány: megszabadulás minden törzsi és minden mitikus családi kötöttségtől. Az ellentmondás: ez a kultúra is a családon alapul, és elképzelhetetlen család nélkül.”⁸⁴

Euripidész a tragédiában is megemlíti, hogy Médeia formailag úgy él, mint bármely más hellén nő, s már úgy tűnik, hogy sikerült beilleszkednie a hellén világba. Ez a világ ugyan hírnévvel övezi, tudását elismeri és értékeli, de be nem fogadja, barbárságát megveti. Iaszón pedig ezt a kivetettséget használja fel, amikor azzal indokolja tervezett házasságkötését Kreón király lányával, hogy ez az egyetlen módja, hogy Médeiától született gyermekeit elismertesse a hellén világgal. Iaszón úgy próbál szabadulni bűneinek terhe alól, hogy az önzetlenség és méltányosság álarca mögé rejtőzik, és a családszerető férfi szerepében tetszeleg. A férj elmondása szerint nem Médeia ágyát unta meg, csupán anyagi gondjait akarja megoldani az új házassággal, amely nemcsak számára előnyös, hanem – amint azt már említettem – legfőképpen Médeia és a gyerekek számára.

81 ULICKAJA, *I. m.*, 203.

82 Vö. DARAB, *I. m.*, 44–45.

83 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 77.

84 HERMANN István, *A személyiség nyomában. Drámai kalauz*, Magvető Kiadó, Budapest, 1972, 51.

Médeia nem csupán Iaszónban csalódott, hanem az egész világban. Ő, aki a világot embertelennek és elmaradottnak érezte, elhagyta saját hazáját, és abban a reményben távozott, hogy egy szebb, emberibb és kulturáltabb világot talál. Ez a civilizált kultúra azonban arra kényszerítette, hogy visszatérjen régi önmagához, ahhoz a Médeiához, aki még Kolkhiszban élt királylányként. Visszazuhant tehát abba a barbárságba, ahonnan menekülni próbált évekkel ezelőtt, hiszen csak egy barbár nő képes megfontoltan, hidegvérrel megforgatni a kést saját gyermekeiben. Az ilyen fokú mészárlás kultúrátlanságot és barbár törzsi hagyományokat feltételez. Miután felégette a hellén világot, visszatért valahová keletre, a mágia és a jóslatok világába, arra a menedékhelyre, amit Aigeusz ígért számára.

Az euripidészi tragédiához hasonlóan Ulickaja regényben is megjelenik a kívülállás problematikája. Médeia Mendesz „mássága” mindvégig hangsúlyozottan jelen van a műben, mely ugyancsak a mitológiai alakmásra utal, akinek barbár származását Euripidész többször is megemlíti művében. Akárcsak az ókori, a 20. századi Médeia is máshonnan eredeztethető. A tauriszi nyelvjárást utolsóként öröklő Médeia a görög származású Szinopli család utolsó tősgyökeres tagja. A Médeia-téma történetében a 19. század óta hangsúlyos idegenség problematikája mégsem Médeia másságából következik. Épp ellenkezőleg, az ősi nyelvnek és tradícióknak, mint például a fejkendő tradicionális viseletének a megőrzése képezi Médeia identitásának alapkövét. Következésképpen Médeát az ókori alakmásával ellentétben nem a saját idegenségének ténye érinti mélyen; sokkal inkább lesújtja őt, amikor hozzátartozóinak, ismerőseinek kitaszítottága formálódik történeté. Kimondattan hangsúlyossá válik a kirekesztettség érzése, amikor Juszuov a tatárok deportálásáról faggatja Médeát, vagy amikor zsidó férjének hányattatott sorsáról mesél a narrátor. A családi események háttérében Ulickaja nagyon szépen megrajzolja a multikulturális Szovjetunió problémáit és az országban élő különböző nemzetiségű, vallású emberek mindennapjait. Médeia családjába fogadja a rokonsága soraiba lépő, más-más kultúrájú és nemzetiségű jövevényeket; a házához tévedő üdülők, menedékre szoruló idegenek is mindig szívesen látott vendégek.

Euripidész tragédiájában megkérdőjelezi az európai kultúra nagyszerű mivoltát azzal, hogy a barbár kultúrát ütközteti a civilizált kultúra barbárságával.⁸⁵ A kul-

85 Hermann István tanulmányában kifejti, hogy a kulturált világ képmutatását elsődlegesen abban látja, hogy olyan tetteket produkál, amelyek – látszólag – senkinek sem ártanak. Mindezt kulturált formában teszi: Iaszón megszegi házastársi esküjét, mert – elmondása szerint – magasabb rendű célok vezérlik. A férfi az új házassága révén Médeia gyermekeit szeretné elismertetni a hellén világgal. Mi több, még az anyagi gondokat is el akarja hártani az asszonyról – pénzt ajánl fel neki. Iaszón tette tehát nem vezetett különösebb változásokhoz, alig változott az emberek helyzete, de ami a legfontosabb, sorsuk végképp nem fordult rosszra. Médeia kultúrája szerint azonban mindez hazugság. Hazugság a családon való túllépés ilyen formája, még akkor is, ha azt jóakaratra álcázzák. Hermann a két kultúra összeütközésének legfőbb okát abban látja, hogy a hellén kultúra kizárólag racionális megfontolásokon alapszik, azt viszont nem veszi számításba, hogy ami racionálisan megállja a helyét, néha érzelmi konfliktusokat idéz elő. Így lehetséges, hogy ami a civilizációs felvilágosultság alapján nem több, mint két ember elválása, az Médeia egész eddigi életét teszi semmissé. Ami pedig a felvilágosult felfogás számára a gyerek előnye, az a valóságban a két gyermeket borzasztó, elhagyatott helyzetbe hozza, és számkivetettségbe taszítja. (Vö. *Uo.*, 53–54.)

turált formák között létező barbárság azonban nemcsak Euripidész drámáján keresztül követhető nyomon, de Ulickaja csodálatosan megrajzolt társadalomrajza is erről tanúskodik. Az orosz író szemléletes példákon keresztül mutat rá a 20. századi multikulturális orosz társadalom barbárságára. A regény olvasása során tanúi lehetünk annak, miként folyamodik egy civilizált-ság látszatát keltő kultúra barbár eszközök egész sorához – a krimi tatárok, a németek és a pontoszi görögök kitelepítésétől kezdve, a zsidóság életének ellehetetlenítéséig. Az orosz társadalom barbárságának egyik legszebb megfogalmazása Médea visszaemlékezése a tatárok ültette dióligetek elpusztításáról és felégetéséről: „[...] csak ültünk és sírtunk, ahogy ezt a barbár máglyát néztük”.⁸⁶

3. Az afro-amerikai Médeia

Toni Morrison egy a fehér társadalommal harcban álló fekete nőt állít *A kedves* című regényének középpontjába. A történet Sethe, egy szökött rabszolganő sorsán keresztül nyújt betekintést az 1800-as évek afro-amerikai társadalmának viszontagságos életébe, keserű mindennapjaiba. Az olvasó nemcsak a rabszolgasors szörnyűségeinek lehet részese, de Sethe alakján keresztül bepillantást nyerhet a szabadság édes pillanataiba és az élethosszig kísérő múlt fájdalmába is.

A kedves történelmi vetülete, ha nem egyenesen a fundamentuma, a rabszolgaság botránya. A regény alapjául egy megtörtént, dokumentált eset szolgál: miközben az északra szökött fekete rabszolganőt, Margaret Garnert a rabszolga-visszaszolgáltatási törvény értelmében a hatóságok megkísérelték visszatoloncolni tulajdonosának ültetvényére, ő inkább megölte gyermekét, csak hogy ne kelljen arra a sorsra jutnia, amelyből neki sikerült megmenekülnie.

Nemcsak e megtörtént esemény szolgált alapul Toni Morrison regényének megírásakor, de egyúttal az euripidészi tragédiából és mítoszfeldolgozásból is merített az író.⁸⁷ Az euripidészi történetészvázája – a két asszony életútjának különbözősége ellenére is – mindvégig jól kivehető a regényben: tanúi vagyunk Sethe kiszolgáltatott helyzetének, a kultúra barbárságának, jelen van a regényben a közösségből való kitaszíttottság érzése, valamint az eredeti Médeia-történet alapjául szolgáló gyermekgyilkosság motívuma is szerepet kap. A két történet között további párhuzam vonható a érzelmek megfékezhetetlen áradása kapcsán is, mely mindkét esetben a végzetes tragédiához vezet. Mindkét hősnő a végletekig érzékeny és sérülékeny, egyikük sem képes szembenézni az élet elkerülhetetlen tragédiáival és veszteségeivel, menekülnek a valóság ellentmondásaiból, s radikális cselekedetek árán kívánnak kitörni a társadalmi szorításból, ezenfelül pogány származásukból adódóan mindketten nyitottak a hétköznapi tapasztalaton túli világra.

⁸⁶ ULICKAJA, *l. m.*, 12.

⁸⁷ Maga Morrison egyébként visszautasította a feltételezést, miszerint hősnője egyike Médeia 20. századi alakmásainak. Slavoj Žižek azonban úgy véli, Morrison csupán a Médeia-történet felszínes olvasatára támaszkodva állítja ezt, és ezért utasítja vissza a párhuzamot. (Vö. Slavoj Žižek, *A kitörés*, = Uő., *A törékeny abszolútum*, ford. Högynszki Éva, Molnár D. Tamás, Typotex, Budapest, 2011, 165–166.)

Az alábbi alfejezetek e közös motívumok részletes vizsgálatára térnek ki, rámutatva a két mű párhuzamosságára, valamint annak problematikusságára is.

3.1. Médeiák az önmegvalósulás útján

Slavoj Žižek tanulmányában arra keresi a választ, hogy miként szüntethetők meg a nőikkel kapcsolatos beidegződések és hátrányos megkülönböztetések, amelyek az évezredek alatt kitörölhetetlenül beleivódtak gondolkodásunkba. Tanulmányában kifejti – elsősorban Lacan elméletéből kiindulva –, hogy a nő igenis képes arra, hogy a sztereotip nőszerepeket levetkőzve megteremtse önmagát, és az önmegvalósulás útjára lépve autonóm szubjektumként létezen tovább.

A tanulmány szerzője népszerű filmes jelenetek példáival élve mutat rá arra, hogy csak akkor szabadulhatunk ki a létező társadalmi valóság szorításából, ha – Žižek szóhasználatával élve – „önmagunkat sújtó” gesztusokkal megtagadjuk mindazt, ami e valósághoz köt bennünket. Felhozott példái közül az egyik legjellemzőbb a *Közönséges bűnözők* című nagysikerű mozifilm flashback-jelenete: amikor a főhős hazatérve azt látja, hogy feleségét és lányát túszul ejtették, egy meglepően radikális gesztussal ő maga gyilkolja meg hozzátartozóit, ellenfelei ellen pedig könyörtelen hajszát indít. A döntési kényszer alatt álló főhős „őrült”; azon elhatározásával, hogy szeretteit mészárolja le azok fogvatartói helyett, bizonyos módon önmagát sújtja, s azt, ami számára a legfontosabb. Érthetetlen tettében nem a tehetetlen agresszió nyilvánul meg, „[s]okkal inkább arról van szó, hogy a szubjektum megváltoztatja helyzetete koordinátáit: azáltal, hogy elszakítja magát a számára becses tárgytól, melyet elorozva az ellenfél sakkban tartja őt, szabad cselekvési térhez jut.”⁸⁸

A tanulmány szerzője a továbbiakban felveti a kérdést, hogy vajon ez a végzetes, önmagát sújtó gesztus nem vizsgálható-e a szubjektivitás alkotóelemeként. Ezenfelül azt is kifejti, hogy az ilyesféle cselekedetek – bár az általa említett példák mind férfiak tetteit idézik – nem minősülnek maszkulin jellegűnek, tehát a nemi hovatarozástól teljes mértékig függetlenek. De vajon miképp „teremt meg önmagát egy nő azzal, hogy »maga ellen fordítja a fegyvert«?”⁸⁹ Žižek erre két megoldást javasol. Egy nőnek ahhoz, hogy az önmegvalósulás útjára lépjen, le kell mondania nőiessége lényegéről: arról a bizonyos benne rejlő többletről (Žižek ezt agalmának nevezi), ami a férfi vágyának tárgyává teszi őt. E szokásos feminista eljárás mellett azonban létezik egy ennél sokkal radikálisabb megoldás is, mely a következőt javasolja: „távolítsuk el, töröljük ki, vagy akár irtsuk ki a nő partneréből, a férfiből azt a bizonyos »többletet«, ami »számára mindent jelent«, ami fontosabb, mint a tulajdon élete, azt a becses *agalmát*, ami körül az élete forog.”⁹⁰ Tehát cselekedjünk úgy, ahogy Euripidész Médeiája – évezredekkel megelőzve ezzel feminista társait –, aki miután tudomást szerzett férje viszonyáról egy fiatalabb nővel, megölte két fiúgyermekét, férje legdrágább kincseit. A tanulmányban Žižek

88 ŽIŽEK, *l. m.*, 261.

89 *Uo.*, 263.

90 *Uo.*, 263–264.

kifejti, hogy Lacan szerint az ókori irodalmi hősnőt pont e pusztítás szörnyűsége emeli az „igaz nők”⁹¹ sorába.⁹²

Toni Morrison *A kedves* című regénye, mely egyúttal az afro-amerikai öntudat születésének remekműve is, ugyanezt a hagyományt követi. A regénybeli hősnő, Sethe önmagát megvalósító törekvései ókori alakmásának elképzeléseivel vonhatók párhuzamba. Az író a regénybeli hősnő, Sethe kétségbeesett tettét állítja a középpontba, mely vitathatatlanul az ókori alakmásának tragédiáját idézi. Miután Sethe négy gyermekével együtt megszökött a rabszolgaságból, mindössze huszonnyolc napig élvezhette a szabadság édes érzését anyósánál, Cincinnatiben. Azon a napon, mikor megjelenik udvarukon az Édes Otthon kegyetlen felügyelője, az asszony végső elkeseredésében végzetes lépésre szánja el magát. Hogy megmentse gyermekeit az újbóli rabságból, elvágja idősebb lánya torkát, és az sem rajta múlik, hogy a másik három megmenekül anyjuk gyilkos karmai közül – más szóval egy Médeiához illő tettel megkísérel elpusztítani azt, ami a felügyelő és önmaga számára is a legdrágább: az utódait.

Bár különböző okból kifolyólag váltak a „cselekvés szubjektumává” – vagyis gyermekeik gyilkosává –, mindkettejük előtt ugyanaz a cél lebegett: elpusztítani őket, még mielőtt mások teszik meg.⁹³

3.2. Az idegenség problematikája

„A huszonnyolc nap, amíg voltak barátnői, anyósa, és együtt volt az összes gyereke; amíg része volt egy szomszédságnak; amíg egyáltalán voltak szomszédai, akiket az övéinek mondhatott – mindez rég elmúlt és soha nem tér vissza.”⁹⁴ Euripidész Médeiájához hasonlóan Morrison regényében is megjelenik a kívülállás problematikája. Mindkét asszony egy kulturálatlan, „barbár” világot képvisel. Származásuk ténye az, ami meggátolja, hogy valaha is egyenrangú tagjai legyenek koruk civilizált társadalmának. A kulturált ideológia ugyanis „barbár” tudásukat önmagában értékeli, de ettől függetlenül civilizálatlanságukat megveti. Pontosan ebben gyökerezik Médeia tragédiája is, akinek mérhetetlen barbár tudását a hellének felhasználják, őt magát pedig hírnévvel övezik, ennek ellenére be nem fogadják. „A hellének *asszimilálják a civilizációt, az értékeket, de képtelenek asszimilálni az embert.*”⁹⁵ Korának kulturált világa tehát telis-tele van olyan előítéletekkel, melyek csak látszólag meghaladottak. Elsősorban ennek a problémának a tükrében keresendő a regénybeli hősnő, Sethe drámája is. Korának modern civilizációja is ugyanúgy

91 Lacan úgy véli, hogy az „igaz nő” megteremtésének leghatásosabb módja ez utóbbi, radikális gesztus, mely a férfit megfosztja mindattól, ami számára a legfontosabb. Szerinte tehát Médeia akkor cselekedett *une vraie femme*-ként – vagyis igazi nőként –, mikor e borzalmas lépésre szánta rá magát, és megsemmisített mindent, ami a férj számára fontos volt. (Vö. *Uo.*, 263–264.)

92 Vö. *Uo.*, 263–264.

93 „[...] ha késem, másik, ellenségesebb / kéz sújt le drága két fiamra gyilkosan. / Mindenképp meg kell halniok, s ha sorsuk ez, / inkább ölöm meg őket én, ki szültem is.” (EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 102.) „Sethe nem örült. Szereti azokat a gyerekeket. Bántotta őket, hogy mások ne bántassák.” (TONI MORRISON, *A kedves*, ford. M. Nagy Miklós, Novella Könyvkiadó, h. n., 2007, 360.)

94 *Uo.*, 270.

95 HERMANN, *I. m.*, 52.

felhasználja a fekete bőrű „barbárok” munkaerejét, de mint embert kivettként kezeli őket.⁹⁶ Nem csoda hát, ha a szabadságától és minden emberi méltóságától megfosztott rabszolganő egy hirtelen elhatározástól vezérelve úgy dönt, hogy élete kockáztatásával is megszökik és eljut Cincinnatibe, ahol anyósa és három gyermeke várja. Sethe abban a reményben indul útnak, hogy az Ohio folyó túlsópartján egy emberibb, kulturáltabb világ várja majd, azt viszont nem is sejtí, hogy megérkezése után néhány nappal abban a borzalomban lesz része, hogy a kisváros közösségéből kizárva létezzen tovább. Így a kirekesztettség érzése, ha lehet, még hangsúlyosabban van jelen Morrison regényében, mint az euripidészi tragédiában, hiszen Sethének saját sorstársai ellen-szenvével is szembe kell néznie.

A kisváros lakóinak elidegenedése érdekes módon nem a gyermekgyilkosság hírével, hanem az azt megelőző, ártalmatlannak induló lakomával vette kezdetét, melyen a város fekete közösségének apraja-nagyja részt vett. A 124-es számú ház jóakarató mértéktelensége, hanyag bőkezűsége feldühítette az embereket, s csupán ennyi elég volt ahhoz, hogy másnap „gyászos végről és hivalkodó görgről pusmog[janak] egymás közt az udvaron.”⁹⁷ A regényben ez a momentum azért is kiemelten fontos jelentőségű, mert többek között ebből fakad Sethe végzetes tragédiája. Ezzel magyarázható, hogy „miért nem szaladt senki a hírrel; hogy miért nem küldött senki egy szapora lábú gyereket [...], hogy elmondja, valami ismeretlen fehérek jöttek lovon, olyan Nézéssel. Az öntelt Nézéssel, amit minden néger megtanult felismerni a mamája mellbimbójával együtt. [N]em az egész napi lakmározás, nem a kimerültség volt az, amitől úgy ellankadtak, hanem valami más – [...] valami hitványosság – okozta, hogy félreálljanak, ne figyeljenek oda, vagy hogy azt mondják magukban, valaki más már biztosan viszi a hírt a Bluestone Road-i házba”,⁹⁸ ahol egy szökött rabszolganő él négy gyermekével. Az a közösség, amiért Sethe vállalta a szabadsághoz vezető út borzalmait, most elhúzódtott tőle, a tragédia után pedig egyenesen eltaszította magától, kivettként kezelte őt. Sethe vágyát, hogy szabad négerek közösségéhez tartozzon – hogy szeressen és viszont szeressék; hogy védelmezzen és védelmezzék –, egy pillanat alatt törölte el a hátsó udvaron lezajlott vérontás és fekete bőrű társai rosszállása.⁹⁹ Az egykoron örökké hangos és nyüzsgő 124-es – melynek kilincset egymásnak adták át barátok, szomszédok és vándorló feketék –, huszonnyolc nappal Sethe megérkezése után bezárkózott, és „[n]em jött attól fogva más a ház felé, mint a Bluestone Road mentén növe gaz.”¹⁰⁰

Azzal, hogy Morrison egy fekete bőrű afrikai nőt állít regényének középpontjába, elsősorban hősnője idegenségét kívánja érzékeltetni a fehérek világában, előtérbe helyezve ezzel a rasszista diszkrimináció tematikáját. Az író

96 Vö. *Uo.*, 51–52.

97 MORRISON, *l. m.*, 218.

98 *Uo.*, 246–247.

99 Morrison maga állítja egy vele készült interjú során: „[Sethe] hogy úgy mondjam, átlépett egy határt. Ez érthető, ám mégiscsak túlzás. A cincinnati polgárok éppen ezt róják föl neki: nem az elkeseredettségét, hanem az arroganciáját. Érzik a büszkeségét, és ezért hagyják cserben. Hogy vonakodik bocsánatot kérni, vagy meghajolni..., abban csak annyit látnak, hogy újra megölné a gyermekét. Ez az, ami elválasztja őt a többiektől.” (Idézi ŽIŽEK, *l. m.*, 272.)

100 MORRISON, *l. m.*, 256.

azonban nem elégszik meg ennyivel, és azzal teszi hősnője sorsát még nyomorúságosabbá, hogy eltávolítja és elidegeníti őt attól a közösségtől, ahová mindig is tartozni vágyott.

3.2.1. Barbárság és civilizáció ütközése

Ahogy azt már korábban is említettem, Euripidész tragédiáján keresztül egy olyan társadalomba nyerhetünk betekintést, melyben a barbár kultúra és a kultúra barbársága ütközik meg egymással. Az ókori hellén társadalom kiváló példája annak, hogy a kulturált formák között is létezik barbárság. Euripidész rendkívül érzékletesen mutat rá arra, hogy egy társadalom fölényének tudatában miként folyomodik barbár eszközökhöz, miközben a civilizáltság látszatát kelti. Hermann István egy rendkívül érdekes megállapítással mutat rá a kulturált világ képmutatására: „Euripidész Iaszón tettét gyilkosságnak tekinti. Médeiát meggyilkolta abban a pillanatban, ahogy elhagyta, meggyilkolta mint hellén nőt, meggyilkolta mint asszonyt, és vitájukban újra és újra meggyilkolja mint embert.”¹⁰¹ A civilizáció ebből kifolyólag sokkal közvetettebben és többféle módon gyilkolhat, mint a barbárság. Így mikor a hellén civilizáció közvetett gyilkossággal sújtja Médeiát, ő erre közvetlen emberöléssel felel. A társadalom ellentmondása és képmutatása az, ami e tragikus lépésre ösztökéli az asszonyt, és taszítja vissza a barbár világba.¹⁰²

Elsősorban ebben, a napjainkig is elhúzódó problémában gyökerezik a regénybeli hősnő, Sethe tragédiája is. A nyugati, civilizált társadalom keretein belül működő rabszolgatartás intézménye a modern civilizáció egyik legnagyobb tragédiájának forrása. Morrison regénye arról ad számot, hogy egy minden emberséget és könyörületet mellőző kulturált társadalom miként folyomodik barbár eszközökhöz, hogy egy másik, „primitívebb” társadalom tagjait térdre kényszerítse. Az írónő hitelesen és rendkívül aprólékosan festi meg a rabszolgaságban sínylődő afro-amerikaiak életét, keserves mindennapjait; hőseinek történetén keresztül rettenetes borzalmaknak lehetünk tanúi: veréseknek, égetéseknek, meggyalázásoknak, családok szétszakításának. A rabszolgaság intézménye nemcsak a vagyonszerzés és az anyagi javak birtoklásának lehetőségétől fosztotta meg őket, de Amerika földjén elvesztették afrikai örökségük hagyományát, kultúrájukat, és ezzel együtt identitásukat is.¹⁰³

101 HERMANN, *I. m.*, 58.

102 Vö. *Uo.*, 57–58.

103 A rabszolgatartók jól bevált gyakorlata volt, hogy a családokat szétszakították, a gyermekeket elválasztották szüleiktől, s így még a legközelebbi rokonok sem tudtak egymás hol- és hogylétéről. Ily módon megfosztották őket minden olyan lehetőségtől, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy valódi közösségről, közös múlt és közös hagyományok alapján szerveződő társadalomról lehessen beszélni. A generációról generációra szálló hagyomány hiányában nincs, ami összetarthatná és valódi közösséggé kovácsolhatná az afro-amerikai emberek csoportját. Ezt tetézte még az a tény is, hogy a rabszolgatartó államokban a feketék nem járhattak iskolába, így sem írni, sem olvasni nem tudtak. Ezzel voltaképpen bezárul az ördögi kör: sem szóbeli, sem pedig írásbeli kultúra nem állt az afro-amerikai rabszolgák rendelkezésére, mely közösségük hagyományait életben tartotta volna. (Vö. TURY György, *Amerikai etikai kritika. Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2009, 184.)

Mindezen veszteségek a legszebben egy volt rabszolganő, Baby Suggs gondolatain keresztül kapnak hangot a regényben: „[a] fehérek elvettek mindent, amim volt, vagy amiről álmodtam [...], és a szívem húrjait is széjjelszaggatták.”¹⁰⁴ Ő az, aki hatvanévnyi rabszolgaság és tízévnyi szabad élet után megfogalmazza a fekete bőrű emberek legnagyobb tanulságát, miszerint: „nincs balszerencse a földön más, csak a fehérember”.¹⁰⁵ A legszörnyűbb talán, hogy a regény jelen idejében – néhány évvel a háború és a rabszolgafelszabadítás után – is borzalmas állapotok uralkodnak az amerikai társadalomban. „[A] fehérek még mindig megtehetnek bármit, amit csak akarnak. Egész városokat tisztítottak meg a négerektől; nyolcvanhét lincselés történt egy hét alatt csak Kentuckyban; négy színes iskola égett porrá; úgy vernek felnőtt férfiakat, mint a gyerekeket; és úgy vernek gyerekeket, mintha felnőtt férfiak volnának; fekete nőket erőszakolnak meg a bandák; elveszik a feketék tulajdonát, eltörlik a nyakukat.”¹⁰⁶

Éppúgy, ahogy antik előképe, Sethe is visszazuhan abba a barbárságba, ahonnan önmaga és gyermekei életének kockáztatásával menekülni próbál. A regény folyamán ezzel akkor szembesülünk, mikor az Édes Otthont vezető fehér tanító szemszögéből látjuk a végzetes tragédiát. A férfi Sethe gyilkos tetteiben annak a bizonyítékát véli felfedezni, hogy amint egy kicsivel több szabadságot kapnak az afro-amerikaiak, rögvest az afrikai barbarizmusba hullnak vissza. A tanító véleményét Sethe barbárságával kapcsolatban a narratíva oly módon erősíti meg, hogy Sethe tetteről csupán állati analógiák révén (a ló és a vadászkutya képeivel) képes közvetíteni, beszámolójában pedig vak, állatis ösztöneit jelöli meg az asszony egyedüli motivációjaként. Mindemellett érdemes megjegyezni, hogy a „kulturált” tanító barbárságáról viszont az tanúskodik, hogy beszámolójában a gyilkosságról kizárólag kvantitatív alapon foglal állást: „Azonnal világos volt, különösen a tanítónak, hogy nincs már, amire igényt tartsanak. A három bokszoskölyökkel (most már négygel – mert a nő megszülte azt is, amelyikkel terhes volt, amikor elszökött) [...], semmit sem kezdhettek már. Mind elveszett. Mind az öt.”¹⁰⁷

A belső dráma tehát az afrikai nép és a materialisztikus nyugati civilizáció összeütközésén alapul, azon, hogy e két kultúra kibékíthetetlen ellentétben áll egymással. Morrison regényében, éppúgy, ahogy Euripidész tragédiájában is, drasztikus módon jut kifejezésre e két világ összeütközése. Bár nyilvánvalóan különböző indíttatásból, de mindkét műben egy erős társadalmi kritika fejeződik ki, mely koruk civilizált, nyugati kultúrájának barbársága ellen irányul.

3.3. A Médeiák misztika iránti nyitottsága

„Gonosz volt a 124-es ház. Teli egy baba mérgével.”¹⁰⁸ Ezzel az idézettel nyitja Morrison a regényt, megadva ezzel a kísérteties alaphangot. Már a regény első lapjait olvasva jól érzékelhető annak transzcendencia iránti nyitottsága,

104 MORRISON, *I. m.*, 147.

105 *Uo.*, 170.

106 *Uo.*, 281.

107 *Uo.*, 236.

108 *Uo.*, 17.

Nagy Márta

minden sorát a misztikum hajta át. Bár Sethe ókori előképével ellentétben nem rendelkezik határtalan varázserővel, mindvégig egyértelmű a túlvilági dimenzióval fenntartott szoros kapcsolata.

Az egész regényben kísérteties, természetfeletti erők uralkodnak, melyek nemcsak közvetlenül Sethe alakjához köthetők, hanem a regény egészére és más szereplőkre is kiterjednek. A látomások, hallucinációk, ördögűzések és a realitás dimenzióit meghaladó, egyéb paranormális jelenségek teljes értékű részei a szereplők mindennapi életének: Baby Suggsnak csalhatatlan előérzei vannak, Sam Paid hangokat hall; a házat pedig, ahol Sethe lakik másik, életben maradt lányával, egy szellem dúlja. E túlvilági erők messzemenően túllépik a realitás határait, és mindazt, amit a természeti törvényszerűségekből adódóan elfogadottnak gondolunk; ennek ellenére jelenlétük a cincinnati afro-amerikai közösség életében teljesen természetes és megszokott. Paul D. például Sethe házába lépve a meghökkenés vagy megrettenés legkisebb jele nélkül lépi át a kétéves gyermek szellemét, Baby Suggs szerint pedig kifejezetten mindennapos dolog, hogy egy meghalt ember szelleme háborgatja a ház lakóinak életét: „Nincsen ház az országba, ami ne vón a szarufáig teli valami meghótt néger fájaldalmával. Mi még szerencsések vagyunk, hogy ez a kísértet baba.”¹⁰⁹

Euripidész Médeiája már barbár származásából adódóan is magában hordozza a kelet mágikus bölcsességét. Ő, aki a varázslatok földjéről érkezett, határtalan varázserő és látónoki képességek birtokosa. Az 1800-as évek Amerikájában rabszolgasorsra jutott színesbőrűek is egy másik föld gyermekei; egy pogány és kulturálatlan földé, ahol a varázslat ereje győzedelmeskedik az észérvek és a törvény felett. Nem csoda hát, ha e közösség természetfeletti erők iránti nyitottságát és a túlvilági dimenziókkal való kapcsolatát ennyire természetesnek és elfogadottnak festi meg az író, aki egyébként lenyűgözően építette bele a regénybe az afro-amerikai társadalomban létező pogány varázslat és babonás hiedelemvilág elemeit.

Médeiát nemcsak barbár származása miatt kezelte kívülállóként a hellén társadalom, de rémisztő varázstudománya is elrettentette őket. Akárcsak Médeia mágikus varázsereje, a regénybeli hősnő, Sethe lányával fenntartott túlvilági kapcsolata is iszonyatos félelmet kelt a város szinte minden lakójában. Az asszony Cincinnatiiben töltött tizennyolc évét egy halott kisbaba szellemének eleven ténykedésével teli házban élte le. A regény címadó alakja, a Kedves nem más, mint a meggyilkolt lány szelleme, aki halála óta a legkülönfélébb módon borzolja a család idegeit, majd egy fiatal lány alakjában ölt testet,¹¹⁰ hogy könyörtelen módon követelje vissza az édesanyja szeretetét. Miután a 124-es „szellemek játszótere és megnyomorítottak otthona lett,”¹¹¹ a benne élők bezárkóztak, elszigetelték magukat, s ezután a háznak még csak a tájékára

109 *Uo.*, 21.

110 Morrison rendkívül kifinomult és összetett módon érzékelteti, hogy a regény jelenében hirtelen felbukkanó, magát Kedvesként bemutató fiatal lány nem más, mint a tizennyolc évvel ezelőtt meggyilkolt gyermek reinkarnációja. A regényben egyszer sem kerül *expressis verbis* kifejezésre, hogy a két személy (az 1855-ben anyja által meggyilkolt kislány és az 1873-ból megismert Kedves) azonos lenne. A narratíva nagyon kifinomult írói eszközök segítségével viszi az olvasót közelebb és közelebb ennek felismeréséhez. (Vö. TURY, *I. m.*, 179.)

111 MORRISON, *I. m.*, 143.

sem merészkedett senki. A környékbelieket nem magának a szellemnek a jelenléte rémisztette el, sokkal inkább az, hogy tudták, a baba mérges, és mindannyian ismerték dühének okát. A regény végén afféle kollektív ördögűzés szabadítja meg Sethét Kedvestől, mely által az asszony végre létrejöhet autonóm szubjektumként, és végre ő is az önmegvalósítás útjára léphet.

Az ősrégi mítosz szerint Médeia Hekaténak, az alvilág istennőjének kegyeltje, ebből fakadóan viszont egyetemes hatalma, valamint a hétköznapi tapasztalaton túli világgal fenntartott kapcsolata is teljesen természetes, elfogadott. Ulickaja regényében is jelen van a szakralitás, hiszen Médea Mendesz is, csak úgy, mint ókori alakmása, rendelkezik természetfeletti képességekkel, bár ezek korántsem szembeszökőek számunkra, mert csakis kizárólag a hétköznapi tudaton belül érvényesülnek. Ezzel szemben Toni Morrison pogány varázslatokra és a természetfeletti erők elfogadására épülő afro-amerikai közössége egy olyan világot jelenít meg, melyben a mítoszok mesészerű világához hasonlóan, a misztikum erejét sem megmagyarázni, sem alátámasztani nem kell.

3.4. Gyermekgyilkos anyák

„Hacsak nem egészen gondtalan az ember, az anyai szeretet gyilkos dolog.”¹¹² Azzal, hogy Toni Morrison beépíti regényébe az euripidészi történettől azóta is elválaszthatatlan gyermekgyilkosság motívumát, regénybeli hősnőjének alakját óhatatlanul is összeegyezteti egy több mint kétezer éves mítosz időtálló alakjával. Médeia heves és fékezhetetlen indulataitól elvakultan – vagy legfőképp azért, hogy megóvja őket a rájuk váró megaláztatástól – sajátkezűleg oltja ki gyermekei életét. Morrison regénye is egy gyermekgyilkosság körülményeibe enged betekintést; arról közvetít, hogy egy csinos kis rabszolgalány miként rohan ki a fáskamrába, hogy Médeiáéhoz hasonló okoktól vezérelve megölje gyermekeit.

A tragédia Morrison regényének esetében nem két ember, férfi és nő között zajlik le, a konfliktus nem az ő érzéseikben gyökerezik. Bár Sethe szerelme is tragikus, mégsem a szeretett férfi hűtlensége teszi azzá, és a Médeia-történettel ellentétben nem válik tragikus végzettel sújtó sorscsapássá.¹¹³ A regénybeli tragédia kiindulópontja, hogy a hősnő érzékeli fenyegetettségét. A tehetlenség és a félelem valami olyasmitől, ami már kívül esik az ellenőrzésén és az általa befolyásolható szférán az, ami Sethét a végzetes lépés megtételére készíti, s ami fölé akar kerekedni, amit meg akar semmisíteni.¹¹⁴

Hogy megértsük Sethe kegyetlen tettének okait, fontos figyelembe vennünk, mivel indokolja az asszony a történeteket: „hogyha nem ölöm meg, akkor meghalt volna, és azt nem bírtam volna elviselni.”¹¹⁵ Ez az önmagának ellent-

112 *Uo.*, 211.

113 A két asszony sorsa e ponton nem egyezik meg: Sethe rövid, de annál boldogabb házassávei alatt a megcsalásnak még a gondolata sem merül fel az asszonyban. Sőt, rendkívül szerencsésnek érezte magát, hogy „hat éven át felesége lehetett annak a »valaki«-fiúnak, aki minden egyes gyerekének az apja volt. Áldás, melyet képes volt meggondolatlanul természetesnek venni, támaszkodni rá, mintha Édes Otthon valóban az lett volna, ami a neve.” (*Uo.*, 49.)

114 http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=33486

115 MORRISON, *I. m.*, 311.

mondó megállapítás arra utal, hogy a gyermekgyilkosságot paradox módon épp magának a gyermeknek a jogai tették indokolttá. Hiszen Sethe csakis úgy őrizhette meg lánya életének méltóságát, hogy végzett vele.¹¹⁶ Morrison ezzel kapcsolatban a következőket nyilatkozta egy, a regényről adott interjú során: mikor Sethe elköveti a látszólag legkegyetlenebb dolgot – vagyis saját gyermeke gyilkosává válik –, e cselekedetével tulajdonképpen „visszaköveteli az anya szerepét, s azt az autonómiát és szabadságot, melynek híján nem óvhatja meg a gyermekeit, és nem nyújthat számukra cseppnyi méltóságot sem”.¹¹⁷ A kolkhiszi Médeia elmondása szerint hasonló megfontolásból cselekszik: „[...] nem hagyom / (hogy gyűlölőim bántsák két szülöttemet)”.¹¹⁸ Jól tudja, hogy laszón nélkül fiai csupán egy barbár nő gyermekei, akikre az a szörnyű veszély leselkedik, hogy ha testvérük születik férje új arájától, abba a kiszolgáltatott helyzetbe kerülnek, hogy annak szolgálai lesznek. A két nő azzal, hogy gyermekei ellen fordul, és saját kezűleg akarja kiontani vérüket, csupán gyermekeit védi attól a barbárságtól, mely a modern, civilizált kultúrában rejlik.

Az író nő megrázó példákon keresztül festi le azt a reményvesztett helyzetet, mikor a rabszolgaság körülményei ellehetetlenítették a szülő és a gyermek közti kapcsolat kiteljesedését, és a lehető legborzasztóbb úton-módon gátolták meg azt, hogy egy afro-amerikai nő minden tekintetben gyermekei anyja lehessen. Sethe gyermekkori visszaemlékezései például arról adnak számot, hogy kislánként sosem lehetett része anyai szeretetben és törődésben. Nem ismerte a nőt, aki a világra hozta, még az arcára sem emlékezett. Egyszer ugyan megmutatta neki az édesanyját az órá vigyázó idősebb gyerek, aki „rámutatott az egyik hátra a sok közül, amik ott görnyedtek a rizsföldön. Sethe türelmesen várta, hogy az a bizonyos hát elérje a sor végét, és felálljon. Amit látott, az egy szövetkalap volt, azaz nem szalmakalap, s az épp eléggé ritka dolog volt azoknak a turbékoló nőknek a világában, akik közül mindnek Néne volt a neve.”¹¹⁹ Ez volt minden emléke, amit édesanyjáról őrzött. Elmondása szerint az asszonyoknak arra sem volt lehetőségük, hogy szoptathassák újszülött gyermeküket. A csecsemők etetését egy erre a feladatra kijelölt rabszolgánő látta el, aki először a fehér babáknak adott enni, míg a feketék csak akkor kaptak, ha maradt. Ezért tulajdonít Sethe akkora jelentőséget annak, hogy mindenáron eljuttassa tejét kislányának, akár saját és a hasában növekvő másik lánya életének kockáztatása árán is: „Csak azt tudtam, el kell vinnem a tejet a babámnak. [...] senki másnak a teje nem volt jó neki, csak az enyém. Megmondtam [...] az asszonyoknak a szekéren [...], áztassanak rongyot cukros vízbe, hogy azt szophassa, úgyhogy mire odaérek pár nap múlva, ne felejtessen el. Ott lesz a tej, és ott leszek vele én is.”¹²⁰

Hiába volt négy gyermeke, rabszolgaként Sethe sosem élhette át az anyaság érzését, Édes Otthonban nem tudhatta magáénak őket. Mindnyájan tárgyak voltak, fehér emberek tulajdonai. Sethe csakis szabad emberként tapasztalhatta meg mindazt, amitől mind ez ideig megfosztották őt, és lehetett végre gyermekei anyja: „Úgy éreztem, jobban szeretem őket, miután idejöt-

116 Vö. ŽIŽEK, *I. m.*, 266–267.

117 Idézi ŽIŽEK, *Uo.*, 266–267.

118 EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 86.

119 MORRISON, *I. m.*, 60.

120 *Uo.*, 38.

tünk. Vagy talán nem tudtam őket rendesen szeretni Kentuckyban, mert nem az enyémekek voltak, hogy szerethessem őket.”¹²¹ Így, amikor huszonnyolc nappal Cincinnati-be érkezése után a tanítót látja közeledni, úgy véli, az egyedüli helyes döntés, hogy valóban szülőként cselekedjék, és megvédje gyermekeit mindattól, amit ő is átélt, ha ő maga vet véget életüknek.

Sethe tettét nem csupán magának a gyilkosságnak a ténye teszi iszonyatossá, hanem az is, hogy nem hajlandó belátni tettének borzalmát, és inkább lerázza magáról a felelősséget, minthogy beismerje, hogy csak a kétségbeesés ragadta őt magával. Az asszony mérhetetlenül ragaszkodik ahhoz, hogy cselekedete erkölcsi jellegű tett volt:¹²² „[a]z én dolgom tudni, hogy mi a rossz, és megmenteni őket attól, amiről tudom, hogy szörnyű. Én ezt tettem.”¹²³ Ebben egyébként teljesen megegyezik ókori alakmásával, aki azzal oldozza fel magát a bűntette alól, hogy az anyai védelmezés köntösébe öltözteti boszszúvágyból elkövetett gyilkosságát.

Hogy Sethe tette valóban erkölcsi jellegűnek minősül-e, ennek megállapítására érdemes megvizsgálni a regény narratívájának etikai állásfoglalását. A regény központi magját képező gyermekgyilkosságról három, eltérő beszámolóból értesül az olvasó: egyrészt a tulajdonát visszakövetelő fehér rabszolgatartó, másrészt Baby Suggs és Sam Paid szemszögéből, harmadrészt pedig a szörnyű tettet elkövető anya nézőpontjából. Túry György etikai irányultságú elemzéséből kiindulva, e három azonos cselekményre irányuló elbeszélés azért is kulcsfontosságú, mert mindhárom jelentősen gazdagítja a narratíva etikai struktúráit, s ily módon pedig irányítja, befolyásolja az olvasó etikai állásfoglalását. A három teljesen eltérő beszámoló ugyanis arra ad lehetőséget, hogy fokozatosan jussunk közelebb a központi karakter, Sethe alakjához, motivációihoz és valóságértelmezéséhez. A fehér tanító beszámolójában a szimpátia legkisebb jele sem mutatható ki, a férfi elítélő alapállásból számol be Sethe tettéről. Ezzel szemben Sam Paid, még ha nem is képes azonosulni a szörnyű tettet elkövető anyával, teljesen más módon meséli el a történetet. Beszámolója kevésbé brutális, szimpátiája tetten érhető. Sethe elbeszélése az utolsó azok között, akik beszámolnak a tizennyolc évvel ezelőtti vérontásról. Az ő beszámolója olyan következtetések levonását teszi lehetővé, melyek Sethe tettének motivációjaként sokkal inkább anyai ösztöneit veszik alapul, mintsem a fehér tanító beszámolójából megismert állati, emberi ésszel felfoghatatlan reakcióit.¹²⁴ Sethe

121 *Uo.*, 254.

122 *A kedves* 1987-es megjelenése óta több tucat tanulmány látott napvilágot a regényről kiemelten etikai irányultságú elemzést kínálva. Az egyes tanulmány-szerzők eltérő véleményt alkotnak Sethe tettét illetően. Anthony Cunningham például, *The Heart of What Matters: The Role for Literature in Moral Philosophy* című könyvében, annak is a regényt elemző fejezetében így fogalmaz: „Toni Morrison *A kedvese* annyi erkölcsi gazdagságot foglal magában, amennyit egy erkölcsfilozófus csak találhat az életben vagy az irodalomban. [...] Ha együttérző módon figyelünk, akkor felismerjük, hogy Sethe vigaszért, megnyugvásért és lelki békéért folytatott ádáz küzdelme mennyi mindent is taníthat nekünk morális értelemben vett esendőségünkről. Terhei nem a mieink, de története alapvetően *emberi* történet: egy olyan világban kell megtalálnia útját, mely szörnyű veszteségekkel és katasztrofális konfliktusokkal terhes.” (Idézi TÚRY, *I. m.*, 167.)

123 MORRISON, *I. m.*, 258.

124 Vö. TÚRY, *I. m.*, 171–177.

tehát anyai szeretetből ő, nem pedig önmagát is áltató, homályos indokokat keresve, dühtől vezérelve áldozza fel gyermekeit.

Médeia, miután bosszúját beteljesítette, halott gyermekeivel egy sárkányfogaton repül tova, otthagya a sebzett szívű, megtört laszönt. Morrison a két asszony barbár tettének erkölcsileg eltérő jellegére azzal a megoldással mutat rá, hogy a regény végén Sethe az, aki reményvesztve, mérhetetlen fájdalommal a szívében fekszik a porban, felette pedig egy lóhúzta „fogaton”, „fölemelkedve helyéről s ostorral a kezében – a bőr nélküli ember”¹²⁵ néz le rá. Borzalmas tettének ellenére mégsem ő az, aki fölényének tudatában elégedetten távozik a mű végén – ahogy azt Médeia tette¹²⁶ –, alakja sokkal inkább laszónéhoz hasonlatos, s ez azt példázza, hogy bár Sethe saját kezűleg vetett véget lánya életének, az igazi gyilkos mégsem ő, hanem a kocsin álló fehér ember és annak civilizált társadalma.

Befejezés

„A remekművek korokon és műfajokon átívelő meghatározó jegye, hogy mindig új és új jelentésrétegüket mutatják fel szemlélőjüknek, elemzőjüknek.”¹²⁷ Mindez különösen érvényes az ókori görög irodalom tragédiáinak feldolgozásaira és azok interpretációira, hiszen ezek a művek a görög kultúra aranykorától kezdődően hosszabb-rövidebb megszakításokkal mindmáig megtalálhatók az irodalmi műfajokban, valamint jelen vannak a színházi gyakorlatban és a filmes adaptációkban egyaránt. Euripidész ósrégi tragédiája is erről tesz tanúbizonyságot, hiszen *Médeia* című drámájának mai feldolgozásaival olyan utak nyíltak meg a korunk olvasó- és nézőközönsége számára, melyek e klasszikus görög darab mondanivalójának mai környezetben való megtalálásához vezetnek.

A Kr. előtti V. században Euripidész aligha gondolta volna, hogy nézőiben megértést tud ébreszteni egy olyan asszony iránt, aki a lehető legborzalmasabb utat választja, hogy megbosszulja sérelmeit. Ennek ellenére kijelenthetjük, hogy manapság az ókori drámairodalomnak nincs még egy olyan alakja, akire ekkora figyelem irányulna, mint Euripidész Médeijára. Azzal, hogy a gonosz mágiát alkalmazó varázslónőt emberi tulajdonságokkal ruházta fel, drámai fordulatok és értelmezési lehetőségek egész sorát kínálta fel a későbbi Médeia-történetek számára. Azzal pedig, hogy egy tisztességét védő nőt formált belőle, aki próbál szakítani a belénevelt társadalmi hagyományokkal és a nemére húzott sablonokkal – és aki ennek érdekében mások és önmaga elpusztításától sem riad vissza –, lehetővé tette, hogy figuráját a mai irodalmi értelmezés szerint az emancipált, az önmegvalósításért küzdő nőiség fogalmával kössük össze. Ebben a tekintetben viszont a gyermekeit kegyetlenül lemészároló anya szerepe már nem is bír olyan nagy jelentőséggel. A Médeia-mítosz azon feldolgozásai, amelyek ugyan magukba foglalják a gyermekgyilkosság motívumát, sokszor nem is ezt tartják a mű leglényegesebb, a történet recepciója szempontjából nélkülözhetetlen elemének.

125 MORRISON, *I. m.*, 402.

126 „vágyam betelt, mert szíveden találtalak” (EURIPIDÉSZ, *I. m.*, 107.)

127 http://www.ookor.hu/archive/cikk/2003_4_HansHennyJahnnMedea.pdf

A 20. századi feldolgozások tehát Médeiaira elsősorban nem mint gyermekeiket elpusztító vérszomjas anyára, hanem sokkal inkább az önmegvalósításért küzdő nőre koncentrálnak, hiszen a modern korban a konvenciók elleni és a függetlenségéért folytatott harc nagyobb szerephez jut. Manapság, ha be is építik a művekbe az euripidészi gyermekgyilkosságot, azt oly módon teszik, hogy a főhős egyedüli lehetőségeként tüntetik fel – annak a kizárólagos lehetőségeként, hogy a hősnő kilátástalanságában csakis egy efféle gyilkos tett nyithat teret egy új kezdet számára. Egynéhány feldolgozásban azonban a hősnőt még a gyermekgyilkosságok vádja alól is felmentik. Így tett Christa Wolf is, aki az 1996-ban németül megjelent *Medea: Stimmen*¹²⁸ című regényében az Euripidész előtti változathoz nyúlt vissza, melyben az asszony gyermekei a korinthosziak Médeia iránt táplált gyűleletének áldozataivá válnak. Wolf tehát azzal oldozza fel Médeiáját büntette alól, hogy regényében a hősnő testvérének és gyermekeinek legyilkolását rosszindulatú pletykaként értelmezi, amit csupán nagyhatalmú ellenségei terjesztenek, csak hogy hitelenné tegyék az asszonyt. Kimagasló intelligenciája olyan szintű nemtetszést vált ki polgártársaiban, hogy nemcsak gyermekei életét oltják ki, de végül az ő nyakába varrják a gyilkosságot.

Az általam vizsgált két 20. századi regény szerzői is széttépik a gyermekgyilkos anya szerepértelmezésének kötelékeit, és a konvenciók ellen harcoló, erős akaratú asszonyok megformálására törekszenek. Azzal, hogy Ulickaja meddőséggel sújtja Médeiáját, az író a gyilkosságnak még a lehetőségétől is megfosztja hősnőjét. Toni Morrison regényében pedig a szabadságáért és a függetlenségéért küzdő rabszolganő törekvései a téma megformálásának szempontjából nagyobb szerephez jutnak, mint a mű magját képező gyermekgyilkosság büntette.

Euripidész drámájának, valamint Ulickaja és Morrison regényének női szereplői más-más indulattól és érzelemtől vezérelve irányítják sorsukat, a saját erkölcsi rendjük és értékeik szerint élik az életüket. Bármennyire is különböznek egymástól a fentebb vizsgált modernkori Médeia-alakok, egyvalami mégis összeköti őket mitikus előképükkel: fölényes intelligenciájuknak, másokkal szembeni odaadásuknak, hajthatatlan büszkeségüknek, vagy éppenséggel bámulatos varázserejüknek köszönhetően mindannyian kitűnnek az egységesen gondolkodó tömegből. Önmegvalósító törekvéseik arra irányulnak, hogy megszabaduljanak függő helyzetüktől, s bátran lépjenek fel női önállóságuk érdekében. Alakjaikban megelevenedik a női kiszolgáltatottság, a kibontakozni vágyó női szellem, és a társadalommal szembeni felülkerekedés akarása egyaránt. A Médeia-mítosz és annak újkori újraírásai tehát, bár különböző, de annál nyilvánvalóbb okokból kifolyólag egyfajta kritikát gyakorolnak a hatalmi rendszer és a társadalom fölött.

Ljudmila Ulickaja és Toni Morrison regényének elemzése során kimutatható, hogy mindkettő gazdag intertextuális utaláshálózatot épít ki az euripidészi tragédiával. Az antik történet és az orosz családrégény közti párhuzam kapcsán vizsgált motívumok igazolják, hogy a két Médeia sorsa nagyon sok ponton megegyezik. Ugyanakkor azon nyomban el is ágazik, hiszen a szenvedélyességet felváltja a higgadtság, a szócsatákat a bölcs hallgatás, a bosszúhadjáratot a megbocsátás, a pusztítást pedig az életigenlés. Ezzel a megol-

128 Christa WOLF, *Medea: Stimmen*, Luchterhand Literaturverlag, München, 1996.

Nagy Márta

dással Ulickaja egy olyan Médeiát teremtett, amelyet a mítosz eddigi recepció-történetében még soha senki; egy olyan alakot, akinek nem a sötét és pusztító arca, hanem a sugárzó, az életet mindenképp fölé helyező, hélioszi arca érvényesül. Ugyanezen motívumok továbbá megidéznek a kolkhiszi királylány és a szökött rabszolganő történetének összefüggéseit is, miközben rávilágítanak a két asszony valóságértelmezésének és indítékainak különbözőségére, valamint tettük erkölcsileg eltérő jellegére.

A mítosz mindenkor adaptációi ugyan egy kétezer éves történetet dolgoznak fel, de annak variánsai más-más jelentésrétegüket mutatják fel az olvasó- és nézőközösségüknek, ennél fogva a Médeia-feldolgozások kortól független aktualitása vitathatatlan.

B. Molnár Csilla

Fikcióképző aktusok Michael Ende A Végtelen Történet című regényében

A regény körüli alapvető kérdések

A *Végtelen Történet*ről kialakult vélemények nagyjából azonosak: a nevelő szándék, a fantasztikum, a misztikum került az értékelések középpontjába. A különleges gyermekirodalmi alkotásról az egyik berlini lap – a *Berliner Morgenpost* – nagyon találóan a következőket írta: „Ein Kinderbuch, auch für Erwachsene. Ein Erwachsenen-Buch, auch für Kinder.”¹ Alapjában véve úgy tekintenek a könyvre, mint egy meseregényre, mely a megnevezésében is szereplő műfajok ötvözéséből jött létre és egyaránt magában hordozza mindkettő tulajdonságait. Miért lehet problematikus ez a műfaji megközelítés?

A regény könyv a könyvben szerkesztésmódjából adódik, hogy egyszerre két hős is jelen van a történetben. Közülük az egyik Atráskó, aki tipikus mesehős és csak a könyvbéli könyv világában létezik, míg Barnabás, aki őt olvasa, regényhős. Csakhogy jelen esetben nem tekinthetjük Atráskót igazi mesebéli hősnek, még akkor sem, ha a tulajdonságai erre engednének következtetni, ugyanis semmiféle bátor tettet nem kell végrehajtania. Rendhagyó módon csupán az a feladata, hogy megkeresse a megmentőt. Mindez arra enged következtetni, hogy a könyv már alapjaiban véve is eltávolodni látszik a mesék világától. Ellenérv gyanánt megemlíthetnénk, hogy Ende könyve rengeteget merít a mesék világából, csak hogy néhány példát említsünk: Fantázia teljesen elrugaszkodott a valóságtól, csodákban és különös lényekben gazdag, de ugyanígy feltűnhet számunkra a hármas szám jelenléte, a váratlan mesei fordulatok, illetve a fémek gyakori megjelenítése is: Ezüstváros, Aranyszemű Királynő. Az igazán érdekes viszont az, hogy az író annak ellenére, hogy mesei elemeket használ fel a történet alakítása során, olyan nem mesei összetevőket is beemel a történetbe, melyek ott nem fordulhatnak elő, így például a mesehősök túllépik a határidőt, alkotják a csodákat és nem csak érzékelik azokat. Továbbá a szereplők tisztában vannak azzal is, hogy egy képzeletbeli világ részei, azaz tudják magukról, hogy mesehősök.² A *Végtelen Történet* egyenesen az olvasott és az olvasói világ ellentétére épül, tehát hierarchiát teremt,³ amely már korántsem mesei elem.

Természetesen nem kell elvetnünk a mű meseregény felőli megközelítését sem, viszont jó, ha tisztán látjuk, hogy inkább regényről van szó, amely

1 <http://www.michaelende.de/buch/die-unendliche-geschichte>

2 Marcus SCHNÖBEL, *Erzählung und Märchen. Eine Untersuchung zu Michael Endes Die unendliche Geschichte* (Wissenschaftliche Hausarbeit für das erste Staatsexamen), Gießen, 1995, 89–96. (saját fordítás)

Online: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2001/604/pdf/p010016.pdf>

3 *Uo.*, 82.

helyenként egyenesen ironikusan viszonyul a mesékhez. Jelen esetben tartuk meg azt a megállapítást, amely szerint a regény ugyan a meseiség látzatát ölti magára, viszont ezzel párhuzamosan létezik egy másik, izgalmasabb arca is, amely már inkább a szöveg megszerkesztettségére, valamint az irodalmiság kérdésére hívja fel a figyelmet.

Fekete betűk fehér papíron

„Ich möchte wissen [...], was eigentlich in einem Buch los ist, solange es zu ist. Natürlich sind nur Buchstaben drin, die auf Papier gedruckt sind, aber trotzdem – irgendwas muss doch los sein, denn wenn ich es aufschlage, dann ist da auf einmal eine ganze Geschichte”⁴ – így gondolkodik Barnabás, még mielőtt olvasni kezdene. Ebben a néhány sorban az olvasó arra keresi a választ, hogy miként válik történetté az olvasott szöveg.

Az irodalmi műveket egyfajta kettősség jellemzi. Minden mű önmagában is fizikailag létező tárgy, de természetükből fakadóan csak az olvasó aktív tevékenysége során tudnak olvasmányként, irodalmi alkotásként funkcionálni.⁵ Enélkül a könyv valóban csak fehér oldalakra nyomtatott fekete betűk összessége lenne, hiszen „az írásbeli rögzítettség önmagában nem biztosítja, hogy a szöveg műalkotás volta megnyilatkozzék.”⁶ Tehát ahhoz, hogy egy szöveg történetté váljék, olvasóra van szükség, aki saját képzelete, az olvasást megelőző valóság- és irodalmi tapasztalatai segítségével újra tudja teremteni a művet. Barnabás számára *A Végtelen Történet* csak az olvasással párhuzamosan születik meg, ahogy a fiú kitölti az író által szabadon hagyott helyeket a regényben; de ezt megelőzően valóban csak egy tárgyról van szó, nyomtatott betűkről, vagyis tárgyműről.⁷ Ezzel szemben az olvasó által a mű kibontakozik és „a tárgy műalkotás volta aktualizálódik, beteljesedik”.⁸

Minden irodalmi alkotásról elmondható, hogy lényegében nem más, mint a nyelv segítségével rögzített szöveg. Szavaink az ábécé betűinek kombinációjából jöttek létre, akárcsak *A Végtelen Történet* több mint négyszázhetven oldala. Érdekes azt is megfigyelni, hogy a regény fejezeteinek kezdőbetűi, vagyis az iniciálék szintén az ábécérendhez igazodnak, egyúttal a regény nyelvi megalkotottságára hívják fel a figyelmet.

Egy mű csak akkor tud nyelvi termékből történetté válni, ha a befogadó a szöveget alkotó nyelvi jeleket értelmezni tudja. A következő három sor az egyik olyan versből származik, amely a regényben is megtalálható: „H G I K L O P F M V E Y U X Q / Y X C V B N M A S D F G H J K L O Á / Q V E R T Z U I O P Ü”.⁹ Ezeknek a hangsoroknak nincs jelentéstartamuk. Amennyiben

4 Michael ENDE, *Die unendliche Geschichte*, Thienemann Verlag, Stuttgart, 2004, 18. („Azt szeretném tudni..., mi is van egy ilyen könyvben, amíg csukva van. Természetesen betűk vannak benne, melyeket papírra nyomtattak, de mégis – valaminek még lennie kell benne, mert ha kinyitom, egyszerre előttem áll egy egész történet.” Michael ENDE, *A Végtelen Történet*, Árkádia, Budapest, 1986, 16.)

5 Cs. GYÍMESI Éva, *Teremtett világ*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1983, 99.

6 *Uo.*, 99.

7 *Uo.*, 100.

8 *Uo.*, 100.

9 ENDE, *l. m.*, 409.

Fikcióképző aktusok Michael Ende A Végtelen Történet című regényében

összehasonlítjuk a „Q V E R T Z U I O P Ü“ hangsort egy másik, például a „pipacs“ szavunkkal, az utóbbi azonnal felidézi bennünk a piros mezei virág képét, míg az első nem vontakozik semmire. Arra kell felfigyelnünk, hogy a „pipacs“ szavunk nem azonos magával a virággal, hanem ugyanúgy egymás mellé állított betűk halmaza, mint a verssorokban szereplőek. Mindössze ahhoz szükséges ez a kifejezés, hogy felidézze bennünk a már említett növényt. Vagyis a betűk és a szavak valójában ahhoz kellene, hogy az olvasás során felidézzenek valami mást, amik nem ők maguk, ennek ellenére mégis csak általuk hívható elő.

Az irodalom olyan világot tár elénk, amelynek létrejöttéhez szükség van a nyelvre mint közvetítőeszközre, azonban a nyelv által ábrázolt dolgok még mélyebb jelentést kaphatnak és jelekké válhatnak, vagyis a nyelven belül egy újabb nyelvet teremthetnek meg az ábrázolt világ alkotóelemei.¹⁰ Amikor a regényben azt olvassuk: „lomtár“, a hangsor felidézi bennünk egy terem képét. Ugyanakkor ez a helyiség metaforaként is felfogható, így például jelentheti az izoláltságot, hiszen általa a főhős elszakad a külvilágtól. Ebben az esetben a betűk kombinációja nem csupán egy helyet idézett fel, de a jelölt dolog egyúttal többletjelentéssel is gazdagodott. Amennyiben ezt a szöveg mögöttségét egy olvasó nem érzékeli, még nem jelenti azt, hogy rosszul olvasná az adott művet. Az viszont meglehet, hogy ezáltal elmarad egy igen jelentős esztétikai hatása az irodalomnak, és a felismerés hiányában szöveg jelentésköre beszűkülhet.¹¹

A Végtelen Történet végtelensége

105

Ende könyvének már a címe is sokatmondó, és rendkívül találóan világít rá a regény egyik fontos kérdésére, amit a következőképpen lehetne megfogalmazni: lehetséges-e egy véget nem érő történetet megalkotni?

A *Végtelen Történet* olyat ígér a címben, amit látszólag nem tud teljesíteni; hiszen egy véget nem érő regényt képtelenség volna könyvbe foglalni. Egy ilyen történet lejegyzése és elolvasása is paradoxon volna, mivel örökké olvasni és örökké írni kellene. A végtelenség megteremthetőségének kérdését vizsgálva mégis talán célszerűbb volna különbséget tenni végtelenség és határtalanság között. A *Végtelen Történet* valójában nem végtelen, hiszen mint minden könyv, ugyanúgy fizikai korlátokkal rendelkezik, az alakja, a terjedelme egyaránt adott. A határtalanságot azonban meg tudja teremteni, mégpedig oly módon, hogy ciklikusságot hoz létre. Annak ellenére, hogy a könyv oldalainak száma adott, a történet periodikusan önmagába térhet vissza, amennyiben az első és az utolsó oldala megegyezik.¹²

A meseregényben viszont azt a különbséget fedezhetjük fel, hogy az öniségtelenség nem terjed ki a teljes szövegre, hanem egy bizonyos ponton a ciklikusság megszakad. Ezáltal a szerző szabad utat biztosít a történet további áramlásának, és a cselekmény nem kerül alárendelt helyzetbe a regény szerkezetével szemben. A könyvben ugyan az szerepel, hogy újra meg újra

10 Cs. GYÍMESI, *l. m.*, 90.

11 *Uo.*, 93.

12 John D. BARROW, *A végtelen könyve*, Akkord Kiadó, Budapest, 2008, 150.

elmondásra kerültek a történések, de mindez csak egy tartalmi összefoglalónak, rezümének felel meg és nem egy regény hosszának. Ezáltal a műben két különböző műfajú struktúra jön létre.¹³ Ende regénye csupán a végtelenség látszatát teremti meg, ez a szerkezet az ún. kicsinyítő tükörrel hozható létre.

A fikcióképző aktusok

A kicsinyítő tükör – amely a címben jelzett végtelenség megteremtésére szolgál – az önreflexió egyik eszköze lehet. Az önreflexió pedig nem más, mint a szöveg irodalmiságának felfedése.¹⁴ Ebből kiindulva Ende meseregénye sokkal komplexebb szerkezettel rendelkezik, mint azt korábban gondolták. Feltételezhetjük, hogy egy olyan regénnyel állunk szemben, amely egyúttal saját megalkotottságára is felhívja a figyelmet. Ezzel pedig olyan kérdéseket problematizál, amelyet előtte már más világirodalmi alkotások is megtettek, mint a *Don Quijote* vagy a *Hamlet*. Lehetségesnek tarthatjuk, hogy *A Végtelen Történetet* túlságosan is alulértékelték, de ahhoz, hogy ezt bizonyítani is tudjuk, először tisztáznunk kell olyan alapvető fogalmakat, amelyek minden irodalmi műre érvényesek, ezek az ún. fikcióképző aktusok.

Az irodalmi szövegeket fikcióként szoktuk kezelni.¹⁵ Természetesen felmerülhet az a kérdés, hogy mennyire igaz ez az állítás olyan irodalmi alkotásoknál, amelyek a realitás ábrázolására törekednek. Iser megközelítése szerint a fikció-valóság kettősség még nem elegendő az ehhez hasonló problémák kifejtéséhez, hiszen fikcionális szövegek tartalmazhatnak és tartalmaznak is realitást. Ezeket nem szabad azonosítani a valósággal, de önmagukban nem is válnak fikciókká pusztán azért, mert egy fiktív szöveg részei.¹⁶ Egy irodalmi alkotásban szerepeltetett tárgy nem azonos magával a tárggyal. Az ábrázolt és ábrázolás viszonyát jól láttatja a következő képzőművészeti példa is: „*Ceci n'est pas une pipe.*”¹⁷ – olvasható René Magritte festményén a felirat, amely egy pipát ábrázol. Ez pontosan arra hívja fel a figyelmet, hogy a képen nem egy pipa látható, hanem csak a pipa képe. Lefordítva ez az irodalomra annyit tesz: nem a valóságot mutatja meg nekünk, hanem a valóság képét tárja elénk, s a kettő közti különbség igencsak számottevő.

Iser az imaginárius fogalmával bővítette a realitás-fikció kettőst, amely a szövegben a valóságkép jelle alakulását jelenti. Így olyan fejeződik ki általa, amelyre önmagában nem volna képes.¹⁸ Ahhoz azonban, hogy ez végbe menjen, több tényező együtthatására van szükség. Ezek a fikcionálás aktusai, vagyis a szelekció, a kombináció és az önbejelentés.¹⁹ Mindhárom aktus ahhoz járul hozzá, hogy az olvasó különbséget tudjon tenni fikció és realitás

13 Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai* = THOMKA Beáta szerk., *Az irodalom elméletei* IV., Jelenkor, Pécs, 1997, 62.

14 *Uo.*, 67.

15 *Uo.*, 51.

16 *Uo.*, 52–53.

17 Magyarul: „Ez nem egy pipa.” A francia szürrealista festő, René Magritte valószínűleg ezzel a felirattal is az általunk ismert és a művész által bemutatott tárgy közti különbségre akarta felhívni a figyelmet.

18 ISER, *I. m.*, 53.

19 *Uo.*, 56.

Fikcióképző aktusok Michael Ende *A Végtelen Történet* című regényében

között, hogy fel tudja ismerni az irodalmat, vagy azt is mondhatnánk: hogy meg tudja különböztetni a pipát a pipa képétől.

Az alkotó megteheti, hogy a hétköznapi ruhájába bújtatva a lehető legkülönbözőbb jelentésekkel töltsön fel látszólag jelentéktelen dolgokat. Az a világ ugyanis, amelybe betekintést nyerhetünk az irodalom révén, a szerző által mesterségesen kialakított világ.²⁰ Ezt a megteremtettséget a szöveg többféle módon is a tudunkra adhatja, akár olyan módon is, hogy önmagát egyenesen realitásnak tünteti fel.

A szelekció az egyik legalapvetőbb módja a fikcióképzésnek; ez a kiválasztás folyamata, amely során az író felépíti a szöveg valóságát. Egy új világ egyúttal új struktúrát is jelent, amelyben a képi azonosság a legritkább esetekben jelent szemantikai azonosságot is.²¹ A kombináció a szövegelemek kombinációját, vagyis viszonyba állítást jelent. Találó példa lehet a lexikai azonosság által elért hivatott különbözőség, amelyből a két összehasonlított fél végül többletjelentéssel távozik.²² A harmadik aktusnak az önbejelentést, a fikcionalitás felfedését tekintjük.²³

Az irodalom önreflexiója

Az önbejelentésnek számos kivitelezési módja létezik. Amennyiben egy szöveg saját magával hoz létre kapcsolatot, azt a jelenséget belső intertextualitásnak, Gérard Genette nyomán autotextualitásnak nevezzük. Ez olyan önbejelentésen alapszik, amely megkettőzéssel jön létre. A felosztásban találunk literális típusú ön-idézetet, referenciális variánst, illetve rézümét, vagyis az elbeszélés tematikai megkettőzését.²⁴

Ende regényében az önreflexió legegységértelműbb eszköze a kicsinyítő tükör, de valójában már azelőtt is találhatunk a szöveg irodalmiságára utaló eszközöket, hogy elérkeznénk a végtelenség illúzióig. Ezek az apparátusok, még ha csak kicsiben is, de tetten érhetőek, s az önreflexiónak egyfajta fokozatos felerősödését figyelhetjük meg általuk.

Szócsövek

A Végtelen Történet sajátos címválasztásáról már korábban is szó esett, s valóban ez az első olyan pont a regényben, ahol először önreflexióra kellett volna gondolnunk. A cím után foglalkozzunk a könyv formai sajátosságaival:

Der Einband war aus kupferfarbener Seide und schimmerte, wenn er es hin und her drehte. [...] die Schrift in zwei verschiedenen Farben gedruckt war. Bilder schien es keine zu geben, aber wunderschöne große Anfangsbuchstaben. Als er den Eiband noch einmal genauer betrachtete, entdeckte er darauf zwei Schlangen, eine helle und eine dunkle, die

20 *Uo.*, 57.

21 *Uo.*, 57.

22 *Uo.*, 62.

23 *Uo.*, 67.

24 Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996/1-2., 52.

B. Molnár Csilla

sich gegenseitig in den Schwanz bissen und so ein Oval bildeten. Und in diesem Oval stand in eigentümlich verschlungenen Buchstaben der Titel: DIE UNENDLICHE GESCHICHTE.²⁵

A kezünkben tartott könyv a leírás alapján megegyezik Barnabás könyvével, habár

ezt még gondolhatnánk a nyomdászok ügyes tréfájának. Mindkét szóban forgó könyv szövegét két színben nyomtatták, pirossal és zöldesfeketével, ebből a piros szín Barnabás valóságát jelzi, a sötéttel szedett pedig Fantáziára vontakoznak. Mivel a két könyv tulajdonságai egyformák, ezért a fiúnak el kellett volna olvasnia a saját történetét is – ahogy bement a boltba és eltulajdonította a Korándi úr könyvét –, ennek leírása viszont csak a regény közepén szerepel. A mű szempontjából azért ez bizonyul a jobbik megoldásnak, mert kisebb hatást ért volna el, ha már egészen korán felfedte volna a kicsinyítő tükröt.

Az első néhány fejezetben – *Fantázia bajban van, Atráskó elhivatása* – megismerkedhetünk a legfontosabb szereplőkkel, valamint megtudhatjuk, hogy miről fog szólni a mű, amelyet továbbiakban Barnabással együtt olvassunk. A hős útnak indul, hogy megtalálja azt a személyt, aki új nevet adhatna Fantázia uralkodójának. Nemsokára viszont feltűnnek olyan szereplők, akik a birodalom megteremtetésére utalnak, nevezetesen arra, hogy Fantázia nem más, mint az emberek által mesterségesen kialakított világ. Nevezzük most ezeket az alakokat szócsöveknek. Mindannyian olyan információkat közölnek Atráskóval, amelyek kapcsán az olvasónak éreznie kellett volna a különbséget a két dimenzió, az olvasó világa és az olvasott világ között.

Az első közvetítő rendkívül zavaros mondanivalójából még kissé nehéz kikövetetni ezt a mondanivalót. Morla, a skizofrén teknőc, akit Atráskó útja során először felkeres. Melankólikus világszemléletéből csupán annyi lehet számunkra érdekes, hogy: „Ist alles leer. Nichts ist wirklich. [...] Ist doch alles nur Schein, nur ein Spiel im Nichts.”²⁶ Ezt értelmezhetjük olyan módon, hogy Morla tisztában van önmaga, s egyben az egész birodalom tehetetlenségével, korlátaival. A teremtett lények nem tudnak többet tenni, vagy többet mondani annál, mint amennyit a szerző megenged nekik; a teknőc látszólag összefüggéstelen kijelentései valójában egy burkolt utalást tartalmaznak Fantázia megalkotottságára. A konkrét megfogalmazás azonban még várat magára. A teknőc segítségével érkezik el hősünk a második szócsőig, aki nem más, mint Uyulála. Formáját tekintve egyike Fantázia legkülönlegesebb teremtményeinek. Bár kérdés, hogy azokat az informátorokat, akik tudják, hogy csupán egy irodalmi mű részei, besorolhatjuk-e a többi szereplő közé. Ez a tudás némileg kiemeli őket a többiek közül – valahol a fikció és a valóság határán mozognak.

25 ENDE, *I. m.*, 11. („Rézsínű selyem volt a kötése, csillogott, ahogy ide-oda forgatta... a könyvet két különböző színben nyomták. Képek, úgy látta, nem voltak benne, csak csodaszép nagy kezdőbetűk. Mikor a kötést még egyszer alaposabban megnézte, két kígyót fedezett fel rajta, egy világosat és egy sötétet, melyek, egymás farkába harapva, ovális alakot képeztek. És ebben az ovális keretben furcsán összefonódott betűkkel ez a cím állt: A végtelen történet.” 10.)

26 *Uo.*, 67. („Minden üres. Semmi sem valóságos... minden csak látszat, csak játék a semmiben.” 62.)

Fikcióképző aktusok Michael Ende A Végtelen Történet című regényében

Mégis inkább a fikció részeként kell kezelnünk őket, hiszen regényszereplőként nyilatkoznak meg.

„Die Stimme der Stille”, más néven a Hallgatás Hangja, valójában testtelen alak, egyetlen létezési formája a zeneiség, a ritmus, a rím, a dal. Versbe szabott szózata nyíltan kimondja, mik is ők: „Wir sind nur Figuren in einem Buch / und vollziehen, wozu wir erfunden. / Nur Träume und Bilder in einer Geschichte, / so müssen wir sein, wie wir sind.”²⁷ A jövődőlése már az emberi világra – Barnabás realitására – is kiterjedni látszik: „Doch jenseits Phantasiens gibts ein Reich, das heißt die Äußere Welt.”²⁸ Viszont a két világ közti kapcsolat itt még csak részlegesen kerül ábrázolásra: „Ach wäre nur eines zu glauben bereit / und hätte den Ruf nur vernommen! / Für sie ist es nah, doch für uns ist es weit, / zu weit, um zu ihnen zu kommen.”²⁹ A közegek közti átjárhatóság nehézségeire csupán utal a részlet, de azt már nem fejt ki, milyen módon kerülhet át egy ember a képzelet birodalmába. Mi már azonban előre tudjuk, a két dimenzió közti határ valójában szellemi határátlépést jelent; azt a folyamatot jelöli, amely során az olvasó azonosulni tud a főhőssel.³⁰

A soron következő harmadik szócső Gomor, a farkasember. Ő már részletesen beszél arról, hogy több világ is létezik Fantázián kívül, ilyen az embereké is. Abban az esetben, ha a képzelet teremtményei oda kerülnek, akkor megváltoznak, pusztá kitalációkká, hazugságokká válnak. Ebben a kijelentésben is fellelhetjük a már korábban említett valóság-valóság képe kettőséget. Fantázia lényei azért lesznek hazugságokká, mert érvényük, jelentésük csakis a képzelet világában adott, s ha kiragadjuk őket onnan, és a saját valóságunkban akarjuk őket használni, igen könnyen hamis eszmékké válhatnak. Az empirikus valóságot és az irodalmat nem szabad összekeverni egymással, mert ez félreértelmezéshez vezet. Így a könyvben leírt eszmék, szabályok, rendszerek nem értelmezhetőek a realitásunk részeként, hiszen azok egy másik világra, a könyvbéli megszerkesztett valóságra vonatkoznak. Ugyancsak emiatt hívják fel számtalan könyvben a figyelmünket arra, hogy a szereplők csakis a papírlapokon léteznek, s azon kívül nem. Ez is egy intésként fogható fel, hogy ne keverjük össze az általunk ismertet a szerző által megalkotottal.

A negyedik szócső a Kislány Királynő, személyét számos rejtély és ködösítés övezi, ő az uralkodás nélküli hatalom, megismerni nem lehet. „Es ist das tiefste Geheimnis unserer Welt. [...] wer es ganz verstehen könnte, der würde damit sein eigenes Dasein auslöschen”³¹ – meséli róla a tizedik fejezetben Fuhur. Egyszerre ősidőktől létező, és egyszerre fiatal, mint egy gyermek. Valójában ő Fantázia központja, akinek minden teremtmény szó nélkül behódol.

Személye egyfajta meseszerző erőnek, rendnek tudható be. Másfelől titokzatos betegsége arra enged következtetni, hogy a kommunikációt is jel-

27 Uo., 123. („Betűkbe zárt alakok vagyunk, / s éljük a sorsot, amelyre szántak. / Kitalált mese álmái, képei / Vagyunk csak, nem egyebek.” 113.)

28 Uo., 123. („De létezik egy hely, túl Fantázián / a neve kinti világ.” 113.)

29 Uo., 124. („Ó, lenne csak, ki hinni merész, / csak egy, ki a szózatot érti! / Be könnyű nekik, s minekünk be nehéz / egymás közegébe lépni.” 113.)

30 SCHNÖBEL, *I. m.*, 78. (saját fordítás)

31 ENDE, *I. m.*, 177. („Ez a mi világunk legmélyebb titka..., aki ezt tökéletesen felfogná, saját létét oltaná ki.” 162.)

képezheti a két dimenzió között. Ha a világot, egyúttal az irodalmat félreértelmezik, akkor annak a magva megbetegszik, aztán végleg megsemmisül. A Kislány Királynő megszűnése ilyen értelemben egyet jelent azzal, hogy az olvasók helytelenül viszonyulnak a könyvek világához, vagy egyszerűen nem olvasnak többé, tehát vagy hibás a kommunikáció a szöveg és az olvasó között, vagy egyáltalán nem is jön létre. A két világ közti egyensúly csak akkor marad fenn, ha megfelelő módon viszonyulunk hozzá, s nem próbáljuk meg a kettőt összemosni, mint ahogy azt a későbbiekben Barnabás tette. A fikció és az empirikus valóság közt húzódó határra a szöveg is utal, de meglepő módon azt a látszatot kelti, hogy átléphető: „Unsere Welten sind einander schon so nah, dass wir uns sehen konnten, denn für die Dauer eines Blitzstrahls wurde die dünne Wand, die uns noch trennt, durchsichtig.”³² A helyes olvasás a Királynő szavaiból kiindulva látóvá tesz, míg a helytelen hozzáállás megvakítja az embert. Amennyiben mindezt alkalmazzuk a szöveg és az olvasó közti kapcsolatra, akkor azt mondhatjuk, hogy aki saját valóságát és a könyv világát nem keveri össze, az tudja csak helyesen látni az összefüggéseket.

A könyv tartalmi oldalát figyelembe véve elmondható, hogy a jók oldalán harcol Atráskó, habár ezt nem is nevezhetjük igazi harcnak, az ellentétes póluson pedig nincs semmi. Azaz van, a Semmi – „das Nichts”. Ez még fantáziái szemmel sem a teljes pusztulást jelenti, hanem az átkerülést az emberi világba, ahol „felismerhetetlenné válnak” a már korábban jelzett rossz olvasói hozzáállás miatt. Ez a fajta észrevétel némileg azt az elgondolást erősíti, miszerint a tartalom másodlagos, nincs benne igazán jó se rossz, és a hős is csak azért hős, hogy azonosulni tudjunk vele.

A kísértetiesről

Az irodalom leleplezésének soron következő eszköze az ún. kísérteties. Mielőtt bemutatnánk, hogyan jelenik meg a regényben, ki kell térnünk arra, hogy mit is takar ez a fogalom, s hogy egyáltalán mi válthatja ki a kísérteties érzését.

A szó magyar megfelelője relatív szűk jelentéstartománnyal rendelkezik. A kísérteties a magyar beszélők számára valami riasztót, félelmeteset, vagy rejtélyeset is jelölhet. Ennél némivel összetettebb a német „unheimlich” változat. A kifejezés „heimlich” tagja otthonosságot jelent, ismerősséget, bennfennteséget. Ezzel hozható összefüggésbe egyik meghatározása is, mely szerint a kísérteties „valamely régóta ismert bensőséges dologra vezethető vissza.”³³

A kísérteties érzetét keltheti bennünk egy viaszfigura, egy baba, vagy automata,³⁴ de akár egy különben ártalmatlan esemény többszöri megismétlődése is; s hogy ez egyáltalán kialakulhat, annak forrását sokan az animizmusban vagy az elfojtásban látják.³⁵ Mindenesetre különbséget kell tennünk megélt és

32 Uo., 186. („...világaink már oly közel kerültek egymáshoz, hogy láthatta ki-ki a másikat, mert a bennünket elválasztó fal egy villámlásnyi időre átlátszóvá vált.” 170.)

33 Sigmund FREUD, *A kísérteties* = Uő., *Művészeti írások*, Filum Kiadó, Budapest, 2001, 248.

34 Uo., 252.

35 Uo., 269–270.

Fikcióképző aktusok Michael Ende A Végtelen Történet című regényében

olvasott kísértetieség között. Az egyik alapvető különbség abban rejlik, hogy a fikció intenzívebben képes visszaadni az érzést, sokkal részletesebben, irányított módon. Akár szövegösszetartó elemmé is válhat, mint például Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Homokember* című művében.

Freud két forrást nevez meg, melyek Hoffmann novellájában a kísérteties érzését keltik. Az egyik ilyen egy szereplő, Olimpia, aki valójában egy automata. A hozzá hasonló bábuk emberszerűnek ható mozgása a szemlélelőből egyfajta viszolygást vált ki. A másik forrásnak magát a Homokembert tekinthetjük, akinek alakjával a fiatal Nathanael apja egykori ismerősét, az ellen-szenves ügyvédet azonosította. A homokemberről azt kell tudnunk, hogy valójában nem létező figura, csupán a kisgyermek ríogatására találták ki. Évek múltán Coppeliust juttatja eszébe egy másik szereplő, Coppola.³⁶ A férfi alakja és neve az egykor rettegett embert idézi fel benne. Ebben az esetben a kísérteties egyfajta felismerésnek felel meg, összefüggéssé válik az ismert és az ismeretlen között. Innen ered az *unheimlich* komplexebb jelentése, amely azonban a magyar kifejezésben nem él.

Ende regényében többször is szerepel ez a kifejezés, de a magyar fordítás ilyen szempontból félrevezető lehet. Habár a kísérteties szavunk olvasható a könyvben, mégsem ajánlatos azonnal a szó freudi jelentéskörére gyanakodnunk, ugyanis korábban már utaltunk rá, hogy a magyar nyelvben kísérteties alatt valami félelmeteset és ijesztőt is érthetünk. Viszont a német nyelvű szöveg nem a *gespenstig*, *geisterhaft*, vagy *spukhaft* szavakat tartalmazza, hanem konkrétan az *unheimlich* kifejezést, amit már nem tekinthetünk pusztán véletlennek. Az is árulkodó, hogy hol található meg a szövegben. Alapvetően kétféle kísértetiesről kell beszélünk a könyvet illetően. Az egyik típusa csak a beiktatott olvasóban kelti ezt a furcsa érzést, a másik pedig annál tovább is megy, már minket, empirikus olvasókat környékez meg.

Az elsőt, mivel ahhoz járul hozzá, hogy összemossa a fiú és Fantázia világát, nevezzük most a szövegbe való belépés folyamatának. Freud tanulmánya ezt az esetet a kísérteties egyik forrásaként jelöli meg, egész pontosan „a valóság és fantázia közti határok”³⁷ elmosódására utal. Ez jelen helyzetben kétszeresen is érvényes, hiszen a regényben megjelölt hely a Fantázia nevet viseli. Természetesen nem egyszerre, hanem lépésenként valósul meg a folyamat, mondjuk úgy, hogy fokozatosan bizonytalanítja el a könyv olvasóját, amely végül oly mértékben sikerül, hogy a két dimenzió összesimulni látszik. Mindez azért volt lehetséges, mert Barnabás nem vette figyelembe, nem ismerte fel az irodalom leleplező eszközeit, az általunk már korábban kifejtett szócsövek egyikét sem.

A közelítésnek első példája az a fejezet, melyben Atráskó Igramullal találkozik. Ez a lény Barnabás tudatában olyan szörnyűséges formát ölt, hogy maga is megijed és halkán felkiált. A különös pedig az, hogy mikor újra kezébe veszi a könyvet, azt olvassa, hogy rémült kiáltás hallatszott a szakadék felett. Mindezt lehetetlennek tartja, habár egy ideig nyugtalanítja, végül egyszerűen mesének könyveli el az egészet. Ekkor olvashatjuk először: „Dieses

36 Uo., 252- 259.

37 Uo., 271.

Buch fing langsam an, ihm unheimlich zu werden.”³⁸ Ebben a mondatban a „lassan” szó mintegy előre vetíti a folyamatot, amelynek a végén a kísérteties mint csapda jelenik meg. Erre a csapdára az elbeszélő is utal a szövegben: „...im gleichen Augenblick machte etwas in seinem Inneren »klick!«, so als habe sich eine Falle geschlossen”³⁹, illetve: „Er fühlte sich wie in einem unsichtbaren Gefängnis eingeschlossen.”⁴⁰

A második megjelenésének helyszíne a *Három mágikus kapu* című fejezet. Egész pontosan a Varázstükör kapu zavarja meg méginkább Barnabás nyugalmát. A főhős ugyanis egy tükör előtt áll, amelyben saját rémisztő énjét kelene megpillantania, de ehelyett egy kövérkés kisiútot lát olvasni egy sötét helységben, mögötte pedig három állat képe dereng. A fiúcska egy pillanat erejéig elhiszi, hogy a könyvben olvasottak pont róla szólnak, majd így folytatja: „Es war doch überhaupt nicht möglich, dass in einem gedruckten Buch etwas stehen konnte, was nur in diesem Augenblick un nur für ihn zutraf. Jeder andere würde an dieser Stelle dasselbe lesen. Es konnte gar nichts anderes sein als ein verrückter Zufall.”⁴¹ Józan eszével itt még sikerül fenntartania a helyes viszonyt irodalom és valóság között, erről tanúskodik az is, hogy önmagát széldelgőnek nevezi.

Ugyanilyen örületes véletlennek tekinthető az is, hogy Atráskó az ő intését követve nem tér le a Déli Jósdába vezető útról. A mérleg nyelve viszont már kezd átbillenni a másik oldalra, hiszen a fiú fokozatosan felismerni véli magában a várva várt Megmentőt, habár ekkor még mindig a valósághoz ragaszkodik. Mindezt onnan tudjuk, hogy az olvasást időről időre félbeszakítja valamilyen inger, például az emlékezés, de ugyanígy említhetnénk a toronyóra figyelmeztető hangját is, az éhséget, vagy a vizelet ingert.

A probléma elsősorban abban rejlik, hogy Barnabás az irodalom önbejelentő eszközeit nem ismerte fel, és az olvasottakat egyenesen a saját világára fordította le. Végül már nemcsak vágyott rá, hogy belőle is hős váljék, hanem egyenesen kötelességének érezte, hogy ő gyógyítsa meg a birodalmat. A tizenegyedik és a tizenkettedik fejezet egymásba vágó sorozatos véletlenek egymásutánja; Barnabás látni véli a Kislány Királynőt, majd nemsokára azt olvassa, hogy a Királynő látja a Megmentőt; továbbá a párbeszéd a késlekedő Megmentőről és saját gyáva jelleme oly módon hasonlatossá válik a fiú számára, hogy már nem tesz különbséget a könyv világa és a realitás között. Késlekedése, félelme egyúttal a valósághoz való ragaszkodás utolsó formájának is betudható, a fiú ugyanis nem volt biztos abban, hogy ő lenne a várt személy, habár sokkal inkább szégyene tartotta vissza.

A regényben a kísérteties második előfordulási helye a huszadik fejezet. A történet színtere egy orchideaerdő, melynek közepén egy olyan vár áll, amely

38 ENDE, *I. m.*, 83. („A könyv kezdett lassan kísértetiessé válni a számára.” 76.)

39 *Uo.*, 11. („...kattanást hallott a bensőjében, mintha egy csapda záródott volna be.” 10.)

40 *Uo.*, 209. („Az volt a benyomása, mintha egy láthatatlan börtönbe lenne zárva.” 192.)

41 *Uo.*, 113. („teljes képtelenség, hogy egy nyomtatott könyvben olyasmi álljon, ami csakis ebben a pillanatban és csakis őrá érvényes. Mindenki más ugyanezt olvasná a könyvnek ezen a helyén. Az egész nem lehet más, mint egy örületes véletlen.” 102.)

Fikcióképző aktusok Michael Ende *A Végtelen Történet* című regényében

egy földből kinövő kézre hasonlít. Viszont nem csak az épület, de annak őrei is joggal válthatnák ki a kísérteties érzését. Ezek a strázsák külsőre óriás rovarokhoz hasonlítanak, ám valójában robotok, amelyeket a vár úrnőjének akaratára irányít. Az első példa azzal gyakorol a szemlélőre hatást, hogy egy élő dolgot, azaz egy emberi kezet építményként, vagyis élettelenként mutat be. Ezzel szemben az örök alakját azért övezi kísértetiességgel, mert habár bábok, mégis élőként viselkednek.

A kísérteties kiváltásának talán egyik leghatékonyabb módja, ha a szerző látszólagos valóságképekkel dolgozik. Ezek azt az érzést keltik az olvasóban, hogy a könyvben létező szervező erő ugyanaz, mint az általuk érzékelt valóságban. Az író ilyen módon egészen intenzív kísérteties tud teremteni, hiszen úgy tűnhet, hogy a valóságot tárja elénk. Utólag mindezt persze felülírja, és a leleplezett kísérteties az olvasóban egyfajta megcsalatlanságot vált ki.⁴² *A Végtelen Történet* ezzel szemben a valóságtól teljesen elrugaszkodott, mese-szerű. A mesékről pedig elmondható, hogy gazdagon alkalmazhatnak bármilyen fantasztikus elemet anélkül, hogy kísértetiesre kelljen gyanakodnunk. Egy olyan történetnek, mint amelyik Fantáziáról is szól, nincs ellenőrizhető igazságtartalma, és nem is kell, hogy legyen, hiszen ez is aktív részét képezi egy mesének.⁴³ Az olvasó gyanakvását és zaklatottságát ebben az esetben indokolatlannak tekinthetjük, az egyezések elméletileg betudhatóak egyszerű véletlennek, s hogy a fiú mégis lehetségesnek tartotta a fikció és valóság közti határ elmosódását, az a véletlenek többszöri megismétlődésének és a látszólag egyre pontosabbá váló hasonlóságoknak köszönhető.

Az eddig felsorolt példák az olvasó számára mégsem lesznek kísértetiesek. Ez azért lehetséges, mivel „a költészetben nem minden kísérteties, ami az kellett volna, hogy legyen, ha a valós életben történt volna meg.”⁴⁴ Arról olvassunk, hogy a fiú hogyan élte meg a szöveg által kiváltott kísértetieset, így a kapcsolatunk vele csupán közvetett. Ezen a ponton a narrátor közvetítésével belép egy olyan kijelentés, amely immár számunkra is kísértetiesé válhat: „Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche!”⁴⁵

A könyvek ugyan eleve számolnak az olvasóval vagy olvasókkal, de a leírtakat csupán ironiával érthetjük. Mindez egy ügyes kísérlet az olvasó megtévesztésére azzal, hogy a könyv – a már eleve teleírt lapok – regisztráltak bennünket, mint a kommunikáció másik résztvevőjét. A valóság-fikció viszonya olyan gátat feltételez, amelyet átlépni nem lehet, de az irodalom szándékosan provokálhatja az olvasót ezzel, sőt témájának is megteheti. Ez a kísérteties azért lehet számunkra is borzongató, mert immár nem a mesét és a valóságot, hanem a látszólagos valóságot és a valóságot kísérli meg összemosni, amelynek esetünkben a kettőzött olvasói szerep nyújt megfelelő kiindulási pontot.

Ugyancsak hasonló példaként szolgál a tizennegyedik fejezet, amelyben Barnabás monogramját a homokba írja, hogy az őt olvasó olvasó láthassa azt.

42 FREUD, *I. m.*, 278–279.

43 *Uo.*, 277.

44 *Uo.*, 277.

45 ENDE, *I. m.*, 202. („És ki tudja, milyen más olvasó olvas róla éppen most, aki szintén azt gondolja magáról, hogy csak olvasó, és így tovább a végtelenségig!” 192.)

Ugyanakkor mi, empirikus olvasók máris érezhetjük azt a bizonyos megcsalottságot, amelyről már korábban szó volt, hiszen a regényszereplő látszólag épp az imént integetett ki nekünk a könyv világából. A kísérteties ebben az esetben teljesítette a várt hatást. Egészen a könyv végén, mikor Barnabás Korándi úrral beszélget, ismét utal a szöveg arra, hogy talán ebben a pillanatban is valaki *A Végtelen Történetet* olvassa. Ez a szövegrész ismét azt az érzést keltheti, mintha a regénybeli szereplő – jelen esetben a könyvárus – tudatában lenne saját megalkotottságának és alárendeltségének egy külső olvasóval szemben.

Az utolsó és egyben legizgalmasabb formája a kísértetiesnek a könyv első felében az önidézésel történik meg. A hangot, a képet még a véletlennek tulajdoníthatjuk, viszont Barnabás a saját történetének pontos megidézésénél már ezt a gondolatot egyértelműen kizárja: „Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte!”⁴⁶ Ez pedig nem más, mint az alany tárgyasodása, egyúttal az irodalom leleplezésének következő lehetséges módja.

A kicsinyítő tükör

A fikción alapuló duplikáció az irodalomban a kicsinyítő tükörnek (*mise en abyme*) felel meg.⁴⁷ Kicsinyítő tükröt egy néző, egy olvasó, egy író beiktatásával, pontosabban a szerkezet megkettőzésével lehet létrehozni.⁴⁸ *A Végtelen Történet* is él ezzel a duplikációval, amely a könyv a könyvben szerkesztésmódjából azonnal kitűnik. Ennek segítségével egy játékot kezd szöveg és olvasója között. Megkívánja tőlünk, hogy értsük az olvasottakat, és ne csak passzív befogadók legyünk.

A kicsinyítő tükör segítségével egy irodalmi mű képes kapcsolatot teremteni önmagával, akár önidézettel, akár önmaga teljes megkettőzésével teszi mindezt. Ez a különleges szerkesztésmód azt eredményezi, hogy a szöveg egyik célja saját irodalmiságának megmutatása lesz. *A Végtelen Történet* egyik jelentősége abban áll, hogy felfedi előttünk saját megszerkesztettségét. A kalandok, a varázsvilág, a szereplők, és egyúttal a könyv minden betűje mögött van egy másik küldetése is a regénynek: hogy elmondja magáról azt, hogy irodalom. Ellenben ha kizárólag az önreflexióban látnánk a regény értékét, akkor azt kellene megállapítanunk, hogy tematikailag determinálja a regényt. Ebben az esetben háttérbe szorulna a mű morális üzenete, vagy az olvasás általi személyiségfejlődés. Mindez ugyanis csak a felső réteget jelentené, amelyet le kellene bontanunk, hogy a tartalom mögé kerüljünk. A felsoroltakat azért nem zárhatjuk ki az értelmezésből, mert az olvasás célja nem csupán a szöveg, de egyúttal önmagunk értelmezése is. Így jut el a főhős a történet szubjektív megértése által egészen a saját személyiségének megváltoztatásáig, amely mindenképpen fontos és pozitív hatása az irodalomnak.

46 *Uo.*, 209. („Amit itt elmondanak, az az ő saját története! És benne van a Végtelen Történetben! Ő, Barnabás úgy jelenik meg, mint a szereplője egy könyvnek, amelyről eddig azt hitte, hogy az olvasója!” 192.)

47 DÄLLENBACH, *I. m.*, 52.

48 *Uo.*, 17.

Regény a regényben

A kicsinyítő tükör a regény tizenkettedik fejezetében lelhető fel. Mivel a könyv huszonhat fejezetből áll, ebből az következik, hogy nagyjából félúton tartunk. Ez a néhány oldal két igen különös, és egyben központi figura találkozását írja le. A Kislány Királynő elindul Fantázia szívéből, hogy megkeresse a Vándorló Hegy Öregjét, aki pedig mindig úton van. Két abszolút ellentétről van szó; az egyik nagyon fiatal, a másik ósöreg, a királynő mindig ugyanott tartózkodik, az öreget csak az találhatja meg, aki nem is keresi igazán. Egyetlen hasonlóságként a lakóhelyüket lehetne megnevezni: a magnóliabimbó a hófehér Elefántcsonttorony tetején, illetve a tojás alakú épület egy fordított toronyhoz hasonló kék jégcsap tetején; egyrészt formailag is hasonlóak, másrészt mindkettő – a tojás és a bimbó is – felfogható az élet kezdeteként. Találkozásuk helyszíne szintén beszédes nevet visel: „das Schicksalsgebirge”, azaz a Sors-hegység. Amikor a két ellenpólus találkozik, kiegyenlítődnek és egy mozdíthatatlan állapotba kerülnek. A kezdet és a vég találkozása ugyanis a „vég nélküli véghez” vezet.

A Kislány Királynő megparancsolja a Vándorló Hegy Öregjének – aki mindent lejegyez, ami Fantáziában történik, még a kimondatlan szavakat is –, hogy mesélje el *A Végtelen Történetet*. Az öreg pedig nagyon is jól látja a dolog csapdáját; hiszen ha nekifog a mesélésnek, előbb-utóbb elér addig a pontig, amikor azt is el kell mesélnie, hogy Fantázia történetének elbeszéléséhez fogott. Ebben az esetben pedig megszületne a címben is jelzett végtelenség. Mikor a Vándorló Hegy Öregje mesélni kezd, a várthoz képest jóval korábbi pontot jelöl ki a történet kezdetéül; egész pontosan azt, amikor Barnabás belépett a könyvesboltba. Ezáltal pedig a könyv megkettőzi saját szövegét, egyúttal felfedi a tükört.

A kicsinyítő tükröknek több típusa létezik. Dällenbach tanulmányában hármat különböztet meg az alapján, hogy a szöveg mely részén találhatóak meg: prospektív, retrospektív és retro-prospektív tükört.⁴⁹ Utóbbinak az a jellegzetessége, hogy időbeli hármasságot teremt a szöveg keretein belül, mégpedig úgy, hogy a közepén kettéválasztja azt; így múltra, jelenre és jövőre osztja a történéseket.⁵⁰ Ez alapján megállapíthatjuk, hogy a regénybeli megkettőződés is egy retro-prospektív tükörnek felel meg, s ezt a szövegben elfoglalt helye is alátámasztja. Az időhármasság alapján felállíthatjuk a képletet: a múltat képezi minden esemény, amely a könyvesbolttól kiindulva egészen addig a pontig történt, hogy Atráskó visszatért az Elefántcsonttoronyba. A jelenhez a Kislány Királynő és a Vándorló Hegy Öregjének találkozása tartozik, vagyis a tojásban történtek. Ebből a szemszögből ezt a furcsa helyszínt akár egy magnak is tekinthetjük, az élet önmagába zárt magvának. A jövő pedig, ha nem is valódi jövő, előre tudható; mivel a történet folyamatosan önmagát tükrözi majd, ezért ugyanaz fog történni, mint a múltban és a jelenben. Ebből kiindulva ezt a szerkesztésmódot egyfajta jövődőlésnek is tartják.⁵¹ Ebben az esetben – mint ahogy azt már érzékeltettük – a tükrözéses szerkezet nem

49 *Uo.*, 56.

50 *Uo.*, 60.

51 *Uo.*, 60.

B. Molnár Csilla

érinti a regény teljes hosszát, csupán tartalmi összefoglaló formájában valósul meg. A folytonos ismétlődés Barnabás közbelépésével megszakad, és a cselekmény tovább bonyolódik, vagyis a jövődőlés itt nem helytálló.

A kicsinyítő tükör különösen sajátos időviszonyokat eredményez. A múlt történései folyamatosan ismétlődnek, visszatükröződnek, egészen addig a pontig, amikor a Királynő kiadja a parancsot. Azzal azonban nem foglalkozik, hogy míg az elbeszélés tart, ugyanúgy telik az idő a tojásan belül is. Barnabás is úgy érzi, mintha börtönbe lenne zárva: „Er fühlte sich wie in einem unsichtbaren Gefängnis eingeschlossen.”⁵² A szövegben a következőket találjuk: „Ihm kam es so vor, als habe sich die Geschichte schon tausendmal wiederholt, nein, als gäbe es kein Vorher und Nachher, sondern als sei alles für immer gleichzeitig da.”⁵³ Az idézetben a *Vorher* és *Nachher*, azaz *Ezelőtt* és az *Azután* nagy kezdőbetűjét egyértelmű utalásnak vehetjük a másik két idősíkra. Az a fajta megrekedése a jelennek, amelyről a könyvben is olvashatunk, nem más, mint az idő átalakulása helyé.⁵⁴ Dällenbach szerint minden önmagát megkettőző történet arra épül, hogy a kronologikusságot tagadja. Mivel a tükrözés meghaladja a regény mennyiségi korlátait, ezért az elbeszélés ritmusa megbomlik. Egyfajta jelenidejűséget teremt azzal, hogy nem tudja egyszerre közölni önmagát és önmaga tükrözését.⁵⁵ „A műalkotás bizonytalanságban tartja az elbeszélő időt, és ennél fogva megkíméli magát a feladattól, hogy visszatükrözze saját tükrözését”,⁵⁶ egyidejűleg „érvényteleníti, vagy mindenestre semlegesíti a történet idejét”.⁵⁷ Az elbeszélés efféle nehézségei tulajdonképpen a Tristram Shandy-paradoxonnak felelnek meg.

A *Végtelen Történet* egyértelmű hasonlóságot mutat más irodalmi alkotásokkal, amelyek hozzá hasonló módon élnek az önreflexió eszközével. A szerkezet megkettőzésének kítűnő példája *Az Ezeregyéjszaka meséi*, melyben a 602. éjszakán Seherezáde saját történetét meséli el a kezdetektől, belefoglalva a megnevezett éjszaka történetét is. Ugyanaz történik mindkét esetben: a szűz örökké mesélni fog, akárcsak a Vándorló Hegy Öregje. Mivel ebbe beletartozik saját maga elbeszélése is, az Öreg egyszerre lesz mesélő és elmesélt, vagyis egyidejűleg alany és tárgy.⁵⁸ Nem ugyanezt teszi Cervantes is a *Don Quijotéban*? A könyv második részében a lovag úgy nyilatkozik saját magáról, mint regényszereplőről, vagyis a képzelet alkotta szereplők önmaguk olvasóivá, nézőivé válnak. Ez a szerkesztésmód nekünk, olvasóknak is kísérletiessé válhat, mert azt feltételezhetnénk, hogy „mi, olvasók, illetve nézők is csak merő fikciók vagyunk”.⁵⁹

52 ENDE, *I. m.*, 209. („Az volt a benyomása, mintha láthatatlan börtönbe lenne zárva” 192.)

53 *Uo.*, 211. („Úgy tűnt neki, mintha már ezredszer ismétlődött volna el a történet, dehogyis, mintha nem is létezne Ezelőtt és Azután, hanem minden mindig egyidejűleg lenne jelen.” 194.)

54 DÄLLENBACH, *I. m.*, 53.

55 *Uo.*, 56.

56 *Uo.*, 61.

57 *Uo.*, 61.

58 Jorge Luis BORGES, *A Don Quijote apró csodái = Uő., Az idő újabb cáfolata*, Gondolat, Budapest, 1987, 173.

59 *Uo.*, 174.

A tükrön túl

Figyelmbe véve a retro-prospektív kicsinyítő tükröt, felmerülhet a kérdés, hogy miről fogunk olvasni a tükör másik „oldalán”? Az teljesen bizonyos, hogy a történet nem végtelen, és a szerkezet immár kijátszotta legerősebb tartóoszlopát – a végtelenséget megidéző kicsinyítő tükröt. Ha egészen eddig a pontig nem is sejtettük, hogy önreflexióval állunk szemben, most már biztosan tudjuk, és ezzel a tudással élve már egy bizonyos tartással fogunk viszonyulni az elkövetkező fejezetekhez is. A regényt a tükör két egységre osztja, s ezek között felfedezhetünk egyfajta ellenpontosozásos technikát, melynek alapját a tartalom felidézése adja.

Az első szerkezeti egységben arról olvastunk, hogyan cselekszik egy hős, a tükör másik oldalán pedig arról olvashatunk, hogyan cselekszik egy álhős. A *Végtelen Történet* az azonosulásról szól, a kisfiú bekerüléséről a képzelet birodalmába, s hogy ez a feszültség fokozatosan feloldódjon, és a megoldás felé terelődjenek az események, a szerző a hőstörténet paródiáját tette meg a második egységben téma gyanánt. Ez az identifikációval ellentétes folyamat, vagyis az elszakadásra koncentrálna. Atráskó útja olyan formán szolgál a továbbiakban, mint egy bélyeg, amelyről Barnabás másolatot készít. Mindez nemcsak cselekvéseiben és abbéli törekvésében merül ki, hogy hőssé váljék, hanem a szöveg bizonyos pontjain kapcsolatot is teremt önmagával.

A kapcsolatokat a regényen belül két, korábban már használt fogalommal tudnánk magyarázni, ezek közül az egyik az autotextualitás. Lényegében nagyon hasonló az intertextualitáshoz, a különbség csupán abban rejlik, hogy míg az intertextualitás két különböző szerző szövegei közt lép életbe, addig az autotextualitás olyan utalást jelent, amely egyetlen mű keretein belül is végbe mehet, vagy egyetlen szerző több műve között. Azaz a mű felidézi saját magát, s mint arról már szó volt, ez több módon is megtörténhet: rezümével, ön-idézzel, vagy egyes formai elemek felidezésével.⁶⁰

Az idézés itt nem szó szerinti, csupán részleges. Amennyiben összehasonlítjuk az első fejezetet (*Fantázia bajban van*) a kicsinyítő tükrőtől számított első fejezettel (*Perelín, az éjvadon*) és így haladunk tovább az egyes fejezetek mentén, arra a következtetésre juthatunk, hogy habár a második szerkezeti egységet nem tekinthetjük az első tükröképének, mégis számtalan elemet merít belőle, ezáltal egy rendkívül érdekes hálózatot hoz létre a regény elemei között. Összefüggéseket fedezhetünk fel a helyszínek, szereplők és a történések között is. Kitűnő példa lehet az elsőre az Elefántcsonttornyot körülvevő Labirintus és Perelín. Fantázia szíve a Kislány Királynő tornya, melynek tetején egy magnóliabimbó található, a torony körül pedig egy végeleáthatatlan rengeteg van, a legkülönbözőbb növényekkel és színes, illatos virágokkal. Most pedig vizsgáljuk meg Barnabás első kívánságának tárgyát, az Éjvadont. Tulajdonképpen egy dzsungelről van szó, egy virágerdőről, amelynek közepén egy óriás piros tulipán magasodik, és amelyből úgy tekint le a fiú, mint uralkodó a birodalmára. A két helyszín közti hasonlóság szembetűnő.

Az egyes szereplők közti analógiára is találunk példát. Míg a negyedik fejezetben feltűnik Fuhur, a szépséges és varázslatos szerencsesárkány, akinek

60 DÄLLENBACH, *l. m.*, 51–52.

B. Molnár Csilla

egész teste a levegőből és tűzből való, addig a másik oldalon Barnabás megteremti a hideg tűzből a Smärg nevű torz sárkányt. Nemcsak a szereplők és a helyszínek, de a regény cselekménye is ismételni látszik önmagát. Érdekes lehet megfigyelnünk, hogy a nyolcadik fejezetben Atráskó elveszíti a Fényt, és segítség nélkül száll szembe a többi veszéllyel, ugyanakkor a kicsinyítő tükörtől számított nyolcadik fejezetben már azt olvassuk, hogy Barnabástól el kéne venni az Ékszert, mert rossz hatással van rá, vagyis a szöveg utal a már korábban megtörténteke.

A regény két egysége közti nagy mértékű hasonlóság sok esetben épp az eltérésekre hívja fel a figyelmet; ilyen elem a lovak elpusztulása. Mindkét hős elveszíti a paripáját útja során, csak hogy míg Atráskó lova megfullad, addig Barnabás állata egyszerűen szétesik, mivel valójában egy gép hátán vágta. Tulajdonképpen egyfajta torzulást figyelhetünk meg a két hős története közt, de egészében véve nem beszélhetünk egy pozitív és egy negatív értelemben vett hőstörténetről.

Nem tekinthetjük teljesen helytállóknak, hogy a két egység fejezetei valóban egymás lenyomatai lennének. Míg egyes fejezetek számtalan utalást tartalmaznak, addig mások nem, vagy csak alig mutatnak a fentiekhez hasonló kapcsolatot a regény párhuzamos részeivel. Lazább vonatkozásnak tekinthetjük a kéz motívumát. Az első szerkezeti egységben Ygramul, akinek a teste több száz kék rovarból áll, egy karmos kéz alakját veszi fel. Mindez csupán egyetlen sornak felel meg a regényben. Míg a második egységben megjelenik Xaida, aki a Látó Kézben lakik. Ez egy földből kinövő óriási kéz, amelyen szemeket formáló ablakok vannak. Ugyan ezt is sorolhatnánk az alaki egyezések közé, viszont itt már a fejezetek nem fedik egymást, és a hasonlóság inkább érdekességnek, mint egy stabil képlet egyik bizonyítékának tulajdonítható.

A másik kapcsolatot teremtő eszköz a kombináció. Erről már korábban kifejtettük, hogy viszonyba állítás jelent. Többek között lexikai hasonlóságon és azonosságon alapulhat, amely épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a látszólag egyformák valójában nagyon is különbözőek. Ez a szervező erő is kapcsolatot teremt és a szöveg megalkotottságára hívja fel a figyelmet. Vegyük alapul az Aurint, amelynek több megjelenési formája is akad a könyvben. Az első a rajz a borítón, amely egymásba harapó kígyókat ábrázol. Ezek utalhatnak a címben is jelölt végtelenségre. A második formája maga az amulett, vagyis a főhősség tárgyiasodása. A harmadik már csak a történet végén szerepel; az Aurin egyúttal kapuként is megjelenik, amely az átjárást szolgálja a két világ között. Hiába közös a nevük és az alakjuk, valójában három különböző dologról van szó. Mindez nem más, mint a lexikai azonosságban rejlő különбözés, vagyis a kombináció mint fikcióképző tényező. Egy nevet használ, pontosan azért, hogy az eltérésüket helyezze előtérbe, vagyis az efféle eszköz is éber olvasót igényel.

Összegzésképpen elmondható, hogy a regény nemcsak a kicsinyítő tükör által, hanem más eszközökkel is ismétli önmagát. Ennek az ismétlésnek az eszköze „az elemek közti megfelelés”,⁶¹ illetve helyenként a fordított megfelelés. Amennyiben ezeket az ismétlődéseket felfedezzük a szövegben, akkor az olvasás folyamatossága megszakad, és ugyanaz történik, mint az önreflexió esetében: maga a „közlemény szövete”⁶² kerül előtérbe.

61 Cs. GYÍMESI, *l. m.*, 84.

62 *Uo.*, 84.

Az olvasó és az olvasott szöveg viszonya

A szócsövek, a kísérteties, valamint a kicsinyítő tükör bemutatásával átfogó képet kaphattunk arról, hogy az írott szöveg milyen módon hívta fel a figyelmet saját irodalmiságára, illetve azt is érzékeltettük, hogyan reagált a felsorolt példákra Barnabás, azaz az irodalom önbejelentő eszközeit miként értelmezte az olvasó. Az olvasói szerep sajátosságaival azért indokolt foglalkoznunk, mert minden irodalmi művet egyúttal kommunikációnak is tekinthetünk, amely a szöveg és az olvasó között valósul meg; tágabb értelemben pedig a szerző és az olvasó közti kommunikációs formáról is beszélhetünk, amely az irodalmi alkotáson keresztül megy végbe.⁶³

Egy irodalmi mű egyúttal felhívás is, „felhívás a lehetséges, meghatározatlan, mindenkori olvasóhoz, aki a műnek virtuális címzettje”,⁶⁴ akinek a szerepe, a kommunikációban való részvétele bele van építve a szövegbe. Ennek az olvasónak a szerepe időtlen és rendkívül tág, ami lehetőséget ad arra, hogy egy konkrét olvasó magára öltse. Vagyis az implicit olvasó felhívásával egyúttal egy olyan explicit olvasót szerezhethet a szöveg, aki ideiglenesen átveheti a megszólított szerepét.⁶⁵ Ebből kiindulva azt mondhatjuk, hogy lényegében minden irodalmi mű magában foglalja egy olvasó képét.⁶⁶

Ende regénye Barnabás személyében egy ilyen lehetséges empirikus olvasót jelöl meg, aki nem számolt az odaértett olvasóval, ezáltal egy hibás kommunikációs modell jött létre. Ez az olvasói magatartás okozta az irodalom leleplező eszközeinek félreértelmezését. A mű ugyan egyre erőteljesebb módon reflektált önmagára, mégsem érte el a várt hatást. A kísérteties és a kicsinyítő tükör ahelyett, hogy kijelölte és megszilárdította volna a fiú olvasói szerepét, éppen azt a látszatot keltette, hogy a valóság és a fikció közti határ átléphető. Viszont Barnabás nem kizárólag az implicit olvasó kirekesztésével jutott el odáig, hogy önmagát Fantázia Megmentőjével azonosította.

Az azonosulásról

Az azonosulást az irodalom egyik legvonzóbb eszközének tekinthetjük, amely hasonlóságot mutat a részvétellel és az együttérzéssel.⁶⁷ Ahhoz, hogy végbe-mehessen, szükséges egy közös kiindulási alap az olvasó és az adott szereplő között, például valamilyen kulturális elem. Tulajdonképpen a regény egyfajta modellt állít elénk. Olyan dologgal, szereplővel, amellyel egy közös pontunk sincs, általában nem tudunk azonosulni. „Viszont, ha az olvasó [...] eléggé felismeri magát a fikciós alakban ahhoz, hogy lehetővé váljék az azonosulás, az irodalmi hőssel való azonosulásnak döntő szerepe lehet a normák közvetítésében és a személyes magatartás alakításában.”⁶⁸ Minél több hasonló-

63 *Uo.*, 16.

64 *Uo.*, 101.

65 *Uo.*, 101.

66 Dorea DAUNER, *Literarische Selbstreflexivität. Ph. Dissertation*, Stuttgart, 2009, 181. = <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2009/4742/pdf/DissDaunerPublish.pdf>

67 Joan ROCKWELL, *A valóság a regényben*, Gondolat, Budapest, 1980, 116.

68 *Uo.*, 116.

ságot vél felfedezni az olvasó, annál nagyobb az átélés ereje, és annál intenzívebb az olvasói élmény. Az azonosulás egy pozitív hőssel, jellemvonásainak önmagunkban való megtalálása segíthet abban, hogy tudatosan formáljuk jellemünket az olvasottak során.⁶⁹

Habár a mű célja az identifikálódás elérése, a kapcsolat megteremtése a hős és az őt életre hívó olvasó között, a teljes azonosulást mégis elutasítja.⁷⁰ Barnabás mindvégig felnéz Atráskóra, minden nemes tulajdonság megtestesítőjére. A vágy, hogy hozzá hasonlóvá váljon, kezdetben csak gyermeki játék formájában valósul meg (ilyen például amikor felül a bakra és eljátssza, hogy a zöld bőrű fiúval lovagol).

Az utánczás végül konkrét formát ölt, teljesül Barnabás kívánsága, hogy daliássá, erőssé váljék. Mégis a kalandok, amelyekben részt vesz, a kezdeti örömteli állapotból egy tragikus vég felé mutatnak. Az ereje pusztulást hozott, az értékekkel pedig, amelyeket magáénak kívánt, nem tudott bánni. Barnabás hőssé válása egyúttal a hősiesség keserédes paródiája is, csakúgy, mint Don Quijote lovagiasnak vélt tettei, amelyek épp a lovagi létet teszik nevetségesse. Ennek konkrét példája, hogy a fiú mindenképpen ideális hősként akart viselkedni, ezért szinte kötelességének látta, hogy az örök-síró aharárikat megsegítse. Azt kívánta, hogy ezek a csúf teremtmények másnapra változzanak át folyton nevető szépséges pillangókká. Az ok-okozatiságba való mesterséges beavatkozása balul sült el, habár Barnabás meg volt róla győződve, hogy Jótevőként emlegetik majd. Ehelyett Tojívó lett a salabókok szemében, és „Bastian Balthasar Bux” helyett „Nastiban Baltebux” néven szólították. Saját sorsának tragédiája, hogy az emlékképet, amellyel visszakerülhetett volna az emberi világba, épp az aharárik – új nevükön a salabókok – törték össze.

Barnabás naiv olvasóként képtelen volt elválasztani magát a fikció világtól, tragikuma és komikuma ugyanabban rejlik – az örület határán áll. Az irodalomnak nem válhat a részévé, de a realitásból is elvágódik, így egyik világnak sem része igazán. Az irodalom képes volt önmagát realitásként beállítani, ezáltal a befogadó a valósággal azonosította. Ezt a jelenséget összeségében identifikációs hibának nevezhetnénk, amely a már felsorolt példák mellett ugyanúgy megtalálható Flaubert *Bovarynéjában* is, ahol a hősnő az olvasás csapdájába esik, mivel elmosza a határokat a valóság és a teremtett valóság között, s ez vezet a bukásához.

Barnabás a fikció és a valóság kombinálódása révén különös szerepet kap, egyszerre lehet konzumense és alkotója az irodalomnak. Valójában az alkotás és a befogadás kettősége az olvasás aktusának egyik alapvető jellemzője. Nemcsak befogadjuk a szerző által nyelvi jelek formájában rögzített világot, hanem ezzel párhuzamosan saját tapasztalatainkkal, képzeletünkkel át is formáljuk az olvasottakat. Tehát minden olvasó újra is teremti az adott művet, s ebben a teremtésben szerepet játszik az olvasó történeti, valamint társadalmi háttere, illetve élettapasztalata is.⁷¹ Ez a teremtés természetesen olyan módon megy végbe, hogy a szöveg közben változatlan marad, csupán a mű kontextusa változik.

69 Uo., 117.

70 Uo., 183.

71 Cs. GYÍMESI, *I. m.*, 105.

Fikcióképző aktusok Michael Ende *A Végtelen Történet* című regényében

A könyvben található egy olyan párbeszédet, amely éppen a szöveg újratereztetésére utal. Ez a dialógus azt tematizálja, hogy egy világ lehet egyszerre őstől létező és mégis teljesen új az olvasó aktív tevékenysége által. „Graógramán”, azaz Szórszőrény – saját állítása szerint – már öröktől fogva létezik, és azóta is a sivatagot járja, habár Barnabás meg van győződve arról, hogy csak éppen abban a pillanatban hozta létre az oroszánt egy kívánsága által. A fiú a következő módon fogalmazza meg az erre vonatkozó kérdést: „Ist das alles erst da, wenn ich mir was gewünscht habe? Oder war es vorher schon da und ich hab's nur irgendwie erraten?”⁷² A beszélgetésüket az oroszlán a következő gondolattal zárja: „Von dem Augenblick an, da du ihm seinen Namen gabst, [...] hat er seit jeher bestanden.”⁷³ Ebből a párbeszédéből is kiolvasható az olvasó azon kettős szerepe, hogy nemcsak befogadja az írott szöveget, de át is értelmezi, fel is újítja azt. A névadás aktusa kiemelt szerepet kap Ende könyvében, hiszen a cselekménye is e köré épül, a Megmentő feladata is az új név meglelésében rejlik. Azzal, hogy Barnabás új nevet ad a Királynőnek, majd ezt követően több élőlénynek, illetve tárgynak is, lényegében nem tesz mást, mint a magáévá teszi, illetve a képzelete által formázza a könyvben olvasottakat. Az írott szöveget saját egyéniségével, fantáziájával, tapasztalataival tölti fel és kelti életre, miközben a tárgymű változatlan marad, hiszen szereplői, színhelye, történései eleve adottak.

Borges egyik ismert elbeszélése, mely a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* címet viseli, szintén az irodalmi alkotások újraértelmezését fogalmazza meg. Ebben Ménardról a következőket olvashatjuk: „...sohasem tervezte az eredeti gépies átírását; nem állt szándékában lemásolni. Bámulatos becsvágya az volt, hogy olyan lapokat alkosson, amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágjanak a Miguel de Cervantesével.”⁷⁴ A szerző mégis Ménard alkotását tekinti gazdagabbnak, hiszen kiragadta a már említett művet a 17. századból és más kontextusba helyezte azt, ezzel pedig a regényt egészen új oldaláról mutatta be.⁷⁵

Ménardról többek között azt is elmondható, hogy „azonosul benne az irodalmi alany kétféle funkciója: a szerzőé és az olvasóé.”⁷⁶ Ez a kettős szerep nagyon hasonló Barnabáséhoz, aki egyszerre olvasója és alkotója *A Végtelen Történet*nek. A különbség csupán abban rejlik, hogy a fiú írás nélkül, a képzeletét használva alkot. Kitérő példa erre Amarganth könyvtára, amely a fiú által szőtt történeteket tartalmazza. Mindez éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy nemcsak írás által lehet eljutni Fantáziába, vagyis a könyv általában véve emeli ki az alkotás folyamatát, illetve fontosságát. Erre utalhat Korándi Károly Konrád a könyv végén, mikor azt mondja: „Es gibt eine Menge Türen nach Phantásien, mein Junge”,⁷⁷ majd néhány sorral lejjebb így folytatja:

72 ENDE, *I. m.*, 249. („Minden csak akkor jön létre, ha valamit kívánok? Vagy már előbb is létezett, és én valahogy kitalálom?” 232.)

73 *Uo.*, 249. („Attól a pillanattól fogva, hogy nevet adtál neki, [...] kezdettől fogva létezett.” 232.)

74 Jorge Luis BORGES, *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* = *Uó., A halál és az iránytű*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 36.

75 *Uo.*, 42.

76 Cs. GYIMESI, *I. m.*, 116.

77 ENDE, *I. m.*, 474. („Egy sereg ajtaja van Fantáziának, fiacskám.” 439.)

„Außerdem gibts es noch andere Möglichkeiten, nach Phantasien und wieder zurück zu kommen.“⁷⁸

Az identifikáció mint hiba

Valószínűnek tarthatjuk, hogy az olvasó hőssé válásának összeegyeztethetlenségét maga a szerző is látta, hiszen egy teljes fejezet szól a könyvben a hibás olvasói magatartás következményeiről. Erről a huszonharmadik fejezetben olvashatunk bővebben, melynek helyszíne a „Die Alte-Kaiser-Stadt”, azaz a Régi Királyok Városa. Ezt a helyet örület és értelmetlenség hatja át. Azok az emberek kerülnek ide, akik képtelenek voltak elhagyni a könyv világát, és megkísérelték a határátlépést a valóság és a fikció között. Egyszerre komikus és tragikus az élénk társulók kép, amelyben semminek és senkinek nincs értelme. A város lakóinak a neve is találó, ők a „die Nichtssagenden”, azaz a Semmitmondók. Barnabás helyzete majdnem olyan, mint az övék: két világ között elveszetten áll.

Fontos kiemelnünk, hogy milyen módon kerülhettek az emberek a Régi Királyok Városába. Ende regényét egy laikus olvasó könnyen gondolhatná mesének, ezért most közelítsük meg a művet olyan módon, mint egy tündérmesét. Propp óta tudjuk, hogy ezek a mesék mind ugyanazon a szerkezeti sémán alapulnak: a hős valamilyen inger hatására útnak indul, találkozik a segítőtársával, majd próbára tétetik, végül pedig elnyeri a királykisasszony kezét és vele együtt a királyságot is, azaz király lesz. Ezt a képletet felhasználva vizsgáljuk meg Barnabás azonosulásának folyamatát.

Külsőleg már megáldotta magát egy hőshöz méltó szépséggel, valamint erővel, illetve különböző bátor cselekedeteket is végrehajtott, most tekintsünk el ezek minőségétől. Mivel saját magát hősnek hitte, ezért ő is áhította a jutalmat, egész pontosan király akart lenni: Fantázia uralkodója. Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy Barnabás vélhetőleg egy tündérmese ideális hősséval azonosította magát, s ennél fogva kiegészítette magában a történet várható befejezését. A különbség csupán az, hogy a mesehősök kezdettől fogva statikusak, akárcsak Atráskó, s nem saját magukat teszik hőssé, hanem eredendően azok. Amennyiben ezt is elhanyagoljuk, még mindig ott a hiányzó rész, a hős valódi megmérettetése, s csak ezután következhetne a jutalom, az ajándékba kapott királyság. A regény egyértelmű utalást kínál ennek alátámasztására, hiszen a belépést a magnóliapavilonba „csak ajándékba lehet kapni”. Barnabás erőszakos behatolási kísérletei kudarcba fulladnak, a hős nem érdemelte ki jutalmát, sőt még csak nem is hős.

Ez a hibás gondolatmenet sodorta az embereket a Régi Királyok Városába, azaz a mintha-jelleg realitásként való értelmezése terelte tévútra a befogadót. A történet akár itt végződhetne is, amennyiben követné Emma Bovary példáját. Ezesetben a fiú a városban rekedne, és többé nem találna vissza a saját világába. Úgy vélem, *A Végtelen Történet* esetében a kisfiú a naiv olvasót tesztíti meg, egyfajta metaforája lesz a megtéveszthető olvasónak, aki könyvben összekeverheti a valós és fikcióbéli elemeket.

⁷⁸ Uo., 474. („Úgy gondolom, nemcsak könyvek segítségével lehet egyébként Fantáziába menni és visszajönni. Hanem vannak más lehetőségek is.” 439.)

Az önreflexió szerepe

A Végtelen Történet önbejelentő jellegének vizsgálata után egy igen fontos kérdésre kell még válaszolnunk. Mire szolgál a szöveg önreflexiója azon kívül, hogy felhívja saját irodalmiságára a figyelmet? Továbbá azt is tisztáznunk kell, miért volt szó az olvasó szerepéről, az azonosulás pozitív és negatív hatásairól.

Az imént felsoroltak mindegyike kapcsolódik az olvasás aktusához, ahhoz a kommunikációhoz, amely a szöveg és olvasója között jön létre. Lényegében Ende is ezt a kapcsolatot tematizálja, az olvasás mikéntjét tárja elénk a képzelet birodalmától átítatva. Korábban azt mondtuk, a regény arról szól, hogyan olvas egy kisfiú, miként azonosul a hőssel, hogyan mosódik össze valóság és képzelet, végül miként gazdagodik a fiú személyisége az olvasás által. Tudatos olvasónak nem nevezhető, mivel a határátlépést lehetségesnek tartotta, de teljesen naiv olvasónak sem tarthatjuk, mert a szöveggel együtt képes volt önmagát is átértelmezni. Ő csak érzékeli, de nem ismeri fel a regény önreflexióját. De mivel Barnabás is a fikció része, ezért már azzal kell foglalkoznunk, hogy mi hogyan olvastunk, meg tudtuk-e különböztetni a valóságost a teremtettől, bár kifizetődőbb volna mindkét esetben fikcióról beszélnünk, amelyek közt alárendeltségi viszony van.

Arra a kérdésre, hogy milyen célt szolgálhat az Ende regényében is fellelhető önreflexió, valamint a tükrözéses szerkezet, a választ talán úgy lehetne megfogalmazni, hogy a felsoroltak együttes célja a tudatos olvasás. Lényegében arra vagyunk kényszerítve az irodalom önbejelentő eszközei által, hogy végig tudatában legyünk olvasói szerepünknek, még akkor is, ha őriítő módon épp arról olvasunk, hogyan lesz a hozzánk hasonló olvasóból szereplő.⁷⁹

Egy másik igen értékes tulajdonsága lehet ennek a szerkezetnek, hogy az olvasónak magát az olvasást mutatja be. Megismerhetjük az olvasás technikáját a beiktatott olvasó által, mintegy felülről követhetjük nyomon az olvasás aktusát és annak egyes állomásait. Mikor a fiút figyeljük, olyan általános elemeket fedezhetünk fel, amelyek egyúttal ránk is igazak, és ennek segítségével felállíthatunk egy sémát, amely valamennyi olvasóra érvényes lehet. Csak hogy néhány példával mindezt alátámasszuk: az olvasás folyamatossága időnként megszakadhat, mert saját szükségleteinkkel kell foglalkoznunk, ugyanakkor más külső ingerek is hathatnak ránk, amelyek kizökkenthetnek bennünket. Itt olyan elemekre kell gondolnunk, mint a rossz fényviszonyok, a hőmérséklet, vagy a külső zajok. Ezek felhívhatják a figyelmünket a fizikai értelemben vett valóságra, amelyben tartózkodunk, és érzékeltethetik a különbséget az olvasott és a csupán érzékelt dolgok között. Ugyancsak felüggeszheti az olvasást az emlékezés, az elkalandozás. Barnabásban a Királynő betegsége felidézi anyja betegségét, a kórházzobát, máskor pedig az étkezés kapcsán emlékezik vissza egykori játszótársára. Ezeket az emlékeket a szöveg hívja elő, de ezek az emlékek egyúttal el is szakítanak az olvasott világtól. Nemcsak egyszerűen befogadjuk az olvasottakat, hanem saját magunkra is kivetítjük, egyúttal a tapasztalatainkkal, az egyéniségünkkel gazdagítjuk.

79 DAUNER, *I. m.*, 214.

B. Molnár Csilla

Továbbá a megkettőzött olvasói szerep segíthet abban, hogy különbséget tudjunk tenni a naiv és a tudatos olvasás között, explicit és implicit olvasó között, valóságos és teremtett világ között.⁸⁰ Az irodalom önreflexiója innen nézve segít megérteni magát az irodalmat. Arra hívja fel a figyelmünket, hogy a regény, amelyet olvasunk, pontos és tudatos írói munka eredménye.

Az irodalmiság felfedésének egyéb célja lehet az illúziórombolás, valamint az olvasó irritációja.⁸¹ A teremtett és empirikus valóság közé olyan egyértelmű válaszfalat emel, amely nem engedi az olvasónak, hogy a pusztán könyvben létezőket realitásként élje meg. Ugyanezt eredményezi az illúziórombolás is, amely pontosan kijelöli az olvasó és a szöveg közti kapcsolatot, egyúttal pedig a szövegben megjelenő alakok helyét is. Nem engedi, hogy megkíséreljük a szerepünk fizikai határainak átlépését. A távolság legyőzésében és fenntartásában áll az irodalom egyik legalapvetőbb tulajdonsága. A lebegtetés és a kísérteties implikációja ugyan lehetségesnek tűnetheti fel a határátlépést, de végül mégis újra az irodalmiság felé terelődik a figyelem. Az identifikáció megkísértésével épp a teljes azonosulás helytelenségére hívja fel a szöveg a figyelmet. Az önreflexió céljának tehát azt tarthatjuk, hogy az olvasó tudatában legyen annak, hogy ő nem résztvevője, hanem olvasója a történetnek.⁸²

80 *Uo.*, 32.

81 *Uo.*, 35.

82 *Uo.*, 192.

Merva Attila

Egy bődön, egy bőrönd, egy börtön...

A szubjektum feloldódása Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása című úti regényében

TÁVIRAT
Maga posztmodern!
VÁLASZTÁVIRAT
Anyád.¹

Bemutakozás

E. P. egyetlen utazási regénye a linearitás és a széttartás között oszcillál. A Duna egyrészt keret, másrészt maga a végtelen, melyben elveszik minden s mindenki: országok, térségek, kultúrák, családok és maga az Utazó. „Esterházy művei egyidejűleg viselik egy de- és rekonstruktív nyelvteremtő módszer jegyeit. Szövegeinek sajátos stílusereje éppen abban rejlik, hogy az »aknamunka« és az újrateemtése alapelvét követve egyénileg átalakítva és újraértelmezve kezeli, használja fel az irodalom hagyományos elemeit.”²

Akár a tanulmány prológusaként is értelmezhetőek a fenti sorok, mivel a regény nyelvezete folyamatosan kisiklatja az utazási regény hagyományos sémáit, ám teszi ezt oly (nyelvi) bravúrral, hogy a befogadás során végig megmarad az utazás linearitásának érzete. Valahol erre utal a regény rejtélyes alcíme – „lefelé a Dunán” –, amely egyfajta kijelölt irányként is felfogható, azonban „a Duna nemcsak annyiban irányítja az utazót, hogy összekapcsolja egy széttartó világ részeit, de egyúttal jelképezi a némettség vonzódását a tőle keletre fekvő térségekhez. Leleplezi egy látszólag rendszerető nép félelmetes vonzódását a zűrzavarhoz.”³ E kettős mozzanat – széttartás és összekapcsolás – alapköve a regénynek, akárcsak maga a szubjektum állandó feloldódása majd újrateemtődése, az önkeresés és önpusztítás irodalmi reflektálása egy sajátos kulturális és szöveggörnyezetbe ágyazva. „Minden utazás belső utazás, azaz az utazó önmagát keresi. Nem mintha volna valaki, akit keresni lehetne. Utazó köteles nem egyéniség lenni, lenni akárki, azaz tartozik bók-lászni a valaki és a senki között, tartozik lenni a végtelen, vagy álszerényebben a létező, lenni a forma, lenni egy bődön, egy bőrönd, egy börtön, mézes-tül, zoknistul, rabostul.”⁴

125

1 ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Magvető, Budapest, 1990, 45.

2 Vö. WERNITZER Julianna, *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor, Pécs, 1994, 60–61.

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Sok, de nem minden. Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása*, Jelenkor, 1992/3., 278.

4 ESTERHÁZY Péter, *I. m.*, 34–35.

Heine levele

Az értelmezés szempontjából szintén fundamentum Heine Marxhoz írt (fiktív?) levele, melyben az eredet kissé groteszk leírásával találkozhat a befogadó. A levél fő szövegében a Duna, az utóiratában pedig maga Hahn-Hahn grófnő eredetéről elmélkedik. A levél stílusa és hangneme egyaránt bizonyítja Heine Nyugat-orientáltságát, ám érezhető némi bizonytalanság, amely az eredettel mint jelenséggel kapcsolatos. „Nyilván könnyen elviselhető tézis volna, hogy a Duna nincsen is, Breg van és Brigach! Így a Duna egy fikció. Költészet. Ha száz métert följebb sétálok, már indul is a kis Elz a Rajna felé, Rajna apó felé. A Duna egy szonett, beszédmód, diskurzus. Én az Elzet nézem, azt most Önnek megvallom.”⁵ A levél tartalma rányomja bélyegét az egész szövegre, a Dunát egy fiktív kulturális határvonalként láttatja Kelet és Nyugat között. Valóban e Duna–Rajna eredetvita lenne a térség szempontjából meghatározó? Ez a levélben idézett eresz, melynek egyik feléről a Rajnába, a másik feléről a Dunába folyik a víz?⁶ Inkább egy utalásnak bizonyul, melyre hivatkozva demisztifikálja az eredetmondákat, amelyeket Claudio Magris *Duna* című könyve német kiadásának 28. oldalán felvet.⁷ A levél utóiratában a Duna Menti Monarchia (Habsburg Monarchia) egységes létezésének idillikus képét is lebontja. „P. s. Ha a Duna, mint nagy integrátor nincs, hol vannak akkor a Habsburgok? Sehol. De azt már nem *merem* mondani, hogy Európa sincs sehol. És nem fogadom el, hogy a történelemnek vége volna. Vagy halott volna.”⁸

Érdekes a regény címadójának, Hahn-Hahn grófnőnek a rejtélye, melyről Heine a levele epilógusában ír Marxnak. „Ne legyen türelmetlen. Öregedjen meg egy kicsit. Lassacskán olyan leszek, mint egy nőíró. Ismeri? Egyik szemük a papírra függesztve, a másik mindig egy férfiúra. Kivétel Hahn-Hahn grófnő, aki félszemű.”⁹ A rejtély a félszemű grófnő imaginárius pillantásában rejlik. „A vak szem átvitt értelemben többet láthat. Elképzélhet egy olyan Közép-Európát, amely szemmel nem érzékelhető.”¹⁰ E láthatatlan Közép-Európa tulajdonképpen a keleti blokkból való kilépés (1989-90) időszakának, és a Monarchia után való sóvárgásnak egy sajátos egyvelegéből alakult ki. Az Utazó ezzel a „pillantással” tekint a térség helyzetére, önmagára, családjára, a Dunára. Heine félszemű Duna-grófnője mindig a Nyugat felől közelít az ő Közép-Európájához. „A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* még frivol-kulináris összefüggésben mondja ki a felismerést a Monarchia-paradigma végéről. Esterházy könyvében az Utazó ténylegesen a Monarchiától indul Közép-Európa megtekintésére: a Duna-utazás Bécsből, bécsi készülődés-vásárlás után veszi kezdetét.”¹¹

5 Bővebben lásd Heine levelét: *Uo.*, 17.

6 Az idézet Magrisra hivatkozva így szól pontosan: „Már nem is tudom, kicsoda említi a könyve német kiadásának 28. oldalán, hogy Dielhelm beszél egy kocsmáról a Freiburgba vezető út mentén, hogy annak ereszéről egyfelől a Rajnába, másfelől a Dunába folya a víz. Hát én nem vagyok ez az eresz.” *Uo.*, 17.

7 A magyar kiadásban lásd: Claudio MAGRIS, *Duna*, ford. Kajtár Mária, Európa, Budapest, 2011, 21–22.

8 ESTERHÁZY, *I. m.*, 17.

9 *Uo.*, 17.

10 SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 277.

11 Vö. GÁNGÓ Gábor, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája*, Magyar Lettre Internationale, 2005/1., 40.

A két út...

A regény szerkezete voltaképp két utazásra épül, melyek közül csak az elsőnek (a gyerekkorinak) tudható a kezdete: 1963. június 28. Ekkor indulnak a titokzatos nagybácsival, Robertóval Bécsből a Duna-utazásra. Ezzel indul a regény, melyben e gyerekkori utazás (a narráció alapján a szerző saját utazási élményeit eleveníti fel) szorosan kapcsolódik a későbbi, „hivatalos” utazáshoz, de nem írja felül azt, sőt. A narrátor hangneme alapján az olvasó érzékelheti a két „út” közötti különbséget. A múltbéli utazás narrátorának hangneme mindig személyes, egyes szám első személyben szólal meg, míg a későbbi „újrautazás” leírása személytelenebb hangnemű, a mindentudó narrátor igényességével átszőtt – és persze Esterházy nyelvi bravúrjaival fűszerezett – útirajzzal találkozhat az olvasó. „A fikció értelmében ugyanis ezt a második dunai utazást olyan utazó »örökíti meg«, aki ténylegesen is megrendelésre dolgozik, első nagybátyjával tett hajóútja emlékeit legfeljebb önéletrajzi érvényel szövi bele a művébe.”¹² Az első fejezeteknél még elválasztható a fentebb említett narrációs hangnemek váltakozása, azonban később ez teljesen feloldódik, az egyes fejezeteken belül többször is tapasztalható az elbeszélői hangnemváltás, mely igyekszik összeroszni múltat, jelent, térséget, hagyományt, kultúrákat stb. „Ennek az eljárásnak a műben azután az lesz a poétikai következménye, hogy a regény a Dunáról »szól« ugyan, de amiről valójában beszél, az nem más, mint a térség és a dolgok értelmezhetősége, s vele ennek az értelmezői szituációnak az éntől el nem választható távlatvilága.”¹³

A 20. fejezetben (*Az igazság*) maga az Utazó ismerteti (személyes hangnemben) a második utazás körülményeit, ahol az utazást az írással azonosítja. „A lelki-furdalás tehát onnét adódott, hogy az írásban soha nem korlátoztam magam (magától természetesen korlátozódott), az utazásban viszont igen, minthogy csak úgy tettem, *mintha* utaznék – és valójában csupán írtam. Meglehet, rossz fényt vet rám, de én most éltem át először az írást, mint önkorlátozást. Nem volt jó érzés.”¹⁴ Ezzel ellentétben a 21-23. fejezetek a valós és a fiktív utazások egybeolvasztását végzik el. Még a 20. fejezet elején utalást találni a Bécs–Budapest hajóútra a „gazdag Dunán”, majd ezt követi a fentebb idézett vallomás jellegű írás-utazás párhuzam. A következő fejezetben Ráckevére érkezik az Utazó, hogy fölfedezze magát Ráckevét. (Ide Szőke Laci megbízásából érkezett, aki számára mindig ingyen utazott!) „Ráckeve elfelejtette Ráckevét – mondta Szőke Laci. Utazó bólintott, egy területet fölfedezni magának (értsd Megbízónak [Bérlőnek]), illetve az ottélőkkel önmagukat fölfedeztetni – ez Európában rutinföladatnak számított. Sok eredménnyel sosem kecsegtetett, de hát az Utazót nem diadalra szerződtették, hanem... hanem a mulandóságra, afféle Sziszifosznak, csak neki nem kellett állandóan magyarázni magát; fecsegni mindig ott volt a Duna.”¹⁵ A 22. fejezetben viszont újra Budapestről indul az Utazó, de immár Székelykocsárdra Tüske Andrishoz, vonattal! „BÉRLEMÉNY DÉLI IRÁNYBAN, A DUNÁVAL KARÖLTVE ELHAGYJA MAGYARORSZÁGOT!”¹⁶

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996, 224.

13 Vö. *Uo.*, 225.

14 Bővebben ld. ESTERHÁZY, *I. m.*, 168.

15 *Uo.*, 174.

16 *Uo.*, 190.

Ezt követően azonban egy sajátos csavart vesz az utazás, mivel az al-dunai szakasz újból hajóútként íródik le, főként Magris nyomán, kinek szerepe szintén átíródik, Mágris Klaudiaként, egy 19. század elejei emancipált úrhölgyként bukkan fel a történetben.¹⁷ A 23. fejezet (*Útinapló*) elején már újból egy vonatfülkében íródik a regény, útban Románia felé. Itt ugyancsak egybefolyik a fizikai (vonat) és az imaginárius (Duna) utazás, a múlt és a jelen, Dalma és Roberto a Dunával, a végtelennel válnak egyenlővé.¹⁸ „Az Utazó önértelmezése maga is változik: korábban sikeres irodalmi próbálkozásairól volt ismert, majd hivatásos Utazóvá lett, végül pedig a csupán a »Bérlemény« minősítést tartja meg magának.”¹⁹ A kettős utazás kerete végül is egybetartja (akárcsak a Duna) a szöveg linearitását, ám a regénynek számtalan mellékága van (akárcsak a Dunának), melyek szétfolynak, majd egy-egy külön utat járnak be, egészen a torkolatig.

Az elképzelt Közép-Európa

„Az utazó a valóság kényszere elől menekül, amely az ismétlődések fogságában tartja, s a szabadságot és a jövőt kutatja, jobban mondva egy még nyitott, még szabadon megválasztható jövő lehetőségét, a gyermekkort tehát, a szülői házat, ahol még előttünk van, még vár ránk az élet.”²⁰ Talán e találó idézet tudja kifejezni azt a sajátos retrospektív szemléletmódot, mellyel az Utazó közelít a közép-európai térséghez. A regényben a Duna Menti Monarchia nosztalgikus képe folyamatosan felépül, majd a nyelvezet (szinte) tudatosan leépíti. Nosztalgia és mítoszrombolás egyidejűleg. „Nagyravágyó terveink szerint a regény egy történelmi-könyv lesz, szerelmes-könyv, Közép-Európa-szátíra-könyv, anti-Magris-könyv, útikönyv, étteremkalauz-könyv, káosz-könyv, könyv-könyv.”²¹

És mégis, a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* Közép-Európa-nosztalgiája az imaginárius szem pillantásának tükrében fogható fel igazán. Az Utazó bár a Monarchia fénye után „sóvárog”, tisztában van azzal a kulturális differenciával, amely a poszt-szocialista országokat pl. Ausztriától, de az egész német kultúrától elválasztja. Egyetlen szimbólum létezik csupán: a Duna. „A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* átteszi a hangsúlyt a Monarchiáról Közép-Európára, és ennyiben a Duna mint szimbólum nem a térség összekötő kapcsa nála, hanem sokkal inkább ennek a hangsúlyáthelyező folyamatnak a szimbóluma, amely folyamat a Duna folyását követve történik meg.”²² Voltaképp ez lehetne az Ady által használt Kompország szimbólum, viszont ebben az esetben nem „csak” Magyarország, de az egész közép-európai térség hánykolódik a két part között. Ez a mozzanat leginkább Bécs és Budapest kapcsán érzékelhető

17 Bővebben *Uo.*, 192. A szöveg igazi kollázs, a fiktív Mágris Klaudia története akár önálló életrajzként is szerepelhet, ám bele van szöve Claudio Magris munkássága és persze Trieszt, Svevo, Flaubert, a Habsburgok, a DUNA.

18 *Ld. Uo.*, 167–226.

19 KULCSÁR SZABÓ, I. m., 227.

20 MAGRIS, I. m., 442.

21 Vö. Esterházy Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása. Mexikói házi feladat* = Esterházy Péter: *A halacska csodálatos élete*, Magvető, Budapest, 1991, 247.

22 Vö. GÁNGÓ, I. m., 40.

leginkább a szövegben. Az Utazó miután megérkezik a szülővárosába, egy külföldi (nyugati) turista szemével fürkészi Budapestet. „...ez a fikció, hogy egy nyugati turistaként, idelátogatóként járom végig ezt a várost, eléggé szimpla (szimplicsek) ötlet volt, de sok játéklehetőséget adott.”²³ Ezeket a lehetőségeket az Utazó ki is használja, és igazi „vesébe látó” turista szemmel (aki persze teljes otthonossággal mozog a városban) mutatja be Budapestet a legtöbb szemszögből. Azonban feltűnhet a már említett parttalanság érzése, a hánykolódás Balkán és a német (osztrák?) kultúra, életforma között.²⁴ Egy sajátos, közép-európaiságot idéző attitűd, melynek szála végigfut a regényen.

Végül Budapest külső szemszögből való bemutatása is feloldódik, maga az Utazó oldja fel, szakítja szét a megalkotott biedermeier képet. „Ezt így is lehetne írni: Budapesten nem boldog az élet. Az utcán az emberek kezüket tördelve járnak, szidják a síró gyerekeket, öklük közé szorítva halántékukat, a folyó menti párkányokra könyökölnek, reggelenként rossz álomból ébredve, és máris újabb kezdődik... és mégis – satöbbi; ezt is le lehetne írni, hogy a boldogtalan város minden pillanata magába foglal egy boldog várost, amely azt sem tudja magáról, hogy létezik.”²⁵ „TÁVIRAT / Nem hiszek neked. A te Budapest nem létezik. Talán sohasem létezett. Bizonyos, hogy nem fog létezni többé... Megbízó (Bérlő).”²⁶

A Közép-Európa-kép részleges lebontása a 21. fejezet elején megtörténik, minden a Duna felől nyer értelmet, a természet válik igazán a térségek megalkotójává, s nem a politikum. „Arra a kérdésre, hogy mi tartja össze a futballcsapatot, a link vicc azt válaszolja, hogy részint az alkohol, részint az edző iránti töretlen gyűlölet. Ennyi. Ennyi volt Közép-Európa. Legalábbis Kundera definícióját csak a Szovjetunió tartotta életben. Jaj de tetszett annak idején! Vagy mennyire értetlennek gondoltam volt Handkét, amikor pusztán meteorológia-fogalomnak titulálta Közép-Európát. Pedig mennyire igaza van! És ez egyáltalán nem lekezelése volna a tárgynak. Nem kicsi dolog a természet, melyre hivatkozni lehet.”²⁷

A Közép-Európa-diskurzus végül is egyfajta kultúrtörténeti nosztalgia függvényévé válik, ahol a térség népei egymás rovására próbálják „építgetni” a „saját” kultúrtörténetüket, elfeledkezve a kölcsönösségről, az egymásra utaltságról, amely épp Közép-Európa térségének sajátossága. „Tudunk mindent – a másiktól. Magunkról kevesebbet, ezért a szomszéd az idegen, aki korlátoz. Akadályoz. A szomszéd a rabság, a kerítés. És ha még egyszer átjön az elhízott, hájas tyúkja, a két kezemmel fojtom meg. Vagy megfőzöm Újházy-tyúkhúslevesnek, és megkínálom. Évekig fogunk emlékezni erre a kolosszális közös zabálásra. Plusz uborkasaláta. Majd későbbben meg fog rágalmozni, hogy övé volt a tyúk! Was für eine tyúk!! Jó, hogy már nem, hogy az ubisálta is onnét mászott át! Aztán ő hív meg egy jó ebédre.”²⁸

23 ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 151.

24 Bővebben ld. *A láthatatlan városok* c. fejezetben. *Uo.*, 135–167. Ide kívánczik egy beidézett mondat a fejezetből, amely tükrözi e közties attitűdöt: „Budapest olyan, mint Bécs, csak az működik.” *Uo.*, 139.

25 *Uo.*, 164.

26 *Uo.*, 145.

27 *Vö. Uo.*, 171.

28 *Uo.*, 172.

A szétfolyás

Áttekintve az eddigi közelítési pontokat, érzékelhető a szöveg dekonstruktív szándéka. A Duna, az utazás, Közép-Európa, a Monarchia és a családtörténeti nosztalgia, ezek mind-mind terítékre kerülnek díszesen, megadva a módját, hogy azután egyetlen rántással húzza ki az abroszt alóluk. Ebben a nyelv a fő segítőtársa az Utazónak, aki végül önmagával is „végez”, feloldódik ebben a sajátos Duna menti térben. „Nem mindegy ugyanis, mondhatnánk, hogy az én alkotja-e meg a táj olvasatát és csak ebben önmagát, vagy a tájformák és kulturális alakzatok mutatják fel az én olvasatát, és csak ebben önmagukat.”²⁹

Az Utazó a forrásnál, Bécsben, Pesten végig próbál önmaga maradni (még a retrospektív „utazás” során is), de Budapeستől a torkolatig tartó úton szinte tudatosan próbál feloldódni, végül csak Bérleménnyé válik, mint ahogy a Duna is, amely a Fekete-tengerhez érve semmivé válik. Erről az utolsó előtti fejezetben maga a Bérlemény írja: „állunk a magas meredek parton, szemben az ártéri erdők, s előttünk a széles Duna-meder. Üres. Eltűnt a folyó.”³⁰ Romániába érve egyre erősebb lesz e feloldódási szándék a szubjektumnál, mely az óriási szegénység és az ipar pusztításának hatására intenzívebbé válik. Ezzel a momentummal válik teljessé a Duna nyugat-keleti kulturális útja. „Ploesti csendélet: a mindent ellepő porban, háttérben a működő monstrummal, kopott, elképesztően görbe lábú anyóka ül sámlin a gyárkapu mellett, öreg keze az ölében, mereven néz előre, miközben a háznyi dőmperek centiméterekre tőle kanyarodnak. Ha erre az élőlényre pillantasz, erre a parányi görbeségre, tudván tudod, mögötte a Semmi regnál, e másodosztályú huszadik század.”³¹

A Duna tehát biztos pont, kulturális választvonal, mely akár az út metaforával, mi több, a nyelvvel is azonosítható. „A Dunáról szólva az elbeszélőnek az a szándéka kerül előtérbe, hogy lebontsa, dekonstruálja a Duna-metaforák historizáló mitologikumát.”³² Az előző fejezetekben bizonyosságot nyertek Kulcsár Szabó Ernő sorai, azonban kevés szó esett a szubjektum dekonstrukciójáról, mely a Dunáival kéz a kézben halad végig a történeten. Mondhatni, hogy az összes aspektus „feloldása” mögött ott rejlik az Én, az Utazó, a Bérlemény dekonstrukciója, mely Magris nyomán az Utazó kiszolgáltatottságát is szimbolizálja. „Mennyire elveszettnek érzi magát az ember, ha útközben hátránéz, és látja a megtett utat, amelynek közömbös, egyenes vonala az idő visszafordíthatatlanságát fejezi ki. Végül csak ez marad – hátrapillantani és felismerni a semmit.”³³ A regény utolsó előtti fejezetében a szerző felelevenít egy Budapesten zajló beszélgetést Magrisszal a Duna-regény kapcsán, melyből hasonló konzekvenciákat von le maga is. „A személyes életnek sem súlya, sem tekintélye, sem tragédiája nincs. Az idő múlik, ez az élet, a fizika törvényeinek a diadala; az ember pedig nem más, mint e törvény sápkóros gyermeke.”³⁴

29 FARAGÓ Kornélia, *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*, Újvidék, Fórum, 2005, 13.

30 ESTERHÁZY, *I. m.*, 223.

31 *Uo.*, 222.

32 KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 228.

33 MAGRIS, *I. m.*, 330.

34 ESTERHÁZY, *I. m.*, 223.

Az Utazó (Bérlemény) feloldódása a titokzatos nagybácsi, Roberto személyén keresztül is nyomon követhető. A regény ugyanazzal a mondattal kezdődik, mellyel az utolsó távirat végződik: „volt nekem egy titokzatos nagybátyám.”³⁵ A gyermekkori utazás során a nagybácsi végig jelen van (bár itt sem zárható ki teljesen a fiktív jelenlét), a későbbi „bérelt” utazás során viszont fejzetenként ki- és belépked, különböző szereposztásokban. „Roberto olyan, mint a folyam, mely ha törik, ha szakad, beleömlik a Fekete-tengerbe. Ott ahol a valóság megszakad, ő fikcióval pótolja. De a valóság megszakadása nem ürességet jelent: ott a szakadás maga a valóság.”³⁶ E szerkezet jellemzi a regényt, minden egyes fejezet egyben egy új kezdet, a valós elemek réseit kitölti a fikció. Robertóval több alakban is találkozik az olvasó. Az Utazó viszonya Roberto egyes szerepeihez változó, csakúgy, mint a szerepek megformálása is.³⁷ Amikor Roberto az Andrássy út 60-ban „megtörik”, az Utazóból is Bérlemény lesz, és a 20. fejezettől a torkolatig Roberto alakja is elhalványul. Mindössze kétszer bukkan fel újra, emlékként és fikcióként, melyben azt hiszi magáról, hogy ő a Duna. A záró fejezetben, a „hosszú napon” Bérlemény még látni véli, hogy „egy asszony korallpiros blúzában fehér öltönyös, éktelen kővér embert segít föl a lépcsőn”³⁸ Ez az a hajóút, amely a torkolatig viszi őket. Roberto utolsó színrelépése ez, fehér öltönyben, géppisztollyal a kezében próbálja agyonlőni a Napot. „Halt, Sonne!, kiáltja majd újra Roberto, és célba veszi a lenyugvó napot, a Duna kanyarulata mögött, a város fölött billen a Nap, Roberto elkínzott, vicsorgó arccal tüzelni kezd, közben kapálódzik, mintha az egyensúlyát keresné, mintha a Napba nyúlna, markolna. Bérlemény követi tekintetével a lövedékeket, melyek akkurátusan közelítenek a Nap felé, Roberto terpeszben tüzel, arca izzadságtól fényes, szuszog, Dalma hallgat, halt, Sonne!”³⁹

Az édesanyja halálának évfordulóján együtt van minden, az emlékek, Roberto, Dalma, a Duna, a torkolat és a Bérlemény, aki a lipován Duna-grófnő ölébe hajtja álomra fájó fejét.

„VÁLASZTÁVIRAT

A Duna állandóan változik, s dolgait örökkön homály fedi. Utazó.”⁴⁰

35 Vö. *Uo.*, 5., 228.

36 Vö. SELYEM Zsuzsa, 768 = 186 = Uő., *Szembe szét*, Kolozsvár, Koinónia, 2004, 124.

37 Selyem Zsuzsa egy egész alfejezetet szentel a Roberto-szerepek elemzésének. *Uo.*, 126.

38 ESTERHÁZY, *I. m.*, 228.

39 *Uo.*, 230.

40 *Uo.*, 127.

Csehy Zoltán

A márvány én vagyok

Faludy György költészetének queer aspektusai

„Faludy Gyurka? Eltévészttette az évszázadot: verseivel a 19. századba – raconteur-tehetségével a római korban kellett volna születnie – sziporkázását akármelyik császár villával és életjáradékkal honorálta volna”. (Határ Győző)

„Világlátott ember, olykor egy cellányi volt e világ, mondjuk nyolc lépés oda, nyolc lépés vissza, olykor ágynyi, két comb oda, két comb vissza, olykor kontinensnyi, nyilván itt is volna, van, volt valami oda és vissza. Függetlenül a méretektől Faludy világa mindig tágas. Még Magyarország sem szűk – minden mindig azonos az egésszel.” (Esterházy Péter)

133

Vajda Albert *Egy kecske nem csinál sarat* című Faludy-paródiája minden szélsőségesen túlzó eleme ellenére remekül érzékelteti a költő énmódozástól való távolodásának alapvonásait: a költő (akit Vajda Villudy Györgynek nevez) útkalauza, Abu Juszuf „az alszíri néger negyed japánjai között norvég költőkből idézett”, miközben a számkivetett koldus-költő minden vagyona mindössze „négy kiló színarany, néhány gyémánt, pár platinarúd és egy gyöngyháznyelű elefántcsontszipka volt”. Körülötte „szatrapák, prokonzulok, basák, kánok, bégek, maharadzsák és biztosítási ügynökök nyüzsögtek”, de ő és barátai csak arra a bölcsességre támaszkodtak, „amit a zebroszi Undokratesz mondott Kr. e. 12-ben”, de ez épp nem jutott eszükbe.¹

A mítoszszerűség vagy a túlzás hol eszményítő, hol pikareszk énmódozástól való távolodásának frappáns részét képezik. E túlzásretorika mellett a másik leggyakoribb kritikusi „vád” a felületiség, mely a popularitás mániákus kultuszából eredeztethető. Károlyi Csaba a kritika nyelvén ezt a „kissé léha hangfekvés”, illetve a „vagányosan hatásvadász hajlam” technikáiként írja le a költő Pokolbéli víg napjaim című, alighanem leghíresebb könyvéről: az önéletrajzi munkát ötletesen Cellini írásmódjával rokonítja, értékeit elismeri, ugyanakkor nem tartja maradandónak, mondván: „itt minden a felszínen mozog.”²

1 VAJDA ALBERT, *Így írtok ti Irodalmi Újságot*, Irodalmi Újság, 1961. január 1., 5.

2 KÁROLYI CSABA, *Önéletrajz-szemle*, Holmi, 1993/2., 283.

Faludy énformalási stratégiáinak termékeny részét képezte az intellektuális énformalás, az anekdotikusság felértékelése, illetve a posztromantikus őszinteséglogika, mely költészetéhez egyszersmind az el- és a leválaszthatatlanság illúzióját keltve hozzárendelte annak referencialitását is: a fikció keretein belül egy hangsúlyosan dokumentált élet bontakozott ki, a költészet a befogadói tudatban egy kivételes lángelme valóságos (az időben ide-oda mozgó) naplójaként funkcionált, mely radikálisan be van ágyazva a legjobb európai hagyományba, és a humanista alapértékek illuzórikus egészén alapszik. Ez a tendencia helyenként életfüggelékké degradálta a lírát, az anekdoták köré szőtt intellektuális teljesítménnyé, mely önmagában véve nem cél, hanem kísérőjelenség. A klasszikus költőszerep felvállalása a populáris olvasógenerációk számára készen kínálta az irodalomoktatás által kreált író-képzetekhez, írólegendákhoz és kultuszokhoz analóg módon feltornázott egót, mely tudatosan felvállalt és hangoztatott poétikai konzervativizmusában a hagyományos költészet létmódjának jogosultságát is magas színvonalon deklarálta. Blénesi Éva, a költő önteremtését fürkészve arra a következtetésre jutott, hogy Faludy „személyes énjét a lírai én tárgyává tette, ahonnan a költői én a világteremtő játék folytonos oda-vissza villódzásában vissza tudott következtetni az életre, onnan pedig a művekre”.³ Bodor Béla szerint Faludy „az utolsó magyar költő, aki még problémamentesen és teljes mértékig képes és hajlandó volt azonosulni a költőszereppel”.⁴ A hajlandóság különösen hangsúlyos fogalomnak látszik: Faludy önépítésének kulcsfogalmáról van szó, mely minden egyes Faludy-versnek az életlegendában komoly helyet tulajdonít, miközben, s itt Bodor Bélával nem teljesen értek egyet, az egész megkonstruálása a komolyság minden látszata mellett játékként gondolódik el. E játék egyik viszonyítási pontja a Nyugat: Faludy önépítésének egyik vezérfonala a nyugatos eszmény nyelv való konfrontálódás, illetve az ahhoz való igazodás, elég csak a babitsi műfordítói pólusok (Amor sanctus – Erato) leképezésére (Dicsértessék – Erotikus versek) vagy a Villon-fordítások (Tóth Árpád, Vas István, Szabó Lőrinc, József Attila) inspirációs alapbázisának jelenlétére gondolnunk. Keszi Imre 1947-ben, az *Őszi harmat után* című kötetről írva ezt egészen radikálisan így fogalmazta meg: „Azelőtt Villont, Heinét fordította érdekesen, de nem éppen hűen, most mintha Babitsot, Kosztolányit »fordítaná magyarrá«, olyan mértékben utánozza őket és stilizálja témáikat”.⁵ Ezt a „fordítói” gyakorlatot pedig a populáris gesztusokat hajhászó költő típusához köti (itt odáig megy, hogy Faludy mesterét e tekintetben egyenesen Mécs Lászlóban jelöli ki), aki az „érzelmi és világnézeti ponyva” irányába tör utat magának.

A műfordító Faludy (lásd a nyugatos fordításantológiák analógiájára összeállított *Test és lélek* című munkát) a felületes szemlélő számára egyfajta mindent túlteljesítő diáknak tűnik, aki a lekörözés örökös illúziójában ringatja magát: ez a játékos újraértelmezés, vagy korrekciós igény a Faludy-műfordítás létmódjává női ki magát minden egyéni, egyedi bővítés ellenére. A Faludy-féle újrafordítási játék csúcspontja nem a Villon-versek⁶ „botránnyá”

3 BLÉNESI ÉVA, *Olvass, bolyongj, szeress. A humanista Faludy önteremtése és világteremtése*, Concord Media Jelen, Arad, 2011, 128.

4 BODOR BÉLA, *Faludy György 1910–2006*, Holmi, 2006/9., 1268.

5 KESZI IMRE, *Faludy György: Őszi harmat után*, Szabad Nép, 1947. június 12., 4.

6 François VILLON *balladái FALUDY György átköltésében*, Officina, Budapest, 1937.

duzzasztott magyartása,⁷ hanem egy Babits által „lefordított”, sosem létezett Heine-vers (Memento) újrafordítása.⁸ Ez az újrafordítás a szöveget mint szimulakrumot modelláló diskurzus felől értelmeződik, és elmosza vagy afféle fantazmagóriává avatja a forrásnyelvi szövegek más nyelvben való leképezhetőségét. A fordítás nem elsősorban közvetítési, hanem megnyelvezési kérdés: az énen keresztül önmagunkat retorikai bezártságunkban teremti újjá egy irodalmi mechanizmus sémáját kihasználva, de annak amúgy is képlékeny szabályait be nem tartva. Thurzó Gábor radikális pamfletet írt a Heine-magyartó Faludyról, melyben minden egyes betoldást, átvariálást „kamaszos perverzitás”-ként értékel, s megjegyzi: „ez a fordító gyáva, – költőnek milyen jó lenne, milyen nagy, ha embernek nem lenne ilyen rossz, ilyen kicsiny!”⁹ A Faludy-féle fordítói-átköltői technika perverz, deviáns minősítése máshol is felbukkan: Eckhardt Sándor a Villon-kötettel kapcsolatban írja, hogy Villon ürügyén Faludy „saját romlott fantáziájában fogant képeit és társadalmi elkeseredését” önti versbe hol a „cinikus, pökhendi aszfalthang”, hol a „pajkos” tónus retorikájával.¹⁰ A Villon-vitát feldolgozó Papp Attila Zsolt ajánlatával teljes mértékben egyetértek, miszerint Faludy Villonját az önálló Faludy-szövegkorpuszba kellene átsorolni, azt a megállapítását is alapvetően osztom, hogy a „Faludy-kritika előfeltételezése az volt, hogy a Villon-átköltések egyértelműen műfordításokként kezelendők” és a Villon-korpuszhoz való szövegviszony mértéke játszotta a megítélésben a fő szerepet.¹¹ Ebben nagy szerephez jutott a fordítói-átköltői önreprezentáció, és az átköltés technikájának visszazüremlése egy olyan fordítási modellbe, melynek kritériumai szinte konszenzuális módon képeztek etikai alapot a kor fordítói gyakorlatában. Ennek leglényegesebb vonása abban rejlett, hogy kiúzték a fordítás területéről azt a saját életműbe integráló gesztust, mely a magyar reneszánsz (pl. Balassi vagy a históriás énekköltészet egy jelentős ága) vagy barokk irodalmát (pl. Gyöngyösi fordításkompendiumai) meghatározta, s melynek lényege abban állt, hogy a fordított szöveg maradéktalanul a saját poétikák kívánalmaihoz igazodva egy olyan metamorfózison megy át, melynek mechanizmusait a saját költői gesztusok szabják meg. Ennek megfelelően a fordított szöveget tetszőlegesen alakíthatták, kiegészíthették vagy átstrukturálhatták a forrásszöveg szerzőjének nevét akár elhallgatva, akár jelölve. A rekonstruálásra hajló illúziókeltő elvárások a historikusnak képzelt Villon-tónus hitelét kérték számon (ez egyébként Heinével is így volt) és ehelyett kaptak egy hipertrofikus, szerepjátszó én-t, mely noha felölti Villon vagy Heine maszkját, nem lát ki a szerepéből, és nem

7 Nagy Csaba szerint a Villon-átköltés csak a biedermeier világkép védelmezőinek szemében volt botrány, ahogy pl. a szocreál idején Weöres Sándor Antik eklogája. Lásd: NAGY Csaba, *Faludy Villon-ja. Hozzászólás egy négy évtizedes vitához*, Irodalmi Újság, 1978. május–június, 16–17. Nagy azonban nem hajlandó észrevenni, hogy a vita nem szexuálkerkolcsi térfélen zajlott, hanem a műfordító, költő etikai hiteléről és a műfordítás-koncepciók érvényéről szőtt.

8 Vö. MARTON Péter, *Egy adalék a vers létének kérdéséhez. Játék Faludy György ürügyén*, Jelenkor, 1993/1., 82–84. Ahogy Babits fogalmazott: a vers „nem eredeti Heine, csak tökéletes utánézés”.

9 THURZÓ Gábor, *Változatok Heine-versekre és egyéb kiforgató fordítások*, Napkelet, 1938, II. félév, 34–38. Idézet helye: 38.

10 ECKHARDT Sándor, *Szegény Villon*, Magyar Szemle, 1940, 318–320.

jut túl önmagán: a kulisszákon túl a történeti poétika elvei alapján nincs benne semmi villoni vagy heinés jelleg. Ez noha nyelvileg-poétikailag felszabadulást jelent, valójában homogenizálja a történeti hagyomány sokszólamúságát.

Faludy itt lényegében a tudományosnak tartható műfordítás előtti irodalmi állapotokhoz tér vissza, s ezt a forrásnyelvi szöveg autonómiájának fölértékelése idején már nem igazán tolerálták még akkor sem, ha úgymond átköltés-ként jelentek meg. Devecseri Gábor, a kötet első kritikusa a babitsi mércét abszolutizálja, mely az egyetlen lehetséges, az igazi és egyedül érvényes megoldást keresi.¹² Villonra nem témaként és újraaktivált alakként tekintettek, hanem irodalomtörténeti, historikus szerzőként akarták viszontlátni. Faludy Villonjának ráadásul filológiaiilag valóban kevés köze van magához Villonhoz, sokkal több Bertold Brecht, Paul Zech, Ammer költői Villon-olvasataihoz. Marc Martin részletesen kimutatja a Zech névével fémjelzett ún. „weimari modell” Villon-képét, mely sanzonok, kuplák formájában teremtette újjá a francia poéta alakját, s lényegében összefogó főhősévé tette meg egy neovágáns diskurzusnak.¹³ Szigeti Csaba egészen pontosan látja e „villoniádák” karakterét: „Faludy György átdolgozása a mítosz jegyében íródott, és mítoszt teremtett. Ez a költőmítosz, a társadalmon kívüli, a kitalált, a borissza, a csavargó, az »átkozott költő« mítosza, a bohème alakja a múlt század közepén formálódott ki, akkor, amikor a tömegirodalom egyik kedvelt műfaja is, a vie romancée, a megregényesített életrajz”.¹⁴

Amit egykor Thurzó, majd Faludy Villonjának kritikusa a műfordító munkájában valamiféle etikai imperatívuszaként értelmezett, azt a posztmodern költészet önmaga létmechanizmusává alakította: a szereplő, a maszkos vers, az álfordítás és az átköltés teljesen normatív gesztusrendszerek elemeivé váltak, s ez a tendencia a kortársi irodalomtörténet-írásban Faludy nélkül elképzelhetetlennek mutatja magát.¹⁵ Kovács András Ferenc részint a román fordításon, részint saját invención alapuló Kavafisz-átköltései és variánsai hasonló dilemmákat vetnek fel, a kritika itt is a historikus figuráról kialakult tudományos-konzenzuális nézetekhez viszonyítva kért számon egy KAFénál szikárabb kavafiszi nyelvet. Ha Faludy Villonját nem tekintjük fordításnak, hanem olyan saját szövegnek, melynek architektuális őse Villon, intertextuálisan pedig olykor szinte fordításjelleggel kötődik a német villoniádákhoz, valóban csak az az egy kérdés marad jogos, melyet a Faludyt megpártoló Komlós Aladár tett fel, azaz, hogy elég jó költőnek tekintjük-e.¹⁶

Faludy a Villon-kötetben egy allúziókkal operáló, de alapvetően populáris nyelvet teremtett. Ennek önállósága abban az öszvérstruktúrában rejlik, mely

11 PAPP Attila Zsolt, *Faludy legnagyobb kalandja: az átköltött Villon*, Korunk, 2005/3., 100–109. Az idézet helye: 101.

12 DEVECSERI Gábor, *Villon „átköltése”*, Nyugat, 1937/11., 368–369.

13 Marc MARTIN, *Villon, ce Hongrois ou l'édification du culte de François Villon en Hongrie*, Nemzetközi Hungarológiai Központ, Budapest, 1995. Martin Marc nézeteit összegezi és lényegesen továbbfejleszti: SZIGETI Csaba, *Horatius a Sorbonne-on, Faludy az akadémian*, Ex Symposion, 2001/ 35., 59–66.

14 Uo., 65.

15 Az „alakváltó magyar költők stílusirányzata” Faludyn alapszik. Bodor Béla kivált Kovács András Ferencet emeli ki. Vö. BODOR Béla, *I. m.*, 1270.

16 KOMLÓS Aladár, *A teremtő hamisítás = Uő, Tegnep és ma*, Szépirodalmi, Budapest, 1956, 317–320.

számos szegmensből építkezik: Bálint György egyenesen azt állítja, hogy Faludy e kötetében „hamisítatlan Brecht-verseket írt”,¹⁷ Laczkó Géza e nyelvvezet összetevői közt látja a „gall és mai párizsi germánul okulázott szabadosságot, a Baudelaire-utód szerelmi monomániáját, Jehan Rictus és Aristide Bruant apacs- és kabaréköltészetét, némi hetyke adyzmust”, illetve a már emlegetett Zech és Amer munkáit.¹⁸ E hosszabb eszme-futtatás lényege témánk szempontjából több tekintetben is fontos lehet: jól modellálja Faludy viszonyát a saját és az idegen fogalmához, rávilágít arra, miként igyekszik megteremteni a szabadság nyelvét és a hagyományba kövült szövegek alkalmi használatának metódusait, és kimunkálja azt az összetett hatásokból építkező nyelvet, mely a megcélzott szabadság üde leheletét közvetíti minden egyes sorában. A kívülállás poétikája ez, a devianciáé, vagy ha úgy tetszik, a mindent felforgatni látszó perverzióné, a parafrázis jogosságáé, mely bizonyos szellemi ősök szövegeinek aktuális reinkarnációjaként éli meg saját szövegeinek megtestesülését. Faludy saját szövegeiben soha sincs egyedül: viszonya a humanista hagyományhoz vagy annak destrukciójához folyamatos, a költői múlt, mint egy gyerekkori trauma, folytonosan legalább halovány jelet vagy minimális lelki szennyeződést hagy munkáin.

Faludy költészetének legelterjedtebb olvasata és értelmezési mezeje a politikai költő karakteréből adódik, egyfajta villoni vagányság által: az életút villoni beállítása ezt igazolni látszik.¹⁹ Czigány Lóránt afféle új Tinódiaként állítja be őt, akit a popularitás mániája éppúgy lenyűgöz, mint a politikailag kirajzolt identitás érzelmileg hiteles megverselhetőségének lehetősége. Ehhez a tendenciához igazodik egy olyan történetileg is működőképes költői köznyelv, mely mindamelllett, hogy az intellektus felfokozottan hangsúlyos rekvizitumai-val terhes, lényegében közérthető, de azt a látszatot kelti, hogy az olvasó egy teljesen hiteles és autentikusan intellektuális világban mozog. Czigány Faludy rímkezelését Gyöngyösi István technikájához hasonlítja, a harmincas években készült Villon-fordítások ideális közönségét egy „bierkeller” kulturális térben jelölte ki, s ami vitára ingerelte Kaáli Nagy Györgyöt és Piazza Pétert,²⁰ még azt is megengedi (és idézettel támasztja alá), hogy a popularitás érdekében szólamyszerűen Faludy még a „latens antiszemitizmusra is apellál”.²¹ Ez a vita a Brecht-modell magyar artikulációjaként újragondolandó Faludy-kép szempontjából is érdekes lehet. Visszatérve a közérthetőség kérdésköréhez, Sz. Nagy Csaba rendszerezte azokat a Faludy szöveggenerálására jellemző vonásokat, melyek egyike-másika („egyszerű, egyértelmű, világos szövegezés”, „titkolódzás nélküli nyíltság”, „elvi kiállás a fenegyerekségig”) jól alkal-

17 BÁLINT György, *Ballada a jobb sorsra érdemes Villonról*, Nyugat 1940/5., 272.

18 LACZKÓ Géza, *Szegény Villon. A költő alibi*, Magyarország, 1940. március 31., 7.

19 CZIGÁNY Lóránt, *Igricek utóda*, Új Látóhatár 1981/3–4., 534–537. A politikai líráról érzékeny képet fest még pl.: KELEMEN Zoltán, „*Mondd, nem félsz, hogy megírlak?*” *Faludy György 1956-os emlékezete*, Új Forrás, 2006/9., 76–88.

20 KAÁLI NAGY György, *Igricek utóda-e Faludy?*, Új Látóhatár, 1982/3–4., 504–507., PIAZZA Péter, *Villon és a Bierkeller*, Új Látóhatár, 1983/2., 285. Piazza a hivatkozott helyen azt írja, hogy a Bierkeller megjelöléssel Czigány „a közönséges jelleget hangsúlyozza, a balladák vulgárisan markáns, vaskos szótárához választván megfelelő környezetet.”

21 CZIGÁNY, *l. m.*, 534.

mazható a Faludy-líra leírására, de akad köztük pár megfoghatatlanul ezoterikus megfogalmazás is („utolérhetetlen költőiség”).²² Sz. Nagy szintén politikai költőként kezeli Faludyt, illetve az összegyűjtött verseket alapvetően epikus folyamként, afféle lírai hangoltságú regénykontinuumként olvassa. Alighanem Ferdinandy György fogalmazta meg Faludy popularitásmániájának jellegét a legpregnansabban: „Faludy nemcsak vészesen közérthető, de már-már ragályosan deklamálásra csábító, énekelhető.”²³ Ugyancsak fontos megfigyelés, hogy a forradalmárként vagy radikálisan politizáló megmondóemberként, politikai mártírként elgondolt Faludy-képpel szemben a szövegvilágban egészen más jelenik meg: „egy magyar Blaise Cendrars”, egy „érzelmes világcsavargó”, egy félig Omar Khajjam, és félig Anakreon.²⁴ Ferdinandy pontosan látja, hogy Faludy költészetének hozadéka épp egy hedonista alapkarakterű életművészet lírai dokumentálhatóságában áll, melyet „üdítő érzékiség” jár át minden ízében. Ez a tendencia összhangba hozható azzal a szabadságképpzel is, melyről Balassa Péter vall: „Faludy Görgy legendás alakja számomra azt jelenti, hogy szüntelenül őrizni kell a szabadság képességét, ami azonos a szökés tehetségével.”²⁵ Orbán János Dénes mindezt így önti szavakba: „Faludy György nemcsak költő, hanem olyan is, amilyenek az ember egy költőt elképzél. Kalandor és humanista egy személyben. Tudós és lator”.²⁶ A hedonista kiegyensúlyozottság természetét Esterházy Péter ragadta meg a legjobban: „A boldogság nem látható, a boldogtalanság látható. Van valami láthatatlan Faludy György körül”.²⁷

A Faludy-kultusz egyik csodája, hogy egy ennyire konzervatív költészet mégis a költészet botrányára épít. Faludy biszexuális vagy meleg tárgyú költeményeinek megítélésében is hatványozottabban fontosnak látszik a „botrány”, mint a szövegcentrikus közelítés. Faludy lírájának maximálisan tárgyi botránya lehet, és generálható, de (kissé talán sarkalatosan fogalmazva) poétikai botránya nincs. Legalábbis költészetének eddigi kritikai visszhangjában. Ha viszont a Ferdinandy-féle Faludy-képből indulunk ki, világossá válik, hogy Faludy költészetének egyik legfontosabb vonása épp a kitarulkozó érzékiség, a queer világlátás kombinálódása az anakreóni, Omar Khajjam-i, Abu Nuvász-i vagy épphogy catullusi (sőt: villoni) hagyománnyal. Márton László erre már 1962-ben figyelmeztetett az *Emlékkönyv a róti Bizánctól* című kötet kapcsán: ő az átlagos Faludy-verset „szabadfogású mérkőzés”-ként látta, melyet a szerző folyamatosan önnön „mitológiájával” vív. A politikai indíttatású vagy a szenvedésretorikát működtető versekkel szemben ő az ifjúkori versek szókimondását részesíti előnyben, mert itt a költő „önmagával szemben volt bátor”.²⁸

22 SZ. NAGY Csaba, „Énem nem illett semmi sorba” = Uő., *Hazám Európában. Tanulmányok, kritikák, publicisztikák*, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1997, 205–211.

23 FERDINANDY György, *Levelek az utókorhoz* = Uő., *Távlatlan*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 1994, 191–193. Az idézet helye: 192.

24 Uő., 191.

25 BALASSA Péter, *A beomlott tárnában*, Szivárvány, 1989/2., 20.

26 ORBÁN János Dénes, *F. Gy. úr mennyben, pokolban*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 2.

27 ESTERHÁZY Péter, *És akkor még nem*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 3.

28 MÁRTON László, *A költő és rögeszméi*, Magyar Műhely, 1962/1., 55–56.

A dekorativitás szecessziós vagy posztimpresszionista karakterű jelenléte, illetve a halmozás és az explikáció részint azt hivatott elősegíteni, hogy a szöveg ne igényeljen befogadási kulcsot, hanem önmagába zárja mintegy önmagá potenciális értelmezését is. Ez a struktúra igényli a mítoszt, de, ahogy az egyes Faludy-verseket giccsnek tartó Márton László fogalmaz: „a valóságot a mitológia nem lényegíti át, inkább csak muszlinkendőkkel teríti le, a görög istenszobrokon visszataszítóbb mezt elképzelni is nehéz.”²⁹ Ez a struktúra igényli az arányok arisztokratikus kezelését, a túldimenzionálást. Kulcsár-Szabó Zoltán felfigyel arra a jelenségre, hogy a korai Faludy-kötetek kortársabb jellegűek, míg nem a későbbiek nosztalgikusan archaizálók vagy egyenesen kevésbé innovatívak. Ő a Faludy-jelenség, a Faludy-arc lényegét a „szerepjátékokban” látja, noha a recepció a „költőalak jelenszzerű elképzelhetőségén alapul.”³⁰ Márton és Kulcsár-Szabó két ellentétes verstípusban jelölte ki Faludy jelentőségét: míg Márton a referenciális énnel szembeni önleplező bátorság szinte élve boncoló jellegében (szerelmi költészet), Kulcsár-Szabó épphogy az idegenségen, a maszkon keresztül megmutatkozó én vagy szerepekre bomló egók kimunkálásában lát költészetesztetikailag fontos fegyvertényt. Mindkét szempont fontos lehet a queer érzékenység és a másság tükröztetésének vizsgálatakor.

Az 1939-ben írt *Nel mezzo del cammin* című költemény³¹ nem pusztán egy bentlakásos iskolában lezajlott meleg aktus leírása, hanem örökös vágymodellje a későbbi szubsztitúcióknak, legyenek azok bármilyen nemhez is kötöttek. A „dantei” pokoljárás a sötétségbe való leszállás derűs átesztétizálásában mutatkozik meg: „Ugy jöttél, mint öldöklő bosszúangyal”. A nappal világa helyett az éj leple válik elviselhető, sőt vágyott lélettérré. Vergilius itt a szexuális beavatás kalauza lesz: „Vergiliusról suttogott a szánk, / csiklandozott az ágy nehéz daróca / (azt hittem: bűnöm száz darázsba bánt) / mellbimbód úgy szűrt, mint parány vadrózsa, / s Vergiliusról suttogott a szánk.” A homoerotikus-narcisztikus tükrökép-hasonlat végtelenül erotikus képzetében nyeri el értelmét az a konstrukciós technika is, mely Faludy költészetének sajátja, a mellérendelő, hierarchiatlan komponensekként megjelenő entitások szinte narcisztikus önmagukra ismerése. Faludy ügyel arra is, hogy ne legyen evidens, melyik a létező valóság, és melyik annak mása: „ágyékunk szembenállt, mint két tükrökép”. A szexuális metaforák korántsem túl rafináltak vagy kidolgozottak: „ágyé kod – méz g ás, karcsú ő s-gyümölcs – / kezemre folyt patakzó, lanyha nedvvel: / kéjünk vad volt s merev, mint béna görcs.” A későbbi asszonytestek sem pótolhatták azt a félelemmel és vággyal teli spontán kéjt, mely a „tűnt Éden” misztifikálódásához vezetett, s mely alapsémaként írta bele magát Faludy költészetébe („Hány asszony jött tested hűlő helyére, / ígérve új kalandot, száz gyönyört: / langyos szájuk nevetve várt a kéjre, de csókjuk kínzott és szavuk gyötört: – / hány asszony jött tested hűlő helyére. / Ám egy sem hozta kéjeink borát, / sem testedet, mely, mint édes verbéna, / ikertestem bűnével volt barát, / sem ajakadat, mely hús maradt és néma: jaj, egy sem

29 *Uo.*, 56.

30 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A kánon kiüresedése*, Élet és Irodalom, 1997. március 7., 15.

31 FALUDY György, *Őszi harmat után*, Officina, Budapest, 1947, 14–16.

hozta kéjeink borát.” A pokoljárás fokozatosan válik az Édenből való kiűzetésé. A verset Faludy később radikálisan átírta, explicitebbé alakította, és a referencialitását is beemelte a szövegbe egy paratextus formájában (Internátus, Berck Plage, 1926 nyarán), s világossá tette a korábban elmosódottabb nemeket is: egy magyar és egy német fiú. A finom Vergilius-utalásból (mely a dantei „lélekvezető” mellett a második eclogára célzott), váratlanul Petronius lett. Az édenkerti, pusztán alaki hasonlóságon alapuló metaforarendszer komikus kidolgozást nyert: „Aztán odabújtunk egymás öléhez. / Ilyen, gondoltam, az édeni rét, / a Kísértő kígyófeje szemérmed, / a Bűn Fájáról alma a heréd. / Aztán odabújtunk egymás öléhez.” A szöveg végül egy felláció leírásába torkollik, merész és kissé bizarr, ad hoc jellegű metaforákban elbeszélve:

Az ablak alatt háborgott a tenger.
Kéj cikkázott ölemben mint a kés.
Egy csepp spermát érezte a nyelvem,
s mellemben folyt, üdítő vízesés.
Az ablak alatt háborgott a tenger.

Szökőkút lettél. Magodból, szerelmem,
torkomban vadvirág fakadt. Olyan
boldog voltam veled. Fanyar tejedben
lubickolt mind a harminckét fogam.
Szökőkút lettél torkomban, szerelmem.

Kétségtelen, hogy az 1947-es kötet nem bírta volna meg ezt a fajta diszkurzust, ugyanakkor abban sem lehetünk biztosak, hogy a vers második változata tulajdonképpen rekonstrukció (ezt elsősorban az új változatnak az *Őszi harmat után* című kötetből kilógó képalkotási és költői eljárásai engedik sejtetni). Faludy, aki az 1940-es évek végén az ambivalenciák mesterének mutatkozott, és gondosan ügyelt a kamaszkori „botlások” heteronormatív ellenpontozására, az 1990-es években egyértelműbben fogalmaz és redukál: az új változat mellőzi a majdani asszonyok emlegetését, s kihagyja a nemi ambivalenciára utaló „nemed torzónak tűnt, minőt a mester / sebtén mintázó, gyors hüvelykje gyúr” szakaszt is, a kölcsönös önkielégítésből pedig egyértelmű fellációt csinált. Minden korábbi megoldás kényszerű maszk lett volna, minden kétértelműség a(z ön)cenzurális gesztusok áldozata? Vagy egy utólagosan merészebben biszexuális ego költészettörténetileg vagányabb megkonstruálása lett volna a tét? Netán elviselhetetlenné vált volna a költő számára az a dekadens, posztimpreszionista színezetű tónus, mely minden ízében uralta az ősváltozat tereit? Mindenesetre a Faludy-vers önazonosságának kérdését a fenti példa folyton-folyvást melegen kellene, hogy tartsa. Az *Őszi harmat után* oly gyakori sivatagmetaforája szinte választ is ad a kérdésre: a szél, azaz a teremtő akaratot irányító énfomálás, folyamatosan és váratlanul kész átrendezni a (szöveg)tájtát. Figyelemreméltó ugyanakkor az a tendencia is, mely arra irányul, hogy Faludy folyamatosan egyre intimebb és „hitelesebb” életrajzi regénnyé igyekszik átgyúrni költészetét, s paradox módon gyakran épp ez a kitárulkozó újírás „hamisítja” meg azt. A visszatekintő narrációs eljárás az önéletrírás számára alapperspektíva lehet, de egy-egy vers egy-egy szakaszának modern korrekciója a korabeli stiláris norma módosítása miatt heterogén-

né teheti a megszólalás intenzív, bár esztétikai értelemben véve érvényesen „hazug” retorikáját. Vilcsek Béla egy esszéjében a Faludy-életmű két fő vonulatát elkülönítve („irodalmi–esztétikai”, illetve „politikai–közéleti” irányultság), ez utóbbiba sorolja a költő verseit és önéletrajzait, mígnem fordításait, átültetéseit az esztétikai horizont erőterébe helyezi.³² Ha nem is tartom helyénvalónak e két kategória létjogosultságát (hiszen fordítás és eredeti, illetve életrajzi és fikatív elkülönítése Faludynál még szinte filológiai aprómunkálatok elvégzése után is problematikus), érvényesnek vélem viszont az önstilizációs játék autobiográfiáj jellegének lecsapódását a versek világában, mely történhet akár (mint a fenn elemzett vers esetében) az esztétikum rovására is. A szöveg időbe visszairtsága bravúrfeladat, melyet nem mindig sikerül megoldani.

Balzsamos nehezek, arany rejtelmek

A homoerotika Faludy költészetében nyíltabb formában a fenti, *Nel mezzo del cammin* című versben jelenik meg először. *A pompeji strázsán* című kötetében³³ is vannak kultúrtörténeti alapsémákra rákopírozott meleg helyzetek, de itt a stilizáció radikalizmusa uralkodik. „Szépséglátó ember, aki kultúráját messze korok arany rejtelmek között cipeli magával. Nagy lelki tartalma teliszűfolva az őspoéták balzsamos nehezekkel. Olyan jártos az elmúlt korok útvesztőiben, mint a szél a Kelet ciprusfái között” – írta a kötetéről Pap Gábor.³⁴ Az idézetben szereplő arany rejtelmek és balzsamos nehezek poétikus metaforáiba bőven beleszuszakolható az az érzékeny játékkedv is, mely a homoszexualitás vagy legalább a szexuális ambivalencia kanonizált figuráit képes játékba vonni. Ilyenre a címadó versben is találni példát egy alakváltogató metamorfózisba ágyazva: „Fiúkkal hálók. A spártai vártán / állok és csengve kiáltom: Ki az? / Hetéra leszek: mellem lanyha márvány, / s ölem kinyílik, mint a hús pipacs” (XIV.). E vers egyik legmeglepőbb állítása annak a mechanizmusnak a leleplezése, mely a lélek formálhatatlanságát önti versbe: „Silány báb az ember, / lelkébe is csak beleszületik”. A világtörténelem alakjainak szerepe csakis így vehető fel: a lélekazonosság okán, mely eleve feltételez egy normatív, az idők során állandónak tételezhető lélekkonstrukciót is.

A kötet legszebb verse, a *Michelangelo utolsó imája*³⁵ című szonett részint alkotásmetodológiai paradoxont jelenít meg (hogyan ábrázolható maga az ember, ha az alkotás kivitelezője és eszköze, anyaga is egy és ugyanaz? Önmagunk virtuális márványszobrába zárva van-e esély akár csak egy hiteles gesztusra? A művészet allegóriája a maga létszorongatottságában érinti-e az embert vagy épphogy azt számolja fel? Közös nevezőre hozható-e teremtett

32 VILCSEK Béla, *A Faludy-legendárium. A Faludy-recepció (hiánya)*, Új Forrás, 2007/1., 69–81.

33 FALUDY György, *A pompeji strázsán*, Officina, Budapest, 1938. A szakirodalomban felbukkan az a téves nézet, hogy az első és a második kiadás (1945) címe nem volt teljesen azonos. Vö. pl. BLÉNESI Éva, *l. m.*, 316. Ez az OSZK-katalógusban rossz szul szereplő címmegadás miatt alakulhatott ki.

34 PAP Gábor, *Faludy György: Pompeji strázsán*, Korunk, 1938/7–8., 695–696. Az idézet helye: 695.

35 A költemény rokonságát C. F. Mayer *A sextusi kápolnában* című versével Pomogáts Béla elemezte: POMOGÁTS Béla, *Faludy György*, Glória, Budapest, 2000, 20–21.

testünk anyaga és a művészi teremtés nyersanyaga?), részint a teremtő és teremtett viszonya közti analógiára elképzelt szépségeszmény lehetőségeivel játszik (az alkotó hiperbolikus szerepbe kényszerülve ügyetlenül, a konstans pusztulás tudatában megismétli a teremtés folyamatát), részint pedig test és lélek egymást alakító, faragó, átformáló viszonyát tárja elénk. E kérdések Faludy költészetének alapkérdéseiként bukkannak fel később is. Michelangelo egyik nevezetes saját versében fejti ki azt a tézist, miszerint a szépség elnyeréséhez csak a márvány feleslegét kell lefaragni ahhoz, hogy a műalkotás sugárzó egészként transzcendentalizálódjon: Faludy Michelangelo testének anyagát (a márvánnyal azonosuló testet) veti oda az istenszobrász akarátának. Balázs Béla *Michel Angelo estéje* című szonettjében³⁶ épp az anyag öli meg a mestert („Nem szobrászat ez. Szörnyű viadal. / Melyet alakká nem váltasz, a szikla / Reád zuhan, lemángorol, megöl”). ott a művész önnön megteremtett és megteremtendő alakjainak „lávazuhatagja” alá kerül. Míg Faludynál a matéria lélekké alakulása és a lélek materializálódása, azaz az átjárás a fő mozzanat, Balázs az anyag könyörtelen diadaláról beszél, melynek transzcendenssé válása fel sem merül.

Faludy Michelangelo tizenhét költeményét fordította le: de e fordítások zöme is hajlamos elszakadni a pretextus filológiai börtönétől. E fordítások előterében Michelangelo Tommaso de' Cavalierihez írt szerelmes versei állnak.³⁷ A *Versek* (1995) című összegyűjtött kötet még egy Michelangelóról szóló költeményt is besorol utólag *A pompeji strázsán* kötet két kiadást is megért (1938, 1945) anyagába. A *Fiatalember Jeremiás próféta jobbján, 1511* című, 1937-re datált költemény lényegében egy profán aitiológiai rege, megverselt anekdota, mely a Sixtus kápolna híres mennyezetfreskója egyik központi alakjának inspirációs bázisát nyomozza vissza: azt a folyamatot, ahogy a fiziológiailag vonzó test (ahogy Faludy 1987-ben született 174. szonettjében írja: „a misztikus, asszonycombú fiú Jeremiás próféta jobbján”) átszellemült műalkotássá válik, ahogy a test anyaga a kép anyagává lényegül át, illetve ahogy a szubjektív élmény egyetemes jelentéssé tágul és kontextualizálódik. A látszatra triviális tapasztalás (egy atlétikus, gazdag fiatalember felkínálkozása és elcsábítása) így maga is transzcendens jegyekkel dúsul. A versbeszéd különlegessége, hogy a kép alapján teszi felismerhetővé a kép őstárgyát, magát a fiatal férfitestet: ez a retrospektív jelleg azonban minduntalan azt a látszatot kelti, mintha épp ellenkező irányba haladnánk. Az ekphraszisz így válik előzménynyé, a műalkotás pedig visszavetül a létbe. A narráció a szépségleírást az emlékezetre bizza, a vágymunkától elválaszthatatlan memóriára, melynek feszítése szinte az elviselhetetlenségig fokozódik. A testleírás maga felér a rákövetkező aktus összefoglaló leírásával: a szemöldök „üstökös csóvája”, a szája sarkában ott „a kéj ametiszt rovása”, az arc lányos simaságú, „brutális combja közt / heréje duzzadt, messze délvidekről / hozott, ciklámen-rózsaszín gyümölcs”. A fiú (felöltözve) medált visel, melyen Platón képe látható: ez a virágzó platonizmusra utaló gesztus már eleve a fiúszerelem kódjaként is felfogható jelzéseként funkcionál. A húszéves magiszter című (1936-ra datált) megverselt anekdota szintén utólag került vissza Faludy első könyvébe: 1307-

36 BALÁZS Béla *összegyűjtött versei*, Atheneum, Budapest, 1945, 198.

37 FALUDY György, *Test és lélek*, Magyar Világ, Budapest, 1988, 299–305.

ben egy húsz éves sorbonne-i magisztert lány képében elcsábít egy Ásztarót nevű ördöggölyök, majd szodomizáltatja magát. A szodomai selyemfüggöny a teljes elcsábulás jelképévé lesz: a megszállott szexualitásé, az alattomos, de páratlanul intenzív ördögi kéjé.

A korai Faludy *A pompeji strázsán* eredeti és utólag kiegészített szövegeiben kétféle módon vállalkozik homoerotikus témák megjelenítésére: vagy motivikus-utalásos protéziseket alkalmaz, vagy az énköltésztől világosan elhatárolt epikus költészet anekdotikus válfajait aktiválja újra.

Az 1940-es években Faludy feltehetőleg (nyilván privát használatra) szóki-mondó, egyenesen pornográf költészzel is kísérletezett (akárcsak élete végén a limerick műfajában). Az úgymond elfeledett és ténylegesen kiadatlan versek közt került elő Faludy *Ali baba és bandája* című versciklusa,³⁸ mely egyike a költő legradikálisabban nyílt homoerotikus, sőt – parázs humora mellett – egyenesen pornográf költeményeinek.³⁹ Csiszár Gábor, a vers kiadója maga is bizonytalankodik a vers keletkezésének időpontját illetően: „Faludy 1994-ben ajándékozta a kézirat tulajdonosának azzal, hogy első marokkói emigrációjában, vagyis 1940–41-ben írta. Az írógép betűkészlete alapján legalábbis a legépelése 1989-es hazatérése után történt.”⁴⁰ Az 1940-41-es keletkezés a költeményt a háborús világ agressziójának sajátos textuális levezetéseként láttatná. A vers lényegében 36 egységből álló hatszoros (6x6) portré-sorozat: ez a fotóalbumszerűség eleve két alapvető olvasási irányt jelöl ki: részint a pillanatsfelvételek sorrendjét sugallja, részint pedig az élettörténetek mentén haladó narratív játékot, mely a konkrét identitásokra fókuszál. Természetszerűleg a költemény portréi a priapikus költészet portrétechnikái szerint szerveződnek, melynek a szexuális vágykeltés mellett a paródia a legfőbb jellegzetessége. A szerkezetben megnyilvánuló klasszikus harmónia ellenpontja a nyelvi-tematikai radikalizmus, illetve a jelentés folyamatos erotikus kisiklásának igénye. Nem a túlbujánzó metafora megfejtése teremt érzékiséget, hanem a metafora létrehozása mintegy a megidézett vagy elképzelt aktus fiziológiáját textuális síkon leképezve úgymond rásegít az ábrázolás plasztikusságának fokozására. A versben ugyanakkor megjelenik az orientalizmus nyugati álomvilágának szexuális dekonstrukciója is (homoszexualitás, promiszkuitás, agresszió, narkó, bűnözés), mely homlokegyenest szemben áll a nyugatosok modelljével. Az apró anekdotamozzaikból felépülő enkómion (dicsőítés) a tisztességtelen élet és a testi szépség közti feszültség, illetve a testi adottságok megfellebbezhetetlenségének tapasztalatára hagyatkozik. A test és a hatalom elválaszthatatlan egysége Faludy versében a „perverzió”(a deviancia kifejezés szó szerinti, kétszeres értelmében a jó útról való letérés) és az agresszió idillikus ábrázolásának záloga: a férfiasság villoni őseleme csil-lan meg itt újra, és válik fokozatosan meghatározó erejűvé. Stílusosan ugyan-akkor kirívó az impresszionisztikus gesztusok radikális ütköztetése a priapikus

38 A címadás utólagos, és nem tűnik teljesen megalapozottnak, a versben ugyanis Ali nem szerepel, ellenben a nyitó versszak Ámin babáról és hat rablóról szól: „Így kezdődött örökös barátságom / Ámin babával meg a hat rablóval.”

39 FALUDY György, *Elfeledett versek. Kötetbe nem sorolt és publikálatlan művek*, vál. CSISZÁR Gábor, Alexandra, Budapest, 2010, 91–106.

40 *Uo.*, 217.

beszéd móddal, pl.: „A kék posztó kékre festette teste / minden tagját. Elmondhatatlan szépség. / Áldott az ember, aki lefektette, / és végignyalta kóbalkkék heréjét (II.)” Vagy: „Kezdetben Álláh / skarlát színekkel alapozta farkát, / csak azután festette feketére, / de a feketén áttetszik a skarlát (XXXV.)”. Faludy színkezelése egy impresszionista festő gesztusait idézi, s lényegében minden egyes portré központi elemeként láttatható egy-egy meghatározó, ugyanakkor egzotikus szín, pl.: kobalkkék II., lazacpiros III., arany IV., meggyszín VII., gyöngyházzsín XI. stb. A klasszikus szerelmes vers szecessziós-impresszionista válfaja is megjelenik (V.), de a beágyazottság révén minden szexuális töltetet kap. Az allegorikus tabló szubkulturális jelentéseket is közvetíthet: a banda magát a homoszexuális szubkultúrát sugallja, esetleg parodisztikusan (az intellektuális hajlam és a szexuális túlfűtöttség összekapcsolása révén, a XX. versben pl. Jáhjá, a „hegyikristály” farú rosszfiú francia regényt olvas mezítelenül a strandon) a marokkói (észak-afrikai) ambivalens szexualitású művészemigrációt gúnyolja, az öntörvényűség szabadsága a test szabadságát jelenti. És ott van egy utópisztikus játék lehetősége is: egy elitista meleg társadalomé, mely hierarchikusan a testi adottságokon alapul még akkor is, ha az ábrázolások mellérendelő karakterűek. A verset író költő (I.) tehát egy különvilágba lép: önnön szexuális felszabadulásába és vágyuniverzumába, a teremtett világ magába fogadja, és a határok elmosódnak. A XII. versben már a költő explicit módon maga is bandatag, s ezt a beavatást a szexus evidens megnyilvánulása jelzi („Mikor megölelt, jobb mellbimbójával / mindörökre átszúrta szívemet.”) A heteroszexualitás immár a bandatag szemével a komikum forrásává válik, és pusztán a meleg paradicsom (XVII.) fenntartásához szükséges engedelmények terepe (XVIII). Ráfáel a XVIII. versben, hogy a börtönből megmenekedjen, egy „mozlim özvegyet” kápráztat el kölykös férfiasságával. Az aktus azonban nem hagyományos: „És mert segítséget / ígért, a keresztény fiú meglőtte / a rácson át, de hátulról, hogy némi / élvezetet sajtoljon ki belőle.” Ráfáel az özvegy közbenjárásával szabadul, de hiába várja a fiút a téren, barátai „az autóban kiszopták mind a négyen.” A heteroszexualitás fergeteges paródiája a testi aktusok legalább részbeni beteljesedésének és a vágyak beteljesületlenségének terepén is megjelenik. A XXVIII. versben Táhír „feles ágyban” kurváknál lakik, csak ez indokolja, hogy „házbér fejében napi egyszer rámegy / a nőre”. A magyarázat sem marad el: „mit áldoztatnak azért tart, / mert jobb neki, amikor őt basszák meg”. A biszexualitás megítélése nem kerül ennyire kiélezett helyzetbe, csak a potencia kiemelésére szolgál: „Farka: vasrúd, mellyel, két lábán állva, / fiúkat meg lányokat emel fel (XXII)”. A felfokozott komikummal, bizarr módon, megjelenített ellenérzések nélküli kompakt retorikai keretben tálalt incesztus (XXIV.) apa és fia közt zajlik. A prostitúció mint pikareszk kaland sorozat (XXI.) jelenik meg, a homoszexuális aktus rítusai blaszfémikus elemekkel dúszulnak (XXIII., XXXVI.), a test ábrázolása a pornográf determinizmus kategóriájával írható le: Faludy itt a pornófilmek logikáját követve csak az ideális, a szép és a potens testre fókuszál, mely romlottságában is eszményien férfias és minden porcikájában érzékiség lakozik. A férfiasság nem pusztán az ábrázolt testek sajátja, hanem azok privilégiuma is, akik bebocsátást nyernek ebbe a világba. Ez magyarázza a lányosság értékeinek helyénvalóságát (VI., XXV.) vagy ez ad energiát a gyermeki ártatlanság álarca mögötti romlottság vonzerejének (XIII., XXXIV.), illetve kiemeli a testtel való törődés fontos szerepét (XXIX.). Az aktusok részletező leírása a

szexuális igényesség megjelenésével jellemezhető: a szexuális megnyilvánulások java része ingyencség, távol áll a köznapi rutintól. A portré Faludy priapiikus felfogásában fallikus arcként (XVII.) jelenik meg, az egyéniség jellemző jegyeinek révén a genitáliák kerülnek előtérbe, és lényegében válnak felcserélhetővé az arc klasszikus felfogásával. A XXXIV. vers lényegében a felláció magasztalása, miközben a prostitúció és a tápláló tej obszcén és hagyományos metaforarendszere mentén nevetségessé is teszi a főhős (Jáhhá) szexuális étvágyát. Az anális aktus vadságának ábrázolása (XXX.) Horatius és Catullus verseit idézi meg: az állatias vadság izgalma és a potencia magasztalása két különösen erős antik érintkezési pont. A záró vers bizarr születésnap partiján Jáhhá a fiúbanda pezsgőbe kevert spermájával vigad, mely afféle egybetartozási rítus paródiájaként is értelmezhető: „Mindnyájan gyorsan ittunk, s megszedültünk / a gecis pezsgő ízétől s szagától” (XXXVI). A priapiikus költészet e vonulata a hivatalos Faludy-képtől távol esik, életében csak marginális fórumokon vagy baráti viszonylatban jutott szóhoz. Faludy-összkiadás híján ezek mennyisége egyelőre megállapíthatatlan és felmérhetetlen. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a vers stiláris eszköztára nyilvánvalóan átesett a Faludy-féle utólagos korrekciókon, melyek a szexuális regiszter szóhasználatát evidensen radikalizálták.

Amár-versek

Az 1947-ben publikált *Őszi harmat után*⁴¹ radikális fordulatot hoz a költő pályáján: a férfiak közti szerelem itt már alanyi jelleggel szólal meg, a versekben megképződő én privát tapasztalataként. Ilyen intenzitással és ekkora terjedelemben először történik meg mindez a magyar költészet történetében. Faludy költészetének meghatározó jelentőségű regisztere az Amár-szerelem irodalmi dokumentálása. Az egzotikum intimizálása és a korban olyannyira misztifikálódott homoerotikus orientalizmus (Cocteau, Wilde, Gide stb.) retorikai sémáit is működésbe hozó verssorozat különös színfolt a magyar lírában. Az *Arab mezőn* című versciklus a recepcióban az Eric Johnsonhoz írt szonettekhez viszonyítva esztétikai értelemben háttérbe szorult. Ez alighanem a látszatra túlon túl pompázatos, szecessziós-impreszionista stílus retorikai terjengősségének és helyenként egyes vélemények szerint szinte giccsbe hajló dekorativitásának tudható be.⁴² Ám ez a felfogás tarthatatlan: Faludy ugyanis a halmozás és a mellérendelés alakzatait az azonos nemű szerelem retorikai kódjaként használja, a dekorativitásban pedig a nyugati homoerotikus orientalista hagyományokkal folytat allúzió-diskurzust. Olyan meleg költészet születik meg itt, mely önmaga értelmezési közegét is megteremti. Amár alakját plasztikusan jellemzi Blénesi Éva⁴³ az „erudíció, a peregrináció és az érosz” háromszögé-

41 FALUDY György, *Őszi harmat után*, Officina, Budapest, 1947.

42 Meglepő módon a korabeli kritika egy vonulatában e tarka ragyogás rejtve marad, és Faludy verseit szürkének látják. „Formái szürkék, néhol epigonisták, csak igen ritka a felcsillanó, megütő szín, kifejezés bennük – ezek pedig a vers alkati, lényegi elemei”. Lásd: SEBESTYÉN György, *Faludy György: Őszi harmat után*, Március Tizenötödike, 1947. június 7., 6.

43 BLÉNESI, I. m., 120–124.

be állítva. Pomogáts Béla szinte aszexuális monográfiájának kompenzációs technikája az Amár-barátság mellé azonnal odailleszti a klasszikus arab költészet hagyományainak megismerését.⁴⁴ Sebestyén György egyenesen „másik úti jegyzetekként” tekint az *Őszi harmat után* verseire.⁴⁵ Faludy Arab *mezőn*-ciklusának nyitánya valóban a peregrinációs hagyományt szólaltatja meg, nevezetesen Balassi alakját megidézve (*Óceánium mellett*), középpontba állítva a kiszolgáltatottságot, de politikai karakterrel felruházva („Nagy Szocializmus, / kinek éltem izmos / tenyerébe tettem, / kiben több a húség, / mint a keserűség: / te vigyázz felettem.”).

Szörényi László a *Pokolbéli víg napjaim* „vígeposz-regény” szerzőjéről alkotja meg frappáns Aeneis-analógiáját (ez köztudottan az emberi lét allegorikus leképezéseként is olvasható), mely ugyanúgy érvényes a Faludy-költészet vonulatára is: „Afrikában az Amár iránt érzett szerelem ugyanúgy visszatartja az új haza keresésétől a hőst, mint a Dido iránt táplált »indignus amor« Aeneast, az isteni beavatkozást itt Rooseveltt meghívólevele helyettesíti. Végül a végre elnyert hazában, a régi-új Magyarországon Lavinia szerepét Zsuzsa játssza”.⁴⁶

A politikai identitás kimunkálása nem tárgya írásomnak, de jelenléte feltűnő és elválaszthatatlan a teljesen új identitás összképének ideologikumától. A ciklus címadó verse a múlt teljes eltörlését, kitörlődését, eltörlőhetőségét tematizálja, az identitás megképzésének új esélye, a könyv-lét (a nyugati, dokumentáló intellektus) és a valóság (a közvetlen léttapasztalatban megélt intellektus) viszonya lehetővé teszi, hogy transzcendenssé válhasson az a tér, melyben a folyamatosan töltekező entitás mozog: „s meglelem itt, ahol nincs fent, se lent, / múltó dolgok nyomán a végtelent.” A szerelem az identitásképződés katalizátora lesz, mely a szakrális-mitológiai hagyomány megidézése révén robban be a versbe: „nem tömzsi Góliát, de karcsú Dávid / s Narcissus, ki szemembe nézni áhít”. Narcissus beemelése az érzéki tapasztalat retorikájába világosan jelzi, hogy a szerelem önmagunkra irányul, az önteremtés formája, önmagunk erotikus szépségét imádjuk a másokban, aki végeredményben azonos velünk. Ez a biológiai ismerősség: a közös férfiasság tapasztalatában működő vágymunka teszi lehetővé a mellérendelődést, illetve az egymásba olvadást. A férfiszerelem a paronomázia mechanizmusait viseli magán: hasonló találkozik a hasonlóval, de a teljes azonosságig nem jutnak el. A *szél* című vers teljes struktúrája erre a játékra épül: a szél, akárcsak Pindarosz költészetében, a teremtő akarat képzeteként is megjelenik (erotikus vágy mivolta mellett), mely átrendezi a sivatagi tájat, átírja a táj kiolvashatóságát, a hasonlót hasonlóná teszi, de sosem azonossá. A verset a paronomázia, illet-

44 „Később Faludy György egy gazdag, Amár nevű arab fiatalemberrel barátkozott össze, és egy ideig az ő dél-marokkói házában (vagy inkább erődítményének) vendége volt: ott ismerkedett meg a klasszikus arab költészet nagy hagyányaival.” POMOGÁTS, *I. m.*, 103.

45 SEBESTYÉN, *Faludy György: Őszi harmat után, I. m.*, 6. Egy név nélküli tudósítás a Független Magyarország 1947. június 2-i számában (6. oldal, Ezt olvastuk rovat) életrajzi szimbolikus utat párosít a kötet topográfiájához: „Páris az összeomlás, a menekülés, Afrika partjai, a forró marokkói éjszakák illata, majd Amerika és utána a várva-várt hazatérés”.

46 SZÖRÉNYI László, *Poklunk, Életünk*, 1989/7., 663–666. Az idézet helye: 666.

ve a halmozás, a halmozásos ismétlés uralja, és teszi szinte az elviselhetetlenségig dekoratívvá, pl.:

„Az égen ferde **csillag billeg**,
a földön vérszín szikla **csillog**, –
e tájhoz annyi **illat illett**,
mely rámtekergett, és **elillott**.”

Vagy: „kakukkfűszag, kabáton, **mentén**,
és **menta**, mely kísért, ha **mentem**.”

A szerelem speciális jellege, mely nem teljesíti be a heteronormatív elvárásokat, és ezáltal a vágy és a tudás átörökíthetlenségének zsákutcája lesz, az alábbi végig rímes, paronomasztikus szakaszban világossá válik:

„A szél, a szagtalan, a hőtlen,
a szél, a magtalan, a nőtlen.”

A fiú ugyanakkor a férfi számára önmaga megismétlése. A hangzásretorika a paronomasztikus azonosneműség valóságos orgiájává válik. A jelenség a vers teljes testét behálózza, nem korlátozódik a rímpozíció klasszikus helyeire. „A szépfíú nyakán csepegő / atár” sor atár szava anaforikus hidat alkot az Amár névvel, evidenssé téve a vers erotikus hatóköreit.

Faludy szerelmes verseinek e ciklusban két alaptípusa különíthető el: a dekoratív rapszódia és a concetto-technikás óda vagy anekdota. Az előbbiben a széttartó és szétáradó, minden részletre kiterjedő ékszerész aprómunka dominál, a másikon a kiélezettség, a célirányos fokozás és narráció.

Az *Ének Amár szépségéről* első strófáját egy, a Görög Antológia homoerotikus térfelén szereplő epigramma ihlette,⁴⁷ s ez további példa arra, hogy Faludy a férfiszerelem antik modelljeihez kötődve, azok radikális orientalista áthangolásával kísérletezik. Amár a *kalószok* sorába illeszkedik, grécizálódik, ami Faludynál lényegében a szakralitás mitológiai szféráit jelentik, azt az univerzumot, mely a meleg kultúrában gyakorta jelenik meg afféle bizzar valláspótlékként, a keresztény tiltás élehető és dicső ellenvilágaként. A repetitív, illetve paronomasztikus szerkezetek radikalizmusa elképesztően felfokozza a verssorok érzékiségét, a nyelv ilyen irányú ingerlése egyenesen pornográfá teszi a szöveg akusztikáját. A második strófa mintha egy daisy-chain orgia leképezése lenne: „A sziklafészkek vártere, / a völgyek szomjú krátere, / a homokpuszta ártere, / mint etruszk freskó háttere: / mind-mind vele / s a semmiséggel van tele.” E strófa modifikáltva visszatér zárlatként is: „Száz év: s a völgyek krátere / a málló dombok rest szele / a homokpuszta ártere / a sziklafészkek estele / mint etruszk freskó háttere: / a semmiséggel lesz tele.” A költemény lényegében egy idealizált test leírása: tulajdonképpen költői festmény vagy fénykép. A feszültséget a félelem és az erotikus, a vadság és szelídség egységbe olvadó jelenléte adja.

A marokói költemények anekdotikus bázisa fokozatosan fogadja be az arab költészet olyan klasszikusainak karaktereit, mint Abu Nuvász, akitől

47 AP 12, 129. Arátosz verse.

Csehy Zoltán

Faludy 25 verset magyarított,⁴⁸ aki a borivás és a szépfiúk énekesének számít, afféle arab Anakreónnak. A fordítások és a versek közti átmenet (kivált Faludy alter egójánál) az ő esetében is könnyű és problémátlan: Faludy a *Versekben* utólag besorolt, az *Őszi harmat után* kötet szintén utólag kialakított Marokkó-ciklusába egy korábban műfordításként közölt verset:

XX. Abú Núvász verse a kalifához

Felhúzott lábbal fekszem mint a szöcske
cellám mélyén. A deszkaágy hasít.
Ne hagyj bűnbánó költődöt örökre
így hervadozni, Hárún ár-Rásíd!

Nézd el fajtalanságomat, könyörgök!
Olvasmányom a Korán. Úgy fogom
nagy áhítattal, ahogy kamaszkölykök
bársony hátulját fogtam egykoron.

Az utólagos bővítések mellett az utólagos szűkítés is előfordul Faludy szerkesztői gyakorlatában. A Lovaglás könnyű dombokon ciklus erotikus versei nem kerültek át maradéktalanul az összegyűjtött költemények anyagába. A mauretániai sivatagban 1941-ben költött *Alattunk tágul...* kezdetű vers kamaszos humor a hold erotikus jelképiségét kiaknázva aktiválja az egzotikum erotikáját:

148

Ott alszunk, drága párom,
felettünk éj és álom,
pálmák, mórívű bolt,

és ráhajlunk karunkra,
míg csillogó farunkba
besüt a telihold.

A szerelmi érzés bemutatásánál Faludy kettős spektrumot használ: a tapasztalatit és a külső szem technikáját, mely az aktuson kívülről figyeli csodált tárgyat, mely eleve azonos a műalkotással:

Ó borzadály! Kettéhasadtam.
Talán te játszol így velem?
Egyik felemmel öntudatlan
öleltelek, szerelmesem.

A másik szemlélt, mint egy szobrot,
éber szemlencsét fogva rád.
Sőt azt is, mi fejemben forgott
jegyezte, mint a szeizmográf.

48 FALUDY György, *Test és lélek, I. m.*, 106–119.

Az amerikai versek homoszociális katonaközege szintén felvillantja az érzékenység pillanatait *A Mississippi mellett* című ciklus keretein belül. A *Katonafürdő a Kígyó-folyónál* című vers (mely *Katonafürdő a Nagy Kígyó folyónál* címmel került át az *Emlékkönyv a rótt Bizánccról* című kötetbe) közös maszturbációs élményleírását mitológiai köntösbe öltözteti:

Felugrottunk egykor s a sás közé bujtunk, ha mart a hús
és néztük, gőgös istenek, míg eljátszódott két kezünk
s fehér fonállal ujjain a kék jött, bűvös Thézeus.

E sorokról írja Márton László: „harmadszori olvasásra talán felfedezzük, hogy Faludy arra gondol, amit Spártában is hiába tiltottak, ha ugyan tiltották”.⁴⁹

Szonettek

„Faludy legszebb szonettjeinek Eric Johnson volt az ihletője” – írja Blénesi Éva.⁵⁰ Szakolczay Lajos frappánsan fogalmaz Faludy érzelmeinek verssé transzformálásáról: „Gőgösen kényes arra, hogy vonzalmi tisztán látszódjanak”.⁵¹ A kitárulkozást épp a szonetthez köti: „Pőresége, nevezhetjük halálos játéknak, a klasszikus szonettben lenyűgöző”.⁵² Kaáli Nagy György Faludy szonettjeit Szabó Lőrinc Huszonhatodik év című kompozíciójával vetekedő alkotásoknak tartja: „Ezek a versek (...) Faludy költészetének kiemelkedő csúcseit jelentik”.⁵³ A szonett ráadásul a kritika szerint nagyobb fegyelmet követel, s épp ezért a tömörség ideáját tekintve kézhez állóbbnak tűnt.⁵⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint viszont a szonett sem problémátlan forma Faludynál: „a szonettek gyakran élnek anekdotaelemekkel, a zárlatokra jellemző a szentenciaszerű megoldás”.⁵⁵ Faludy György ugyanis a szonettet az antik epigramma expozíció–konklúzió feszültségének modelljét követve használja: ez az újítás a nyugvópont helyett a csattanót preferálja, a kiegyensúlyozottság helyett a váratlan meglepetést vagy legalábbis frappáns szentenciát. Faludy szonettjei azonban nem tételversek, legfeljebb a tétel csattanóként robban be, és nem olyan bordaként, mely köré a vers maga teremődik. A szonett Faludy számára az esszencia amforája: a 174. szonett pl. az életében megélt szépségek listáját adja, s így szépségkultuszt teremtő és szolgáló verseinek főbb témái is kényelmesen elférnek a szűkreszabottság keretei közt. E szépségek közt szerepel pl. Platón stílusa, a „kürénei Áphrodité melle”, a Jeremiás melletti Michelangelo-ignudo, de „Eric mosolya” is, „amikor először megpillantott a mólón Valettában”. A legnevesebb Faludy-szonettek hőse, Eric Johnson Ericus Livonius néven latin költőként is ismert: az egykori balett-táncos min-

49 MÁRTON, *I. m.*, 56.

50 BLÉNESI, *I. m.*, 118.

51 SZAKOLCZAY Lajos, *Faludy György látomásai*, Mozgó Világ, 1982/9., 79.

52 *Uo.*, 79.

53 KAÁLI NAGY, *I. m.*, 505.

54 „A szerelmi líra, mint mondtuk, más. A fiatal Faludy erényei közé még nem tartozott a tömörség”. Lásd: EGRI György, *Nonumque prematur in annum. Faludy György új verskötetéről*, Irodalmi Újság, 1976. január–február, 5.

55 KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 15.

tegy harminchat éven át volt a költő titkára, alkotótársa,⁵⁶ partnere. Maga Johnson is írt szonettek, még hozzá latinul. Ezek egyikét (151.), a szépség filozofikus és költői megközelítéseinek paradoxonjairól szólót Faludy magyarra is lefordította és integrálta. Jellemző az az elhallgatási technika, melyet Pomogáts Béla alkalmaz egyébként hatványozottan életrajzcentrikus, a politikai-közéleti költőt előtérbe állító monográfiájában Eric Johnson nevét meg sem említve: „Máltára költözött, ahol új és tartós emberi kapcsolatra talált”.⁵⁷

A szonettforma a queer érzékenység egyik verstani alapformája,⁵⁸ asszociatív módon plusz jelentéssel járó versséma, Shakespeare, Michelangelo és Lorca (A sötét szerelem szonettjei) nyomán a homoszexuális vágy burkolt vagy nyíltabb kifejezésének egyetemes ritmushálózata. A legtöbb Faludy-szonett beágyazható ebbe a hagyományba. Hogy a költő mennyire kedvelte ezt a formát, azt különálló, kétszáz költeményt tartalmazó szonett-gyűjteménye is jelzi, mely a versforma kereteit hol szigorúan, hol kissé oldottabb invenciozitással kezeli.⁵⁹ Az Eric Johnson-szonettek érzelmileg legkoherensebb egységét az ún. máltai szonettek képezik, melyeket Ferdinandy György „az újra megtalált szerelem száz szonettje (1966–68. Málta)” néven említi, s valóságos lázadásként értékeli a magyar irodalmi konvencióval szemben.⁶⁰ A szonettek közül kiolvasható szerelmi történet mozaikszerű effektusokból áll össze, s így a szerelmi dedikációs kötetek jellegzetes ciklusainak (pl. Júlia-ciklus, Caelia-ciklus, Lilla-ciklus, Anna-versek, Léda-versek stb.) kanonizált alakváltozatait, sémarendszerét idézik meg. A magyar irodalom első, férfhoz írt szerelmi ciklusának önazonossága azonban rejtett: a *200 szonett* című kötetben mutatkozik meg először e verssorozat irodalmi konstrukcióként és nem az életrajz kronologikus kísérőjelenségeként. A szerelmesvers-írás a nyitó szonett szerint eleve deviancia, részint, mert a szonettek az individuuum elmagányosodásának és magára hagyatottságának fénykorában keletkeztek, részint mert a lét értelmét a modern *ego* a kézzelfogható örömei megtapasztalásában leli. A boldogság utáni vágy nem genetikailag kódolt, nem is determinált sorskivetülés – ahogy a második szonett jelzi –, hanem enigma, kibetűzhetetlen talány, a saját énen való túllépés. E kibetűzhetetlenség nyelve lehet, legalábbis a költő szerint a metafora, melyet meg lehet találni, vagy egyszerűen meg kell alkotni a létbe vetettség díszletei között. Az életelv potenciális (metaforikus) feladása a szerelmi költészet abszolút alapsémáihoz tartozik: a hiány betölthetetlen úrét a verbális destrukció hivatott megszüntetni („Vállad akasztófáján lóg a testem, / szemed kútjában öngyilkos leszek.”, III. szonett). A negyedik szonett jelöli ki a szerepeket, melyek a karakteralakító játék kitarulkozás-terében az emberi lét fölébe emelkednek: „Úgy jöttél hozzám, mint egy istenséghez. / S így néztem én is fel reád, aki / nem várt

56 FALUDY György, ERIC JOHNSON, *Jegyzetek az esőerdőből*, Magyar Világ, Budapest, 1991. Róla lásd pl. HAJDÚ Gergely, *Faludy György–Eric Johnson: Jegyzetek az esőerdőből*, Kritika, 1991/8., 34. Hajdú „felszabadító gátlástalanság”-ról beszél, a munkát Lénárd Sándor braziliai naplóival rokonítja, s rámutat arra is, hogy némely témák később Faludy-szonettek nyersanyagai lettek.

57 POMOGÁTS, *I. m.*, 211.

58 Vö. pl. RICHARD R. BOZORTH, *Naming the unnameable: lesbian and gay love poetry = The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*, ed. Hugh STEVENS, Cambridge University Press, 2011, 205.

59 FALUDY György, *200 szonett*, Magyar Világ Kiadó, Budapest, 1990.

60 FERDINANDY, *I. m.*, 191–193.

már semmit. Kloáka az élet, / de egymást még meg tudjuk váltani.” E patetikus szerelmi Olümposz fokozatosan testi és szellemi küzdőtérre is változik, és az összehangolódás céljának engedve az énfomálási stratégiák radikális elérzéki-esítése zajlik le. Faludy költészete jelentős mértékben antikizáló karakterű, s ez nem pusztán a lexikában és allúziótechnikában mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a szonettet, mint említettük, sokszor megnyújtott epigrammaként kezeli: az expozíciós szakaszt frappáns konklúzióval zárja le, szakít a túl impresszionisztikus képekkel, a szikárabb, pilléres versépítkezés felé halad, s a nyelvet a beszédhez közelítve teremt csevegőbb hangnemet. A felek pozíciójának kijelölése az ötödik szonettben is folytatódik: a „se tanítvány”, illetve „se ellenség” kontraszt az én kimunkálásának kérdéseit veti fel a bölcséleti hagyomány (Platón, Csuang Ce, Plotinosz, Szent Tamás stb.) személyre szabása által. Ez a filozofikus alaphangolás nem pusztán az intellektuális, illetve humanista műveltségességnyen nyugvó önlátatás dokumentuma, de a homoszexualitás klasszikus kódja is, mely egy fiatal és egy idős férfi görög típusú beavatási szerelmét modellálja. A Faludy-eszmény célja egy szinekdochikus entitás megjelenítése, mely a befogadó énjének afféle lelki röntgenképe: a humanista én tanulási folyamatként gondolódik el. Ehhez a lelki sémához tartozik a test, mely így kényelmesen megszabadulhat az idődimenziótól: „Ifjúságom eltűnt a mélyben. / Most újra látom benned itt.”) Ez a felszabadulás egymásra kopírozza az én-eket, s az idegenséget a közösen felismert sajátban szünteti meg. Ez az azonosság homoszexuális: a férfitest látja a férfitestet, a férfilelek a férfileket. A heteroszexuális szerelmi költészet klasszikus szubordinációs, alárendelő jellegével szemben ebben a költőileg megalkotott azonosságban a meleg költészetre olyannyira jellemző mellérendelődés mutatkozik meg. Ez a mellérendelődés univerzális igényűvé válik Faludy költészetében: a test és a lélek dichotómiáját is ebben oldja fel. Málta a szonettekben fokozatosan válik afféle paradicsommá, idilli univerzummá, sokszor a filmes giccs eszköztárával jelenik meg előttünk: „A teraszon állunk. A tengeren / színezüst holdfény tölcseré világol. (...) Csikorgó autók a pálmák alatt / s hullámverés. A szemhatáron / kékes barlang”, de Faludy minden esetben képes kibillenteni ezt a horizontot. Világos, hogy a populáris befogadás számára tett látszatengedményről van szó.

A 9. szonett a vadság, az egzotikum kihívása és a szerelmi kisajátítás agressziója felől olvasódik. A szépség és a vágy vadsága azonban az „erőszak virágingében” mutatkozik. A test topográfiája az egzotikus tájakéval kopírozódik egybe: „Oroszlánok / jönnek inni karizmod csermelyéhez”. A hold Szapphó nyomán (168 B) az erotikus kívánság és vágy jelölőjeként funkcionál. Ez a Szapphó-mozzanat a 10. szonettben intertextus formájában is megjelenik: „A hold letűnt. / Dédüké, mondd, á szelánná, / Még nézelődhetünk”.⁶¹ A 15. szonettben a kielégületlen, de felfokozott vágy képzetait erősíti, a 119. szonettben az alkotásra való felkészülés társul a hold erotomán asszociációival, mely a „holdkórosok balettjében” teljesedik ki. A költő a szexuális vágy újabb metaforikus megfogalmazását kínálja a 11. szonettben: a vágy „esztelen üvöltés”, meg-

61 A híres Szapphó-töredéket Faludy így fordította magyarra: „...nyugszik a hold túl a halmon, / fordul a Göncölszekér rúdja, / múlik az éjszaka, ám / én még egymagam alszom...”. FALUDY, *Test és lélek, I. m.*, 24. Babits fordításában: „Letűnt a fiastyúk és a / hold is: tovaszállt az éjféli; / elmúlt a találka-óra / s én itt heverek – magamban!” SZAPPHÓ *fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, Helikon, Budapest, 1990, 127.

hozzá az „anyag börtönéből”. A test börtön mivolta olykor megszűnik, sőt, a 13. szonettben pl. a test a vágy hevében elveszti fiziológiai determináltságát: „Ha átölelek, / karomból kiesik a csont”. A 17. szonettben a szöveg és a test egymásra íródik: „Verem az írógépet. / Nézem, nem nézem: mindegyik betűje a te képed”. A test és a lélek szokásos primátusvitája itt is előtérbe kerül: a „törvény” uralma ugyan megkérdőjelezhetetlen a test felett, de az anyag lekicsinylése („A matéria töltelék.”) csak látszólagos: a test forrása a szépségnek, az érzéki anti-materializmus helyett az anyag lélekkel való feltöltése a tét. Ez a 21. szonettben a végletekig fokozódik: „megérezem ágyékod haján is / szerelmünk égi lényegét”. A 24. szonett egyik kulcskérdése is arra irányul, miként általánosítható a legintimebb tapasztalat: „úgyis kiabsztrahállak / szép testedből szonettjeimmel”. Faludy egyes szonettjeiben olykor megbújik egyfajta latens pornográf időtlenítés, azaz a vágy tárgyának bezárása és bebetonozása az idealizált fizikai kondíciók közé, egy világba, ahol nincs öregedés vagy csúfság.

Faludy szonettjeit rendszerint számozta vagy a kezdősor alapján rendszerezte, de ciklusai ebben az esetben is gyakorta válnak a szerkesztői hipernarratíva módosulásainak tárgyává.⁶² A tizennyolcadik címen ismert, közvetlenül a megismerkedés táján írt szonett (1966) csak az Irodalmi Újságban jelent meg 1969-ben. A szerelem megduplázott testként megjelenítve örökösön önmagá integritása felett, de ez az önmagaság magába foglalja a meghódolt más-ságot is, s az én tulajdonképpen egy új, egyenrangú énnel bővül. A megkettőzött én egy testté olvadása a legtökéletesebb egyesülés: „Tőlem nem futhatsz már el. Úgy szeretlek, / hogy húsz karmom nőtt, s két fejem vigyáz / reád, reám; mert mindegy. Négy kezem lett, / és két szempárral festek glóriát / vén-ségem vackán”.⁶³ A boldogság féltése és elviselhetősége egyaránt ijesztő feladat, ráadásul az identitást veszélyezteti: „Hidd meg, oly nehéz / jajongás nélkül, férfimód viselnem / e boldogságot”.

Az 1979-ben, Torontóban írt XCIX. szonett a szerelem titokzatosságát jeleníti meg az égi és a földi létszféra közti lebegést megtéve olyan paradox állandóvá, melynek statikussága épp a folytonos mozgás: a szerelem másrészt „spirituális ostrom” egy végeredményben kiismerhetetlen más-ság erogén terepein. A klasszikus petrarcai szonett szerelmi paradoxonjainak modernizált változatai (pl.: „nem vágyódunk a gyönyörre, mivel gyönyörünk lett a vágy?”) sajátosan szűkülő koncentrikus köröket képeznek, ám ezek a körök végeredményben nem vezetnek el a hipotetikus középpont felé. Faludy dekorativitása a szonettek struktúráiban visszaszorul, a nyelvi kifejezőkészség áradó ösztönössége a szerkesztés erőteljességére koncentrálódva strukturálódik át. Megjegyzendő, hogy Faludy szerelmes szonettjeiben csak a legkritkább esetben vannak határozott nemi markerek: ezt a magyar nyelv nemközömbös

62 A szonett már Faludy első kötetétől kezdve jelen van költészetében. Terjedelmesebb ciklussá a *Levelek az utókorhoz* c. kötetben, majd az *Összegyűjtött versekben* szerveződtek (FALUDY György, *Levelek az utókorhoz*, Institut Marsile Ficin, Toronto, 1975; Uő., *Összegyűjtött versek*, Püski, New York, 1980), majd pedig előbb a 200 szonett, később a 100 könnyű szonett című kötetekben válnak egyeduralkodó formává: FALUDY György, *200 szonett*, Magyar Világ, Budapest, 1990; FALUDY György, *100 könnyű szonett*, Magyar Világ, Budapest, 1995. Szonettciklusa angolul is megjelent: *Twelve Sonets*, ford. Robin SKELTON, Pharos Press, Victoria, 1983.

63 FALUDY György, *Elfeledett versek, I. m.*, 155.

rendszere is megengedi. A médiaszereplések mellett alighanem ezzel is magyarázható, hogy a kötetet „napok alatt elkapták”.⁶⁴

A 139. szonett az erotikus szépség definícióit és hatását fürkészve mutatja meg Faludy szonettköltészetének három jellegzetességét: a tudás metaforikus közvetíthetőségének kétségbeejtő bizonytalanságát (a húsevő virág, a méreg metaforái erre tesznek kísérletet), a költői megismerés hipnotikus jellegét, illetve a test és a lélek dichotómiájának, illetve együttesen működő anyagiságuk és transzcendenciájuk megszüntethetőségét.

Faludy a szerelmi szonett mellett az anekdotikus, az epigrammaszerű és az ekphraszisz-szonettet is művelte. Az ekphraszisz-szonettek közül kiemelkedik a firenzei 160. szonett (Botticelli Tavasza), mely az ismert Botticelli-festmény profán keletkezéstörténetét írja le, miközben a test–lélek kontraszt zavarba ejtő felolthatatlansága is megjelenik benne:

Lorenzo a Plátói Szerelem félmezítlén
jelképe lett a festmény szélén mint Mercur isten.
Kígyós karját feltartja az ideák világa
felé. A festő ránéz a kocsmáros fiára

és nem szabadul tőle. A kamasz mellbimbója
illatszert küld feléje mint a lepréselt rózsa,
hernyóselyem a válla. Kegyetlen, hosszú combja
pasztelléké. De a piktort még sokkal inkább vonzza

ott, hol a reggel rózsás fényei már elérték
s megfestik két brutális, egymástól elvált térdét.
A festő félreteszi palettáját és reszket.

A szépfiú leejti derekáról a leplet.
Elvárta, hogy így járjon vele a híres mester,
aki a lelket festi, de nem számol a testtel.

A műalkotás születésének története lép a műalkotás-leírás helyére: a műalkotás azonban sosem szenttelen tárgy, hanem egész léttapasztalásunkat befolyásoló rilkei imperatívuszok (Változtasd meg éted!) sorozata. Az erotikus szépség és Mercurius azonosítása az ideák világába vezet: a szemlélő az erotikus szépség paradicsomkertjébe menekül, lényegében belelép a képbe, egy másik világba. Lorenzo di Bevilaqua, a modell nem más, mint a kocsmáros fia: a világ nem köznap, amennyiben a szépség jelenléte istenivé avatja e világ szereplőit, és így felvillantja az isteni szféra analóg világát. A modell referencialitása fokozatosan átveszi a szerepet, s a kép helyett az ő szépsége válik megismételhetetlen műalkotássá. Utána a művészi fantázia vágya az élettelenbe (a képbe) kényszerül, majd a befogadó szemében az élettelen kép történeti életesülése következik be. Ez a feltöltődés hiperbolizálja a történeti valóságot, és folytonos létanyaggal tölti fel az emlékezést. A derékről lehulló lepel a titkok és a szemérem feltáruuló magasztosságát jelzi, amit a testi lét diadala követ: a festő teste fiziológiai borzongásában válik tehetetlenné vágyával szemben, s ebből a döbbenetből szüle-

64 Ezzel indokolják a 100 könnyű szonett születését kötete hátoldalán.

tik a legragyogóbb művészet maga. A *100 könnyű szonett* ciklusban a 239. szonett Nurejev halálát idézi meg: itt antik szokás szerint a halott szólal meg, s mintegy epitáfium jelleggel összegzi pályaképét: a Botticelli-szonetthez hasonló konklúzióhoz jutunk itt is: „Lelkemre vágyol? Nincs sehol. Testem pótolja lelke- met” – mondja a balett táncos. Az anekdotikus portré kategóriájába sorolható a 292. szonett, melyben Michelangelo beszél szeretőjéhez, Tomaso de' Cavalierihez. Nem nehéz felismerni a viszonyban Faludy és Eric Johnson szerelmének távlatait: „Közel harminc év óta vagy velem, / s harminc évvel vagy fiatalabb nálam. / Jóságod köt hozzád, a szerelem, ízlésed, rangod, eleganciád, / részvéted és tudásod”. Faludy e szonettben, akárcsak a fenn idézett Abu Nuvász-költményben ismét magára kopírozza kedvence szerepét, és visszatért ahhoz a reneszánsz lángelméhez, akitől első kötetében elindult. Az anekdotikus portré távolságtartóbb példája a 214. (Bertran de Born) szonett, mely a fiatal provanszál poéta biszexuális étvágyát és megvénült bűnbánatát állítja kontrasztba. A 224. szonett (Hadrianus császár) egy frappáns történeti összefoglalót nyújt a Római Birodalom egyik legragyogóbb uralkodójáról, aki a szépségkultusz megszállottjaként és költőként egyaránt rokonítható Faludy alapkarakterével.

Faludy György utolsó köteteiből (*Vitorlán Kekovába, Viharos évszázad*) inkább „századunk panoptikuma” bontakozik ki: a közéleti, önreflexív költő gnómius karakterű vagy annak szánt szövegei kerülnek előtérbe. E könyvekre hatványozottan érvényesek Fűzi László szavai, miszerint: „Faludy György [...] soha nem törekedett a példává emelkedésre, s nem a történelmet figyelte, nem a történelem tanúja, hanem a történelemben élő ember”.⁶⁵ Fried István a *Viharos évszázad* élőbeszédközei narrációját emeli ki, és a személyes magántörténelemmel űzött véresen komoly játék regényességét hangsúlyozza.⁶⁶ Különös, hogy a „világirodalmi környezet” lefoszlik erről a befelé forduló narrációról. E versek egyike-másika viszont már nem esik át azon az átnemesülési folyamaton, melyről Lackfi János nyilatkozott a *Dobos az éjszakában* című válogatott Faludy-kötet kapcsán: „e költészet sem pamfletté, sem kiáltványá, sem újságcikké nem fajul. Az anyag szemünk láttára nemesül át, s ami marad, az szintiszta arany”.⁶⁷

A Kovács Fanny-szerelem inspirálta szövegek poétikai értelemben szinte eljelentéktelenednek Faludy más, korábbi szerelmes versei mellett: a költő nem képes felülrini a szerelmi költészet közhelyapparátusát, és gyakorta hagyja elvérezni szövegeit a szentimentális bőbeszédűség szorításában (pl. *Szerelmes vers, Fannynak*). Kovács Fanny költőként sokkal radikálisabb emléket állít ennek a kapcsolatnak, de a kifejezés radikalizmusa csak a legritkább esetben párosul figyelemreméltó költői kvalitásokkal.⁶⁸

64 Ezzel indokolják a *100 könnyű szonett* születését kötete hátoldalán.

65 Fűzi László, *A történelemben élő ember*, Irodalmi Jelen, 2005/9., 5.

66 FRIED István, *Faludy György viharos évszázada*, Forrás, 2003/6., 60–65.

67 LACKFI János, *Faludy György: Dobos az éjszakában*, Vigilia, 1993/6., 478–477. Az idézet helye: 477.

68 Lásd pl. a *Te szeretve vagy* című vers egyes részleteit, melyben a költő Faludyt beszélgeti: „Te vagy az egyetlen nő / akinek a hangjától is elélvezek / pedig fiús hangod van / mondták már? / a segged is fiús / amikor a Batthyányin kiszálltál a kocsi- ból / a járásod is fiú-lány volt / nem riszálod a segged”. Lásd: FALUDY-KOVÁCS Fanny, *A szerelem jogán*, Forever, Pilisszentiván, 2002, 62. Blénesi Éva bibliográfiája a munkát Faludy György és Kovács Fanny közös műveként jegyzi, de ez tévedés: a kötet csak Kovács Fanny verseit tartalmazza. Vö. BLÉNESI, I. m., 351.

Soltész Márton

Milyen korban?

Hétköznapl CSAIódások: Szabad a pálya¹

„E kor nekünk szülők és megölők.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
hogy lehessünk hősök és gyilkosok,
megbélyegzők és megbélyegzettek,
keveset tevők, nagyokat álmódók,
másokat mentők, magunkat pusztítók,
egy időben, egy helyütt és egy személyben:
ki merre fordul, aszerint.”
(Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*)

Az elmúlt években sokszor a szájamra csaptak, mondván: „fiatalember, ne írjon zenéről, főleg ne kortárs zenéről, könnyűről pedig végképp ne! Maga még olyan fiatal! Ne rontson el mindent már az elején! És különben is – úgyszemolyik sehol, minek fáradna? Lásza be, lásza be, lásza be...” Szóval úgy tűnik, hogy az ellenállás, az ellenzékiség identitását vállaló, tükröző és artikuláló underground kultúra vizsgálatához (vagy akár csak méltatásához, figyelembevételéhez) a kritikusnak is alá kell szállnia, s diszkreditálnia, diszkvalifikálnia önmagát. Visszagondolva legalábbis megmosolyogtató, hogy 13 évesen punk² zenét hallgattam, ráadásul történeti alaposággal (a kezdetektől, mint a Sex Pistols, a Stranglers, a Clash, olyan kortársakig, mint az Exploited), noha fogalmam sem volt arról, mit jelent a kirekesztettség, a hallgatásra ítéltég, a hatalmi diszkurzusok diktatúrája. Hála Istennek ma sem mondhatom, hogy ki vagyok zárva a kultúra fórumairól, mégis van miért küzdeni, ha egyszer bizonyos dolgokról – például a könnyűzenéről – mind a mai napig nem esik érdemi szó. Ennek oka pedig már régóta nem az, hogy a téma tiltott, elítélendő, nem kívánatos, sokkal inkább az, hogy nincs a recepcióhoz (horribile dictu: *elemzéshez*) kiforrott kritikai nyelvünk,³ illetve (és ez sokkal szorongatóbb) ilyen típusú szakmai fórumaink sincsenek.

155

- 1 A tanulmány előadás-változata elhangzott a Surányi Nyári Egyetem 2009. június 14-i ülésnapján, a *Kulturális problémák – problematikus kultúrák* című tankönyvvita keretében.
- 2 A *punk* mint zenei irányzat értelmezéséhez: BARCS Endre, CSÖRGŐ Anikó, CZIPPÁN György, HERSKOVITS Iván, OLDAL Gábor, NEMES NAGY Péter, SEBŐK János, SZATHMÁRY Erzsébet, *Könnyűzenei lexikon*, Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, Bp., 1987, 420–421.; TARDOS Péter, *Rock lexikon*, Zeneműkiadó, Bp., 1980, 232–233., 1981, 283.; SÜKÖSD Mihály, *Beat–hippi–punk*, Kozmosz Könyvek, Bp., 1985, 117–145.; WILLIAMS DAVIDSON, *From Hippies to Punks: A Sentimental Journey*, New York, 1979.; ROBERT SAVAGE, *The Punk Syndrome and After*, San Francisco, 1978.; WILPERT Imre, *A punk: zenei és ideológiai válság = Ifjúság és szórakozás*, szerk. PÖRÖS Géza, THOMA László, NPI, Bp., 1983, 208–218.; THOMA László, *Az eladott punk = Uo.*, 219–236.; RENÉ MATTI, *No Future: Punk – von Anfang bis zum vorläufigen Ende*, Panderma Kiadó, Bp., 2001.
- 3 Vö. erről: L. VARGA Péter, *A kultuszképzés alakzatai: Ideológiai konstrukciók a populáris zene kritikájában*, Partitúra, 2008/3., 121–134.

Sajátos együttállítás

Ha már a mai napot a *Kulturális problémák – problematikus kultúrák* kérdéskörével jegyeztük el, engedelmükkel valami nagyon problémás tüneményt hoztam. És itt a „problémás” pozitív jelző, azt jelenti, hogy a kulturális szöveg, amelyet boncolgatni fogok, kérdéseket vet föl, ambicionálja megértését és újrabefogadását, ösztönzi elsajátítását (sajáttá tételét), valamint továbbgondolását, meghaladását. Nem titkolózom tovább, az 1990-ben (rögvest a rendszerváltozás után) alakult HétköznaPI CSAIódások *Szabad a pálya* című zeneszámáról lesz szó, amely a '99-es *Ludd tábarnok, avagy két műszak fűszag* elnevezésű korongon látott napvilágot.⁴

Mint tudjuk, nem ritka, sőt szinte már elvárás, hogy a punk politikai, szociokulturális, az életmóddal kapcsolatos szinkron kérdéseket vessen föl – jobbára ingerült bíráló formájában. Ez egy – mondhatjuk jogosan Jean-Paul Sartre kifejezésével – „társadalmilag elkötelezett” műfaj. Nos, a bíráló, mely a szociális egyenlőség ideológiáján alapul, s végső legitimitását a megszólított réteg léthelyzetéből, nyomorából nyeri, ezúttal sem marad el. Ugyanígy a dal zenei fölépítésén, hangszerelésén, tonális sajátosságain sem lepődik majd meg, aki hallgatott már punk zenét. Ami igazán különleges lesz, az a szöveg. Míg forog a lemez, elsősorban erre koncentrálnak!

Olyan korban élek e földön,
mikor szárnyalnak a közhelyek;
Olyan korban élek e földön,
mikor igazán élni már nem lehet.

Olyan korban élek e földön,
mikor az utolsó eszme is romba dőlt;
Olyan korban élek e földön,
mikor a végső álmom is összetört.

Olyan korban élek e földön,
amikor izzani nincs miért;
a hősről lehullt az álarc,
minden legenda véget ért.

*Most végre szabad a pálya
Teli a polc és a hűtőláda
Ez egy civilizált világ
Örülj, mert szabad a pálya,
Teli a polc és a hűtőláda
Fogyassz, fogyassz, fogyassz, fogyassz!*

4 HétköznaPI CSAIódások, *Szabad a pálya* = H. Cs., *Ludd Tábarnok, avagy két műszak fűszag: Ipari punk-opera két felvonásban*, szerzői kiadás, Bp., 2001, 38 min 50 s, 3.

Olyan korban élek e földön
 Mikor minden korrupt és rohadt
 Egy okos képpel szemben a lélek
 Valahol alulmaradt

Olyan korban élek e földön
 Mikor a boldogság lenne a cél
 Az evolúció csodája
 Valamitől mégis fél

Pedig hát szabad a pálya...

Most végre szabad a pálya...

Milyen különös ez a szöveg – ha szabályos rímelésére, trágárságtól mentes, visszafogott, már-már költői stílusára, illetve (mind a ponttól, mind a Hétköznapi-tól szokatlan) patetikumára gondolunk. Nem állítanám, hogy mindenki – főként a célközönség, a 13–20 éves korosztály – föltétlenül lokalizálná a Radnóti-pretextust (noha a *Töredék* című vers az alap- és középfokú oktatásban egyaránt kötelező tananyag), mégis gyanítható, hogy a *Szabad a pálya* szövegteste kapcsán e mívés, kora modern költői dikció visszahatásáról, vagy legalábbis készletéről beszélhetünk. Itt vannak máris e rokon jegyeket mutató struktúrák számadatai: a kilencvenes évek végén született dal ugyanúgy öt versszakból áll, mint az 1944. május 19-i költemény (nem számítva persze a zeneszövegben található refréneket). A versszak-nyitányok szintén hasonlók: „Oly korban éltem én e földön” – így indít minden gondolategységet a költő; „Olyan korban élek e földön” – kezdi vallomását az énekes.

De milyen is ez a kor? A kor, melynek „falára” ilyen szövegeket írnak, vésnek, fújnak színes festékspray-vel? Vajon milyen kor(szak) volt ez az ezredforduló körüli, amelyben a dalszövegíró a klasszikus, antik formákon nevelődött poeta doctus bogaraktól, éhségtől, hidegtől kínozva, kopaszon, sebesen, halálfélelemben, véreset vizsgálva jegyzett kései szavaihoz, világból kiábrándult soraihoz kapcsolódik? Hiszen – a punk rombolás-„eszményével” szemben – Radnóti a legszebb hexameterekben, vergiliusi eclogákban mondta el kivégzésének történetét, s még október 31-i utolsó razglednicája is hármaskörrel zárul.

Készletés(ek)

Mielőtt azonban egy alapos(abb) formai és tematikus analízis révén egy szintre emelnénk e két szöveget, s így módon megfeledeznénk elvárás- és hatáshorizontjuk kiáltó különbségéről, fölmerül a kérdés: vajon feltétlenül szükséges-e úgy tekinteni a punk ilyen típusú formai-retorikai kölcsönzéseire, mint a szépirodalom, a „magas művészet” bonyolult és tudatos utalásaira. Egyáltalán: érdemes-e a kiszolgáltatottságból, a szellemi-lelki leépültségből és a technikai felkészületlenségből származó töredékesség irányzatától szigorú következetességet várnunk? Nem vagyok benne biztos – és éppen a szépirodalom, a nagy műveltséganyagot mozgató líra, illetve a könnyűzene, a szélsőségesen visszamaradott nyelvű, alacsony szókincsű, garázda alsópro-

letariátust megszólító punk közti strukturális különbség miatt nem –, hogy jogos volna szoros összehasonlító elemzés nyomán valamiféle *tudatos* párhuzamot kimutatni. Így ahelyett, hogy olyan hierarchikus oppozíciókat helyeznénk vissza jogaikba, mint a könnyű–komoly, mély–magas, lektúr–szép, a magam részéről megmaradnék a *másság* fogalmánál.

Nem kisebb óvatosságot követel e szövegek tematikus elemzése és összevetése, amely – főként a létező történeti referenciák bevonásával – szintén a szubjektív értékítélet csapdáját rejti. S paradox módon úgy tűnik, a két szöveg másságát, s így összevetésük, gyümölcsöző együttolvasásuk lehetséges irányait textualitásuk sajtószerevéseinek sokkal pontosabban mutatja meg a punk dal *zenei* struktúrája. Hallgassuk meg ismét a felvételt, ám ezúttal koncentráljunk a zenei megoldásokra!

Rögvest föltűnik a tempótartás problémája. A pontos és feszes pergődob-introitus mintha kifárasztaná az ütöst, lendületéből a refrénre már alig marad. Bár e metrikus zavar leginkább a kísérőcintányér használatakor érzékelhető, a gitárjáték is mutat némi nemű bizonytalanságot – főként az akkordváltások összehangolása terén. S e látszólag jelentéktelen, egyszerű kompetencia-problémákat sejtető tények bizony az irányzat egy lényegi (ha nem mindjárt a leglényegesebb) sajátosságára világítanak rá, arra tudniillik, hogy a punk egy kicsit mindig „rossz zene”. Nemcsak azért, mert nem zeneakadémisták játszószák, hanem azért is, mert maga a fogantató létélmény, valamint a *közönség igényei* kívánják így. Bizonyára emlékeznek még a jó öreg Malcolm McLarenre, erre a különlegesen jó szimatú kereskedőre, aki a Swankersből Sex Pistolst varázsolt. Nos, ő egészen egyszerűen eltiltotta a bandatagokat az énektanulástól. Vagy gondoljanak Szomjas György *Kopaszkutya* című filmjének ifjúsági bandájára, melyet éppen annak felismerése vezetett el a sikerhez, hogy az amerikai minták majmolása immár nem elég, az idegen kultúrák tematikus és zenei imitációja képtelen megszólítani a sajtószereű regionális problémákkal küszködő magyar ifjúságot. Az áttöréshez ki kellett találniuk, rá kellett döbenniük, „mit kíván a magyar ifjúság” – s e keresés-tapogatkozás végül szükségszerűen egy új trend megteremtésével kapcsolódott össze. Amit a '81-es filmben a féllábú Deák Bill és a remek üzleti érzékkel megáldott Schuster Lóránt proli-rockként járatott csúcsra, azt a nyolcvanas évek közepétől – az angolszász hagyományok újragondolásával – a magyar punk folytatta. Az ifjúság egyszerűbb rétegeit a Beatrice és a P. Mobil után⁵ tehát – többek között – a HétköznaPI szólította meg, melynek szöveg- és zeneirői tudatosan evokálták az időközben nyugatról beérkezett „ellenkultúra” tematikus és stílusos vívmányait. A Guns 'n Roses koncertfelvételein az előadók részéről tapasztalható kábulat és zsidbadás témává emelése, majd esztétikai minőségé, a forma és a tartalom szervezőelvévé avatása például kétségtelenül újszerű jelenség volt. A HétköznaPI szóban forgó albumának sem pusztán az alcíme utal a kábítószerre („két műszak fűszag”), de erre mutat a ritmus pontatlanságának az album alapkarakterébe kódolása, a fizikai állapottal együtt hullámzó zenei minőség permanens (ki)jelzése is.

Milyen tehát a „kor” és a „művész” viszonya a két alkotás (vers és zene-szám) tükrében? – tehető fel ismét kiinduló kérdésünk. Nos, úgy tűnik, a

5 Vö. Vass Norbert, *Boldog, szép napok Nirvániában: A megfigyelt, a láttatott és a magáról beszélő magyar punk*, Kommentár, 2012/1., 60–74.

Szabad a pálya mint komplex (zenei és nyelvi) alkotás úgy kérdőjelezi meg a fogyasztói társadalom alapeszményét, hogy – a költővel ellentétben – nem az egyént elsősorban történelmi igazságtalanságot helyezi gyújtópontba, inkább egy mozgalmi mikroközösség elvárásainak kíván megfelelni. Teszi mindezt oly módon, hogy maga is teremti, artikulálja a kiszolgálni kívánt elvárás-horizontot – a társadalomkritika megszólaltatásával egyidejűleg a rombolás törvényeit írva tovább. Míg Radnóti személyesen élte át a háborút, saját bőrén tapasztalta a kor kegyetlenségeit, s így „írása” inkább egyéni számadás, *helyzetjelentés*, mintsem program, addig a Hétköznapi orációja általános képletekkel dolgozó bíráló, *kiáltvány*. A költő esetében tehát belső, emberi-művészi, a zenekar esetében viszont külső, piaci-ideológiai készítés(ek)ről beszélhetünk.

Az általánosítás retorikája

Az alanyi költő és a képviselési-mozgalmi gondolat jegyében alkotó zenei közösség különbségét szemlélteti az a tény is, hogy amíg Radnóti lírai éneke saját nevében szól, addig a Hétköznapi – ugyanazt az egyes szám első személyű szerkezetet működtetve – egy egész nemzedék életérzését igyekszik megfogalmazni. Természetesen nem tagadom a Radnóti-versből kiolvasható közvetett szociológiai képletet, mégis úgy látom, a vallomásos forma nála – a társadalmi tabló történelmi igényével ellentétben – éppen az egyén egyéniségének eltörlését hivatott hangsúlyozni egy fajban, nemben, hivatásban és társadalmi osztályban gondolkodó, s e külsőségek alapján sorsok és életek felett ítélő kor képén keresztül.

Mint ahogy a beszédpozíció, a bíráló érvénye és az értéktételezés iránya e két textus tükrében mind-mind különbözik, teljesen jogos, ha a *Szabad a pálya* Radnóti-szekvenciája mögött egyre inkább *retorikai kölcsönzést* sejtünk, s nem a kora modernség formai vagy tartalmi ösztönzését lokalizáljuk. A kulcs minden bizonnyal az „Oly korban éltem”, „Olyan korban élek” fölütések párhuzamában rejlik. Mármost ha megnézzük a punk ideológiatörténelmi gyökereit, az érett teoretikusnemzedék írásaiban éppen ezt a hangsúlyozott retoricitást, kiáltványszerűséget, ezt a kinyilatkoztató, általánosító gesztust érhetjük tetten. Legyen a példám Arthur L. Gowancz egy 1980-as tanulmányának alábbi részlete: „Körülnézek a világban, a hátam mögé nézek, arra az időre, amit tapasztalatilag megéltem, ezért általánosítani képes vagyok, s mindaz, amit látok: megvetésre méltó és gyűlöletes. Ennek a világnak a technikai alkatrészei egyre tökéletesebbek, de mi változott Krisztus urunk születése óta? A lényegét illetően mondhatni semmi. Megváltozott az ember alapvető hajlama arra, hogy több és jobb fegyverrel ölje meg vagy igázza le embertársait? Hunyjuk le a szemünket, bökjünk találmányra a világtérképre, s akárhová ér az ujjunk, Afganisztántól Salvadorig, Kambodzától Libanonig, azt kell mondanunk: természetesen nem!”⁶

6 Arthur L. Gowancz tanulmányát – mindennemű forrásmegjelölés nélkül – Sükösd Mihály idézi: Sükösd, *Beat, hippy, punk... I. m.*, 135–136. Gowancz az írás megszületésekor, azaz 1980-ban 28 éves volt, a Columbia Egyetemen tanult szociológiát és pszichológiát. A fiatalember ekkor – Sükösd kifejezésével élve – „gyakorló dízspunk” volt. (A fordítást több ponton korrigáltuk.)

Hogy Gowancz okfejtése mind tartalmában, mind retorikai fölépítésében határozott rokonságot mutat a *Szabad a pálya* szövegével, nem vitás. A kérdés az: milyen logika, milyen attitűd, milyen gondolkodás-, beszéd- és érvelésmód bontakozik ki előttünk, s vajon honnét ilyen ismerős mindez? Nos, a vizsgált punk szövegeket jellemző állambölcseleti alapozás, amely Gowancznál és a HétköznaPI-nál egyaránt értelmez(n)i (látszik), s a maga retorikájával ugyanakkor túl is szabályozza irányítók és irányítottak – „népruházók” és „kizsákmányoltak” – viszonyát, a platóni ideák utópikus jövőbe vetettségének reciprokaként megjelenő negatív jelenidejűség, a felvilágosodás államregényeiben megrajzolt, „a lehetséges világok legjobbjaként” elképzelt rendszerekkel ellentétes fiktív művilágok már-már a krizeológia, a válságtudomány területére visznek. Disztópikus készletés, fonák nézőpont, nagyítás, (el)túlzás – ez tehát a receptje ezeknek a szövegnek, miként ez volt Orwell (*Nineteen Eighty-Four, Animal Farm. A Fairy Story*), Huxley (*Point Counter Point, Brave New World*), Krleža (*Banket u Blitvi*) és Čapek (*Válka s mlčky*) regényeinek is. Csakhogy ameddig a felsorolt művek többségében komoly struktúraszervező szerepe van a modernség másik pólusáról, a *romance* felől érkező komikus-humoros perspektívának (gondoljunk csak a *Harc a szalamandrákkal* parodisztikus, burleszkszerű betéteire), itt valami mély, depresszív, elidegenedett, cselekvésképtelen, lemondó önsajnálát és világfájdalom nyilatkozik meg, melynek legfőbb retorikai eszköze az *általánosítás*. A rossz általánosként, győztesként és végképp megfélemezhetlenként tételezése, s ily módon a választás-önelhelyezés, sőt az átállás szükségletlensége, önmagunk *ab ovo* rosszként, a nagybetűs Pusztítás rabszolgáiként való fölismerése, végül pedig életcélunk, cselekvési tervünk ehhez történő utólagos hozzáigazítása – ez a punk „érték”-választása, szomorú filozófiája.

Kár volna (a negyvenes évek vértanúit emlegetve) tagadnunk a Ma emberének kollektív kínjait, gigantikus tudásának (felkészültségének) és roppant tudatlanságának (amnéziájának) terhét, ön- és környezetpusztításának nyomán szárba szökkenett klausztofóbiáját, a megnövekedett elvárások, illetve a túlszabályozott, túlfigyelt és túlgépesített élettér „eredményeit”: a kortárs individuuum különb s különféle fóbiáit, fixációit, frusztrációit és pánikszindrómáit. Mégis úgy látom, a dallamos és (az átlaghoz képest) jól szövegezett punk dal, a *Szabad a pálya* könnyen félrevezetheti a gyanútlan hallgatót. Csupán két körülményt szükséges közelebről szemügyre vennünk, s állításom tüstént beláthatóvá válik. Egyrészt a Radnóti-féle (költői) és a HétköznaPI-féle (piaci) általánosítás *alapját*, másrészt az egyes diszkurzusok *célfát*. Hiszen amíg az egyik gesztus a saját (megélt és megismert) világ univerzális léttartalmainak megörökítését célozza, mégpedig a jövő nemzedék okulására, addig a másik a jövő nemzedék oktalanságát használja ki (egy-egy közismert versszerkezet és retorikai figura aktiválásával) saját jelenének és anyagi helyzetének biztosítására. Amint a punk zene piaci tényezővé, az általa kinyilvánított szellemi-lelki talajtalanosság pedig árucikké válik, hisztérikus (önmagában is kifogásolható) „programja” immár semmilyen igazságérvényre, *hitelességre* nem tarthat igényt. Persze tudom én jól: Krisztus koporsóját sem őrizték ingyen – legalábbis így tartja a mondás. De talán éppen ezért: a tömegsírbeli előkerült, egy egészen kivételes művészi és emberi magatartás üzeneteként (is) olvasható *Bori notesz* magasan a világ- és magyar kultúra művelői fölé, utolérhetetlen eszmei-etikai-esztétikai magasságba emeli a *Töredék* költőjét, s ezzel párhuzamosan valamennyiünket önvizsgálatra ösztönöz.

*

Végezetül le kell szögezzem: nem egy zenekart, s nem is egy szívemnek kedves, mi több, saját élettörténetem szempontjából is kiemelt jelentőségű zene-számot kívántam elmarasztalni, csupán olyasvalamit vágytam megmutatni, amelytől felkészületlen zsurnalizmusunk, tudományos fensőbbiségérzetünk és/vagy kispolgári prudériánk eleddig megfosztott bennünket.⁷

Mindazonáltal továbbra sem hiszem, hogy a punk valami jó dolog volna, sőt, éppen ellenkezőleg: úgy hiszem, hogy valami nagyon rossz, lévén egy bizonytalan végkimenetű játszmában eleve eldöntöttséget (rossz értelemben vett predestinációt) hirdet, ráadásul kivitelezhetetlen anarchiára, brutális ön- és környezetgyilkosságra, szellemtelen és lelketlen pusztításra szólítja fel éretlen és műveletlen célközönségét.

„Ez a világ rossz, ott pusztítom, ahol érem” – üzeni a punk. „Ez a világ rossz, úgy nézem, el is pusztít engem; s én mégis ott és addig építem, ahol és ameddig érem, él(het)em” – üzeni a költő. Mindössze ezt a párhuzamot kívántam fölillantani, s ugyanezért a párhuzamért tenném bele egy eljövendő ének-zene tankönyvcsalád könnyűzenei kötetébe-fejezetébe a *Szabad a pálya* című alkotást.

7 Vö. MOLNÁR Szabolcs, *Van a zenekritikának feladata? = Az olvasó lázadása?: Kritika, vita, internet*, szerk. BÁRÁNY Tibor, RÓNAI András, JAK, Kalligram Kiadó, Bp., Pozsony, 2008, 189–194.

Számunk szerzői

Benyovszky Krisztián (1975)
irodalomtörténész, kritikus,
a Konstantin Filozófus Egyetem
oktatója
(Érsekújvár)

Cseh Zoltán (1973)
költő, műfordító, irodalomtörténész,
a Comenius Egyetem oktatója
(Dunaszerdahely)

Fodor Péter (1976)
irodalomtörténész, szerkesztő,
a Debreceni Egyetem oktatója
(Debrecen)

Kovács Árpád
irodalomtudós,
a Károli Gáspár Református
Egyetem oktatója
(Budapest)

Kovács Gábor (1980)
a Pannon Egyetem oktatója
(Veszprém)

Merva Attila (1978)
a Selye János Egyetem
doktorandusza
(Pozsony)

B. Molnár Csilla (1990)
a Selye János Egyetem hallgatója
(Dunaszerdahely)

Nagy Márta (1985)
a Selye János Egyetem hallgatója
(Nyékvárkony)

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

L. Varga Péter (1981)
irodalomtörténész, szerkesztő,
az ELTE oktatója
(Budapest)