

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2016/2

XI. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán
(Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony),
Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom),
Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

BENGI László:

A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában 3

PAPP Ágnes Klára:

Szindbád, a kisvárosi flâneur 13

TARJÁNYI Eszter:

*Regénybe rejtett operett. Kosztolányi Pacsirtája – a lélektani
regény és a népszerű műfaj szimbiózisa* 31

BAKA L. Patrik:

*Magánuniverzumok II. Egy végtelenbe vesző világ
metafizikája (László Zoltán: Nagate vs. Nulla pont) 51*

SÁTOR Veronika:

*Műfaji hagyományok kereszteződése Kleinheincz
Csilla műveiben 73*

A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2016

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 949
74 Nitra, email: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelené-
sének dátuma: 2016, november ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft.,
Érsekújvár ♦ Nyomta: NITRIANSKE TLAČIARNE s.r.o., Nitra. ♦ Regisztrációs szám:
3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, email:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:
NITRIANSKE TLAČIARNE s.r.o., Nitra. ♦ Technická príprava: Kalligram Typography kft.,
Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum
vydania čísla: november 2016 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

Bengi László

A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában

Absztrakt. A kortárs elméleti megfontolásokat kettős viszony fűzi a műfajiság problémájához: jöllehet az irodalomértelmezés diszkurzusából nemigen látszanak kiűzhetőnek a műfaji kategóriák, alig palástolható teoretikus kétely övezi a világos műfajtipológiák hasznavehetőségét. Ezzel egyre inkább megkérdőjeleződik a műfajkeverés, a szinkretizmus és hibridizáció jelenségeinek értelmezése, amely pedig a 20. század közepére a műfajelméleti figyelem pereméről annak középpontjába került. Az irodalom történetét lényegében végigkísérő átmeneti műfajok ugyanis a romantikus és modern irodalom történeti tapasztalata felől kiváltképp nem mellőzhető kérdéskört képeznek. A műfaji emlékezetnek kezdettől fogva azok a rétegei járulhattak hozzá releváns szempontokkal ezeknek a műveknek megértéséhez, amelyek – kikerülve robosztusság és flexibilitás dichotómiáját – elszakadtak a műfajelmélet „teoretikus” stabilitásának és a műfajok „gyakorlati” változékonyságának kevés interpretatív erővel bíró oppozíciójától.

3

Aki némiképp kívülállóként, nem a műfajelmélet felszentelt szakértőjeként téved a műfajokkal és műfajisággal foglalkozó tudományos diszkurzus boszorkánykonyhájába, annak elsöre talán nehéz eldöntenie, műhelyben vagy műteremben, a molekuláris gasztronómia laboratóriumában vagy alkímista vegykonyhában jár. Tanulmányomban az előbbi ellen, de nem is az utóbbi mellett foglalok állást, amikor azt mérlegelem, hogy a modernség irodalmának műfajokhoz fűződő viszonya – legalábbis ennek némely vonása – mennyiben kíván olyan értelmezést, amely eltávolodik a műfajelmélet mint tudomány *versus* alkímia válaszfaltól.

A *New Literary History* 2003-ban megjelent két, műfajokról szóló, *Theorizing Genres* alcímet viselő számának második kötetéhez írt bevezetőjében Ralph Cohen föltehetőleg nem véletlen látja szükségesnek – bizonyos értelemben utólag, avagy közbevetőleg – körvonalazni, hogy a tematikus összeállítás szerzői tulajdonképpen miben is értenek egyet, azaz miféle kompromisszum rajzolódik ki a műfaj fogalma kapcsán a 21. század elején folytatott vizsgálódásokból. A szimpózium résztvevői – írja – „mind föltételezik, hogy a műfaj szövegek csoportjára utal. Tekintsük bár e »csoportot« osztálynak, kategóriának vagy konvenciónak, az elemeit képező szövegek alkotják a »csoportot«. Egy létrejövő műfajban a kezdeti elem, valamint azok, amelyek szorosan ezt követik, számos jellemzőben osztoznak. De ez az osztozás idővel, ahogy további jellemzők adódnak a korábbiakhoz, mind kevésbé lesz merev. Egy műfaj át tud alakulni, új műfajokat eredményezve; vagy el is tűnhet a gyakorlatból. Egy mű mindenképp eleme valamely műfaji csoportnak, de hogy ez a viszony lényegi sajátosság lenne, az már közel sem szükségszerű. Szövegekről, amelyek valaha egy műfaj lényegi elemei voltak, más időben kiderül-

het, hogy több műfaj elemeiként is tekinthetünk rájuk.”¹ Cohent föltehetőleg nem csak az ösztönözte a reprezentatívként föltüntetett gondolatok felvázolására, hogy – amint állítja – az első kötet tág tematikus merítéséhez és ebből adódó tudományköziségéhez képest a második szűkebben az irodalmi műfajokat állítja középpontba. Bizonyára az is közrejátszott a második bevezető érvelésének kialakításában, hogy – amint a bevezetőnek mind az egyes esszékhez fűzött reflexióiból, mind záró passzusaiból kiviláglik – a bizakodóan kijelentett egyetértés nem csekély túlzásnak bizonyul.

Aligha véletlen, hogy a műfajiság szempontjának legitimitása az utóbbi évtizedekben rendre igazolásra, megtámogatásra szorult a kritikai gondolkodás fórumain. Az irodalomelméleti diszkurzus olyan fogalmai, mint a szingularitás vagy az emergencia, első pillantásra a műfajok hasznavehetőségét illető kételyt, a műfaji kategóriákkal szembeni teoretikus bizalmatlanságot látszanak fokozni. Az intertextualitás jelenségéhez kötődő elméleti megfontolásokat szintűgy kettős viszony fűzi a műfajiság problémájához: egyaránt levezethető belőlük a műfaji kapcsolatok megerősítése, valamint az utalások lehatárolatlansága folytán a típusokba rendezés lehetetlensége. Az architextusnak mint az osztályba sorolhatóságnak a genette-i fogalma² – még ha nem ruházzuk is föl normatív, preskriptív jelleggel – nem egykönnyen békíthető ki a szöveg művel szembeállított barthes-i eszményével³ vagy az intertextualitás kristevai értelmezésével.⁴

4

Amikor Kristeva ösztönzésként a karnevál soknyelvűségének bahtyini elméletére hivatkozik,⁵ egyszersemind a regény s azon keresztül a menipposzi szatíra hagyományának olyan elbeszélésére emlékeztet, amely a szabad és határszegő műfaji játékok modern válfajait tág történeti horizontba ágyazza. Bahtyin az értékörzés stabilitását és a szüntelen megújulás modernségét mint a kultúra működésének két elvét szembesíti egymással, s ehhez regény és eposz műfaji különbségét kapcsolja. A regény „jellemzője az örökös átértelmezés, átértékelés”.⁶ Ebből adódik Bahtyin föltevése a műfajok időről időre tapasztalható regényessé válásáról: a kanonikus szabályok föllazításával a regényesedés a műfaji megújulás időszakát hozza el, amiben lényegi szerepet játszik a regény és a tőle áthatott műfajok alapvetően önkritikus – vagyis viszonylagos és saját magán is nevetni kész – beállítottsága. „A regény problémájánál a műfajelmélet gyökeres átalakítása válik szükségessé.” – szögezi le az orosz tudós.⁷

1 Ralph COHEN, *Introduction: Notes Toward a Generic Reconstitution of Literary Study*, *New Literary History*, vol. 34, 2003/3, v.

2 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1–2, 82, 85 s különösen 89.

3 Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor = Uő, *A szöveg öröme*, Budapest: Osiris, 1996, 67–74.

4 Julia KRISTEVA, *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény*, ford. Koudeláné Sziklay Zsuzsanna, Helikon, 1968/1, 115–125.

5 Főképp lásd Uo., 116, 119.

6 Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény. A regény kutatásának metodológiájáról*, ford. Hetesi István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 57.

7 Uo., 33.

„A romantikusok fokozatosan lebontották a műfajok rangsorát”, amely folyamatnak akár szélső pontra érkezése is látható abban, hogy „utóbb Croce már a műfajok létezését vonta kétségbe” – állítja Szegedy-Maszák Mihály *A műfaj, amint újraindítja önmagát* című tanulmányában.⁸ A műfajokat leginkább olvasási módként termékeny fölfogni, ami magában hordja annak lehetőségét, hogy az írók és velük együtt – vagy épp ellenük – az olvasók mindegyre átrendezzék a műfajokat egymáshoz fűző viszonyhálót, sőt akár egyetlen műnek a műfaját is módosíthatják, időről időre átértelmezhetik.⁹ Mindennek fényében pedig világosabbá válik a műfaji (ön)megnevezések a modernségben (is) érzékelhető megsokszorozódása, amelyet Szegedy-Maszák Mihály elsősorban az (ön)életrajz példáján mutat be.¹⁰ Az ekként láthatóvá váló szövevényes kép éppúgy vehető a műfaji határok föloldódásának és ezen keresztül a műfajfogalom válságának jeleként, mint ahogy annak megnyilvánulása is érezhető benne, hogy a műfajok „családi hasonlóságával” űzött sokféle játék újra és újra, de koronként változó módon az alkotás kifejezetten termékeny és kreatív lehetőségének adja alapját.

Az utóbbi évtizedekben a műfajtipológiai kutatások helyett – a regényesedés bahtyini elképzelésére rímelve, mintegy gyógyírt keresve a típuselméletek legalább részleges kudarcára – mindinkább a műfajkeverés, a szinkretizmus és hibridizáció jelenségei kerültek a figyelem előtérébe. A heterogenitás efféle tapasztalata nem egyszerűen kétségessé tette a műfajok elkülönítésének és rendszerezésének relevanciáját, hanem mintegy kifordította a műfajba sorolás észjárását: immár nem a szöveg fölé rendelhető típusok, hanem ama kategóriák meghatározása jelenti az értelmezés tétjét, amelyeket a mű anélkül idéz meg, hogy bármelyikük alá lenne fogható. Amint ugyanis a műfaji határok áthágásához vezető keveredés válik alaptapasztalattá, az úgynevezett „tisztá műfajok” mindinkább viszonyítási pontként szolgáló ideáltípusokká lesznek. Ez pedig paradox módon nemcsak a műfajváltozatok dinamikus kölcsönhatását és rugalmasabbá válását idézi elő, hanem a szövegtípusok rendszerének robusztusságát is fokozza: az üres, mert nem konkrét művek valós csoportjaként elgondolható ideáltípusok sokkal stabilabb orientációs mintázat lehetőségét kínálják föl, mint az újraértelmezések során formálódó művek változó osztályainak „valós” tipológiai szisztémája.

A műfaji jelölökként értelmezett jelenségek ekként mintegy felszabadulnak az időbeli folytonosság kényszerű elvárása alól, és sokkal inkább időnek kitett, változékony, sőt tűnékeny tapasztalat részeseként válnak hozzáférhetővé. Mindeközben fontos hangsúlyozni, hogy az ideáltípusok elkülönítésében erős szűklátókörűség pusztá teoretikus ösztönzést keresni. Éppen ellenkezőleg: szerepüket csak a gyakorlat sokszínűségének és mozgalmasságának érzékelhetővé tétele igazolhatja, a műfajiságot az alkotások olyan aspektusának mutatva, amely megkérdőjelezi elmélet és gyakorlat éles ellentétezésének értelmét.¹¹

8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A műfaj, amint újraindítja önmagát* = Uő, *A mű átváltozásai*, Pozsony: Kalligram, 2013, 163.

9 Uo., 164, 179.

10 Uo., 167–179, különösen 168.

11 Vö. Max WEBER, *A társadalomtudományos és társadalompolitikai megismerés „objektivitása”*, Józsa Péter fordításának felhasználásával ford. Wessely Anna = Uő, *Tanulmányok*, Budapest: Osiris, 1998, 48–59.

Némileg sarkítottan fogalmazva: a műfaj mint olyan szigorú értelemben talán nem létezik, ám hatásában sokszor annál elevenebbnek és átütőbbnek mutatkozik.

A műfaji játék révén kiváltott befogadói tapasztalatnak a modernségben legalább két, egymással kevésbé rivalizáló, mint inkább egymást kiegészítő oldaláról beszélhetünk, még ha e pólusok csak erős egyszerűsítések árán körvonalazhatók is. Egyfelől a tömegirodalom – például a füzetes regények – kiszámítható szövegsémáin edződött olvasók épp a stabilitás illúzióját nyújtó, biztos keretek révén enyhíthetik, egyszersmind ezek ellenében tapasztalhatják meg mindennapi (kulturális) gyakorlataik, élethelyzeteik kognitív és affektív téren egyaránt megmutatkozó dinamizmusát és instabilitását.¹² Todorov az efféle érvelésről rosszállóan jegyzi meg, hogy túl könnyen juthat arra az éles következtetésre, mely szerint „csak a tömegirodalmat (detektívregények, regényfüzetek, sci-fi stb.) nevezhetnénk elvileg »műfajnak«”.¹³ A műfajok sajátosan tömegirodalmi kötődéséből szinte magától értetődően adódik, hogy a műfajiságtól való elrugaszkodás viszont a magas irodalom egyik zálogának tekinthető.

Másik oldalról a modern irodalom sokszor provokatív módon irányítja a figyelmet a műfaji hagyományok megidézésére, egyúttal – több értelemben is – kijátszására.¹⁴ Csakhogy ezáltal paradox módon nagymértékben inadekvátta lesz az a nem is ritka olvasói szokásrendszer, amelynek műfaji elváráshorizontja kevésbé reflektált, és így a műfaji kódokat már-már öntudatlan automatizmussal érvényesítési a befogadás folyamata során. Ezzel szemben jószerével egy műfajtipológiai érdekeltségű olvasásmód igénye jelenik meg, amely egyébként a tudós vagy tudóskodó szövegértelmezés sajátja szokott lenni, sarkított, némelykor parodisztikus formában pedig a műfaji osztályokba sorolás – növényrendszertani gyakorlatokra emlékeztető – középiskolai válfajában ölt alakot. Utóbbi pedig arra is fölhívja a figyelmet, hogy a reflektált műfaji játékok kapcsán sokszor nem véletlenül vethető fel az önirónia gyanúja: a megidézett műfajok kiforgatása könnyen a műfaji kötődések ebből adódó reflektálásának inherens komikumába fordul át.

Az ideáltipikus műfaji jegyek irodalmi tömegtermelésben való kiaknázhatósága és a magas művészet ezzel szemben történő elhelyezése, a modernség kánonjában mindegyre visszaköszönő műfaji határátlépések és ezek öniróniától sem mentes reflexiója, azaz a műfajmegjelölésekkel való széles körű és a megnevezések sokszorozódásával is járó játék egyaránt azt sejtetik, hogy a műfaji gondolkodás elvetése felé vezető, könnyen kiélezhető következtetések nem állnak összhangban a modern művészet tapasztalatával. A modern irodalom – szemben nem egy avantgárd törekvéssel vagy legalábbis ideológiával – kevésbé a műfaji hagyomány megtagadásában vagy teljes meghaladásában látszik értelmezni önmagát, mint inkább a műfajiság ellentmondásos, sőt kéte-

12 Lásd ehhez Niklas LUHMANN, *A tömegmédiá valósága*, ford. Berényi Gábor, Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2008, 65–72.

13 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest: Napvilág, 2002, 10.

14 Vö. Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete*, ford. P. Müller Péter = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SIKLAKI István, Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, 283–284.

sélyes, mégis eleven tapasztalattá formálását szorgalmazza. Ahogy azonban a szövegek műfaji horizontjának olvasás során történő felépítése egyszerre bizonyulhat reflektált és komikus, zseniális és iskolás erőfeszítésnek, úgy tapintható ki a modernségnek a saját műfajfelfogásával szembeni értetlensége és kéteye is.

A fentiek alapján szinte példaszerű érvénnyel említhető az, ahogy Kosztolányi eljutott az *Esti Kornél* kötet összeállításáig, vagyis egy olyan regény és novellaciklus között mozgó kompozíció megalkotásához, amely az elmúlt évtizedekben döntő módon látszott befolyásolni irodalomértésünket, és nemegyszer az ezredforduló szépírói számára is mintát jelentett. A befejezetlen *Mostoha* megszakításokkal, de föl nem adott elszánással írt töredékei és részletei azonban ezzel egy időben azt mutatják, hogy Kosztolányi nem hagyott fel egy már-már jól formálnak szánt regény megírásával, vagy legalábbis eleven maradt benne ennek vágya.

Babitsnak az *Esti Kornél*-ról írott kritikája nem kevés értetlenséget is sejtet épp a kötet műfajiságával kapcsolatosan.¹⁵ A költőtárs második bírálata ugyan mentegetni próbálja az első írás – tudottan vagy sem, de – bántó élű fordulatait, s leszögezi, hogy önmagában még nem hiba, ha egy sorozat nem válik kész regénnyé, illetve annak darabjai lekerékített novellákká.¹⁶ Babits tulajdonképp kezdettől világosan látta, hogy az *Esti Kornél* nem csupán a regény műfaját idézi meg ironikusan, hanem számos – és nem is kizárólag elbeszélő – műfajjal tart bonyolult rokonságot: „Igazi novella talán csak kettő van a kötetben; azok közül is az egyik lírává olvad át. A könyv többi darabja tiszta líra vagy ötlet vagy csevegés vagy humoreszk vagy értekezés, novellaformában.”¹⁷

7

Babits nem állítja nyíltan, hogy a regény és a novella mint szabályszerű történetmondó szövegtípusok – amelyeket ekként nem az elbeszélő szólamának és hangütésének dominanciája jellemez – magasabb rendű műfajok lennének. Mégis ellentmondásba látszik keveredni önmagával, amikor a harmadik fejezet lírainak érzett zárata fölött bánkódván a „kár” kifejezéssel él: „Hozzá kell tennem, hogy van egy írás a könyvben, amely mint novella is szinte tökéletes (kár, hogy a végén kissé ellirizálja): az ifjú Esti Kornél kalandja a vasúton az örült lánnyal.”¹⁸ Ez visszamenőleg is rögvést megerősíti a „szinte tökéletes” fordulat kétértelműségét, amely immár nem csupán leíró módon annyit jelöl, hogy a fejezet műfajilag nem mindenben felel meg a novellával szembeni elvárásoknak; a „szinte” szóra zárójelben rácsapó „kár” arról győz meg, a csók történetének előadása Babits szerint esztétikailag sem tökéletes. Mintha a műfaji átmenetiség bizony irodalmi fogyatkozást foglalna magában, a műgond hiányát vonná maga után.

15 Ehhez tágabb összefüggésben lásd VERES András, *Az Esti Kornél befogadástörténete* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, Pozsony: Kalligram, 2011, főként 638–656.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2010, 331–347, különösen 335–339.

16 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, II, 53, vö. még 51.

17 *Uo.*, 51.

18 *Uo.*, 52.

Túlzottan könnyű lenne Babits értetlenségét költészetének erudícióra építő, gyakorta klasszikus műfajokat imitáló vonásával összefüggésbe hozni, amely ebből adódóan egy már lezárt és stabil műfaji rendszer alapzatán nyugodnék. Babits számos klasszikus mintát követő verse ugyanis sokkal inkább a műfajok rugalmasságának „gyakorlati” tapasztalatában részesít, semmint hogy olyan „teoretikus” biztonságérzetet tanúsítana, amely a Babits által értelemyszerűen igen jól ismert antik műfajelméletek modern alkalmazásából eredne. Ahhoz hasonlóan, ahogy Joseph Farrell amellett érvel, hogy az antik elméleti tradíció nem azonosítható az ókori költői gyakorlatban implicit módon érvényesülő műfajszemlélettel,¹⁹ a *Levelek Írisz koszorújából* kötet is olyan sokszínű gyűjteménynek bizonyulhat, amely a verseknek az olvasás során egymás tapasztalatát dinamikus alakító kontrasztjai mentén szerkesztett.²⁰ Ha a kötetet imitációk legkülönbébbébb válfajainak antológiájaként olvassuk, akkor éppoly joggal kereshetjük benne az egység és a sokféleség, a szintézis és a szinkretizmus jegyeit.

Babits és Kosztolányi jól ismert és sokszor elemzett verses, illetve prózai kötete arra vall, a modernség anélkül formálta át a műfajiság tapasztalatát, hogy eleve megtagadta volt annak relevanciáját. A műfaji keretek áthágásának vagy a műfajkeverés aktusának a megértése során aktualizálódó-aktivizálódó műfaji emlékezet nem szorítható bele „teoretikus” stabilitásnak és „gyakorlati” változékonyságnak csekély interpretatív erővel bíró szembeállításába. Ha elfogadjuk, hogy a műfajt leginkább írás- és olvasásmódként szerencsés megközelíteni – értelmezésként tehát, és nem leírásként –, akkor már a mindennapokban érvényesülő műfaji minták is olyan összetett funkciókört képesek betölteni, amelyben a műfajok egyaránt utalnak egy sajátos társadalmi világra, kínálnak fogódzókat a közlés folyamatának artikulálásához, valamint jelölnek ki olyan elváráskereteket, amelyek között hatékonyabbá válhat a világ jelentéssé tétele.²¹ A műfaj ebből a szempontból tehát nem eleve adott és változatlan jegyek és jellemzők gyűjtőfogalma, hanem a befogadás során fölépülő, mozgó látókör, amely az olvasói ismeretek felől határozódik meg, és nyeri el körvonalait. Mint ahogy az *Esti Kornél* sem a már elkészült írásoknak a regénnyel mint műfajjal való ötvözéséből született, hanem egy több fázison keresztül haladó, műfaji jellegében is változó alkotói folyamat során jött létre.

Ha a kötetlen, reflektált és ironikus műfaji játékok a modernség irodalmi gyakorlatának lényegében alaptapasztalatává váltak, akkor mégis mi vezet ennek ambivalens, esetenként értetlen megítéléséhez? Avagy miből fakad, hogy egy olyan dinamikus műfajfelfogás, amely mind a modern irodalom, mind az antikvitásig visszanyúló írói hagyomány távlatából igencsak megalapozottnak mondható, sőt bizonyos mértékben közhelyességgel is vádolható, csak a felületes szemlélő számára tűnhet föl konszenzus tárgyának? A kérdés nyilván összetett választ kíván, amelyből zárásképpen egyetlen mozzanatot ragadok ki: a széttagoló műfaji analízis készítésének problematikusságát, az ele-

19 Joseph FARRELL, *Classical Genre in Theory and Practice*, New Literary History, vol. 34, 2003/3, 383–408.

20 Erről lásd TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bizonyosság és kétely határán. Babits első kötetének stílusrégészetségről*, Literatura, 1994/1, 73–87.

21 Peter SEITEL, *Theorizing Genres – Interpreting Works*, New Literary History, vol. 34, 2003/2, 277.

mek jól rendezett sorozatának felfedezése fölött érzett meglepődés korlátozottságát.

Amikor Todorov a műfajok keletkezését a nyelv szinte természetes velejárójának vagy képességének tartja, és ennek jegyében úgy véli, hogy valamely „új műfaj mindig egy vagy több régi műfaj transzformációja”,²² akkor közvetlenül egy nyelvészetből származó kategóriát hív segítségül, amely egyszerűen műfajok egymáshoz való viszonyának analízisét, leszármazásának logikái – a tanulmányban szó szerint pontokba szedett – elemzését, világos lépésekre történő szétbontását teszi lehetővé. Visszatérve a tanulmány kiindulásához, az elemzés hasonló logikája érvényesül Ralph Cohen bevezető esszéjében is: a tag(ság)ként is magyarázható *member(ship)* szó nem véletlenül fordítható inkább *elem*ként, ugyanis a szövegösszefüggés a kifejezés matematikai, konkrétan halmazelméleti konnotációját erősíti meg. Cohen a műfajt alapjában halmaznak lát(tat)ja, más esetben pedig összetevők olyan keverékeként utal rá, amelynek elemei többé-kevésbé szabadon társíthatók, ezáltal a műfaji tapasztalatnak mind az írás, mind az olvasás folyamata felől egyfajta kombinatív, permutatív jelleget kölcsönözve.²³ Barbara M. Benedict esszéje nyomán²⁴ pedig az antológiát is mint műfajok alkotta műfajt közelíti meg.

A New Literary History műfajelméleti összeállításának bevezetője végső soron olyan kombinatorikussá fokozott műfajszemléletet sugall, amelyben nemcsak radikális elrugaszkodás, de egyfajta visszalépés is látható a modernség transzgresszív műfaji gyakorlatához képest. Hiszen a műfajok és azok kölcsönhatásai-változásai csak abban az esetben írhatók le előre adott elemek kombinációi révén, amennyiben ezek megőrzik – egy normatív műfajelmélet háttere előtt megmutatkozó – merev elválasztottságukat és éles különbségüket, valamint a velük végzett műveletek során alapjában változatlanok maradnak. Ez a megközelítésmód azonban alkalmatlan a modernség műfajokhoz való viszonyának megértésére: inkább azoknak az ellentmondásoknak az újraképzéséhez, megismétléséhez vezet, amelyek révén Babits Kosztolányi-kritikája akár a modern irodalom önfélreértései egyikének is föltűnhet.

A műfaji jegyeknek mint afféle kolláznak az elgondolása rokonságot mutat az avantgárd művészetek némely provokatívabb törekvéseivel, ennek fényében alakítva ki egy sajátosan sarkított, a történeti vonatkozásokat egyszerűsítő értelmezést. A modernség irodalmi tapasztalata viszont a befogadást határozottan nem műfajok nélküli eseménynek látja, hanem olyan aktivitásként, amely a műfajt előálló és lebomló folyamatként, a műfajra vonatkozást magát is történekként teszi érzékelhetővé és értelmezhetővé. A műfaji határok (modern) áthágásáról így sem a 20. század elején kiteretőszerű logikai-kombinatorikai szemléletmód, sem a modernség újdonságélményét nagyjából ugyanebben az időben fölfokozó avantgárd alkotásmód nem tud meggyőzően számot adni. Az ebbe az irányba tájékozódó elméleti gondolkodás ugyan elismeri a modern művészeti gyakorlat újnak tetsző elemeit és nagyfokú szabadságát – ezzel a műfajelméleti konvenciók máig ható alapjait fektetve le,

22 TODOROV, *A műfajok eredete*, 285.

23 COHEN, *I.m.*, v–vi.

24 Barbara M. BENEDICT, *The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain*, New Literary History, vol. 34, 2003/2, 231–256.

de a modernség önmagára adott ambivalens reakciójának nem az öniróniára is nyitott, hanem a túlzott egyöntetűséget kereső és némi értetlenséggel bíró oldalához kerül tehát közel. Ama saját korlátaival birkózó, a maga kísérteteivel hadakozó látásmódhoz, amely a gasztronómiában kizárólag tudományt vagy csak alkímiát hajlandó észrevenni, mikor a konyhaművészetről kellene szólnia, avagy – de erről már ne is beszéljünk – azt élveznie.

Irodalom

- BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi, 1978.
- BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény. A regény kutatásának metodológiájáról*, ford. Hetesi István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 27–68.
- BARTHES, Roland, *A műtől a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor = *Uő, A szöveg öröme*, Budapest: Osiris, 1996, 67–74.
- BENEDICT, Barbara M., *The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain*, *New Literary History*, vol. 34, 2003/2, 231–256.
- COHEN, Ralph, *Introduction: Notes Toward a Generic Reconstitution of Literary Study*, *New Literary History*, vol. 34, 2003/3, v–xvi.
- FARRELL, Joseph, *Classical Genre in Theory and Practice*, *New Literary History*, vol. 34, 2003/3, 383–408.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.
- KRISTEVA, Julia, *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény*, ford. Koudeláné Sziklay Zsuzsanna, Helikon, 1968/1, 115–125.
- LUHMANN, Niklas, *A tömegmédiá valósága*, ford. Berényi Gábor, Budapest: Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2008.
- SEITEL, Peter, *Theorizing Genres – Interpreting Works*, *New Literary History*, vol. 34, 2003/2, 275–297.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A műfaj, amint újraindítja önmagát* = *Uő, A mű átváltozásai*, Pozsony: Kalligram, 2013, 163–181.
- TODOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. Gelléri Gábor, Budapest: Napvilág, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete*, ford. P. Müller Péter = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SIKLAKI István, Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, 283–295.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bizonyosság és kétely határán. Babits első kötetének stílusrétgazettségéről*, *Literatura*, 1994/1, 73–87.
- VERES András, *Az Esti Kornél befogadástörténete* = *KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél*, Pozsony: Kalligram, 2011, 573–839.
- WEBER, Max, *A társadalomtudományos és társadalompolitikai megismerés „objektivitása”*, Józsa Péter fordításának felhasználásával ford. Wessely Anna = *Uő, Tanulmányok*, Budapest: Osiris, 1998, 7–69.

The Functional Shift of Hybrid Genres in Modern Literature

Contemporary theoretical considerations bear a twofold relationship to the problem of genre: while generic traditions seem to be inherently present in any discourse about literature, it is hardly possible to conceal the deep theoretical doubt about the applicability of typological approaches to genres. By this, the interpretation of generic syncretism and hybridization has become questionable, altho-

ugh the role hybrid genres played in modern arts cannot be omitted from the literary experience of modernism. It was not by chance that cross-genre phenomena gained central position during the 20th century. Genre conceptions contribute to the understanding of modernism relevantly inasmuch as they can get rid of the mere dichotomy of robustness and flexibility, and they stop to sustain an opposition between the theoretical stability of typology and the practical transformations of genres in history.

Keywords: genre theory, hybrid genres, literary experience, modern literature

Bengi László
ELTE BTK
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A
lbengi@elte.hu

Szindbád, a kisvárosi flâneur

Absztrakt. A tanulmány egy szélesebb kutatás része, amely a „kisváros poétikájának” megírását tűzte ki céljául: a tizenkilencedik századi metropolisz-mítosszal szemben lét-rejövő provinciális kisváros kronotopozsának jellemzőit foglalja össze, elsősorban a huszadik század elejének magyar irodalma alapján. Krúdy Gyula kisváros-ábrázolása ebben a körben egyedi szint képvisel. Jelen írás arra vállalkozik, hogy ennek jellemzőit a tízes években született Szindbád novellák világán keresztül vizsgálja. Ehhez segítségül hívja a Baudelaire által megrajzolt flâneur (kószáló) figuráját, akit Walter Benjamin a modernség egyik kulcsfigurájaként értelmez.

...a tér kapcsán kialakított viszony az emberhez való viszonyoknak egyrészt feltétele, másrészt szimbóluma...

Georg Simmel: *Exkúrsus az idegenről*

13

Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt vagyonsként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése.

Walter Benjamin: *Párizs, a XIX. század fővárosa*

Ha a huszadik század első felének magyar kisváros-képéről és az általa közvetített tapasztalatról beszélünk, akkor megkerülhetetlenek Krúdynak az eddig leírt típusoktól¹ merőben eltérő kisváros-ábrázolásai, ezen belül is mindenképp az a kép, amely reprezentatívan a tízes években írt Szindbád-novellákban,² ezek közt is a Szindbád alakját megteremtő, legtöbbet idézett, legszélesebb körben ismert első darabokban rajzolódik meg. Krúdy Szindbádjának felvidéki vagy nyírségi kisvárosai éppenséggel Bahtyin által leírt provinciális kis-

1 A tanulmány része egy nagyobb kutatásnak, amely a huszadik század első felének magyar kisváros-ábrázolásain keresztül a „kisváros poétikájának”, a provinciális kisváros kronotopozsának megrajzolására tesz kísérletet. Lásd: PAPP Ágnes Klára, *A kisváros poétikája 1. A kisváros toposza Kaffka Margit, Móricz és Kosztolányi műveiben*, Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2015/2, 12–30.; *A kisváros poétikája 2. A kisváros toposza Kosztolányinál*, Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2015/3, 16–29. A Krúdy-elemzés folytatása a későbbiekben fog megjelenni.

2 Az 1911-ben megjelent *Szindbád ifjúsága*, illetve az ebből válogató és ezt kiegészítő 1917-es *Szindbád ifjúsága és szomorúsága* című kötet darabjairól van szó.

város kronotoposzának³ azon kitételét látszanak illusztrálni, miszerint „az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától”. (Annyira, hogy a korai, 1906-os, mikszáthi ihletésű *A podolini kísértet* bevezetőjében [Valami előszóféle] ez szó szerint valóra is válik, a fantasztikumba fordítva a kisváros-képnek ezt a vonását.⁴) Ez a rendkívül karakteres vonás ugyanakkor a Szindbád-történetekben kevésbé illeszkedik az előző regények kapcsán leírt, alapvetően a nagyváros és a kisváros szembeállítására épülő kettősségre,⁵ ami a mitizált metropolisszal szemben a provinciális kisváros ellenmitosztát, annak telítettségével szembeállított (lehetőség-, cselekedet- vagy értékhiányban megnyilvánuló) ürességre épülő toposzt hozza létre, és ezzel a nagyváros-reprezentációkhoz hasonlóan a modernség életérzésének egyik reprezentatív hordozójává válik. Úgy tűnik, épp ellenkezőleg: itt a kisváros mitizálódik, az lesz az utazás célpontja, középpont, érték hordozója. Ezt a korábban jellemzett toposztól való eltérést tükrözi az, hogy Krúdy fenti kisvárosaihoz hasonló attribútumokkal rendelkezik az udvarházak vagy a falu ábrázolása is a tízes évekbeli novellisztikájában. Tanulságos ebből a szempontból, hogy Bezeczky Gábor három példát hoz fel a *Szindbád ifjúságára* jellemző ciklikus

- 3 „[E] kisváros a ciklikusan folyó mindennapi idő helye. Benne nem események zajlanak, hanem csupán minduntalan ismétlődő »léthelyzetek«. Az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet. Napról napra ugyanazok a mindennapi cselekvésformák, ugyanazok a beszélgetési témák, ugyanazok a szavak stb. ismétlődnek. [...] A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez.” Ugyanakkor azt is hozzáfűzi a fenti gondolatmenetéhez Bahtyin, hogy épp ennek az időtapasztalatnak a teljes eseménytelensége miatt nem lehet az egész regény meghatározó ideje, „az írók általában összefonják más, nem ciklikus idősorokkal, vagy az utóbbiakkal félbeszakítják, és gyakran használják a kontrasztthatás kedvéért, eseménydús és energikus idősorok háttéréül.” Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben*, ford. Könczöl Csaba = Uő, *A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat, 1976, 300.
- 4 *A podolini kísértet* metaforikus és fantasztikus közt átmenetet képező téridejéről lásd Tarjányi Eszter elemzését: TARJÁNYI Eszter, *A fikcionalitás, a történetiség és a térábrázolás narratívájának találkozása Krúdy boncasztalán*, Irodalomismeret, 2013/2, 18–29.
- 5 Többek közt azért is a Szindbád-történetek kisvárosát állítom a vizsgálat középpontjába – noha Krúdy sok más művében is megjelenít hasonló helyszíneket –, mert ezekben az írásokban teremődik meg, mint látni fogjuk, a legletisztultabb formában ez a toposz: ahogy vonásai nem válnak újabb fikció kiindulópontjává, úgy nem helyeződnek be a kisváros–nagyváros szembeállítás értelemstruktúrájába sem, mint például a *Napraforgó*, az *Asszonyságok díja*, a *Boldogult úrfikoromban* utalásaiban vagy az *N.N.* visszaemlékezése esetében. A város-vidék szembeállítás értelemkonstituáló szerepéről lásd: EISEMANN György, *A város mint fikció és emlék (Krúdy Gyula Asszonyságok díja és más „pesti regények”)*, Budapesti Negyed, 2001/4.; FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest: Szépirodalmi, 1986.; OROSZ Magdolna, *Monarchia-diszkurszus és az emlékezés tere Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében*, Irodalomtörténet, 2008/2, 244–245. A város-vidék szembeállítást megalapozó szemléletmódról írja Fülöp László: „Krúdy epikájában a nagyvárosélmény létrehívja saját ellentétét is, kialakítja azokat a nosztalgákat, amelyek egy másfajta életet tesznek kíváncsiak. Vágyképek alakjában tűnnek fel olyan életminták és életmódváltozatok, tájak és közegek, helyzetek és miliók, amelyek hiányoznak a modern urbanizált élet szerkezetéből” *I.m.*, 85.

időszemlélet és az általa felidézett tipikus motívumok illusztrálására (*A hídon* mellett az *Egy régi udvarházból* és a *Szindbád őszi útja* egy részletét), és e három egyszersmind a fenti három helyszínt idézi meg.⁶

Ennek az ábrázolásnak az értelméhez közelebb jutunk, ha – még mindig Bahtyinból kiindulva – azt vizsgáljuk meg, hogy Krúdy milyen más időtapasztalattal szembesíti a kisváros ábrázolását, milyen más kronotoposz segíti a provinciális hely és idő színrevitelét. Ez természetesen az út, az utazás kronotoposza⁷ lesz, ami ez esetben az emlékezés színrevitelét szolgálja, azaz egyszerre helyváltoztatás és a személyes múltba tett út, egyszerre külső és belső, térbeli és időbeli utazás.⁸ Fried István létélményként értelmezi az utazást, az útonlétet Krúdynál: „az utazás az elbeszélés olyasfajta térideje, amelyen az egymásba/ra rakódó tér és idő kölcsönösen kioltja egymást, mindössze a múlt időbe helyezett és [...] az emlékezet révén földidézett történések és/vagy világ-érzékelések történetbe szervezése nyomán lokalizálódik és (kevésbé konkrétan) temporalizálódik a cselekmény”.⁹ Ez teszi lehetővé, hogy az ezekben a novellákban megjelenő kisváros tere reprezentatív módon a szubjektum képévé váljék. Amit Bókay Antal ír a metropolisz-reprezentációkról, itt is érvényesnek látszik: „A kreatív mozzanat egy kollektív-személyes szubjektivitást teremt meg, a tárgyi tér szimbolikussá, értelmet, érzelmet magába sűrítő és főleg személyes és kollektív identitást teremtő képpé válik.”¹⁰ Csakhogy Szindbád utazásai új irányból világítják meg a kisvárosi teret. Szindbádnak a kisvárosi helyszínekhez fűződő viszonya egészen speciális: egyszerre – illetve váltogatva – láttatja az utazó idegen, a kívülálló és az odatartozó szemével, valós és emlékezeti térként, hol ismerősként, hol idegenként érzékelve a helyet, ami a távolság és azonosulás dinamikáját más-más értelemben kihasználó nosztalgikus és ironikus hatások kiindulópontja lesz. Mindez egy kívülről passzív, szemlélődő, belülről viszont rendkívül aktív: rekonstruáló és teremtő tevékenység kettősségében nyilvánul meg.¹¹

6 BEZECZKY Gábor, *Krúdy Gyula: Szindbád*, Budapest: Akkord Kiadó, 2003, 26–27.

7 Vö. BAHTYIN, *I.m.*, 297–298.

8 Ajtay-Horváth Magda a magyar és angol szecesszió összehasonlító elemzése során teremt kapcsolatot az emlékezés és az utazás témája közt, amikor mindkettőt a századforduló menekülés motívumának variációiként értelmezi (érdekes módon a Bródy Sándortól és Gozdsu Elektől Babitsig tartó példatárát Krúdy irányába nem hosszabbítja meg, noha megállapításai épp a Szindbád-novellák esetében rendkívül találóak): „a Menekvés passzív formája az emlékezés, az ábránd és illúzió. Aktív formája pedig a bolyongás, a kívülrekedtség tudatos vállalása.” AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* = <http://mek.oszk.hu/03900/03917/03917.htm#36> (Letöltés: 2016. május 17.)

9 FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Budapest: Palatinus, 2006, 192–193.

10 BÓKAY Antal, *A város. Egy fantázia színeváltozásai*, Műhely, 2006/6, 4. (kiemelés tőlem – P.Á.K.)

11 Ezt a kettősséget Szitár Katalin a cselekmény- és eseményszerűség ellentétében látja megragadhatónak, egyszersmind nyelvi eseményként értelmezve Szindbád emlékező tevékenységét: „Az emlékezés nem cselekményszerű, nem is vezet cselekményes megoldáshoz. Ugyanakkor intenzív eseményszerűsége van, s nyelvi eseményt indukál.” SZITÁR Katalin, *A felejtés narratívája (Krúdy Gyula: Női arckép a kisvárosban)* = *Uő, Hiány-jelek*, Budapest: Gondolat Kiadó, 2013, 79.

A továbbiakban ennek a „tevékenységnek” mint nézőpontnak és térhasználatnak az értelmezéséhez azt a szempontrendszert hívjuk segítségül, amit Walter Benjamin mozgósít, egy, a modernség látásmódját leíró reprezentatív figura, a Baudelaire-től megidézett *flâneur* (kószáló, más fordításokban csatangoló, sétáló) elemzése¹² kapcsán. Ennek során természetesen először az a kérdés merül fel, hogy lehet-e a kisváros a „kószálás” terepe, noha Baudelaire-nél – és ennek nyomán Benjaminsnál – épp a sétálás helyszínét képező metropolisz tapasztalata alapozza meg a modernség alapélményét (és viszont: a metropolisz modernséget meghatározó tapasztalata részben épp a kószálás révén alkotódik meg). Ennyiben természetesen ahhoz a Kaffka, Móricz és Kosztolányi kapcsán felvetett gondolathoz kanyarodhatunk vissza, miszerint a provinciális kisváros a tizenkilencedik század végének – a magyar irodalomban a huszadik század első felének – irodalmában mintegy a metropolisz-mítosz „fonákját” alkotja meg, és ezáltal negatívan, a hiány révén, a kisváros is a metropolisz mítoszáat építi.¹³ Ez a kérdés természetesen visszafordítható a kisváros-ábrázolás kérdésére is: hogyan értelmezi át a provinciális kisváros (krono)toposzát Krúdy a kószáló Szindbád révén? Milyen fényt vet a kisvárosra az, ha a *flâneur* szemével látjuk, mint az alábbi, a *Szindbád, a hajósból* származó részletben: „Szindbád, aki az unalom és az idegesség elől, a ragyogó estéjű Budapestről e nagy téli időben elutazott, ilyen formán érkezett meg egy napon a határszéli városkába, ahol vastag hóréteg alatt régi

12 Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. Bence György = Uő, *Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980.; Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. Széll Jenő = Uő, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969, 75–94.; Walter BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, ford. Bizám Lenke = Uő, *Kommentár és prófécia*, 228–276.

13 A tanulmány itt hivatkozott előzménye: „Ennek a kisvárosi térnek, és ez adja igazi újszerűségét a korábbi kisváros-ábrázolásokkal szemben, konstitutív része a valahol, a sokszor mitikussá növekedő távolban lévő, nagyváros léte. Hangsúlyozottan léte, és nem képe, mivel nem feltétlenül szükséges, hogy ez a nagyváros valódi helyszín, a cselekmény tere legyen: elég, ha a szereplők álmaiban bukkan fel (mint a *Bovaryné* illetve a *Három nővér* hőseinek vágyaiban), vagy egyszerűen csak kimondatlanul is mindig a szavak mögött bujkáló viszonyítási pontként van jelen (Az *isten háta mögött*ben vagy Kosztolányi regényeiben). Sőt épp azok a legnyilvánvalóbb, legteljesebb képei ezeknek a kisvárosoknak, ahol a nagyváros egyáltalán nem játszik szerepet a konkrét cselekményben. Ez arra hívja fel a figyelmünket, hogy ezekben a művekben – és így lehet meghatározó a metropolisz, és mindaz, amit a mű elsősorban a szereplők vágyaiban megmutatkozó jelentésszerkezetében szimbolizál – hangsúlyosan hiányként, a vágy tárgyaként van jelen. A hiány és jellemző kifejezői: a csönd, az eseménytelenség, a csökkentértékűség, a jelentéktelenség válik központivá ezekben a művekben. Az egész toposz erre az ürességre, valós és vágyott kettősségére, a lélekben megélt „máshol-létre” épül: lényegében olyan mértékben antimitikus, amilyen mértékben mitizálja a nagyvárost. Negatívan ezek a művek legalább annyira a nagyváros mítoszáat építik, mint Balzac, Baudelaire vagy Proust.” PAPP, *A kisváros poétikája* 1., 15.

A gondolat összhangban áll azzal, amit David Harvey ír Balzac *Jelenetek a vidéki életből* ciklusa kapcsán arról, hogy Párizs mindegyik darabjában jelen van, ha nem is helyszínként, hanem mint „árnyék” a vidéki tájkép hátterében. Vö. David HARVEY, *Paris, Capital of Modernity*, New York – London: Routledge, 2003, 25.

emeletes házikók húzódnak meg szorosan egymás mellett, mintha fáznának a hidegben.”¹⁴

Érdekes adalék a Krúdy-művek és a baudelaire-i flâneur kapcsolatához, a két modernség-tapasztalat hasonlóságához, hogy Fábri Anna, a Krúdy-művek Budapest-képéről írván,¹⁵ anélkül, hogy akárcsak egy szóval is említene Walter Benjaminget, az ő elemzésével számos ponton egyező vonásokat emel ki Krúdy városábrázolása kapcsán (még pontosabban: szinte minden általa kiemelt vonás megfeleltethető Benjamin elgondolásának). Mindenekelőtt a passzív, kívülálló nézőpontot: „[Krúdy] Sokáig (szinte mindvégig) inkább csak megfigyelője volt, nem pedig részese a pesti életnek, amelyet találkozásuk első pillanatától kezdve titkokkal telítettnek látott”.¹⁶ Benjamin is a perspektíva kérdését tartja alapvetően meghatározónak,¹⁷ amiben az idegenség tapasztalata testesül meg: „Ez a költészet [...] egy allegorikus költői látásmód, az *elidegenített ember tekintete*” – mondja, majd így folytatja: „A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak a küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos.”¹⁸ Hasonló párhuzam tapasztalható abban, hogy Fábri felhívja a figyelmet a gyaloglás meghatározó szerepére a város képének megalkotásában (a francia flâner ige is egyértelműen gyalogos, cél nélküli járást jelent), illetve az ennek során kialakuló érzéki, felszíni benyomások jelentőségét. Ez egybehangzik Benjaminggal azzal a Baudelaire-re alapozott megállapításával, hogy: „A kószálóban a látnivágyás üli diadalát”.¹⁹ Ezt pedig a felszín megtapasztalását és a benyomások mulandóságát tükröző szemléletmód következményeként értelmezi. Harmadrészt

14 KRÚDY Gyula, *Szindbád, a hajós* = Uő, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, 375.

15 FÁBRI Anna, „Mit lehet írni Pestről?” *A Krúdy-művek Budapestjéről*, Budapesti Negyed, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-463-fabri_anna_quot_mit_lehet_irni.html (letöltés: 2016. február 20.)

16 Uo.

17 „A Romlás virágai mind a mai napig tartó széles rezonanciája mélyen összefügg egy bizonyos nézőponttal, amelyet [...] a nagyváros tett magáévá” Walter BENJAMIN, *Zentralpark*, ford. Bizám Lenke = Uő, *Kommentár és prófécia*, 277.

18 BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, 87. Érdemes ezt és Fábri Anna állítását összevetni azzal, amit Szegedy-Maszácz Mihály tart fontosnak kiemelni: hogy a Nyugat első nemzedékének meghatározó alkotói szinte mind vidéki születésűek, akik nem feltétlenül otthonosak Pesten. Tanulmányában ezt mint Ady, Babits, Kosztolányi és persze Krúdy műveinek többek közt Budapest-ábrázolásában megnyilvánuló modernség-felfogására (ezáltal pedig az egész első nemzedékes Nyugat modernségképére) kiható tényezőt veszi számításba. (Ezt a mindenekelőtt Krúdy műveiben megtestesülő látásmódot pedig szembeállítja Kóbor Tamás művészi értelemben konzervatív, ugyanakkor a városiasodást igénylő szemléletmódjával.) SZEGEDY-MASZÁCZ Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = Uő, *„Minta a szényegen”*, Budapest: Balassi, 1991, 152–153.

19 BENJAMIN, *A második császárság kora Baudelaire-nél*, 892. Baudelaire Constantin Guys-ról, a flâneur megtestesítőjéről úgy nyilatkozik, mint „akin telhetetlen szenvedély, a látás és érzékelés szenvedélye uralkodik”, a kószálót „szenvedélyes megfigyelőnek” titulálja. Vö. Charles BAUDELAIRE, *Művészeti kuriózumok*, ford. Csorba Géza, Budapest: Corvina, 1988, 82, 83.

Fábri Anna a „minden eladó” élményét emeli ki Krúdynál (nem melleleg a félvilági nő szerepét) a „pesti embervásár” ábrázolásában.²⁰ Benjamin ehhez hasonlóan a születő nagyváros tapasztalatában az árunak a művész és a művészet világára gyakorolt meghatározó szerepét hangsúlyozza, egyrészt a műalkotás áruvá válásának gyakorlatában²¹ (ezért is szerepel a modern művész metaforájaként a prostituált, állapítja meg Benjamin); másrészt a kószáló-művész attitűdjében. „[A megfigyelő mint flâneur] illuzórikus árucikk-szerű képek szüntelen egymásra következésének változékony fogyasztója” – írja Jonathan Crary,²² aki a megfigyelő státusának, modelljének változását vizsgálja a tizenkilencedik század első felétől fogva, mint ami a modernség kialakulására alapvető hatást gyakorol (ennek a folyamatnak rendeli alá a kószáló látásmódjának megjelenését is).

Ahhoz azonban, hogy Szindbád kisvárosi kószálását összevessük a Baudelaire és Benjamin flâneurjében megtestesülő modernségtapasztalattal, tovább kell lépnünk a felszíni párhuzamoknál, és a csatangoló alakjának, térhasználatának és látásmódjának mélyebb értelmére, a benne rejlő időtapasztalatra, szubjektumfelfogásra, világlátásra kell rákérdeznünk és azt összevetnünk a Szindbád utazásaiban megfogalmazódó létértelmezéssel. Az eddigiek alapján a flâneur figurája egyrészt egy sajátos, cél nélküli mozgás képzetével, másrészt a bejárt tér állandó változásával jellemezhető, ami a külvilághoz fűződő kapcsolat felszínességéhez vezet: „Az igazi csatangoló, a szenvedélyes megfigyelő számára végtelen öröm, ha a sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság közelében üthet tanyát. Soha nem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt ” – írja Baudelaire *A modern élet festőjében*.²³ Mi több, mint az idézet is mutatja, össze is kapcsolja a térhasználatot az időtapasztalattal, a mozgás cél- és értelemnélküliségét az élet, a világ folyamatos változásának cél- és értelemnélküliségére vive át. Zygmunt Bauman, a zarándok és a kószáló (irodalmi ábrázolásainak) sajátos tér-, idő- és élettapasztalatát összevető tanulmányában a (narratív) identitásképzés kérdésével kapcsolja össze a kétféle alakot. Míg a zarándok esetében épp a pusztán átvezető út céljának képze az, ami folytonosságot, egységet ad, és ezért „itt az életet összefüggő történetként lehetett elbeszélni, »értelemmel

20 „[G]ondolatok, amelyek egy félig-meddig remetészkedő ifjúnak éji magányában teremnek, midőn hajnalban a kávéházban már takarítani kezdenek; látomások, amelyek utcán, bálban, színházban történnek, midőn az oszlop mögött állunk félig elrejtve; emberi arcok, alakok és hangok, amelyek mellettünk elsuhanak, ismerősök és ismeretlenek; ostobák és okosak találkája, tolvajok és hamispénzverők gyülekezete, a becsületes ember, mint a fehér holló, ellenben több ékszerrel és erkölccsel kalmárkodó úr és hölgy; a pesti vásár, amint valaki az ablakon át nézi a dolgokat.” – írja Krúdy az első „pesti regényének” titulált *A vörös postakocsi* bevezetéseként közölt, Kiss Józsefnek címzett levélben 1913-ban, ezúttal önmagát helyezve a szemlélő, kószáló pozíciójába (és pózába). KRÚDY Gyula, *A vörös postakocsi* = Uő, *Utazások a vörös postakocsin*, Budapest: Szépirodalmi 1977, 9.

21 BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, 87–89.

22 JONATHAN CRARY, *A megfigyelés módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Budapest: Osiris, 1999, 8–9.

23 BAUDELAIRE, *I.m.*, 83.

teli» történetként»; addig a kószáló (mint a zarándok modern leszármazottja) magát a világot változtatja pusztasággá, azaz strukturálatlan térré és idővé, örök jelenné: „a sétálás [kószálás] azt jelenti, hogy az emberi valóságot mint epizódok sorát éljük végig – mint múlt és következmény nélküli eseményeket [...] hogy a találkozásokat közösségiség nélkül éljük meg [...] amelyeknek nincsenek következményeik, mint más emberek életének elillanó töredékeit, amelyeket a sétáló kedve szerint alakíthat”.²⁴ Az identitást képző célelvűség elvesztésének következtében – írja Bauman – nem is annyira az identitás kialakítása, hanem megtartása ütközik akadályba.²⁵ Bauman értelmezése – ami számunkra azért is érdekes, mert a kószáló alakját a költészet területéről a narratív fikció területére viszi át – kiemel néhány olyan vonást, ami Krúdyval kapcsolatban feltétlen elgondolkodtató. Az egyik ilyen vonás az élet töredékes tapasztalata, ami Bauman elgondolásában éppúgy vonatkoztatható a világta-pasztalat egységének elvesztésére, a nagy narratíva epizódokra való széthullására, mint az élettörténet és ezáltal a narratív identitás egészként való érzékelésének elvesztésére, a szubjektum-tapasztalat töredezettségére.²⁶ A közel-múlt Krúdy-szakirodalmának egyik visszatérő kérdése épp a Krúdy-művekben, ezen belül is kiemelten a Szindbád-elbeszélésekben a szubjektum egészelvűségének kikezdése.²⁷ A térhasználat és az identitásképzés összefüggését Gintli Tibor is ennek jegyében – és a Bauman-féle kószáló-értelmezéssel teljes összhangban – foglalja össze az egyik első Szindbád-szöveg, a *Francia kastély* kapcsán: „A vándorlás és cél nélküliség a rögzített belső lényeg tagadására utal, a szubjektum nem egy belső centrum köré rendeződik, hanem a véletlenszerűség és az időlegesség nyomait viseli magán.”²⁸ Ennek kapcsán

24 Zygmunt BAUMAN, *A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták*, ford. Teller Katalin = *Az idegen. Variációk Simmelről Derridáig*. Szerk. Biczó Gábor, Debrecen: Csokonai, 2004, 201.

25 *Uo.*, 197.

26 *Uo.*, 195–197.

27 Bezeczy Gábor összefoglaló művében, műfaji kérdéseket is felvetve, a következőképpen ír Krúdy Szindbádjáról: „Elbeszélésről elbeszélésre gyakran a hős folytonossága is kérdéses”. „Hiányzik némely kellék azok közül is, melyek a hagyományos regényben a főszereplő önazonosságát biztosítják”. BEZECZY, *I.m.*, 24. Gintli Tibor monográfiája pedig egyenesen az identitás megszerveződésének kérdése köré rendeződik, és azt vizsgálja, hogyan alakul egyes Krúdy-művekben az Én lényegszerű megragadhatóságát kétségbevonó, illetve az önazonosság helyreállításának kísérleteként értelmezhető eljárások dinamikája. Mint a bevezetőben írja: „[a kötet minden fejezete] egy-egy olyan elbeszéléspoétikai megoldást igyekszik körüljárni, melyeknek közös jellemzője, az elbeszélt alakok szubsztancialitásának megkérdőjelezése, illetve a személyiség szóródásának felvetése”. Ezen belül a *Szindbád ifjúsága* c. kötet kapcsán elsősorban az emlékezés, a múlt elsajátítása és a narratív identitás megalkotása között mutatkozó összefüggések kerülnek középpontba. Vö. GINTLI Tibor „*Valaki van, aki nincs*”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005, 8, 67–100. Dobos István egyenesen a személyazonosságáról szóló paródiaként olvassa a Szindbád-történeteket. Magáról a Szindbád névről (mint a szereplő önazonosságát megteremteni hivatott nyelvi jelről) is azt írja: „inkább tekinthető üres jelölőnek, mint tulajdonnévnek, ezért képes magába foglalni a legkülönbébb emberi tulajdonságokat”. DOBOS István, *Az alakzatok kettős olvashatósága. Krúdy Gyula: Szindbád, Irodalomtörténet*, 2014/2, 232, 236.

28 GINTLI, *I.m.*, 181.

először is a Szindbád-novellák műfajiségének, illetve a Szindbád-figura problematikus identitásának kérdése merül fel.²⁹ A Krúdy-szakirodalomnak ez a visszatérő problémája pontosan a Szindbád-történetek által közvetített tapasztalat epizodikusságára, az élet egységének helyreállíthatatlanságára mutat rá, amit nemcsak a ciklusokon belüli töredékesség, a novellák „ismétlés-szerkezetei”, a legtöbb elbeszélés egymáshoz képest való elhelyezésének hiánya, hanem az egyes ciklusok Szindbádjának összeolvashatatlansága is mutat.³⁰ Hasonlóképpen felhozható az első két ciklus novelláiban a legtöbb mellékszereplő³¹ alakjának epizodikussága, „felcserélhetősége”.³² Különösképpen vonatkozik ez a felidézett elcsábított (vagy elcsábítani akart) nőkre, akiknek a Szindbáddal való kapcsolatára, illetve arra, ahogy Szindbád nézőpontjából megjelennek, minden tekintetben vonatkoztatható az a kijelentés, hogy történetüket „mint epizódok sorát éljük végig – mint múlt és következmény nélküli eseményeket [...], mint más emberek életének elillanó töredékeit, amelyeket a sétáló kedvére alakíthat”. Szindbád életét – már persze, ha egyáltalán beszélhetünk Szindbád „életéről” mint egységről – mintha érintetlenül hagynák ezek a nők mint egyes személyek, hogy többes számban, általánosan annál inkább meghatározzák. Ugyanakkor gondolatban (emlékezetben) előhívhatók: ugyanott vannak, mint akik azóta is csak Szindbádra várnak, arra, hogy életüket a „sétáló kedvére alakítsa”. Különösen jól érzékelhető ez a *Szindbád és a csók*, illetve a *Tájékoztató* esetében, ahol nem egy kaland elbeszélésére kerül sor, hanem a „történet” épp maga a behelyettesíthetőség, a felcserélhetőség, mint ezt az arcokat egybemosó többes szám (a „szereték...” litániaszerű ismétlése), a találkozások, a szerelmes-udvarló szavak, jelenetek, csókok felsorolása is mutatja, míg végül az ellentétek összegzik a

29 Bezecsky Gábor fel is hívja a figyelmet a két kérdés elválaszthatatlanságára, és egy sor érvet sorol fel a mű „összetett regényként” való olvashatósága ellen. Érdekes e téren, hogy Bezecsky nézete homlokegyenest ellenkezi látszik Gintli Tibor véleményével, aki a *Szindbád ifjúságának* regényszerű olvashatósága felé hajlik. Ugyanakkor, ha jobban megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy nem annyira a Krúdy-mű egységességéről alkotott állásfoglalásuk tér el, mint inkább a regény műfajának értelmezése, ami Gintli Tibor esetében sokkal tágabb fogalomnak bizonyul – ezért fér bele a *Szindbád ifjúsága* is. Vö. BEZECZKY, *I.m.*, 21–25.; GINTLI, *I.m.*, 69–71.

30 A legtöbb monográfia-szerző az egyes ciklusok Szindbádjának különbségét hangsúlyozza. Az utóbbi évtizedek szakirodalmában talán Fábri Anna az egyedüli, aki kísérletet tesz rá, hogy egységes narratívát és fejlődő alakot rekonstruáljon az elbeszélések alakulástörténete mögé. FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye*, Budapest: Magvető, 1978, 56–57. A Szindbád-ciklusok kohéziójának kérdéséről és korábbi szakirodalmáról lásd: FINTA Gábor, *A lét vándora (Krúdy Szindbádjáról)* = http://epa.oszk.hu/00000/00001/00399/pdf/itk_EPA00001_2000_03-04_405-415.pdf

31 Ettől eltérni látszik a két „nevelő”, Potrobányi és Ketvényi Nagy Sámuel alakja, illetve Majmunka figurája. Következménye ez egyrészt a cselekményben játszott szerepüknek: nem csak a két nevelő, de Majmunka sem a meghódítás célját jelentő – és ebbéli mivoltukban egymással felcserélhető – nők közül kerül ki. (A bölcs, józan nők alakjáról és arról, hogy a póz, a szerep levetése – ami a többi nőt azonossá teszi – hogy lesz egyéniségteremtő az esetükben, Fábri Anna ír részletesen. FÁBRI, *Ciprus és jegenye*, 75–76.)

32 Vö. Gintli Tibor megállapításával a *Francia kastély* nőszereplői kapcsán. GINTLI, *I.m.*, 181.

gondolatfutamot: „Szerették barnák, szőkék, soványak és kövérek – és a hajós mindegyikről azt hitte, hogy most találta meg az igazi szerelmét, amint igazi szerelme volt ő is a nőknek, akik sohasem felejtették el végleg”.³³ Jellemző módon érzékelteti ezt a nők „fragmentálódása”: emléküknél a testek, sőt testrészek emlékére váltása, ezek önállósulása:

a szájak emléke, amelyek még nemrég a szájához tapadtak, a kezek, a lábak, a szemek és a hangok emléke, amelyek nemrég még külön-külön arra buzdították, hogy élete második felében végigcsinálja fiatalkorát, megcsókolja az ajkakat, újra megtapogassa a kezeket...

Egy darabig még az álmokképek szaladoztak előtte – amilyent az utóbbi időben rendesen álmodott –, női fejek, kalapos, borzas, festett és festetlen fejek; asszonyszemek, lányszemek, amelyek olyanformán voltak reáfüggeszve, mint-ha Szindbád volna az egyetlen férfi a világon; ruhátlan vállak és lábak harisnyában, magas sarkú cipőben; majd nők hosszú sora ingben [...]; kövér és sovány karok, amelyek mind-mind a nyaka köré kulcsolódtak.³⁴

Az epizodikusságnak azonban a fenti jelenségek – a műfaji kérdések, a mellékszereplők és történeteik „felcserélhetősége”, a következmény, a felelősség hiánya – csak tünetei, aminek mélyén egyrészt egy időtapasztalat: az állandó mozgásban lévő világban az élmény „elillanó” volta, másrészt egy létérzés rejlik: a passzív, a világba cselekvései vagy kapcsolatai révén magát be nem író ember idegensége. Egy furcsa, központi, és mégis ürességet rejtő pozíció, egy olyan ember helyzete, akiről Baudelaire azt írhatja, hogy „Tükhöz is hasonlíthatjuk [...]” vagy egy gondolkodó kaleidoszkóphoz, mely minden mozdulatával a sokrétű életet és az élet elemeinek örökké változó szépségét vetíti elénk.”³⁵ Ez a szemlélődő passzivitás – amiben a cselekvés és az önmagát elkötelező kapcsolatok *hiánya* rejlik benne – a kulcsa ennek a furcsa otthontalanságnak: a külső világban, a tények világában, a jelenben való otthontalanságról árulkodik, amit a képzelet aktivizálása kompenzál, ez pedig a külső és belső világ határainak elmosódásához vezet. Ennek a Krúdy írásokban, és különösképpen a tízes évek Szindbád-novelláiban való érvényességét aligha kell bizonygatni, hogy csak az előbbi idézett *Tájékoztató* folytatására hivatkozzak:

Mindent szeretett, ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény [...] És mindenért hiába rajongott, amit életében elérni óhajtott. Nem vigasztalta a százhet nő, aki viszontszerette, aki képzelődésében kábult emlékezésbe ringatta, aki mindegyik hozott magával valami újat, alig érthető és sosem felejthető: egy hangot, egy mozdulatot, egy illatot, egy furcsa szót, egy sóhajt... hisz még százhatnál több volt azoknak a nőknek a száma, akik Szindbád ábrándvilágában piros karikákon hintáztak. Akiiket mind szeretni tudott volna. Aikre egyszerű látás után is úgy gondolt, mintha csak a kezét kellene kinyújtani értük...³⁶

33 KRÚDY Gyula, *Tájékoztató* = Uő, *Szerenád*, Budapest: Szépirodalmi, 1979, 553.

34 KRÚDY Gyula, *Szindbád álma* = Uő, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, 473, 481.

35 BAUDELAIRE, *I.m.*, 83. Az idézet konklúzióját eredetiben idézem, mert a magyar fordítás pontatlan. Az eredetiben: „C'est un moi insatiable du non-moi” = Egy olyan én, ami nem tud betelni a nem-énnel (saját fordítás). Vö. Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art 2.*, Paris: Éd. Gallimard, 1971, 146.

36 KRÚDY, *Tájékoztató*, 554.

Ennek a szemléletmódnak az érvényesülésére a fenti vallomás történetre váltásától, azaz a beteljesületlen, a csak vágyott szerelmek, a gondolatban végrehajtott hódítások elbeszélésétől az irodalmiság, a szövegszerűség számtalan esetéig³⁷ sokféle példát hozhatnánk. Összhangban áll ez azzal, amit Jonathan Crary ír a megfigyelő szubjektivizálódása következtében a „külső” és a „belső” érzékelés megkülönböztetésének felszámolásáról. Ennek kapcsán előbb Nietzsche idézi *Az értékek átértékeléséből*: „Kimondhatatlanul nagyobb érzékenység, ... a különmemű benyomások nagyobbak, mint valaha: ételek, újságok, irodalmak, ízlések, sőt a vidék stb. kozmopolitizmusa. E beáramlás tempója prestissimo; a benyomások elmosódnak; az emberek ösztönösen védekeznek ellene, hogy magukba fogadjanak, mélyen magukba fogadjanak valamit, »megemésszenek« valamit. Ebből következik az emésztőerő gyöngülése. Bizonyos alkalmazkodás következik be a benyomások sokaságához: az ember elfelejt hatni (*agieren*), csupán kívülről visszahat [*reagieren*] az ingerekre”,³⁸ majd levonja a végkövetkeztetést: „Ezzel Benjaminhoz hasonlóan Nietzsche is romba dönti a szemlélődő néző lehetőségét, és egy esztétikaelenes elfordulásban állapítja meg a modernitás központi vonását, amelyet később Georg Simmel és mások majd részletekbe menően vizsgálnak. Amikor Nietzsche olyan kvázitudományos szavakat használ, mint »beáramlás«, »alkalmazkodás«, »visszahat« és »érékenység«, azok egy olyan világról szólnak, amelyet már új perceptuális összetevőkké alakítottak át. A modernitás ebben az esetben egybeesik a látás klasszikus modelljeinek és reprezentációik stabil terének összeomlásával [...]. Az 1820-as és 1830-as években elkezdődik a megfigyelő újrapozicionálása [...] egy olyan körülhatárolatlan terepen, ahol a belső érzékelés és külső jel közötti megkülönböztetés visszavonhatatlanul elmosódott”.³⁹ Bauman még tovább megy, és egy olyan megállapítást tesz, ami a tízes évek Krúdyjának retorikájában par excellence módon látszik megvalósulni: „A sétáló az életet »mintha« módjára élte, más emberek életével való foglalatosságát pedig »olyan mintha« viszonya határozta meg: a »látszat« és a »valóság« ellentétét semmissé tette.”⁴⁰ Ez úgy tűnik összhangban áll a korai Szindbád-novellákban (és a korban írt más Krúdy-művekben) a hasonlat meghatározó szerepével. Kemény Gábor a hasonlat központi jelentőségét a korszak írásaiban épp innen eredezteti: „Krúdynál [...] a hasonlatok nem kötnek, hanem oldanak, nem a pontosabb kifejezésnek, hanem a hangulati teljességnek az eszközei. [...] A dolgok és események nem a maguk valóságában léteznek nála, hanem abban a formában, azzal a han-

37 A kérdéssel kapcsolatban lásd: FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben* = <http://www.holmi.org/2000/06/fabri-anna-egykor-regenyhos-voltam...-az-irodalom-kultusza-krudy-gyula-muveiben> (Letöltés: 2016. április 5.); EISEMANN, A város, mint fikció és emlék = http://bparchiv.hu/id-479-eisemann_gy_rgy_varos_mint_fikcio_es.html, FRIED István, Ki csinálja a regényeket?, Budapesti Negyed, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-470-fried_istvan_ki_csinalja_regenyeket.html, GINTLI Tibor, Olvasás és önértelmezés = Uő, „Valaki van, aki nincs”, 37–66.

38 Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése*. ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Holnap, 1998, 21.

39 CRARY, *I.m.*, 10.

40 BAUMAN, *I.m.*, 201.

gulati értékkel, ahogyan a lélek belső síkján tükröződnek.”⁴¹ Fábri Anna egyenesen a Krúdy-hasonlat világképi megalapozottságáról ír. Arról, hogy a táj, a tárgyak, sőt az elvont fogalmak áttelekesítése és az, hogy ezekben a képekben sokszor nem dől el, hogy mi a hasonlító és mi a hasonlított, az ember és természet közti határok elmosódására mutat, egy „mágikus világ” tapasztalatára, ahol „minden él, de semmi és senki nem él önálló életet”, és az egyértelműség elvesztését, titkos viszonyok, rejtett kapcsolatok meglétét sugallja.⁴² Ezt az elbizonytalanító hatást tükrözi a mint mellett a mintha gyakorisága, ami azon kívül, hogy félig visszavonja a hasonlatot, a képzettársítást megteremtő szubjektivitás jelenlétét még kifejezettebbé teszi. Mi több: a külső és belső tapasztalat összemosódása, ami többek közt az élet „mintha”-tapasztalatában nyilvánul meg – mint erre a flâneur és Szindbád alakja egyaránt rámutat – az alapja a valóságban való otthontalanságnak: „Mint a messzi tengereket bejárt hajós, nem találván többé ismeretlen országokat: kifeszíti vitorláját, hogy hazájába visszatérjen – úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit. Mintha még egyszer akarná kezdeni élete regényét... Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”⁴³

Arra, hogy az otthontalanság és a felszíniesség a látásmódban, magában a látó szubjektumban, az én-tapasztalatban gyökeredzik, Benjamin is rámutat, amikor a kószálót egy elidegenedett ember tekintetként határozza meg. Erről az elidegenedés-élményről Baudelaire így ír: „sehol sem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát, látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ elől”.⁴⁴ Azonban – és itt egy olyan ponthoz értünk, amit a Szindbáddal való összevetésnél, mint lényegi különbséget, feltétlenül végig kell gondolnunk – a nagyvárosi tömeg-élmény szerepét emeli ki már Baudelaire e pozíció, nézőpont megteremtésében: „A tömeg az ő igazi eleme [...]. Szenvedélye és hivatása: *összeforni a tömeggel*”.⁴⁵ Benjamin aztán ezt részben történelmi-művelődéstörténeti adatokkal, részben (elsősorban A. E. Poetól és Balzactól vett) irodalmi példákkal támasztja alá,⁴⁶ míg végül arra a konklúzióra jut, hogy: „A tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolóknak fantazmagóriaként látszik a megszokott város”.⁴⁷ Azaz a tömeg-élmény organikus szerepet játszik a kószáló speciális tapasztalatának létrejöttében. De ha ez így van, akkor Szindbád esetében – ahol, Krúdy más műveihez hasonlóan, még a Budapesten játszódó történetekben is nehéz kimutatni bármiféle

41 KEMÉNY Gábor, *Szindbád nyomában*, Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézete, 1991, 68.

42 FÁBRI, *Ciprus és jegenye*, 32, 39. Ezt érdekes összevetni azzal az értelmezéssel, amit David Harvey ad a kószálóról és az általa megtapasztalt, leírt (és ezáltal „olvashatóvá tett”) várossal Balzacnál. Arról, hogy hogyan antropomorfizálódik, válik „fétistárggyá” a város, és lesz ennek következtében a világot átalakító, az életünkbe beleszóló mágikus erő. HARVEY, *Paris, Capital of Modernity*, 25, 53, 55.

43 KRÚDY Gyula, *Szindbád második útja* = Uő, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, 384–385.

44 BAUDELAIRE, *I.m.*, 83.

45 Uo., 83. Kiemelés az eredetiben.

46 BENJAMIN, *A második köztársaság kora Baudelaire-nél*, 856–860.

47 BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, 87. Lásd még: „A tömeg lebegő fátyol – rajta keresztül szemléli Párizst Baudelaire” BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, 244.

tömeg-élményt, sokkal inkább a nagyváros egyes részei önállósulnak, és válnak kisvárosszerű mikrovilágokká – mi tölti be ezt a funkciót? Pontosabban fogalmazva: mi játssza azt az „elidegenítő” szerepet, aminek köszönhetően a kószáló – Baudelaire után szabadon – „sehol sincs otthon, és mégis mindenütt otthon érzi magát”? Mi az az elem, amiben elveszítheti önmagát?

Ez esetben arra kell keresnünk a választ, hogy mi az a tapasztalat – ha nem a tömeg élménye – ami ehhez a sajátos otthonos otthontalansághoz, az otthonostól való elidegenedéshez vezet, ami a passzív és magányos szemlélődő flâneur magatartását meghatározza, az itt és most valóságából kiindulva a „fantazmagória”, a képzelet, a „mintha” világába viszi. És ez esetben vissza kell térnünk ahhoz az összefüggéshez, ami a flâneur időtapasztalata és a tömegélmény között mutatkozik, és azt összevetnünk Krúdy emlékezőtechnikájával. A kószáló számára, ahogy Baudelaire írja, „a sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság” egységes benyomássá válik, ami lehetővé teszi, hogy egy sajátos, ambivalens pozíciót foglaljon el (lásd: „Sehol sem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát, látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ elől”). Az először 1915-ben a Magyarországon *Szindbád feltámadása* címmel megjelent *Az éji látogató* című novellában jól megfigyelhető a pillanatnyi, megragadhatatlan élményének kultusza és az idegenség tapasztalatához fűződő organikus kapcsolata: „vakmerően behatolt idegen házakba, hogy kezet csókoljon ismeretlen nőknek, áldását kérje az idősebb asszonyságoknak, és a pillanatnyi gyönyör, a titkos boldogság, az elröppenő perc fontosságát bizonyítsa először látott nőknek, meglepett helyzetükben”.⁴⁸ Ez a tapasztalat pedig szoros kapcsolatban áll a világ szédítő változásával. (Érdemes megfigyelni, hogy mennyire összhangban áll a fenti leírás az előbb idézett Nietzsche-láttelel: „E beáramlás tempója prestissimo; a benyomások elmosódnak [...] Bizonyos alkalmazkodás következik be a benyomások sokaságához: az ember elfelejt hatni [*agieren*], csupán kívülről visszahat [*reagieren*] az ingerekre”). Eszerint a tömegben és az állandóan változó benyomások közt, azaz térben és időben való elveszettség alakítja ki azt a kifelé passzív, befelé aktív létmódot, ami a kószalót jellemzi. David Harvey a *Párizs, a modernség fővárosa* című monográfiájában azt írja, hogy a flâneur tapasztalatát a megnövekedő párizsi élet kaotikussága alapozza meg, amit a kószáló tevékenysége „olvashatóvá tesz”.⁴⁹

Krúdynál ez a kifelé passzív, befelé aktív létezés az emlékezésben (és a vágyakozásban) testesül meg, ami a jelenlévő tér kézzelfogható tapasztalatából kiindulva a szubjektív és virtuális emlékezeti térbe vezet. Az otthontalanság nem a tömegben való elveszettség, hanem a jelenben való idegenség alakját ölti magára. Mondhatni a fikció keretein belül kvázi objektív – de legalábbis kézzelfogható –, jelenbeli hely, tárgyi világ és a felidézett (vagy elfelejtett) múltbeli vagy képzeletbeli világ közti távolság játssza annak a bizonyos „fátyolnak” a szerepét, „amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város”:

48 KRÚDY Gyula, *Az éji látogató* = Uő, *Szerenád*, 574. (Kiemelések tőlem – P.Á.K.)

49 HARVEY, *I.m.*, 24–25.

[Szindbád a]z utcán hirtelen megállott lehajtott fővel, az út közepén nem figyelt a vágatató kocsikra, és a kirakatok előtt ácsorgott, anélkül, hogy bármit is látott volna a kiállított portékákból. Utcákba került, amelyekben sohasem járt azelőtt, és az idegen házak között szívesen eltévedt, ismeretlen, messzi, nagy városokba képzelte magát, ahol céltalanul kóborol, míg a szállodában fölbontatlan levelek várják.⁵⁰

Ez esetben viszont – noha hasonló létélmény: a jelen kiüresedése (Bauman Baudelaire-től kölcsönzött⁵¹ kifejezésével: „pusztasággá válása”), a valóság elvesztése, a hiány léttapasztalata nyilvánul meg általa – mégsem szükségszerűen a tömeges nagyváros lesz a kószálás terepe. Mondhatni Krúdy – elsősorban a kisvárosi elbeszéléseiben – a *térbeli kószálást időbelivé transzformálja*, ami annál is inkább megmarad a flâneur élményének körében, mivel csak még kifejezettebb benne a szubjektivitás élménye, hiszen sosem tudjuk, külső vagy belső, jelenbeli vagy múltbeli tájakon járunk-e, mint *A hídon* kisvárosának leírásában, ahol „[v]alami olyan időt mutattak az órák, amilyen talán soha sincs”.⁵² Magáért beszélő példa a múlt és a jelen egymásra másolódásában megnyilvánuló azonosság és különbség, ismerősség és idegenség játékára a női arcképek (valós látvány és emlékkép) szerepe ezekben az elbeszélésekben. Ezt kétféleképpen is lejátssza Krúdy. Egyrészt az öregedő, hervatag nő és a múltbeli emlék egymásra másolásában, mint *A régi hangban* vagy a *Szindbád ősi útjában* (de negatív formában ugyanerre utal a *Női arckép a régi kisvárosban* is, ahol Lenke megöregedését leginkább a leírás hiánya érzékelteti: az, hogy Szindbád tekintete az öltözkén, a zöldköves gyűrűn, a cipőjén áll meg⁵³). Másrészt az egykori valóság hamis, illúziószerű újjáéledésében, és annak lelepleződésében, mint a *Szindbád, a hajósban* vagy *A hídonban*, ahol a látszatot leleplező mondat: „vagy legalábbis a lánya”⁵⁴ szó szerint ismétlődik.

Emlék és élmény viszonyáról ír a flâneur kapcsán Benjamin is: „Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt vagyonként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése.”⁵⁵ Ez, az emlék és az élmény, a múlt és a jelen disszonanciája, a felidéződő (jelen) emléken (múlt) kifejeződő önelidegenülés Krúdy alapélménye.⁵⁶ A saját, egykori énnel való folyamatosság elvesztésében, hiábavaló keresésében, a múlt „holt vagyonná” válásának élménye nyilvánul meg. Az életútban létrejövő összefüggő, lényeg-

50 KRÚDY Gyula, *Szökés az életből* = Uő, *Szerenád*, 633–634.

51 „[A] végeláthatatlan emberi pusztaságok fáradhatatlan utazója [...] [a]zt a valamit keresi, amit szabad legyen modernségnek neveznünk” BAUDELAIRE, *I.m.*, 84–85.

52 KRÚDY Gyula, *A hídon* = Uő, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, 398.

53 Vö. SZITÁR Katalin elemzésével. SZITÁR, *I.m.*, 82–87.

54 KRÚDY Gyula, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978, 382, 400.

55 BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, 87.

56 Gintli Tibor már említett monográfiájának a *Szindbád ifúságát* elemző részében szintén az emlékezet és az identitás összefüggéséből, az emlékezésnek a múlt elsajátításaként való értelmezéséből indul ki, majd a *Szindbád, a hajós* értelmezése kapcsán azt mutatja ki, hogy „a változatlan azonosság megragadása, illetve az azonossággént történő visszaidézés lehetetlensége kerül szembe” ezekben az elbeszélésekben. GINTLI, *I.m.*, 67, 76. Az emlékezés és önazonosság kérdéséről lásd még Bezeczky Gábor interpretációját a *Szindbád első utazásáról*. BEZECZKY, *I.m.*, 54–55.

szerű narratív identitásnak – amit az emlékezet alkot meg – a szétesése, fragmentumokra, epizódokra darabolódása. Annak az identitásélménynek a szubjektív – a Szindbád-történetekben hol nosztalgikus-elégikus, hol ironikus – megfogalmazódása, amiről Bauman mint a céltalanná váló út, utazás következményéről azt írja, hogy nem az önazonosság megteremtése, hanem a megtartása válik lehetetlenné. Ebben látja az okát annak, hogy a „tartós” világ helyett a mulandó, az ideiglenes tapasztalata lesz meghatározó,⁵⁷ és viszont: az állandóan változó, belakhatatlan világ teszi lehetetlenné az identitás megtartását.

Az is látható a fenti leírásból, hogy mind a kószáló révén, mind pedig a Szindbád-történetek révén megfogalmazódó létélménynek organikus része egy sajátos időtapasztalat, a figurának a jelenbeli gyökértelensége, a folyamatosság elvesztése, aminek csak egyik „arca” a jelenben való passzív szemlélődés, a tömegben való elveszés, a másik ennek a folytonosságvesztésnek – az ugyancsak a céltalan útonlétben, csatangolásban, mint életformában megfogalmazódó – újra meg újra átélése: hiábavaló keresése, illúziószerű megtalálása és ismételt elvesztése. A jelentől való elidegenedés, örök nosztalgia és e nosztalgikus attitűd önironikus szemlélése. Mindkettő mélyén a változás megélésének, a szubjektum külső és belső (Krúdynál a jelen és a múlt) határán egyensúlyozó ambivalens helyzetének alapvetően modern tapasztalata rejlik, ahogy már idéztük: „Mint a messzi tengereket bejárt hajós, nem találván többé ismeretlen országokat: kifeszíti vitorláját, hogy hazájába visszatérjen – úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit. Mintha még egyszer akarná kezdeni élete regényét... Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”

26

Ez az idézet a *Szindbád második utazásából* azonban a valóság és a képzelet határmezsgyéjén való bolyongás egy másik vonására is rámutat: a jövő és a múlt, mint az ismert és az ismeretlen furcsa összekapcsolódására Krúdy kószálójának tapasztalatában, amiben úgyszintén a modernség ambivalens szemlélete nyilvánul meg. A korai Szindbád-novellák gyakori fogása, hogy az elbeszélés jelenét, mint az élet delén túl járó, „mindenen túl lévő” állapotot jelenítik meg: „Szindbád ugyanis elérkezett életének ahhoz a korszakához, amidőn körülbelül *már mindent* megpróbált, ami az életben kellemes vagy kellemetlen...” (*Szindbád második utazása*), „Szindbád, a hajós, midőn *közeledni érezte halálát*, elhatározta, hogy *még egy utolsó utazásra* indul...” (*A hídon*), „A gazdag és vidám Szindbád *azelőtt* messzi utakra hajlandó volt, [...] *De most* a legközelebbi sarokig se ment el...” (*Szindbád útja a halálánál*) „*miután a hajós már úgyis réges-régen meghalt*, és ha látni vélték is őt némelyek [...] azok nem az igazi Szindbádot látták, csak a kísértő szellemét...” (*Szindbád titka*).⁵⁸ Ehhez a létállapothoz – ami minden utazás „utolsó utazás”-ként való értelmezését sugallja⁵⁹ – az első idézet egy furcsa, az egész ciklus tér- és idő-

57 BAUMAN, *I.m.*, 197.

58 KRÚDY, *Az álombeli lovag*, 384, 398, 402, 442. (Kiemelések tőlem – P.Á.K.) Ugyanez az ellentmondás a forrása Szindbád olyan megjelenítéseinek, mint a „százszentendős fiatalember” (*Szindbád és a színésznő*). Lásd még: „Szindbád háromszázegynéhány éves ember léteire gondosan öltözködött” (*Szindbád álma*), „Szindbád, amikor *még csak 103 esztendő volt*” (*Szindbád őszi útja*), *I.m.*, 461, 471, 487.

59 Ami természetesen önmagában is ellentmondásos, hiszen ilyen „utolsó utazás” több is előfordul a *Szindbád ifjúsága* során.

ábrázolása szempontjából alapvető jelentőségű paradoxont ad hozzá: a *távoli, ismeretlen* országokba vezető utat helyettesítő *hazautazást*, amit a *múlt* felidézése, mint az *újdonosság* keresése ellentmondásának feleltet meg („úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit [...] Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”). A Krúdyra jellemző emlékezőtechnikának sajátos jelentésárnyalatot ad, hogy a *múltba* vezető út a hajós „ismeretlen vizekre” vivő felfedezőútjaihoz, az *új kereséséhez* kapcsolódik: a múlt és a jövő, az idegen és az otthonos ambivalenciáját teremti meg, egyszerre mind arra az áthidalhatatlan távolságra hívja fel a figyelmet, ami a múlt egykori átélésének és a múlt felidézésének élménye között húzódik.

Az új, a változó, illetve a mulandó ambivalenciája nemcsak az utazás és emlékezés összekapcsolásában jelenik meg Krúdynál. Ezzel mondhatni egyenértékű szerepet tölt be az újabb és újabb nők, kalandok keresése:⁶⁰ „Midőn céltalanul, ok nélkül utazott messzi tájak felé, ismeretlen szigetszágok világában, titkon és igazán csak az idegen, eljövendő nőt leste szemével és szívével” (*Szindbád útja a halálnál*), „Hajdanában, amikor még csak 103 esztendő volt, ráért éjjel-nappal a nőkre gondolni, újakra, ismeretlenekre, futólagosan megismert nőkre, akik úgy suhantak tova, mint az amerikai nagy folyam habjai a moziképeken” (*Szindbád őszi útja*).⁶¹ A nő azonban többet jelent, mint az egyes hódítások célját. Mutatja ezt a beteljesületlen szerelmek sokasága, a mindig újabb és újabb ismeretlen nők utáni vágy. Fábri Anna azt írja, hogy kalandjai „pótlékok, amelyek idővel önállósulnak”, „álkalandok” lesznek, amelyekben „a forma lesz a lényeges, nem a cél, hanem a hozzá vezető út”.⁶² Gintli Tibor a beteljesületlen, a megszakított szerelmek révén megmutatózó Krúdy-attitűdben a Kierkegaard-nál Don Juan-alakjában megtestesülő esztétikai szemlélet, a beteljesületlen vágyakozásban megnyilvánuló végtelenségtapasztalat kifejeződését látja.⁶³ A cél nem egy adott nő meghódítása, hanem a hódítás maga. De még ez a cél sem teljesedik be: a vágy utáni vágyakozás, mint a szubjektumnak a nő által képviselt mulandó szépséghez fűződő örök hiányállapota lesz visszatérő, mindig megújuló témája a novelláknak.

Walter Benjamin hasonlóképpen a modernséget képviselő flâneur szemléletmódjának legtökéletesebb kifejezését Baudelaire költészetében az *Egy ismeretlen sétálóhoz* (*A une passante*) című szonettjében,⁶⁴ a kószáló szeme elől eltűnő, a vágy elérhetetlen tárgyaként megörökített nőalakban látja megvalósulni:

60 Ezzel párhuzamba állítható az az ambivalens értelem, amit Benjamin lát a kószáló és az „új” viszonyában. Az új állandó hajszolását egyrészt Benjamin is a modern művészet egyik sine qua nonjának látja. Ennek okát a művészet áruvá válásában leli meg, és azzal indokolja, hogy az „új” mint az utolsó, abszolút érték áll ellen a piacosodó, relativizálódó világnak: „A művészet, amely kételkedni kezd saját küldetésében, és már nem »inséparable utilité« (elválaszthatatlan a hasznosságtól – Baudelaire), a legfőbb értékének szükségképpen az újat tekinti.” BENJAMIN, *Párizs, a XIX század fővárosa*, 88–89.

61 KRÚDY, *Szerenád*, 403, 487.

62 FÁBRI, *I.m.*, 73.

63 GINTLI, *I.m.*, 184–185.

64 BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, 244–245.

Óh, illanó csoda,
kinek tekintete lelkem újjászülötté
igézte – az örök időn látlak-e többé?

Másutt – óh, messze majd! Későn! Talán soha...
Mit sejtem merre szállsz? Mit sejtéd, hol bolyongok?
Te, kivel – s tudtad ezt! – lehettem volna boldog!

(Babits Mihály fordítása)

A nő mint a szépség megtestesítője, Baudelaire számára jelképes szerepű: egyszerre képviseli az örök értéket és a múlandóságot, az evilágit és transzcendenst. Ez a kétarcúság: a mindig változó élet követése, az új keresése és benne az örök megtalálása a lényege Baudelaire modernség-fogalmának is: „a tevékeny képzelettel megáldott magányos ember [...] a *végeláthatatlan emberi pusztaságok* fáradhatatlan utazója [...] [a]zt a valamit keresi, amit szabad legyen modernségnek neveznünk [...] az a dolga, hogy kihámozza a divatból mindazt a történelmi poézist, ami csak megtalálható benne, az átmenetiből kiszűrje a maradandót. [...] A modernség – az átmeneti, a mulékony, az esetleges – alkotja a művészet egyik felét, a másik fele örök és változatlan”.⁶⁵

Irodalom

28

- AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* = <http://mek.oszk.hu/03900/03917/03917.htm#36> (Letöltés: 2016. május 17.)
- BAHTYIN, Mihail, *A tér és az idő a regényben*, ford. Könczöl Csaba = Uő, *A szó esztétikája*, Budapest: Gondolat, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Művészeti kuriózumok*, ford. Csorba Géza, Budapest: Corvina, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art 2.*, Paris: Éd. Gallimard, 1971.
- BAUMAN, Zygmunt, *A zárandók és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták*, ford. Teller Katalin = *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Szerk. Biczó Gábor, Debrecen: Csokonai, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. Bence György = Uő, *Angelus Novus*, Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. Széll Jenő = Uő, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969, 75–94.
- BENJAMIN, Walter, *Motívumok Baudelaire költészetében*, ford. Bizám Lenke = Uő, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969, 228–276.
- BENJAMIN, Walter, *Zentralpark*, ford. Bizám Lenke = Uő, *Kommentár és prófécia*, Budapest: Gondolat, 1969.
- BEZECZKY Gábor, *Krúdy Gyula*: Szindbád, Budapest: Akkord Kiadó, 2003.
- BÓKAY Antal, *A város. Egy fantázia színeváltozásai*, Műhely, 2006/6.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelés módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Budapest: Osiris, 1999.
- DOBOS István, *Az alakzatok kettős olvashatósága. Krúdy Gyula*: Szindbád, Irodalomtörténet, 2014/2.

65 BAUDELAIRE, *I.m.*, 84–85. Lásd még: BAUDELAIRE, *Le Beau, la Mode et le Bonheur* = Uő, *Écrits sur l'art 2.*, 136–137.

- EISEMANN György, *A város mint fikció és emlék* (Krúdy Gyula Asszonyságok díja és más „pesti regények”), Budapesti Negyed, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-479-eisemann_gy_rgy_varos_mint_fikcio_es.html
- FÁBRI Anna, „Mit lehet írni Pestről?” *A Krúdy-művek Budapestjéről*, Budapesti Negyed, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-463-fabri_anna_quot_mit_lehet_irni.html (letöltés: 2016. február 20.)
- FÁBRI Anna, *Ciprus és jegénye*, Budapest: Magvető, 1978.
- FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben* = <http://www.holmi.org/2000/06/fabri-anna-egykor-regenyhos-voltam...> -az-irodalom-kultusza-krudy-gyula-muveiben (Letöltés: 2016. április 5.)
- FINTA Gábor, *A lét vándora* (Krúdy Szindbádjáról) = http://epa.oszk.hu/00000/00001/00399/pdf/itk_EPA00001_2000_03-04_405-415.pdf
- FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, térítő Krúdy Gyula műveiben*, Budapest: Palatinus, 2006.
- FRIED István, *Ki csinálja a regényeket?*, Budapesti Negyed, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-470-fried_istvan_ki_csinalja_regenyeket.html
- FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Budapest: Szépirodalmi, 1986.
- GINTLI Tibor, „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
- HARVEY, David, *Paris, Capital of Modernity*, New York – London: Routledge, 2003.
- KEMÉNY Gábor, *Szindbád nyomában*, Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézete, 1991.
- KRÚDY Gyula, *Az álombeli lovag*, Budapest: Szépirodalmi, 1978.
- KRÚDY Gyula, *A vörös postakocsi* = Uő, *Utazások a vörös postakocsin*, Budapest: Szépirodalmi 1977.
- KRÚDY Gyula, *Szerenád*, Budapest: Szépirodalmi, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Az értékek átértékelése*. ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Holnap, 1998.
- OROSZ Magdolna, *Monarchia-diszkurzus és az emlékezés tere Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban című regényében*, Irodalomtörténet, 2008/2.
- PAPP Ágnes Klára, *A kisváros poétikája 1. A kisváros toposza Kaffka Margit, Móricz és Kosztolányi műveiben*, Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2015/2, 12–30.
- PAPP Ágnes Klára, *A kisváros poétikája 2. A kisváros toposza Kosztolányinál*, Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2015/3, 16–29.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = Uő, „Minta a szőnyegen”, Budapest: Balassi, 1991.
- SZITÁR Katalin, *A felejtés narratívája* (Krúdy Gyula: Női arckép a kisvárosban) = Uő, *Hiány-jelek*, Budapest: Gondolat Kiadó, 2013.
- TARJÁNYI Eszter, *A fikcionalitás, a történetiség és a térábrázolás narratívájának találkozása Krúdy boncasztalán*, Irodalomismeret, 2013/2, 18–29.

Sindbad, the flâneur of provincial towns

This paper is part of a research which aimed to describe the chronotope of the small, provincial town, in contrast to the myth of the metropolis of the 19th century, in the first place based on the analysis of the Hungarian literature in the first half of the 20th century. Krúdy's provincial towns represent a unique variant of this chronotope. This study makes an attempt to explore it through the works of the 1910's, focusing on the stories of Sindbad. To the interpretation it invokes the figure of the „flâneur” described by Baudelaire, which one of the clues of the modernity according to Walter Benjamin's interpretation.

Keywords: Krúdy, Walter Benjamin, Baudelaire, modernity, flâneur, chronotope, provincial town

Papp Ágnes Klára
Károli Gáspár Református Egyetem
Magyar Nyelv-, Irodalom és Kultúratudományi Intézet
1146 Budapest, Dózsa György út 25-27.
papp.agnes.klara@kre.hu

Regénybe rejtett operett

Kosztolányi Pacsirtája – a lélektani regény és a népszerű műfaj szimbiózisa

Absztrakt. A századfordulós operett az utóbbi évtizedekben egyre feltűnőbb érdeklődést vált ki. E fellendülő kutatás nézőpontjából válik észrevehetővé Kosztolányi *Pacsirta* című regényének az operettel létesített különleges viszonya. Két zenés művel kapcsolatba lép a regény: a hatodik fejezetben *A gésákat nézik* a szerepelők, Lehár Ferenc *Pacsirtája* pedig a szüzsé háttéréhez kínál értelmezői keretet. Nem összehasonlító értelmezés a dolgozat célja, hanem a regény ironikus operettszerűségének a bemutatása. A XX. századba lépve a szabályosabb műfajszerűséget a populáris műfajok kezdik képviselni, ellentétben az újszerűségekre vonatkozó elvárásoknak megfelelni kívánó, a műfajidegen eredetiséget szem előtt tartó művekkel. Kosztolányi lélektani regénye az operettre rájátszó elbeszélésmódjával és más populáris zeneművek felidézésével a könnyűzene műfaji stabilitást adó lehetőségét használja ki, egyszerre nyitva a médiumok közötti és műfajok közötti összefüggésrendre.

A pacsirták legtöbbjük jó, egy néhány közülük kitűnő énekes. Daluk nem áll sok szakaszból, de rendkívül gazdag fordulatokban, változatokban; egyes hangokat százféleképpen olvasztanak újra meg újra egy egésszé. [...] Bennük [...] megvan az a tehetség, hogy idegen dalokat elsajátíthassanak: a steppében az ott lakozó pacsirták lényegileg mind ugyanazt éneklik, mert egyik a másiktól tanul és kölcsönöz.¹

31

A populáris művészetek és a műfajok

Az operett újból fénykorát éli. Ez a népszerűség azonban már nem a századforduló körüli évek utószünet, hanem sokkal inkább irodalomszociológiai, amely a kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) néven alakuló diszciplína értelmében társadalomtörténeti háttérrel néz szembe a műfaj népszerűségét biztosító, sikerét felröppentő történeti, társadalmi tendenciákkal. Vagyis valójában nem az operett maga immár az érdekes, hanem az a kulturális közeg, ami lehetővé tette a fellendülését. A műfaj világképe, ideológiája és ennek térségi viszonylatai váltak megfajzott izgalmat kiváltó kérdéssé.² Ahogy az újabb értelmezések bemutatják, az operett szerepet vállalt az etnikailag sokszínű

1 BREHM Alfréd, *Az állatok világa*, IV, Madarak, I., szerk. CHERNEL István, Budapest: Légrády testvérek, 1902, 219.

2 Camille CRITTENDEN, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, 2006, 2. skk.

népesség kollektív identitásának kialakításában, így az Osztrák-Magyar Monarchia emblematisz mőfajává válhatott. Nem meglepő hát, hogy a birodalom szétesésével nosztalgikus felhangok társulhattak hozzá. Az újabb érdeklődés hátterében pedig akár az egyvelegszerű európai kultúra történeti előzményének a feltárása is állhat.

A kritikai kultúrakutatás hátterére alapozott tanulmányok (pl. Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, Camille Crittenden: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*) a tömegművészetben ideológiai megnyilvánulást figyeltek meg, és ezért ennek a népszerű műfajnak a társadalom- és ideológiatörténeti jelentőségét vizsgálták. E fel lendülő kutatás nézőpontjából válik észrevehetővé Kosztolányi *Pacsirta* című, 1924-ben könyv alakban, 1923-ban a Nyugat és az Ellenzék lapjain folytatásokban megjelent³ regényének az operettel létesített különleges kapcsolata. A lélektani regényként behatárolt mű és az operett keveredéséből újfajta hibrid műfaj született: A giccsre hajlamos zsánerrel szimbiózisba állított regényben a lélektan érzelmi jellegének ironikus átalakítása tűnik elő.

A műfajelmélet az utóbbi évtizedekben kiemelt érdeklődéssel fordul a populáris műfajok felé. Talán nem véletlenül a filmelmélet válik a műfajelméleti kutatások egyik fő ösztönzőjévé. A műfajfilm (műfaji film, zsánerfilm) ugyanis egyértelműen jelezheti azt, hogy a tömegművészetekben a befogadói beidegződések kiszolgálása érdekében, az elvárások kényszerítő ereje miatt a műfaji kategóriák egyre fontosabbakká, kidolgozottabbakká és végiggondoltabbakká válnak. Míg a modernség, az újdonság lázában égve, éppen a hagyományos zsánerek fel lazításában, az innovációban érdekelt, addig a populáris műfajok – a szabályokhoz ragaszkodó, a szerzői eredetiséget nem annyira szem előtt tartó, a befogadót ilyen szempontból meglepni nem kívánó sajátosságuk miatt – a szabályosabb műfajiság alapján állnak. A befogadót passzív, fogyasztói szerepre kényszerítő vonásaik miatt jobban alkalmazkodnak a konvenciórendszerhez.⁴ A Kosztolányi-regény az ún. magaskultúrára jellemző poétikai újszerűség kíváncalmának úgy tesz eleget, hogy összekeveri az operettre jellemző kódokat és sablonokat, vagyis e könnyű műfaj hagyományát éppen nem hagyományosan, hanem az értelmezői szabadság kitágítása érdekében alkalmazza.

Az újabb időkben kialakuló népszerű műfajokon belüli tagoltság⁵ arra utal, hogy öndefiníciós, önlegitimáló célzattal is társulva a népszerű kultúra inkább fontosnak tartja az árnyaltabb műfaji definiálást, mint a magukat szórakoztatónak és népszerűnek nem beállító művek, amelyeknek a műfaját a XX. század felé haladva egyre nehezebb az adott tradíció alapján meghatározni. Míg a populárisnak nevezett művek esetében a műfaj pontos meghatározása/meghatározhatósága szinte már követelménnyé lép elő, addig a hagyományosan magasművészetnek tartott kategória esetében a műfaji egyértelműség szinte

3 A regény megjelenési adataira nézve ld. a kritikai kiadás jegyzeteit: KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Pozsony: Kalligram, 2013, 675–679.

4 Hasonló véleményt formált: BARÁNY Tibor, *Magasművészet és tömegkultúra: nem létező értékkülönbségek nyomában = A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba – WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2014, 54–55.

5 Pl. detektívtörténet: jogi krimi, rendőrségi krimi, politikai krimi, a bírósági dráma, „kemény krimi” azaz hardboiled krimi – science fiction: keményvonalas, azaz hard science fiction, soft science, cyberpunk, steampunk, clockpunk, biopunk, diesel-punk, retro-futurizmus stb.

már gyanússá válik, hiszen nem megfelelést jelent, hanem rájátszásjellegű kölcsönöz az adott műnek.

A népszerű kultúrára jellemző rajongói tábor olvasásmódjának egyik fontos vonása, a sikerműfajok bizonyos jól bevált elemeinek átvitele más népszerű műfajokba – a *genre shifting*⁶ – könnyen tetten érhető a Kosztolányi-regény szüzséjének és jellemeinek az alakításában. Az operett sajátosságai egyszerre nyújtanak viszonyítási pontot, támasztékot, ugyanakkor ellenpontozzák is a regény menetét. Vagyis nem használja ki a már bevált és sikeres konvenciókat a könnyű fogyaszthatóság érdekében, hanem olyan kontextusba helyezi, amellyel azok újfajta értelemmel tudnak feltöltődni.

Persze a kétfajta kulturális hagyomány, a népszerű és az ún. magasművészet, szétválasztása manapság már egyáltalán nem olyan könnyű feladat, mint ahogy korábban elképzelhető volt. A határok elmosódtak, a megkülönböztetés hagyományos alapjai bizonytalanokká váltak, az oda-vissza történő átjátszások lényegében eltörlik a megkülönböztetés alapjait. A pontos körülírás helyett inkább a közmegegyezés és a sikeresség mértéke válik mérőföldkövé. Sok esetben éppen az emlékeztető, a rájátszós tendencia nehezíti meg a besorolást. Annak eldöntése például, hogy Rejtő Jenő regényei ponyvák-e vagy csak rájátszanak a ponyvára, Tarantino *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*) című kultuszfilmjének a nézőpontjából különösen nehézze válik.

Maga az operett is olyan műfajnak tartható, amelyet hagyományosan a populáris kultúrához szokás sorolni. Nem akar eredetinek és egyedinek látszani, bátran felvállalja az epigon jellegét, hiszen egy magasabb rendű műfajt, az operát utánoz, azt a polgári, a szórakozni vágyó közönség igényeihez alkalmazza és sablonossá teszi. Ahogy Hermann Broch kijelentette, az operett, ez a „merő hülyeséggé laposodott utánzat”⁷ azért válthat ki az utóbbi időben fokozott érdeklődést, mert utánzat volta erős önreflexiót takar. Legalábbis Csáky Móríc azért is találta újrafelfedezésre érdemesnek a bécsi operettet, mert az ironikus és önparodisztikus vonásban a Monarchia társadalmi problémáinak szórakoztató módú és önanalitikus feldolgozását vette észre.

Csáky Móríc gondolatmenetében az operett lényegében a bahtyini karneváliságból ismert parodisztikusság újabb kori alappéldájaként is érthető. Cukormázba borítja, giccses feloldozássá szépíti a világot úgy, hogy tudja, a megszépítés nem valódi, csak a *happy end*hez szükséges kellék. Túlzásaival, sablonjaival, léhaságával és kliséivel szinte jelzi, hogy csak *placebo*. Az utóbbi évtizedek kutatásaiban az operett önmaga behatároltságáról tudó, értelmetlenségeivel, halandzsáival ezt az önismerő jellemvonását jelző műfajként írható le, amely nemcsak saját maga értelemalkotó technikáira, hanem korának társadalmi kérdéseire is reflektál.

A Kosztolányi-regény ironikus operettszerűsége tehát egyszerre műfajstabilizáló, ugyanakkor a XX. századba érve a már rangos példákkal rendelkező lélektani regény műfajfogalmát megújító lehetőség, amely a populáris kultúra termékének önreflektáló jellegét önmaga jelentésképzésének a kitágítása érdekében használja fel.

6 John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Athens: The University of Georgia Press, 2006, 163.

7 Idézi: Csáky Móríc, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999, 27–28.

„Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység” – Kosztolányi véleménye az operetről

Nem biztos, hogy szükséges felmérni az életrajzi szerző véleményét ahhoz, hogy egy művét újabb szempontok segítségével lehessen megvilágítani. Mégis érdemes vázlatosan az olyannyira kárhoztatott szerzői szándék, az *intentional fallacy*⁸ csapdájába belemenni, hiszen az életrajzi szerző véleményének a bemutatása – még ha nem is szolgálhat alapvető támasztékul és valószínűleg szándékszerűnek sem tekinthető – jelentős bázist képezhet a regény operettszerűségének a feltérképezéséhez.

Hogy Kosztolányi mit gondolt valójában az operetről, nem állapítható meg teljes egyértelműséggel, ugyanis változott a véleménye. A körülírás azért is nehézkes, mert más előítéletek tapadtak hajdanában és ma ehhez a jellegzetesen századfordulós színpadi műfajhoz. Kosztolányi véleményét tehát olyan összetevők is befolyásolhatták, amelyet ma már kevésbé lehet érzékelni. Ennek pedig nem lényegtelen összetevője, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia megszűnte átlényegítette a Habsburg-világ légkörét konzerváló operettek felhangjait, a nosztalgia innentől kezdődően erősen felnagyította a jelentőségét ennek a többnyire alkalmi, aktuális kérdésekre reflektáló műfajnak. A hajdani sokszínű kulturális kavalkád emlékének felidézőjévé vált.

Kosztolányi nem fejtette ki egyértelműen nézetét, de többször is említette írásaiban – levelében, publicisztikájában – az operettet. Ezek a szövegei viszont többféle nézőpontot alkalmaznak, ezért értelmezésre szorulnak. Korábban mintha inkább elutasító lett volna. Ennek mértékét azonban nehéz pontosan megállapítani, mert véleményét előadásokhoz kötött alkalmi publicisztikákban fejtette csak ki. Lehetséges, hogy nem is magával a műfajjal szemben érzett ellenszenvre nyilvánult meg ezekben, hanem az adott mű előadása kedvetlenítette el. A *Dollárkirálynő* Király Színházbeli bemutatójáról szólva például megjegyzi: „cselekményről beszélni ugyan egy operettnél kissé idejétmúlt dolog, de hogy ennyire semmi se legyen egy lengő kosztüm mögött, az operettnyelven szólva is – shocking”.⁹ Lehár Ferenc *Luxemburg grófnak* a bemutatójáról sem a lelkesedés hangján ír, amikor Lehár kifáradását és Puccinitól tanult dallamvezetését figyeli meg és Offenbach-hal szembesíti.¹⁰

Az 1910-es évek második felétől kezdve azonban érzékelhető az átalakulás, mintha kezdené felkelteni figyelmét a műfaj. Első jele ennek egy Csáth Gézának válaszoló levele. Csáth 1916. július 12-én kelt levelében említette barátjának, hogy

volna egy nagyszerű operett-thémám amelyet veled szeretnék kidolgozni. – N. B. A librettot együtt írunk, a verseket te, a zenét én. De nagyon félek, hogy elme-séled a barátainak és elkapják az orrunk elől. Azaz egy napon azon veszed

8 A kifejezés W. K. Wimsatt, Jr. és Monroe C. Beardsley által írt, 1946-ban megjelent tanulmány címében jelent meg, majd a *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (University of Kentucky Press, 1954) című könyv első fejezeteként vált elterjedtté, annyira, hogy a lehangsúlyosabb elutasításává vált a szerzői szándék értelmezésközpontú alkalmazásának.

9 KOSZTOLÁNYI Dezső, A. M. Willner – Grünbaum – Leo Fall. *A dollárkirálynő a Király Színházban* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, 1978, I, 821.

10 Uo., 823–824.

észre magad, hogy a színlapon hirdetik a mi témánkat. Azt mondhatom, hogy páratlanul kitűnő dolog és az operettben egy új lépést jelentene a műfaj számára. Világ-cikk lenne belőle – ezt tudom. / Vajon számíthatok-e teljes titoktartásodra? / Küldd el levélben becsületszavadat és akkor küldöm a témát és a darab vázlatát. A szövegkönyv még a nyáron elkészülhetne. / Még csak egyet róla. Nem volt még ilyen! Annyira kitűnő, mulattató, mulatságos és mégis mélyen költői. Zenésítésre pedig azért alkalmas, mert általánosan ismert történet, be van idegezve reá a közönség és az új relációk, a mese teljessége is alkalmas reá, hogy a közönségben már meglevő emlékeket hatalmas erővel ébressze fel és nagy figyelmet, érdeklődést keltsen.¹¹

Kosztolányi bizakodóan állt hozzá az ötlethez, ahogy válaszában kifejti:

[az] operett-terv igen tetszik nekem, szívesen és pontosan dolgozom veled, ezennel pedig férfi becsületszavam küldöm neked, hogy soha senkinek se szólok róla, sem a sujet-t nem árulom el senkinek. Pontosán és kedvvel dolgozom. Rendelkezz velem.¹²

Majd a bekezdés végéhez hozzáfűzte: „Szeretnék pénzt szerezni vele.” Ezt a pénzszerzésre vonatkozó kitélt azért érdemes idézni, mert utalhat esetleg arra, hogy Kosztolányi valóban komolyan vette a dolgot. Az őszinteségét mutathatja, vagyis azt, hogy kedvező véleményével nem csak a súlyosan morfinista barátját, unokatestvérét akarta biztatni, élet- és munkakedvvel felvillanyozni. Jelezheti, hogy a közös operettszerzést nem pusztán munkaterápiaként értékelte. A Csáth Géza által tervezett operetről és Kosztolányi hozzá szánt librettójáról és verséről azonban ennél többet nem tudunk.

Ekkortól kezdve Kosztolányi egyre inkább figyelemre érdemes, megújítható formanyelvvel rendelkező műfajnak tekintette az operettet. Két publicisztikájából lehet következtetni erre. Talán nem véletlenül éppen a *Pacsirta* megírása¹³ előtti és alatti időszakban születtek ezek, jelezve, hogy a szerző tudatosan is végiggondolta ennek az újabban létrejött zenés, színpadi műfajnak a teherbírását és lehetőségeit mielőtt regényében értelemadó szereppel ruházta volna fel. Publicisztikái mellett talán még *A bábjátékos* című darabja (1922) is az átalakuló véleménye jelzéseként értékelhető, amely a színpadi művészet szerepköreit (komikus, hősnő, komikusprimadonna, parasztlány, katona) eleveníti meg. A Komikus néven feltűnő szereplő mintha a két operetről szóló írásának metaforikusan esszenciális kivonatát adná vissza.¹⁴

11 Idézi: DÉR Zoltán, *Az árny zarándoka (Csáth Géza emlékei)*, Szabadka: Életjel (Miniatűrök 6), 1969, 55–56. (Csáth Géza levelére Kiczenko Judit hívta fel a figyelmet – köszönet érte.)

12 Kosztolányi levele Csáth Gézának, 1916. július 20. = Uő, *Levelek – Naplók*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 1996, 379.

13 A *Pacsirta* megírásának az idejét 1922 és 1923 ősze közötti időszakra teszi a kritikai kiadás (KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 711.).

14 „És énekek: / A valóról, / Hőrről-hóról, / Költészetről, / Konflislóról, / Hús berekről, / Emberekről, / Mesebéli, / Siberekről. / Új csudáról, / Valutáról. / Az okosról, / A butáról. / Jóról, rosszról, / Baisse-ről, hausse-ről, / Amely eljön, / Mindig rosszkor. / Majomszörről, / Szkunkszörről, fezzről: / Hausse-ről, baisse-ről, / Mert most ez köll. / Túlszárnyalom Rabindranath / Tagorét, / És forr bennem az isteni / Habarék, / Megdöglének nélkülem a / Kabarék” (*Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Balassi, 1997, 108–109.)

Noha több írásában is említi, központi témául két, a Színházi Életben megjelent cikkében tér ki rá 1921-ben és 1923-ban.¹⁵ Az operetről, ahogy a kabaréről szólva is, Kosztolányi ekkor már megértő hangon, nem olyan lekezelően írt, mint korábban, hanem az újfajta történelmi szituációhoz illő vonásait emelte ki:

Ez a pajkos, ugrifüles műfaj, melynek létjogosultsága az, hogy korlátlan, és nincs kerete, szabálya a szabálytalanság, erkölce a léha könnyűvérűség, hagyománya az, hogy nincs hagyománya [...] az utóbbi évek alatt alig észrevehetően átalakult, megtelt tartalommal, érzelmességgel, szomorúsággal. [...] Operettíróink nem léha emberek többé, a léhaságot átengedik a drámaíróknak.¹⁶

Ebben *Az új operett* című cikkében is Offenbachot emlegeti, de itt a műfajt már Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című gyűjteményével vonja párhuzamba, és a fejlődési soron belül az angol operett (Gilbert és Sullivan Japánban játszódo operettjét, a *Mikádót* példaként felhozva) jelentőségét emeli ki. Vagyis, ahogy a későbbiekben a lehangsúlyosabban Csáky Mór, ő is észrevette az operett (ön)parodisztikus jellegét. Az 1923-ban a Színházi Életben megjelent cikkében pedig szinte már a műfaj apológiáját fogalmazza meg. Soraiból az tűnik ki, hogy mintha az operettet tartaná a háborús korszak és a dekadencia adekvát műfajának, az értelmetlen motívumok halmazává vált romos múlt mementójának, a zagyvaságot és a kiüresedett jelölőket látvánnyá rendező formának:

Miért kicsinyítik? Ma már senkinek sincs joga vállon veregetni, s becéző, babusgató szóval illetni. Ez a mi tépett hanyatló korunk zenés-rózsás kavargása, az erkölcsi kétségek, elvetélt fájdalmak, korcs örömök farsangja, közvetlen a hamvazószerda előtt. Egykor öreg szüleink ifjúságában, még piciny volt, de most óriásivá nőtt [...] menj az operettszínházba. Ott eléd tárul minden, ami még megmaradt a múltból, évezredek lelkéből, zene és tánc, tragédia és bohózat, pásztorleányok szallagos bojtja és apacsok véres kendője, csupa történelmi roncs, emlék és jelkép [...] Formája talán könnyed, de a jelen mélységes mélyét fejezi ki. [...] Ragyogó tömegművészet.¹⁷

Nemcsak az operett utánzó és parodisztikus jellegét értékelte tehát, nemcsak a játékos önreflektáló volta miatt vélte egyre jelentőségteljesebbé váló műfajnak, hanem a historiográfiája is felkeltette a figyelmét. Az operettben a történetiség újfajta felfogását látta meg, amelyet a dekoratív elemekre szétosztott, értelmetlenné vált múltkép jelentett. Egy olyan fajta történelemfilozófia körvonalai rajzolódnak Kosztolányi operetről írott sorainak a háttérében, amely a kollektív emlékezetbe rögzült archetipusok játékos felidézésével fejezi ki a lemondást a Hegelnél még „ész csele” által tételezett célelvűségről. A regényben ez leginkább Vajkay Ákos heraldikai és genealógiai szenvedélyében ölt testet. A gésák regénybeli előadásának epizódjában¹⁸ az általa képviselt tör-

15 *Az új operett* a Színházi Élet 1921. február 6-i számában, az *Operett* című szintén itt, az 1923. június 17–23-i számban jelent meg először.

16 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az új operett* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pá, Budapest: Szépirodalmi, 1978, II, 752–754.

17 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Operett* = Uő, *Az élet primadonnái*, s. a. r. URBÁN László, Budapest: Palatinus, 1997, 153, 155.

18 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 217.

ténetiség és az operett kitaláltsága lesz egymás mellé rendelhetővé, egymást ellentételező, de ugyanakkor értelmező múltképpé. A történeti hűség *versus* hűtlenség különbsége a sárszegi fikcióban – különösen mivel Vajkay fejében szembesül csak – devalválódik.

A regény egyszerre nyílik a zenés-táncos színpadi műfaj felé – a cselekménybe felvéve egy operett-előadást és rájátszva egy másik operetre –, ugyanakkor a műfaj fülbemászó zeneiségével is átítatja a cselekményszöveget.

A *Pacsirtában* nemcsak a címszereplő énekesmadárról kapott becenevének a magyarázata szolgálja a zenei vonatkozást, hanem az is, hogy ennek a műfajnak egy példánya (*A gésák*) megvilágosító központi szerepet kap, sőt a szereplők műveltségi és mentalitásbeli jellemzését is a századforduló divatos műdalai, nótái szolgálják. Vajkainé a *Hullámszó Balatont* tudja csak kívülről elzongorázni, Vajkay kedvenc nótája a *Cserebogár, sárga cserebogár*. A könnyűzene az emlékezet tudaton kívüli, ösztönös és válogatás nélküli működéseként szinte tudatfolyamszerű narrációként is jelentkezik. A fülbemászó melódia valami régibb, otthonosabb és még a jelenhez képest harmonikusabb világ emlékeztetőjeként jelenik meg. Ebben a regényben különösen a populáris zene kap kiemelt szerepet, bár Vajkayné még Beethovent is lepötyögi a családi zongorán, de hangsúlyosan ehhez már kottára van szüksége.

Elsősorban az énekesmadárról elnevezett Pacsirta jelzi a zeneiség jelentőségét, akinek valódi neve végig nem mondódik ki a regényben, és akiről tudható, hogy beceneve onnan ered, hogy gyerekként gyakran énekelt, de felnőve már leszokott róla. A világot meghittséggel körítő zene így tehát eltávozott a világából, de becenevében örök mementóként él. A fülbemászó, a jelentésről leváló, pusztán a dallamuk miatt hatásos nóták azt szolgálják, hogy a zene a múltbeli, a verbalizálásra törő értelemmel megérthetetlen világ jelzése lehessen. A múltmegőrző emlékezés ösztönös jellegére utal. A Vajkay Ákos fülébe ragadó kuplé (*Vun-Csi dala*) viszont a rádöbbenést, a kimondhatatlan létprobléma kimondását és tudatosítását segíti elő.

Az operett zenei jellege átítatja a regényt többszörösen is. Sidney Jones *A gésák* című operettje központi szerepben, szinte a regény közepén jelenik meg. A másik operett viszont rejtett. Lehár Ferencnek a *Pacsirta* című operettjének a hatását és áthasonító felhasználására még nem figyelt fel a Kosztolányi-irodalom.

Először az angol, másodszor viszont a magyar operett kontextusában vizsgálom meg a szöveget.

A Gésák mint a banalitás kimondásának a lehetősége

A regényben magában is szerepel tehát egy operett: *A Gésák* (!). Az ötödik fejezet végén még a színlapot is mellékeli a szöveg, amellyel fontosságát és dokumentumszerűen referenciális voltát jelzi. A hatodik fejezet pedig végig az operett előadása köré szövődik. A tizenhárom fejezetből álló regénynek majdnem a közepén helyezkedik el ez a rész, ami jelezheti, hogy szerkezetileg is értelemadó központi szerepet tölt be.

A kritikai kiadás alaposan bemutatta a történeti hátteret, kitért a hazai előadásokra is. Tudható, hogy a Sidney Jones és Owen Hall által írt angol operettet 1896-ban mutatták be Londonban és 1897. október 16-án Budapesten. Népszerű, gyakran játszott darab lehetett, mert hazánkban a századik előadá-

sára 1899-ben került sor.¹⁹ Thúróczy Gergely a későbbi előadások érdekességére is kitért, ami valószínűleg felkelthette a színházi életre figyelő, napi publicisztikáiban gyakran a színi előadásokról író, felesége révén a színházi élet belső viszonyaiban is tájékozódó Kosztolányi figyelmét:

Első ránézésre furcsának hat, hogy Weiner István *Medvetáncza* egy Gésák című operett táncbetétje. Sydney Jones operettjének többszöri felújítása során a színreállító úgy gondolta 1912-ben, hogy valamivel föl kellene dobni az akkor másfél évtizedes színpadi művet. Az *Alexander's Ragtime Bandre* esett a választás, ami fölöttébb szerencsésnek bizonyult, mivelhogy a kuplé pillanatok alatt slágerré vált Pesten, számtalan kottakiadásban jelent meg. És nem is akárcsak kettőse táncolta-énekelte az operettben duóvá alakított számot, hanem a kor két szupersztárja: Fedák Sári és Rátkai Márton (annak rendje-módja szerint – kimonóban). [...] ez a pesti gésa-medvetánc jelenség egy napjainkban divatos fogalom, a multikulturalizmus majd évszázados meglétére figyelmeztet. Mert ugyebár az eredeti amerikai néger zenére írott *Alexander's Ragtime Band* egy orosz birodalmi zsidó, Irving Berlin szerzeménye, melyet egy angol zeneszerző, Sydney Jones japán témájú operettjében a beregszászi Fedák Sári vitt sikerre Pesten... És hogy még teljesebb legyen a kép Gésák-ügyben, s ne legyen kétségünk a pesti humor életrealitásáról, még egy érdekesség. Az eredetileg *Gésák, vagy egy japáni teaház története* (mellesleg Kosztolányi *Pacsirtájában* is szereplő) operett paródiájaként egy régi színlap tanúsága szerint *A Gézák, vagy: egy tabáni kávéház története* c. opus is megszületett...²⁰

38

Az idézett tanulmány közre is adja a darab előadásaiban elhangzó *Medvetánc*-kuplé szövegét, ami most abból a szempontból lehet érdekes, hogy kiderül mi a Vun-Csi és Mimóza által énekelt duett refrénje. Ez pedig az a „Cserebogár, cserebogár” sor, ami Kosztolányi regényében is feltűnik Vajkay Ákos kedvenc nótájaként. Az operett 1912 utáni előadásaiban szereplő kuplé szinte már groteszk stílusegyvelegét tehát még az is jelzi, hogy egy rendkívül népszerű – Czinka Pannának is tulajdonított, gyakran cigányzeneként is játszott²¹ – népies műdal fő motívumát, amely egyébként Petőfi *Szülőföldemen* című versének is a refrénjét adta, tette meg egy Japánban játszódó operettben elhangzó és ragtime zenei stílusára építő dal vissza-visszatérő elemévé.

Egy másik tanulmány, miután a paródia szerzőjét is megnevezi (Oroszi Antal), *A gésák* című darabot a nipponizmus – vagy más néven japonizmus – divatjának a kontextusában mutatja be. A felületesen japánkodó, a zenét és a kultúrát autentikusságában nem bemutató darabként értelmezi a Kosztolányi által is emlegetett *Mikádóval* egyetemben, míg Puccini *Pillangókisasszony* című operáját (amelynek a hazai ősbemutatója 1906. május 12-én volt az Operaházban) már zeneileg és színpadképileg is az autentikusságra törő művek egyikeként írja le:

A párizsi Folies-Bergère-ben vagy a barcelonai Teatro Eldoradóban japán akrobatákat és balett-pantomimet láthatott a nagyjérdemű, s angol, francia, spanyol

¹⁹ KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 761.

²⁰ THURÓCZY Gergely, „*Ha jó az éjszaka, mulatni kell!*”. *Kuplókavalkád*, Napút, IX. évf., 2007/2, 9–10.

²¹ PÁVAI István, *A cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai = Folklor és irodalom*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Budapest: Akadémiai, 2005, 292.

és olasz földön is születtek Japánban játszódó történetet bemutató operettek és vígoperák, természetesen egytől egyig európaiak tollából. Saint-Saëns *La Princesse jaune*-ja (A sárga hercegnő - 1872), Messager *Madame Chrysanthème*-ja (1893), Mascagni *Irise* (1898), Gilbert & Sullivan *The Mikadó*-ja (A mikádó - 1885) és Sidney Jones *The Geishája* (A gésa - 1896) ugyanazt a színes, mesebeli világot mutatja be, melyet – valódi japán emberek hiányában – a közönség a legyezőkről és vázákrol ismert. A darabok zenei világa, ahogy színpadi megjelenítésük is, még igen messze járt az autenticitástól. A zeneszerzők nem is próbáltak egy-két eredeti japán, vagy épp nem japán, csupán pentaton dallamnál többet beültetni a zenei anyagba, a hangszerelésben a keleti dobokon kívül más nem jelezte a művek tematikáját. Báró Raimund von Stillfrednek a bécsi világkiállításon elhangzott véleménye szerint a bécsi valcer és a japán zene közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi táncra, míg az utóbbi menekülésre készíti. A történet példázza, hogy hiába volt divatban a század második felében Japán zenés színdarabok által való megjelenítése, zenei anyaguk nem segítette a nézőt az igazi japán zene megismerésében, és a XX. század elejéig nem is érdeklődött iránta. // Az európai tendenciának megfelelően a magyar közönség is komikus figurákként ismerhette meg először a „lebegő világ” vázákrol és legyezőkről kopírozott lakóit.²²

Hazánkban *A gésák* (a regénybeli cím tipográfiája átvette az angolos nagybetűs címjelölést: *A Gésák*) tehát reprezentatív, Japánt európai nézőpontú sztereotípiákban bemutató műnek számított a század elején, amelyet mindenki ismerhetett, ha nem is a színpadról, de legalább hírből. Kosztolányi valószínűleg éppen a műfajra jellemző felületességet megtestesítő volta miatt ezt a maga korában rendkívül népszerű, a hazai köztudatban több nemzet kultúráját átfogó és összezaggyaló, mesésen – azaz nem autentikus voltában – egzotikus operettet helyezte regénye értelemképző központjába. Az is lényeges, hogy angol operetről van szó, hiszen Kosztolányi *Az új operett* című, 1921-ben írt cikkében ezt a fajta zeneművet léhasága miatt külön kiemelte a műfaj példái közül.²³

39

A regény terjedelmének és cselekményének körülbelül a közepén előadott angol operettet a szöveg minden értelmezője kiemelten kezelte. Szegedy-Maszácz Mihály meg egyenesen belső értelemképző magként értette, olyan *mise en abyme* jellegű belső tükörként, „amely kinagyítja Sárszeg fogatékosságát”.²⁴ E szerint a regény hatodik fejezete, amelyben – a téma-összefoglaló alcíme szerint – „Vajkayék a Gésák sárszegi előadását nézik végig” egy operett segítségével kívánja önmaga világképését kifejezni. Az operettből idézett részlet valóban megfelel annak, hogy a vidéki parlagiasságra tett utalásként, a befogadó közeg jellemzéseként lehessen érteni, hiszen maga a szöveg is erre irányítja a figyelmet: „Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf...”²⁵ Az operett műfaja felől olvasva ennek a résznek – a hatodik fejezetnek – még inkább előtűnik központi szerepe, a regény egészét szintetizáló jellege.

22 DÉNES Mirjam, *A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon*, Színház, XLV. évf., 2012. május, 40–41.

23 KOSZTOLÁNYI, *Az új operett*, 753.

24 SZEGEDY-MASZÁCZ Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2011, 239–240.

25 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 245.

Ha *mise en abyme* jellegű szerkezetként, vagyis olyan belső tükörként értjük, amely metaforikus kapcsolatban áll a regény egészével, tehát lényegében ez a rész értelmezheti az egészet, akkor *A gésák* szöveggönyvéből idézett rész – Vun-Csi kupléja – a regényben nemcsak a sárszegi világ csúfságának, hanem még az elhallgatott, az elfojtott tény (az, hogy Pacsirta csúnya) kimondásaként is működik. Hiszen itt a japán teaházban játszódó történetben a kínai tincsről énekli az egyik szereplő, hogy csúf és, hogy „hess vele”,²⁶ azaz a regény fő problémáját – Pacsirtára utaló és személye elhárításának elfojtott vágyát – áttételesen mondja ki.

Nagyon fontos dologban azonban eltér a hazai színpadon előadott operettől a regénybeli. Kosztolányi művében Vun-Csi énekli a betétet, a kínai tincs csúfságát hangsúlyozó dalocskát („Csúf, csúf, csakugyan /A kínai tincs”), amelyet az operett dalainak magyarra fordított kiadásában az énekkar adott elő.²⁷ Ez pedig nagyon fontos változtatás, mert így másként értékelődik a kimondás.

Lehet, hogy egy Kosztolányi által látott előadáson így adták elő, hiszen az operetteket meglehetősen szabadon alkalmazták a helyi színpadi viszonyokhoz. Az is lehet, hogy a szerző tévedett, nem emlékezett jól a darabra, bár Vun-Csi dalát – Makai Emil és Fáy Béla fordításában – pontosan idézi. Az is lehet, hogy Kosztolányi az angol szöveg ismeretében tulajdonította Vun-Csinek ezt a kuplét. A „Chin Chin Chinaman” kezdetű halandzsavers az angol nyelvű librettóban ugyanis – ahogy a regényben – Wun-Hi énekli, a kar csak válaszképpen megismétli.²⁸ Az angol verzióban Wun-Hi azonban nem a saját csúfságát énekli meg, hanem körülbelül azt, hogy szomorú, mert fél, hogy a rossz gazdasági viszonyok miatt be kell majd zárnia az üzletét.

40

A legvalószínűbb azonban, hogy Kosztolányi irodalmi érzéke diktálta a magyar szöveggönyvben a kórus által előadott dal Vun-Csi énekeként történő átírását. Ez az apró változtatás ugyanis gyökeresen átalakítja a jelentéktelennek és bugyutának tűnő kuplé kontextusát és jól illik az operett alapvetően önmaga világát parodizáló sajátosságához. A regényben a csúnyság kimondása így Rostand *Cyrano de Bergerac* (1897) című sikerdarabjának híres orronológijához hasonlítható kontextusba kerül, de természetesen annak figyelemfelhívó és kissé olcsó szellemeskedése nélkül.

A magyar szöveggönyvben ez a dalocska csúfolódásként hangzik el, hiszen a Japánban játszódó világban a kórus a japán nézőpontot képviseli. A kar a kínai származású teaház tulajdonosáról énekli, hogy csúf. Így a dal magyar verziója – eltérően az eredetitől – az idegenséget gúnyolja, hiszen egy másfajta kultúra különleges hajviselési szokására tett megjegyzésként működik, még ha némi megértő felhang is szövődik bele („Node volt s van-e nép / Hol ilyesmi nincs?”). Kosztolányinál viszont önmagáról énekli a japán teaházat működtető kínai szereplő, hogy csúnya és idegen a hajviselete, s ezzel együtt

26 Uo., 241–242.

27 *A Magyar Színház műsorán A „gésák” vagy egy Japán teaház története. Énekes játék három felvonásban.* Írta: Owen HALL. Fordította: Makai Emil és Fáy J. Béla. Zenéjét szerezte: Sidney JONES, Budapest: Weisz Márton kiadása, é. n. [1898]. I. n. [3. felvonás 21. ének] (OSZK).

28 *Songs of the Geisha; a Story of a Tea House*, Words by Owen HALL, music by Sidney JONES, lyrics by Harry GREENBANK, New York: Chasmar-Winchell Press, 1896, 25. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040567778;view=1up;seq=29>)

ő maga is. Így pedig a szöveg nem az idegenszerűség kicsúfolását jelenti, hanem önértelmező gesztussá válik. A kuplészerű dalocska a magyar regényben önreflektáló és öndiagnosztizáló kontextusba kerül, amelynek a jelentőségét csak növeli a későbbi fejezetben betöltött szerepe.

Vajkay Ákosnak Orosz Olga romlottsága körül járó gondolatait tereli el a dal lánya csúfságának a tudatosítása irányába. A dalocska ugyanis a kilencedik fejezet végén újra felidéződik, amikor Vajkay részegen a kanmuriából hazafelé tart.

Ákos, amint a Petőfi-uccába fordult, fütörészni próbálta a Mimóza dalát, de nem tudta. Erre a Vun-Csi dalát dúdolgatta, a tréfás kínai kuplét, mely így kezdődik: Csúf, csúf csakugyan...²⁹

Itt is a szöveg „kínai kuplé”-nak nevezi a magyar nyelvű szövegkönyvben a kar által előadott, és így a nem regénybeli, hanem az előadott, a hazai színpadi összefüggésben inkább japánnak nevezhető kuplét. Majd hazaérve – a tizedik fejezetben – ki is mondja a kis kuplé által sugallt bizonyosságot:

Azt mondtuk, hogy majd jobb lesz minden. De mindig rosszabb lesz [...]

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egészen csöndesen mondta. – Azért, mert csunya.

Elhangzott, először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.

Az asszony fölugrott. Nem, mégsem így képzelte el ezt. Mikor a leányáról beszélgettek, és kíméletesen kerülgettek a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben [...], de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel...³⁰

41

Vajkay Ákos fülében cseng vissza ez a dalocska, amelynek a szerepe a család fő létproblémájának a kimondása. Az operett funkciója így ebben a regényben a tudatosítás, a regénybeli „valóság” ilyen különös, operett-stílusú kimondása. A belső reflexió a regényben egy alapvetően reflektív, önmaga hülyeségéről tudó epigonműfaj segítségével jön létre. Az angol – tehát hangsúlyosan nem monarchiabeli operett –, amely erős kontrasztként Japánban játszódik, a monarchiabeli sárszegi előadásában a felületes kulturáltságot, a helyi identitástudatból való kitörés (ahol nem illik Pacsirta csúnyaságára megjegyzéseket tenni, sem szánakozni rajta) lehetőségét sűríti magába. Távlatot ad, ez a távlat azonban csak mesterkélt lehet, hiszen semmiféle megoldást nem kínál, csak az idegenséget, a dolgok össze nem illőségét, végleges összeilleszthetlenségét, megoldhatatlanságát fejezi ki.

Az operettekben kiegyenlítődnek a konfliktusok. Mindig boldogan kell, hogy befejeződjön a történet, a *happy end* alapvető műfaji kellék. A meseszerű megoldások semmiféle tragikumot nem engedélyeznek. A könnyedség karikatúra jelleget kölcsönöz a giccszerűen harmonikussá rendeződött világképnek. Az által, hogy a *Pacsirtában* egy ilyen műfajú butácska operett dalocska mondja ki a megoldhatatlan létproblémát, a sárszegi világ és Vajkayék boldogtalanságát, éles kontraszt képződik. A halandzsaverszerű butuska kuplé tartalma lételméleti jelentőséget nyer.

29 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 375.

30 *Uo.*, 412–413.

A regény rejtett háttere: Lehár Ferenc *Pacsirta* című operettje

A *gésák* mellett egy másik operett is beleszövődik a regénybe. Ez azonban nem olyan egyértelmű, mint az angol dalmű esetében, hiszen a szöveg maga nem nevezi meg, de azért nagyon fontos, a regény operettszerűségét esszenciálisan jelző elem. Kosztolányi regényének a címe Lehár Ferencnek *Pacsirta* – németül *Wo die Lerche singt* – címen ismert operettjét idézi fel, amelynek az ősbemutatója 1918. február 1-jén volt a Király Színházban. Mivel a regénynek ez a vonatkozása kevésbé feltárt, érdemes alaposabban bemutatni ezt a Lehár-darabot és hátterét.

Ez is – ahogy *A gésák* – a korszak egyik sikerdarabja volt; feltűnő reklám, hírverés körítette. A kor lapjai folyamatosan értesítettek az előkészületekről, majd a bemutatóról. Különösen felcsigázta az érdeklődést, hogy ekkoriban Lehár Ferenc már világhírű sztárnak számított, aki maga dirigálta a bemutatót. Ez a műve azért is került a figyelem középpontjába, mert az ősbemutatója a tervek ellenére,³¹ nem Bécsben volt, hanem Pesten. A szerző korai darabja óta nem volt erre példa, utoljára 1899-ben volt Budapesten Lehár-ősbemutató, amikor az összesen tíz előadást megért *Kukucska* című operettet adták elő. A bécsi ősbemutató hozzátartozott a nemzetközi hírnévhez. Ezt az operettjét tehát nemcsak a témája miatt, hanem a hazai ősbemutatója miatt is szárnyára vette a hírverés:

42

A pénteki Lehár-bemutatót [...] rendkívüli színházi eseménnyé avatja az a körülmény, hogy „A pacsirta” minden más színpadot megelőzve legelőször Budapesten kerül előadásra. A Király-színházból indul külföldi diadalútjára Lehár új műve, a budapesti előadás, a magyar színészek alakítása lesz a minta, amely után a kontinens operettszínpadán „A pacsirta”-t játszani fogják. A magyar „ősbemutató” [...] azonkívül lehetővé teszi, hogy az új Lehár-operett színes, levegős meséje eredeti mivoltában kerüljön a közönség elé. Lehár ugyanis ezúttal izzigvérig magyar operettet írt. Magyar a zenéje, magyar a témája és magyar a szövege is, a kitűnő Martos Ferenc munkája, amelyet a budapesti siker után bizonyára nem mernek majd annyira a formájából kivetkőztetni a bécsi szöveg-átdolgozók, ahogyan ezt már sok más magyar operettel megtették³²

A kor reprezentatív lapja, a Színházi Élet – amelynek Kosztolányi rendszeres szerzője volt – 1918 elején több beharangozó cikkben hangsúlyozta a darab magyar jellegét. Az 1918. évi hatodik számban pedig meg is jelent az első komolyabb tartalmi összefoglalás. A lap előző számában egy Kosztolányiról készült karikatúra és egy róla szóló három versszakos versike is található a Petőfi Társaságbeli tagságára utalva. Az 1918. évi 3. szám pedig Kosztol-

31 Erről egy 1916-ban megjelent interjújában beszélt Lehár: „Most hangszerelem *Ahol a pacsirta dalol* című operettemet, amelynek komponálásával már teljesen készen vagyok. Ennek librettóját Martos Ferencről kaptam. Nagyon szép és poétikus könyv, igazán kedvemre való. [...] Bécsben ez a darab is az An der Wiennek van szánva.” „*Csillagok bolondja*” a *Népoperában*. *Beszélgetés Lehár Ferencsel*, Színházi Élet, V. évf. 1916. nov. 12-től nov. 19-ig, 40. sz.

32 *Utazás „A Pacsirta” körül*, Színházi Élet, 1918. február 3-tól február 10-ig, 6. sz., 17.

lányiné Harmos Ilona – aki a „Modern Színpad tagja” – fényképét közölte a belső borítón.

A darab a hazai ősbemutató és a hazai téma mellett – a tudósítások szerint – még azért is nagy feltűnést keltett, mert eltért az operettek sablonjaitól. A szerelmesek ugyanis nem lesznek a végén egymáséi, hanem mindenki visszatér a saját korábbi párjához. Nem boldogtalan ugyan a zárlat, de semmiképpen sem felelt meg a műfaji klisé által gerjesztett elvárásnak.

Kosztolányi pár évvel később *Az új operett* című publicisztikájában ugyanezt az újabb jelenséget, a boldog befejezéstől eltávolodó műfaji variánst figyelte meg.

Lehár a *Pacsirtával* már elindította azt a folyamatot, ami aztán az utolsó négy operettjében teljesedett ki. A *Pacsirtában* még mindenki megtalálta a maga párját, még ha a kissé megunt régit is, de a *Paganini*, *A cárevics*, a Japánban játszódó *A mosoly országa* és a *Giuditta* című operettjei már mind lemondással végződtek. A kortársi kritika is regisztrálta a *Pacsirtában* az újfajta cselekményvezetést, a szilárdnak érzett műfaji konvenció áthágását:

Ez a mollakkordban elcsendülő befejezés egészen újszerű az operett-irodalomban, ahol majdnem kizárólag olyan operettek szerepelnek, amelyekben a szerelmes szívek egymásra találhatnak és a főszereplők házasságával ér véget a mese. Mint mindenben ebben is eltér a sablontól „A pacsirta” és a Király Színházban akadtak kételkedők, akik már azt javasolták, hogy változtassák meg ezt a befejezést.³³

A cikk ez után hangsúlyozza, hogy Kacsóh Pongrác *János vitéze* után ebben az operettben tűnik fel először a magyar falu és a „falusi erkölcsöknek glorifikálása”. A korabeli lelkendező kritikákból az is kiderül, hogy Lehár darabja azért is különleges volt a maga nemében, mert még azzal is felborította az operett-sablont, hogy egyszerre két primadonnát alkalmazott. A Színházi Élet egyik beharangozója külön hangsúlyozta a darabnak ezt a rendhagyó jellegét. Tehát nem egy primadonna és egy énekes-táncos szubrett főszereplő kettő-sére épült, hanem megkettőződtek a szerepkörök, két egyenrangú primadonna (Az ősbemutatón Kosáry Emmy és Dömötör Ilona játszotta) és két egyenrangú bonviván (Király Ernő és Nádor Jenő) szerepelt benne. A híradásokból az is kitűnik, hogy Lehár főként magyaros dallamokat komponált, de az operettek nemzetek feletti, az ábrázolt világot stílusegyveleggé összegyúró tendenciájának is eleget tett azzal, hogy a színpadon az akkoriban divatosá vált foxtrotot is előadták, ami valószínűleg furcsa kontrasztot képezhetett a magyar vidék idealizálásával és főleg a csárdásra épülő dallamvezetéssel.

Martos Ferenc librettója Charlotte Karoline Birch-Pfeiffer (1800–1868) *Dorf und Stadt* (1847) című drámájának az átdolgozása, amely Berthold Auerbach (1812–1882) *Die Frau Professorin* (1846) című – az ún. *Dorfgeschichte* műfajának egyik alapvető – elbeszélése után készült. A magyar vidék idealizálása tehát német irodalmi minták alapzatára épült.

³³ *Lehár-premier a Királyban*, Színházi Élet, 1918. január 27-től február 3-ig, 5. sz., 16–17.

A korabeli – különösen a német – nézőközönség számára tehát éppen nem az eredeti cselekményvezetésével tűnt ki, de az operettek esetében ez a már egyszer bevált történeteket és sablonokat újrafelhasználó fogás – a már említett *genre shifting* – megszokott eljárás volt. Ez is hozzájárult a színpadi műfaj önmaga megcsináltságáról tudó, rájátszó és ezt a nézőközönség számára is jelző jellegéhez.

Az operett cselekménye a Színházi Élet egyik rövidebb összefoglalójában:

A falu valahol lent van a Bánátban, buzatermő földek országában. Ott éldegél Török Pál gazduram, meg a leánya, a szépséges Juliska, aki mátkája Bodrogi Pistának, a szép szál legénynek. Kóborlásai közben a faluba vetődik Zápolya Sándor, a hires budapesti festőművész, aki le akarja festeni Juliskát, hogy ezzel a gyönyörű arcképpel díjat nyerhessen a tárlaton. Festés közben diskurálni is kell a modellel és nem lehet csodálni, hogy a diskurálásból lassanként – mint az már történni szokott – szerelem fejlődik. A szép falusi lány egyszerű naivsága, tiszta szíve, anyagi szépsége annyira meghódítja a piktort, hogy a kedvéért szakít a barátnőjével, Garami Vilma színésznővel, aki féltékenységtől űzve utána jött a falusi magányba. Juliskának is megtetszik az előkelő művész, aki még hozzá csillogó képekben festi le szavakkal a nagyvárosi élet örömeit és feledve a derék vőlegényt, elhatározza, hogy elmegy Zápolyával Budapestre. Pali bácsi világért sem hagyja egyedül menni a lányát, inkább otthagyja a gazdaságát és velük megy ő is. // A második felvonás adja a színes, nagy kontrasztot. A színhely Zápolya János pazarul berendezett műterme, ahol pezsdülő nagyvilági élet folyik. Juliska is egészen nagyvilági nő lett, a festő kitanította mindenre, amit uri dámának tudni illik és a kis falusi lány nagyszerűen érti, hogyan kell a tanultakat felhasználni. Csakhogy a szerelem nem maradhat zavartalan. Garami Vilma sehogy se tud belenyugodni, hogy az ő helyét egy falusi kislány foglalja el és ezer fortéllyal igyekszik visszahódítani Zápolya János szívét. Közben a kis Juliska is belátja, hogy a rangos élet, a fény és ragyogás nem illik az ő ártatlan kedélyéhez. A szabad mezőhöz, az ég kékjéhez, a bánáti buzaföldekhez szokott pacsirta nem találja helyét az aranyos kalitkában. Feladja hát a küzdelmet, annál is inkább, mert belátta, hogy a festő szerelme sem állhatatos és visszatér egyszerű falujába. // Garami Vilma elérte a célját, győzedelmeskedett, Török Juliska pedig egy nagy csalódással gazdagabban visszatérve, kezét nyújtja megbékélt régi mátkájának, a derék Bodrogi Pistának. // Ez „A pacsirta” meséje.³⁴

A következő, a Színházi Élet hetedik száma teljes egészében az operetthez kapcsolódik. A címlapján ez található: „Pacsirta-szám”. Benne hosszú, tizen-négyszáz oldalas, az ősbemutatóról szóló, a szerző megnevezése nélküli – de feltehetően a bemutató utáni banketten is résztvevő, a lap alapító-szerkesztője, Incze Sándor által írt – lelkesült hangú beszámoló található, amely még részletesebben, jelenetről jelenetre, dalszövegekkel és fényképekkel is illusztrálva meséli el a cselekményt.³⁵ A húsvéti – a március 31-től április 7-ig, „Kosáry-Album” megjelölésű 14. – szám pedig a címlapon „A pacsirta» teljes szövegével” felirattal reklámozta magát.

³⁴ *Lehár-premier a Királyban*, 16–17.

³⁵ *Pacsirta. Lehár premier (!) a Király-színházban*, Színházi Élet, 1918. február 10-től február 17-ig, 7. sz.

Az operett első előadásának ez a rendkívül alapos bemutatása ma azért lehet érdekes, mert észrevehetővé teszi, hogy a cselekménye a századforduló regény több emlékfoszlányát, szinte sablonná dermedt elemét magába sűrítette. Valószínűleg e miatt az operettek hangvételétől idegen intellektuálisabb vonása miatt nem a fő közönségsikert arató Lehár-operettként tartják számon. Például az ábrázolás kérdésének művészregényből származó motívuma jelenik meg benne, amikor Zápolya Sándor, a festő küzd a *termékeny pillanattal*. Juliska arcképét festi és csak a darab végére találja meg a lány pillantásában „azt a valamit, amit eddig hiába keresett”, hogy aztán a festőállványhoz állva befejezhesse a képet, és talán ezzel összefüggésben, szakíthasson a modellel. Művészetével megfoghatóvá és így magáévá téve a modellt, megoldódhatóvá vált a konfliktus.

A *Dorfgeschichte* jellemzője a vidék és a város ellentétbe állítása, a vidékről felkerült szereplőnek a városban a föld, a falusi élet iránti nosztalgiája, a vidéki élet idealizálása. Ahogy Gárdonyi Géza az *Öreg tekintetes* című regényében szereplő Csurgó Károly méheket nevel a pesti erkélyen, úgy a Lehár-operettben Török Pál az erkélyt búzával veti be, az operett végén pedig le is aratja a termést.

A Lehár-operett cselekményének a sablonja sokban összecseng a Kosztolányi-regény menetével. Azonban a címszereplőnek – ellentétben Kosztolányiével – neve is van, ő Török Juliska, a vidéki lány.

A kétféle ideál, a kettős primadonnaszerep, a természetes és szende vidéki lány, a jó háziasszonynak készülő Juliska és ellentéte, a városi színésznő féltékenykedése, szintén a századfordulóra már gyakori témává váló szembeállító klisé idézi meg.³⁶ Szinte Bovaryné – aki a regény egy fontos jelenetében férjével és Leonnal Donizetti operáját, a *Lammermoori Luciát* nézi – lehetőségét és vágyát konkretizálja és vetíti ki a két ellentétes figurába. A Lehár-operettben Pacsirta és Garami Vilma kontrasztba állítása Kosztolányi regényében is megjelenik, csakhogy itt az Orosz Olga és Pacsirta közötti különbség nem teljesen az operettben szembeállított nők vetélkedése szerint formálódik. A városias romlottság és a falusi ártatlanság különbségét itt a szép-rút ellentét írja át. A regény is alkalmazza az erkölcsös ártatlanság és a szívtipró vamp alakjának értékszembeállítását, csak itt a két nő (Pacsirta és Orosz Olga) egymásmellé rendelése nem egy operettbe illő féltékenységi jelentbe, drámai jellegű konfliktus-szituációba ágyazódik, hanem a két nő pusztán Vajkay Ákos gondolatcsapongásában válik egymás mellé rendelhetővé, és csak ilyen asszociatív módon összehasonlíthatóvá.

Az operett története – Martos Ferenc korábbi librettóitól (*Bob herceg, Gül baba, Leányvásár, Szibill*) eltérően – a magyar faluból kiszakadás kérdését dolgozta fel. Lehárnál a címszereplő a történetben végig jelen van, Kosztolányinál viszont a falu inkább csak egy menekülési útvonal végcélja lehetne. Pacsirta itt a cselekmény háttérében áll, szereplőként csak az elején és a végén kerül elő. Míg az operettbeli Pacsirtának a dalolása a fő vonzereje

36 Pl. Kemény Zsigmond *Férj és nő* című 1852-es regényében Norbert Eliz és Zörey Iduna, Jókai A *kőszívű ember fiaiban* Liedenwall Edit és Alphonsine, Az *arany emberben* Noémi és Tímea, a *Beszterce ostromában* Apolka és Estella, A *golyakalifában* Etelka és Silvia vagy a Kasszirő.

a szépsége mellett, addig a regénybeli esetében éppen az énekhang hiánya jelzi az önazonosság elvesztését. A *Lehár*-operett német címe (*Wo die Lerche singt*) is ezt jelzi, csak hogy a dalműben nem a múltbeli létteljességhez, hanem a vidéki élet ősharmóniájához kötődik a pacsirtaszerű énekléssel metaforizált harmonikus identitástudat. Mindkét műben megjelenik a kitörési lehetőségek hiányát jelképező kalitka, csak hogy a regényben Pacsirta nem pacsirtát, hanem kopott és borzas, színevesztett galambot hozott benne haza. A Kosztolányi regényében a becenév nem találó, hanem ironikus, hiszen a könnyedséget, a vidámságot és vele a csinosítást kifejező énekesmadár neve csak torzulásában érthető ide. A Vajkay-lány hajdani éneklő mivoltától, a vágyott létformától elidegenedő sajátosságára figyelmeztet.

A séma viszont megegyező. Mind a két mű lényegében hazatérés-, hazatalálás-történet. A Kosztolányi-regény utolsó mondata ezt szinte már ironizálva hangsúlyozza is („A mi kis madarunk [...] hazarepült.”). A címszereplő mindkét műben elmegy, majd a végén visszatér az eredeti közegébe, csak ellenkező az irány, a regénybeli Pacsirta kisvárosból megy vidékre, az operettbeli viszont faluból megy nagyvárosba. Az elutazás sem az operettben, sem a regényben nem hoz megnyugtató megoldást, a hazatalálás-motívum inkább csak befejező szerkezeti elemként működhet, hiszen nem szüntetheti meg sem elvágódást, sem az idegenségérzetet.

Az operett mint kifejezőeszköz

46

József Attila Halász Gábornak írt híres levelében a proletársors motívumainak megjelenését a verseiben formaként értelmezte, amellyel a sivárság érzetét kifejezhetővé tette.³⁷ Sőtér István pedig az öreg Jókai témaválasztásáról írva a – gyakran a Zola-féle naturalizmus hatásaként emlegetett – proletárnyomor megjelenítését egyes kései Jókai-regényekben (pl. *Gazdag szegények*) az elvágódó romantika sajátos kifejezőeszközeként mutatta be.³⁸

A proletárnyomor helyett Kosztolányi regénye a giccsesen cukros operettet használja a reménytelen keserűség kifejezéséhez. Az operett itt – minden műfaji attribútumaival együtt – olyan formanyelv, amelyben nem az operett maga az érdekes, hanem az, ami a műfajisága segítségével elmondható. A *Pacsirtában* a lét abszurditását egy alapvetően a léthazugságra épülő és ezt a sajátosságát önmagáról tudó – Csáky Móríc könyvében leginkább erre a jellemvonására kihegyezett – műfaj fejezi ki.

A Kosztolányi-regény mintha ironikusan kicsinyítve, a hasonlóságokat hiányként is elmélyítve írná át, olvasztaná magában az operetteket. A japán világtól idegen kínai szereplőnek, Vun-Csinak a vonásait Vajkay Ákos a sárszegi világból kilógó, onnan elvágódó Ijas Miklós arcába nézve fedezi fel.³⁹ E könnyű színpadi műfajnak a cselekménye mindig a szerelem körül forog, a

37 HALÁSZ Gábor, *József Attila Összes versei megjelenése alkalmából* = Uő, *Tiltakozó nemzedék*, Budapest: Magvető, 1981, 800–801.

38 SÓTÉR István, *Jókai útja* = Uő, *Félkör*, Budapest: Szépirodalmi, 1979, 469.

39 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 269.: „Emlékeztetett kicsit Vun-Csi arcára, mely sárgára volt mázolva, vastag festékekkel és álarcot viselt. Mintha álarc lenne Miklós arcán is. Csak hogy keményebb álarc, kővé vált fájdalomról.”

regény viszont éppen mindenfajta szerelem lehetőségének a hiányát jeleníti meg. A regény világán belül Zányi Imre és Orosz Olga szerelmi szálában merülhetne fel ez a tematika, de a szöveg ezt csak gúnyosan jelzi, a pletyka-éhes nézőközönség szempontjából láttatja.

Míg *A gésáknak* a Sárszegről nézett Japán egzotikussága, addig a Lehár-operettnak az ősharmóniát jelképező bánati falucskájával szembeállított budapesti művészvilág idegenszerűsége lehetne a regénybeli városka világát ellensúlyozó támpont. Ijas Miklós vágyképe, kitörési kísérletként felsejlő terve a Lehár-operett művészvilágában elevenedik meg, de egyáltalán nem idealizált módon. Míg *A gésákban* a fő gésa, Mimóza – ez a kissé Cso-Cso-szánra emlékeztető nőalak – a bukott nő figurája a meghatározó, addig a Lehár-operettnél a falusi ártatlanság jelképe, a címszereplő Pacsirta válik mértékadóvá a másik nőtípussal történő szembesítésben.

A két operett utalásrendszerével felfegyverkezve a Kosztolányi-regény áttételesen idézi meg az Osztrák-Magyar Monarchia légkörét, amelynek az operett egyik reprezentatív jelképévé vált. A különböző nemzeti motívumokat (valcert, csárdást, mazurkát stb.) nemzetek feletti céllal alkalmazó zenés műfajt az újabb értelmezők egyértelműen az etnikailag sokszínű népesség kollektív identitásának kialakítása szempontjából tartják ideologikumot meghatározónak. A regény viszont sokatmondóan két hangsúlyosan nem bécsi operett segítségével idézi fel a Monarchia világát, eltávolítva ezzel a direkt megfeleltetés példázatos lehetőségétől.

Kosztolányi *Pacsirtáját* lélektani regényként helyezte a magyar irodalmi kánon a XX. századi irodalom élmezőnyébe. Az operettszerűsége ezt a lélektaniséget módosítja, hiszen ez a zenés színpadi műfaj talán a legkevésbé lélektani jellegű a színpadi műfajok palettáján, mivel nem egyénnel, hanem típusokkal, szerepkörökkel (primadonna, szubrett, bonviván, táncoskomikus) dolgozik. Az operettek megszépített álmovilágával történő szembesítésben a sárszegi világ másfajta fiktív terrénmot jelez, amelyben a lélektaniség immár reflektált és ironikus módon nevezhető csak meghatározónak.

A Kosztolányi-regény eljárása Gombrovicz *Operettjével* (1966) is párhuzamba hozható, amelynek az elején a lengyel származású író vallomásos formájú bevezetőjében megjegyzi, hogy

Mindig is bámulatba ejtett az operett [...] a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával [...]. Az operett monumentális idiotizmusa, mely a történelem monumentális pátoszával párosul, az operettmaszk, mely mögött az emberiség nevetséges, fájdalomtól eltorzult arca vérezik [...].⁴⁰

Csak hogy Kosztolányi nem műfajparódia-szerű átírásban, nem színpadi előadásra szánt műben, nem címmé tett mivoltában hangsúlyozva használja ki a műfajt, nem az abszurd cselekmény- és szituációalkotással jelzi az átlényegítést, mint Gombrovicz, hanem a két megidézett operett értelmező háttérrel alkot a lélektani regény eljárásmódjaival élő szövegben. Mintha a Kosztolányi-regény ezzel a giccyszerű, a banalitással operáló műfajjal kívánná értelmezni

40 Witold GOMBROWICZ, *Operett*, ford. Eörsi István és Pályi András = Uő, *Drámák*, Budapest: Európa, 1984, 181.

az egyáltalán nem giccszerű és nem banális világát. Az egzisztenciálfilozófiai értelmű autentikus lét lehetetlenségét az inautentikus létformákat (operettbe illő szerepköröket) szerepeltető operett mondja ki, és ezzel a regény megfosztja magát a kimondásban rejlő mindenféle tudálékoskodó és lélekboncolgató pátoz lehetőségétől.

Irodalom

A Magyar Színház műsorán A „gésák” vagy egy Japán teaház története. Énekes játék három felvonásban. Írta: Owen HALL. Fordította: Makai Emil és Fái J. Béla. Zenéjét szerezte: Sidney JONES, Budapest: Weisz Márton kiadása, é. n. [1898] (OSzK).

BÁRÁNY Tibor, *Magasművészet és tömegkultúra: nem létező értékkülönbségek nyomában = A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba – WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2014.

BREHM Alfréd, *Az állatok világa*, IV, Madarak, I, szerk. CHERNEL István, Budapest: Légrády testvérek, 1902.

CRITTENDEN, Camille, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, 2006².

CSÁKY Mór, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999.

„Csillagok bolondja” a Népoperában. *Beszélgetés Lehár Ferencsel*, Színházi Élet, V. évf. 1916. nov. 12-től nov. 19-ig, 40. sz.

DÉNES Mirjam, *A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon*, Színház, XLV. évf., 2012. május.

DÉR Zoltán, *Az árny zarándoka (Csáth Géza emlékei)*, Szabadka: Életjel (Miniatűrök 6), 1969.

GOMBROWICZ, Witold, *Operett*, ford. Eörsi István és Pályi András = Uő, *Drámák*, Budapest: Európa, 1984.

HALÁSZ Gábor, *József Attila Összes versei megjelenése alkalmából = Uő, Tiltakozó nemzedék*, Budapest: Magvető, 1981.

KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Pozsony: Kalligram, 2013.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *A. M. Willner – Grünbaum – Leo Fall. A dollárkirálynő a Király Színházban* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, I, 1978.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 1996.

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az új operett* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, II, 1978.

KOSZTOLÁNYI Dezső: *Operett* = Uő, *Az élet primadonnái*, s. a. r. URBÁN László, Budapest: Palatinus, 1997.

Lehár-premier a Királyban, Színházi Élet, 1918. január 27-től február 3-ig, 5. sz.

Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Balassi, 1997.

Pacsirta. Lehár premier (!) a Király-színházban, Színházi Élet, 1918. február 10-től február 17-ig, 7. sz.

PÁVAI István, *A cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai = Folklor és irodalom*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Budapest: Akadémiai, 2005.

Songs of the Geisha; a Story of a Tea House, words by Owen HALL, music by Sidney JONES, lyrics by Harry GREENBANK, New York: Chasmar-Winchell Press, 1896. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040567778;view=1up;seq=29>)

SÖTÉR István, *Jókai útja* = Uő, *Félkör*, Budapest: Szépirodalmi, 1979.

- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Athens: The University of Georgia Press, 2006⁴.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2011.
- THURÓCZY Gergely, „Ha jó az éjszaka, mulatni kell!”. *Kuplénkavalkád*, Napút, IX. évf., 2007/2.
- Utazás „A Pacsirta” körül*, Színházi Élet, 1918. február 3-tól február 10-ig, 6. sz.
- WIMSATT, Jr., W. K. – BEARDSLEY, Monroe C., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, 1954.

Hidden operettas in a novel

The study examines the genre of operetta in Dezső Kosztolányi's novel *Pacsirta* (Skylark) from a new perspective, mainly from the cultural research of the genre. Two different operettas play a role in shaping the novel: Sidney Jones' *The Geisha* and Ferenc Lehár's *The Skylark*. The study is not a typical comparative analysis, rather it examines the ironic similarities in both genres. It also concentrates on how the genre of popular culture can provide a basis for the psychological novel.

Keywords: Dezső Kosztolányi's *Skylark*, popular culture, popular genres, operetta, psychological novel

Tarjányi Eszter
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
2087 Piliscsaba, Egyetem u. 1.
tarjanyi.eszter@btk.ppke.hu

Baka L. Patrik

Magánuniverzumok II. Egy végtelenbe vesző világ metafizikája

László Zoltán: *Nagate* vs. *Nulla pont*

Absztrakt. Jelen dolgozat László Zoltán *Nagate* és *Nulla pont* című műveinek komparatív elemzését végzi el. Noha az azonos univerzum és a visszatérő karakterek okán dilógiáról is beszélhetnénk, a mód, ahogy a két mű a világ struktúrájához viszonyul, pontosabban, ahogy lebontja azt, indokoltá teszi az ütköztetést. Párhuzamosan foglalkozunk a két opus zsánerközi kapcsolataival és elhelyezzük, pontosabban viszonyítjuk őket a spekulatív fikció műfajainak ismert kategóriáihoz. Az univerzum végtelenségét, létbizonytalanságát illetve mesterséges megszerkesztettségét ütköztető világépítésen túl a művek metafizikai dimenziójára is ráfókuszálunk, ahogy az univerzum- és zsáner-rétegek egymást ideiglenesen eltakaró maszkyszerűségére, a más fiktív világok intertextusként felfogható integrálására, a fokozott autoreferencialításra, a nyelviség kérdésére, az ontológiai zavarokból következő trauma, az alárendeltség és kiválasztottság s a rasszizmus regényeken belüli vonatkozásaira, illetve korunk társadalmi problémáinak tükröződéseire is. Zárásként integráljuk a művek eddigi recepciójának mérvadó megállapításait.

51

[N]agy távolságokban megeshet, hogy nyílegyenesen haladva is derékszögben érkezik vissza a kiindulási pontra az ember. Vagy még valószínűbb, hogy valami egészen más helyre, ami biztosan nem ott van, ahol számítana rá. Ezért nem lehet térképet készíteni Nagatéről, és ezért van, hogy ha valaki nem vési a fejébe a pontos útvonalat, hogy mikor merre fordult és mennyi lépést tett meg, soha nem talál vissza. Elnyeli az utca, ahogy az öregek mondogatják.

László Zoltán: *Nagate*

Fura dolog a véletlen. Keresztezi egymás útját az ellenállás akciója, az elnök gépkocsioszlopa és a Börzéről kilépő férfi... Hirtelen beleborzong a tudatba, mennyire máshogy is alakulhatt volna minden akár egy apróság miatt... A véletlenek olyan szeszélyesen követik egymást, akár az utak, ha távolra indulsz.

László Zoltán: *Nulla pont*

Előhang

Sokszor hajlamosak vagyunk azt képzelni, hogy a külföldi, fordításként való megjelenése okán már eleve szűrt spekulatív fikciós irodalom menthetetlenül fölérendelt kategória a hazaihoz képest, hiszen ez utóbbi csak annak nyomában jár, kopíroz és montíroz, legfeljebb hazai közegbe helyez, de semmikép-

pen sem reformál. Vitathatatlan, hogy a zsánerirodalom nagy dobásait jórészt az annak térnyeréséért is felelős angolszász szerzők követték el, a közelmúltig legalábbis, hiszen a kortárs magyar fantasy (Moskát Anita, Kleinheincz Csilla, Csurgó Csaba), sci-fi (Brandon Hackett), alternatív történelem (Trenka Csaba Gábor) és steampunk (Lakatos István) olyan teljesítményeket jegyez, melyek kellő, nemzetközi piaccal rendelkezve Kelet-Európa ezen csücskére irányíthatnák a spekulatív fikció iránt érdeklődők fókuszát. Akad azonban egy szerzőnk, aki az imént említett összes irányzat adta lehetőséget kiaknázza, egy elképesztően sokdimenziójú dilógiát hozva létre.

László Zoltán művei, a *Nagate*¹ és a *Nulla pont*² integráló szellemiségű alkotások. Hasonlóképp kezelik a zsánerirodalom hagyományát, ahogy a posztmodern a szépirodalmi hagyományt: azzal tiszteleg előtte, hogy igény szerint újrahasznosítja, a saját képére formálja annak eredményeit, még ha ez sokszor azok kifordításával jár is. Mindennek révén azonban korántsem egy paródia születik, hanem valami, ami darwinista zsánerfelfogásként aposztrofálható: úgy kell felhasználni a korábbi, olykor már végletekig koptatott kliséket, hogy azokból egy teljesen újszerű, váratlan eredmény formálódjon, ami közben mégis őrzi az eredők szubsztanciáját. De László nem csupán olyan világot alkotott, ahol az egyik ismert zsánerből egy másik sarjad – végletekig destabilizálva azok kereteit –, de a posztmodern számos szövegszervező eljárásának kiaknázásával igazolta azt is, hogy a spekulatív fikció ténylegesen annak égisze alatt formálódik.³

52

Tanulmányunk tehát László Zoltán dilógiájának szövegcentrikus, komparatív elemzésére vállalkozik, itt ugyanis nem a megszokott értelemben vett sorozattal van dolgunk: bár a két regény mozgat azonos karaktereket, és ugyanazt a világot használja közegének, ám ahogy annak struktúrájához, kereteihez, pontosabban ezek lebontásához viszonyul, indokoltta teszi a szeparált megközelítést. Párhuzamosan foglalkozunk a két mű zsánerközi kapcsolataival és elhelyezzük, pontosabban viszonyítjuk őket a spekulatív fikció műfajainak ismert kategóriáihoz. Az univerzum végtelenségét, létbizonytalanságát, illetve mesterséges megszerkesztettségét ütköztető világépítésen túl a művek metafizikai dimenziójára is ráfókuszálunk, ahogy az univerzum- és zsánerrétegek egymást ideiglenesen eltakaró maszkyszerűségére, a más fiktív világok intertextusként felfogható integrálására, a fokozott autoreferencialításra, a nyelviség kérdésére, az ontológiai zavarokból következő trauma, az alárendeltség és kiválasztottság, s a rasszizmus regényeken belüli vonatkozásaira, illetve korunk társadalmi problémáinak tükröződéseire is.⁴ Zárásként a művek eddigi recepcióhálójának mérvadó megállapításaira is reflektálni fogunk.

1 LÁSZLÓ Zoltán, *Nagate*, Budapest: Delta Vision, 2005.

2 LÁSZLÓ Zoltán, *Nulla pont*, Budapest: Metropolis Media, 2009.

3 A téma kapcsán részletesebben lásd: H. NAGY Péter, *A negyedik. Kiegészítés Németh Zoltán A posztmodern magyar irodalom hármass stratégiaja című könyvéhez*, Opus, 2015/1, 76–87.

4 A posztmodernre nyíló vizsgálódási horizontok meghatározásánál segítségünkre volt Németh Zoltán munkája. Az elemzési keret alkalmazhatósága tovább erősíti a spekulatív fikció posztmodern irodalmon belüli szerveződésének tényét. Vö. NÉMETH Zoltán, *Költészet és nemiség... Hálózatelmélet és irodalomtörténet-írás = Költészet és...* Szerk. CSANDA Gábor – H. NAGY Péter, Pozsony: Szlovákiai Magyar Írók Társasága, 2014, 87–102.

A fantasy álarca

A *Nagate* és a *Nulla pont* alapvetően a fantasy, a sci-fi, az allohistorizmus és a steampunk zsánerei felől közelíthetők meg, ezek mindegyike azonban nincs jelen mindkét kötetben, sőt az egyik olykor felülről látszik a másikat. Elszeparáltan olvasva a *Nagatét*, egy fantasy univerzummal szembesülünk steampunk elemekkel tarkítva; elemezzük a világot ezek felől!

A fantasy a spekulatív fikció egyik legnagyobb zsánere, mely maga is számos alműfajra és alapkategóriára osztható. Utóbbiakat Farah Mendlesohn határozta meg⁵, s László Zoltán világa már ezek tükrében is integráló jellegét bizonyítja: nem elégszik meg egyetlen fő csapásiránnyal, hisz amíg a földiek dimenziókapun⁶ át történő érkezése a fantáziavilágba a *portál-keresés*⁷ (portal quest) kategóriájába irányozná a regényt, az *immerzív* (immersive) és a *betolakodó* (intrusive) jelleg is érvényre jut, elvégre a mágikus világ végig körülvesz bennünket, és be is türemkedik a mágiát nem ismerő emberi világba. Látni kell azonban, hogy László azzal együtt, hogy használja, fel is függeszti, az ellentétükbe fordítja Mendlesohn kategóriáit, hiszen itt nem a fantáziavilág, de épp az emberi univerzum, a mi *mai* európai kultúránk és technológiánk (!) az, ami betör egy tolkien világba, s bár ezt egy portálon át teszi, a kapu már hosszú évekkel a cselekmény kezdete előtt végleg lezárult, sőt a későbbiekben még az is bizonytalanná válik, hogy a karaktereket körülvevő mágikus világ létezik-e egyáltalán. Mindezek kétségkívül zsánerhagyomány-destruáló eljárások.

A fantasy alműfajai⁸ közül a *Nagate* a *high*, a *quest*, az *urban*, az *alternatív történelmi* és a *steampunk* – utóbbi kettőről alább értekezünk részletesebben – szubzsánerbe tagozódik; az ezekről tett megállapításaink egyben a László-kötetekre vonatkozó állítások is. A *high fantasy* Hegedűs Orsolya értékelése szerint a „*fantasy lelke*”⁹, mely alapos világépítéssel operál – olykor maga a világ lesz a főszereplő –, részletgazdag történelemmel, kultúrákkal, számos, jellemzően mitológiai eredő mentén létrehozott fajjal és néppel (itt: orkok, óriások, tündérek, gourrok, ylfek, behemótok, manták, nomádok stb.); az irányzat mintapéldája Tolkien Középfölde-univerzuma. László Zoltán művének *Nagate* az egyik főszereplője; az első kötet eleve magát az univerzumot, második címe

5 Vö. Farah MENDLESOHN, *Introduction* = Uő, *Rhetorics of fantasy*, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 2008, xi–xxv.

6 A regény szerint egyszeri esemény, mely anyag–antianyag kísérletek eredményeként létesült.

7 A kurzívval szedett magyar megfelelők Hegedűs Orsolya fordításai. Vö. HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely: Lilium Aurum (Parazita könyvek 8), 2012, 8.

8 Az alműfajok legjavát értékeli a következő szövegek: Brian STABLEFORD, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham – Maryland – Toronto – Oxford: The Scarecrow Press Inc. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 5), 2005 = <http://chapters.scarecrowpress.com/08/108/0810849445ch1.pdf>; KORNIA Zsolt, *A képzelet egy másik világa. Amit a fantasyról tudni illik*, Metamorf 3, Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ, 1988, 14–18.; DR. GALUSKA László Pál, *Tipologia fantastica (A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből)*, Gradus, 2015/1, 21–38.; VIDA Barbara, *A kortárs magyar fantasy női vonulata I. – Moskát Anita*: Bábel fiai; Horgonyhely, Opus, 2016/3, 74–92.

9 HEGEDŰS, *I.m.*, 48.

pedig ciklikus szerveződésének alfa-momentumát nevezi meg. A befogadó és a hősök végig a homorú horizontú, tehát kvázi gömbbe-zárt városvilágot kutatják, róla gyűjtenek ismereteket. Miként lehetséges, hogy a ma lerombolt épületek holnapra „újranőnek”? Miért csak a sóval való behintés – ami kétségkívül a mi világunk Karthágójának sorsát idéző analógia – akadályozza meg ezt (Vö. N: 17)?¹⁰ Mekkora a világ? Hogyan léphetek át szinte láthatatlanul egyik utcából az előzőhöz képest merőben más jellemzőkkel bíró – sivatagi zikkuratok után a természettel románcra lépő tündérbirodalom; az erdő-mező-vadon után sztalaktitokkal és sztalagmitokkal tűzdelt (bejárat nélküli) hegymély – másikkba? Hogyan nem láthattam még egy pillanattal korábban az új jellemzőket az utcán, és hogyan most? A téren túl hogyan módosulhat az idő is az egyik utcában a másikkhoz képest? Amíg hőseink heteken át vándorolnak, a zűrzavaros emberi körzetben csupán napok telnek el. Miként hullhat szét az univerzum? És mi is ez a világ egyáltalán? A cselekmény s a karakterek¹¹ itt csupán fantasztikus körítésnek számítanak a zseniális főfogás, a világteremtés tálalásához. A *quest fantasy*ban nagyon fontos az utazás, a kaland, melyben hőseink részt vesznek céljuk eléréséért. Az út során jól bemutatathatóvá válnak a fantáziavilág jellegzetességei, így lesz fontosabb az univerzum, mint a karakterek. Az *urban fantasy* a nagyvárosi színteret s ebből adódóan a modern(ebb) kort teszi meg történetének közegévé. Nagate mint világ mindkettőnek megfelel, végeláthatatlan, egymásba csúszó utcái és városnegyedei, illetve a dimenziókapun át érkező emberek technológiájának felhasználása révén.

László az itt bemutatott alműfajok szabályait is felrúgja, hiszen bár számos nép kultúrájával szembesülünk, a betolakodó emberek *kolonizáló* és *iparosító* tevékenysége munkásmasszát hoz létre a különböző fajokból, akik így mindinkább elvesztik (törzsi) sokszínűségüket. A folyamat a *globalizációnak* felel meg: napjaink európai emberének viselete (farmer, sildes sapka, napszemüveg), függőségei (alkohol, drogok), nyelve (szleng és a fantasyban szokatlan, durva szóhasználat), ideológiái (diktatórikus rend, kommunizmus–leninizmus [itt: grogarizmus], xenofóbia, rasszizmus), társadalmi problémái (elszegényedés, nagy társadalmi különbségek, munkásgettók, menekültáradat) fertőzik meg Nagatét. Az emberi technológia fölérendelődik a mágiának, a halhatatlan fajok a számukra felfoghatatlan működési elvű csecsebecsékért dolgoznak: öngyújtóért, ruházatért, ékszerekért, fegyverekért. A hadászati tekintetben behozhatatlan emberi előny a halhatatlan lényeket – a technológiai monopólium révén faji értelemben is – másodrendűekké degradálja az egyedüli halandó emberekhez képest; mindez ugyancsak ellentéte a zsánerhagyományból eredő elvárásoknak. A *high fantasy* másik alapját jelentő jó és rossz szembenállása is felbomlik, hacsak nem a betüremkedő emberi értelmeződik fenyegetőként. A földi technológia kiszipolyozza a Nagatét egyben tartó mágiát, ami egyértelműen az evilági környezetszennyezés áthallása, s aminek révén a

10 A tanulmányban szereplő, eltérő tördelésű szövegrészek mindegyike László Zoltán *Nagate* illetve *Nulla pont* című köteteiből származik; az egyes opusokat a címük kezdőbetűivel jelöljük (*Nagate* – N; *Nulla pont* – NP).

11 Ennek folytán a hősök jellemjegyeinek kimunkálására a szerző kevesebb hangsúlyt fordít, inkább csak beszédstílusuk és az eltérő ideológiák mellett való elköteleződésük különbözteti meg őket. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy fekete-fehér hősökkel állnánk szemben; fontos a cselekményre nagy hatást gyakorló intrika.

világ szövete is megbomlik. Így azonban a *quest fantasy* lényege, a kaland is más jelleget ölt: azzal együtt, hogy az egymásba olvadó, külön-külön birodalmat, tájtípust, kultúrát jelentő urbánus *utcákat* megismerjük, látjuk a felbomlásukat is. A szöveg tehát, amit épít, voltaképpen azonnal destruálja. S amíg a kaland maga a világ megmentéséért indul – a Magba, amiről senki sem tudja, merre lehet valójában, mely vonatkozás ugyancsak szemben áll a *quest fantasy* ismert céljaival –, a kiszámíthatatlan fenyegető erő is maga a világ lesz: *elcsúszása, felbomlása* halálos. Utóbbiak cselekményi szinten való ábrázolása eleve poétikussá teszi a prózanyelvet. A stabilnak hitt keretek és a világ széthullásában a posztmodern létszemlélete tükröződik.¹²

Keserű József tanulmánya, az *Adalékok a fantasztikus világok építésének kérdéséhez*¹³ egy innovatív elméleti keretet vázol, melynek révén *kiterjedés, mélység, részvétel* és *hangulat* tükrében válnak megragadhatóvá a fantasy világok. *Kiterjedés* alatt térbeli kiterjedést, a világ méreteinek megismerését érti, a visszatérő utazás-toposz, a sokszor csatolt térképek, helyszín- és világ-leírások révén; utóbbira példa lehet a jelen szöveg elejére emelt, hangulatfestő idézet. Ebben azonban ott szerepel Nagate egy fontos jellegzetessége is, nevezetesen az, hogy utcáinak dinamikus változása okán egyszerűen lehetetlen róla térképet készíteni, sőt a világ méretei is megragadhatatlanokká válnak általa. Voltaképpen egy végtelenbe vesző világról van szó.¹⁴ *Mélység* alatt Keserű az időbeli dimenziót érti: az olykor több száz éves történelmet, kultúrát és hagyományokat. Halhatatlanokról lévén szó, László Zoltánnál a világ kora ugyancsak ősinek feltételezhető, apró, akár évezredekre vonatkozó megjegyzéseken kívül azonban a szerző nem koncentrált erre a vonatkozásra, különösebb történelmet nem épít, több információval pusztán a földiek érkezésétől számítva szolgál. A *mélység* szerinti megragadhatóságot azonban használhatatlanná teszi egy későbbi vonatkozás: Nagate spirálszerűen szerveződő múltja, a világ történelme ugyanis, mint az majd a *Nulla pontban* kiderül, enyhe módosításokkal ismétlődik... de erről később. Az irodalomkritikus *részvét* alatt az ábrázolt ismeretlenben mégiscsak felismerhető archetipikus jelleget, a benne rejlő ismerőst érti, s ennek révén azt a folyamatot, ahogy az olvasó azonosul valamelyik hőssel, annak motivációival. Az ismeretlenben rejlő ismerős itt jelentheti a nem emberi fajok emberi jegyeit, hiszen a fantasyk társadalmi és népei jórészt emberi – mondhatni humanoid – alapon szerveződnek, csak

12 Vö. Peter J. STOCKWELL, *The Poetics of Science Fiction*, New York: Longman, 2000, 104.; NÉMETH, *I.m.*, 87–89.

13 KESERŰ József, *Adalékok a fantasztikus világok építésének kérdéséhez = A párbeszéd eleganciája. Köszöntő kötet Erdélyi Margit tiszteletére*, Szerk. H. NAGY Péter – KESERŰ József, Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar, 2015, 129–135.

14 Felsorolt jellegzetességei révén Nagate mint város(világ) Robert Holdstock Ryhope-erdejével mutat párhuzamokat. A védekező, tabuktól övezett, elérhetetlen nagatei *Városmély* a Ryhope-erdő azonos jellemzőkkel bíró magjának, *Lavondyssnak* az analógiája; utóbbi okán érdekes összecsengés, hogy a legfontosabb tündérkaraktert Lászlónál Levendylnak hívják. Továbbá mindkét mű a csodát keveri a valósággal, s mindinkább előrehaladunk, annál bizonytalanabb a kettő határa. Holdstock *mitágói*-nak, tehát a mitikus, archetipikus lényeknek a megjelenése ugyanazt az eljárást működteti, ahogy László eleveníti meg a napjaink populáris kultúrájának elemeivé vált, mitológiai alapú tolkien fajok. A szövegek kapcsolata tehát feszes, átjárhatósága biztosított. Vö. Robert HOLDSTOCK, *Mitágó-erdő*, ford. Varró Attila, Budapest: Gabo, 2013.

valamely tulajdonságok kidomborításával; a mesékig és mítoszokig – esetleg más fantasy művekig – visszanyúló kapcsolások mindezt tovább erősítik, hisz azok csodalényei is ezen az alapon „készültek”. A tündérek/tündék így lesznek kecsesek, gyönyörűek, rendkívüli szépérzéssel megáldottak, harmonikusak és a természettel együtt élők, a törpék/törpök a tárnákhöz igazodva köpcösek, szakállasak, kincskeresők és fősvények, az óriások, az orkok, a manók pedig kétes, fenyegető, agresszív alakok. Amennyiben valamelyik faj tulajdonágait merőben módosítják, a kapcsolat továbbra is fennáll majd: azt épp a radikális váltás erősíti fel. Ugyanez érvényes a tájra, amely otthont adhat számos fajnak, állatnak és növénynek, de alapvető szerveződésére hatással lesznek a még gyermekként elraktározott, idealizált erdők, mezők és folyók képei, sőt a küzdelem mozgatórugóját is jelentheti ezek megmentésének szükségszerűsége. A fantasyt olvasók java az említett csodákhoz kíván visszamenedkíteni és megvédeni őket, itt azonban a befogadó túlon túl ismerős hétköznapi közege, technológiája és ideológiái tolnak be a fantáziavilágba és bontják meg azt. Keserű József *hangulat* alatt az ábrázolt világ érzéki gazdagságát, atmoszféráját, átélhetőségét érti, mely nem ragadható meg a jelentés szintjén. Lászlónál azonban az instabil, bomlófélben lévő univerzum a karakterek által ugyancsak belakhatatlannak, élhetetlennek értelmeződik, ahogy az olvasó által is: mindkét fél magyarázatot követel az entrópiára.

A *hangulat* és *részvétel* tényleges kialakulását akadályozza az eredendően földi születésű Del Naja is, aki a karakterek legfontosabbika. Egyrészt, mert a világmegismerő értelmezések is tőle származnak, másrészt, mert a regény a legtöbbször rajta keresztül kacsint össze az olvasóval. Del Naja a világ bizonyos jelenségei, lényei, eseményei kapcsán olyan direkt megjegyzéseket tesz, melyek a Nagate-univerzum lakói számára elérhetetlen kulturális hagyományt dinamizálnak. Így kerülhet szóba a *Hair* című musical éppúgy, mint a *Dzsungel könyve* Bagirája, vagy számos vonatkozásban Tolkien. Ezek első ránézésre önkényesnek hathatnak, hiszen Del Naja és az olvasó felsőbbbőségének hangsúlyozásán túl látszólag nem sokban járulnak hozzá a műhöz, azonban épp e „bomlasztó” jellegük tüntethető fel tényleges funkciójukként: egyszerűen nem engedik a világban való teljes elmerülést.

Amint az jól látható tehát, László Zoltán regényei ellenállnak a zsánერიოდalom hagyományos kereteinek, lavíroznak az egyes behatárolások között; a kategóriák felvázolása itt csak azért szükséges, hogy érzékeltethető legyen a szerző tőlük való tudatos elrugaszkodása és műveinek újjító tendenciái.¹⁵

15 A dilógia ezen eljárásai okán Moskát Anita *Horgonyhelyének* rokonaként tüntethető fel, melyben Vida Barbara hasonlóan reformer eljárásokra lelt: „Ahogy a karakterek nem tudnak elszakadni horgonyaiktól, úgy a fantasy szerzőket, olvasókat, teoretikusokat is kötik a fantasy műfaji hagyományai, ami által egy már meglévő keretrendszerben gondolkodnak, s képtelenek attól elszakadni. Fontos azonban tudatosítanunk, hogy a fantasy elméleti pólusa a gyakorlat után született, így, ha találkozunk egy olyan regénnyel, mely a szakirodalom által felállított keretrendszerbe nem illik bele, a hiányosság az utóbbiban lesz keresendő, nem pedig a műben. Ehhez viszont elengedhetetlen ismerünk a rendszert magát. És ahogy a férfiak a Moskát-opus végén megszabadulnak horgonyaiktól, úgy szakítja ki magát az író is a fantasy konvenciói, horgonyai közül... s valami egészen újszerűt, elgondolkodtatót művel ezzel a szakítással.” VIDA, *I.m.*, 74–92. Moskát opusának adatai: MOSKÁT Anita, *Horgonyhely*, Budapest: Gabo, 2015. Az idézett szakasz érvényes László Zoltán regényeire is.

A steampunk álarca

A dimenziókapun át érkező emberek ráhatására, mint azt már írtuk is, Nagate világa gyökeres változásokon esik át. Ezek egyik legfontosabbika a hirtelen megismert, számos technológia, azaz a *mi* tudományunk. Nagate azonban egy mágikus tér, ahol a földi fizikai jelenségek is torzulnak, minek okán a tudomány bizonyos vívmányai is megfeneklenek.

– Nem működik az IT-technológia, a robbanómotorok, a mágia bezavar minden átkozott berendezésünkbe. Könnyen lehet, hogy hamarosan a viktoriánus korban találjuk magunkat. Ismételjük meg az ipari forradalmat? [...] – Mindazzal, ami az ipari forradalmat jellemezte? A nyomornegyedek, a kizsákmányolás, a társadalmi torzulások? (N: 426)

Az idézet Miklosa igazgató feljegyzéseiből származik, mely munka nem sokkal az emberek érkezése után íródott. A benne taglaltak adják a földi technológia nagatei valóságát, minek révén a fenti elemzésen túl a közegről mint steampunk világról is értekeznünk kell. Az *Urban Dictionary* így definiálja a zsánert: „A steampunk a spekulatív fikció alműfaja, [melynek háttérét] jellemzően egy kortévesztő viktoriánus vagy kvázi viktoriánus alternatív történelem adja. Azzal a jelmonddal lehetne összefoglalni, hogy »Milyen lett volna a múlt, ha korábban jött volna el a jövő?» Science fiction, fantasy és horror tematikájú fikciókat foglal magába.”¹⁶ Mivel a steampunk vonatkozások és alapelvek a regényekben komolyabb teret nyernek, e zsáner horizontja felől is részletesebben tárgyaljuk őket.

Gyuris Norbert értelmezését¹⁷ alapul véve a *Nagate* és a *Nulla pont* is *fantasy steampunk* művek, hiszen itt a dominánsan gőz alapú innovációk egy fiktív univerzumban bukkannak fel, voltaképpen díszletekként; a *historikus steampunk* esetében a technológia részletes leírásának is teret kéne nyernie. A *fantasy steampunk* világokban a felturbózott gőztechnológia azonban éppen olyan természetességgel van jelen, akár a csodás fajok vagy a mágia.

Cory Gross fajtameghatározása¹⁸ értelmében László művei *melankolikus steampunk* alkotások, hiszen az innovációk itt fenyegetésként, destruáló erőkként vannak jelen. Az emberi technológia (és társadalmi rend) betüremkedése megbontja és megrontja Nagate népeinek világát. A hatalmi pozíciók újraosztása egy korábban nem látott pusztítást véghezvivő háború révén megy végbe; vegybombáik révén az emberek behozhatatlan előnnyel rendelkeznek. A csodalények elvesztik gyökereiket, munkásokká válnak az új hatalom és „csodás” szerkezetei

16 Vö. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk> (fordítás tőlem – B.L.P.)

17 A kategóriákról lásd: GYURIS Norbert, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*. Alasdair Gray: *Poor Things = Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, a science fictionról és a cyberpunkról*, Szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely: Lilium Aurum (Parazita könyvek 1), 2007, 218–219.

18 Cory GROSS, *Varieties of Steampunk Experience*, Steampunk Magazine, 1. sz., 60–63 = <http://www.combustionbooks.org/downloads/SPM1-web.pdf>. A meghatározás Celeste Olalquiaga giccselméletére alapoz. Lásd: Celeste OLALQUIAGA, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York: Pantheon Books, 1998, főként 28–29, 68–74, 293.

számára.¹⁹ Gyötrelmeik és rabszolgasorsuk valóban az ipari forradalom társadalmi torzulásait tükrözi. A steampunk művek rendre felvetik az átalakított történelmi kor szociális problémáit, ezzel is görbe tükröt állítva jelenkori társadalmunk elé; mindez egyszersmind posztmodern analógia is. László művei estében ilyen a hatalmas jóléti szakadék az uralkodó réteg és a munkásosztály között²⁰, de az elnyomás, az autoriter rendszerek fenyegetése, a nők háttérbeszorítása²¹, az előretörő szélsőségek, a menekültek életterlen gettókba való tömörítése²² és a rasszizmusnak megfelelő, faji alapú megkülönböztetés, illetve a tiltott keveredés²³ mind ebbe a dimenzióba illenek bele. A humanista steampunk hősök lelkiismeretként harcolnak ezek ellen, ahogy teszik azt a dilógiában is²⁴ – László Zoltán ugyancsak az alapvető emberi értékek mellett teszi le a voksát.

19 Ebben a tekintetben a dilógia rokonaként tüntethető fel az ugyancsak *fantasy steampunk* *Dobozváros* Lakatos István tollából, mely ifjúsági regényként aknázza ki az irányzatban rejlő lehetőségeket. A munkás-csodalényeken túl a beteg és szét-eső félben lévő, *megjavítandó* világa, s metafizikai kutakodásai révén is párhuzam állítható a művek között. Lásd: LAKATOS István, *Dobozváros*, Budapest: Magvető, 2011. A karakterek által tudatosított, felsőbbrendű, de legalább részben ismeretlen hatalom által *konstruált* univerzum révén pedig egy másik Lakatos-regény kerül látótérbe: LAKATOS István, *Óraverzum – Tisztítótűz*, Budapest: Magvető, 2014.

20 Először talán megmosolyogtató, de a műben előrehaladva evidens, hogy a csodalények átveszik a földiek rendszere mellé azok ideológiáit is. Így terjed el a munkások körében a kommunizmusnak megfelelő grogarizmus; elvtársaknak szólítják egymást és az egyenlőségért küzdenek. Marx tanait egy Suzanne Clévol nevű földi terjeszti el a munkások között, aki Rosa Luxemburggal mutat párhuzamot. A luxemburgista ideológia nemzetközi összefogást sürgető tanai megfelelnek a Nagatében elterjedt grogarizmus tanaival. Lásd: Nigel HARRIS, *National Liberation*, New York: Tauris, 1990, 61–63.

21 A regényekben szinte nem találkozunk női karakterekkel, s ha igen, úgy azok igen marginálisak, a „szükséges” feleség vagy a „szépséges szerelem” típusait merítik ki. A munkások, a katonák, a politikai vezető pozíciók mind férfiak kezében vannak. Az arányok analógiaként is figyelemre méltóak.

22 A *Felbomlás*, tehát a fenyegető világösszeomlás elől menekülnek, a technológiailag legfejlettebb körzetbe, a Földről jött emberek által benépesített Kapuba. A menekültprobléma- és fobia, a velük szembeni ambivalens attitűd napjainkban fokozott jelentőségű párhuzamnak tűnik fel.

23 Mindkét opusban teret nyer a fajok közti testi érintkezés, s egyáltalán a párkapcsolat lehetőségessége. A művek cselekményideje között negyven év telik el, s amíg a Nagatében még megbotránkoztató s legfeljebb az „internacionalista” grogaristák és hőseink közt elfogadott, a *Nulla pont*ban már bevett jelenség. A kérdéskör kétségkívül az „ideát” múlt századainak torz ideológiáira reflektál, mint azonban kiderül, László Zoltán világában keverékek nem léteznek: a faji határokat áthágó testi kapcsolatok meddők. Az itt taglaltakban továbbá egy újabb zsánergeneológiai önreflexiót fedezhetünk fel, hiszen ahogy a spekulatív fikció kezdeti szakaszában még nagy arányban születtek egy irányzat jellegzetességei mentén is megragadható alkotások, mára a kevert műfajok térnyerése figyelhető meg; László Zoltán regénye ennek mintapéldája. A folyamatosan elfogadottá és jellemzővé váló nagatei fajkeveredés ilyenformán a zsánerkeveredés analógiája. A kapcsolat tovább erősíthető lett volna azáltal, ha László különböző népcsoportokhoz kötődő karakterei képesek lettek volna utódokat is nemzeni, hiszen ez épp a zsánerkeveredés sikerességének jelölője lehetett volna, ám a mű ezt a lehetőséget nem aknázza ki.

24 A predesztináltan diszkriminációellenes steampunkról lásd: Jaymee GOH, *On Race and Steampunk*, Steampunk Magazine, 7. sz., 16–31. = <http://www.steampunkmagazine.com/pdfs/spm7-web.pdf>

A zsánerként értelmezett steampunk is számos alműfajra tagolódik, melyek nem kizárólagosak, inkább csak a pontosabb megragadást lehetővé tevő klasszisokról van szó. Ezek *kortörés* és *világ-megközelítés* szerint különíthetők el.²⁵ Alapvetően a felpörgetett gőz alapú fejlesztések (a szűkebben és szó szerint vett steampunk) azok, amelyek uralják László Zoltán regényeinek technológiai dimenzióját (pl. légbarkák, gőzautók, gőztankok, légbuszok), de a megidézett tolkien varázsvilág érája révén beszélhetünk középkori vagy várpunkról (middlepunk/castlepunk) éppúgy, ahogy a fogaskerékes alapon működő eszközök révén óraműpunkról (clockpunk) is. Az emberek mindezen felül egy meg nem magyarázott technológiának köszönhetően a Nagate világát egyben tartó mágia is *le tudják csapolni*, amit aztán elektromossággént használnak fel (transistorpunk), például számítógépeik működtetésére.

Utóbbi vonatkozás, a *lecsapolás* pedig kulcsfontosságú, hiszen ennek révén László a *fantasy steampunk* adta lehetőségeket is megújítja: fizikai értelemben vett energiaként fogja fel és hasznosítja a mágia; a hibásan működő földi szerkezeteket ennek révén indítja be, bérlet mágiahasználók segítségével. A mindent körüllegő varázslat így emberi léptékkel is mérhetővé, elérhetővé és egyben kihasználhatóvá is válik. Mint az a későbbiekben majd részletebben is kiderül, a jelenség voltaképpen elmosza fantasy és sci-fi kikezdhetetlenül stabilnak tartott határvonalát.

Az aliohistorizmus álarca

A Nagate terét voltaképpen végig a *fantasy* és a *steampunk* atmoszférája lengi be, jellegzetességeinek legjava is leírható ezen irányzatok felől. Zárásként ugyan csatlakozik a sci-fi dimenziója is, mielőtt azonban áttérünk a *Nulla pont* alapvető zsánerére, az *alternatív történelemre*, mely ugyancsak sci-fibe hajlik majd át; ezt a következő részben tárgyaljuk majd. Megjegyzendő, hogy a Nagatében megkonstruált világ-jelleg a *Nulla pont*ban tovább él, csak az új rétegek okán háttérbe szorul.

A regény háromszor játssza le ugyanazt az eseménysort, és mindig másként – a megoldás *A lé meg a Lola*²⁶, illetve a *Forráskód*²⁷ című alkotásokat idézi. Egyetlen apró esemény, döntés módosítása ugyanis egy merőben más történelmet, jelent generál – ahogy arra a dolgozatunk elejére emelt második idézet is felhívja a figyelmet –; dominóeffektus, ha úgy tetszik. Régi és új hőseink mind arra koncentrálnak, hogy a Pecséttörő, egy ősi szerkezet segítségével hogyan módosíthatnák a múltat, hogyan javíthatnák ki a hibáikat, hogyan

25 A részletes osztályozást egy korábbi dolgozatunkban végeztük el: BAKA L. Patrik, *Teljes gőzzel. Steampunk kalauz*, Partitúra, 2015/1, 57–91, különösen 72–79. A kategóriákhoz fontos alapot szolgáltatnak: Jeff VANDERMEER – S. J. CHAMBERS, *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011, 54–55. és a <http://www.wattpad.com/story/616257/parts> illetve a <http://www.sf-encyclopedia.com/> oldalak vonatkozó szócikkei.

26 *A lé meg a Lola* (Rendező: Tom TYKWER, Gyártók: X-Filme Creative Pool, Németország, 1998.)

27 *Forráskód* (Rendező: Duncan JONES, Gyártók: The Mark Gordon Company – Vendôme Pictures, USA – Franciaország, 2011.)

választhatnák ki a világnak épp azt a variánsát, ami számukra, ideológiai elkötelezettségük szerint a legkedvesebb lenne. A „legjobb variáns” kérdéskörét azonban nagyban árnyalja a beemelt új karakterek felfogásbeli szembenállása is: egyikük kapitalista, a másik grogarista/kommunista forradalmár. A regény jól érzékelteti a mindennapi, „mi lett volna, ha...” típusú gondolkodás és az allohistorizmus nagy, világmegváltó műveinek buktatóit is:

Igen, ezeket a problémákat meg kell oldani. De ez megvalósítható a létező világ keretei között is, sőt csak ott teremthetjük meg. Ha játszodozni kezdesz a világ törvényeivel... és tegyük fel, hogy az Alkotók sem lépnek közbe... valószínűleg rontasz a helyzeten. Elvégre kik vagyunk mi, hogy eldöntsük, hogy kellene működnie a világnak? És nem rád vagy magamra gondolok, bárkire. Van-e joga akár a modern zóna összes lakójának ezt eldönteni, amikor a végtelen utcákon még ki tudja, kik élnek? Szükségszerűen újra csak csoportok és klikkek érdeke érvényesülne, ami még nagyobb igazságtalansághoz vezetne. (NP: 234–235)

László az allohistorizmusban rejlő lehetőségeket is a megszokottól eltérően aknázza ki, hiszen az alternatív történelem műveinek világépítéséhez épp a befogadó által valamilyen mélységben mindenképp ismert múlt másként alakulása a legfontosabb adalék. Itt viszont egy fantasyvilág lehetséges jelenei pörögnek le egymás mellett, eltérő kifutási eredménnyel; kvázi csak egymáshoz képest alternatívák, a „mi lett volna, ha...” dilemma kizárólag a regény terére korlátozódik, nincs szükség külső ismeretre. Ebből adódóan Gavriel D. Rosenfeld professzor allohistorizmusra vonatkozó alapvizsgálatai – I. Mi az adott mű divergáló pontja?²⁸ II. Milyen jelentőséggel bír az adott divergáló pont a műben központi szerepet betöltő etnikum történelmében „ideát”? III. A mű alternatív síkja disztópikus vagy utópisztikus? –, melyek a mi világunk múltjával operáló alternatív történelmi alkotások esetében elvégezhetők, a *Nulla pont* esetében tárgytalanok.²⁹

Szerzőnk továbbá nemcsak a cselekmény, de a struktúra szintjén is az általa reflektorfénybe állított zsáner – maszk – jellegzetességei szerint építkezik. A *Nagate* terjedelmét tekintve is nagy történet, címekkel ellátott fejezetekre osztva, utazással, kiterjedt világépítéssel és leírással. Ezzel szemben a *Nulla pont* aránylag több lételméleti eszmefuttatást közöl, a cselekmény(ek) pedig inkább csak a variációk egymáshoz való viszonyításának érzékeltetését szolgálja; valójában egyik sem nevezhető jobbnak a másikhoz képest. Ez a megközelítés csak akkor érdemel figyelmet, ha valamely karakter horizontja felől értékeljük az eseményeket; inkább csak az konstatálható, hogy egyikhez képest a másikban hőseink közelebb kerülnek a világ lényegének megértéséhez. A regény elkülönített szakaszait egyszerűen karakter-megjelölések fémjelzik, az adott világvariáns sorszámával (!) – az úrhajós esetében a kapcsolatfelvételig hátralévő időmennyiséggel – kiegészítve. A szakaszok elé emelt személynév ritkán meghatározó, hiszen

28 A divergáló pont az az esemény, mely a mi világunkban ismerthez képest másként vagy ellentétesen alakul, egy „új” multvariánst generálva. Rosenfeld fogalma mellé H. Nagy Péter bevezeti a neuralgikus pont kifejezést is. Utóbbi annyiban különbözik a minden lehetséges eseményre vonatkozó divergáló ponttól, hogy kizárólag egy meghatározó történelmi mozzanat érthető alatta. Vö. H. NAGY Péter, *Imaginárium IX. SF: A képzelet mesterei*, Opus, 2009/2, 27.

29 Vö. Gavriel D. ROSENFELD, *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha...”? Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*, ford. Szélpál Livia, AETAS, 2007/1, 147–160.

a szöveg mindig több karakterhorizontból bomlik ki, a számsor azonban az egyes verziók egymáshoz képest vett távolságát, eltérését jelöl(het)i. A párhuzamos világok kérdésköréről értekezve John Gribbin a következőket mondja: „A valószínűságnak nagyon sok, különböző változata létezik, amelyek valahogy »egymás szomszédságában« fekszenek, mint egy könyv lapjai.”³⁰ E szerint értelmezhető László Zoltán variáns-számozása is, csak épp egy „nagyon vastag” könyvről van szó: a nevek társaságában vagy tizenegy, vagy tizenkét jegyű szám szerepel. Ám ha belegondolunk, hogy az élet minden egyes másodpercében minden személy választak és variánsok elé néz, úgy ez az érték is nagyon kevés.

Alternatívaként értelmeződik továbbá bizonyos titkok feltárulása is, hiszen egy-egy homályban maradt igazság, indok és mozzanat helyre kerülése a korábban démoninak vélt karaktereket is „megmoshatja” és egészen más tónussal értelmezheti újra az addig történeteket.

A *Nulla pont* mindezen felül nyelvi szinten is érzékelteti az egyes variánsok eltéréseit. A bonyodalom mindig Befar nagykereskedő irodájából indul, akinek vagy sikerül megszereznie a Pecséttörőt egy árverésen, vagy nem. Közben titkára, egy összeesküvő és annak válófélben lévő felesége is keresik ilyen-olyan formában, illetve egy merényletre is sor kerül Befar hivatalának közelében. László az egyes variánsok egybeeső szakaszait ugyanazokkal a mondatokkal, szavakkal írja le, mondhatni kisebb-nagyobb szövegszakaszok ismétlődnek. Lássunk erre egy példát:

Kopognak. Maziral lép be feldúlt arccal: / – Jól van, uram? / Befar bólint, és ismét ellenőrzi öltözékét. / – Mi volt ez, az ég szerelmére? / – Egy kapui konvoj haladt el éppen mellettünk, uram, őket érte támadás. Úgy fest, mostanra a katonák már visszaverték a rajtaütőket. (NP: 15)

Kopognak, majd Maziral lép be feldúlt arccal. / – Minden rendben, uram? / – Mi a fene volt ez? A szövetségesek áttörték a frontot? / – Nem tudom, uram. Egy kapui konvoj haladt el mellettünk, őket érte támadás. – A titkár aransárga szeme hatalmasra nagyítva villog fel vastag szemüvege mögül. – De nem úgy tűnik, mintha reguláris katonai akció volna. (NP: 76–77)

Kopognak, majd a titkára lép be feldúlt arccal. / – Minden rendben, uram? / – Mi történt az utcán, Maziral? / – Egy kapui katonai konvoj, uram. Megtámadták őket, éppen a szomszédos utcában. A kapuőrök azt állítják, civil ruhás, fegyveres alakokat láttak. Talán diverzánsok. Vagy grogaristák, netán szélsőjobboldali xenofóbok... (NP: 135)

A szerző ilyenformán tehát textuális szinten is érzékelteti az allohistorizmus műfaját. A környező szövegrészek értelemszerűen aszerint változnak leginkább, hogy a cselekményben végbement-e valamiféle lényegi változás. Pl. Befar megszerzi a Pecséttörőt – nem szerzi meg – nem szerzi meg. Utóbbi esemény a *Nulla pont* divergáló pontjaként kezelhető.

László nyelvi alternatívát kínál egy bizonyos jelenség képek révén való megragadhatóságára is, amivel az irodalom nagy alkotásainak nagy mondataira is reflektál: ugyanaz a mondat *többféleképpen* is leírható volna, noha kérdéses, milyen változáson esett volna át fogadtatásának mikéntje.

30 John GRIBBIN, *A multiverzum nyomában*, Budapest: Akkord Kiadó, 2010, 336.

A vegybombák távoli gőzoszlopai úgy bomlanak ki a háztetők fölé, mint különleges, gyorsan hervadó virágok szirmai. (NP: 13)

A vegybombák távoli gőzoszlopai a téli égre emelkednek, majd a szélfúvástól összeroskadnak, mintha gyorsan leomló monolitok volnának. (NP: 75)

A bombák távoli gőzoszlopai lomha szellemekként rajzolódnak a téli égre. (NP: 133)

Három kép, amely ugyanazt a jelenséget ragadja meg, ugyanabban a pillanatban, csak egy más világvariánsban. Befar szemléli a jelenséget, noha nem egyértelmű, hogy az ő képe-e az, amit olvasunk, vagy inkább a narrátoré. A rokonság és másság, az újban ott rejlő régi azonban egyértelmű.

A sci-fi álarca

A spekulatív fikció másik nagy zsánere, a sci-fi elméleti szinten az egyesült Európából származó földi karaktereink, főként pedig az informatikus Del Naja révén erősödik fel az első kötet vándorútja alatt, hősünk ugyanis a széthulló világegyetemet és annak jelenségeit – egymáson elcsúszó felületek, *lyukak* a térben – tapasztalva egy meghibásodott programot feltételez a történetek mögé, pontosabban azt, hogy a világ maga a program, ami meghibásodott. A kaland során, amikor hőseink látóterébe kerül a bibliai szimbólumként is érthető égő bokor, mely a legendák szerint minden kérdésre választ ad a históriák kódjait átértelmezve, Del Naja *terminálként* hivatkozik rá, amelyen keresztül bármiféle információ *lehívható*. Ez azonban csak feltételezés, nem úgy, mint a kaland végén elért Mag, amely működési sajátosságai révén – meghibásodási és javítási módok – ténylegesen számítógépes programként leplezi le a világot.³¹

A *Nulla pont* erőteljesen kidomborítja a science fiction dimenzióját; ennek beszivárgásai immár az egész kötetben sokkal erősebbek: Del Naja végig programként hivatkozik az univerzumra, sőt a befogadó három rövid és fejezetként is elszeparált szövegszakaszon egy nagyon „oda nem illő” úrhajóssorssal szembesül. Egy csökkentett emberi tudat kommunikációját követi végig úrsiklója számítógépével, miközben elkerülhetetlen kapcsolat létesül köztük és egy fekete lyuk között. A három szakasz nyelvezete nagyban eltér a környező fejezetekétől: tudományos jelenségek kommentálásától, értékelésétől túlterhelt, ami egyértelműen a sci-fi *hard SF*³² szféráit dinamizálja. László Zoltán ezen a néhány oldalon is képes egy kiterjedt, jövőbeli világot teremteni. Szerzőnk a Greg Egan *Diaszpórájából*³³ és Robert J. Sawyer *Kifürkészhetet-*

31 Ez a mozzanat egy újabb populáris irodalmi irányzatot, a *cyberpunkot* hozza be, hiszen hőseinkre ettől fogva tekinthetünk pusztán a kibertérben tevékenykedő digitalizált személyiségekként is. A második kötet ezt a vonatkozást több fronton is beékei majd a rendszerbe.

32 A *hard SF* a sci-fi azon szubzsánere, amely a tudományos-fantasztikus szópár alkotóelemeiből az elsőre összpontosít. A *hard SF* művek a legmodernebb természettudományi eredményekkel operálnak, illetve olyan technológiákkal, amelyek a ma ismertekből következnek. Lásd még a következő felületen: <http://www.wattpad.com/2445525-sf-sub-genre-definitions-hard-sf>

33 Greg EGAN, *Diaszpóra*, Budapest: Ad Astra, 2013.

lenjéből³⁴ (is) ismert digitalizált emberi tudat és társadalom lehetőségével játszik el: az emberek – a technológiai szingularitást elérve – a halhatatlanság és az univerzum feltérképezésének elérése okán lemondtak testi valójukról és adathordozókra másolták át tudatukat. Űrhajósunk is – akiről később kiderül, hogy Robert Nagaténak hívják – hasonló formában vesztegel a világűr adott pontján: esetében egy *csökkentett emberi tudatról* beszélhetünk, a csillagközi távolságokat áthidalni képes térkapukon való nagy mennyiségű információátküldés ugyanis körülményes, s mivel egy teljes emberi tudat hatalmas adatmennyiséget jelent, csökkentett variánsa könnyebben átküldhető: ez bizonyos személyiségjegyek és jellemzők *leválását* jelenti az egyénről, aki mielőtt a fekete lyuk révén feloldódna a hipertérben, épp *A Gyűrűk Ura* olvasásával mulatja idejét (!), ami e világ tekintetében korántsem mellékes. A három űrhajós-szakasz poétikai tekintetben is reagál az általa felvázoltakra: nagyon rövid, nagyon sűrű és fokozott természettudományi fogalomhálójával operáló szöveg-szakaszokról van szó, melyek számos vonatkozás kifejtését a befogadóra bízák. Innen nézve a szöveg szerveződése és tulajdonságai önreflexióként értelmezhetők az általa tematizált jelenségekre.

Amíg a *Nagatéban* taglalt „a világ = program” variáns még csak afelől bizonytalanít el, hogy nem istenek – ahogy azt a nagatei fajok vallják –, hanem egy magasabb intelligencia a mechanikus világ *tervezője*, tudományfilozófiai gondolatfutamokat követően a *Nulla pont* már egy sokkal végzetesebb eredményre jut: egész Nagate csak egy nemrégiben *A Gyűrűk Urát* olvasó, felbomló félben lévő, csökkentett emberi tudat³⁵, egy korlátozott értelemmel bíró számítógép által életre hívott, önmagát a végletekig csiszoló és spirálisan ismétlő program és egy fekete lyuknak feltételezett jelenség találkozásából létrejött, anyagi tekintetben sohasem létezett *melléktermék*³⁶ – a világ a folyamatosan

34 Robert J. SAWYER, *Kifürkészhetetlen*, Budapest: Metropolis Media, 2014.

35 Ennek okán népesül be a világ tolkien fajokkal, tolkien párhuzamokkal – Arkenkő helyett Arkengyöngyök –, az univerzum értelmét kutató, bölcselkedő Famor Bombadil Toma lehetséges manifesztációja lesz, míg Lamia – már csak a mű végén olvasható áldozata révén is – Arwené. Azonban nem lehet pusztán tolkien áthallásokról beszélni, hiszen Del Naja a konstrukcionizmust Aquinói Szent Tamás kozmológiai és teológiai tanai mentén (is) értelmezi, a szerelmesek vívódása Ady-képekkel ékített – „Odafönt az égen vijjogva csapott össze két madárraj.” (N: 287) –, s az egyik városrészben felrémlő mantikor révén egy pályatárs, Gáspár András *Ezüst félhold blues* című műve előtt is tiszteleg a szerző. Vö. „A mantikor alakjáról olvasott már a Földön is; egy régi fantasy regény rémlett föl előtte, melyben e lény holmi talizmánt őrizve egy autóban tanyázott...” (N: 290). Lásd: GÁSPÁR András, *Ezüst félhold blues*, Budapest: Tuan, 2007.

36 Az itt következő gondolatsornak alapvetően az allohistorizmusról érkező szakaszban kellene szerepelnie – már csak a beemelt Gribbin-idézet okán is –, az addig felvonultatott információk fényében azonban még nem lett volna lehetséges végigvinni. Klapcsik Sándor egy dolgozatában a párhuzamos világokról érkező azokat az *interpenetráció*-, a *szimulákrum*- és a *szimbiózis-modellek* szerint osztályozza. László Zoltán dilógiája, annak apropóján, hogy az evilági emberek egy portál révén annak részévé váltak, az *interpenetráció-modelle*be látszik besorolhatónak, hiszen olyan két világról van itt szó, melyek – még ha időlegesen is, de – átvihatóak. A sci-fi szál beemelése értelmében azonban sokkal esélyesebbnek tűnik a *szimbiózis* elmélete, vagyis a valós és a valótlan univerzumok összeolvadása, még ha bizonyos tekintetben megfoghatatlan, extrém körülmények között is. Lásd:

csatlakozó zsánerhorizontok biztosította lehetőségek mentén végletekig destruálódik. Minderről viszont csak a befogadónak lehet bármi fogalma... és még az is bizonytalan.³⁷

– Üzemzavar? – rezzen össze Befar. – Ez a világunk! Önök kívülről jöttek, más-honnan. Önök *léteznek!* Mi csak kreatúrák vagyunk. Egy katasztrófa mellékhatásai! Ha nincs jelen az az ember is az állomáson, mi nem is létezőnk! / Az egész élete fikciává vált, egyik pillanatról a másikra. Sumnas, a cégbirodalom, Vuva, Horta, a lavírozás Kapu és a szövetségesek között. Semmi sem valós. (NP: 223)

Észre kell venni továbbá az imént beemelt citátumban is ott rejlő autoreferencialitást. Befar karaktere nem egyszerűen csak felfedezi, de fel is hívja a befogadó figyelmét önmaga és világa fikcionalitására, ezzel is érzékeltetve az irodalmiságot. A szereplő megjegyzése, miszerint: „*Önök léteznek! Mi csak kreatúrák vagyunk!*”, voltaképpen kiszólás, ám direkt voltából adódóan korántsem ad bizonyosságot. A művet végig belengő kétely s a döbbenetes felfedezés, a mindek valótlanúsága pedig átragad az olvasóra is. Hiszen mindannyian egy kvázi megszokott, jól kijelölhető, korlátokkal is megragadható létterben mozgunk. Nem látunk mást, csak ezt a keveset. Nem látunk mögét. És ez *kísérteties*.

Posztmodern poétika

64

A *Nagate* és a *Nulla pont* narrátora egyes szám harmadik személyű, heterodietikus és onnipotens elbeszélő, noha az esetek mérvadó többségében az aktuálisan futtatott szövegszakasz által központba állított karakter ismereteinél, az általa látottaknál többet nem tár fel a befogadó előtt. Azonban bármikor horizontot vált, egymástól közel és távol lévő karakterek nézőpontját ugyan-csak felveszi és ütközteti – így biztosítva a polifóniát –, érveiket, gondolataikat, sérelmeiket és kételyeiket belső hangként taglalja – tehát belső fókuszációt használ –, sőt esetenként tőlük függetlenül is nyilatkozik, értékel; egészében

KLAPCSIK Sándor, *Párhuzamos világok – az interpenetráció, a szimulákum és a szimbiózis modellje*, Kalligram, 2003/szeptember = <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2003/XII.-evf.-2003.-szeptember-Popularis-regiszer/Parhuzamos-vilagok-az-interpenetracio-a-szimulakum-es-a-szimbiózis-modellje>

- 37 Érdemes odafigyelni arra is, hogy a mű univerzumrétegei hierarchikus rendbe szervezettek. A magban a meghibásodott várost megmenteni kívánó hőseink kétdimenziós valójukban rémlenek fel, míg Nagatében három dimenzióban gondolkodnak, s a föléljük rendelt réteget, lévén annak bizonyos jelenségei értelmezhetetlenek számukra, négydimenziósként képzelik el. Mivel a különböző dimenziószintek egymásba csúszásával az idősíkok is egymásba ékelődnek – a Nagatéba érkező földiek a kétezres évek elejéről, míg Robert Nagate 2411-ből érkezik (Vö. NP: 217) –, hőseink eltöprengenek annak lehetősége fölött, hogy lehet, *valójában* már mind rég hazamentek, a városmag pedig csak a *másolataikat* teremti újra és újra. Ez a vonatkozás persze éppúgy bizonyíthatatlan. S nem szabad kihagynunk azt az opciót sem, hogy a dimenziókapun át a második évezred táján érkezett kolonialisták is lehetnek az úrhajós széthulló elméjének egy szilánkjá, mondjuk egy *másik* könyvből. Európai származású hőseink talán azzal is védeni próbálják önmagukat, hogy ez a lehetőség nem jut az eszükbe, mivel azonban Befar eltöpreng saját léte vagy nemléte fölött, kételkedése révén fiktív faja realistábbnak tűnik fel, mint az ember.

ragadja meg a világot. Az omnipotens jelleg a *Nulla pont* esetében markánsabb: az úrhajós fejezeteiben taglaltakat sem annak világa, sem Nagate univerzumának egyetlen karaktere sem ismeri.

Fontos kitérni a *Nulla pont* által már mellőzött, a *Nagate*-ben azonban markánsan jelenlévő, bizonyos fejezetelőkön olvasható szövegrészekre, Miklosa igazgatótól, aki a *Nagate*-ba érkező földek első parancsnoka s a fantáziavilág első, meghatározó *kutatója* és *értelmezője* is volt egyben. Miklosa főként *Nagate* különböző népeinek egymást legalább részben átfedő teremtményszairól értekezik, a mágiáról mint a világ egészét behálózó szövedékről, a városmagot, Nostrallt övező tabukról és a jóslatokról, melyek beteljesülésétől a világ sorsának alakulása függ. Del Naja földi szkepticizmussal és a mindenféle hittal szembeni kétellyel viszonyul a mítoszokhoz, idővel azonban maga is kénytelen elfogadni az együtt rezonáló teremtménytörténetekből következő deista konstrukcionizmust, hiszen a világ szerveződése is ezt bizonyítja. Zavarbaejtő viszont a jóslatok maradéktalan beteljesülése; ezek miszticizmusáról csak a *Nulla pont* rántja le a leplet a fekete lyuk által generált ismétlődő, spirálba szerveződő múlt jelensége által, melynek variációi talán csak egy hajszálnyival különböznek egymástól³⁸ – a mítoszok és jóslatok átörökölt, számtalanszor megcsúszott irányjelzők, csomópontok, *stabil neuralgikus pontok*, ha úgy tetszik –, mégis egyfajta előrehaladást, fejlődést feltételeznek. A világrendszer javítja, széthullott repeszeiből – s ilyennek számítanak maguk a karakterek is – újraépíti, fejleszti önmagát.³⁹ Miklosa jegyzései függetlenek a történettől, hőseink közül néhányan olvasták, mások nem olvasták őket; Del Naja például a *Nulla pont* elejére már igen, de a *Nagate* cselekményekor még nem ismerte azokat. Feltételezhető továbbá, hogy a jegyzeteknek nem egészét kapja kézhez az olvasó; ezek világelemzésekből és a hozzájuk fűzött kommentárokból állnak; utóbbiak értelemyszerűen egyes szám harmadik személyben íródtak, homodiegetikus, korlátozott tudású elbeszélőként szólnak meg és belső fokalizációt használnak. Ami fontos, hogy Miklosa tevékenysége egybeesik hőseink s mindemellett a mi magunk kutakodásával: itt mindenki a világot értelmezi. Az igazgató jegyzetei mind önreflexiók – azaz a szöveg szövegiségét jelölik –, hiszen a jegyzetek *Nagate* világának anyagi termékeiként vannak jelen, a mi világunkban is. Ezek révén a befogadó és Miklosa, illetve az igazgató jegyzeteit

38 A városmag, Nostrall körül megannyi, különböző méretű szoborral szembesülnek hőseink, melyek mitológiai alakokat éppúgy megörökítenek, mint őket magukat, enyhe eltérésekkel. A szoborhadsereg azokat a személyeket, illetve variációikat örökíti meg, akik már eljutottak a magba. A világ innen nézve leleplezi önmagát és tiszteleg hősei, kutatói, tudósai előtt.

39 Hőseink az ismétlődés egyik végpontjával a mi világunk Nagy Bumját, másikkal pedig Nagy Reccsét vonják párhuzamba – utóbbit a felbomlás jelensége tovább erősíti –, elhintve annak lehetőségét, hogy e keretek mentén a mi valóságunk univerzuma is újra és újrakonstruálódhat. A „kezdet” és a „vég” ilyenformán egybeesnek, csak épp egy másik, következő világvariánsra vonatkoztatva. Mindez megválaszolatatlanná teszi az élet egyik nagy kérdését: „Mi a célja a világnak?” Hiszen ha volt is valaha ilyen, úgy az a cél még a Nagy Bumm – s *Nagate* esetében a nulla pont – előtt „fogalmazódott meg”, oda pedig – ha spirálba szerveződik az univerzum, ha nem – lehetetlen a visszatérés. Az önmagát fejlesztő, újra felépülő, majd szétbomló univerzum ciklusokba szerveződésének gondolatával Sawyer már hivatkozott regénye is eljátszik.

olvasó más szereplők közt párhuzam létesül, hiszen mindannyian ugyanazon produktum révén értelmezik a fantáziavilág működését.⁴⁰

Továbbá a tény, hogy Del Naja már emlegetett, a mi világunk kulturális jelenségeire vonatkozó kiszólásait csak az olvasó érti, felerősítve a portál-jelenséggel, azaz, hogy „kortárs” európaiak érkeznek ideátról odaátra, bizonyítja, hogy Nagate világa átvitt értelemben sem zárt: nyitva áll előttünk, s László Zoltán művei alkotják a mi portálunkat. Mintha Nostrallba, Városmélybe kerülnének általuk, hiszen a *Nulla pont* kínálta világvariánsokat egyenrangúaként szemlélhetjük. Ez tehát még kivételesebb pozíció, mint ami maguknak a karaktereknek jut, hiszen ők csak önmaguk manifesztációinak szobor-variánsait láthatják. Amikor Del Najának a második részben is visszatérnek a Magba, hősünk így szól: „Hát újra itt...” (NP: 200) Figyeljük meg, ez újfent egy kiszólás. Hisz nem olyan, mintha bennünket fogadna?

A dilógia megannyi szakaszon tárgyalja s újra elmondja az utak szeszélyességét. Hogy egy út ugyanabban a formában csak egyszer tehető meg „oda-vissza”, újabb tolkien párhuzamot tesz lehetővé, hiszen az *Oda-vissza* Zsákos Bilbó útleírásának a címe, amelyet az olvasóközönség csak *A hobbit* címen ismer. Ez a jelenség újabb, dinamizált szövegbeszivárgásként értelmezhető, ugyanis László világszervező tulajdonságként integrálja azt. A dolgozatunk elejére emelt citátumon túl egy másik szakasz így írja le az út-jelenséget:

A városvilág útjai nem adták könnyen magukat; a feljegyzett útvonal mindig más és más volt, ahogy a városlabirintus folyamatosan újraformálódott a hosszú útra indulók körül. (N: 111)

66

A soha egyformán meg nem tehető utazásokban a gadameri hermeneutikai kör, a megtapasztalás alapvetése fedezhető fel, hiszen egy szöveg újraolvasása mindig mást jelent majd, mindig más és többlettapasztalattal lépünk majd ki annak univerzumából, mint ahogy beléptünk. Ugyanaz a szöveg, ugyanaz a megtett út – melyek itt egymás analógiái – lesz egészen más.⁴¹ A *Nagate* és a *Nulla pont* esetében ez fokozottan is érvényes, hiszen a csatlakozó újabb zsánerek felülírják a megelőzők keretei közt értelmezett jelentést és tapasztalatot.

A szerelem értékelése kapcsán a mű felszínre juttatja a denotatív és a konnotatív jelentés, tehát a nyelv iránti érzékenységet is. Noha itt elsősorban egy érzés sokféleségéről, illetve átélésének sokféleségéről esik szó, a kérdéskör dinamizálja a nyelvfilozófia dimenzióit.

– Szerelmesek? / – Azt csak ők tudatják. Talán még ők se. Meglehet, a szeretet az egyetlen dolog, ami egyformán ezerféle érzés lehet a városvilág valamennyi szerzeténél. (N: 232)

Ezt az érzékenységet erősíti Del Naja töprengése afölött is, hogy miért nevezték el a Nagatében megismert fajokat a földi spekulatív fikciós műfajokból,

40 Moskát Anita *Horgonyhelyében* is felfedezhető ez az eljárás. Lásd: VIDA, *I.m.*, 90.

41 A *Nulla pont*ban taglalt igazolások, melyek új típusú, megvásárolható, egyszeri útirajzoknak felelnek meg, s a *kiválasztott* szerepét betöltő karakter által kerülnek előállításra, az egyes művekről készített elemzésekként és kritikákként értelmezhetők, amelyek egyféle utat, egyféle értelmezést jelentenek. Ám amint azt tudjuk, egy értékes mű esetében sohasem csak egyetlen helyes elemzés létezik.

főként pedig fantasy regényekből ismert szerzetek után, hiszen a fantáziálé-nyek bizonyos különbségeket is magukon hordoznak azokhoz képest. Naja a nagyarányú hasonlóságot hozza fel indokként, ami ugyancsak a nyelvi fogal-
mak rendező, s mindeközben általánosító tulajdonságára hívja fel a figyelmet, illetve arra, hogy a dilógia is tudatosítja ezt.

Tisztában vagyok vele, hogy nyelvfilozófiailag a jelentés és a jelentett elválik egymástól: találunk valakit, aki olyan, mint egy tündér, ezért elnevezzük annak, de *ettől* csakugyan tündérré válik? Legfeljebb a fejünkben. (NP: 164)

László Zoltán regényei esetében nem a karakterek viselnek maszkokat, de a világ maga, s a maszkok az egyes zsánerek. Előbb a *fantasy* és a *steampunk maszkjai* takarják el, s ezeket ismerjük meg részletesebben; az oldalszázakon át kibomló kalandnak ez a hozadéka, illetve az, hogy észreveesszük, a maszk tökéletlen, bomlófélben van, majd a kaland végére azt is, hogy valótlan. A világ ezen a ponton cserélgetni kezdi álarcait, s nekünk egyszerre többet kell értel-
meznünk, megismernünk: a cselekmény, a karakterrajzok itt háttérbe szorul-
nak s jelentőségük mindinkább elveszik a világértelmezésekre koncentráló monológok között. Ahogy a *Nagate* elsőrendűen a *fantasy* és a *steampunk*, a *Nulla pont* elsőként az *alternatív történelem maszkjait* ölti magára, hogy egy kis időre még elrejtse a részben már érzékelt, következő réteget. Kihasználva a kiterjedt világépítést, egy olyan zsáner mögé bújik, amely a történelemhez vagy legalábbis egy stabilnak látszó világhoz kötött. És lepörgeti a variációkat, ám nem képes elrejtteni a következő szintet, ami a *sci-fi maszkjait* viseli. Utóbbiak beszivárgása folyamatos, és észlelésük majd a gyarapodó tudás általi bizonyossággá válásuk elhalványítja az előző, kiterjedt rétegek fontossá-
gát. Lehull a lepel a „mágikus csodákról”, hiszen magát a mágiát, a érthetetlen módon egymásba vesző utcák és a felépülő épületek rejtélyét megoldja a szimuláció ténye, ami mindent elképzelhetővé tesz – a legnagyobb varázslatként van jelen. A *Nulla pont* szövegen belül is közli Arthur C. Clarke kardinális tété-
lét: „Bármely kellőképp fejlett technika megkülönböztethetetlen a mágiától.”⁴² A tudomány így hág a varázslat fölé.

67

Ám a maszkok sora folytatódik, ezek viszont előbb a *fiktív világ arcának* levetkőzését teszik szükségessé, s amint azt láthattuk, a szöveg ezt is lehető-
vé tette: a szemünk előtt destruálta addigi építményét. A *valóság rétege* hát a következő, hiszen a szöveg ezt az üzenetet, ennek felsőbbségét hangsúlyoz-
ta, s épp e hangsúly – és mellé a korábbi rétegek végtelen leomlása – hozta magával az elbizonytalanítást is, a kételyt, miszerint lehet, a mi világunk is csak egy újabb réteg: maga is *valótlan*... De ha minden kikezdhető, úgy mi marad meg? Csakis egyvalami, az, ami mindezt lehetővé tette, életre hívta, összeszötte és fenntartotta. Ez a réteg pedig az *irodalomé*, a *teremtő nyelv*.

A zsánerirodalmi jellemzők garmadáját felvillantó, s azoktól eltávolodó szö-
veg megszámlálhatatlan szakaszán feltűnő szépirodalmi eljárások – amilyen az autoreferencialitás, a hipertextualitás vagy az intertextualitás – a spekulatív

42 A szingularitásról értekezve monumentális munkájában a futurista Kurzweil sem állít kevesebbet. Lásd: Ray KURZWEIL, *A szingularitás küszöbén*, Budapest: Ad Astra, 2013.

fikció bevett, hagyományos keretei szempontjából *idegenként* vannak jelen, minek révén László Zoltán regénye egy olyan *határsávba*⁴³ sorolódik, ami a szép- és peremirodalom közti mezsgyének felel meg. Valami, ami mindkét pólust dinamizálja. Valami, ami több, mint eredői önmagukban.

Utóhang

László Zoltán regényei, a *Nagate*⁴⁴ és a *Nulla pont*⁴⁵ három szempontból is megújítják a spekulatív fikció irodalmát. Egyrészt egy helyre rendezik annak összes zsánerét és számos szubzsánerét, s mindezt úgy, hogy nem egy követhetetlen „műfajkatyvasz” lesz az eredmény, hanem egy álarcosbál. A világ, amely rejtőzködik és mindig más maszk mögé búj; mindig más zsáner felől teszi értelmezhetővé önmagát, de mégsem lesz kizárólagos. Épp ellenkezőleg: egységbe foglal a nyelv teremtő ereje által.

– Nem érted, mert te is csak eszközt látsz a világban. Pedig a világ *cél*. Semmi, sem a mágia, sem az utcák változékonysága, de még a ciklusok sora sem akadályozná meg, hogy jó életet teremtsünk benne minden lakójának. Ez a mi valódi felelősségünk, semmilyen más erő nem ajándékozhatja nekünk. (NP: 235)

43 Vö. VIDA, *Uo.*

44 A *Nagate* recepciójának néhány tételes szakaszát sűrített formában itt közöljük: „[A]z író nem lemásolja a Gyűrűk Urát, egyszerűen csak meghajol előtte (és mindenképpen odabiccent a műfaj több más klasszikusa felé). Nem Frodó útját látjuk nagatésítve, de a szereplők, helyszínek ismerősek lehetnek. A Kapu, a fertőzési góc, ahol a földi emberiség megvetette a lábát egyszerre a Megye (Vizo számára), és ugyanakkor maga Vasudvard, ahol az agg király helyett egy tábornok, Peter Slovak irányítja a várost, félig Szarumánként, félig Grimaként küzd az általa áhított jobb világ érdekében.” RORIMACK, *László Zoltán: Nagate*, LFG, 2006. július 10. = <http://lfg.hu/13311/ismerteto/laszlo-zoltan-nagate/>. „Engem leginkább ez a térképen meg nem jeleníthető, folyamatosan változó világ fogott meg.” SHANARA, *László Zoltán: Nagate*, Könyvek erdeje, 2013. március 27. = <http://shanarablog.blogspot.sk/2013/03/laszlo-zoltan-nagate.html>. „Nagate a maga kaotikusságával, bizzarr lényeivel és negyedeivel, utalásaival a fantasy évtizedek óta remekül szuperáló sémáira a regény legemlékezetesebb karaktere.” GÉ_A_ENN_É, *László Zoltán: Nagate*, Geaenne, 2010. március 20. = <http://geaenne.blogspot.sk/2010/03/laszlo-zoltan-nagate.html>.

45 Ebben a lábjegyzetben pedig következzen a *Nulla pont* kritikai visszhangjának pár markáns megállapítása: „Kétszer nem tudsz ugyanazon az úton végigmenni, és itt ezt nem képletesen kell érteni... [...] László Zoltán nagybetűs MESELŐ: karakterei élnek, lélegeznek, Nagate világa magába szippantja az embert. Sokszor úgy érzem, én is ott élek ezek között a furcsa lények között, ebben a mágiával átitatott városvilágban. De ami még ennél is lényegesebb, hogy a regény elgondolkodtat, fontos kérdéseket vet fel: ki teremtette világunkat, és vajon figyeli-e továbbra is működését, vagy már csak ránk vár, hogy kezünkbe vegyük sorsunkat?” *László Zoltán: Nulla pont*, Sci-Fi Könyvek, 2010. január 19. = <https://scifikonyvek.wordpress.com/2010/01/19/laszlo-zoltan-nulla-pont-2/>. „Steampunk toposzként a történet egy különös gépgömb – varázstárgy – rejtélye körül kering, mint ez a különös világ a saját nulla pontja körül. [...] A Nulla pont azoknak való, akik belülről, kultikusan képesek szemlélni a science fictiont és a fantasyt.” AUTOMATON_ALIZA, *Beyond the Zero - László Zoltán: Nulla pont*, Szt!Impank, 2009. december 30. = http://sztimpank.blog.hu/2009/12/30/beyond_the_zero_laszlo_zoltan_nulla_pont.

Másrészt radikális módon viszonyul az általa dinamizált hatalmas hagyomány-háléhoz. Úgy keveri újra – és mint írtuk, egybe – az egyes zsánerek kliséit és szervezőelvéit, hogy közben tudatosan kerül el minden stabilnak tételezett keretet, ami szerint a zsánerirodalom kritikusai korábban tájékozódhattak. És itt nem pusztán ellentétbe váltásról van szó, hanem szó szerinti destruálásról: László Zoltán szövegszinten is bevallva – az úrhajós tudatában ez a legfrissebb olvasmányélmény – veszi elő Tolkien fajait, és tudatosítva, hogy *A Gyűrűk Ura* tényleges hőse maga a világ volt, azt bontja meg: hagyja elveszni a széteső dimenziók közt kétségbeesett hőseit s szinte olvasóját is. A portálok lezárulnak, a betolakodókból invázió alatt állók lesznek, a csodalényekből járomban tengődő munkások; a fantasztikus jelen spirálisan csavarodik fel: egymás mellett fut megannyi alternatívája; egy közel hétszáz oldalon teremtett világ, amely lehet, egy megbomlott elme maradványa csak.

– Mindenesetre a felbukkanó entitás elemeire bontott minden információt, ami összes berendezésével együtt az űrállomást, illetve Robert Nagate űrhajóst alkotta. A hipertérből anyag áramlott a struktúra felépítéséhez, és hogy milyen legyen, az részben az űrhajós szétbomló tudatából fakadt. Ami végezetül létrejött és a városvilágként ismerünk, már nem volt ugyanaz, nem is lehetett az, mint előtte. Egy kicsit emberi, egy kicsit gépi és ismeretlen mértékben idegen. (NP: 222)

Harmadrészt poétikai eljárásaival igazolja H. Nagy Péter állítását, miszerint a spekulatív fikció a posztmodern magyar irodalom negyedik stratégiájaként értelmezendő.⁴⁶ László Zoltán szépirodalmi szövegkezeléssel megírt spekulatív fikciós művei az általuk felvetett lételméleti kételyek, zavarok és eltolódások, illetve az egzisztencialista és szolipszista⁴⁷ világ megalkotásának mikéntjéből és annak bizonytalanságából következő episztemológiai kérdéseik révén a kortárs magyar irodalom nagy dobásaként tartandók számon.

46 Vö. H. NAGY, *A negyedik*, 76–87, különösen 84.

47 Vö. S. SÁRDI Margit, *Értékelés – László Zoltán*: Nulla pont, SF portál = <http://www.sfportal.hu/ertekeles-laszlo-zoltan-nulla-pont-6161.scifi>.

Irodalom

- AUTOMATON_ALIZA, *Beyond the Zero – László Zoltán*: Nulla pont, Szt!mpank, 2009 december 30. = http://sztimpank.blog.hu/2009/12/30/beyond_the_zero_laszlo_zoltan_nulla_pont.
- BAKA L. Patrik, *Teljes gőzzel. Steampunk kalauz*, Partitúra, 2015/1, 57–91.
- EGAN, Greg, *Diaszpóra*, Budapest: Ad Astra, 2013.
- GALUSKA László Pál, Dr., *Tipologia fantastica (A fantasztikus irodalom tipológiájáról és műfajelméleteiből)*, Gradus, 2015/1, 21–38.
- GÁSPÁR András, *Ezüst félhold blues*, Budapest: Tuan, 2007.
- GÉ_A_ENN_É, *László Zoltán*: Nagate, Geaenne, 2010 március 20. = <http://geaenne.blogspot.sk/2010/03/laszlo-zoltan-nagate.html>.
- GOH, Jaymee, *On Race and Steampunk*, Steampunk Magazine, 7. sz., 16–31. = <http://www.steampunkmagazine.com/pdfs/spm7-web.pdf>
- GRIBBIN, John, *A multiverzum nyomában*, Budapest: Akkord Kiadó, 2010.
- GROSS, Cory, *Varieties of Steampunk Experience*, Steampunk Magazine, 1. sz., 60–63 = <http://www.combustionbooks.org/downloads/SPM1-web.pdf>.
- GYURIS Norbert, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben. Alasdair Gray: Poor Things = Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, a science fictionról és a cyberpunkról*, Szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely: Lilium Aurum (Parazita könyvek 1), 2007.
- H. NAGY Péter, *A negyedik. Kiegészítés Németh Zoltán A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája című könyvéhez*, Opus, 2015/1, 76–87.
- H. NAGY Péter, *Imaginárium IX. SF: A képzelet mesterei*, Opus, 2009/2.
- HARRIS, Nigel, *National Liberation*, New York: Tauris, 1990.
- HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely: Lilium Aurum (Parazita könyvek 8), 2012.
- HOLDSTOCK, Robert, *Mitágó-erdő*, ford. Varró Attila, Budapest: Gabo, 2013.
- KESERŰ József, *Adalékok a fantasztikus világok építésének kérdéséhez = A párbeszéd eleganciája. Köszöntő kötet Erdélyi Margit tiszteletére*, Szerk. H. NAGY Péter – KESERŰ József, Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar, 2015, 129–135.
- KLAPCSIK Sándor, *Párhuzamos világok – az interpenetráció, a szimulákrum és a szimbiozis modellje*, Kalligram, 2003/szeptember = <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2003/XII.-evf.-2003.-szeptember-Popularis-regiszer/Parhuzamos-vilagok-az-interpenetracio-a-szimulakrum-es-a-szimbiozis-modellje>
- KORNIA Zsolt, *A képzelet egy másik világa. Amit a fantasyról tudni illik*, Metamorf 3, Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ, 1988, 14–18.
- KURZWEIL, Ray, *A szingularitás küszöbén*, Budapest: Ad Astra, 2013.
- LAKATOS István, *Dobozváros*, Budapest: Magvető, 2011.
- LAKATOS István, *Óraverzum – Tisztítótüz*, Budapest: Magvető, 2014.
- LÁSZLÓ Zoltán, *Nagate*, Budapest: Delta Vision, 2005.
- LÁSZLÓ Zoltán, *Nulla pont*, Budapest: Metropolis Media, 2009.
- László Zoltán*: Nulla pont, Sci-Fi Könyvek, 2010 január 19. = <https://scifikonyvek.wordpress.com/2010/01/19/laszlo-zoltan-nulla-pont-2/>.
- MENDLESOHN, Farah, *Rhetorics of fantasy*, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.
- MOSKÁT Anita, *Horgonyhely*, Budapest: Gabo, 2015.
- NÉMETH Zoltán, *Költészet és nemiség... Hálózatelmélet és irodalomtörténet-írás = Költészet és...*, Szerk. CSANDA Gábor – H. NAGY Péter, Pozsony: Szlovákiai Magyar Írók Társasága, 2014, 87–102.
- OLALQUIAGA, Celeste, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York: Pantheon Books, 1998.

- RORIMACK, László Zoltán: Nagate, LFG, 2006. július 10. = <http://lfg.hu/13311/ismerteto/laszlo-zoltan-nagate/>.
- ROSENFELD, Gavriel D., *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha...?” Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*, ford. Szélpál Livia, AETAS, 2007/1, 147–160.
- S. SÁRDI Margit, *Értékelés – László Zoltán: Nulla pont*, SF portál = <http://www.sfportal.hu/ertekeles-laszlo-zoltan-nulla-pont-6161.scifi>.
- SAWYER, Robert J., *Kifürkészhetetlen*, Budapest: Metropolis Media, 2014.
- SHANARA, László Zoltán: Nagate, Könyvek erdeje, 2013. március 27. = <http://shanarablog.blogspot.sk/2013/03/laszlo-zoltan-nagate.html>.
- STABLEFORD, Brian, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Lanham – Maryland – Toronto – Oxford: The Scarecrow Press Inc. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 5), 2005 = <http://chapters.scarecrowpress.com/08/108/0810849445ch1.pdf>.
- Steampunk*, Urban Dictionary, 2004. december 15. = <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk>
- STOCKWELL, Peter J., *The Poetics of Science Fiction*, New York: Longman, 2000.
- THE ENCYCLOPEDIA OF SCIENCE FICTION = <http://www.sf-encyclopedia.com/>
- VANDERMEER, Jeff – CHAMBERS, S. J., *The Steampunk Bible. An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011.
- VIDA Barbara, *A kortárs magyar fantasy női vonulata I. – Moskát Anita: Bábel fiai*; Horgonyhely, Opus, 2016/3, 74–92.
- WATTPAD = <http://www.wattpad.com/story/616257/parts>

Filmográfia

A lé meg a Lola (Rendező: Tom TYKWER, Gyártók: X-Filme Creative Pool, Németország, 1998.)

Forráskód (Rendező: Duncan JONES, Gyártók: The Mark Gordon Company – Vendôme Pictures, USA – Franciaország, 2011.)

Private Universes II. A metaphysics of a world disappearing into infinity

The paper conducts a comparative analysis of Zoltán László's works *Nagate* and *Nulla pont*. Since the universes are identical and there are recurring characters, we might consider the works as a diology. Nevertheless, the way the two works relate to the structure of the world, more particularly, the way they deconstruct it, justifies the analysis. In parallel, we are dealing with the inter-genre connections of the two opuses and we put them into, or rather correlate them with the known categories of speculative fiction. Beyond the infinitive nature of the universe, the unsureness of its existence, and the artificiality of the way it is constructed, we focus on the metaphysical dimensions as well: the mask-like nature of the universe and genre levels which temporarily overlap each other, the integration of fictitious worlds as intertexts, the intensified autoreferentiality, the language issue, the trauma from ontological disturbances, being subordinate and being chosen, the references of racism, and the reflections of the social issues of our time. We end the paper by integrating the main conclusions of the up-to-date receptions of the works.

72

Keywords: the mask of fantasy, the mask of steampunk, the mask of allohistorism, the mask of sci-fi, postmodern poetics of the novel

Baka L. Patrik
doktorandusz, Selye János Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
baka.l.patrik@gmail.com

Műfaji hagyományok kereszteződése Kleinheincz Csilla műveiben

Absztrakt. Kleinheincz Csilla művei üde színfoltnak tekinthetők a kortárs magyar irodalom palettáján. Az eddigi elemzések és kritikák az *Ólomerdő* című regényt és annak folytatásait szinte kivétel nélkül a fantasy-irodalom valamely szubzsánerének körébe sorolták, ugyanakkor e művekben nagy szerepet kapnak a mese műfajának egyes elemei is. A tanulmányban azt a kérdést járom körül, hogy miként kereszteződnek a különböző műfaji hagyományok Kleinheincz Csilla *Ólomerdő*, *Üveghegy* és *Kőszarkány* című műveiben.

A kortárs irodalmat figyelve számos tendenciát fogalmazhatunk meg. Nem hagyható figyelmen kívül többek között a fantasy „előretörése” sem. Ezt jelzi a zsánerhez tartozó könyvek növekvő popularitása, de az is, hogy elmozdulások figyelhetők meg az irodalmi kánonban. Bizonyos alkotások ugyanis olyan kérdésekkel szembesítették a kortárs irodalomértést, melyek a kánon újraszituálására, a hagyományhoz való viszony újraértelmezésére buzdítanak. Mondhatjuk azt is, hogy a fantasy – melyet korábban rendszeresen peremműfajként definiáltak – egyre kánonképesebb.¹

73

A fantasy és a mese műfaja közti határ gyakran elmosódik. Ez talán annak köszönhető, hogy mindkét műfaj olyan világgépet ábrázol, mely a realitás talajától elrugaszkodik, ám valamiképp azt mégis magában foglalja. Mi a közös a fantasyben és a mesében? Mi a két műfaj közötti kapocs? A legáltalánosabb szinten azt mondhatjuk, hogy mind a mesének, mind a fantasynek fő feladata, hogy bizonyos értékeket közvetítsen az olvasók felé. Továbbá mindkét műfajt jellemzik a csodás elemek, a mágia vagy a misztikus hatalmak valamely megjelenési formája. A két műfaj szerkezeti felépítése is hasonlóságokat mutat: a varázsmese proppi funkciói szinte hiánytalanul levezethetők egy-egy fantasy alkotáson is, gondoljunk csak J. R. R. Tolkien nagyszabású művére vagy C. S. Lewis *Narnia krónikáira*.

Varju Zsuzsanna így fogalmaz a fantasyvel kapcsolatban: „a fantasy lehetőség ad a »mesekorszak« határának kitolására.”² A fantasy a felnőttekben

1 HEGEDÜS Norbert, *Történetsszervező elvek és fantaszitikum a kortárs irodalomban* (doktori disszertáció), Komárom: Selye János Egyetem, 2015, 7.

2 VARJU Zsuzsanna, *A fantasy Magyarországon* = <http://olvasas.opkm.hu/index.php?menuId=125&action=article&id=44>

ugyanazt a vágyat elégíti ki, amit a mesék a gyermekekben: a kalandok, a csodák iránti vágyat. A múlt század folklorisztikai kutatásai hozták felszínre – nem szándékosan – e műfajok közti egyezéseket, majd C. G. Jung ennek pszichológiai hátterét is megalkotta. „A kollektív tudattalan a művészetekben szimbólumok formájában jelenik meg – az ismétlődő, újra és újra feltűnő, sajátosan kiemelt szerephez jutó motívumok, természeti jelenségek, mágikus képzeteket felidéző tárgyak, számok, állatok, népmesei történetvezetés [...] a fantasy alapvető kellékei közé tartoznak.”³ Ezzel részben meg is kaptuk a választ a feltett kérdésre. A közös pont abban is kereshető, hogy a fantasy – mintegy újjáélesztő/újraértelmező/teremtő erőként – a népmesei hagyomány alapkövére épít. Ez szolgálhat magyarázatként a Propp által feltárt funkciók meglétére számos fantasyben. A mese és a fantasy közötti kapocs ebben az értelemben tehát a kollektív tudattalan, de lehet akár a szerzők hagyományismerete és a népi/ősi, gyakran mágikus hagyományok valamiképpen kézzelfoghatóvá gyúrásának vágya egy-egy történet által.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a fantasy és a mese régóta kapcsolatban állnak egymással, ez a kapcsolat azonban művenként különböző alakokat ölthet. Az alábbiakban elemzett művekben – Kleinheincz Csilla *Ólomerdő* című regényében, valamint *Üveghegy és Kőszarkány* című kisregényeiben⁴ – a mesei elemek nem csupán az előbb említett árnyaltsággal jelennek meg, de az epikum szerves részét képezik a magyar népmesekincs ismert szereplői, tájai és a mágia is.

A mesei elemek konceptualizációja

A konceptualizáció, konceptualizálás fogalma alatt valamely fogalom jelentés-tartamának meghatározását értjük, tehát azt a folyamatot melynek során pontosan meghatározzuk, hogy az egyes kifejezéseken mit fogunk érteni. A dolgozat következő fejezetei törekednek a Kleinheincz Csilla által felhasznált és más fantasztikus művekben is gyakran előforduló toposzok, archetípusok és klisék konceptualizációjára, figyelembe véve többek között azt is, hogy a magyar néphagyományban milyen szerepet játszanak az adott fogalmak.

Heted – Hét – Héterdő

Már a sorozat⁵ első kötetének címéből is arra lehet következtetni, hogy az erdő mint motívum fontos, központi szerepet játszik majd a történetben, s minél beljebb haladunk a szövegrengetegben, ez a feltevés annál inkább beigazolódni látszik. Mégis felmerülhet a kérdés: vajon mit jelent a Héterdő fogalma?

Elsősorban tisztáznunk kell, hogy a Héterdő nem egyenlő Tündérországgal: „A Héterdő külön ország volt, az emberi és a tündéri világ közé ékel-

3 Uo.

4 KLEINHEINCZ Csilla, *Ólomerdő*, második, átdolgozott kiadás, Budapest: Gabo Kiadó, 2014; KLEINHEINCZ Csilla, *Üveghegy – Kőszarkány*, Budapest: Gabo Kiadó, 2014.

5 Azért élünk a „sorozat” szó használatával, mert szem előtt tartjuk az író nő további kötetek megírására tett ígéretét.

ve...”⁶ Az *Ólomerdő* második fejezetében Rabonbán úgy említi: Tündérország határvadonja.⁷ A kötetekből megtudhatjuk, hogy ezt a hét erdőt több fémerdő alkotja, melyek közül hangsúlyt kapnak a vas-, acél-⁸, réz-, ólom-, ezüst-, arany- és gyémánterdők. Baka L. Patrik *Szemet szemért?* című tanulmányában rámutat arra, hogy a Héterdő amolyan „heted hét országgént is felfogható”⁹. Nézzük meg ezt a kérdést a magyar hitvilág, a magyar mítoszok és mondák perspektívájából. A magyar mondavilág Erdélyt Tündérországgént ismeri – ezekhez a magyar regékhez kapcsolódnak a Firtos-, Tartód- és/vagy Rapsóné-történetek. Kandra Kabos ma is népszerű *Magyar Mythologia* című művében arról számol be, hogy mondáink alapján két tündérkorszakot kell megkülönböztetnünk: arany- és vaskorszakot. Az aranykorban a tündérek köztünk éltek, ma viszont, a vaskorban az Óperenciás-tengeren is túl.¹⁰ Kandra beszámol arról is – Ipolyi Arnoldra támaszkodva –, hogy Tündérországot nagyon nehéz elérni, mivel „túl van a rézhídon, túl az ezüsthídon, sőt az aranyhídon is, s elébb az éktelen magas üveghegyen is keresztül kell törtenni [...] határán sárkányok őrködnek.”¹¹ Regéink két tündérhonról számolnak be, egy északi és egy keleti irányúról. Az északit az Üveghegy, míg a keletit az Óperenciás-tenger védi. E két elem az idő folyamán összemosódni látszik. Ipolyi Arnold kutatási eredményei kiterjednek a Héterdő mibenlétére is a magyar mondák szintjén.¹² A *Pallas nagy lexikona* „Hetedhétország” szócikke átirányít bennünket a „Héterdő” szócikkhez, mely így nyilatkozik: „hét vár földje, krónikáinkban Erdély neve”¹³. Összegzésül tehát elmondható, hogy Baka L. Patrik egyáltalán nem tévedett, amikor a regénybeli Héterdőt Hetedhétországgal azonosította. Az Üveghegy elhelyezkedésére pedig a regény ad választ „A Rengetegen túl, Tündérország és az Óperenciás-tenger közé ékelődve magasodott az Üveghegy...”¹⁴

Kleinheincz Héterdője tehát hű maradt a magyar regék világához, s már e mozzanatnál kijelenthető, hogy a néphagyomány elemeit felhasználó regényről van szó. Ám nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a fantasy leggyakrabban felhasznált toposzai között is kiemelkedő szerepet kap az erdő, s nem mellesleg néhány párhuzam is felfedezhető a népi és a fantasztikus irodalmi erdőfelfogás között. Kleinheincznél – annak köszönhetően, hogy különböző erdőket alkot – az erdőtoposz kidolgozottsága rendkívül szín pompásra sikeredett. Felfedezhetőek bennük a világos és a sötét árnyalatok egyaránt. Már maga az erdő ősrégi szimbólum, mely utalhat egyfajta beavatásra, de veszély-

6 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 124.

7 *Uo.*, 86.

8 Vida Barbara *Élvealvás, halálálom* című tanulmányában ezüst, arany, gyémánt, ólom, bronz, réz és széperdőt említt, de a mű nem beszél bronz- és széperdőről, tehát a tanulmányíró megállapítása téves. Vö. VIDA Barbara, *Élvealvás, halálálom* (Kleinheincz Csilla: Üveghegy), Opus, 2015/6.

9 BAKA L. Patrik, *Szemet szemért?* (Kleinheincz Csilla: Ólomerdő), Opus, 2015/6, 83.

10 KANDRA Kabos, *Magyar Mythologia*, Eger, 1897, 136.

11 *Uo.*, 140.

12 Janet WHITERIDERS, *Az igazi Tündérország* = http://karcolat.hu/cikkek/mitologia/az_igazi_tunderország

13 *Pallas nagy lexikona*. <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/047/pc004727.html>

14 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kősárkány*, Budapest: Gabo Kiadó, 2014, 63.

re is, gyakran valamilyen határt szimbolizál, nemcsak a mesékben¹⁵ és a fantasyben, hanem az egyes vallások és népek hiedelemvilágában is. A fantasyben az erdő tipikus térnek számít, s magában foglalja az újjászületés gondolatát és az elveszés/eltévedés motívumát egyaránt.¹⁶

„Senki nem juthat be a Rengeteg szívébe. Senki emberfia.”¹⁷ Ezzel a mondatlall indul az erdő jellemzése, mely remekül tükrözi az alapproblémát. Az erdő egyfajta határt képez, melyet őrfák védelmeznek a betolakodó idegenekkel szemben. Az első erdőleírás komor képet ad a Rengetegről: „rézfényű fák”, „sötét ösvény”, surranás, dübörgés, miközben „[a]z erdő elégedetten hallgat.”¹⁸ A néphagyományban is előfordul az erdő ehhez hasonló negatív képe. Az „átkelésmotívumot tartalmazó”¹⁹ népdaloknál gyakori, hogy a „fizikai akadály az árok, valamint az erdő.”²⁰ Továbbá: „Az erdő leküzdése a kedveshez való közelkerülés, az udvarlási siker metaforikus kifejeződése.”²¹

Az *Ólomerdő* első fejezetében négy erdő-képpel találkozhatunk, melyek egyre beljebb visznek a Héterdőbe, s annak egyre több részletével ismertetnek meg. A második leírás megerősíti az olvasóban a komorság érzetét a színnek által: ólomszínű ágak, fekete fátyol, csontszínű arc, fekete madár, borostyánszín szempár, halvány füst, ólomszürke tó és ég, szürke vár stb. A szerző precízen megkomponált színekkel nyomatékosítja, hogy az a Tündérország, amelybe Emese anyját beleképzelik²², nem egészen azonos a népmesékből jól ismert csodákkal teli helyszínnel. Megérkeztünk az *Ólomerdő* közepébe, az Özvegy várához. Az erdő itt többszörösen is a rabságot, a csapdába esést jelképezi. Firene hollótestbe, Lóna pedig hattyúalakba kényszerül. A fejezet további erdőt bemutató részeinél az árlás kap szerepet.

A következő fejezet fő helyszíne ugyancsak az erdő. A cselekmény beindulásával egyre jobban megismerkedhetünk a benne élőkkel, újabb és újabb rejtelmeket fedezhetünk fel benne, új szereplők is bemutatkoznak, s természetesen Kleinheincz a néphagyomány újabb elemeit is belecsempészi a szövegbe. Ilyen – a tengerentúlon még ma is élő hagyományként tisztelt – motívum az ablakba rakott égő gyertya is, mely a népi hiedelemvilágban a hozzátartozó lelkének a hazatalálására vagy a vándorlók hazajutásának elősegítésére szolgált.²³ „Tegyél ki gyertyát az ablakba! Talán segít visszatalálnunk.”²⁴ – mondja István, amikor elindul a Rengetegbe megmenteni a családját. A két idősíkbán játszódó cselekmény során megismerkedhetünk Firene, a hollótündér és István, az ember találkozásának történetével. Ezek a leírások egy teljesen új erdőképet tárnak az olvasó elé; az erdő itt a szerelmi találkozás helyszíne.

15 Lásd: *Jancsi és Juliska, Piroska és a farkas* stb.

16 Lásd: *Harry Potter, A Gyűrűk Ura* stb.

17 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 26.

18 *Uo.*, 26.

19 BARANYINÉ KÓCZY Judit, *Orientációs metaforák a magyar népdalok természeti kezdőképeiben*, Magyar Nyelvőr, 2008/3, 309.

20 *Uo.*, 309.

21 BARANYINÉ KÓCZY Judit, *Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban* = http://www.c3.hu/~magyarnyelv/11-4/baranyaine_114.pdf

22 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 26.

23 *Majd megszokjátok* = <http://hetnap.rs/mobil/?p=cikk&id=7395>

24 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 111.

Baranyiné népdalszöveg-kutatásában arra a következtetésre jutott, hogy „a szerelmi találkozás kontextusában gyakori a *madár szerelmes* metafora, ahol az erdő a szabad élet helyszínévé, olykor a szabadságban korlátozott madár életterét-lakhelyét jelölő kalicka ellentétpárjaként jelenik meg. [...] A madár élettere, az erdő ezekben a szövegekben a másik fél életterétől világosan elkülönül...”²⁵

Természetesen az erdőnek nem csak negatív attribútumai vannak Kleinheincz regényében. A főszereplő, Emese életében az újjászületést éppen annyira jelenti, mint az identitáskeresést vagy a beavatást. „Elveszni az erdőben, majd új értékekkel előkerülni belőle egyben beavatás is...”²⁶ A mesékben ez gyakori motívum. Hősnőnk élete teljesen megváltozik az erdőnek köszönhetően; az eddig természetesnek vélt dolgok és tettek új értelmet nyernek számára. Ilyen például az indák állandó jelenléte az életében, a pontos, tiszta minták fontossága. „Fölfelé fordította a fésű nyelét... Mit rajzoljon? Hogyan? Erdő. Magasabb fák... [...] Égig érő lombok. De milyen mintát használjon?”²⁷ Az erdő a mesékben gyakran jelenik meg a lezárt út szimbólumaként, akadályként, amely foglyul ejti a betolakodót. Emese a fent idézett részben erdőt alkot egy fésű eldobásával, amely a néphagyományban is gyakran előforduló mozzanat. A regény itt felismerhetően egy népmesei intertextust tartalmaz, mégpedig a *Rózsa és Ibolya* című magyar népmeséből emeli át a cselekményt:

Hátranéz Rózsa, hát az Őreg ment utánuk, szél alakjában. Hátravetett Rózsa egy fésűt, olyan erdő kerekedett a háta mögött, hogy mikor kijutott az Őreg az erdőből, ők már hetedhét országon túl voltak.²⁸

[M]ár fölöttük kavarog a felhő, és az Özveggy hideg arca bámul le rájuk. [...] A fésűre nézett [...] Azután háta mögé hajította. Nem látta hová esett [...], de a fákat látta.²⁹

Az első kötet utolsó fejezetének végén megkezdődik az ólomerdő metamorfózisa, s az *Üveghegy*ben előrehaladva egyre világosabb színezetet kap: „az ólomerdő frissebb árnyalatot kapott, mintha átmoták volna homályát.”³⁰ Tündérszemmel az erdő nem olyan komor, mint ahogy Emese és István nézőpontjából láthattuk. Lóna legalábbis az *Üveghegy* nyitólapjain másként nyilatkozik: „a Héterdő csilingelő fái, a tiszta nyugalom, a varázslatok egyértelműsége”³¹, s később Emese is csodálja a Rengeteg szépségét. Az egykori ólomerdővel ellentétben a gyémánterdő színei gyönyörűek, „mintha szivárvány vert volna gyökeret”³² benne, de ez a ragyogás is megváltozik: „a megváltozott Rengetegre gondolkodnak, az árnyékokra a fény szívében.”³³

25 BARANYINÉ, *Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban. I.m.*

26 *Mesék sűrű rengetege* = <http://sfmag.hu/2014/12/01/mesek-suru-rengetege/>

27 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 288.

28 ILLYÉS Gyula, *Hetvenhét magyar népmese*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1986, 292.

29 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 290.

30 *Uo.*, 353.

31 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszárkány*, 13.

32 *Uo.*, 157.

33 *Uo.*, 158.

A fentieket alapul véve tehát megállapítható, hogy a Héterdő – melyet a regény központi szereplőjeként is értelmezhetünk – egyértelműen a magyar néphagyományból, mondáinkból és regéinkből táplálkozik. A Rengeteg képe nagyrészt a komorságot idézheti az olvasó elé, idővel azonban egyértelműen pozitív irányba fejlődik, ahogyan a benne élők jelleme is formálódik.

„El kell menned, hogy megérkezhess.”

A néphagyomány és a népmesék szempontjából is kulcsfontosságú és egyben központi téma Kleinheincz Csilla regényeiben az út, illetve az utazás motívuma, mely rendkívül komplex módon van jelen a műben.

Elmondható, hogy az utazás az emberi lét egyik legfontosabb eleme, főként a kalandok, az ismeretlen felfedezése miatt, melyek ismeretekkel gazdagítják az utazót. Valószínűsíthető, hogy a régi kor mesélői éppen e mozzanat miatt használták fel ezt a motívumot számos történetben, hiszen az egyik cél az olvasó vagy hallgató erkölcsi fejlődésének elérése volt. Az *Ólomerdőben*, az *Üveghegyben* és a *Kőszarkányban* (főként az utóbbiakban), központi téma a szereplők út- és boldogságkeresése. Ez utóbbiban Emese különböző utakat jár be, feszegeti a saját és a varázsvilág határait. Mit jelent ez? Az út ebben az értelemben nem csupán fizikai utat jelent, hanem a sors metaforájaként is felfogható, hiszen a regényben a sors, a sorsfolyó és a Végzetnők alkotják a transzcendens világot, s ezzel irányító, szövegszervező szerepet kap a sors fogalma. Ebből kifolyólag az út motívumának elemzése során szem előtt kell tartanunk a sors fogalmának jelentőségét a regények kapcsán.

Pócs Éva tanulmányára³⁴ támaszkodva elmondható, hogy a Végzetnő-szerű mitikus lények, a sorslények szinte minden olyan európai mitológiában szerepet kaptak, amely rendelkezik írásos emlékekkel. Igaz, halványan, de „Magyarországon (a szépasszonnal kapcsolatban) is ismertek a sorslények tündérekbe olvadt alakjai”³⁵, bár szerepüket inkább Isten, Krisztus és a szentek veszik át. Előbb vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogy az ősi magyar hitvilágban milyen módon jelennek meg a fent említett szépasszonyok, s ezután nézzük meg, vajon találhatóak-e párhuzamok a regénybeli sorsasszonyok és a görög-római mitológiában megjelenő sorslények között.

„Ha a beteget éjjel valaki szólítja, ki ne menjen, mert a szépasszonyok elviszik”³⁶ – írja Kandra Kabos *Magyar Mythologiajában*. A szépasszonyok említése leggyakrabban a születés és a halál témaköréhez kötődve fordul elő. Bár az eddigi kutatások nem igazolják – ahogyan nem is tagadják –, valószínűsíthető, hogy a magyar hiedelemvilág szépasszonyai a görög mitológiából jól ismert sorsistennők magyar inkarnációi. Ennek közvetett bizonyítéka, hogy a szépasszonyokkal a már fentebb is említett helyzetekben találkozhatunk, továbbá az is, hogy mindkét alakváltozatnak jellemzője a hármas jelleg.

34 Pócs Éva, *Magyar néphit: Sors, bábák, boszorkányok: Archaikus sorsképzetek Közép- és Kelet-Európa hiedelemrendszereiben* = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-nephit-kozep/ch05.html>

35 Uo.

36 KANDRA, *Magyar Mythologia*, 93.

Például három néven szerepelnek, három attribútummal jelennek meg, három rontást vagy jóslatot mondanak. „Az eredetileg szülést, születést oltalmazó istennő alakult a Moirák hármassággá.”³⁷ A természetfeletti lények csoportját képezik a sorsasszonyok, más néven a Moirák, akik „[a]z eredeti sorsasszony-hiedelmek szerint a szülő nő ágyát veszik körül, és ítéletet mondanak az anya (eredetileg az újszülött) sorsa felett.”³⁸ A moira görög eredetű szó, mely részt, osztályrészt jelent. Az animista hiedelmekből indul ki, hogy a Moirákat „végzetnek (»ami elkerülhetetlen«) és sorsnak (»ami rendeltetett«) értelmezik.”³⁹ A regénybeli Végzetnőkkel ellentétben a Moiráknak nincsen konkrét és állandó antropomorf alakjuk, ábrázolásuk is ritka. A *Mitológiai enciklopédia* a nevüket is említi. Lakheszisz az osztályrészt adó, tehát a születésnél van nagy szerepe, Klóthó a fonó, aki az élet, illetve a sors fonalát fonja és Atroposz az elháríthatatlan, tehát a halál megtestesítője. Ne feledkezzünk azonban meg arról, hogy a Moirák versenytársa a görög mitológiában Tükhé, a véletlen istennője, „aki a sors szeszélyét és forgandóságát jelképezi.”⁴⁰

Korábban már utaltunk rá, hogy az *Ólomerdő* Végzetnői antropomorfizált módon jelennek meg. Abban biztosak lehetünk, hogy három különböző nőről beszélhetünk, s míg az *Ólomerdő* alapján csak következtetni lehet arra, hogy nem egyenlő korúak, addig a *Kőszárcában* Emese így emlékezik rájuk: „három nő – a fiatal, a középkorú és az öreg”⁴¹, vagy egy másik helyen ekképp: „egy aszott arcú öregasszony, sötétén csillogó achátszemmel, egy középkorú, szigorú nő és egy madárcsőrös fiatal.”⁴² Utal a szöveg arra is, hogy az öreg sorsasszony a halál megtestesítője: „De jobb is, mint ha az Öreg vitt volna el, nem igaz?”⁴³ Tükörben jelennek meg azoknak, akik szólítják őket. A Moiráktól abban különböznek, hogy a regénybeli sorslények nem ismerik pontosan előre az emberi sorsokat, amelyre konkrét szöveghelyek utalnak: „Nem te voltál, akire vártunk.”⁴⁴ „Félnek, hogy elveszítenek téged.”⁴⁵ „[F]elvehetik a harcot a végzetnők hatalmával.”⁴⁶ Továbbá abban, hogy hatalmuk nem terjed ki a teljes világra, bár a Héterdön mindenképpen távolabbra esik. A szövegben található utalás vonzaskörzetet említ: „Amikor három hónapja kiléptél a világunk vonzaskörzetéből...”⁴⁷, de a szerző nem fejt ki ennek a tényezőnek a részleteit.

37 *Szimbólumtár*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html>

38 Pócs Éva, *Malefícium-narratívumok – Konfliktusok – Boszorkánytípusok*, Népi kultúra – Népi társadalom 18, 1995, 36.

39 Sz. A. TOKAREV, *Mitológiai enciklopédia*, Budapest: Gondolat, 1988, I, 720.

40 *Uo.*, 720.

41 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszárcában*, 271.

42 *Uo.*, 287.

43 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 78.

44 *Uo.*, 44.

45 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszárcában*, 200.

46 *Uo.*, 221.

47 *Uo.*, 288.

Út egy párhuzamos világba – átjárhatóság; orientációs metaforák konceptualizációja

A fantasztikus irodalmi alkotások gyakran mutatnak be párhuzamos világokat, melyek vagy teljesen mások, mint a sajátunk, vagy részleteikben különböznek attól. „A párhuzamos világokkal foglalkozó történetek merítenek mitológiából, folklórból, vallásból és legendákból egyaránt.”⁴⁸ Ha az *Ólomerdőre* fantasyként tekintünk – és nem meseként, melyben a tündérföld létezése magától értetődő –, akkor a regényben a párhuzamos világot Tündérország testesíti meg. Természetesen a párhuzamos világba való belépést számos akadály nehezíti. „Emberfia ide csak nagyon ritkán jut be. A határt csak kevesen léphetik át: kell egy kicsi hozzá mindkét vérből.”⁴⁹ Esetünkben ráadásul nem csak egy ilyen párhuzamos valóságról esik szó, sőt ha a regénybeli világok felosztását meg akarjuk határozni, beszélünk kell horizontális és vertikális felosztásról is. Előbb nézzük meg a vertikális irányt. Mivel Kleinheincz csupán említi létezését, de nem fejti ki e síkok jelentőségét, a fejezet sem kíván néhány néphagyománybeli utalásnál többet foglalkozni a témával.

„Ezüstkezű anyját fogószerű ragadta el, fölvitte a Tetejetlen Fára, annak megyényi levelére. [...] Ezüstkezű utána indult, hét nap, hét éjjel kúszott ágról ágra, míg a levegő úgy le nem hűlt, hogy a madarak keményre fagyva koppan- tak le mellette a levelekre, és szilánkokra törek, mint az üveg...”⁵⁰ Ha fellapozzuk a *Magyar néprajzi lexikont* a „tetejetlen fa” szócikknél, akkor láthatjuk, hogy a kifejezés az égiszű fára utal, mely a lexikon szerint egyértelműen mesemotívum, mely a valódi/mitikus mesével áll szoros kapcsolatban. A tetejetlen fa kifejezés arra utal, hogy a fa mindkét vége, a csúcsa és a gyökere is a végtelenbe nyúlik. Az égiszű fa valójában a népmesei hős belső útjára utal. Ez a fejlődés Ezüstkezű történetében is megfigyelhető; megérett arra, hogy harcba szálljon anyja fogvatartójával.

Szemponunktukból fontosabb megfigyelni a történet világának horizontális felosztottságát, illetve érdemes megvizsgálni azt, hogy ez a horizontális nézet nem foglalja-e magában a vertikális koncepciót. Érdekes, hogy a világ hét részre tagozódik:⁵¹ Gödöllő, őrfák (a Rengeteg pereme), Héterdő, Óperenciás-tenger, Szépország, Üveghegy, Tündérország. A pontos lokalizálása ezeknek a területeknek nehezen meghatározható, mivel a szövegben nem egyértelmű az egyes területek térképszerű leírása. Az bizonyos, hogy minél közelebb érünk Tündérországhoz, annál inkább érezhető, hogy mintha a mágia szeretné elrejtetni az olvasó elől a helyüket. Éppen ezért az általunk most belsőbb területeknek nevezett helyek – Óperenciás-tenger, Szépország, Tündérország, Üveghegy –, átjárhatósága problematikusnak bizonyul. A hét világ-részt nagyobb egységekbe csoportosítva háromszatú világot kapunk: hétköznapi valóság, azaz Gödöllő (és Bécs); határvidékek,

48 RONDAAR, *Világról világra: Párhuzamos világok a sci-fiben és a fantasyben* = <http://galaktika.hu/vilagrol-vilagra-parhuzamos-vilagok-a-sci-fiben-es-a-fantasyben/>

49 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 86.

50 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszarkány*, 145.

51 A regényekben konkrét helyen felsorolva nincs, de a szöveg olvasása közben jól kivehetőek ezek a területek.

azaz a Héterdő és az Üveghegy; végül tündérföld, vagyis az Üveghegyen és az Óperenciás-tengeren túli területek (beleértve Szépországot is). Ennek alapján Emese útjai is csoportosíthatók. Minden fizikai utazásának nyomon követhetők az eredményei, mindegyik során lelki fejlődésen esik át, tehát ha a vertikális világbeosztás valódi lényege egyfajta belső út, illetve a tetejéig vezető koncepció a lelki fejlődés metaforája, akkor itt – az irányát tekintve – komplex utazásról beszélhetünk.

Emese, Lóna, Adél – a félvér, a tündér és az ember útja; népmesei tanulságok újraértelmezése

Az *Ólomerdő* a hősnőnk hetedik életévében történetekbe való betekintéssel nyit. Már a könyv első fejezetei éreztetik az olvasóval, hogy nem egy hétköznapi gödöllői család egyszerű életébe pillanthat be. Emese tündér, de ember is.

A lány életében folyamatosan ott van a mágia, de nem érti azt. Anyja eltűnése után hét évvel, tehát tizennégy évesen jelenik meg életében először az erdő. Nem kell hozzá közel mennie, az erdő hívja őt:

Halk csilingelés hallatszott [...] A nyitott ablakon besugrott az éjszaka, virág- és fémillatot lopott be a szobába. [...] Fákat látott a kertben, az utcán, a házakból kitüremkedve [...] a levelek fényesen csillogtak, mintha fémből öntötték volna őket. [...] a megszokott éjszakai világ előtt ott derengett az erdő. [...] a levelek megcsendültek, pedig átsejlett rajtuk az aszfalt – valójában nem voltak ott. Keze ellenállás nélkül siklott át a leveleken és a vékony, fémszínű gallyakon. Csalódottan húzta vissza. *Tehát álmodom.* [...] Három középső ujjá hegyén egy-egy apró, sötét vércsepp csillogott...⁵²

81

A következő fejezetekben Emesét az erdőben látjuk. Itt elkezdődik számára az utazás elsősorban önmaga megismerése felé (vertikális), másrészt egy-egy kaland révén fizikai utakat is bejár (horizontális). A Rengeteg térbeli átlépésére csupán azért képes, mert vérében ugyanannyira ott van a varázslat, mint az emberi. A sorozat első részében Emesét naiv, dühös kislánynak ismerhetjük meg, aki találkozik az idegennel és büszkesége bajba keveri nemcsak őt, de családját is. Útja az Özvegy vára felé azt a funkciót tölti be, hogy többet tudjunk meg az erdőről, valamint hogy megismerkedjünk néhány benne élővel. Az *Üveghegyben* egész más a helyzet „A történet az ő útkeresését írja le, mindvégig két szálon fut”⁵³ – írja tanulmányában Vida Barbara. A tanulmányíró megkülönböztet fő- és mellékszálát, viszont elmondható, hogy bár a cselekmény szempontjából ez a meghatározás helytálló, jelen fejezet nézőpontját tekintve ki kell egészítenünk. Emese látszólag valóban két helyszínt jár be fizikailag, lényegében azonban az utazás motívuma egy konkrétum, mégpedig az önmegismerés köre szerveződik.

Ennél a pontnál kerül elő egy igazán fontos fantasy-elem, mégpedig az újjászületés toposza. Az újjászületés fogalma sokrétű lehet. C. G. Jung őt formáját írja le, s bár e tanulmánynak nem célja a pszichológiai vizsgálat, mégis Jung értelmezésének és egyes irodalmi eljárásoknak a párhuzama felett

⁵² KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 46–47.

⁵³ VIDA, *Élvealvás, halálálom*, 91.

nehéz elsiklani. Jung az újjászületés negyedik formáját szorosabb értelemben vett újjászületésnek nevezi. Egyfajta lelki/tudati transzmutáció ez, melyre hősnők is vágyakoznak. Először is tisztáznunk kell, hogy a toposz csak azután kerül igazán előtérbe, miután megtörtént a metamorfózis. Szó szerint – bár nem közvetlenül saját akaratából – változik át Emese Ezüstkezővé, s ez a szál az egész történetet végigkíséri, még akkor is, ha az olvasóban végig jelen van a kérdés: „Ki volt, ki lesz Ezüstkező?”⁵⁴ Az általunk is ismert valóságban, Bécsben az egyéni átalakulásra helyeződik a hangsúly. A lány feszegeti a saját határait, hogy ezáltal rájöjjön, hol van a helye a világban, de a varázslat visszahívja őt, körülengeli minden tettét. „Egész életében erre a pillanatra készült. Amikor tényleg választania kell.”⁵⁵ Felmerül a kérdés: valóban választani kell? Sok más kérdés mellett a történetben erre is hiába kutatjuk a választ.

A második út Szépországba vezet. Emese érezhetően magasabb szintű átalakuláson megy át a vándorévesek között. Lényeges különbségeket tár fel a szöveg a két világ között. A Virrasztó nevű csillagfaluban például a csoportérdek előtérbe helyezésének fontosságáról – az egyéni érdekekkel szemben – kaphat Emese és az olvasó tanulságos útmutatót, vagy összehasonlíthatóvá válik a két világ előítélet-alkotásának kérdése is:

[M]iért nem övé az összes pénz? [...] Hiszen megdolgozott érte. – A csillagfalu teszi erőssé őt, és cserébe ő a falut. Mindannyian fizetünk valamit, és kapunk cserébe valami mást. Mind egy egész részei vagyunk. Iduna a szív, de ki mondaná, hogy a máj, a tüdő, az agy kevésbé fontosak? [...] Ha a karnak mennie kell, akkor elmegy és keres egy csillagfalut, ahol viszont egyetlen kar sincs.⁵⁶

82

Lóna és Adél átjutása a másik világba korántsem olyan egyszerű, mint Emese számára. Bár Lóna is félvér, cseppet sem emberi. Annak, aki szeretne átlépni a határon, szüksége van valami emberire, vagy valamire a varázsvilágból. Így lép át az Özvegy is, aki Rabonbánt, a félig embert viszi magával. Lóna István segítségével jut át, őt a kényszer hajszolja: elátkozta nővérét, Firenét. Lóna nem érzi otthon magát az emberek világában – ahogyan Emese sem –, s éppen ez a tényező sodorja később bajba az egész családját. Az *Üveghegy* lapjain olvashatunk az ő útkereséséről is. István emlékei teljesen megváltoztatják Lóna hozzáállását az emberi világhoz, kezdi megérteni az emberi érzelmek működését. Adélt az aggodalma hajszolja a Rengetegbe, s oda egy kés segítségével jut be, melyet amolyan hírvivőként szúrtak egy fába, hogy hamar megtudják, ha Emese az útja során bajba keveredik. „Bár nem sokat tud a másik világról, ebben a családban nem lehet a nélkül élni, hogy az ember föl ne csipegetne valamennyi ismeretet a mágiáról. Szüksége lesz a késre. Az nyitja majd meg az utat a tündérek világába.”⁵⁷ Itt olvashatunk először arról, hogy miképpen működik ez a varázslat.

Megállapíthatjuk, hogy az *Üveghegy* a fejlődések (kis)regénye. Minden szereplőről – az erdőt is beleértve – meg lehet állapítani, hogy egy út részesei,

54 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kösárkány*, 146.

55 *Uo.*, 121.

56 *Uo.*, 151.

57 *Uo.*, 272.

melynek még koránt sincs vége a második kötettel, de egyértelműen láthatóak a fejlődés fázisai – kinél pozitív, kinél negatív irányban. A másik fontos motívum, hogy a szerző a népmesei tanulságokat élesíti ki; kiemeli, hogy hősnek lenni se nem könnyű, se nem tanácsos feladat; hogy az emberek néha bátrabbak, mint a varázslények és azt is, hogy a cél érdekében néha el kell felejtenünk régi sérelmeinket.

A szereplők funkciói

Az alábbiakban azt kívánjuk bemutatni, hogy Kleinheincz Csilla műveinek cselekménye sok tekintetben közel áll a varázsmesék felépítéséhez, s hogy az író művei éppen annyira magukon hordozzák a varázsmese jellemzőit, mint a fantasyét.

V. J. Propp *A mese morfológiája* című kötete szolgál e fejezet alapjául, amely azt kívánja megvizsgálni, hogy Kleinheincz művei megközelíthetőek-e a varázsmesék nézőpontjából, konkrétan a Propp által lejegyzett szereplő-funkciók felől nézve. Ehhez azonban előbb tisztáznunk kell, hogy mit is ért Propp funkció alatt.

Propp a funkciók alatt cselekedeteket ért: „[A] mese sok esetben ugyanazt a cselekvést tulajdonítja a legkülönbözőbb szereplőknek. Ez lehetővé teszi, hogy a mesét a szereplők funkciói szerint vizsgáljuk.”⁵⁸ Ebből következik, hogy a szereplők funkciói alapvető részét képezik a meséknek. A szerző harmincegy szereplőfunkciót különít el, melyeket a mesék hőisére vonatkoztat, de később megjegyzi, hogy „egyes mesehősök funkcióit gyakran más szereplők veszik át.”⁵⁹ Mivel a funkciók alatt cselekedeteket ért, Propp a harmincegy funkció megnevezése mellé egy-egy cselekvést jelentő szót csatol. Két szempontot jelöl meg a funkciók meghatározásánál: „Először is: a funkció meghatározása során el kell vonatkoztatnunk a cselekvés végrehajtójától”⁶⁰. Ez alapján kijelenthetjük, hogy a proppi *hős* fogalmát felválthatná bármilyen más fogalom, mely számunkra azt jelenti, hogy az elemzés szempontjából bármely szereplőre – nem csak egyetlenre – vonatkoztathatjuk az adott funkciót. „Másodszor: a cselekvést nem lehet a történetben elfoglalt helyétől függetlenül vizsgálni. Azt a jelentést kell tekintetbe vennünk, amellyel az adott funkció a cselekmény menetében rendelkezik.”⁶¹ Így tehát a válasz a fent feltett kérdésre nem egyszerűen a *cselekedet*, hanem Propp meghatározása szerint: „Funkciókon a szereplők cselekedetét értjük a cselekményen belüli jelentése szempontjából”⁶², melyek száma korlátozott, sorrendjük pedig állandó. A következőkben megnevezzük az egyes funkciókat, majd hozzárendeljük Kleinheincz műveinek cselekményét, természetesen a történetek sorrendjét figyelembe véve, ahogyan azt a proppi elmélet megkívánja. Néhány funkció esetében, ha lehetséges, több szereplő szempontjából is igyekszünk bemutatni a történeteket, úgy, hogy közben az állandó sorrendiség szabályát nem bontjuk fel.

58 V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, Budapest: Osiris Kiadó, 1999, 28.

59 Uo., 28.

60 Uo., 29.

61 Uo., 29.

62 Uo., 29.

A fantasyre is jellemző varázsmesei szereplőfunkciók

Ahogy a korábban már utaltunk rá, a funkciók képezik a mese fő elemeit, rájuk épül a cselekmény.⁶³ Korábbi vizsgálatok említik, hogy nemcsak a varázsmesekre vagy a magyar fantasztikus irodalom sorába tartozó alkotásokra jellemzők a Propp által feljegyzett szereplőfunkciók, de az angolszász fantasy esetében is fellelhetők.⁶⁴ A proppi felosztást – a szerzőt követve – római számokkal jelöljük.

I. A család egy tagja eltávozik hazulról – eltávozás: „Eltávozhat az idősebb nemzedék egy tagja.”⁶⁵ Esetünkben itt Lónáról, vagyis Emese anyjáról van szó. „Visszajövök. Hidd el, visszajövök! Nemsokára, és téged is magammal viszlek. Ígérem. De most... haza kell mennem.”⁶⁶ Propp „a távozás szokásos formái”⁶⁷ között felsorolja az erdőt is, ahová történetünk szerint Lóna is megy.

II. A hősnek tiltó parancsot adnak – tilalom, parancs: Előfordulhat, hogy a tilalom fordított formában jelenik meg a cselekményben: vigyen a hős valamit valahová, csináljon valahol valamit stb. Ha ebből a szemszögből nézzük, akkor máris több lehetőséggel van dolgunk. „A baj árnyéka láthatatlanul már ott lebeg a boldog család felett.”⁶⁸ Ez így van a regényben is. Az anya szavaiban és könnyeiben már az első oldalon érezhető a baljósság: „Én nem tudok fölmenni. [...] Próbáltam, de nem megy. [...] De... te fölmehetnél.”⁶⁹ Lóna is kap parancsot, igaz csak közvetett módon. Mivel a tündérek nem szeghetik meg ígéretüket, illetve amit elvesztettek, azt nem közelíthetik meg, Lóna sem mehet közel a köpenyéhez. Ha ez felfogható tilalomként, akkor a köpeny elvesztése és megközelíthetlensége lesz a második funkció. Ezen kívül, ha az önmagunknak adott tiltást is a tilalmak közé számítjuk, akkor Lóna – tette miatt – nem térhet vissza az erdőbe. Más szempontból Emese is kap tiltó parancsot, melyet meg is szeg: „Ígérd meg, hogy nem mész föl többet a padlásra! Még csak nem is gondolsz rá! – mondta Apa.”⁷⁰

III. A tilalmat megszegik – a tilalom megszegése: Propp így fogalmaz: „Az I. és a III. funkció páros elemkapcsolatot alkot.”⁷¹ Ennek alapján elmondható, hogy Lóna visszatérése az erdőbe tökéletesen ráillik a proppi sémára. Tartalmazza az eltávozást, a parancsot és a tilalom megszegését egyaránt. „A cselekmény menetébe [...] bekapcsolódik a hős ellenfele.”⁷² Ez a tényező is igaz a cselekményre, hiszen ennél a résznél hallunk bővebben az Özvegy sérelmeiről. Ha Emesét vesszük alapul, az ellenszegülés itt is megtörténik.

63 Uo., 30–70.

64 Vö. SÁTOROVÁ Veronika, *Keresztyén elemek J. R. R. Tolkien A Gyűrűk Ura című művében* (Szakdolgozat), Komárno: Selye János Egyetem, 2014, 13., illetve SÁTOR Veronika, *A kis Túlélő és a Gyűrűhordozó világa*, Komárom: SJE Tudományos Diákköri Konferencia, 2015.

65 PROPP, *I.m.*, 34.

66 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 15.

67 PROPP, *I.m.*, 34.

68 Uo., 35.

69 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 13.

70 Uo., 74.

71 PROPP, *I.m.*, 35.

72 Uo., 35.

Emese felmegy a padlásra és visszaemlékezik. Ezzel a tényezővel beindul a cselekmény.

IV. *Az ellenfél megkísérli felderíteni a terepet – tudakozódás:* „Majd te kikémeled nekem igaz?” – mondja az Özveggy a hollónak. A tudakozódás közvetítőkkel történik. „A tudakozódás célja, hogy az ellenfél kipuhatolja, hol rejtőznek a gyerekek [...]. Egyes esetekben előfordul, hogy a tudakozódás más személyek közreműködésével történik.”⁷³

V. *A hős ellenfele értesüléseket szerez áldozatáról – értesülésadás:* Az Özveggy több oldalról szerez értesülést Emeséről. Először is utalás történik arra, hogy a Végzetnők beszélnek neki Lóna lányáról, azt mondják neki, hogy ő válthatja meg Firenét, vagyis az Özveggy lányát. Közvetlen információt viszont Tartód ad neki, aki csapdába kergette Emesét. „Híreket hoztam. Az emberfia átlépte a határt [...]. A lányukat is ideküldtem.”⁷⁴

VI. *A hős ellenfele megpróbálja becsapni áldozatát, hogy hatalmába kerítse őt – cselvetés:* „A hős ellenfele vagy a károkozó mindenekelőtt idegen alakot ölt.”⁷⁵ Az *Ólomerdő*ben Tartód tulajdonsága az, hogy kettős személyiség. Széliránytól függően lesz kedves és szelíd Firtos, vagy hatalomvágyó, gonosz Tartód. Emese ezt nem tudja, s belerohan Tartód csapdájába, aki becsapja őt; meggyőzi arról, hogy Rabonbán az ellensége. „Rabonbán veszedelmes köpönyegforgató. [...] El kell menned! Mielőtt Rabonbán visszajön!”⁷⁶

VII. *Az áldozat hisz a félrevezetésnek, és ezzel akaratlanul is a kezére játszik – kézrejátás:* „Megfigyelhetjük, hogy a hős a tilalmakat mindig megszege, az ártó szándékú ajánlatokat viszont mindig elfogadja és teljesíti.”⁷⁷ Emese, mivel nem tudott az erdőben tájékozódni, rossz irányba indult el, s így az Özveggy kezei közé menetelt az otthona helyett. Ennél a pontnál meg kell jegyeznünk, hogy Propp beszél a kézrejátás kapcsán „cselvető szerződés”-ről. „(Add nekem a házadból, amiről nem tudsz.) A beleegyezés ezekben az esetekben kényszerűségből történik, az ellenfél kihasználja az áldozat szorongatott helyzetét [...]. Ezt az elemet előzetes bajbajuttatásnak nevezhetjük”⁷⁸ Bár Rabonbán nem negatív figuraként jelenik meg, ha István perspektívájából tekintünk rá – s a későbbiekben láthatjuk, hogy miért fontos az ő nézőpontját is figyelembe vennünk –, mégiscsak megosztó alak. A Propp által leírt definíció egyértelműen ráillik történetünkre, s az is igaz, hogy előzetes bajbajuttatásról beszélhetünk: „Én be tudlak vinni, át az őrfákon. [...] S hogy mit kérek cserébe? [...] Azt, amit elveszítesz a hatyútól kapottak közül.”⁷⁹

VIII. *A hős ellenfele kárt vagy veszteséget okoz a család valamelyik tagjának – károkozás:* „A károkozás formái rendkívül változatosak.”⁸⁰ Az *Ólomerdő* kapcsán is több részletről lehet beszámolni. Elsősorban az indítók, hogy az Özveggy elvarázsolja és fogva tartja Lónát. Később Tartód a Rengetegbe, az

73 Uo., 35–36.

74 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 150.

75 PROPP, *I.m.*, 36.

76 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 115–117.

77 PROPP, *I.m.*, 37.

78 Uo., 37.

79 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 57.

80 PROPP, *I.m.*, 38.

ólmvárba küldi Istvánt, ahol az Özvegy őt is elvarázsolja. A regény végén az Özvegy megöli Istvánt. Propp *A mese morfológiája* vonatkozó fejezetében tizenkilenc károkozásformát sorol fel, melyek közül hármat közelebbről is megvizsgálunk. „Az ellenfél elrabol valakit; Az ellenfél elvarázsol valakit vagy valamit; Az ellenfél bezár, fogságban tart valakit.”⁸¹ Észrevehető, hogy az imént említett három forma az *Ólomerdő*-ben összemósodik, hiszen az Özvegy elrabolja és fogságban tartja az általa elvarázsol Lónát. Ha szétválasztjuk a három formát, akkor beszélhetünk Lóna elrablásáról, István elvarázsolásáról és Emese fogva tartásáról is.

VIII. A család valamelyik tagjának hiányzik valami, szeretne megszerezni valamit – hiány: Ezt a funkciót a dinamizmus jellemzi, de korlátozottan. Előfordulhat, hogy a mesék elejére kerül. „Nagyszámú mese összehasonlítása alapján azonban megállapítható, hogy a mese középrészére jellemző elemek olykor a mese elejére kerülnek.”⁸² Esetünkben is ezzel a jelenséggel van dolgunk. István szeretné visszakapni feleségét, Lónát, de az a varázsvilágban, Héterdőben van. Oda viszont ember nem léphet be. Így a hiány kettős. Lóna hiánya az alap, de e hiány miatt – azért nem lépheti át a határt, mert annak idején megszökött Istvánnal – a varázseszköz is hiányzik, mely segítené az átlépést az őrfákon.

IX. A hős értesül a bajról, vagy tudatosul benne a hiány, kéréssel fordulnak hozzá, parancsot adnak neki, elküldik vagy elbocsájtják – közvetítés, bekapcsoló mozzanat: Propp kétféle mesehős elkülönítésével nyitja az elemzést: „1. Ha elrabolnak egy leányt, és eltűnik apja elől”⁸³, akkor a mese hőse az apa lesz. „2. Ha elrabolnak egy leányt, és a mese őket követi nyomon [...], akkor a mese hőse az elrabolt leány.”⁸⁴ Ezek a kereső és a bajba jutott hős kategóriái – ahogy fentebb említésre került, itt válik fontossá István nézőpontja. Kleinheincz általunk vizsgált regényeinek sajátja a többnézőpontúság. Az eseményeket heterodiegetikus narrátor közvetíti, aki váltogatja a külső és a belső nézőpontot. Így elmondható, hogy a Propp által meghatározott két típus a regényben összemósodik, illetve mindig attól függ, hogy éppen melyik szereplő nézőpontjából követhetjük nyomon az eseményeket. Az *Ólomerdő* bekapcsoló mozzanata az rész, amikor a lány először látja és tapasztalja az erdőt, de nevezhetjük bekapcsoló mozzanatnak azt a részt is, amikor Emese elhagyja Rabonbán várát, hiszen ekkor jelentkezik nála a hiány tudatosulása. István esetében a bekapcsoló mozzanat az, amikor rájön, hogy elveszítette Emesét.

X. A kereső ellenakcióra szánja el magát – induló ellenakció: Ez a funkció megköveteli a kereső hőst, így ennél a funkciónál Istvánt kell alapul vennünk. „Erre a mozzanatra ilyesféle szavak jellemzők: »Engedd meg, hogy megkeressem...« [...] a keresést természetesen megelőzi a döntés, elhatározás.”⁸⁵ István először dönt arról, hogy hazaviszi Lónát, ezért belemegy az alkuba Rabonbánnal, majd eldönti, hogy Emesét is hazaviszi az anyjával együtt.

81 Uo., 39–40.

82 Uo., 42.

83 Uo., 42.

84 Uo., 42.

85 Uo., 44.

XI. A hős elhagyja otthonát – útnak indulás: Az útnak indulás, az utazás, az út motívuma, ahogy az előző fejezetekben is láthattuk, fontos mozzanatát képezik a vizsgált regényeknek. Egyértelmű tehát, hogy több útnak indulással találkozhatunk a szövegben, melyek közül számunka most Emese két indulása és István elindulása fontos. István indulása egyértelmű: „Elmegyünk, mindketten. [...] Mesét elvesztettem. Vissza kell hoznom az anyjával együtt. Nincs több esélyem, csak ez az egy.”⁸⁶ István indulása azért válik fontossá, mert részben magára ölti az adományozó alakját is. „Új szereplő lép be a mesébe, akit adományozónak, pontosabban ellátónak nevezhetünk. A hős rendszerint véletlenül találkozik vele az erdőben, útközben stb.”⁸⁷ Emese útnak indulása mindkét esetben valamely más funkcióval hozható összefüggésbe, s ez által láthatjuk, hogy minden funkció funkciót követ a cselekményben.

XII. A hőst próbának vetik alá, kikérdezik, megtámadják stb., ez készíti elő a varázserejű eszköz vagy segítőtárs megszerzését – az adományozó első funkciója: István adományozó szerepe abból a részletből fakad, hogy magával viszi Lóna holmiját, melyet később Emese felhasznál a menekülésük során. Proppi értelemben viszont a hősnek ki kell állnia a próbát, hogy megszerezhesen valamit. Rabonbán és István kapcsolatára ráillik ez a séma is, hiszen – ahogy Propp fogalmaz – „az adományozó próbára teszi a hőst [...], a hősnek cseréire ajánlanak valamilyen varázseszközt.”⁸⁸ Ezúttal az átjutást. Ebben az értelemben viszont Rabonbán és Emese párosát is érdemes megfigyelnünk. A férfi őt is próbára teszi: „Akármikor távozhatsz a váramból, ha előbb megígérsz nekem valamit. [...] Egy ígéret, amit valamikor a jövőben beválthatok.”⁸⁹

XIII. A hős reagál a leendő adományozó tettére – a hős reagálása: Emese, ahogy fentebb olvasható, kiállja a próbát. István esetében a „hős rááll a cserére”⁹⁰ bizonyul igaznak. A reagálás Propp szerint lehet negatív is. Ezt láthatjuk akkor, amikor István megüti Rabonbánt, amiért az alku csel volt arra, hogy lányát elragadja – még akkor is, ha Rabonbán ezzel Emese életét mentette meg. A negatív reagálás abban az esetben nem lehet helytálló, ha figyelembe vesszük a funkciók sorrendjének relatív stabilitását.

XIV. A varázseszköz a hős birtokába kerül – a varázseszköz elnyerése: Propp számtalan módot sorakoztat fel a varázseszköz megszerzésére és a leggyakoribb varázseszközöket is felsorakoztatja. Ha ezeket vesszük alapul, akkor a varázseszköz ideiglenesen lesz Istváné, addig, amíg át nem jut a határvonalon. Eszköznek tekinthetjük: Rabonbán lovát, Rabonbán köpenyét és magát Rabonbánt is. Ha figyelembe vesszük, hogy a cél István elrejtése az őrfák elől és átjuttatása a Rengetegbe, akkor – figyelembe véve a regény tereinek törvényszerűségeit – mindezekre szükség van.

XV. A hőst elviszik, eljuttatják vagy elvezetik arra a helyre, ahol keresése tárgya található – kalauzolás, helyváltogatás: „A keresés tárgya rendszerint »egy másik« birodalomban található.”⁹¹ Ez a meghatározás az Ólomerdőre is igaz. István a másik világban rekedt Lónához tart. Tartód igazítja útba, de

86 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 110–111.

87 PROPP, *I.m.*, 45.

88 *Uo.*, 45–47.

89 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 89–91.

90 PROPP, *I.m.*, 47.

91 *Uo.*, 53.

makacssága miatt, amiért nem hallgat Rabonbánra, csapdába kerül az Özvegy várában. Mindeközben Emese is úton van, haza szeretne jutni Gödöllőre. Őt a holló, Firene vezeti rossz úton a várhoz. A regénnyel kapcsolatban tehát a „hőst vezetik”⁹² funkció a helytálló.

XVI. *A hős és ellenfele közvetlenül összecsap – küzdelem*: Propp itt is két formát, A és B formát különböztet meg. Ha a hős megszerez valamilyen eszközt a cselekmény folytatásához, akkor A elemmel van dolgunk, ha viszont győzelme által nyeri el a keresett eszközt, akkor B elemmel.⁹³ Emese és az Özvegy összecsapása nem is nevezhető igazi összecsapásnak, de a lány ellenállása nyilvánvaló. Kleinheincz regénye esetében a cselekmény e részénél a proppi A elem kap szerepet. „Megtanulom, és felhasználom ellened. Csak várd ki a végét!”⁹⁴ – játszódik le Emese fejében, s valóban meg is tanulja a varázslatot, mellyel a Végzetnöket szólítja Rapsonné.

XVII. *A hőst megjelölik – megbélyegzés, megjelölés*: „Jel a testen. A hős a küzdelem során megsebesül.”⁹⁵ Ez a cselekedet az előző funkcióval egyidejűleg történik, s leginkább konkrét idézettel lehet szemléltetni: „A pofon váratlanul érte. Az asztalnak penderült. [...] a főzet megperzselte a nyakát, ahogy kifröccsent. [...] A következő pofonnál az öregasszony gyűrűje felsértette a száját. [...] Aztán felszisszent, mert az Özvegy hirtelen a hajába markolt, és kirántott egy tincset. Odakapott [...], apró vérfolt kenődött szét az ujján.”⁹⁶

XVIII. *Az ellenség legyőzése – győzelem*: A regényben a következő két funkció komplexen jelenik meg. Az eddigiekben hősként Istvánt és Emesét említettük. Most színre lép Lóna, akinek az átkát mostohatestvére oldotta fel. Valójában itt a funkció Propp által lejegyzett ötödik módjáról van szó, vagyis „a hős küzdelem nélkül megöli ellenfelét” – már amennyiben Lónát ebben az esetben lehet hősnek értelmezni. „Hallotta, hogy az Özvegy megszólal, aztán mindannyiukat körberagyogta a fény, és újra lecsapott egy villám. Rapsonné nem fejezte be a mondatot. [...] Meghalt.”⁹⁷ A győzelem tehát megtörtént, de az eseményeknek még koránt sincs végük. Tapasztalható tehát, hogy ennek a funkciónak a statikussága megkérdőjelezhető.

XIX. *A kezdeti baj vagy hiány megszűnik – a baj vagy hiány megszüntetése*: Ha a fent felsorolt funkcióértelmezések érvényesek, akkor ez a funkció is megállja a helyét. A kezdeti hiány valóban megszűnik, hiszen Lóna újra ember, aki ha szeretne, visszatérhet gödöllői otthonába a lányához. „A keresés tárgyát a hős erővel vagy ravaszsággal megszerzi. A hős itt gyakran ugyanazokat az eszközöket alkalmazza, mint amit a károkozó szereplő használt.”⁹⁸ Emese megkéri a Végzetnöket, hogy törjék meg anyja átkát, melyet Firenere szórt. Ugyanazzal a varázslattal átkozta el a hollótündért Lóna, mellyel Lónát az Özvegy. Ebből az következik, hogy „a keresett tárgy megszerzése a korábbi események közvetlen következménye”.⁹⁹ Firene megmenti útja során

92 Uo., 53.

93 Uo., 54.

94 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 237.

95 PROPP, *I.m.*, 55.

96 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 235.

97 Uo., 340.

98 PROPP, *I.m.*, 55–56.

99 Uo., 56.

Emesét; az Özvegytől a lány megtanulja a varázslatot, így Emese szólítani tudja a sorsasszonyokat, akik visszaváltoztatják a hollót Firenévé. Firene cserébe visszaváltoztatja Lónát, melynek következtében „az elvarázsoltat visszavarázsolják”.¹⁰⁰ Az viszont, hogy István meghal, újabb bonyodalmakhoz vezet, s így újabb hiány alakul ki, mely majd az *Üveghegy* történetvezetését fogja befolyásolni.

XX. *A hős visszafordul – visszafordulás*: Emese megszökik az ólomerdőből, Istvánnal együtt. „Árnyék borult rájuk, ahogy menekültek [...] az aranyszőrű ló keresztülvágtatott az ólomerdőn.”¹⁰¹ Propp is megjegyzi, hogy „a visszafordulás egyes esetekben szökés jellegű.”¹⁰²

XXI. *A hóst üldözik – üldözés, kergetés*: Két proppi kifejezés jellemző erre a cselekményre. Az egyik az „üldöző a hős után repül”¹⁰³, a másik „az üldöző meg akarja ölni a hóst”¹⁰⁴. „Fölkerekedett a szél, és végigsöpört rajtuk [...]. A varázslat ismét nagy levegőt vett, hogy utánuk fújja az öregasszonyt.”¹⁰⁵

XXII. *A hős megmenekül az üldözés elől – megmenekülés*: Nemcsak az orosz varázsmesében, de a magyar népmesékben is gyakori motívum, hogy „a hős futás közben akadályokat állít az üldöző útjába. Maga mögé hajtja a kezét, a fésűt, a törölközőt. Azokból hegy, erdő, tó lesz.”¹⁰⁶ Emese is hasonlóképpen cselekszik, ezzel időt nyer és egy időre megszabadul üldözőjétől. Ebből természetesen következik, hogy „a hóst nem sikerül megölni.”¹⁰⁷

XXIII. *A hős ismeretlenül megérkezik haza vagy egy másik országba – megérkezés felismerés nélkül*: Propp nem magyarázza meg az ismeretlenség fogalmát. Két esetet fogalmaz meg, mégpedig a hazaérkezést és a másik királyhoz érkezést. Ha figyelembe vesszük mindegyik menekülő nézőpontját, akkor a regényben mindkettő megvalósul. Tartód egy másik világba érkezik, míg Emese haza, a nagynénje házába. Emellett Lóna is megérkezik Gödöllőre.

XXIV. *Az álhős jogtalan követeléssel áll elő – jogtalan követelés*: Két dolgot lehet itt felsorakoztatni. Az egyik ilyen követelés Istvántól származik Emese felé, hogy ne ölje meg az Özvegyet. Az eseményeket tekintve ez a követelés jogtalan, hiszen ahogy Tartód is mondta: „Öld meg, mert amíg él, veszélyt jelent rád és a tieidre. [...] Jogod van megölni.”¹⁰⁸ A másik jogtalan követelés az, hogy Lóna az erdőbe akarja vinni lányát, s észérvekkel próbálja meggyőzni ennek helyességéről – sikertelenül.

XXV. *A hős nehéz feladatot kap – nehéz feladat*: Emese több nehéz feladattal is szembe kell, hogy nézzen az első regény utolsó fejezeteiben. Meg kell birkóznia az apja halálával járó fájdalommal, az anyja gyilkosságával és visszatéréssel, a saját Rabonbánnak tett ígérete súlyával. A regények eddigi cselekményében még nem derül ki, hogy ez utóbbival miként boldogul, hiszen

100 Uo., 56.

101 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 274.

102 PROPP, *I.m.*, 58.

103 Uo., 58.

104 Uo., 58.

105 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 292.

106 PROPP, *I.m.*, 59.

107 Uo., 59.

108 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 334.

a regény idővezetése nem lineáris, illetve nem mindig Emese nézőpontjából látjuk a történeteket, ráadásul az *Üveghegy*ben Rabonbán alakja nem kap központi szerepet, szinte meg sem jelenik a könyv lapjain. Éppen ennek okán nem tudhatjuk, hogy milyen próbákat kell a lánynak kiállnia ahhoz, hogy teljesítse, amit megígért. Ha hinni lehet a szerzőnek, akkor ez a mozzanat egy teljes kisregény témáját fogja majd képezni.¹⁰⁹ Más a helyzet viszont az apa cselekményszálával. Emese az *Üveghegy*ben megpróbálkozik apja feltámasztásával, akiből emiatt sárkány lesz. Tehát a lány elbukik a próbálkozás során, s ez a mozzanat elvezet majd a huszonkilencedik funkcióhoz. A fentebb felsorolt feladatokon kívül az *Üveghegy*ben Emese önmaga elé kitűzött célja, hogy megtalálja helyét a világban. A vándorévesek között is feladattal szembesül: meg kell mutatnia, hogy ki is ő és mihez ért.

XXVI. *A hős megoldja a feladatot – megoldás*: Ennél a funkciónál a vándorévesek közt történetekre kívánunk kitérni, mely meghatározó pontja a regény cselekményének. „[M]indenki megmutatja mit tud, aztán megpróbáljuk összefűzni a csodáinkat. [...] Te mit fogsz csinálni? [...] Emese már elhatározta, mit tesz. [...] Lerajzolja a varázslatot.”¹¹⁰

XXVII. *A hőst felismerik – felismerés*: Az előző funkcióból következik, hogy a Emesét azonosítják valamivel, amit ki is mondanak. „Az is előfordul, hogy a hőst a nehéz feladat megoldása nyomán ismerik fel.”¹¹¹ Ez történik Emesével is. „Romboló – mondja halkan egy nő a sötétben, és a suttogást felkapják a többiek. Romboló. Romboló.”¹¹² Igaz, nem olyan egyértelműen, mint a mesékben, de a felismerés metaforikusan megtörténik.

90

XXVIII. *Az álhőst, ellenfelet, károkozót leleplezik – leleplezés*: Az előbb leírtak értelmében az ellenfelek a regényben a vándorévesek, az óriásfiak stb., akik sokkal gyengébben képesek arra a varázslatra, amire Emese is.

XXIX. *A hős új alakot ölt – transzfiguráció*: Ahogy azt már korábban említettük, Emese elbukása vezet ehhez a funkcióhoz. Az *Üveghegy* egész cselekménye erre a transzfigurációra épít: Emese és Ezüstkezü kapcsolatára. „[H]iába takarta volna el magát Emese, hogy védje a testét, a sárkány összeczárta az állkapcsát. [...] Emese fölemeli kezét, egyre közelebb, közelebb... Igen, gondolod, és összecsattannak fogaid. Szádban meleg, nyers íz. Az éhség mordul benned. A karórát, a gyűrűt is lenyeled, türelmetlenségemben fölsebzéd ajkad az egyik törött csonttal. A falat édes, de nem elég. Még!”¹¹³ István, a sárkány leharapja lánya kezét. Megtörtént az alakváltás, s nemcsak testben, de a lelki fejlődés útján is.

XXX. *Az ellenséget megbüntetik – büntetés*; XXXI. *A hős megházasodik és trónra lép – esküvő*: Az utolsó két funkció egyelőre nem játszik szerepet a cselekményben. Ez valószínűleg azzal is magyarázható, hogy várható még egy regény, a sorozat befejező része.

Összegzésül kijelenthető, hogy Kleinheincz Csilla regényeinek cselekményvezetése párhuzamba állítható a Propp által leírt szereplőfunkciókkal,

109 KLEINHEINCZ Csilla, A *hidrafejű folytatás* = <https://olomendo.wordpress.com/2013/10/22/a-hidrafeju-folytatas/>

110 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kösárkány*, 210–211.

111 PROPP, *I.m.*, 62.

112 KLEINHEINCZ, *Üveghegy*, 217.

113 *Uo.*, 84–85.

vagyis ebben az értelemben a regény nemcsak fantasyként, de varázsmese-ként is olvasható. Arra a kérdésre, hogy a funkciók statikussága és mennyisége állandó-e, érdemes lenne egy teljes tanulmányt szentelni, de jelen tanulmánynak ez nem képezi célját. A funkciók sorrendjének bizonytalanságával is számolva megállapítható, hogy Kleinheincz vizsgált regényei megfelelnek a varázsmese proppi kritériumainak.

Ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy – elsősorban a térképzés szempontjából – az *Ólomerdőt* olvashatjuk városi fantasyként is. Hegedűs Norbert a városi fantasy két típusát különbözteti meg: az egyiket világépítő városi fantasynek nevezi, „ezekben a művekben a tolkien hagyomány él tovább; a város itt ugyanúgy főszereplő, mint maguk a hősök, a cél pedig az, hogy az olvasó »belakja« a teret.” A második típust az intruzív városi fantasy képezik, amelyekben „egy már ismert város eddig ismeretlen – fantasztikus – oldala tárul fel.” Hegedűs továbbá kiemeli, hogy a városi fantasy „két típusa közötti különbség eltérő esztétikai hatásukban is megmutatkozik. *Míg a világépítő fantasyk gyakran a varázsmesék narratív sémáját követik, addig az intruzív fantasyk az elidegenítés effektusaival operálnak, amikor az ismert új szerű módon láttatják.*”¹¹⁴ Mindezt figyelembe véve elmondható, hogy Kleinheincz regényei a városi fantasy mindkét típusával rokonságban állnak. Amellett, hogy egyértelműen követik a varázsmesék narratív sémáját, miként a világépítő városi fantasy is, egyúttal az is megfigyelhető bennük, hogy az olvasó számára ismertet törekszenek elidegeníteni, ahogyan azt az intruzív városi fantasy teszi. Egyrészt új világot teremtenek, hiszen a Héterdő ilyen formában eddig nem létezett, másrészt egy számunkra ismert helyszínt, Gödöllőt idegenítik el azáltal, hogy egy fantasztikus világ részévé teszik.

Mesék a regényben

A továbbiakban az elemzett regényekben felbukkanó népmeséket, mondákat vizsgáljuk. Igyekszünk felkutatni a felhasznált népmeséket és/vagy népdalokat, megvizsgálni a regényben szereplő helyszínek és szereplők neveit, valamint kísérletet teszünk konkrét intertextusok kimutatására.

Az *Ólomerdő*-sorozat, ahogyan korábban is utaltunk rá, egyértelműen a magyar néphagyományból építkezik, melynek szerves részét képezik a népmesék. Az is tisztázott, hogy a népmesék és a mondák közeli rokonságban állnak egymással. E fejezet célja, hogy bemutassa azokat a néphagyományban szereplő neveket (vagy lényeket) és kifejezéseket, amelyeket Kleinheincz Csilla felhasznált a művei megírása során, valamint hogy vizsgálja funkciójukat a cselekmény szempontjából.

Tündérek

Kezdjük a vizsgálatot a regényekben központi szerepet kapó lényekkel: a tündérekkel. Ipolyi Arnold nagy hangsúlyt fektet kutatása során a tündér szavunk

114 Vö. KESERŐ József, *Város és fantasy* = http://mapopkult.blog.hu/2014/11/06/varos_es_fantasy_951

etimológiájának vizsgálatára. Úgy gondolja, hogy legközelebb a „tündik”¹¹⁵ szó vihet az értelmezéshez, mely egyfajta „transzfigurációt”¹¹⁶ jelent. Kandra szerint a mondáinkban női és férfi tündék egyaránt előfordulnak. „Tündéreinket jellemzi az örök fiatalság, a közmondásos tündéri szépség, a fehér ruha, a sarkat verő aranyhaj, a nyúlánk, karcsú termet...”¹¹⁷ Bár az *Ólomerdő* tündérei nem feltétlenül járnak mindig fehér ruhában, elmondható, hogy ez a definíció egyértelműen rávetíthető Lónára, a hattyútündérre. Fehér ruhás, szőke, szép nő, s nem mellesleg a „Héterdön mindenki évszázadokat élt meg, a nevetés mögött is a tapasztalat bölcsessége lapult.”¹¹⁸ Kandra azt is leírja, hogy a tündérek szeretnek hattyúalakot ölteni. Ha a tündérekre átkot szórnak, „mindig egy önfeláldozó hős kíváncsítik hozzá, hogy az átok alól feloldódjanak.”¹¹⁹ Az *Ólomerdő* tündérei a szerelemben is megfelelnek a magyar hiedelemvilág tündéreinek, hiszen képesek első látásra szeretni – igaz, ők ezt a sorsfolyó sorsszálfonódásának tulajdonítják –, illetve „akik közülük szerelmüket közönséges halandókra pazarolták, azok mind szomorú sorsra jutottak.”¹²⁰

A főtündért vagy tündérkirálynét a néphagyományban gyakran Tündér Ilonának nevezik. „Azon monda, mely beszéli, hogy az »aranykert«, a mostani Csallóköz, volt a tündérek hazája, beszéli azt is, hogy a Duna ágban Tündér Ilona hattyú alakjában úszkált.”¹²¹ Ha elfogadjuk a fenti állításokat, akkor Lónát azonosíthatjuk a magyar néphagyomány Tündér Ilonájával, s ez alapján elmondható, hogy a Lóna az *Ilona* név lerövidített alakja. A Tündér Ilonát Lónával való azonosításban Ipolyi azon állítása is segítségünkre van, mely szerint már Az *Ezeregyéjszaka* meséiben is előfordul a hattyúlepel fogalma. Eszerint a hős szerelemben esve eltulajdonítja a lány leplét, miközben ő fürdik, de a lány szomorú lesz: „hasztalan sír s vigasztalhatatlan a nevévé lett tündér”¹²². Amikor a tündér visszaszerzi a hattyúleplet, elrepül tündérhonba, ahová a hősnek kell utána mennie és megszabadítania. A magyar Tündér Ilona-mesékben is előfordul az „elszállt nőt kereső férj”¹²³ képe.

Fontos megjegyezni, hogy az Illyés által gyűjtött népmeséinkben Tündér Ilona holló képében mint tündérkirályné jelenik meg, tehát számolnunk kell a hollótündérek néphagyománybeli előfordulásával is. Benedek Elek-nél találkozhatunk ugyanazon mesével, mint Illyés-nél. A *Tündérszép Ilona és Árgyélus* című mese tizenhárom hollótündért említ, melyek vezére Tündér Ilona, míg Benedek-nél ugyanez a mese *A tizenhárom hattyú* címen bukkan fel, és ugyan nem említi Ilonát, de minden egyéb a történetben összevág az előzővel. Ez a tényező arra enged következtetni, hogy Tündér Ilona népmesei alakja megegyezhet a regénybeli tündér alakjával, s hogy a szerző a holló alakját is fontosnak tartva két tündérhercegnőt teremt, testvéreket: Firenét és Lónát. Firene neve is felmerül a magyar néphagyományban, mégpedig a *Rapsonné* törté-

115 IPOLYI Arnold, *Magyar Mythologia*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1857, 57.

116 Uo., 57.

117 KANDRA, *I.m.*, 137.

118 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 126.

119 KANDRA, *I.m.*, 138.

120 Uo., 138.

121 Uo., 139.

122 IPOLYI, *I.m.*, 93.

123 Uo., 93.

netben: „A szép úrnő itt lakott, négy leány testvérel, kiknek egyikét Firénének nevezik.”¹²⁴ A legtöbb dokumentum Firenét Rapsonné testvéreként említi. Ipolyi mitológiája a két tündért a „légbenjáró tündérek”¹²⁵ névvel illeti. Ipolyi azt is leírja, hogy egyes mondavariánsokban a hattyúalakot felváltja egy-egy ismertebb madár alakja, például kacsza, galamb, holló, csóka.¹²⁶ Ezzel magyarázhatóak a magyar népmesegyűjtők egyes variánsai.

A rabonbán kifejezés a székely krónikákban és mondákban nem névként, hanem tisztséggént jelenik meg. A *Pallas nagy lexikona* szerint a rabonbán vagy ravoubán „a székelyek választott kormányzója és főpapja volt”¹²⁷. Kleinheincz világában Rabonbán tündérúr, aki külsőleg a mesebeli szőke herceg ellentétéként jelenik meg, s mégis magán hordozza annak minden jó tulajdonságát. A sorozatban bizonyos, hogy nagy szerepet fog kapni, hiszen Emese ígéretet tett az ifjúnak, melynek betartása még várat magára. Alakja a népmesék közül leginkább *A kétszívű királyfi*éra hasonlít, mely egy „fekete király”-ról számol be, aki meg akarja gyógyíttatni érzékeny fia szívét, de ezáltal a fiú kemény, hideg lesz. Rabonbán ábrázolása kifordítja a mesékben általános és klisés szőke herceg alakját. „– Emlékszel arra is, aki a nyaklevest adta? – kérdezte végül. Hogyne emlékezett volna. Sudár volt, szőke, és a tekintetében bele volt írva, hogy neki minden csak sikerülhet.”¹²⁸ A szőke herceg gúnyos ábrázolása új kontextusba helyezi a népmesék gyakori végkifejletét is. A legtöbb ilyen hőssel operáló népmesében megfigyelhető, hogy a cél elérése érdekében akár gonosz tettekre is képes a hős. Rabonbán szíve elvesztésének történetébe beékelődik más mesei klisé is: a harmadik legény, aki odaadja vacsoráját az éhezőknek.

Sárkányok

Ebben a fejezetben bővebben kívánunk foglalkozni a sárkányokkal, hiszen jelenlétük a magyar hiedelemvilágban komplexnek mondható. E mellett nem elhanyagolható, hogy az *Ólomerdő* és az *Üveghegy* valamint a *Kősárkány* sárkányai üdítő színfoltot képeznek a kortárs fantasy-irodalomban megjelenő sárkányok sorában.

A sárkány „egyike már a legnevezetesebb és legelterjedtebb állati mythosi képletnek.”¹²⁹ Számos forrás felől közelíthetjük meg a sárkányok létének kérdéskörét, beleértve a bibliai történeteket és a mitológiákat is, s mindezekből sokszínű képet kaphatunk lényükről. A keresztény irodalomban a sárkány a gonoszság, a bűn, az elkerülendő pokol jelképe volt, s mint ilyen összekapcsolódott az ördög fogalmával. Kandra Tündérország leírásánál említi a sárkányokat: „határán oroszlánok, sárkányok őrködnek, s akadályozzák a hozzájutást.”¹³⁰ Ez az elem egyértelműen felfedezhető Kleinheincz vizsgált regénye-

124 KÖVÁRY László, *Száz történelmi rege* = <http://mek.oszk.hu/03700/03745/03745.htm>

125 IPOLYI, *I.m.*, 93.

126 *Uo.*, 94.

127 *Pallas nagy lexikona* = <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/085/pc008564.html>

128 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 198.

129 IPOLYI, *I.m.*, 222.

130 KANDRA, *I.m.*, 140.

iben is, ahol a Héterdő mint Tündérország határa a sárkányok lakhelyéül szolgál. A *Magyar néprajz* ötödik kötete, mely a *Magyar népköltészet* címet viseli, a mitikus lények közé sorolja a sárkányokat, mivel „megjelenési formájában a sárkány »emberi« is lehet, emberi életmódot folytathat”¹³¹. Az ember alakú sárkány ritkábban bár, de előfordul a magyar hiedelemvilágban. Ezekben a mondákban a sárkány két lábon járó, külsőleg emberi alakot viselő lény. „A magyar népmese ember alakú sárkányára jellemző, hogy külső kinézetre ember, az emberhez hasonlóan él; rosszakaratú, az emberekre bajt hoz; igazi hazája az alvilágban van, s természetfeletti erővel, hatalommal rendelkezik.”¹³²

A regénybeli sárkányok – bár képesek az alakváltásra – szintén emberalakot viselnek; erősek, de nem nevezhetnénk őket kizárólag gonoszoknak. Az ősi hiedelmekben és mítoszokban a sárkány az idegenség, a fenyegető veszély metaforája lett. Mára a gyermek- és meseirodalom sárkányai – természetesen nem kivétel nélkül – megszelídültek. Ez a jelenség figyelhető meg a *Kősárkány*ban is Kő példáján, vagy bármely sárkányleírás kapcsán még akkor is, ha Kleinheincz is szívtelennek rajzolja meg sárkányait – nem csupán metaforikusan. A hiedelemvilágban a sárkány szót a szörny, szörnyeteg megszemélyesítésére, antropomorfizálására használták.¹³³ A negatív mitológiai alakok gyakran kötődnek a hegyhez. Tokarev enciklopédiája hegy „alá vetett sárkányok”-ról¹³⁴ számol be. „Tudom, ki a sárkány a hegyben, és az bőven elég”¹³⁵ – elmélkedik Emese az Üveghegybe zárt sárkányról. Az enciklopédia szerint egyes mitológiák szembeállítják „a kígyót és a lovat, ebből alakul ki később a lőfejű, kígyó testű sárkány alakja.”¹³⁶ Kleinheincz egy egészen újszerű poétikai funkcióval ruházza fel a sárkányokat, mégpedig a metamorfózis megtestesítőinek írja le őket. Olyan emberek vagy tündérek ők, akik meghaltak, de valaki élő-haló vízzel feltámasztja őket. Az ilyen feltámadást leíró részeknél megfigyelhető, hogy a sárkány alapvetően nem negatív alak, fizikai kényszerből és a gonosszsággal ellentétben, szeretetből öl. A feltámadás mozzanatával Kleinheincz újabb népmesei tanulságot fogalmaz újra, mégpedig azt, hogy bele kell törődni a sorsunkba, s abba, hogy a halál nem visszafordítható, és hogy a világban minden a valamit valamiért elv alapján működik.

Mivel a „magyar néphit [...] a természetet szellemi lényekkel népesíti be [...], így például az erdő titokzatos alakok lakhelye”¹³⁷, a sárkányok lakhelye is az erdő lesz. A sárkányok a magyar hiedelemvilágban komplementer figurák, definiálójuk – vagyis párjuk – a károsult, tehát az elrabolt, felajánlott, meggyötört vagy megcsonkított áldozat éppúgy, ahogy a hős, aki győzedelmeskedik felette vagy esetünkben túléli őt.

Az *Ólomerdő* és annak folytatásai a magyar népmesekincs számos sárkánytörténetét feldolgozza, vagy bizonyos népmeséket sárkányos meseként értelmez újra. A szöveg több helyen utal arra, hogy az emberek ismernek

131 *Magyar néprajz V. Magyar népköltészet*, szerk. PALÁDI-KOVÁCS Attila = <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/21.html>

132 ANDRÁSFALVY Bertalan és mtsai, *Magyar néprajz* = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-neprajz-magyar/ch26s06.html>

133 IPOLYI, I.m., 222.

134 TOKAREV, I.m., 91.

135 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kősárkány*, 372.

136 TOKAREV, I.m., 144.

meséket (Adél, István vagy Emese sokszor támaszkodnak is e mesékre problémáik megoldásakor). A fő gondolatot – nevezhetnénk tanulságnak, illetve igazságnak is – a regényben felhasznált és azon kívül álló mesékkel kapcsolatban a második kötet ekképp fogalmazza meg: „A mesék hazudnak, ezt tudta. Kiforgatják a valóságot, elhitetik a kiválasztottság illúzióját.”¹³⁸

Vegyük most sorra azokat a történeteket, melyeket a regény feldolgoz. Az *Üveghegyet* nevezhetnénk a megismerések regényének is a sorozatban, hiszen a legtöbb szereplő életútját itt olvashatjuk. A regényben hét sárkány nevével találkozhatunk: Rapson – Firene apja, Dív – Lóna apja, Délbáb – Rabonbán anyja, Hajnal és Éjfél – a gyémánt- és aranyerdő sárkányai, Kő – Emese apja, Ártány – az Üveghegy foglya és Ezüstkezű ellensége. Dív története az, mely a leghosszabb terjedelemben szerepel a szövegben:

Nem hívták mindig Dívnek. Egykor Rózsa volt, a király vitéze. [...] Együtt bolyongtak az országban [...] végül hárman maradtak: az öreg fejedelem, Rózsa és egy szolgálóleány, aki fürdette a királyt, és főzött rájuk az úton. [...] A király egyszer csak lefordult Rózsa hátáról, és elterült a földön; hiába keltegeték. Álma mély volt, mint az alvilág. Rózsa [...] elindult, hogy segítséget szerezzen. Észrevetted, hogy nem említem a -lány nevét, sem a királyét? Mert nem tudom. Dív sosem nevezte meg egyiküket sem. Különös, ha belegondolunk, hogy őket szerette egyedül életében. [...] A környéken csak egyetlen ház állt. [...] Az ajtót egy óriás nyitotta ki, vasfogú, vállas szörnyeteg, és amikor Rózsa kardot rántott rá, egy ütéssel leterítette, karját-lábát leszaggatta, és a tisztás szélén hagyta a farkasoknak. [...] A szolgálóleány megrázta magát, és kígyó képében elsiklott a rengeteg mélyére, hogy megkeresse, amire szüksége volt: füvekre és bűbájra, hogy feltámassza Rózsát. Élő-haló vizet főzött, forrasztófüvel bekente a vitéz tagjait és ismét a testhez illesztette őket. Dív pedig fölébredt. Akit a halálból visszahoznak sárkány lesz. És ahogy Dív lenézett a lányra [...], tudta, hogy szereti. Akit pedig a sárkány szeret, azt elemésztí.¹³⁹

95

Az Illyés gyűjtésének köszönhetően ismert *Rózsa vitéz* című mesében a legifjabb fiút Rózsának nevezik:

Óriások léptek be. [...] Megkeresték Rózsát, megfogták, összeaprították, mint a torzsát, és kihányták az ablakon. [...] Akkor a bokorból előmászott egy szép, lányfejű kígyó, és Rózsa testének minden kicsi darabját összeszedte, összerakogatta. Miközben folyton azt mondogatta: ez ide való, ez ide való, forrasztófüvel megkengette. Egy közel való forrásból élő-halóvizet hozott, avval is meglocsolta.¹⁴⁰

Egyértelmű kapcsolat áll fent a két szöveg között. Kleinheincz viszont új kontextusba helyezve újraértelmezi a népmesét, melyből ez által választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy mekkora a sárkányok ereje: „Rózsa erősebb lett, mint a hét óriás együtt, s olyan szép, hogy a napra lehetett nézni, de reá nem.”¹⁴¹ Kleinheincz története magyarázattal szolgál arra, hogy miért nem

137 *Uo.*, 536.

138 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kősárkány*, 119.

139 *Uo.*, 79–81.

140 ILLYÉS, *Hetvenhét magyar népmese*, 232–233.

141 *Uo.*, 233.

említi a mese a szereplők nevét. Azzal, hogy Dív sosem említette a nevüket, nyomatékossítja, hogy a sárkány nem a gonoszságából eredően ölt.

A három testvér történetében nemcsak az intertextuális kapcsolat érdekes, de itt találkozhatunk a szövegben egy olyan leírással a sárkányokról, mely közelebb visz a hagyománybeli elhelyezkedésükhöz is.

A peremvidék, a másvilági sáv a világok között éppúgy magához vonzotta őket is, mint a többi sárkányt. [...] Szörnyű varázslat a sárkányé – még ha ésszel tudja is, hogy amit tesz iszonyat, a teste uralkodik fölőtte, a vére szomjazó ösztön, amely el akar pusztítani mindent, amire csak vágyik. A varázslat, amely életet ad neki, mindent elvesz tőle, amiért élnie érdemes lett volna.¹⁴²

Hajnal, Este és Éjfél történetre sem sokban különbözik a népmesétől. Három fivér, akik útnak indulnak és vándorévbe kerülnek. A népmese hasonló a Fehérlófia történetéhez, csak a nevek változtak meg. A mese eredetije valószínűleg Indiából származik, legalábbis kiolvashatók belőle ehhez hasonló utalások. Kleinheincz feldolgozása rendkívül izgalmas olvasatát adja a mesének. Itt a királykisasszonyok valójában vasorrú bábák, „akiket egy falu sem fogad be. Tündérhúson éltek, vőlegényeik arcát már letépték, ablakukba kitéték, hogy úgy tűnt, házaik tele vannak mulatozókkal.”¹⁴³ Éjfél és Hajnal beleesett a csapdába, de Este rájött a turpisságra. „A tűz volt az ő csodája, és amikor a lánnyá lett boszorkány csókra hajolt felé, a nyelve helyett a mágia paraszát csúsztotta a szájába. Olthatatlan tüzet...”¹⁴⁴ A népmese ezzel szemben csak egy vasorrúról beszél, de arról hasonlóképpen: „Hát ha hiszitek, ha nem, féltőles szája volt a banyának! Hajnal erre odasúgta a kovácsnak, hogy a paraszt öntse bele a banya szájába. A kovács nem mondatta kétszer, zsupsz, beleöntötte a szájába a vékányi paraszt, és a Vasorrúból abban a pillanatban sisteregve kiment a pára!”¹⁴⁵

Ezután – hasonlóképpen Dív történetéhez – az újjáélesztés mozzanata következik. A cselekmény itt annyiban más, hogy a két sárkány, Hajnal és Éjfél egymást is meg akarták enni, mert szerették egymást.

Vér hullott azon a napon, ahogy fürgetegként átviharzottak Szépcország egén, cseppjei nyomán piros, mérgező illatú virágok nyíltak. [...] tervet szőttek, hogyan vessenek véget a harcnak [...] mindent lebíró álmot szabadítottak el. Elaludt a két erdő és elaludt a két sárkány is. [...] Szunnyadt bennük a gyilkolás vágya. Csak álmaik voltak elevenek, szabadok. [...] Éjfél és Hajnal azt álmodták, hogy soha nem ébrednek fel. Boldog álom volt.¹⁴⁶

A pretextus egyértelműen a *Hajnal, Este, Éjfél* című népmese, a szöveg szándékosan utal erre: „Vannak akik úgy mesélik, hogy Hajnalt, a legfiatalabbat, elárulták fivérei, otthagyták az alsó világban, aztán griff háton emelkedett ki a föld alól, miután combja húásával megetette a madarat.”¹⁴⁷ A szöveg arra is

142 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszarkány*. 280.

143 *Uo.*, 278–279.

144 *Uo.*, 279.

145 http://www.taltosbarka.hu/barka/?page_id=29

146 KLEINHEINCZ, *Üveghegy – Kőszarkány*, 279–280.

147 *Uo.*, 278.

utal, hogy ez a történet valaki másé, aki egy darabig a Héterdőben élt. Ebből következtetni lehet Ezüstkezüre, de ez a történet még várat magára.

Egyéb motívumok

A továbbiakban kiemelünk néhány szereplőt, akik szintén kapcsolatba hozhatók a magyar néphagyománnyal.

Ilyen például Tartód és Firtos alakja, akit (vagy akiket) nevezhetnénk a regények legkomplexebb figurájának is. Természetesen az ő története is tartalmaz népmesei elemeket, mint például a gyümölcslopás a tündérkertből, az elátkozottság vagy az ifjak vacsorájának elkérése, viszont a nevek előfordulása leginkább a székelőföldi mondákra jellemző. Két tündér várépítéséről szól a monda: Firtos, a jó tündér és Tartód, a gonosz tündér versenyeznek egymással. Ezekben a mondákban női alakban jelennek meg. „Egyes változatok a két tündért Rapsonné testvéreinek mondják.”¹⁴⁸ Épp ez teszi érdekessé azt, hogy Kleinheincznél is szoros szál fűzi a figurát az Özvegyhez. „A rossz és jó mindig küzdelem és versenyben van egymással; ily ellentétben élt a két tündér testvér is.”¹⁴⁹ A regényben átok által eggyé olvadt alakjuk is bizonyítja, hogy a rossz és a jó együtt járnak.

Az óriások megjelenése a világban teljesen természetes módon történik. Két képet kaphatunk róluk: az egyiket az Ólomerdőben, a másodikat Emese vándoréve során az Üveghegyben. Főképp az előbbiről érdemes szót ejtenünk. Több magyar népmesében is megjelennek ezek az alakok, a regényben való megjelenésük egyértelmű utalás a magyar néphagyományra. Illyésnél a *Fanyűvő, Vasgyúró és Hegyhengergető* című mesében vagy a *Fehérlófiában* Fanyűvő, Kőmorzsoló és Vasgyúró neven. Ezekben a szövegekben nincsenek egyértelműen óriásként említve, de iszonyú erejük erre enged következtetni. A néphagyományban nem egyértelműen behatárolható alakjuk a jó vagy a rossz képviselőjeként, mivel minden őket is említő mesében kettős szerepet töltenek be: a segítők, akik később cserbenhagyják a hőst. Kleinheincznél ők az ólomerdő lakói, és egyértelműen a gonoszt szolgálják. Megnevezésük a népi hiedelemvilágban „gyakran nem név, hanem attribútum, olyan emberé, aki úgy nyúvi az erdő fáit, mint az asszonyok a kendert; ugyanígy Vasgyúró: olyan ember, aki úgy gyúrja a vasat, mint az asszonyok a kenyértésztát, Kőmorzsoló pedig olyan, aki lisztte morzsolja a sziklát.”¹⁵⁰ Kialakulásuk nehezen behatárolható, hiszen Európában több kultúra hiedelemvilágában, sőt még az indiai népmesékben is előfordulnak. Ennek ellenére róluk „elemző tanulmány még nem készült sem magyar, sem nemzetközi vonatkozásban.”¹⁵¹

Ispiláng és Táliber nevei egyfajta nyomatékosításként szolgálnak arra, hogy a népmesék, a néphagyományok világában járunk, amikor a Héterdőben barangolunk. Mindkét kifejezés népdalokból ismert: „Ispiláng, ispiláng, ispilángi rózsá, / Rózsá volnék, piros volnék, mégis kifordulnék, / Zöld selyem ostya,

148 *Magyar néprajzi lexikon*, főszerk. ORTUTAY Gyula = <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-327.html>

149 ORBÁN Balázs, *A Székelyföld leírása* = <http://www.legendarium.ro/likasko>

150 *Magyar néprajzi lexikon* = <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-82.html>

151 Uo.

két kanál zsírja dínom dánom kis lluska, / Fordulj angyal módra.”¹⁵² Pósa Lajos ragaszkodott az ispiláng szó magyar eredetéhez, de Hermann Ottó 1914-ben végleg tisztázta „az ispiláng eredetét, miután előzőleg már Vikár Béla megfejtette a szó származását, és kiderítette, hogy az ispiláng nem más, mint az »ich spiele ein« német kifejezés elferdítése.”¹⁵³ Ispiláng a róka zöld selyemingben való megjelentetése a regényben is utal arra, hogy a szerző névválasztása nem a véletlen műve. A táliber szó is egy mondókából származik: „Hová mégy te kis nyulacska? / Ingyom-bingyom táliber, / tutáliber, máliber / az erdőbe.”¹⁵⁴ A táliber fiktív szó, mely a hangutánzó halandzsanyelv körébe tartozik.

A fejezetben kifejtett kifejezéseken kívül a szerző még egyéb a magyar néphagyományra utaló kifejezéseket is használ, mint például Iduna tündér neve, ami örök ifjúságot jelent, a csillagfalvak, melyek olyan csillagokról vagy csillagképekről kapják a nevüket, melyek a magyar hiedelemvilágban a tündérekhez köthetők. Használ archaizmusokat, mint például a mész, ami kedvetlenséget, az emberizing, ami hitvány embert, vagy a csimota, mely gyermeket jelent. Előfordulnak olyan kifejezések, mint a kenyér és só, mellyel, ha megkínálsz valakit, az azt jelenti, hogy szívesen látott vendég vagy nála, s még a magyar népi hitvilágban is jelképezi „a jólétet, gazdagságot, a szerencsés kezdetet, az új életet”¹⁵⁵, de fontos helyet foglal el határtoposzként a magyar hiedelemvilágban a küszöb is. Vannak kutatások, melyek a küszöb átlépését egyfajta halált előrejelző szimbólumként tartják számon. Ha ezt a kijelentést elfogadjuk, akkor István gondolatait is könnyebben értelmezhetjük: „– Ostoba voltál. Hát semmire nem tanított meg az a penészvirág? [...] Nem volt ideje fel fogni, hogy hol hibázott, mert valami elkapta és megperdítette a tengelye körül. [...] ismét megrántotta valami, és még messzebb esett a küszöbtől. A küszöb! Átléptem rajta – illant az eszébe”¹⁵⁶

A fentiekben megpróbáltunk számot adni arról, hogy a kortárs magyar fantasztikus irodalommal kapcsolatban milyen poétikai kérdések merülhetnek fel. A kérdéskör széles palettájáról a néphagyomány szerepét emeltük ki, s e felől közelítettük meg Kleinheincz Csilla műveit, különös tekintettel arra, hogy milyen mértékben használják fel és miként értelmezik (újra) a néphagyomány egyes elemeit. Összegzésül elmondhatjuk, hogy Kleinheincz Csilla műveinek és a magyar néphagyománynak a kapcsolatáról – s így a fantasy és a folklór kapcsolatáról – talán sikerült egy olyan képet festenünk, mely hozzásegítheti a téma kutatóit a hasonló művek mélyebb vizsgálatához.

152 <http://csemadok.sk/nepzenei-adatbazis/ispilang-ispilang-ispilangi-rozsa-2/>

153 Dr. BÉLLEY Pál, *Kíváncsiak Klubja: Kiről nevezték el? Honnan ered?* <http://vmek.oszk.hu/00000/00057/html/index.htm#t6>

154 <http://mondokak.net/gyermekdalok/225-hova-megy-te-kis-nyulacska.html>

155 *Magyar néprajzi lexikon* = <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-1244.html>

156 KLEINHEINCZ, *Ólomerdő*, 145.

Irodalom

- ANDRÁSFALVY Bertalan és mtsai, *Magyar néprajz* = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-neprajz-magyar/ch26s06.html>
- BAKA L Patrik, *Szemet szemért?* (Kleinheincz Csilla: Ólomerdő), Opus, 2015/6.
- BARANYINÉ KÓCZY Judit, *Orientációs metaforák a magyar népdalok természeti kezdőképeiben*, Magyar Nyelvőr, 2008/3.
- BARANYINÉ KÓCZY Judit, *Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban* = http://www.c3.hu/~magyarnyelv/11-4/baranyaine_114.pdf
- BÉLLEY Pál, Dr., *Kíváncsiak Klubbja: Kíról nevezték el? Honnan ered?* = <http://vmek.oszk.hu/00000/00057/html/index.htm#t6>
- HEGEDÜS Norbert, *Történetsszervező elvek és fantasztikum a kortárs irodalomban* (Doktori disszertáció), Komárom: Selye János Egyetem, 2015.
- ILLYÉS Gyula, *Hetvenhét magyar népmese*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1986.
- IPOLYI Arnold, *Magyar Mythologia*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1857.
- KANDRA Kabos, *Magyar Mythologia*, Eger, 1897.
- KESERŰ József, *Város és fantasy* = http://mapopkult.blog.hu/2014/11/06/varos_es_fantasy_951
- KLEINHEINCZ Csilla, *Ólomerdő*, második, átdolgozott kiadás, Budapest: Gabo Kiadó, 2014.
- KLEINHEINCZ Csilla, *Üveghegy – Kósárkány*, Budapest: Gabo Kiadó, 2014.
- KLEINHEINCZ, Csilla, *A hidrafejú folytatás* = <https://olomerd.wordpress.com/2013/10/22/a-hidrafeju-folytatas/>
- KÖVÁRY László, *Száz történelmi rege* = <http://mek.oszk.hu/03700/03745/03745.htm>
- Magyar néprajz V. Magyar népköltészet*, szerk. PALÁDI-KOVÁCS Attila = <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/21.html>
- Magyar néprajzi lexikon*, főszerk. ORTUTAY Gyula = <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-327.html>
- Majd megszokjátok* = <http://hetnap.rs/mobil/?p=cikk&id=7395>
- Mesék sűrű rengetege* = <http://sfmag.hu/2014/12/01/mesek-suru-rengetege/>
- ORBÁN Balázs, *A Székelyföld leírása* = <http://www.legendarium.ro/likasko>
- Pallas nagy lexikona* = <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/047/pc004727.html>
- PÓCS Éva, *Maleficium-narratívumok – Konfliktusok – Boszorkánytípusok*, Népi kultúra – Népi társadalom 18, 1995, 9–66.
- PÓCS Éva, *Magyar néphit: Sors, bábák, boszorkányok: Archaikus sorsképzetek Közép- és Kelet-Európa hiedelemrendszereiben* = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-nephit-kozep/ch05.html>
- PROPP, V. J., *A mese morfológiája*, Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- RONDAAR, *Világról világra: Párhuzamos világok a sci-fiben és a fantasyben* = <http://galaktika.hu/vilagrol-vilagra-parhuzamos-vilagok-a-sci-fiben-es-a-fantasyben/>
- SÁTOR Veronika, *A kis Túlélő és a Gyűrűhordozó világa*, Komárom: SJE, Tudományos Diákköri Konferencia, 2015.
- SÁTOROVÁ Veronika, *Keresztvény elemek J. R. R. Tolkien A Gyűrűk Ura című művében* (Szakdolgozat), Komárom: Selye János Egyetem, 2014.
- Szimbólumtár*, szerk. PÁL József – ÚJVÁRI Edit = <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html>
- TOKAREV, Sz. A., *Mitológiai enciklopédia I.*, Budapest: Gondolat, 1988.
- VARJU Zsuzsanna, *A fantasy Magyarországon* = <http://olvasas.opkm.hu/index.php?menuId=125&action=article&id=44>
- VIDA Barbara, *Élvealvás, halálálom* (Kleinheincz Csilla: Üveghegy), Opus, 2015/6.
- WHITERIDERS, Janet, *Az igazi Tündérország* = http://karcolat.hu/cikkek/mitologia/az_igazi_tunderország

Intersection of genre traditions in the works of Csilla Kleinheincz

Works of Csilla Kleinheincz occupy a prominent place in the field of contemporary Hungarian fiction. The previous analyses and critiques of the novel Ólomerdő and its sequels, almost without exception, classified these texts within the genre of fantasy literature. However, in these works become important some elements of the fairy tale genre too. In this study, the question I am looking at is that how do intersect the different genre traditions in works of Csilla Kleinheincz Ólomerdő, Üveghegy and Kőszarkány.

Keywords: Csilla Kleinheincz, fantasy, fairy tale, narrative structure, V. Y. Propp, functions

Sátor Veronika
egyetemi hallgató, Selye János Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Bratislavská cesta 3322, 945 01 Komárno
veronika.sator@gmail.com