

LAZARILLO  
FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

# HATÁRVIDÉKEK: KÖZTES VILÁGOK, KÖZTES KATEGÓRIÁK

SZERKESZTETTE

BÁRKÁNYI ZSUZSANNA ÉS PERÉNYI KATALIN



HATÁRVIDÉKEK:  
KÖZTES VILÁGOK,  
KÖZTES KATEGÓRIÁK

SZERKESZTETTE  
BÁRKÁNYI ZSUZSANNA ÉS PERÉNYI KATALIN

HATÁRVIDÉKEK:  
KÖZTES VILÁGOK,  
KÖZTES KATEGÓRIÁK

LAZARILLO  
FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI  
6.

A kötet kiadására az NTP-TDK-14-0016 számú, „Az ELTE BTK-n zajló tudományos diákköri tevékenység támogatása” című pályázat keretében került sor.  
A rendezvényt a Nemzeti Tehetség Program, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, az Emberi Erőforrás Támogatáskezelő, valamint az Oktatókutatató és Fejlesztő Intézet támogatta.



ISBN 978-963-312-190-0  
ISSN 1789-4557

© Szerkesztők, 2015



Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja  
Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente  
Kiadói szerkesztő: Gaborják Ádám  
Borító: Csele Kmotrik Ildikó  
Tördelés: ElektroPress Stúdió  
Nyomda: Multiszolg Bt.

# TARTALOM

Előszó .. .. .	7
<b>BÁDER PETRA</b>	
Játsszunk! Transztextualitás, metalepszis, képiség	
Megjegyzések Carlos Fuentes <i>Aura</i> című kisregényéhez .. .. .	9
<b>BÁRKÁNYI ZSUZSANNA</b>	
Gondolatok a fonológiai neutralizációról	
a spanyol zörejhangok tükrében .. .. .	29
<b>DOBÁK-SZALAI ZSUZSANNA</b>	
Az értelmezés határainak átlépése Julio Cortázar	
<i>Nagyítás</i> című novellájában .. .. .	39
<b>GAÁL ZOLTÁN KRISTÓF</b>	
Egy zöngés labiodentális réshang létezésének	
és státusának vizsgálata a kubai spanyolban .. .. .	53
<b>GYUROK GORDANA</b>	
<i>Vestiduras peligrosas</i>	
Szövet és nőiség Silvina Ocampo novelláiban .. .. .	67
<b>PERÉNYI KATALIN</b>	
Az értelmezői bizonyosság narratív folyamata	
Juan Carlos Onetti <i>Búcsúzások</i> című művében .. .. .	81
<b>SMID MÁRIA BERNADETT</b>	
Szóbeliség, írásbeliség és olvasás: a románcok szerepe	
Cervantes <i>Don Quijotéjában</i> .. .. .	91
<b>SOÓS ALEXANDRA</b>	
Mise en abyme mint öntükröző alakzat Eduardo Mendoza	
<i>A csodák városa</i> című regényében .. .. .	109
<b>SZTRAPKOVICS BETTINA</b>	
Önazonosság és titokmechanizmus Marco Denevi	
<i>Ceremonia secreta</i> című művében .. .. .	119

**TOMPA ANNA ROZÁLIA**

Meg-/feltört elvárások

Három argentin kispróza vizsgálata a recepcióesztétika szerint

– a buddhista koan fényében .. .. . 133

**TÓTH KAMILLA**

Egy törött tükör torz képei

A töredezettség fogalma Julio Cortázar *62/kirakós játék* című művében .. 147

**ZOMBORY GABRIELLA**

Egy áruló pícaro

Pikareszk és antipikareszk jellegzetességek José Donoso

*El obsceno pájaro de la noche* című regényében .. .. . 163

# ELŐSZÓ

Az olvasó a *Lazarillo* hagyományos, ugyanakkor rendhagyó kötetét tartja kezében. A kiadvány már hagyományosnak mondható, hiszen ez a hatodik megjelenő cikkgyűjtemény. Hagományos abból a szempontból is, hogy a tanulmányok zömét ismét az ELTE Spanyol tanszékének nyertes OTDK-dolgozatai és doktoranduszainak munkái teszik ki. A jelen kiadvány ugyanakkor rendhagyó, mert szakít a korábbi évek gyakorlatával, és nem csak irodalmi témájú cikkek közzétételére vállalkozik. Nagy örömeinkre szolgál, hogy ebben a kötetben a spanyol nyelvészet is helyet kap, ezen belül is a hangok világa. Mindkét nyelvészeti tanulmány a fonetikai változatosság és a fonológiai kategóriák határterületét és kapcsolatát feszegeti. Az új tudományterület megjelenésével ezt a kötetet a korábbiakhoz képest még inkább a témák sokszínűsége jellemzi. A cikkgyűjtemény vezérfonalának – tudományterülettől, műfajtól, az elemzett művek korától és stílusától függetlenül – a kategóriák és kategóriahatárok keresését tarthatjuk.

Báder Petra cikke Carlos Fuentes *Aura* című kisregényét vizsgálva törekszik a kategóriák, azok határainak tisztázására a szövegközi viszonyok funkcióinak megállapítására. A szerző szemléletesen érzékelteti, hogy valóság és fikció, fikció és szöveg között nincsenek egzakt határok; a kép megjelenése önmagában nem feltételezi a látást, s olykor nem tudjuk hol ér véget a virtuális kép, vagy hol kezdődik a tükörkép.

Bárkányi Zsuzsanna munkája a spanyol zárhangok zöngésedését vizsgálja szinkrón és diakrón szempontból, és ezeken keresztül mutatja be a fonológiai neutralizáció, a köztes kategóriák és a kategóriák újraértelmezésének szövevényes világát.

Dobák-Szalai Zsuzsanna szintén az értelmezés és újraértelmezés határait feszegeti Julio Cortázar *Nagyítás* című novellája kapcsán. A tanulmány végére a biztosnak hitt kategóriahatárok oly képlékennyé válnak, hogy az olvasó nemcsak abban bizonytalanodik el, hogy ecói értelemben nyitott vagy zárt műről van-e szó, de abban is, hogy valójában novellával van-e dolga.

Gaál Zoltán Kristóf munkájában egy elveszettnek hitt spanyol hang a [v] nyomába szegődik, évszázadokon és kontinenseken át követi, míg Chilében és Kubában rátalál. A dolgozat kísérletekkel igazolja egy allofonikus labiodentális réshang/közelítőhang új keletű megjelenését Amerikában, ám ez nem egy új kategória megjelenése, csupán a meglévők határainak újraértelmezése.

Gyurok Gordana egy olyan argentin író, Silvina Ocampo munkásságát mutatja be nekünk, akinek teljes életművét a határok keresése, leginkább újra- és átértelmezése jellemzi. Az elemzés a nőiség ábrázolása és megragadása köré épül, melynek középpontjában a női test és az azt borító ruha egymástól való szétválaszthatóságának dilemmája áll.

Perényi Katalin Juan Carlos Onetti *Búcsúzások* című kisregényének recepcióesztétikai elemzése által az olvasói bevonódás pontjait keresi, a hiteles és a nem hiteles narrátori módozatok közti konvencióátlépéseket vizsgálja.

Smid Bernadett cikke visszavezet bennünket a modern regények kezdetéig, azonban a Cervantes *Don Quijotéjába* beleszótt románcok vizsgálatával mégis képes újszerű nézőpontból megközelíteni a látszat és valóság, realitás és ironia örök ingoványos határait.

Soós Alexandra dolgozata Eduardo Mendoza *A csodák városa* című jól ismert és sokat elemzett regényének világait veszi nagyítója alá. A főtörténet önálló világai, a különböző narratív szintek egymásba szöve, egymásba ágyazva jelennek meg; s a regénybeli fikció határai is homályosak, nem egyértelmű az sem, hol lépünk át a fikcióból a metafikcióba.

Sztrapkovics Bettina tanulmánya az én körvonalait, azok átértékelését, átrendeződését követi nyomon Marco Denevi argentin író *Ceremonia secreta* című regényében. A regény két jól elkülönülő zsáner, a hagyományos gótikus regény és a krimi közötti határokat mossa össze és parodizálja.

Tompa Anna Rozália szintén az argentin irodalom, ezen belül is a kispróza világába vezeti be az olvasót egy még távolabbi világ, a buddhista koan paradoxonjain keresztül. Az elemzett művek közös vonása a narratív vonal váratlan megtörése, az álom és a valóság összeolvadása.

Tóth Kamilla Julio Cortázar *62/kirakós játék* című művével foglalkozik. A nyilvánvalóan töredékes szerkezetű regény mind cselekményét tekintve, mind az idő- és a térkezelés szempontjából átlépi a narratív konvenciók határait. Az elemzés újszerűsége, hogy bevezeti az „eredetszereplő” fogalmát, mely egyfajta felsőbbrendű szervezőelvként egésszé rendezi a kaleidoszkópszerűen töredezett részleteket.

Zombory Gabriella José Donoso chilei szerző *El obsceno pájaro de la noche* című művét tárgyalja. Bár a narratívát a kritika egyértelműen posztmodern szövegnek tartja, a cikk a XVI. századi műfaj, a spanyol pikareszk regény vonásait, illetve ennek tagadását, a főszereplő antipikareszk jellegzetességeit elemzi. Az identitás határainak megfogalmazása, illetve átértelmezése ebben a műben is meghatározó kérdés.

Budapest, 2015. május 30.

Bárkányi Zsuzsanna és Perényi Katalin



BÁDER PETRA

# JÁTSSZUNK! TRANSZTEXTUALITÁS, METALEPSZIS, KÉPISÉG

MEGJEGYZÉSEK CARLOS FUENTES *AURA* CÍMŰ  
KISREGÉNYÉHEZ

Mi újat mondhatnánk Carlos Fuentes *Aurájáról*?<sup>1</sup> A mexikói író négy szereplőre építi emblemikus kisregényét: Felipe Montero, a fiatal történész az özvegy Consuelo házába költözik, hogy annak elhunyt férje, Llorente tábornok kéziratait rendezze; de beleszeret a szolgálóba, Aurába... A mű kompozíciós technikáját és műfaji transztextualitását többen taglalták, ám a különböző értelmezések meglehetősen divergálnak.<sup>2</sup> Dolgozatomban nem az *Aura* egy újabb interpretációját tűzöm ki célul, hanem sokkal inkább egy olyan értelmezési stratégia felépítését, amellyel lehetőség nyílik – a szövegközi viszonyok és a képiség kategorizálása és funkcióinak megállapítása által – elmélyíteni és kiegészíteni a fuentesi kisregénnyel kapcsolatos ismereteinket.

## A SZÖVEGKÖZI VISZONYOK JÁTÉKA

A szövegközi kapcsolatok (transztextuális viszonyok, „a szöveg textuális transzcendenciája”)<sup>3</sup> vizsgálatát a Genette által felállított rendszer alapján fogom elvégezni: megpróbálom feltárni mindazon nyilvánvaló és rejtett kapcsolatok

.....  
<sup>1</sup> Fuentes, Carlos: *Aura*, ford. Hargitai György, In Benyhe János (vál.): *Latin-amerikai elbeszélők*, Budapest, Európa, 1970, 499–531.

<sup>2</sup> Erre reflektált Czecze Gabriella előadása is, amelyet a XXX. Jubileumi OTDK Humán Tudományi Szekciójában mutatott be Egerben, 2011. április 19-én („Az értelmezés nehézségei – Tér, idő és szereplők Carlos Fuentes *Aura* című művében”); az előadásnak sajnos nem jelent meg írott változata. A szerző a lehetséges olvasatok sokszorozódását a szöveg mágikus jellegének tulajdonítja.

<sup>3</sup> Genette, Gérard: „Transztextualitás” *Helikon* 1996/1–2, 82–89 (89).

összességét, amelyek Fuentes kisregényét összeköttesbe hozzák más szövegekkel. A kisregényről született tanulmányok többsége a gótikus irodalom továbbélését véli felfedezni a műben; első lépésként tehát megállapítható, hogy a gótikus irodalom jellemzőinek jelenléte az *Aura* architextusa.<sup>4</sup> A legtöbb elemzés a gótikus térábrázolás átvételét vizsgálja, köztük Miguel Ángel Náter is, aki a műben szereplő ház leírását a tudat ábrázolásának egyik lehetséges megvalósulásaként definiálja: az épület az emberi test és elme metonímiájaként funkcionál.<sup>5</sup> Valóban éles ellentét körvonalazódik a város (külső tér, makrokozmosz), illetve a ház (belső tér, mikrokozmosz) között. Ez utóbbi a Consuelo által megfogalmazott, íratlan szabályok alapján létezik és működik, belső „dekorációja” pedig a gótikus regények térábrázolására emlékeztet: a romhoz hasonlatos, amely egy gazzal benőtt gótikus kastély képét idézheti fel az olvasóban; a kisregényben ezt a ház köré magasodó falak, a fenyegető város általi bekebelezés jeleníti meg.

Az *Aura* kétszintű rendszerre épül, nemcsak a szereplők, hanem a tér/szöveg viszony kialakításában is: a sötét, romos tér Llorente tábornok kézírataiban köszön vissza. Ha a házra romként tekintünk, a kéziratokat maradéknak nevezhetjük, hiszen kiindulópontként szolgálnak egy új szöveg létrehozásához: az emlékirat a fiatal történész által írt hypertextus hypotextusa.<sup>6</sup> A kézirat a tábornok emlékeit tartalmazza, ezzel párhuzamosan a ház egy emlékekkel teli zárt tér, egyfajta teresített lidércnyomás; viszont az is fontos, hogy az emlékek írott – akár azt is mondhatnánk, racionalizált – formában szerepelnek. Ez nem csupán Consuelo asszony irracionalitásával áll ellentétben, de a férfi-női kapcsolat alapvető különbségét is definiálja.

A kisregényben szereplő férfi-női ellentéttel kapcsolatban is számos tanulmány látott napvilágot; közülük María A. Salgado az örök nőiséget látja megtestesülni Consuelóban, míg a tábornok és Felipe az ezzel szemben táplált ősi férfifélelem hordozói lennének.<sup>7</sup> Salgado kiemeli a gótikus irodalom kapcsolatát

.....  
<sup>4</sup> A genette-i definíció értelmében, az architextualitás (a transztextualitás ötödik esete) egy bizonyos műfajhoz való tartozást jelöl. *Uo.*, 85. A gótikus jellemzők jelenlétével kapcsolatban számtalan tanulmány látott napvilágot; a teljesség igénye nélkül és a dolgozat terjedelmét figyelembe véve csupán néhány összegző megjegyzés jelzésére lesz lehetőség és szükség, ezért jelentősen leszűkítettem az *Aurával* kapcsolatos, rendelkezésünkre álló bőséges szakirodalmat.

<sup>5</sup> Náter, Miguel Ángel: „La imaginación enfermiza: la ciudad muerta y el gótico en *Aura* de Carlos Fuentes” *Revista Chilena de Literatura*, 2004/64, 73–89.

<sup>6</sup> Genette definíciója szerint, a hypertextualitás „minden olyan kapcsolat, amely egy B szöveget (hypertextus) egy korábbi A szöveghez (hypotextus) fűz, melyre nem kommentárként fonódik rá”. *i. m.*, 86.

<sup>7</sup> Salgado, A. María: „Sobre vírgenes y brujas en *Aura* de Carlos Fuentes” *Revista Nuestra América*, 2006/1, 34–44.

olyan legendák és mondák világával, amelyek az ember félelmeit és aggodalmait fejezik ki, majd kiegészítésképpen azt is megjegyzi, hogy az ősi nőiség itt egy modern, mindennapi világgal áll szemben, amelyet a férfiak képviselnek a kisregényben.<sup>8</sup> Ez szöges ellentétben áll a gótikus regények disszonáns szereposztásával, a szintén aktív, démoni férfi hőssel, valamint a passzív, önzetlen női alakokkal.<sup>9</sup> Ezt a megállapítást támasztja alá a Fuentes által választott paratextus is,<sup>10</sup> amely Jules Michelet *La sorcière* [A boszorkány] című művéből származik: „A férfi vadászik és harcol. A nő fondorkodik és álmodozik; ő a képzelet, az istenek szülőanyja. Birtokában van a második látásnak, a szárnyaknak, melyekkel a vágyak és a képzelet végtelenjébe repülhet... Az istenek olyanok, mint a férfiak: egy nő mellén születnek és halnak...”<sup>11</sup> Bár a férfi a vadász és harcos alakjában jelenik meg (ez éppen a Kilgour-féle jellemzést igazolja), az idézet második felében a nő „cselszövése” mégis a Salgado-féle interpretációhoz közelít. A paratextus funkciója tehát a férfi-női viszonyok kisregénybeli meghatározása, illetve a hagyományos gótikus irodalmat jellemző nemi szerepek szubverziójának megelőlegezése. Hasonló funkcióval bír a szöveg másik paratextuális eleme, a cím is. A spanyol „aura” szó jelentéseit Pál Ágnes tanulmánya részletezi;<sup>12</sup> dolgozatom szempontjából a másodlagos jelentés lesz meghatározó (karvalyféle ragadozó madár), hiszen tökéletesen illik egyrészt a Michelet-idézethez, amely szárnyakkal ruházza fel a nőt, másrészt Felipe vezetéknevéhez: a *montero* jelentése vadász. De Consuelo és Llorente neve is párhuzamba állítható: az előbbi vigaszt jelent, az utóbbi pedig a spanyol *llorar* (sírni) igére vezethető vissza, így összhangba hozható a vigasszal.

A tér ábrázolására visszatérve azt is érdemes megjegyeznünk, hogy Náter a pokolba való leszállásként jellemzi Felipe Montero kalandját.<sup>13</sup> Ez a párhuzam azért is találó, mert – bár ezt Náter figyelmen kívül hagyja – a pokolba való leszálláshoz Felipének fel kell mennie a lépcsőn: „Menjen előre tizenhárom lépést, s jobbra megtalálja a lépcsőt. Jöjjön fel, legyen szíves... Huszonkét

.....  
<sup>8</sup> *Uo.*, 44.

<sup>9</sup> Kilgour, Maggie: „Part 1”, In uő: *The Rise of the Gothic Novel*, London/New York, Routledge, 1995, 1–43 (18).

<sup>10</sup> A paratextus a genette-i felosztás második kategóriája, melyet talán a „szövegkörüli elemek” kifejezéssel szemléltethetnénk legpontosabban; idetartoznak: cím, alcím, előszó, utószó, előszövegek (vázlatok, piszkozatok) *i. m.*, 84.

<sup>11</sup> Fuentes: *i. m.*, 499.

<sup>12</sup> Pál, Ágnes: „Influencia de Cervantes en la novela *Aura* de Carlos Fuentes”, In Scholz László és Vasas László (szerk.): *Cervantes y la narrativa moderna*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 200–205.

<sup>13</sup> Náter: *i. m.*, 82.

lépcsőfok. Számolja meg”.<sup>14</sup> A vertikális kiforgatása működésbe hozza azt a mechanizmust, ami a házon belüli viszonyokat is összekuszálja majd; ez utóbbi fő eszköze a látás kiiktatása a sötétség által. A térbeli konvencionális kapcsolatok deformációja (a fönt/lent felcserélése, a kint/bent kielezett ellentéte, a házsámok összevisszasága) az időbeliség felborulásával is párhuzamba állítható: a tábornok iratait a kronológia hiánya jellemzi, míg Consuelo és Aura figuráját a különböző életkorokba való sorolhatóság ellentmondása. Az utóbbi jellemzők funkciója az érzelmi megtévesztés, amelynek mind Llorente, mind Felipe áldozatává váltak, és amelyet a ház és maga Consuelo generál.<sup>15</sup>

A gótikus irodalom műfaji jellemzőiben is fellelhető egy immanens kettősség: a középkori románc elemeinek kombinálása a modern regény elemeivel, ahogyan azt Walpole is teszi *Az otrantói kastély* című gótikus történetben.<sup>16</sup> A gótikus regény tehát eleve egy kevert, hibrid, eredendően transztextuális műfaj; Maggie Kilgour definíciója szerint:

„[A gótikus irodalom] egymástól eltérő irodalmi forrásokból táplálkozik, ezek vegyítéséből bontakozik ki, mégsem szabadulhat tőlük; ezek a brit népmesék, balladák, a románc, az Erzsébet és Jakab kori tragédiák (főleg Shakespeare), Spenser, Milton, a reneszánsz melankóliája, a temetői költészet, az Osszián-kultusz, a fenséges, a szentimentalista regényírók (mindenekelőtt Prévost, Richardson és Rousseau), illetve a germán hagyományok (elsősorban Schiller *A haramiák* és *Der Geisterseher* [Szellemlátó] című művei). Formáját tekintve olyan, akár Frankenstein szörnye: a múlt apró darabkáiból áll össze.”<sup>17</sup> (4)

Nem véletlen hát, hogy egy gótikus architextussal bíró történet XX. századi változatához Fuentes egy szintén önálló, mégis hibrid elbeszélőformát, a kisregényt választotta. Továbbá, ha a Kilgour által említett shakespeare-i hatást is figyelembe vesszük, azt sem veszíthetjük szem elől, hogy az *Aura* öt részből áll, akár

.....  
<sup>14</sup> Fuentes, *i. m.*, 501.

<sup>15</sup> Az érzelmi megtévesztés (*affective fallacy*) Markman Ellis a gótikus irodalomról írt könyvében is szerepel, aki azt a XVIII. század végi szentimentalista kultúra stratégiái közé sorolja. *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

<sup>16</sup> Ellis: *i. m.*, 18–22.

<sup>17</sup> “[The gothic] feeds upon and mixes the wide range of literary sources out of which it emerges and from which it never fully disentangles itself: British folklore, ballads, romance, Elizabethan and Jacobean tragedy (especially Shakespeare), Spenser, Milton, Renaissance ideas of melancholy, the graveyard poets, Ossian, the sublime, sentimental novelists (notably Prévost, Richardson, and Rousseau), and German traditions (especially Schiller’s *Robbers* and *Ghost-Seer*). The form is thus itself a Frankenstein’s monster, assembled out of the bits and pieces of the past.”

az angol szerző drámái; amennyiben feltételezzük, hogy az ötfelvonásos forma párhuzamba állítható a mexikói kisregénnyel, nem csupán műfaji keveredéssel állunk szemben, hanem műnemek közötti kapcsolatokat is felfedezhetünk: újabb játék látszik kibontakozni.

Az intertextuális kapcsolatok<sup>18</sup> kutatása egy külön tanulmány témája lehetne, ám, ha már a műfaji besorolásról beszélünk, említsük meg a kisregény elején szereplő kopogtatót; a következő részletről van szó:

„Hasztalan zörgetsz a kopogtatóval, azzal a formátlan, kopott, réz kutyafejjel: akár a természettudományi múzeumokban a kutyamagzat feje. Azt képzeled, a kutya rád mosolyog, és szabadulni igyekszel fagyos érintésétől. A kapu enged ujjaid gyenge nyomásának, de mielőtt belépnél, még visszanezel a vállad felett, összevonod a szemöldököd: hosszú sorban várakozó teherautók és gépkocsik dohognak, dudálnak, egészségtelen füstöt pöfögnek türelmetlenségükben. Hiába próbálsz egyetlen képet is rögzíteni ebből a közönyös külvilágból.” (501)

Az idézet egyrészt intertextuális kapcsolatban áll Poe *A holló* című művével:<sup>19</sup> bár ott nem esik szó kopogtatóról (és a fent idézett részletben sem maga a tárgy a legfontosabb), mindkét történetben a kopogás aktusa hozza működésbe a fantasztikumot. Ez explicit módon fejeződik ki az *Aurában*: a főszereplő Felipe Montero, miután bekopog a házba, más szemmel nézi azt a világot, amit hátrahagyott; rögtön a mű elején kialakul a fentebb említett ellentét a mikro- és a makrokozmosz között. A kopogás fogja jelezni azt a határátlépést, amely a realitásból az irrealitásba, a racionálisból az irracionálisba vezet.<sup>20</sup> A kopogtató leírásának és a visszatekintés motívumának taglalása a főszereplő bizonytalanságát fejezi

<sup>18</sup> Az intertextualitásra itt mint genette-i fogalomra utalunk, azaz a transztextualitás első kategóriájára, mely egy szöveg egy másik szövegben való tényleges (explicit) jelenléte. *I. m.*, 82. Genette definíciójával szemben Julia Kristeva a szövegközi kapcsolatok összességére használja az intertextualitás fogalmát („A szövegstrukturálás problémája”, *Helikon* 1996/1–2, 14–22).

<sup>19</sup> Czece Gabriella E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* c. művével állítja párhuzamba a kopogtató funkcióját (*i. m.*); összegzősképpen megállapíthatjuk, hogy az *Aura* tehát intertextuális kapcsolatot ápol minden olyan szépirodalmi művel, amelyben egy tárgy hozza működésbe a fantasztikumot.

<sup>20</sup> Emlékeztetőül megjegyezném, hogy pontosan ezekkel a szavakkal jellemeztem a férfini ellentétet: a tábornok és a történész (a racionalitás megtestesítői) gyökeres ellentétben állnak az *Aura*/Consuelo párossal (az irracionális megtestesítőivel). Ez utóbbiak irracionálisága nemcsak Consuelo tudatának kivetülésében válik egyértelművé (ezt elemeztem a térábrázolással kapcsolatban), hanem az általa gyakorolt praktikákban (fekete mágia, delejezés) és alakja megkettőződésében is. Irracionalitását továbbá fokozza az

ki, amely Todorov szerint a fantasztikus műfaj lényege, hiszen a fantasztikum a bizonytalanság ideje alatt lép életbe.<sup>21</sup> A fantasztikus irodalom tehát egy újabb architextus Fuentes művében; ezt a tényt az is alátámasztja, hogy a műfaj közvetlen előzménye éppen a gótikus regény.<sup>22</sup>

A koppanás többször visszatér a kisregény során: minden alkalommal, amikor ebédhez vagy vacsorához hívják Felipét, valaki kopogtat az ajtón: „Hallod a koppanást az ajtón, a koppanás után a csengettyűszót, a vacsorára hívó csengettyűt”.<sup>23</sup> Ahogy a házba történő belépésekor, most is az ajtó és az azon hallatszódó koppanás lesz az a határ, melynek átlépése ismét működésbe hozza a fantasztikumot. Ám a két kopogás között lényeges különbség áll fenn: míg a mű elején maga Felipe kopogtat az ajtón, addig dolgozósobája ajtaján valaki más (feltehetően Aura) kopogtat. A történész szobája olyan elszigetelt térré válik a házon belül, amelyben ismét a külvilág szabályai uralkodnak, és amelyre nem (vagy csak részben) hat a mikrokozmosz; ez megerősíti azon feltételezésünket, hogy Felipe a racionalitás megtestesítője a műben. A ház és a szoba ellentétét már a hirdetés is anticipálja, hiszen a szöveg külön kiemeli, hogy a szoba napos, így a házba való belépéskor a sötétség/világosság dichotómia ismét kiéleződik.

A kisregényben szereplő szövegek is alapvető fontosságúak: az emlékiratok a hyper- és architextualitás speciális, szövegen belüli (intratextuális) esetét alkotják. Felipe Montero feladata az iratok rendezése és megjelentetése, valójában mégis azok újraírásáról van szó: „Őn megtanul a férjem stílusában fogalmazni. Elég lesz hozzá, ha elrendezi és elolvassa az írásait”.<sup>24</sup> Az újraírás szándéka egy új szöveg létrejöttét feltételezi, amely az emlékiratok (a hypotextus, melynek részletei tipográfiailag is elkülönülnek, hiszen dőlttel vannak szedve) hypertextusa lesz. A tábornok írásai ugyanakkor architextuális jellegűek is, ugyanis megszabják a Montero által írt szöveg műfaji jellemzőit és stílusjegyeit, melyek elsajátítására Consuelo asszony kérte meg; tehát nem szó szerinti átírásról van szó, hanem az eredeti szöveg módosításáról és befejezéséről. Ehhez természetesen el kell olvasni a szöveget; az olvasás motívumát Pál Ágnes Cervantesig vezeti vissza: Don Quijote önmagát olvassa, leírva látja magát.<sup>25</sup> Többszörös áttétellel, de ugyanez történik Fuentes kisregényében is: Felipe Montero a mű végén saját arcképét véli felfedezni egy régi fényképen; az

.....  
a csodálkozás és hitetlenkedés, amelyet Felipe az asszonnyal és a házban történetekkel kapcsolatban fogalmaz meg.

<sup>21</sup> Maár, Judit: *A fantasztikus irodalom*, Budapest, Osiris, 2001, 24–25.

<sup>22</sup> *Uo.*, 51.

<sup>23</sup> Fuentes, *i. m.*, 520.

<sup>24</sup> *Uo.*, 503.

<sup>25</sup> Pál: *i. m.*, 204.

írás és Consuelo varázsereje által visszaváltozik Llorente tábornokká. A tábornok emlékiratainak olvasása során valójában saját emlékeivel ismerkedik meg, újraírásukkal pedig egy véget nem érő, körkörös folyamatot hoz létre, amely ismét aláássa a lineáris időábrázolást (a kronológiát, az események egymásutániségét). Ezt cáfolni látszik Felipe potenciális szövege (közben saját művén is dolgozik), amely jövő időt feltételez; ám, ha figyelembe vesszük az örökös körforgást, a történész befejezetlen (nyitva hagyott) könyve igazából nem más, mint a tábornok megsárgult papírjai.

A genette-i transztextuális kapcsolatok közül eddig még nem beszéltem a metatextualitásról, azaz egy szöveg non-fikcionális jellegű kommentárjáról.<sup>26</sup> Felipe a tábornok szövegéhez fűződő kommentárjait nem tekintjük fikciónak, hiszen – bár a kisregényen, azaz a fikción belül születnek – non-fikcionális jelleggel rendelkeznek: a fiatal véleményezi a tábornok emlékiratait, de még nem alakít ki egy újabb fikciót (szöveget) belőlük. Csak hogy egyetlen példát említsünk, a történész kommentárjai a tábornok stílusát kritizálják: „Llorente tábornok franciasága egyáltalán nem csillogtatja azokat az erényeket, melyeket a felesége tulajdonít neki. Azt mondd magadban, hogy jelentősen megjavíthatod a stílusát, szorosabbra foghatod az elmúlt események szétszórt elbeszélését”.<sup>27</sup>

## A METALEPSZIS JÁTÉKA

A Fuentes kisregényében szereplő transztextuális viszonyok vizsgálata közben számos olyan témát érintettem, melyek feloldását egy másik Genette által bevezetett – eredetileg retorikai, de a szerző által a narratológiába átültetett – fogalom, a metalepszis alkalmazása jelentheti.<sup>28</sup> Ez eredetileg olyan több szóból (általában egy teljes kijelentésből) álló metonímia, ahol az előzmény helyettesíti a következményt, vagy a következmény az előzményt.<sup>29</sup> Ám Genette továbbgondolja a fogalmat, hogy a szerző egyik lehetséges megjelenési formájára alkalmazza: a metalepszis kiemeli a fikció által kiváltott hatás illuzórikus

.....  
<sup>26</sup> A meta- és hypertextualitás közötti alapvető különbség tehát az, hogy bár mindkét szövegek közötti kapcsolat fikcionális jellegű szövegen alapszik, a hypertextussal szemben a metatextus elveszti fikcionalitását. Genette: *i. m.*, 86.

<sup>27</sup> Fuentes: *i. m.*, 510.

<sup>28</sup> Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, Pozsony/Budapest, Kalligram, 2006.

<sup>29</sup> *Uo.*, 7.

jellegét, miközben különös oksági viszonyt teremt, amely mindkét irányban összeköti szerzőt és művét, illetve a reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt.<sup>30</sup> A szerző metalepsziséről beszélünk abban az esetben is, ha annak alkalmazása a reprezentáció határainak másféle (figurális és fikcionális módon való) túllépésére is kiterjed; ez „a bekeretezés határának szándékos megsértése”.<sup>31</sup> A „bekeretezés” szóval Genette a reprezentáció kereteire gondol (a metalepszis bármely művészeti ágban megjelenhet), tehát egy olyan határáthágásról van szó, melynek során – esetünkben egy irodalmi műben – a szerző megsérti/áthágja a narráció peremét. Ám a metalepszis önálló fikcióvá is tud válni: ez esetben nemcsak színeli az olvasó bevonását, hanem meg is teszi azt; ez főleg a fantasztikus irodalomra jellemző.<sup>32</sup> Itt igazából az extratextuális olvasó intratextuálisá válásáról, az olvasó implicitté tételéről van szó, egyszóval az olvasó metalepsziséről.

Már a korábban említett idézetekből is feltűnhetett, hogy Fuentes második személyű elbeszélőt használ *Aura* című művében. Az elemzés megkönnyítése érdekében idézem a kisregény első néhány sorát:

„Olvasod azt a hirdetést: ilyen természetű ajánlatot nem mindennap kínálnak. Elolvasod és újra elolvasod a hírt. Mintha egyenesen neked szólna, senki másnak. Szórakozottan hagyod, hogy a cigarettád hamuja a csésze teába hulljon, melyet ebben a piszkos, olcsó kávémerésben iszogatsz. Ismét elolvasod. F fiatal történezt keresnek. Rendszeretöt. Lelkiismerettest. Aki ismeri a francia nyelvet. Tökéletes nyelvtudással, társalgási fokon. Aki titkári teendőök ellátására képes. F iatalság, francia nyelvismeret, lehetőleg olyan, aki Franciaországban élt valameddig. Háromezer peso havonta, ellátás, kényelmes lakás, napos, külön dolgozószoba. Csak a neved hiányzik belőle. Csak az hiányzik, hogy a szöveg legsötétebb, legfeltűnőbb betűi azt hirdessék: Felipe Montero.” (1970: 499)

A második személyű elbeszélés két címzetthez szólhat: az idézet végén említett Felipe Monteróhoz (az *Aura* főszereplőjéhez), illetve magához az olvasóhoz. Ez utóbbi a narráció részese lesz, hiszen azonossá válik a szövegben szereplő második személlyel; teljes azonosságról mégsem beszélhetünk, hiszen a *te* olyan körülményei is szerepelnek az incipit során, amelyek nem feltétlenül azonosak az olvasó helyzetével, például a kávézóban való üldögélés, cigarettázás vagy a hirdetés alapján elvárt képzettség és tulajdonságok. Az egyetlen dolog, ami a második személyen kívül összeköti a két olvasót (Felipét és minket) nem más,

.....  
<sup>30</sup> *Uo.*, 9., 11.

<sup>31</sup> *Uo.*, 11.

<sup>32</sup> *Uo.*, 21.



mint az olvasás motívuma; ezáltal válik az explicit olvasó részlegesen implicitté: megvalósul hát az olvasó részleges metalepszise.

A második személyű elbeszélő (te) egy első személyű elbeszélő (én) jelenlétét feltételezi: az első szerepe a passzív befogadás, míg a másodiké az aktív kommunikáció.<sup>33</sup> Rojas hármát sorol fel a lehetséges ének közül (Felipe Montero, annak alteregója, illetve Consuelo), és arra a következtetésre jut, hogy Consuelo az elbeszélés énje, hiszen Felipe (vagy annak alteregója) csupán eszközként szolgál az asszony számára.<sup>34</sup> A második személyű elbeszélés hipnotikus hatást gyakorol az olvasóra, Felipe szemszögéből nézve pedig nem más, mint a boszorkány tulajdonságaival bíró Consuelo delejezésének eszköze. Ezt a jövő idő gyakori használata is alátámasztja:<sup>35</sup> „az *Aura* tehát [...] nem a fiatal fordítóról szól, aki egy jövedelmező állás reményében érkezik Consuelo asszony házába; sokkal inkább egy tébolyodott, özvegy, megöregedett nő megindító története, aki álmai beteljesülésének reményében teremti meg képzeletében Felipét”, állapítja meg Rojas.<sup>36</sup>

## A KÉPISÉG JÁTÉKA

Minden irodalmi szöveg a nyelvre épül, tehát eleve ikonikus jellegű, ám, mivel nyelvi jelekből áll, ikonicitása csak közvetett lehet, hiszen a verbális jelek szimbólumok, melyek önkényes kapcsolatban állnak az általuk ábrázolt tárggal; az irodalom tehát nem más, mint „az ikonikus és a szimbolikus közötti feszültség”.<sup>37</sup> Orosz Magdolna három csoportra osztja a narratív diskurzusban megjelenő

.....  
<sup>33</sup> Rojas, Santiago: „Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación”, *Revista Iberoamericana* 1980/112–113., 487–499. (488). Ebben a nagyszerű tanulmányban Rojas részletesen elemzi az elbeszélésbeli én/te viszonyt.

<sup>34</sup> *Uo.*, 491.

<sup>35</sup> *Uo.*, 492. A „hipnotikus” szó a kisregény szövegében is megjelenik, *Aura* igéző és ellenállhatatlan tekintetével kapcsolatban: „Isszátok azt a különlegesen sűrű bort, és te néhanéha elfordítod a tekinteted, hogy *Aura* rajta ne kapjon a hipnotikus szemérmertlenségen, aminek nem tudsz ellenállni”. Fuentes, *i. m.*, 507.

<sup>36</sup> Rojas: *i. m.*, 497. „*Aura*, por tanto [...], no es la historia del joven traductor que llega a la casa de doña Consuelo atraído por un lucrativo empleo, sino más bien la conmovedora narración de una enajenada, viuda y decrepita, que crea en su imaginación a Felipe como medio para obtener el triunfo de sus sueños.

<sup>37</sup> Orosz, Magdolna: „Kép és képiség az elbeszélő diskurzusban”, In *uő*: „*Az elbeszélés fonala*”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat, 2003, 145–201. (147).

képeket: fikción kívüli, fikción belüli és „virtuális” képek.<sup>38</sup> Az *Aurával* kapcsolatban tudomásom szerint két fikción kívüli képről<sup>39</sup> beszélhetünk, mindkettő Sarolta mexikói császárnét ábrázolja: az első egy festmény, fiatalkori képmása, a második pedig egy fénykép a halott császárnéről; az előbbit a Chapultepeci kastélyban, az utóbbit a Casasola Archívumban látta Fuentes.<sup>40</sup> Bár konkrétan egyikre sem utal a kisregény szövege, az *Aura* mégis e két kép (egy festmény és egy fotográfia) szemantikailag rendkívül gazdag kifejtése, amely szemléltetni hivatott a képek között eltelt időt, illetve azok halhatatlanságát. Akár a festmény és a fénykép, maga a szöveg is rögzíti a szóban forgó császárnét, ám az *Aura* megfosztja a képeket valós történelmi (non-fikcionális) háttérüktől, hogy egy merőben fiktív világban szövegesítse, újraírja azokat. Valójában ugyanez történik a tábornok kéziratával is, melynek vitathatatlan történelmi-történeti jellegét többször is hangsúlyozza a szöveg.

A kisregényben két fikción belüli képtípust különíthetünk el,<sup>41</sup> melyek ugyanakkor párhuzamba állíthatók az író megihlető, fentebb tárgyalt két képpel, hiszen szintén festményekről és fényképekről van szó. Az asszony szobáját díszítő szentképek leírása a következő:

„mintha szentképekkel hadakozna, melyeket, mikor közelebb lépsz, sikerül felismer-  
ned: Krisztus, Mária, Szent Sebestyén, Szent Luca, Mihály arkangyal, s a vigyorgó  
ördögök, az egyedül mosolygók ebben a fájdalmas és haragos ikonográfiában: vigyo-  
rognak, mert a mécsesek fényében, a régi metszeten háromágú szigonyokat szurkál-  
nak a kárhozottak bőrébe, kondérokából forró vizet zúdítanak rájuk, megerősokolják

.....  
<sup>38</sup> Bővebben l. Orosz: *i. m.*, 175–201.

<sup>39</sup> A fikción kívüli képek „az elbeszélő szövegben elmondott fiktív történeten kívül és tőle függetlenül konkrét festményként léteznek” (Orosz, *i. m.*, 175.). Három alcsoportja az ikonitás három különböző fajtáját jelöli: az első csoportba tartoznak az általános fikción kívüli utalások, melyek nem konkrét képhez kötődnek; ekkor a kép(ek) és az irodalmi szöveg között úgynevezett „globális modellviszony” jön létre, tehát a kép a szöveg modelljeként funkcionál. A második csoportba tartoznak a fikción kívüli konkrét utalások; ekkor úgynevezett „részleges modellkapcsolat” jön létre, hiszen az irodalmi szöveg csupán a kép egyes elemeit képezi le. A harmadik csoportba pedig a részleges konkrét fikción kívüli utalások tartoznak, azaz egy kép vagy képek egyes részleteire történő utalások; ekkor hasonlósági reláció jön létre az egyes képi tulajdonságok és a fiktív alakok között. L. Orosz: *i. m.*, 175–186.

<sup>40</sup> Rojas: *i. m.*, 491.

<sup>41</sup> A fikción belüli kép (ez a fiktív világ szerves részét alkotja) lehet egy „szövegbe integrált tematikus elem” vagy a „történet eleme, ami a fiktív cselekmény egyes mozzanatait sűrítve ábrázolja”. Az utóbbi esetben a kép kettős funkcióval bírhat: egyrészt az elbeszélés ürügyül szolgál, másrészt a konfliktus kiváltója vagy hordozója (Orosz, *i. m.*, 187–191.).

az asszonyokat, lerészegednek, élvezik a szenteknek tilos szabadságot. Odalépsz ehhez a középső szentképhez, melyet a Fájdalmas Szűzanya könnyei, a Keresztrefeszített vére, Lucifer gyönyöre, az Arkangyal haragja, az alkoholosüvegekben őrzött zsigerek, az ezüstszívek koszorúznak: Consuelo asszony térden állva az öklével fenyegetőzik; a közelébe érve meghallod dadogva ejtett szavait:

– Jöjj el, Isten országa, harsanj, Gábor trombitája; jaj, hogy nem akar elpusztulni ez a világ!”(509)

A Consuelo szobájában lévő képek tehát kettős szereppel bírnak: egyrészt hangsúlyozzák és elmélyítik a különbséget az isteni és a démoni hit között, másrészt ez utóbbit az asszony szertartásával hozzák párhuzamba, mely boszorkányos, sátánista színezetet ölt.<sup>42</sup> A fent idézett részlet továbbá arra is lehetőséget ad, hogy megfigyeljük Fuentes képleírasi (ekfrázis) technikáját: nemcsak a képen látottak tárulnak elénk, hanem az azokhoz fűzött magyarázat és interpretáció is. Az egyik házbéli helyiség leírásánál bukolikus jeleneteket ábrázoló képekre lesz figyelmes Felipe, ezek zöld színe Aura ruhájához és szeméhez kapcsolódik; ám ez a referencia csupán említésszerű.

Míg láttuk, hogy a festmények a női szférába tartoznak, a kisregényben szereplő fényképek esetében a férfisféra is működésbe lép; Felipe az emlékiratok mellett fotográfiákat is talál, melyek Consuelo asszonyt és Llorente tábornokot ábrázolják:

„Ennek a katonaruhás öregúrnak az arcképe: a régi fotográfia egyik sarkában: *Moulin, Photographie, 35 Boulevard Haussmann*, és a dátum: 1894. És Aura fotográfiája: Aura, a zöld szemével, csigákba fogott, fekete hajával, amint ráhajol arra a dór oszlopra, a háttérben festett táj: Loreley vidéke a Rajnán; nyakig gombolt ruha, kendő a kézben, abroncsszoknya: Aura, és a dátum: 1876, fehér tintával írva, és hátul a dagerotípiá vastag kartonján ez a pókhálóírás: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* és az aláírás, ugyanazokkal a betűkkel: *Consuelo Llorente*. A harmadik fényképen megpillantod Aurát a civil ruhás öregemberrel, mindketten egy padon ülnek valami kertben. A fénykép egy kissé elmosódott: Aura nem látszik olyan fiatalnak, mint az előző fotográfiáján, de ő az, és a férfi ... te magad vagy.” (528)

<sup>42</sup> José Luis Martínez Morales, az *Aura* és a Biblia közötti viszony vizsgálatát taglaló tanulmányában, a szentség szubverziójának tekinti, és a fekete mise elemeihez sorolja az említett motívumokat (Martínez Morales, José Luis: „*Aura*, el espectro de la transgresión”, *La Palabra y el Hombre* 2002/123, 99–109.). Továbbá Náter egy harmadik funkcióval is kiegészíti a Consuelo szobájában lévő képeket: a ház gótikus jellegét hivatottak árnyalni (Náter: *i. m.*, 81.).

A fényképek leírása ezúttal nem jár értelmezéssel, csupán a rajtuk szereplő alakok kinézetének ismertetésével, illetve a hátoldalon található textuális elemek felfedésével. A fotográfiák funkciója itt már nem metaartistikus, hanem az elbeszélte történet csúcspontjával egyenértékű, hiszen a harmadik képen valósul meg (itt válik explicitté) Felipe Montero és Llorente tábornok egygyé válása.

Bár a fikción kívüli és belüli képek csekély számban vannak jelen a szövegben, annál hangsúlyosabb funkcióval bírnak, ugyanúgy, mint a virtuális képek (tükör-, álom- és emlékképek), amelyek végigszövik a kisregényt. A narratív szövegben betöltött szerepük ismertetéséhez vegyük végig az *Aurában* szereplő virtuális képeket; kezdjük az emlékképekkel, hiszen azok (mint fentebb láttuk) szorosan kapcsolódnak az olvasás/írás folyamatához. Ezeket fragmentaritás jellemzi, hiszen Felipe három részletben szerzi meg a tábornok papírjait; Llorente emlékei éppen az olvasás/újraírás során fognak aktualizálódni. Az iratok ugyanakkor tartalmazzák a fiatal Consuelo jellemzését is, virtuálisan felidézve az asszony régi énjét, amelyet most Aura testesít meg. A tábornok iratai kronologikusan haladnak Consuelo leírásában: először a tizenöt éves nőt írja le, ám csupán egyetlen jellemző tulajdonsága fizikai, hiszen éppen a lány zöld szempárja bővölte el Llorentét (ahogy Felipét is Aura zöld szemei csábították el). Consuelo aztán már a tábornok feleségeként jelenik meg a szövegben, amikor is Llorente az asszony egy negatív tulajdonságát emeli ki: macskákat kínoz. Az utolsó bejegyzés már egy idősödő, kétségbeesett Consuelót ismerteti, aki narkotikumokhoz fordul ifjúsága megőrzése érdekében; a zárzó pedig az asszony boszorkány-mivoltát támasztja alá: „*Consuelo, le démon aussi était un ange, avant...*”<sup>43</sup> Az iratok tehát nemcsak a tábornok és életének emlékeit, hanem Consuelo emlékképét is felidézik, aki Felipe olvasásán keresztül tárul fel újra.

A tükörképek jelenléte többnyire a Consuelo/Aura párossal állnak kapcsolatban. Fuentes több esetben is hangsúlyozza a két nő elválaszthatatlanságát, még hozzá mozdulataik automatikus, gépies ismétlődése, illetve egyidejűsége által. Ez a jelenség számos esetben megismétlődik az *Aura* során, én most itt csak három esetet említek, amelyeket a Felipére gyakorolt hatás alapján választottam ki. Az első egy közös étkezés alkalmával történik:

„A nagynéniről hirtelen az unokahúgra pillantasz, majd az unokahúgról a nagynénire, ám Consuelo asszony ebben a pillanatban minden mozgást félbeszakít, és Aura is a tányérra teszi a kést, és mozdulatlaná mered; jól emlékszel, hogy egy pillanat töredékével azelőtt Consuelo asszony ugyanezt tette.” (513–514.)

.....  
<sup>43</sup> Fuentes: *i. m.*, 528.

A második eset egy kecske leölése során:

„A konyhában találok [Aurát], igen, abban a pillanatban, amikor egy kecskebak tor-  
kát metszi el [...] e mögött a látvány mögött elvész a rosszul öltözött, kócos, vértől  
mocskos Aura képe, aki úgy néz rád, mintha ott se volnál, aki csak folytatja hentes-  
munkáját.

Hátat fordítasz neki: most majd beszélsz az öregasszonnyal [...] látod [Consuelo] keze  
mozgását, ahogy a levegőbe mered: egyik kezét előrenyújtja és összeszorítja, mintha  
erőlködve fogna valamit, a másikban valami légnemű tárgyat szorongat, amivel  
egyszer-kétszer beledőf a levegőbe. Aztán az öregasszony a melléhez döngöli a kezét,  
felsőhajt, megint a levegőben szabdal, mintha – igen, tisztán látod –, mintha valami  
állatot nyúzna” (518–519.)

A harmadik pedig az Aurával való szeretkezés után következik be:

„Mindketten egyszerre állnak fel, Consuelo a székről, Aura a földről. Mindketten  
hátat fordítanak neked, lassan haladnak az öregasszony hálószobájának ajtaja felé,  
együtt mennek át a szobába, ahol a szentképek elé helyezett mécsek reszketnek,  
becsukják maguk mögött az ajtót, téged otthagynak, aludj csak Aura ágyában.” (523)

A három eset kiemelésével nemcsak azt szeretnénk alátámasztani, hogy  
Consuelo és Aura egymás tükörképei, hanem azt is, hogy eggyé válásuk egy  
fragmentált, graduális folyamat eredménye, hiszen az utolsó részletben (köz-  
vetlenül a szeretkezés után) együtt hagyják el a szobát. Aura tükörkép jellege  
egyébként explicit módon is megjelenik a szövegben: „Aura ide van zárva,  
mint eggyel több tükör, mint eggyel több ikon ezen a fogadalmi tablón, ahol  
csodák, oltalmazó szívek, képzeletbeli ördögök és szentek sokasága szorong”.<sup>44</sup>  
Ez nyilvánvalóvá teszi Aura ikonikus, képszerű jellegét, illetve ismét alátá-  
masztja Consuelo felsőbbrendűségét a lánnyal szemben. Azt is mondhatnánk,  
hogy Aura nem virtuális kép, hiszen hús-vér formában van jelen a szövegben,  
ám (Felipével együtt) olyannyira a Consuelo által felépített képzeletvilág  
szülötte, hogy valóságossága megkérdőjeleződik. A néhány nap alatt is, amit  
a történész a házban tölt, Aura képe egyre torzul, hiszen – az emlékiratban  
leírtakhoz hasonlóan, tehát Consuelo fiatalkori énjével párhuzamosan – ő is  
öregszik: előbb fiatal lányként, majd asszonyként, a kisregény zárójelenetében  
pedig öregasszonyként (Consuelóként) látjuk. Aura virtuális mivolta éppen  
a záróakkordban válik egyértelművé, amikor is, miután végleg összerosódott

.....  
<sup>44</sup> *Uo.*, 518.

Consuelóval, hirtelen eltűnik: „Vissza fog jönni, Felipe, együtt fogjuk elhozni. Hadd kapjak erőre, és visszahozom.”<sup>45</sup>

A mű elején, amikor Felipe saját szobájával ismerkedik, a fürdőszobába lépve a tükörbe néz:

„Mozgatod dús szemöldököd, széles és húsos szádat, mely bepárásítja a tükört; lehydnyod fekete szemedet, s mire kinyitod, a pára elszórt. Nem tartod tovább vissza a lélegzettedet, és kezded végigsimítod puha sötét hajadat, megérinted egyenes arcédet, vékony orcádat. Mikor a pára újra elhomályosítja az arcodat, te ezt a nevet ismételted: Aura.” (506)

Felipe fiatalsága fizikai jellemzőinek ismertetése által válik hangsúlyossá, ami a kisregény végi énjével, Llorente tábornokkal fog ellentétben állni. Az utolsó jelenetben éppen ez utóbbi énje fog rajta felülkerekedni, bár nem konkrét tükörkép formájában:

„kimerülten zuhansz az ágyra, megtapogatod az arcod, a szemed, az orrod, mintha attól félnél, hogy egy láthatatlan kéz letépné rólad az álarcot, melyet huszonné esztendeje viselsz: azok a csupa karton és csupa máz arcvonások, melyek egy negyed százada borítják igazi arcodat, a régi arcodat, amilyen azelőtt volt, és amit te elfeledtél.” (529)

A szereplők hangsúlyos ikonikus jellegét – mint láttuk, ez Aura esetében explicit módon is megjelenik – tükörképek, illetve hasonmások formájában ábrázolja a szerző. A Consuelo/Llorente és az Aura/Felipe közti különbség alapvetően az életkorban rejlik, így bizonyos szempontból deformált képiségről beszélhetünk, amely a gótikus architekta egyik jellemzőjeként is funkcionálhat. A kisregényben szereplő legtöbb virtuális kép a képzelet szülötte, azaz álomkép; ezeket a narrációban való megjelenésük időrendje alapján fogjuk ismertetni. Azt előre leszögezhetjük, hogy ezek a képek a fikció világán belül is erősen fiktív jellegűek: a realitástól való kétszeres eltávolodásuk is jelzi, hogy az irracionális világába fognak tartozni. Az első képzelgés rögtön a mű elején bekövetkezik, amikor Felipe elképzeli, hogy a kutyafej alakú kopogtató rámosolyog. A következő eset a második fejezet elején történik:

„Az öregasszony mosolyogni fog, sőt nevetni éles, csengő hangján, és azt mondja, hogy hálás a jószágodért, hogy a lány majd megmutatja a hálószobádat, közben te a négyezer peso fizetésre gondolsz, a munkára, ami kellemes lehet, hiszen te szereted

.....  
<sup>45</sup> Uo., 513.

az ilyen aprólékos kutatómunkát, amely kizárja a fizikai erőfeszítést, az ide-oda járkálást, az elkerülhetetlen és kellemetlen találkozásokat. *Ez jár a fejedben*, miközben a lány lépteit követed”. (505)

A fenti részletben dőlt betűvel jeleztük a virtuális kép kivetítésének bizonyítékát; az idézet funkciója Felipe delejezésének nyilvánvalóvá tétele, hiszen Consuelo még a fiatal történész gondolataiba is beférkőzik, hipnotikusan irányítja őt. A következő virtuális kép egy Felipe által látott helyiség (az ebédlő) gondolati felosztása: „inkább két elemre bontod az ebédlő plaszticitását: a gyertyákból áradó fény világos körére, mely megvilágítja az asztalt és a díszes fal egy részletét, s a nagyobb körre, a homályéra, mely körülfogja a fényt”.<sup>46</sup> Ez a racionalitás/ irracionalitás szembenállásának tematizációja: az utóbbit a homály képviseli, amely úgy öleli körül a fényt (a racionalitást), mint a ház Felipe szobáját; a fény és a homály szembenállását továbbá a gótikus díszlettár egyik elemének is tekinthetjük. A következő ábrándkép is a történész elméjében születik, amikor Aura szöktetéséről gondolkodik; Felipe álmodozása itt a „megnyílik egy út a képzeletedben” kifejezéssel indul útjára;<sup>47</sup> a szakasz Consuelo hipnotikus hatásának első érzékelhető hatásait jelzi.

A következőkben két álom-narratíva kerül bemutatásra, hiszen Felipe kétszer is álmodik. Az első álmokép közvetlenül az előző virtuális kép után történik: „és hosszú évek óta először álmodsz, csupán egyetlen dologról álmodsz, erről a fonnyadt kézről álmodsz, mely feléd közeledik a csengettyűvel, s azt kiabálja, távozz, hogy távozzatok valamennyien, és amikor az üreges szemű arc a tiédhez közeledik, néma kiáltással riadsz fel, verejtekezve”.<sup>48</sup> Ezután megjelenik Aura, aki férjének szólítja, és hálószobájába invitálja, aztán Felipe újra álomba merül, és csak reggel ébred fel megint... Itt egy kettős rétegű álmoképpel van dolgunk, hiszen Aura jelenléte bizonytalan valóságú, mivel két alvási fázis közé tagolódik. Amennyiben ezt a feltételezést elfogadjuk, ebben az álomban is létrejön Consuelo és Aura transzmutációja;<sup>49</sup> ezt a fonnyadt kéz és a csengettyű társításával előlegezi meg a szerző, hiszen az első az asszony, míg az utolsó a lány attribútuma. Felipe második álmában a két nő ismét megjelenik, ám ábrázolásuk sokkal torzabb, mint az előzőben: itt már Consuelo véres, fogatlan ínyről és

<sup>46</sup> *Uo.*, 508.

<sup>47</sup> *Uo.*, 514.

<sup>48</sup> *Uo.*, 515.

<sup>49</sup> Az egyéb transzmutációs és transzfigurációs jelenségekről a kisregényben l. továbbá: Agócs, Veronika: „»Una vida no basta«: el fenómeno de la transfiguración en *Aura*, de Carlos Fuentes”, In Mencil Gabriella és Scholz László: *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2006, 22–31.

vérfoltos köpenyéről is szó esik, ráadásul ezúttal Aura formája is démonizálódik: „Aura – kezében szakadt rongyaival – feléd fordul, s csak nevet hangtalanul, az öregasszony fogait szedegeti a magáéra, miközben Aura lábai, meztelen lábai összetörten hullanak, zuhannak a mélységbe”.<sup>50</sup>

A képi ábrázolás további két lényeges elemével találkozhatunk az *Aurában*: a színek jelentéssel rendelkező – akár azt is mondhatnánk, szimbolikus – használatával, illetve a fény kiiktatásával. A színvilág és az érzékszervi észlelés kapcsolatát Javier Muñoz-Basols összegzi alapos tanulmányában;<sup>51</sup> Genette-hez hasonlóan ő is egy retorikai fogalomból indul ki: a *hypotyposis* személyek vagy tárgyak gazdag, plasztikus, érzéki megjegyzésekkel teli leírása, amely a jellemzett személy vagy tárgy jelenlétének érzetét kelti az olvasóban. Muñoz-Basols szerint Fuentes kisregényében ez a mechanizmus járul hozzá a valóságérzet elvesztéséhez és az állandó bizonytalanságérzet keltéséhez, amely a gótikus műfaj egyik fő követelménye; a második személyű elbeszélés továbbá egy irányított olvasót feltételez, és hozzájárul a főszereplő történész és az olvasó érzékelésének közelítéséhez.<sup>52</sup> A szerző részletesen elemzi a Fuentes által használt színeket; ezek közül – a teljesség igénye nélkül – most csak a legfontosabbakat fogjuk kiemelni. A tanulmány alapján a szerző színhasználata intencionális jellegű, és a különböző színek akár szimbolikus jelentést is kaphatnak, például a zöld, amelynek különböző árnyalatai minden egyes fejezetben megjelennek, gondoljunk csak Aura (és a fiatal Consuelo) igéző tekintetére, a lány ruhájára vagy a függönyökre. Ám a színek vizsgálata után azt is megfigyelhetjük, hogy a zöld mellett a sárga (emlékiratok, az öregasszony szemei és fogai), illetve a fekete (Felipe haja, fekete krisztus, fekete szemek) és a fehér (Consuelo szemei, haja és ruhája, a nyúl) is sokszor visszatér a szövegben. Emellett a színek gyakran elmosódottan jelennek meg; véleményem szerint ez nem csupán az érzékeléssel, hanem az olvasással is kapcsolatban áll. A töredező, megsárgult papíron lévő, sárga tintával írt kéziratok múlt és jelen viszonyát hangsúlyozzák, így nemcsak tematikusan, hanem ikonikusan is hozzájárulnak a megszokott időviszonyok eltörléséhez.<sup>53</sup> Muñoz-Basols továbbá megvizsgálja az *Aura* öt fejezetének kezdetét is, és arra a következtetésre jut, hogy mindegyik érzékszervi vonatkozással indul: a kisregény az „Olvasod” kifejezéssel kezdődik (látás), ezt az öregasszony nevetése követi (hallás), majd az elsárgult papírok, az éjjel és az olvasás

.....  
<sup>50</sup> Fuentes: *i. m.*, 520.

<sup>51</sup> Muñoz-Basols, Javier: „Cromatismo y percepción sensorial: nuevos indicios sobre la técnica compositiva de la novela *Aura* de Carlos Fuentes”, *Ars & Humanitas* 2012/2, 49–62.

<sup>52</sup> *Uo.*, 49., 51.

<sup>53</sup> „Az elsárgult lapok megtörnek a tapintásod alatt”. Fuentes: *i. m.*, 527. Bár a szövegben nem tematizálódik a kézirat megsemmisülése, a lapok töredezése a szétmálló kézirat toposzára emlékeztet.



következik (látás), a negyedik fejezet pedig a tábornok emlékiratainak összecsukásával és félredobásával indul (tapintás). Az utolsó fejezet kilóg a sorból, hiszen az alvás motívumával kezdődik; ez az érzékszervek kiiktatását vonja magával, így a szubjektum valóságérzékelése meginog.<sup>54</sup> A kisregényben egyébként mind az öt érzékszerv működésbe lép: a szaglás a kerthez, a hallás Aurához (csengettyűvel jelez az étkezések előtt), az ízlelés az étkezésekhez (nehéz bor és vese), a tapintás pedig az íráshoz és a testi kontaktushoz kapcsolódik.<sup>55</sup>

A látást szándékosan hagytam ki a felsorolásból, hiszen a fény kiiktatása a látás annulálását is maga után vonja. Ez új percepció viszonyokat feltételez: a látás korlátozásával (a házban homály, sötétség uralkodik) a többi érzékszerv kerül előtérbe. Ezek közül a hallás dominál leginkább a kisregényben: legtöbbször Aura ruhájának susogását és csengettyűjének hangját követi Felipe, amikor a házban közlekedik. Megváltozott érzékelése számos esetben explicit módon is megjelenik, például: „Felkapaszkodsz a zaj nyomában, a sötétben”.<sup>56</sup> A házba való belépéssel a térviszonyok is megváltoznak, és paradox módon felerősödik a szöveg képi jellege; ez a fikción belüli és kívüli, illetve a virtuális képek fenti elemzésével is alátámasztható. A félhomály a látás kiiktatását és a virtuális képek túltengését eredményezi, ezzel ismét bizonyítható a ház irreális jellege. A hallás mellett a szaglás is kiemelt helyet kap a műben, ám ez nem a tájékozódást fogja segíteni, inkább a gótikus hangulat megteremtését szolgálja. A szaglás két alkalommal jelenik meg hangsúlyos helyen, mindkettő a kerttel áll kapcsolatban: „belső udvar ez, hiszen érezheted a moha szagát, a növények nedvességét, a rothadó gyökereket, a sűrű és bódító illatot”<sup>57</sup> és „[m]egérinted a nedves, síkos falakat; beszívod az illatos levegőt, és szeretnéd szétválasztani szagészleleted elemeit, felismerni a téged körülvevő nehéz, dús aromákat”.<sup>58</sup> Az utóbbi idézetben a tapintás mint orientációs eszköz is a főszereplő tájékozódását szolgálja.

## KONKLÚZIÓK

Az eddig vizsgált aspektusok alapján összegzésképpen megállapítható, hogy a Fuentes művében szereplő öt genette-i transztextuális kapcsolat nem csupán a kisregényen kívüli korrelációkra alkalmazható (extratextuális), hanem

<sup>54</sup> Muñoz-Basols: *i. m.*, 53.

<sup>55</sup> *Uo.*, 68.

<sup>56</sup> Fuentes: *i. m.*, 505.

<sup>57</sup> *Uo.*, 501.

<sup>58</sup> *Uo.*, 520–521.

intratextuális jellegű is, így az *Aura* szövege önmagával is lehetséges viszonyokat alkot. Ez a jelenség a Dällenbach által bevezetett *autotextus* fogalmával szemléltethető: „belső megkettőződés, amely literális (szigorúan szövegként értett) vagy referenciális (fikcióként értett) dimenziójában (részben vagy teljesen) kettéosztja az elbeszélést”.<sup>59</sup> Dällenbach a literális és a referenciális dimenzió (szöveg és fikció) teljes, illetve részleges felosztásának tanulmányozása során három opciót tart lehetségesnek; ezek közül most a kicsinyítő tükör (*mise en abyme*) fogalmára lesz szükség. A kicsinyítő tükör kettős szerepet tölt be a fikcióban: egyrészt összesűríti és idézi egy elbeszélés tartalmát, ezáltal egy másik közleményre vonatkozó közlemény funkcióját tölti be, így a metanyelvi kód jelének minősül; másrészt szerves része a fikciónak, amit összefoglal, ezáltal a visszautasítás eszközüvé válik, így belső ismétlést idéz elő.<sup>60</sup>

A metanyelvi kód jelenlétét Felipe kommentárjainak vizsgálatakor figyelhetjük meg, a belső ismétlés egyik példája pedig szintén a kézirrattal kapcsolatos: az emlékirat az önfelismerés folyamatának első állomása. Bár Dällenbach a mese és a mítosz műfajára korlátozza a kapcsolatot, a *mise en abyme* jellemzőinek és funkcióinak használata hasznos lehet bármilyen irodalmi műben. A kicsinyítő tükör kétféle műveletet implikál: egyrészt sűrít, redukál, másrészt egy referenciális paradigmát is kialakít (szemantikai kiterjesztés).<sup>61</sup> Az *Aurá*ban szereplő emlékiratokat tehát olyan redukált modellnek tekinthetjük, amely szemantikai kiterjesztésre (kifejtésre) ösztönzi az őt magában foglaló szöveget; ám Fuentes kisregénye nem áll meg itt, hiszen a kézirat nem csupán a Felipével történtek (a narrációban elmeséltek) múltja, hanem egyben jövője is.

A *mise en abyme* három válfaját különíthetjük el az elbeszélésben betöltött helye és elrendezésének hatáselemei szerint: a prospektív kicsinyítő tükör előre tükrözi az elkövetkező történetet, a retrospektív utóbb tükrözi a már bekövetkezett történetet, a retro-prospektív pedig előbbi és utóbbi eseményeket felfedve tükrözi a történetet.<sup>62</sup> A tábornok emlékiratai az elbeszélés több pontján megjelennek, mintegy végigfonva azt, miközben maga a kézirat értelmezése és funkciója is változik, még hozzá Felipe információinak függvényében: az emlékirat eleinte csupán a történész feladatának tárgya, míg a végkifejletben fényt derít Consuelo/Aura, illetve Llorente/Felipe előéletére, végeredményképpen a retro-prospektív kicsinyítő tükör csoportjába sorolhatjuk. A kicsinyítő tükör e típusa a *már* és a *még* között hivatott megőrizni az egyensúlyt<sup>63</sup> – ez tökéletesen

.....  
<sup>59</sup> Dällenbach, Lucien: „Intertextus és autotextus”, *Helikon* 1996/1–2., 51–66. (52).

<sup>60</sup> *Uo.*, 53.

<sup>61</sup> *Uo.*

<sup>62</sup> *Uo.*, 56.

<sup>63</sup> *Uo.*, 59.

alkalmazható a kézirattal kapcsolatban fentebb megjegyzett aspektusokra –, ám nem csupán közvetítő, hanem középérték helyzete is van a kisregényben: egy olyan tengely, amelyre felfűződik a történet: „Mint előfeltételezett és előfeltételező, értelmezett és értelmező, ebben a helyben megtalálja azt az ide-oda játékot, amellyel különféle irányokba terelheti az olvasást. [...] Valamennyi kicsinyítő tükör visszajára fordítja azt a működési módot, amely őt felhasználja: azzal, hogy visszahat a kontextus elrendezésére, egyfajta önszabályozást biztosít az elbeszélésnek”.<sup>64</sup>

A virtuális képek elemzése során pedig azt láttuk, hogy az emlékképek Consuelo fejlődési fázisait, a tükörképek Consuelo és Aura folyamatos transzmutációját, a virtuális képek pedig Felipe tudati folyamatait ábrázolják. A tükörképek ugyanakkor a történész önreflexiójának is helyt adnak, illetve megelőlegezik a tábornokká való átalakulását, amely a kisregény utolsó részében, a fényképek segítségével ikonikus, az öregasszonnyal való szeretkezés alatt pedig korporális (fizikai) szinten is megvalósul. Összefoglalásképpen megállapítható, hogy a látás kiiktatásával nem valósul meg a képiség annulálása, hiszen a képi jelleg mindjobban felerősödik a kisregényben; a virtuális képek dominanciája továbbá a megszokott képi világ deformitását okozza. Tanulmányomnak, amely a kisregényben szereplő transztextuális kapcsolatok, a metalepszis és a képiség elemzését tűzte ki célul – ha sokszor ugyanarra a megállapításra jutott is, mint a felhasznált szakirodalom –, úgy gondolom, sikerült feltárnia az *Aura* néhány új rétegét.

.....  
<sup>64</sup> *Uo.*, 60.

## GONDOLATOK A FONOLÓGIAI NEUTRALIZÁCIÓRÓL A SPANYOL ZÖREJHANGOK TÜKRÉBEN

A fonológiában hagyományosan akkor beszélünk neutralizációról, amin általában teljes neutralizációt értünk, ha két egyébként kontrasztív szegmentum egy adott hangkörnyezetben sem artikulációs, sem percepciósszempontból nem különböztethető meg. Például a zöngés és zöngétlen zörejhangek, amelyek bizonyos hangkörnyezetekben (például magánhangzók előtt) jól elkülöníthetők, egyéb jól meghatározható hangkörnyezetekben (pl. szó- vagy megnyilatkozásvégen; zörejhangek előtt) teljesen egybeesnek. Egy ilyen hangkörnyezetben egy zöngétlen hangot sem fonetikai tulajdonságai, sem fonológiai viselkedése alapján nem tudunk megkülönböztetni egy zöngétlenné vált hangtól.

A teljes neutralizáció rekategorizációt feltételez. Nemcsak egy mögöttesen zöngétlen szegmentumot észlelünk és produkálunk zöngétlenként az adott prozódiai környezetben, hanem egy zöngés hangot is. Tehát: a zöngés szegmentumot a zöngétlen kategóriába soroljuk át, vagy fordítva. Rekategorizációról szinkrón és diakrón értelemben egyaránt beszélhetünk. Gondoljunk csak az imént említett szóvégi zöngétlenedésre. A szlovák [plot] szó jelenthet 'kerítés'-t és 'termés'-t egyaránt, míg ezen szavak birtokos alakja, a *plota* és *ploda* nem homonim, mert a 'kerítés' szóban zöngétlen alveoláris zárhang van, míg a 'termés' szóban zöngés. Mára klasszikusnak számító példa a német [bunt] szó esete, ami jelentheti azt, hogy 'színes', meg azt is, hogy 'szövetség', míg ragozott alakjukban – *bunte* és *Bunde* – ugyanolyan zöngességi kontrasztot látunk, mint a szlovák példákban. Hasonló rekategorizáció nem csak szóvégen lehetséges. A magyar [me:zbø:l] lehet a *mézből* szó fonetikai megvalósulása, de lehet a *mészből* szóé is.

A legtöbb hangváltozás végállomása is valójában egy rekategorizációs folyamat eredménye. A latin zöngétlen zárhangok intervokális helyzetben a nyugati újlatin nyelvekben zöngésedtek. A latin *rota* 'kerék' szó, például, a mai portugál nyelvben *roda*, a spanyolban *rueda*, míg a franciában a gyengülési folyamat nem állt meg a zöngésedésnél és az intervokális zöngés zárhangok kiestek: *roue* [ru:]. Ez azt jelenti, hogy a latin *rota* szó mai spanyol megfelelőjének a középső

mássalhangzóját a mai spanyol beszélők a *día* 'nap' és nem a *tía* 'nagyénéi' szó első hangjával azonosítják, ennek a kategóriájába sorolják.

Ohala<sup>1</sup> számos cikkében amellettt érvel, hogy a hangváltozás nem más, mint amikor a hallgató valamilyen artikulációs könnyítést, tehát az artikulációs gesztusok véletlen összecsúszását szándékoltnak értelmezi. Ez természetesen több lépésben történik (hosszú idő alatt), és nem feltétlenül megy teljesen végbe, vagyis a folyamat valamelyik köztes lépésnél meg is állhat, stabilizálódhat.

Maradjunk a zöngésségi példánál. A regresszív zöngésségi hasonulás egy érdekes alosete, amikor nemcsak két szomszédos zörejhang osztozik laringális tulajdonságaiban, hanem egy szonoráns mássalhangzó is zöngésíti az előző szó zöngétlen vagy zöngétlenedett szóvégi obstruensét. Ez a folyamat<sup>2</sup> azokban a nyelvekben, ahol kontrasztív szegmentumok alternálnak (például zöngés-zöngétlen), érdekes módon, csak szóhatáron át működik, szó belsejében nem. Ilyen többek között a szlovák nyelv is: *vták letí* [fta:gleci:] 'a madár repül', de *chlap-mi* [xlapmi] 'férfiakkal', a holland<sup>3</sup> egyes déli dialektusai: *ras-echt* [ra.zɛχt] 'fajtszta', de *jasen* [ja.sən] 'kabátok'. Ide sorolható a spanyol nyelv ecuadori változata is, annak ellenére, hogy az alternáló [s] és [z] nem kontrasztív szegmentumai a nyelvnek, a folyamat mégis minimális párokat alkot: *has ido* [a.zi.ðo] 'elmentél', de *ha sido* [a.si.ðo] 'volt'. A spanyol nyelv sztenderd félszigeti változata, ahol az /s/ zöngésítése részleges és a legtöbb beszélő számára opcionális, és szintén nincs [s]–[z] kontraszt, nem is így viselkedik. Ebben a nyelvváltozatban a folyamat nem tesz különbséget a szóvégi és szóbelseji kódamássalhangzók

<sup>1</sup> Többek között Ohala, John J.: „Experimental historical phonology”, In Anderson, J. M. és C. Jones (szerk.), *Historical linguistics II. Theory and description in phonology*, [Proc. of the 1st Int. Conf. on Historical Linguistics. Edinburgh, 2–7 Sept. 1973], Amsterdam: North Holland, 1974, 353–389.

Ohala, John J.: „The listener as a source of sound change”, In Masek, C. S.–R. A. Hendrik–M. F. Miller (szerk.): *Papers from the parasession on language and behaviour* (CLS 17), Chicago: Chicago Linguistic Society, 1981, 178–203.

<sup>2</sup> A pre-szonoráns zöngésítés részletes leírásával kapcsolatban lásd Strycharczuk, Patrycja: *Phonetics-phonology interactions in pre-sonorant voicing*, Doktori disszertáció, University of Manchester, 2012.

Bárkányi Zsuzsanna–G. Kiss Zoltán: „Why do sonorants not voice in Hungarian? And why do they voice in Slovak?”, In É. Kiss K.–Surányi B.–Dékány É. (szerk.): *Approaches to Hungarian 14*, Amsterdam: John Benjamins, 2015, 65–94; és az ott megjelenő hivatkozásokat.

<sup>3</sup> De Schutter, Georges–Johan Tældeman: „Assimilatie van Stem in de Zuidelijke Nederlandse Dialekten”, In Devos, M.–J. Tældeman (szerk.): *Vruchten van z'nakker: opstellen van (oud-) medewerkers en oud-studenten voor Prof. V. F. Vanacker*. Ghent: Seminarie voor Nederlandse Taalkunde, 1986, 91–133; idézi Strycharczuk, Patrycja–Ellen Simon: „Obstruent voicing before sonorants. The case of West-Flemish”, *Natural Language and Linguistic Theory* 31, 2013, 563–588.

között, mindkét esetben lehetséges, de nem kötelező a (részleges) zöngésedés: *mismo* [mizmo] 'ugyanaz' és *las minas* [lazminas] 'a bányák'. Vajon hogy alakul ki egy ilyen alternáció? Tegyük fel, hogy a beszélő az /i:s#n/ hangsort [i:Sn]-ként valósítja meg (ahol [S] egy részlegesen zöngésedett [s]), ami nem más, mint egy egyszerű koartikulációs zöngésedés, hiszen az obstruens, jelen példában az /s/, szonoránsok közötti környezetben van, így a bal oldalon álló magánhangzóból belefut a zöngé, majd szép lassan lecseng, a szonoráns mássalhangzó képzésénél pedig újraindul. Ezt az [i:Sn] szekvenciát a hallgató helyesen /i:s#n/-ként értelmezi, azaz a réshangot a zöngétlen kategóriába sorolja be, de amikor ő maga beszélővé válik, a koartikulációs zengő hangok közötti zöngésítést még kevésbé kontrollálja és [i:zn]-ként valósítja meg. Amíg a szóhatáron átnyúló [i:zn] hangsor a beszélők /i:s#n/-ként rekonstruálják, neutralizációról, teljes zöngességi hasonulásról beszélünk. Elérkezhet azonban egy pont, amikor a hallgatók az [i:zn] hangsor /i:z#n/-ként rekonstruálják, azaz a réshangot rekatégorizálják, vagyis már nem a zöngétlen, hanem a zöngés kategóriába sorolják be: ekkor már hangváltozásról beszélünk.

Mára széles körben elfogadott, hogy a hangváltozások csírája jelen van a szinkrón variabilitásban, vagyis a jelen nyelvéllapotban megfigyelhető fonetikai változatosság a későbbiekben hangváltozáshoz, vagyis rekatégorizációhoz vezethet. Ugyanakkor, ahogy Hualde és társai<sup>4</sup> nagyon helyesen megjegyzik, fesztelen beszédben a nem szándékolt artikulációs redukció igen nagy változatosságot mutat, ami ugyanazon hangsor igen változatos újraértelmezésére (rekatégorizációjára) adhatna lehetőséget. Sőt elvileg az is megtörténhetne, hogy ugyanaz az /apa/ hangsor az egyes lexikai elemekben eltérő fejlődést mutat:<sup>5</sup> *mapa* > *maba*, *napa* > *nafa*, *lapa* > *laa*, *rapa* > *rawa*, *sapa* > *sapa*. Jól tudjuk, hogy a hangváltozások nem ilyenek, hanem ahogy már az újgrammatikusok megmondták, a hangváltozások szabályosak, az adott hangkörnyezetben vakon lefutnak. Fölmerül a kérdés, hogy akkor vajon hogyan megy végbe a fonológiai rekatégorizáció. Említettük, hogy a nyugati újlatin nyelvekben a szóbeljei intervokális zöngétlen zárhangok zöngésedtek (*rota* > *rueda*). Igen ám, de a szó eleji zöngétlen zárhangok is gyakran kerültek intervokális helyzetbe, mégsem zöngésedtek: *illa tabula* > *la tabla* és nem *\*la dabra* (egy-egy elszórt lexikai kivételtől eltekintve). A kérdés még rejtélyesebb, ha a zöngés zárhangok viselkedésére gondolunk a mai spanyol nyelvben, és nem ok nélkül feltételezzük, hogy az említett intervokális zöngésedés hasonló leníciós folyamat végállomása, mint a mai nyelvben megfigyelhető úgynevezett spirantizáció.

.....  
<sup>4</sup> Hualde, José Ignacio–Miquel Simonet–Marianna Nadeu: „Consonant lenition and phonological recategorization”, *Laboratory Phonology* 2.2, 2011, 301–329.

<sup>5</sup> *Uo.*, 302.

A mai spanyolban a zöngés zárhangok /b d g/ nem megnyilatkozás eleji és nem posztnazális helyzetben approximánsként, közelítőhangként valósulnak meg, azaz kevéssé réses, viszonylag csekély mértékű szűkülettel képzett hangként. Ha a zöngés zárhang megfelelő hangkörnyezetbe kerül, akár szó belsejében, akár szóhatáron át, approximánssá válik: *boca* 'száj' [boka] ~ *la boca* 'a száj' [laβoka]. Az alternáció teljesen szisztematikus és stílusfüggetlen, tehát formális gondozott beszédben éppúgy kötelező, mint kötetlen gyorsbeszédben, vagyis ez alól a leníciós folyamat alól nincsenek kivételek. A konstriktió mértéke igen változatos és számos tényező befolyásolhatja, mint a hangsúly helye, a környező hangok artikulációs tulajdonságai stb.<sup>6</sup> Tehát a folyamat nem olyan, mint a fent említett nyugati újlatin zöngésedés, ami csak szó belsejében ment végbe, hanem olyan, amilyennek az újgrammatikusok mondják a hangváltozásokat. Még rejtélyesebbnek tűnik az említett diakrón hangváltozás, ha megvizsgáljuk a zöngétlen zárhangok viselkedését a mai spanyol nyelvben.

A spanyol nyelv számos változatában, köztük a félszigeti spanyolban is, az intervokális zöngétlen zárhangok /p t k/ változó mértékben zöngésedhetnek (és spirantizálódhatnak). Martínez Celdrán<sup>7</sup> egy murciai beszélő félszpontán beszédeiben vizsgálta a zöngétlen zárhangok megvalósulásait, és azt találta, hogy az esetek 15,85%-ában approximánsként valósulnak meg, és az összes megvalósulás 74,39%-a a szegmentum teljesen időtartama alatt zöngés. A tanulmány arra is kitér, hogy vajon a beszélőközösség tagjai mennyire keverik össze a zöngésedett zöngétlen zárhangokat a zöngés zárhangokkal. A vizsgálathoz minimál- és majdnem-minimálpárokat használtak: pl. *paso* 'lépés', *vaso* 'pohár'; *Paco* 'Feri', *vago* 'lusta', és az derült ki, hogy izolált szavakban 52,4%–90,5%-ban zöngésnek hallják a zöngésedett zöngétlen zárhangokat, tehát jelentős mértékben összekeverik a zöngés és a zöngétlen zárhangokat, annak ellenére, hogy ebben a hangkörnyezetben a zöngés zárhangok mindig approximánsként valósulnak meg. Természetesen, mondatban és szöveggörnyezetben a tévesztés minimális.

Torreira és Ernestus<sup>8</sup> spanyol és francia adatokat összehasonlítva azt találta, hogy a spanyolban a zöngétlen zárhangok zárszakasza rövidebb, sokszor nincs is teljes zár és sokkal inkább zöngésednek (legalább részlegesen), mint

<sup>6</sup> Lásd pl. Soler, Antonia-Joaquín Romero: „The role of duration in stop lenition in Spanish”, *Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences 99*, San Francisco, 1999, 483–486.

Martínez Celdrán, Eugenio: „Las consonants oclusivas y aproximantes espirantes”, *Liceus E-Excellence*, 2012, 1–22.

<sup>7</sup> Martínez Celdrán, Eugenio: „Sonorización de las oclusivas sordas en una hablante murciana: problemas que plantea”, *Estudios de Fonética Experimental* 18, 2009, 253–271.

<sup>8</sup> Torreira, Francisco-Mirjam Ernestus: „Realization of voiceless stops and vowels in conversational French and Spanish”, *Laboratory Phonology* 2.1, 2011, 311–353.

a franciában. Hualde és munkatársai<sup>9</sup> húsz spanyol beszélő laboratóriumi és spontán beszédének vizsgálatával arra az eredményre jutottak, hogy a zöngétlen zárhangok spontán beszédben az esetek 35,6%-ában legalább részlegesen zöngésednek, míg olvasott szövegben alig. A zöngésedés a veláris zárhang (/k/) esetében a legelőrehaladottabb. Ugyanakkor óriási, beszélők közti különbségeket is találtak a szerzők. A tanulmány nagyon értékes megfigyelése, hogy a szóhatár nem blokkolja a zöngésedést, vagyis ha a zöngétlen zárhang intervokális helyzetbe kerül, zöngésedhet, sőt a szerzők a szó belsejében az esetek 20,6%-ában találtak teljesen zöngés megvalósulásokat, míg szóhatáron át ugyanez az arány 25,1% volt (a különbség nem szignifikáns). Hogyan egyeztethető össze ez az eredmény egyrészt a nyugati újlatin zöngésedéssel, másrészt a hangváltozások újgrammatikus modelljével?

Úgy látjuk, hogy az itt felsorakoztatott tanulmányok nem mondanak ellent annak az újgrammatikus állításnak, hogy a hangváltozások vakok és kivétel nélküliek, tehát, ha a hangkörnyezetük adott, akkor végbemennek. Hualde és munkatársaival<sup>10</sup> egyetértésben mi is úgy látjuk, hogy a hangváltozások kezdeti stádiuma valóban vak. Az említett leníciós folyamatok a lexikai információra tekintet nélkül végbemennek, ha a hangkörnyezetük adott. Az intervokális zöngétlen zárhangok változó mértékben zöngésednek a mai spanyol nyelvben mind szó belsejében, mind szóhatáron át, ritka és gyakori szavakban egyaránt, a /k/ esetében leginkább aerodinamikai okokból<sup>11</sup> nagyobb mértékben, mint a koronálisok és a labiálisok esetében. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a spanyol intervokális zöngétlen zárhangok gyengülési folyamata valóban hangváltozáshoz, vagyis rekatégorizációhoz fog vezetni. Számos társadalmi és egyéb tényező fogja még befolyásolni, hogy ez az egyelőre óriási variabilitást mutató folyamat végül fonologizálódik-e, és ha igen, pontosan hogyan. Feltelezhetjük, hogy az említett nyugati újlatin zöngésedés is eleinte érintette a szó eleji szegmentumokat is, azaz ha intervokális helyzetbe kerültek, változó mértékben és gyakorisággal zöngésedtek. Ezeknél a szavaknál azonban rekatégorizációra nem került sor. A példányalapú modellel<sup>12</sup> összhangban mi is úgy gondoljuk, hogy a rekatégorizáció feltehetően a leggyakoribb szavakban előforduló intervokális szegmentumoktól indult, ezeknek a szavaknak egy ideig két versengő interpretációja/reprezentációja lehetett (pl. /rota/ ~ /roda/), majd

.....  
<sup>9</sup> Hualde, José Ignacio és munkatársai: *i. m.*

<sup>10</sup> Hualde, José Ignacio és munkatársai: *i. m.*

<sup>11</sup> Ohala, John J.: „The origin of sound patterns in vocal tract constraints”, In MacNielage, P. F. (szerk.): *The production of speech*, New York: Springer-Verlag, 1983, 189–216.

<sup>12</sup> Bybee, Joan: „Word frequency and context of use in the lexical diffusion of phonetically-conditioned sound change”, *Language Variation and Change* 14, 2002, 261–290.



fokozatosan átterjedt más, hasonló vagy megegyező szekvenciákat tartalmazó szavakra is. Miért blokkolja a szóhatár (vagy morfémahatár) a rekategorizációt? A példányalapú modellek ezt azzal magyarázzák, hogy a kérdéses szegmentum, a mi esetünkben a zöngétlen zárhang, csak időnként kerül a megfelelő (a mi esetünkben intervokális) hangkörnyezetbe. Egy ilyen szónak számos olyan előfordulása van, ahol szünetet követően megnyilatkozás eleji pozícióban van, ami eleve kiemelt fontosságú prozódiai környezet, a kontrasztmegőrzés sokkal jellemzőbb ebben a prozódiai pozícióban. A szó eleji szegmentum sokszor kerül mássalhangzót követő pozícióba is, ami szintén nem váltja ki a zöngésedést. Így ebben a környezetben kisebb rá az esély, hogy két versengő reprezentáció alakuljon ki. Az azonos tövet tartalmazó alakok általában igyekeznek hasonlítani egymásra (paradigmauniformitás elve). Láttuk, hogy az artikulációs erőfeszítés könnyítése, vagyis a leníció ugyan magában hordozza a rekategorizáció és ezáltal a hangváltás lehetőségét, de nem feltétlenül idézi elő. Térjünk most vissza a rekategorizációval szoros kapcsolatban álló neutralizáció kérdéséhez.

A technológiai fejlődésnek köszönhetően egyre több neutralizálónak hitt fonológiai folyamatról derül ki, hogy a neutralizáció pusztán részleges, nem pedig teljes, mint korábban gondolták. A részleges asszimilációnak/neutralizációnak, illetve részleges kontrasztmegőrzésnek több típusa képzelhető el. Az egyik elvi lehetőség, hogy a fonológiai kontrasztban álló szegmentumok között van egy egészen kicsi (de szisztematikus) artikulációs különbség, mely azonban túl kicsi ahhoz, hogy akusztikailag megjelenjen. Ez a lehetőség elég problémás, hiszen ami nem jelenik meg akusztikailag, nyilván nem is észlelhető a beszélők számára, így a kontraszt elsajátítása ebben az esetben igen nehézkes. Ennek ellenére Benuš és Gafos<sup>13</sup> egy magnetometriás és ultrahangos vizsgálat során azt találta, hogy a magyar neutrális magánhangzók hátul képzett magánhangzót tartalmazó rag előtt egy kicsit kevésbé elől képzettek, mint elől képzett magánhangzós környezetben: *bulival* vs. *bilivel*. Ez még önmagában nem túl meglepő eredmény, hiszen lehet egyszerű koartikulációs jelenség. A szerzők azonban azt figyelték meg, hogy egy szótagú izolált szavakban is, melyek hátul képzett ragokkal járnak (pl. *híd*) egy kicsit hátrébb képzett az *í*, mint mondjuk a *víz* szóban. Ez azt jelenti, hogy a nyelvállás ezen apró artikulációs vetülete korrelál a végződésekben megfigyelhető fonológiai alternációval. Ezt a jelenséget is magyarázhatjuk példányalapú fonológiai modellekkel: a *híd* szó [i:]-jének a megvalósulását befolyásolja, hogy a szó sok előfordulásában hátul képzett toldalékkal fordul elő, mely esetekben feltehetően van koartikulációs hatás. Mindez azt jelenti, hogy a magyar anyanyelvű beszélők tárolják és reprodukálják

<sup>13</sup> Benuš, Štefan–Admantios Gafos: „Articulatory characteristics of Hungarian ‘transparent’ vowels”, *Journal of Phonetics* 35, 2007, 271–300.

a neutrális magánhangzók között lévő egészen apró fonetikai különbségeket, melyeket a koartikulációs hatás okoz. Vegyük észre, hogy ezek a neutrális magánhangzók sem akusztikailag, sem percepciósan nem különböztethetők meg, és nincs olyan anyanyelvi beszélő, aki úgy hallaná, érezné, hogy kétféle [i:] van a magyar nyelvben.

Egy másik elvi lehetőség, hogy mérhető akusztikus (és artikulációs) különbséget találunk a kérdéses szegmentumok között, de ezt a különbséget a beszélők nem érzélik, legalábbis nem szisztematikusan és végképp nem tudatosan. A hangváltások korai fázisa, ahogy ezt feljebb láttuk, tipikusan ilyen.<sup>14</sup> Elég nehéz a részleges neutralizációnak ezt a csoportját vizsgálni, hiszen ezeket a produkciós különbségeket a beszélők nem érzélik – az emberben ugyan felmerül a kérdés, hogy vajon elég érzékeny percepció tesztekkel törté-  
tek-e a vizsgálatok. Costa és Mattingly<sup>15</sup> beszámol egy új-angliai dialektusról, melynek beszélői következetesen különbséget tesznek a *cod* 'tőkehal' és *card* 'képeslap' szavak magánhangzójának hosszúságában, azonban ezt a különbséget percepció kísérletek tanúbizonysága szerint nem érzélik. Janson<sup>16</sup> különböző generációk produkciós és percepció adatait vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a variáció először a produkciós tevékenységet érinti, a percepció rendszert csak ezt követően. Idegennyelv-elsajátítási adatok is azt látszanak alátámasztani, hogy a fonológiai produkció és percepció nem feltétlenül működik egységesen és ezért nem is kezelhető egységes rendszerként. Dissosway-Huff és munkatársai<sup>17</sup> angolul tanuló japán diákokat vizsgáltak, Port és Mitleb<sup>18</sup> angolul tanuló arab diákoktól származó adatokra hivatkozva állapítja meg, hogy a nyelvtanulók jobb teljesítményt nyújtanak az idegen fonémák produkciójában, mint észlelésében. Mindebből az következik, hogy a neutralizáció érintheti csak az észlelést, tehát lehetséges, hogy a beszélők akusztikailag mérhető különbségeket produkálnak, de ezt nem érzélik. Azt azonban feltételezhetjük, hogy egy beszélő közösség az ilyen típusú észlelhetetlen különbségeket hosszú távon nem tudja fenntartani, hiszen az elsajátíthatóságuk számos problémát vet fel. Természetesen

.....  
<sup>14</sup> Dinnsen, Daniel A.: „A re-examination of phonological neutralization”, *Journal of Linguistics* 21, 1985, 265–279.

<sup>15</sup> Costa, Paul-Ignatius Mattingly: „Production and perception of phonetic contrast during phonetic change”, *Haskins Laboratories Status Report on Speech Research* SR 67/68, 1981, 191–196.

<sup>16</sup> Janson, Tore: „Sound change in perception and production”, *Language* 59/1, 1983, 18–34.

<sup>17</sup> Dissosway-Huff, P.–R. F. Port–D. B. Pisoni: „Context effects in the perception of English /r/ and /l/ by Japanese”, *Research on Speech Perception: progress report, Indiana University* 8, 1982, 277–288.

<sup>18</sup> Port, Robert F.–F. Mitleb: „Phonetic and phonological manifestations of the voicing contrast in Arabic-accented English”, *Research in Phonetics, Indiana University* 1, 1980, 137–165.

mondhatnánk azt, hogy maga a neutralizáció a beszédészlelésre vonatkozik, függetlenül a produkciótól. Azonban ez az álláspont is vet fel kérdéseket, hiszen eleve nehéz megkülönböztetni azoktól az esetektől, ahol a neutralizációs folyamatban érintett szegmentumok mégsem teljesen egyformák, és a beszélők ezt a különbséget minimális (vagy nagyobb) mértékben mégiscsak észlelik.

Tovább nehezíti a helyzetet, hogy a részlegesen neutralizáló folyamatok is igen sokfélék lehetnek. Előfordulhat, hogy az elsődleges percepciók kulcsok neutralizációja ellenére a kontrasztmegőrzés erőteljes, a mi esetünkben, mondjuk egy adott helyzetben a zöngé fenntartása nem lehetséges, de a zörejhang hossza és intenzitása elég kulcsot szolgáltat a szegmentum felismeréséhez. Az is előfordulhat azonban, hogy a másodlagos percepciók kulcsok gyengék és kevésbé szisztematikusak, a beszélők éppen csak a véletlen ítéleteknél egy hajszállal jobban teljesítenek az észlelési teszteken. Az elmúlt évtizedekben számos tanulmány született, melyek azt bizonyítják, hogy a korábban teljesen neutralizálónak gondolt folyamatokban érintett szegmentumok között mégis szisztematikus kontrasztot találunk. A legkutatottabb részleges neutralizációs folyamat a szóvégi zöngétlenedés (ezen belül is a legrészletesebben tanulmányozott nyelv a német). Ne felejtjük el, hogy minden valódi fonológiai kontrasztnak kell hogy legyen fonetikai leképezése, de ez nem feltétlenül magában az érintett szegmentumban valósul meg. A szóvégi zöngésségi kontrasztot például, számos nyelvben nem az érintett mássalhangzó tulajdonságaiban, különösen nem a zöngésségében kell keresnünk, hanem a környező magánhangzók hosszúsági (és egyéb spektrális) tulajdonságaiban. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy az is elképzelhető (sőt adatolt),<sup>19</sup> hogy egy fonológiai folyamat a beszélőközösség egyes tagjai számára (akusztikailag és feltehetően percepciósan is – bár erre nagyon kevés vizsgálat született) neutralizáló, míg mások számára nem az. Az is lehetséges, hogy egy fonológiai folyamat bizonyos körülmények között neutralizáló (pl. kötetlen gyorsbeszédben), míg más helyzetekben (pl. hivatalos stílusban, diktálási feladatban) nem az. Az elmondottak ellenére elképzelhető, hogy bizonyos fonológiai folyamatok, pl. egy zöngésségi hasonulás fonetikai értelemben valóban neutralizáló, tehát a zöngés és a zöngésedett, illetve a zöngétlen és a zöngétlenedett szegmentumok nem különböznek egymástól, azaz a hangkörnyezetükben sem állnak rendelkezésre olyan észlelési kulcsok, melyek lehetővé tennék a részleges kontrasztmegőrzést.

Érdekes módon, a fonetikai és fonológiai értelemben neutralizáló folyamatok ritkán hoznak létre homofóniát. Ha pedig mégis valóban azonos hangalakokat hozna létre egy neutralizáló folyamat, ez ritkán vezet valódi kétértelműséghez, mert a nyelvek, pontosabban a beszélők, valamilyen javító stratégiához

<sup>19</sup> Lásd Strycharczuk, Patrycja: *i. m.* és az ott felsorolt hivatkozásokat.

folyamodnak ennek ellensúlyozására. Silverman<sup>20</sup> bemutatja, hogy a koreai nyelvben a tövégi mássalhangzó-kapcsolatokat több leníciós folyamat is érintette, ami nagyszámú neutralizáló alternációhoz vezetett. A főnévi tövek végül egyetlen nem felpattanó zöngétlen zárhangra vagy nazálisra végződtek, ezek az egyszerűsödési folyamatok mégis meglepően kevés homofón alakot hoztak létre. A koreai nyelv a tövégi mássalhangzócsoportok lekopását szóösszetétellel ellensúlyozta, ez utóbbi folyamatot a kínai kölcsönszavak megjelenése indította be. Silverman<sup>21</sup> azt állítja, hogy a koreai nyelv éppen azért tolerálta ilyen jelentős számú fonológiai jegy neutralizációját, mert ez nem vezetett homofóniához. Láthatjuk, hogy ebben az esetben egy morfológiai folyamat (a szóösszetétel) akadályozta meg, hogy a fonológiai neutralizáció homofóniát okozzon.

Egy másik hasonló, jól ismert esetben a szemantika sietett segítségül. Gilliéron<sup>22</sup> egy dél-francia dialektusról írja, hogy a szóvégi *l* és *t* neutralizálódtak. Ebben a nyelvjárásban a *gal* 'kakas' szót [gat]-nak ejtették, ami nem is lett volna akkora baj, ha nem éppen így hangzik a *gat* 'macska' szó is. Mivel mindkét szó elég gyakori és hasonló szemantikai mezőhöz is tartoznak, hiszen mindkettő egy-egy háziállatot jelöl, a nyelv ezt a homonímiát nem viselte el és a *gal* szót más szavakkal helyettesítette (*vicaire* 'káplán', *faisan* 'fácán', *pul* [put] 'fiatal kakas').

Nem csak nyelvtörténeti példákat találunk a homofónia elkerülésére. Charles-Luce<sup>23</sup> a katalán nyelv tanulmányozása során megfigyelte, hogy a zöngességi alternációk nagyobb valószínűséggel nem teljes, csak részleges neutralizációt okoznak, ha a létrejövő alak szemantikailag kétértelmű (lenne), azaz ha minipárokra van szó. Ez azt mutatja, hogy a fonológiai mintázatok nemcsak a szegmentumok közt fennálló kontrasztra érzékenyek, hanem az egyes lexikai elemek tulajdonságaira is. Ezen vizsgálatok alapján kijelenthetjük, hogy a fonológiai alternációk érzékenyek arra, hogy milyen mértékű hangzásbeli egybeesést okoznak az egyes lexikai elemek között.

Természetesen azért az is előfordul, hogy egy hasonulási folyamat valódi homofóniát okoz, amit más eszközzel nem orvosol a nyelv, ez azonban ritkán vezet félreértésekhez. Ha egy magyar anyanyelvű beszélő azt a mondatot hallja, hogy *a* [me:stø:l] *édes a tea*, nem fogja azt gondolni, hogy *meszet* tettek a teába. Egyrészt azért, mert tudja, hogy a teába *mézet* szokás tenni, nem pedig *meszet*, tehát támaszkodik a világról való tudására. Másrészt „tudja”, hogy a /z/

.....  
<sup>20</sup> Silverman, Daniel: *Neutralization*, 2012, Cambridge University Press.

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> Gilliéron, Jules: „Étude de géographie linguistique XII – mots en collision. Le coq et le chat”, *Revue de philologie française* 4, 1910, 278–288.

<sup>23</sup> Charles-Luce, Jan: „The effects of semantic context on voicing neutralization”, *Phonetica* 50, 1993, 28–43.

szegmentum hasonulási környezetben van, ezért a zöngétlenedést természetesnek veszi és a beszédészlelés során kompenzálja, vagyis ezt az [s] hangot a /z/ kategóriájába sorolja be. Ebben a konkrét esetben a gyakoriság is szerepet játszhat, a Magyar Nemzeti Szövegtárban a *méz* szó gyakoribb, mint a *mész* (méz 4,18/millió, mész 0,51/millió). Ha a beszélőnk semmi másra nem tudna támaszkodni, akkor is valószínűségi alapon azt feltételezhetné, hogy inkább *mézzről*, mint *mészről* van szó. Az emberi kommunikáció elég robusztus ahhoz, hogy az akusztikai jelben jelen lévő kisebb mértékű zajt ellensúlyozza. Ha a példánkban szereplő beszélő azt hallja, hogy [me:s:el] *iszom a teát* – ami a /z/ szempontjából nem zöngétlenítő környezet –, vagyis egy ilyen megnyilatkozás nyilvánvaló hiba, mert a helyes hangzó alak [me:z:el] (feltéve, hogy arra az aranysárga, ragacsos anyagra gondolunk, amit a teába szoktak tenni), mégis kevésbé valószínű, hogy a *mészre* fog gondolni. Bizonyára a hallott és a várt elem közti hasonlóság mértékének is van jelentősége. Ha a beszélőnk azt hallja, hogy [ke:r:el] *iszom a teát*, jó eséllyel nem igazán fogja tudni, hogy beszélőpartnerere mire gondol. Míg ha azt hallja, hogy [be:z:el] *iszom a teát*, valószínűleg pontosan fogja tudni, hogy *mézzről* van szó (esetleg arra gondol, hogy partnere épp meg van fázva). Már Martinet<sup>24</sup> rámutatott, hogy egy kényelmes percepció pufferzónát tartunk fenn, egy adott fonológiai jegy és közvetlen rendszerbeli szomszédjai között. Ezt a pufferzónát azonban nem tudjuk mindig minden körülmények között fenntartani, például egy hasonulási környezetben sem. Ohala<sup>25</sup> azt állítja, hogy a magánhangzók minőségének észlelése során a hallgató a szándékolt magánhangzó akusztikai tulajdonságaitól való eltérést elég jól tolerálja akkor, ha ezeket úgy értelmezi, mintha a környezet véletlen koartikulációs hatása lenne, tehát nem szándékolt eltérő produkció eredménye, vagyis megbocsátjuk beszélőpartnerünk hibáit.

A cikkben bemutatásra került a neutralizáció több szintje: produkció, percepció és szemantikai vetülete és ezek kapcsolata egyrészt a nyelvi rendszerben jelen lévő fonetikai variabilitással, másrészt a fonológiai rekatégorizációval, ami akár hangváltozáshoz is vezethet. Az elmondottak alapján óvatosan, de kijelenthető, hogy természetes beszédben valódi neutralizáció nincsen.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Martinet, André: „Function, structure and sound change”, *Word* 8(2), 1952, 1–32.

<sup>25</sup> Ohala, John J.: „The listener as a source of sound change”, In Masek–C. S., R. A. Hendrik–M. F. Miller (szerk.): *Papers from the parasession on language and behaviour* (CLS 17), Chicago: Chicago Linguistic Society, 1981, 178–203.

<sup>26</sup> Köszönettel tartozom Siptár Péternek a cikkel kapcsolatos értékes észrevételeiért.

# AZ ÉRTELMEZÉS HATÁRAINAK ÁTLÉPÉSE JULIO CORTÁZAR NAGYÍTÁS CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

Cortázar *Nagyítás* című novelláját<sup>1</sup> az értelmezés aktusáról szóló műként értelmezni nem új keletű, így hát jelen tanulmány két, egymást kiegészítő főtengely mentén halad. Az egyik tengely az alkotás-fordítás-értelmezés hármásán, a másik pedig a nyitott, illetve zárt mű kettősén alapul. Cortázar egy olyan műben használja az ecói értelemben vett nyitott művek jellegzetes technikáit, melynek értelmezési köre jóval szűkebb, mint amilyennek tűnik – szerzőnk egy másik novellájához, az *Az összefüggő parkokhoz*<sup>2</sup> hasonlóan. Cortázari fogalmakkal kifejezve a *Nagyítás* látszólag egy női olvasóról (Michelről, amint a fényképet értelmezi) szóló mű férfi olvasóknak, ám valójában a szerző női olvasóként kezeli befogadóit, kézen fogva vezetve őket egy meglehetősen szűk értelmezési körig.

Másfelől, a *Nagyítás* formailag sem illeszkedik a hagyományos értelemben vett novella műfajába, inkább példázat jellege van, és bizonyos értelemben realista (ahogyan Eco használja e megjelölést a *Nyitott műben*). Eco szerint a nyitott mű a világ diszkontinuitását tükrözi, de nem azáltal, hogy beszél róla, hanem létmódjával: ő maga az.<sup>3</sup> Ily módon az *Ulysses* realistább, mint például a *Három testőr*, hiszen hívebben utánozza a valóságot.<sup>4</sup> A *Nagyítás* is hűen utánozza a mentális folyamatok diszkontinuitását, nemcsak akkor, amikor egy jelenetet, majd egy fényképet értelmez, hanem akkor is, amikor leírja ezeket a mentális folyamatokat. Ezáltal Cortázar novellája metanovella is egyben, egy történet megírásának a története. Az értelem/jelentés megmentésére tett kísérlet ez, mely kijutni igyekszik egy értelmezői zsákutcából: a fénykép irodalmi nyelvre fordítása, mely lépésről lépésre lejegyzí a fénykép megalkotását, annak értelmezését és újraértelmezését,

.....  
<sup>1</sup> Cortázar, Julio: *Nagyítás*, (ford. Nagy Mátyás) In uő: *Nagyítás*, Budapest, Európa, 1977, 168–183.

<sup>2</sup> *Uo.*, 126–128., ford.: Scholcz László.

<sup>3</sup> Eco, Umberto: *A nyitott mű*, Budapest, Európa, 2006, 207.

<sup>4</sup> *Uo.*, 250.

mindennek eredményeként pedig megszületik egy új, irodalmi mű, egy novella, egy metanovella. Mintha csak a dekonstrukció módszerét, a megszüntetve megőrzést alkalmazná, ami a dekonstrukció hívei szerint a metaforának, sőt magának a művészetnek a létmódja. A kérdés az, sikerül-e neki, és ha igen, mily módon.

Kezdeként érdemes tisztázni, mit is jelent Eco számára a nyitottság: „az értelem irányfüggővé tétele útján való relativizálása”.<sup>5</sup> Tehát az irodalmi mű értelme/jelentése nem egyetlen és rögzített, hanem relatív és rugalmas; függ az olvasó nézőpontjától. A mű nyitottságának két formájáról beszél Eco: az egyik az összes irodalmi mű (és bármilyen műalkotás) jellemzője, a másik viszont a szerző/alkotó feltett szándéka és végső célja.<sup>6</sup> Cortázar novellájában az első szavaktól kezdve jelen vannak a különböző modern írástechnikák, melyek nyugtalaníthatják a fent említett női olvasót, és nemcsak a központi figura összetett, hanem a mű időszerkezete és a narráció szintjei is. „Sohasem fogjuk megtudni, hogy kéne ezt elbeszélni”<sup>7</sup> – az első mondat tagadó, személytelen, jövő idejű, és irodalmi tudatossággal teli: egy metairrodalmi problémát vet föl, a narráció problémáját. Ezután a személyes névmásokkal variál, metanyelvi játékokat űz, hogy megtalálja a helyes formát, ha nem is a tökéleteset, de mindezt feltételes módban teszi, tudva, hogy lehetetlen vállalkozás. Miközben keresi az elbeszélői hangot, és kifejti a kétségeit, a narrátor előrevetíti a szőke nő megjelenését, sőt magát a befejezést is, a felhők említésével. Másfelől a címre is utal az első bekezdés utolsó mondatával: „A fenébe” (eredetileg „az ördögbe”).<sup>8</sup> A mű nyitánya nagyon sűrű, rengeteg vizsgálni való elemet tartalmaz, ugyanakkor könnyed, szinte súlytalan. Játék és tréfa bújik meg minden mondatban. Például éppen az írás automatizálásának dicsérete közben jelenik meg először az egyes szám első személyű elbeszélői hang. Géppel írni feltételez egyfajta közvetettséget, bizonyos távolságot az eredménytől, ráadásul ez egy kapcsolódási pont a szöveg és a fénykép között, amit egy másik gép, a fényképezőgép rögzít. Itt ismét ideálisként jelenik meg az automatizmus és az emberi jelenlét hiánya, mint az objektivitás záloga. Meg is nevezi a két eszközt – egy Remington és egy Contax –, ezzel megszemélyesítve, sőt fontosabbá téve őket, mint a személyeket, hiszen eddig nincsenek a műnek szereplői, és a narrátor személyéről se tudunk semmit. Ám az „üreg, amit el kell mesélni”,<sup>9</sup> ami feltételezhetően a kamera objektívének a metaforája, arra az ürre is utal, ami a többszörös értelmezés után keletkezik,

.....  
<sup>5</sup> *Uo.*, 85.

<sup>6</sup> *Uo.*, 86–87.

<sup>7</sup> Cortázar: *i. m.*, 168.

<sup>8</sup> *Uo.* A mű eredeti címe ökönyálat jelent, de spanyolul – szó szerint – ördögnálnak hívják.

<sup>9</sup> *Uo.*

az írógép pedig a megértés, fordítás (a kép lefordítása az irodalom közegébe) és az értelmezés automatikussá válását is sugallja, ami a kiüresedés egy formája.

Mindenesetre a narrátor arra a következtetésre jut, hogy az emberi tényező mégiscsak elengedhetetlen mindkét alkotói folyamatban (a szöveg és a fénykép létrehozásában), mert nélküle az írógép kővé dermed, akár a fényképbe zárt pillanat, és ha már így van, akkor ő a legalkalmasabb arra, hogy elmesélje. Mit is? Ezen a ponton az olvasó még nem tudja, miről van szó, mit akarnak neki elmesélni, kik azok a többiek, akik részrehajlóbbak, de szintén elmesélhetnek. (Az incidens többi résztvevője vagy talán az egész emberiség?) Ami viszont látszik, az az elmesélés kényszere: „írnom kell [...] ha úgy áll a dolog, hogy elbeszéljük ezt”.<sup>10</sup> Ez egy kijelentés, nem vágy, hanem egy egyszerű tény, vagyis nem az elbeszélő belső kényszere. Ő a legalkalmasabb, állítja, mert halott és kevésbé érintett (a magyar fordításban „szórakozott” áll). Ezen a ponton felmerül pár kérdés, illetve kétség az indoklással kapcsolatban: miféle halálról van szó? Fizikairól vagy lelkiről? Miben érintett kevésbé? Az elbeszélő eseményekben vagy azok értelmezésében? Majd így folytatja az érvelést: „Én, aki csak a felhőket látom”.<sup>11</sup> Az üresség, ami egyfelől a halálra, másfelől az értelmezési folyamat okozta kiüresedésre utal, itt ideálisként jelenik meg, mint az értelmezési folyamat célja. De akkor az űr az értelmezési folyamat lényege, vagy ellenkezőleg, bármiféle lényeg hiánya? A fénykép kiüresedése ablakot nyit egy másik valóságra? De ebben a valóságban nincs más, mint ég, felhők és egy-két madár. Azt mondja az elbeszélő, hogy ez azért jó, mert így tud gondolkodni, írni (vagyis újraalkotni, ami már elmúlt) és emlékezni (ami a múlt megőrzésének egy másik, nagyon szubjektív és pontatlan formája), miközben semmi sem vonja el a figyelmét. Ám ekkor ironikusan egy közbeékelés következik a felhőkről, márpedig mind közbevetésről, mind felhőből még sok van a műben. Még egy önellentmondás, játék, tréfa. Mint ez: „én, aki halott vagyok”, ismétli, „pedig élek”,<sup>12</sup> teszi hozzá, majd egy másik metairodalmi problémával indokolja az ellentmondást, a „hol is kezdjem a történetet” nehézségével. Az elbeszélő választása kiindulópont, vagyis a történet elejére esik, visszatekintve narrál, ahogy azt majd az olvasó is láthatja, de előbb még tesz egy kitérőt, ezúttal az elbeszélés miéértjéről. Ami először külső kényszer volt, az mostanra belsővé vált: azért meséli el, hogy megnyugodjon. És hozzáteszi: „amikor valami különös történik [...] azt el kell mesélni”,<sup>13</sup> kiragadva ezáltal az elmesélésre váró történetet a hétköznapiságból, ugyanakkor a példák, amelyeket a szokatlanra hoz, a lehető leghétköznapibbak.

.....  
<sup>10</sup> *Uo.*

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> *Uo.*

<sup>13</sup> *Uo.*, 169.



Miután kiválasztotta az elbeszélő személyét és az elbeszélés hangját, és megindokolta az elbeszélés okát, újabb metairrodalmi kételyeket fogalmaz meg, most már többes szám első személyben. Megpróbálja rendezni az eseményeket, megismételve azokat, hogy visszatérhessen az időben, és hogy megjelölje az időt, a helyet és a főhóst (nemcsak az elbeszélő történetét, hanem az elbeszélés folyamatát is): egy vasárnap, november 7., pont egy hónappal korábban, Párizsban, egy fényképész. A metairrodalmi kételyek továbbra is ismétlődnek, de most már tudatosan utal rájuk az elbeszélő: „nem félek attól, hogy ismétlésekbe bocsátkozom”.<sup>14</sup> Először az elbeszélés módja aggasztja, aztán újra az elbeszélő személye: első személyű elbeszélő-e, vagy inkább maga a történet meséli el magát, vagy az értelmezési folyamat eredménye (a felhők és madarak), vagy csupán egy személyes igazság, amitől meg akar szabadulni. Hogy túllépjen a kétségein, úgy dönt, mesélni kezd, a szerencsére bízva magát – majd elválik, mi lesz belőle –, és felsorol néhány lehetőséget, mint az elbeszélői hang megváltoztatása, a téma kimerülése vagy valami másnak a kezdete. Ezáltal elismeri, hogy az üresség nem lehet végcél, hogy mindezt azért kell leírnia, hogy megtöltse az űrt, hogy visszanyerje az elveszett jelentést/tartalmat. „Ha mindebből valami...”,<sup>15</sup> kezdi a mondatot, de képtelen befejezni, mert nem tudja, mi hiányzik belőle, és nem is lehet visszaszerezni. A mondat befejezetlensége a mű befejezésének (clausura) a hiányára vagy ellenbefejezésére (anticlausura) utal, ezért használja éppen a „clausurar” igét az „acabar” vagy „terminar” helyett. Mivel a kérdések (a szigeten lezajlott jelenet és a fénykép értelmezése) csak ürességhez vezettek, azért ír, hogy választ találjon, ha nem is saját maga, talán majd olvasói számára. Hátha a mű újraalkotása az olvasás során, vagyis a szöveg olvasó által való értelmezése betölti az űrt.

Így hát kétoldalnyi metairrodalmi reflexió, közbevetés és előreutalás után az elbeszélő belevág a történetmesélésbe, beszámol a szigeten zajlott incidensről, a fénykép megszületéséről, mind a jelenet, mind az azt megörökítő kép értelmezéséről és fikcióvá alakításáról, valamint az utóbbi kiüresedéséről. A szó szerint vett elbeszélés kezdetekor az elbeszélői hang harmadik személyűre vált, semlegessé válik, objektívvá, akár egy tudósításé. Részletesen megjelöli a körülményeket, kezdve a főhős adataival: neve szerint spanyol és francia, nemzetisége szerint francia és chilei, foglalkozását tekintve fordító és fényképész – minden kettős, ambivalens. Majd folytatja a hely (utca és házszám) és dátum megjelölésével, noha csak annyit mond, hogy tárgyév november 7. Szokás szerint a jelenre való utalást közbevetés követi, ami a felhőkről, tehát az elbeszélés jelenéről szól. A történet háttérét folyamatos múlt időben meséli el, ami lehetőséget ad az elbeszélői hang újabb megváltoztatására, harmadikból vissza első személyűre. Az, hogy a narrátor

<sup>14</sup> *Uo.*

<sup>15</sup> *Uo.* 170.

három hete jogi szövegeket fordít, monotóniára és a kreativitás hiányára utal, és indokolja az igényt egy kis változatosságra, hogy a főhős-elbeszélő kimozduljon és készítsen pár képet, kikapcsolódásként, pusztán szórakozásból. Mint az elbeszélő életében minden, az időjárás is ambivalens: napos, de szeles. Látszólag rengeteg fölösleges részletet oszt meg a narrátor, ami cseppet sem sajátja a novella műfajának, mint mikor a főhős sétálgatva üti el az időt, amíg a megfelelő fényviszonyokat várja, és közben versekből idézget. Ám ebből az információból kiderül, hogy a főhős rendelkezik bizonyos irodalmi érdeklődéssel, ismeretei azonban felületesek. Továbbá kitűnik a tréfás-ironikus hangnem is, különösen az olyan mondatokban, mint: „Michel megátalkodott fickó” vagy „rettentő boldognak éreztem magam”<sup>16</sup> – egy elhasznált, túlzó, épp ezért ironikus oximoron – mikor elállt a szél, az egyetlen zavaró tényező ezen a napos délelőttön.

Íroniáról szólva, mivel az elbeszélő hivatásos fotós és szeret eltérni a tárgytól, nem meglepő, hogy a fényképészetről is mély gondolatai vannak, ami a „semmi elleni harc”<sup>17</sup> egyik legjobb módja. A fénykép a valóság megörökítésének egy formája (az írás meg egy másik), és ez a legyőzendő semmi éppúgy lehet a felejtés, mint a túl sok szabadidő. De a fényképészet művészet is, alkotás, ami létrehoz valami addig nem létezőt, vagyis a minket körülvevő valóság alapján egy újfajta valóságot teremt. Művészet, ami talán kivezet minket a relativizmusból, egy új paradigma felé, az ürességből valami felé, amit a narrátor még nem tud megnevezni, de keresi. Ám mielőtt abba az illúzióba ringatna minket, hogy az emberiiséget a művészet fogja megmenteni, az ironia elveszi az előző megállapítás súlyát, amikor az elbeszélő a fényképészetet kötelező tantárggyá akarja tenni, vagy mikor olcsó példákat hoz a fotós éberségére, ahogy figyel az apró, ám annál fontosabb részletekre. A fényképészettel kapcsolatos közhelyek sorát a kettős látásmód témája zárja, a fényképész szubjektivitása és a fényképezőgép objektivitása, valamint a fotós aktív figyelme a hétköznapi ember passzív figyelmével szemben, aki hagyja magát sodorni vagy aki sodródik az időben, mely mozdulatlanul rohan. Egyértelmű a kapcsolat a mozdulatlanság és a hirtelen szélcsend között, hiszen a szél az idő egy lehetséges metaforája: mindkettő szalad, mindkettő magával sodor; így a szélcsend az idő megállására is utal, a fényképbe zárt időre.

A kép azonban, amely a novella központi eleme, még mindig nem készült el. Az elbeszélő a sok kitérő után ismét folytatja a történetmesélést, egyes szám első személyben, elbeszélő múltban, mozgalmasságot kölcsönözve az igéknek, szemben a korábbi folyamatos múltban és feltételes módban megírt szövegrészekkel. Megjelenik a pár, az incidens és a köré kitalált történet főszereplői, és megjelennek a galambok is, a kiürült kép utolsó szereplői. Ezáltal az elbeszélő ismét

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

<sup>17</sup> Uo.

előreutal a kép későbbi kiüresedésére, illetve ablakká válására („most röpülnek át itt, amerre éppen bámulok”,<sup>18</sup> mondja). Eközben a történet nagyon lassan halad, unalom és passzivitás uralja a hangulatát, amiből fokozatosan kialakul egy növekvő érdeklődés, mely végül mániává válik.

A fiú alakja az első, ami felkelti a fotós érdeklődését, és ami elindítja a meglesett jelenet értelmezésének és fikcionalizálásának folyamatát. A párocska egyenlőtlensége, a köztük lévő korkülönbség bizonyos ambivalenciát ad a jelenetnek, ami a fiú viselkedésének alapos elemzésére készíti a megfigyelőt. A fiú idegességét, félelmét és szégyénérzetét klisékkel, jól ismert gesztusokkal írja le a narrátor.<sup>19</sup> A fényképész eleinte pusztán unalomból kezdi el találgatni, milyen viszonyban is állhat a fiú és a nő, így hát figyelni kezdi őket. Az itt következő jelenetre utaló beszúrás két szempontból is érdekes. Először is, mert a benne szereplő állítás, miszerint a nőt világosabban látja most, az emlékein keresztül, mint mikor valójában látta, meglehetősen kétségbe vonható, az emlékezet szűrője miatt. Másfelől azt a kifejezést használja, hogy „az arcában olvastam”,<sup>20</sup> vagyis a megfigyelést olvasattá teszi, ami szükségszerűen értelmezés is.

A nővel kapcsolatos legfontosabb és leggyakrabban ismételt elem a szeme, a mindig kicsit riadt szempár, talán mert észrevette a fotóst, a leskelődőt. Így meglesni egy párt, titokban, erkölcsileg megkérdőjelezhető, szexuális színezetű, tilos és bűnös érzetű. A narrátor hangsúlyozza, hogy nem hallani, miről beszélnek, mivel „a szél elvitte a szavukat”,<sup>21</sup> ami egy újabb sokat használt irodalmi kép, ráadásul ellentmond saját magának, hiszen korábban már elállt a szél. Ám így az elbeszélő-főszereplőnek lehetősége nyílik kitölteni a jelenet hiányosságait a saját képzelete szerint: „homályosan megértettem, mi történhet éppen a kölyökkel”.<sup>22</sup> Feltételezései tehát homályosak, bizonytalanok, variációk egy témára, és mindig csak egy érzéken, a látáson alapulnak.

„Tudok nézni”, mondja a fényképész-narrátor, és „minden nézés hazugságot izzad”,<sup>23</sup> teszi hozzá. Az, hogy ért a látáshoz, mentális aktivitást feltételez, egy sor választás eredménye (a nézőpont, a tárgy, a fókusz megválasztásáé), vagyis a valóság tudatos átformálását jelenti. Tudatában van annak, hogy ez a művelet szubjektív, reflexív és szemernyit sem naiv, ami lefejt a dolgokról mindazt, ami nem sajátja; ám mi van akkor, ha a végére nem marad belőle semmi? Hogyan

.....  
<sup>18</sup> *Uo.*, 171.

<sup>19</sup> „[...]miért dugja minduntalan a zsebébe a kezét, miért húzza ki rögtön[...] miért simítja végig a haját az ujjaival, miért változtatja annyiszor a testtartását.” In *uo.*, 172.

<sup>20</sup> *Uo.*

<sup>21</sup> *Uo.*

<sup>22</sup> *Uo.*

<sup>23</sup> *Uo.*

lehet felismerni a határt aközött, ami a dolog sajátja, és ami nem? Az elbeszélő hang megváltoztatása ekkor gátat szab a hosszas fejtegetésnek: egyes szám harmadik személyűre vált a narráció, Michelként utalva az addig első személyű elbeszélőre, de a fotón szereplő két alak leírását végül ismét első személyben folytatja a narrátor. Azt mondja, a fiúnak inkább a képére (a magyar fordításban „arcára” szerepel, de az eredeti műben „imagen”) emlékszik, miközben a nőnek inkább a testére. Ez a fénykép és a valóság kettősségére utal, ám mindkettő csak az emlékezetében él, hiszen egyik sem létezik már az elbeszélés pillanatában. Az előreutalások állandóan megtörik a történet menetét, megnehezítve annak megértését. A narrátor hangsúlyozza, mennyire nem tükrözi a valóságot a nő leírása a szavak elégtelensége miatt, és minden jelzöt megfoszt az érvényességétől, amint leírja őket. A leírói folyamatról azt állítja, hogy számára a megértést szolgálja, tehát sokkal inkább értelmezési folyamatról van szó, mintsem alkotóiról.

A fiú leírásához a narrátor – ezúttal többes szám első személyben – sok feltételezést használ, a fiú elképzelt életének pillanatait, tehát nem egy mindent látó (omnipotens) elbeszélőről van szó, hanem az általa látottak egy lehetséges értelmezését adja, ezért feltételes módot használ. A fiú teljesen átlagos, a nő az, aki miatt érdekessé válik, és aki arra ösztönzi a fotóst, hogy kitalálja a két figura találkozásának előzményeit, lelkiállapotukat, céljaikat. A fényképész feltételezi, hogy a nő el akarja csábítani a fiút, és macska-egér játékot játszanak. Élettapasztalata és irodalmi ismeretei alapján úgy gondolja, pontosan tudja, mi fog történni, és több változatot is kínál a helyzet lehetséges kimenetelére (a fiú elmenekül vagy elcsábul), feltételes módban megfogalmazva. „Mindez még megtörténhetett, de még nem történt meg”,<sup>24</sup> mondja az elbeszélő, ami azt jelenti, hogy az értelmezői magatartás megelőzi a fénykép elkészítését. Ily módon a fénykép a fotós által kitalált történetet sűríti és őrzi meg a fikcióvá alakított jelenetet, ám az értelmezési folyamat nem áll meg a fénykép megszületésével. A fotós a képet bizonyítékként használja (és nem műalkotásként; éppúgy, mint Antonioni és Greenaway filmjeiben<sup>25</sup>), hogy folytathassa a történet értelmezését és kitalálását, márpedig a kép ilyen fel- és kihasználása annak kiüresedéséhez vezet.

A pár meglesése egyre perverzebbé válik, és nemcsak a képzelgések miatt, hanem az erősödő vágy miatt is, hogy lefényképezze őket. Önigazolásként arra hivatkozik, hogy nemcsak egy festői képet szeretne létrehozni, hanem meg akarja szabadítani a jelenetet a nyugtalanító jellegétől, amivel a képzelete ruházta fel, és visszaállítani az objektivitást a fényképezőgép segítségével. Ám ebben a pillanatban megjelenik a későbbi incidens harmadik résztvevője, az autóban ülő, szürke kalapos férfi. Először olyan, akár egy zavaró kis részlet a párról készült képen,

.....  
<sup>24</sup> *Uo.*, 174.

<sup>25</sup> *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966. *A rajzoló szerződése*, Peter Greenaway, 1982.

akik megbontják a sziget rendjét, akik valami kivételeset csempésznek a valóságba, ami miatt érdemes őket lefényképezni, a művészet szolgálatában. Eleinte a harmadik figura külső szemlélőnek tűnik, de a fényképész lassan bevonja őt is a pár történetébe. Újraértelmezi a jelenetet, mind bonyolultabbá és feszültebbé téve történetüket: a macska-egér játék egyre kétségbeesettebb és egyenlőtlenebb küzdelemmé válik. Mikor elkészíti a fotót, a fényképész egy sor döntést hoz, például kiveszi az autót és beemeli a fát a látószögbe, ezáltal saját koncepciója szerint alakítja az eredményt, megfosztva a fényképezőgépet annak korábban említett objektivitásától. Ezzel párhuzamosan az elbeszélő egyre nyugtalanítóbb légkört teremt, hozzáadott tulajdonságokkal ruházza fel a részleteket, például: „a szörnyű fekete autó” vagy „a túlságosan szürke teret”.<sup>26</sup>

Miután megkomponálta a képet, a fényképész kivárja a kulcspillanatot, ami mindent magába sűrít, hogy megörökítse, és a narrátor ezt alaposan, elég patetikusan el is magyarázza, szembeállítva az élet mozgalmasságát a mozdulatlan képpel, ami megtöri az időt, ha nem a lényegi mozzanatot ragadja meg. És eljön a nagy pillanat: a nő a fiú felé halad, és ami ezután jön, az pusztá feltételezés, úgy elmesélve, mintha az elbeszélő mindenható lenne, noha az olvasó tudja, hogy nem az. Közben viszont olyan igéket használ, mint „elképzelttem”, „előre láttam”, „gyanítottam”,<sup>27</sup> megfosztva ezáltal saját szavait az érvényességüktől. A főhős-elbeszélő egy alkotói folyamat során (a fénykép elkészítése) értelmez egy jelenetet, melynek eredményeképpen megszületik egy fiktív történet (egy újabb alkotás), amit elmesél nekünk egy szövegben, a jelenet későbbi értelmezéseivel együtt, amit már a fénykép alapján gondolt tovább, mely végül a sok nagyítás és újraértelmezés hatására kiüresedett. Ez egy többszörösen ábrázolt, nagyon bonyolult helyzet, noha, bizonyos pontig minden alkotói tevékenység velejárója az értelmezés is, és az alkotás mindig (újra)értelmezésre készíti a befogadóit, beleértve saját alkotóját is.

Hogy elképzelhesse a lehetséges befejezéseket, a fényképész becsukja a szemét, eltávolodva ezáltal a valóságtól, hogy „beállítsa a jelenetet” (eredetileg az „ordenar”, „elrendezni” igét használja),<sup>28</sup> akárcsak egy író, mikor a jegyzeteit rendezgeti. A valóságtörődékek és saját gondolatai alapján megalkotja a pár történetének első verzióját: „és végül minden úgy végződik, mint mindig”,<sup>29</sup> mondja, a fiú elcsábítására utalva, amit – meglehetősen patetikusan – egyfajta beavatásként értelmez. De a „talán” szócskával teret enged más lehetséges befejezéseknek és értelmezéseknek. A második verzióban egy kegyetlen játékot

.....  
<sup>26</sup> Cortázar: *i. m.*, 175.

<sup>27</sup> *Uo.*

<sup>28</sup> *Uo.*, 176.

<sup>29</sup> *Uo.*

képz el, melyben a nő valaki más számára keresi az izgalmat, és itt lép játékba a harmadik szereplő most még homályos, ismeretlen alakja.

Egy újabb hirtelen fókuszváltás megtöri a lehetséges befejezések sorát és felhívja a figyelmet arra, hogy amit a fényképész csinál, az nem más, mint irodalom<sup>30</sup> – noha senki nem állítja, hogy jó fajta irodalom. Michel kivételeket keres és szörnyeket talál ki, mikor a valóságot fikcióvá alakítja. Ez az ő módszere, amivel az igazságot keresi, a valóságon túli igazságot. És a novella e pontján, nyolc oldallal később, a fényképész végre elkészíti a képet, ami miatt összeütközésbe kerül a párral, akik észrevették, hogy meglesték és képbe zárták őket. A narrátor újabb metairodalmi fejtegetésekbe kezd, az incidens elbeszélésének módjáról, és úgy dönt, röviden összefoglalja, párbeszéd nélkül, függő beszédben, megfosztva ezáltal az eseményeket a jelentőségüktől. A fejtegetések, beszúráások és előreutalások elnyomják a szó szerint vett elbeszélést.

A nő feldühödik, a fotós már csak szórakozásból is ellentmond neki, és amíg a felnőttek vitatkoznak, a fiú megszökik, elszaladva az autó mellett – ez a jelentéktelen részlet később nyer fontosságot, mikor a fotós újraértelmezi a jelenetet. A fiú eltűnik, mint ökörnyal (a Szűz fonala, „hilo de la Virgen”) a szélben, ahogy eltűnik a valóság is a sok variáció között, a mű pedig a sok értelmezés között. Az ökörnyal két spanyol neve, „hilos de la Virgen” (a Szűz fonala) és „babas del diablo” (ördögnyal), ellentétes, ugyanakkor allegorikus jelentésű. A jó és a rossz kettőséből a címben az ördögi jelenik meg, ami a szövegben a nő haragjának ironikus jelzője, és bevezeti az autóban ülő férfi ördögi figuráját, aki először szürke, átlagos, szigorú és csak homályosan negatív, később fekete, elegáns, öreg (szemben a fiú fiatalságával), szörnyű és rémisztő, akár a megszemélyesített halál vagy maga az ördög. Szemtanúból aktív szereplővé válik, a komédia résztvevőjévé, ahogy a szöveg fogalmaz, de a komédia egyre sötétebb színezetet kap a részvétele által. A fényképész fél a férfitől, de, mivel nem kedveli, úgy dönt, nem adja oda nekik a negatívot, mert félelmet és gyávaságot gyanít a követelésükben, és pont e miatt a gyanú miatt keres újabb és újabb magyarázatot az incidensre. Megismétlődik a menekülés mozzanata, de most a fényképész menekül, akár egy riadt fiú, miközben a felnőttek (a férfi és a nő) vitatkoznak. A fénykép körüli nézeteltérés végül egy másik titkos leskelődéssel zárul, egy távoli, biztonságos helyről: a férfi leejti az újságot, ami mögött az autóban rejtőzött, ő is, a nő is legyőzötten állnak, de a fotós számára a nő üldözöttnek tűnik, mint aki kiutat keres, mintha a férfi meg akarná büntetni.

Ezen a ponton a műben van egy jól látható törés, egy szünet, amit a helyszín és az idősík változása követ, a történet itt és szinte most folytatódik, vagyis az elbeszélő jelenében. A narrátor otthon van, és saját, közvetlen múltjáról beszél,

.....  
<sup>30</sup> „Michel az irodalom, a valószínűtlen koholmányok hibájába esik.” In uo.

ezért elbeszélői múltat használ, viszont nem említ részleteket, általánosít: „egy ötödik emeleti szobában”.<sup>31</sup> Az elbeszélői hang is változik, a narrátor harmadik személyben beszél Michelről. Az ellipszis időtartamát jelöli ugyan, de nem túl pontosan: „napok múlva”<sup>32</sup> az incidens és a vasárnapi képek előhívása között. Az előhívás tehát nem sürgős, nem is különösebben érdekes a fényképész számára. A narrátor felsorolja az aznap készült képeket, mintha el akarná altatni az olvasó figyelmét, és elvenni annak a bizonyos képnek a fontosságát. Mintha már el is feledkezett volna az egész bonyodalomról, és a kép most ismét felkelténé az érdeklődését, csak mert annyira jól sikerült a negatívja. A nagyítás még érdekesebbnek bizonyul, ezért készít még egyet, majd még egyet, egyre nagyobb, már plakát méretűt, noha – saját bevallása szerint – se oka nincs rá, hogy ennyi időt pazaroljon erre a képre, se célja nincs vele.<sup>33</sup> Viszont a narrátor utólag, az elbeszélés pillanatában mégiscsak keresi az okát ennek a szokatlan érdeklődésnek („most persze újra meg újra visszatér rá”),<sup>34</sup> felhíva ezáltal az olvasók figyelmét arra, hogy ez a kíváncsiság meghaladja a normális kereteket és nem magyarázható kizárólag az incidenssel.

Azáltal, hogy kifüggeszti a kinagyított képet a falra, egyfelől állandó, megkerülhetetlen jelenlétet biztosít a kép számára, másfelől lehetővé teszi a kép ablakká válását. A fordító (mert most fordítóként van jelen, nem fényképészként) nézi a képet és emlékezik, vagyis mentális aktivitást gyakorol, amivel módosítja a képet, hiszen az emlékezet egy szűrő, ami megváltoztatja a már elmúlt valóságot. A valóságot, ami úgy tűnik el az időben, mint ökörnyál (ördögnyál) a szélben – ismét egy utalás mind a címre, mind a folyamat ördögi jellegére. Ám ebben az esetben maga a felidézett valóság is értelmezésekkel és fikciókkal terhes. A fénykép egy mozdulatlan, teljességgel hiánytalan emlék, szemben az emlékezetünkkel, ami megőriz bizonyos részleteket, másokat viszont elfelejt. Ugyanakkor maga a fénykép sem teljes, hiszen csak a valóság egy a fényképész által gondosan megkomponált darabja. Igaz, most még minden rögzített elemet tartalmaz: a mozdulatlan eget, ami később mozgalmassá válik, ahogyan a közbeszúrt megjegyzés is utal rá.

Az első két nap a fénykép kinagyítása után egyfajta mentális felkészülés, ami lassan megszállottságig fajul. A fényképész fordítóvá válik, de képtelen a munkájára koncentrálni, folyton félbeszakítja a fordítást, hogy a képet nézze, méghozzá szemből, megismételve az objektív nézőpontját. Ez a pozíció egy újrakezdés,

.....  
<sup>31</sup> *Uo.*, 178.

<sup>32</sup> *Uo.*

<sup>33</sup> „Eszébe se jutott [...], hogy csak a Conciergerie-ről készített képek érdemelnek ennyi munkát.” *In uo.*

<sup>34</sup> *Uo.*

visszatérés az objektív kiindulópontához. A fénykép segítségével felidézi az összetűzést, és büszke magára, amiért segített megszökni a fiúnak. Hősként látja magát, a fényképet pedig jótetemenynek tekinti, noha ekkor még tudatában van, hogy mindez csak feltételezés, a helyzetről alkotott saját értelmezése, éppen ezért a harmadik személyű elbeszélő iróniával kezeli ezt az önigazolási kísérletet. De a fordító tovább nézi a képet, mitizálni kezdi a jelenetet, sorsszerűnek tekinti, aminek be kell teljesednie, és újraértelmezi. Itt következik a mű fantasztikumba hajló része: a fénykép megelevenedése. Az első mozgás a levelek rezdülése, olyan apró részlet, amit szinte észre sem vesz. A fordító nem is tulajdonít neki jelentőséget és folytatja a munkát. A nagyítás viszont olyan, akár egy képernyő vagy mozivászon, a fényképből pedig film lesz. A második mozdulat, ahogy a nő lassan ökölbe szorítja a kezét, megsemmisítő ütésenként éri Michelt. A fordítóból mindössze egy befejezetlen francia mondat marad, egy földre esett írógép, egy csikorgó, remegő szék és köd; a narrátor a tárgyiasítás technikáját használja, főnevekkel írja le a főhős reakcióját a fantasztikus esemény láttán. És a film folytatódik, de néma (ahogy a valós jelenetben, itt sem hallani a szereplők szavait): a nő magyaráz valamit a fiúnak, és a fordító feltételezi, hogy a szürke férfiről beszél, pedig az nem is szerepel a fotón, csak a fordító emlékezetében. A fantasztikum következő lépcsőfoka a szürke férfi megjelenése a képen, a külső elem betörése ugyanis a fikció új szintje.

A kinagyított fényképen megelevenedő jelenet nem más, mint a korábbi jelenet utólagos újraértelmezése, egy lehetséges, de kitalált, fiktív valóság. És mint minden történetnek, ennek is kell, hogy legyen vége, de a fotós közbelépése ettől megfosztotta. Most, már fordítóként, úgy gondolja, hogy a megsértett rendet vissza kell állítani, és a rend a kinagyított képen, a szemé láttára fog visszaállni. Az új értelmezés, miszerint a nő a férfi számára csábítja el a fiút, még szörnyűbbnek tűnik Michel számára – de tudjuk, hogy Michel szeret szörnyetegeket kitalálni –, viszont nincs több köze a valósághoz, mint az eddigi értelmezéseknek. Erre utal a feltételes mód használata is. Michel ismét csak megfigyelője az eseményeknek, képtelen cselekedni vagy közbeavatkozni, a fénykép csak megmutatja neki azt, „ami most meg fog történni”,<sup>35</sup> ugyanis két különböző idősíkból van ő és a kép szereplői: napok teltek el a kép elkészítése és Michel (a fordító) jelene között. A fordítót mozdulatlaná dermeszti saját jelene, miközben a kép szereplői élnek és mozognak. Az ő potenciájukkal áll szemben Michel impotenciája, átvitt és szexuális értelemben egyaránt. Ebben a meglehetősen mocskos, perverz kontextusban ismét megjelenik a „nyál” szó, újabb jelentéssel gazdagítva a címet.

Michel tehetetlenségében ordít, megtörve ezzel a kép mélységes csendjét; így sikerül közbeavatkoznia. Először a nő felé közelít, aztán a férfihoz, aki közben

.....  
<sup>35</sup> *Uo.*, 181.



teljesen átalakult szörnyeteggé („fekete lyukakkal, amelyek a szeme helyén tátongtak”<sup>36</sup>). A férfi, utolsó erejével, megpróbálja Michelt a levegőbe szegezni, ahogy ő a nagyítást felszögelte a falra. Azonban Michel belépése a képbe nemcsak a fantasztikus események csúcspontja, hanem egyben a távolság teljes elvesztése a megfigyelt tárggyal szemben. A távolság viszont minden értelmezési folyamat szükséges eleme, ezért ennek elvesztése magával vonja a fénykép kiüresedését. Az első madár megjelenése zárja a jelenetet, és ez az első lépcsőfoka a fénykép ablakká válásának. Michel visszatér a szobájába, vagyis a mű valóságsíkjába, és kipihen magát a nehéz munka után. Újra örül, hogy megmentette a fiút, újra hősként látja magát. Mivel a konfliktus megoldódott, a kép szereplői elmennek, vagyis elhagyják a fénykép kereteit. Michel fél, hogy belépnek az ő valóságsíkjába, így ismét gyáván és gyerekesen viselkedik (becsukja a szemét, eltakarja az arcát és sírásban tör ki), de a férfi és a nő egyszerűen csak eltűnnek, üresen hagyva a képet.

Itt a szöveg ideje átvált az elbeszélő jelenére, amiről azt mondja a narrátor, hogy „megszámálhatatlan idő”<sup>37</sup> ami már nem engedelmeskedik a valóság törvényeinek, ahogy az sem, ami a képből maradt, ez az ablak, amin át madarak és felhők láthatók, az ég és néha az eső, „mint egy megfordított sírás”.<sup>38</sup> Ez a hasonlat is egyfajta értelmezés, a látottak módosítása azáltal, hogy bizonyos hangulatot és jelentést társít hozzá; de az irányvesztést is mutatja, az eligazodási pontok hiányát ebben az újfajta valóságban. A fénykép, ami egy emberi alkotás, ablakká változott, ami a végtelenre nyílik, ahol nincs cél vagy ok, nincs idő, se irány, nincs eleje és nem is vezet sehová. Ily módon a zárlat (clausura) ellenzárlat (anticlausura), melyben elvesznek a határok, amiket Marco Kunz szerint az irodalom hivatott adni a valóságnak.<sup>39</sup> A mű nyitott marad, az utolsó, főnevek uralta mondat egy végtelenségig folytatható felsorolás, noha ponttal végződik. A zárlat kapcsolódik a mű kezdetéhez, mert a felhők a legelejétől kezdve a mű egészén át fel-feltűnnek. Az elején a felhőt a szőke nővel azonosítja a szöveg,<sup>40</sup> aki a mű végén úgy tűnik el a képről, ahogy a felhők.<sup>41</sup> De a zárlatban szereplő felhők (és madarak) a hiány, az űr jelei. A narrátor kompetenciája itt megszűnik:

<sup>36</sup> *Uo.*, 182.

<sup>37</sup> *Uo.*

<sup>38</sup> *Uo.*, 183.

<sup>39</sup> „Az irodalom adja meg a világnak a hiányzó befejezéseket” In Kunz, Marco: *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, 102.

<sup>40</sup> „[...] az a szőke nő voltak a felhők, amelyek tovább suhannak az én, te, ő, mi, ti, ők arcuk előtt.” In Cortázar: *i. m.*, 168.

<sup>41</sup> „A nőből épp csak a válla meg egy kevés haj látszott, amit hirtelen elvágott a kép [...]. Ezt láttam, amikor kinyitottam a szemem [...] egy felhőt, mely balról beúszott, majd kecsesen végigvonult, és eltűnt jobb kéz felé.” In *uo.* 182.



irodalmi újraalkotásában, hanem megpróbálja visszaszerezni azt, amit elvett, amit elvesztett értelmezés közben, ha nem is önmaga, de legalább az olvasók számára. Ráadásul állandóan utalásokat tesz a narráció mikéntjére, ezáltal metanovellává téve írását, egy novellává a novellairásról.

A pillanat elkapása és megőrzése a művész feladata, és a novellában több formájuk is előfordul (a szöveg, a fénykép), de mi is az, amit elkapnak és megőriznek? A szépség vagy a gondolat? Naiv vagy szentimentális művészetről van itt szó? Ösztönösről vagy önreflexívről? Sem a fénykép, sem a szöveg nem naiv alkotások, hanem nagyon is megfontoltak. De műalkotások-e? A narrátor inkább tűnik a mentális folyamatok és eredményeik hű krónikásának, az általa írt szöveg pedig nem irodalmi, és nem is akar annak látszani. Ám akkor hogy lehet, hogy ezt a szöveget Cortázar novellájaként az egész világ irodalomként ismeri és elismeri? Csak mert egy novelláskötetben jelent meg, máris novellává válik? Hiszen nem is hordozza a novella műfajának formai jegyeit: hiányzik a végső, meglepő fordulat, a feszesség, nem hogy nincs benne egyetlen fölösleges szó sem, de még sok is van belőle, és nem halad nyílként a cél felé. De akkor mi? Példázat? Friczka az irodalomkritikusok és irodalomtudósok felé? Netán még a művészek felé is? Egy dolog azonban biztos: nem ecói értelemben vett, célzottan nyitott mű. Minden modern írói technika és a nyitott befejezés (ellenzárlat) ellenére is, példázatjellege miatt meglehetősen szűk az értelmezési köre, ez azonban nem jelenti azt, hogy a mű ne vetne föl számtalan kérdést az irodalomról és a művészetről.

GAÁL ZOLTÁN KRISTÓF

# EGY ZÖNGÉS LABIODENTÁLIS RÉSHANG LÉTEZÉSÉNEK ÉS STÁTUSÁNAK VIZSGÁLATA A KUBAI SPANYOLBAN

## ÖSSZEFOGLALÓ

Cikkemben egy előkészítő tanulmány bemutatására vállalkozom, amely tanulmányban arra keresem a választ, hogy létezik-e zöngés labiodentális szegmentum a spanyol nyelv kubai dialektusában, és ha igen, milyen státusszal bír. Az első fejezetben áttekintem a /b/-/v/ oppozíció kérdéskörét diakrón és szinkrón szemszögből egyaránt. A második fejezetben az elmúlt néhány évtized spanyol dialektológiai munkáit hívom segítségül, melyek azt hivatottak bizonyítani, hogy a zöngés labiodentális réshangot az /f/ regresszív zöngésedését leszámítva is tetten érhetjük a nyelvben. A harmadik fejezetben bemutatom az általam végzett laboratóriumi kísérletet. A negyedik fejezetben összegzem eredményeimet, és újabb kutatási irányokat kijelölő kérdéseket fogalmazok meg.

## A /B/-/V/ OPPOZÍCIÓ PROBLÉMÁJA A SPANYOLBAN

### Diakrón szemszögből

A spanyol történeti fonológiában a zöngés labiodentális réshang létezését övező vita igen régről eredeztethető. A kérdést tárgyaló nyelvtörténészeknek nem sikerült megegyezésre jutniuk; kialakult tehát két tábor, melyek képviselői ellentétes nézeteket fogalmaztak meg. A téma rendkívül szövevényes, az elemzések között pedig (részben a jelölések következtelensége miatt) sok ellentmondás mutatkozik, így most csak a nézőpontok vázlatos ismertetésére vállalkozom. A szegmentum

létezését elfogadók csoportjába tartozik Lapesa<sup>1</sup> és Canfield.<sup>2</sup> Különös, hogy bár a két nyelvész azonos álláspontot képvisel a vitában, elemzéseik között mégis több ponton eltérés mutatkozik. Míg Canfield a középkor végére, Lapesa a XVI. század végére datálja a szegmentum eltűnését. A két nyelvész a szegmentum státusáról sem vélekedik egyformán. Lapesa szerint a [v] csupán a zöngés bilabiális réshang /β/ egyik ejtészváltozata, amely a másik allofón, a [β] északról délre haladó terjedésének következtében fokozatosan visszaszorul. Canfield elemzésében viszont a /v/ fonémaként szerepel, amelynek két ejtészváltozata volt: a bilabiális [β] és a labiodentális [v]. A későbbiekben a /v/ egybeesett a bilabiális zárhang /b/-vel, a fúzió eredményeképpen létrejövő /b/ fonémának azonban már kizárólag bilabiális variánsai ([b] és [β]) voltak.

Az ellenzők táborát növeli Tomás Navarro Tomás és a Spanyol Királyi Akadémia. Navarro Tomás eképpen fogalmaz: „nincs tudomásunk arról, hogy a [v] bármikor szokványos lett volna a spanyol kiejtésben”.<sup>3</sup> Navarro Tomás kategorikusan elutasítja tehát a labiodentális szegmentum létezésének lehetőségét, de nem specifikálja, hogy kijelentése fonémára vagy allofónra vonatkozik-e. A szerző elismeri ugyan, hogy a nyelv történetének korábbi stádiumában két zöngés labiális fonéma létezett, de hozzáteszi, hogy a *b* és *v* grafémákkal jelölt szegmentumok közti korábbi distinkció kizárólag a képzés módján alapult (az első zárhang, a második réshang), mivel képzési helyük (bilabiális) azonos volt.

### Szinkrón szemszögből

A kérdés teljes körű megértéséhez okvetlenül szükséges, hogy górcső alá vegyük a spanyol nyelv obstruenskészletét, valamint ezen szegmentumok szótagon belüli megoszlását. Általánosságban elmondhatjuk, hogy a spanyol – más nyelvekhez hasonlóan – a szegmentumok szótagban történő elosztásakor a szótagelőt előnyben részesíti a szótagvéghez képest (*onset*-maximizálás és *kóda*-minimizálás). Ennek következtében a kóda-obstruensek ingatagok, és ahogy Quilis konstatálja, „megvalósulásaik széles skálát ölelnek fel”:<sup>4</sup> pl. *doctor* [doktór], [dogtór],

<sup>1</sup> Lapesa, Rafael: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.

<sup>2</sup> Canfield, D. Lincoln: *Spanish Pronunciation in the Americas*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

<sup>3</sup> Navarro Tomás, Tomás: *Manual de pronunciación española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Gredos, 1996, 91. „no hay noticias de que la *v* labiodental haya sido nunca corriente en la pronunciación española”. A szövegben megjelenő összes idézet saját fordításom.

<sup>4</sup> Quilis, Antonio: *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos, 1999, 205. „sus realizaciones abarcan una gama muy amplia”.

[doytór].<sup>5</sup> A fonémakészletre tekintve láthatjuk, hogy a *y*-vel és *ll*-vel jelölt szegmentum bizonyos megvalósulásait leszámítva nincsenek zöngés réshangok a nyelvben. Ez a megállapítás a vizsgált téma szempontjából azt jelenti, hogy a zöngétlen labiodentális frikatíva /f/-nek fonemikus szinten nincs zöngés párja. A legelterjedtebb nézet szerint [v] csak allofónként, /f/ zöngés mássalhangzó előtti regresszív zöngésedésének eredményeként érhető tetten a nyelvben. A patrimonális szókincsből az *afgano* 'afgán' szó az egyetlen rendszeresen említett példa. A téma beható vizsgálatának gátat szab az /f/ szótagbeli megoszlása: legtöbb esetben a követő mássalhangzóval (laterális vagy pergőhang) ún. *muta-cum-liquida* szekvenciát alkotva, a következő magánhangzóval együtt szótagoljuk (pl. *Á-fri-ca* 'Afrika'). Szótagvégen (az egyetlen környezetben, ahol zöngésedhet) az /f/-et tehát csak elszórtan, túlnyomórészt kölcsönzött szavakban találunk, mint *golf* vagy *chef* 'séf' – így tehát a zöngés bilabiális-labiodentális szótagvégi kontraszt elemzése nem egyszerű feladat. Az általánosabb leírások (pl. Hualde és munkatársai<sup>6</sup>) zöngés labiodentális frikatívaként jelölik meg az implozív helyzetben zöngésedés által létrehozott szegmentumot, ez utóbbi pontos meghatározásához azonban eszközfonetikai megközelítésre lenne szükség.

A fent említett fonológiai folyamatról eltekintve, ahogy Quilis<sup>7</sup> fogalmaz, „a [v] ejtése hiperkorrekciós jelenség”.<sup>8</sup> Az elmúlt néhány évtizedben azonban több olyan tanulmány is napvilágot látott, amely a normához képest eltérést mutat: ezek a cikkek arról számolnak be, hogy a zöngés labiodentális réshang [v] a zöngésesség szerinti hasonulás környezetén kívül is tetten érhető a nyelvben. A következőkben röviden ismertetem a spanyol dialektológia releváns munkáit, a tanulmányokból vett idézeteket pedig saját fordításomban közlöm.

## ELŐZMÉNYEK: KORÁBBI MUNKÁK A SPANYOL DIALEKTOLÓGIÁBAN

A spanyol nyelv változatai között különleges helyet elfoglaló ladino (más néven *judeospanyol*) mind diakrón, mind szinkrón érdeklődésre számot tart a vizsgált téma szempontjából. Az Ibériai-félszigetről 1492-ben kiűzött zsidók leszármazottai által beszélt változatokban több olyan fonológiai kontrasztot is megfigyelhetünk,

<sup>5</sup> *Uo.*, 219.

<sup>6</sup> Hualde, José Ignacio–Antxon Olarrea–Anna María Escobar–Catherine Travis: *Introducción a la lingüística hispánica*, Cambridge University Press, 2010, 74.

<sup>7</sup> Quilis: *i. m.*

<sup>8</sup> *Uo.*, 247. „la pronunciación de la consonante [v] es un fenómeno de ultracorrección”.

amelyek a mai sztenderd spanyolban nem léteznek: ilyen a /b/–/v/ oppozíció is. Hualde és Şaul<sup>9</sup> isztambuli *judeospanyol*ról szóló friss tanulmánya gazdag példaanyaggal járja körül a kérdést. A szerzők leírása szerint „spanyol eredetű szavak esetében, szókezdő helyzetben ugyanolyan a fonémák megoszlása, mint az óspanyolban (pl. *boka* ’száj’, *vida* ’élet’)” és „a szóeleji kontraszt általában magánhangzó után is megmarad (*la boka* [la’boka] vs. *la vida* [la’vida])”.<sup>10</sup> Ugyanakkor „bár szóbeljei intervokális helyzetben is létezik ez a kontraszt, a fonémák lexikális megoszlása egyértelműen nem azonos az óspanyol disztribúcióval, mivel spanyol eredetű szavakban szóbeljei magánhangzók között mindig /v/-t találunk, függetlenül a szó etimológiájától”.<sup>11</sup> Hualde és Şaul bemutatják, hogy „az óspanyolban intervokális /b/-t a latinban -P-t tartalmazó szavakban találhatunk (Ósp. *saber* < Lat *sapĕre*, Ósp. *cabeça* < Lat *capitia*), míg – a területi megoszlás szerint – /β/-t vagy /v/-t azokban, amelyek egykori latin alakjában -B- vagy -V- szerepelt (Ósp. *aver* < Lat *habĕre*, Ósp. *cavallo* < Lat *caballo*); a *judeospanyol*ban mindkét csoportba tartozó szavakat /v/-vel ejtik”.<sup>12</sup> A két fonológus felhívja a figyelmet arra a fontos tényre, hogy „az intervokális /b/-t tartalmazó szavak kölcsönzése hozzájárult a /b/–/v/ kontraszt felerősödéséhez”,<sup>13</sup> állításukat pedig a *haber* ’hír’ (török) vs. *haver* ’üzletárs’ (héber) minimális párral szemléltetik. Példájuk tehát igazolja, hogy a *judeospanyol*ban a bilabiális-labiodentális kontraszt kérdése nem csak nyelvtörténeti szempontból érdekes, hanem a nyelvek közötti érintkezés által befolyásolható területről van szó.

Az általam górcső alá vett kérdés szempontjából legprecízebben leírt dialektus a chilei. Az elmúlt években több tanulmány is született e tárgyban, ezek

<sup>9</sup> Hualde, José Ignacio–Mahir Saul: „Istanbul Judeo-Spanish”, *Journal of the International Phonetic Association* 41, 2011, 89–110.

<sup>10</sup> *Uo.*, 94. „In word-initial position, the lexical distribution of these phonemes in words of Spanish origin is as in Old Spanish; word-initial contrast is usually maintained even after a vowel”.

<sup>11</sup> *Uo.* „In intervocalic word-internal position there is also a phonemic contrast. Regarding the lexical distribution of these phonemes, however, it is clear that the Old Spanish lexical contrast has not been preserved here, unlike the situation in word-initial position, since in words of Spanish origin we find only /v/ word-internally between vowels, regardless of etymological origin”.

<sup>12</sup> *Uo.* „in Old Spanish (OSp) word-internal intervocalic /b/ was found in words where Latin (Lat) had -P-, e.g. OSp *saber* ‘to know’ < Lat *sapĕre* and OSp *cabeça* ‘head’ < Lat *capitia*; whereas either /β/ or /v/, depending on the area, was found in words where Latin had -B- or -V-, e.g. OSp *aver* ‘to have’ < Lat *habĕre*, OSp *cavallo* ‘horse’ < Lat *caballum* [...]; in Istanbul Judeo-Spanish we find /v/ in words of both origins”.

<sup>13</sup> *Uo.* „the word-internal contrast between /b/ and /v/ has also been reinforced by borrowings containing intervocalic /b/”.

közül Sadowsky<sup>14</sup> megközelítése a legkiforrottabb. A szerző körültekintősége, valamint munkájának módszertani felszereltsége (a hangfelvételen túl videóra is rögzíti beszélőinek megnyilatkozásait) értékes kiindulópontot nyújt jelen tanulmány kivitelezéséhez. Sadowsky számos hangkörnyezetben teszteli a /b/ allofonikus változatait. Eredményeinek fényében kijelenti, hogy a /b/ bilabiális zárvariánsa, a [b] dominál abszolút szókezdő és poszt-nazális helyzetben (ez egybecseng a szakirodalommal), ugyanakkor a többi kontextusban – a sztenderd spanyol leírásai alapján várt [β] helyett – [v]-t figyelhetünk meg. (A *Catálogo de Voces Hispánicas* chilei felvétele<sup>15</sup> kiválóan illusztrálja, hogy a labiodentális ejtések a b-vel írott szavakra is kiterjednek.) Munkájának egyetlen hiányosságát, amely feltehetőleg a megközelítés úttörő jellegéből fakad, a szerző maga is elismeri: az egyes realizációk számbavételekor észleli ugyan a szűkület mértékében jelentkező variabilitást, de osztályozásukkor kizárólag a szegmentumok képzési helyére összpontosít. A mérések elmulasztásával egy lényeges tényező figyelmen kívül marad: nem derül ki, labiodentális frikatívákról [v] vagy approximánsokról [u] van-e szó. A korpusz bővítésétől és további vizsgálatoktól teszi függővé annak megállapítását, hogy újításról, avagy egy korábbi használat továbbéléséről van-e szó.

A mexikói spanyol esetében Lope Blanch<sup>16</sup> foglalkozik a kérdéssel. Megfigyelései szerint „nem túl ritka, hogy formális helyzetekben, illetve gondozott és emfatikus megnyilatkozásokban többnyire feszes és zörejes labiodentális [v]-t hallhatunk”.<sup>17</sup> Lope Blanch elveti annak lehetőségét, hogy ezen realizációk bármilyen kapcsolatban állnának a XVI. századi előfordulásokkal, és újításként könyvelni el őket. Konklúziója két pilléren nyugszik: részint Lapesa állításán, mely szerint a labiális /b/ és /v/, melyek néhány chilei hódító és telepes kiejtésében még eltértek egymástól, hamar egybeestek;<sup>18</sup> részint pedig néhány Diego de Ortazsal kortárs írnok kézíratain, melyeket megfigyelve Lope Blanch arra jutott, hogy a két fonéma teljesen egybeesett. Okfejtésének létjogosultsága vitatható, ugyanis az Akadémia létrejöttét megelőzően a betűk használata nem volt szabályozott, így gyakorta a személyes ízlés befolyásolta.

<sup>14</sup> Sadowsky, Scott: „El alófono labiodental sonoro [v] del fonema /b/ en el castellano de Concepción (Chile): una investigación exploratoria”, *Estudios de Fonética Experimental* XIX, 2010, 231–261.

<sup>15</sup> [http://cvc.cervantes.es/lengua/voces\\_hispanicas/chile/santiago.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/voces_hispanicas/chile/santiago.htm)

<sup>16</sup> Lope Blanch–Juan Manuel: „La labiodental sonora en el español de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVI, 1988, 153–170.

<sup>17</sup> *Uo.*, 155. „en situaciones formales o en elocuciones esmeradas y enfáticas, no es excesivamente raro oír una que otra labiodental [v] más o menos tensa y rehilante”.

<sup>18</sup> Lapesa: *i. m.*, 564.



De Granda<sup>19</sup> paraguayi spanyolról szóló általános fonetikai leírása újabb izgalmas magyarázattal gazdagítja a téma feltérképezését. A szerző rámutat, hogy a zöngés labiodentális ejtések a teljes lakosságon megfigyelhetők, társadalmi változóktól függetlenül, és a beszélők két hangkörnyezettől (labiális magánhangzó előtt és /m/ után) eltekintve minden olyan kontextusban használják, ahol a sztenderd spanyolban bilabiális ejtést várnánk. Megállapítását következőképpen árnyalja:

„A paraguayi spanyol [v]-je artikulációs szempontból megegyezik a helyi guaraniban megtalálható megfelelőjével, amely kevésbé feszesen és gyenge zörejjel valósul meg. Realizációjakor az alsó ajak nem a felső metszőfogak éléhez, hanem azok külső felületéhez közelít, amellyel általában nem érintkezik. Ez az egybeesés véleményem szerint nem a véletlen műve, és gondolkodásra késztet, hogy a paraguayi spanyolnak ez a hangtani vonása, melyet a témával foglalkozó szakértők ezidáig félremagyaráztak vagy figyelmen kívül hagytak, egy guaraniból induló interferencia eredményeként értelmezendő.”<sup>20</sup> (158)

De Granda tehát a zöngés labiodentális szegmentumot egy őslakos nyelv hatásának tulajdonítja, és transzferjelenség eredményeként jegyzi. Ezt a lehetőséget a kubai spanyol esetében kizárhatjuk, mivel az őslakosok jelenléte a karibi térségben elenyésző.

Az eddig összegzett tanulmányok bizonyítják, hogy a téma nemzetközi szinten viszonylag nagy érdeklődésnek örvend, ugyanakkor a karibi térség esetében gyakorlatilag feltáratlan területről beszélünk. A karibi dialektusokat globálisan ismertető cikkekből (például Vaquero<sup>21</sup>) ez a kérdés rendre kimarad. A kubai spanyollal kapcsolatban Isbăşescu<sup>22</sup> már klasszikusnak számító tanulmánya

<sup>19</sup> de Granda, Germán: „Observaciones sobre la fonética del español en el Paraguay”, *Anuario de Letras XX*, 1982, 145–194.

<sup>20</sup> „La [v] del español paraguayo coincide, en su modalidad articulatoria, con el sonido homólogo que se encuentra en el guaraní local, siendo de realización poco tensa y de fricción débil, determinada por el acercamiento del labio inferior no al filo de los dientes superiores sino a la superficie exterior de éstos, con la que, normalmente, no establece contacto. Esta coincidencia no me parece fortuita y hace pensar, muy seriamente, en la posibilidad de que este rasgo fonético, mal explicado o ignorado por los especialistas que, hasta ahora, se han ocupado del castellano paraguayo deba ser relacionado con los resultados de la interferencia del guaraní sobre el castellano del Paraguay”.

<sup>21</sup> Vaquero, María: „Antillas”, In Alvar, Manuel (szerk.): *Manual de dialectología hispánica. El Español de América*, Ariel, Barcelona, 1996, 51–67.

<sup>22</sup> Isbăşescu, Cristina: „Sobre la existencia de una fricativa labiodental sonora [v] en el español cubano”, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, 473–478.

szolgál egyedüli támpontként. A szerző 1964-ben Bukarestben nyelvi felmérést készített kubai egyetemistákkal. A felvett anyagban sok zöngés labiodentális ejtést fedezett fel, melyeket főként a *v*-vel írott szavak esetében figyelt meg, *b*-vel írott szavakban csak sporadikusan fordultak elő. Ez alapján a szerző hiperkorrekcióként bélyegzi meg a jelenséget, melynek célja az ortográfiai *b* és *v* közti distinkció mesterkélt fenntartása. Kubaiakkal folytatott korábbi beszélgetések alapján azt feltételeztem, hogy ebben a dialektusban létezik ugyan egy zöngés labiodentális szegmentum, de Isbăşescu meglátásával ellentétben a szegmentum előfordulását nem az ortográfia kondicionálja. Isbăşescu állítása és a személyes megfigyeléseim csupán szubjektív benyomásokon alapulnak, a kérdésre azonban csak egy laboratóriumi kísérlet segítségével adhatunk érvényes választ. A továbbiakban a kutatásom során rögzített hang- és képanyag elemzésén keresztül igyekszem aktualizálni a kérdést.

## A KÍSÉRLET

A kísérlet megtervezésekor az alábbi hipotéziseket fogalmaztam meg:

- (i) Amennyiben a labiodentális realizációk a *v*-vel írott szavakra korlátozódnak, hiperkorrekt ejtéssel állunk szemben, ahogyan azt a szakirodalom<sup>23</sup> is megjósolja.
- (ii) Amennyiben viszont a labiodentális ejtések a *b*-vel írott szavakra is kiterjednek, úgy – a chilei dialektushoz hasonlóan – egy általánosult ejtésre következtethetünk.

Hipotéziseim igazolásához laboratóriumi kísérletet végeztem a kubai dialektus anyanyelvi beszélőivel. A kísérletre a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézetének egyik hangszigetelt szobájában került sor. A kísérlet kivitelezésekor Bárkányi (2012)<sup>24</sup> módszerét követtem. A felvett anyagot felolvasott mondatlisták alkotják. A mondatokat a *SpeechRecorder*<sup>25</sup> program segítségével, véletlenszerű sorrendben jelenítettem meg egy számítógép képernyőjén. Minden mondat ötször jelent meg, az első előfordulást azonban nem vettem figyelembe. Az olvasott beszéd magában rejtje ugyan a betűejtés veszélyét, spontán beszéd rögzítésekor viszont nincs lehetőségünk közvetlenül szabályozni a hangkörnyezeteket, ezáltal fennáll a kockázata annak, hogy a beszélők nem

<sup>23</sup> *Uo.*

<sup>24</sup> Bárkányi, Zsuzsanna: „La adquisición de la asimilación de sonoridad”, *Acta Hispanica* XVII, 2012, 95–103.

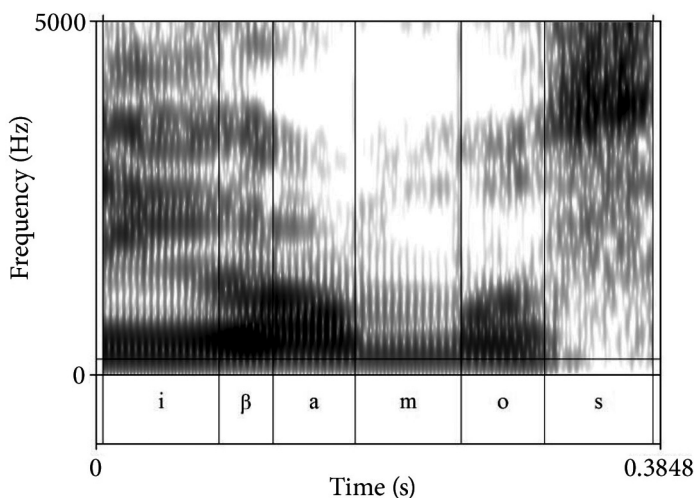
<sup>25</sup> Draxler, Christoph–Klaus Jansch: *Speechrecorder*: (2.2.1 verzió), //www.bas.unimuenchen.de/Bas/software/speechrecorder/, 2004.

valósítanak meg minden vizsgálni kívánt elemet vagy szekvenciát. Az ötszöri olvastatás által kedvező körülményeket teremthetünk ahhoz, hogy a beszélők spontán beszédhez közeli megnyilatkozásokat produkáljanak.

A kísérletben négy, 25–52 éves havannai beszélő vett részt. Hárman legalább 15 éve Magyarországon élnek, minimum középfokon (ketten anyanyelv közeli szinten) beszélnek magyarul és munkájuk során is használják a nyelvet. A negyedik beszélő a kísérlet elkészítésekor 9 hónapja tartózkodott Magyarországon, magyar nyelvi ismeretei csekélyek voltak.

Kutatásom során, Sadowsky megközelítését követve, háromféle elemzést végeztem: hangí, képi és spektrális. Maddieson<sup>26</sup> nyugat-afrikai nyelvekről szóló tanulmányában kiemeli, hogy a /β/-/v/ oppozíciót igen csekély funkcionális teher nyomja a világ nyelveiben, és mivel a szegmentumok között csupán árnyalatnyi akusztikai különbség van, gyakran szinte lehetetlen őket megkülönböztetni. (A spektrális elemzés elégtelen voltát bizonyítják az 1. és 2. ábrák, melyeken egyazon szó nem-okkluzív, bilabiális és labiodentális ejtéseit láthatjuk.) Mivel a tanulmányom számára lényeges eltérésekre a spektrális elemzés önmagában aligha tudna rávilágítani, a beszélők megnyilatkozásait videón is rögzítettem.

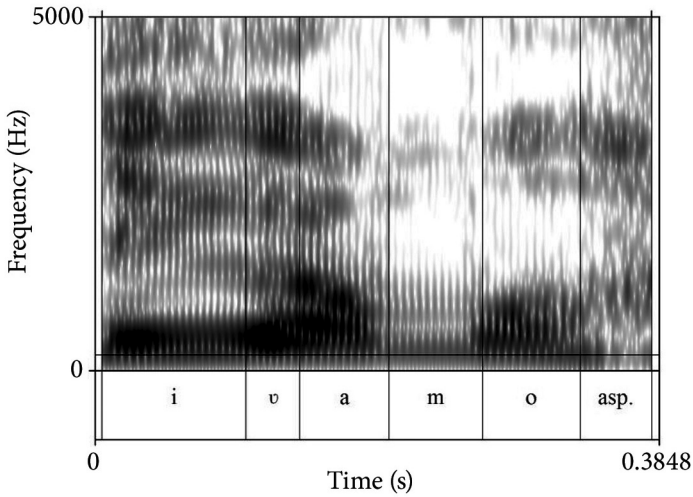
Az első fejezetben ismertetett, a spanyol szótag szerkezetére vonatkozó (fonotaktikai) megszorításokat figyelembe véve, elemzésemben a következő



1. ábra

Az *ibamos* szó ejtése bilabiális nem-okkluzív realizációval (3. beszélő).

<sup>26</sup> Maddieson, Ian: „Bilabial and labio-dental fricatives in Ewe”, *Studies in African Linguistics Supplement* 11, 2006, 199–215.



2. ábra

Az íbamos szó ejtése labiodentális nem-okkluzív realizációval (3. beszélő).

környezetekre összpontosítottam: abszolút szókezdő, intervokális (hangsúlyos magánhangzó mellett vagy nem) és zengőhang előtti (pergőhang, laterális és nazális). Kísérletemben 12 szótagú hordozó mondatokba ágyazott szópárokat alkalmaztam. A párokat egy-egy *b*-vel és *v*-vel írott szó alkotta. A párok tagjainak szerkezete csupán hasonló volt, a hangsúly helye azonban minden pár esetében megegyezett. A korpusz tervezésekor célravezetőbbnek találtam kizárni az ortográfiai minimálpárokat (*barón* 'báró' – *varón* 'férfi', *bacilo* 'bacilus' – *vacilo* 'kétkelkedem'), mert ezen elemek leleplezhetők volna vizsgálatom tárgyát. Korpuszom az összesen 18 hordozó mondaton túl kitöltő mondatokat is tartalmaz a kísérlet céljának még hatékonyabb elmaszkírozása érdekében. Az 1. táblázatban a kísérletben használt mondatokra láthatunk néhány példát:

<b>Abszolút szókezdő</b>	<i>Varios chicos me han dicho la noticia.</i> 'Több gyerek is elújságotla a hírt.'	<i>Barrio latino es el nombre de un sitio.</i> 'Barrio latino egy hely neve.'
<b>Intervokális</b>	<i>El IVA se incluye aún en el precio.</i> 'Az ÁFÁ-t még az árba foglalják.'	<i>Todos íbamos a clase carialesgres.</i> 'Mindannyian vidáman mentünk órára.'
<b>Zengő msh. és mgh. között</b>	<i>Volyer es una película reciente.</i> 'A 'Volver' egy új film.'	<i>Alberto me acaba de dar un cheque.</i> 'Alberto épp most adott nekem egy csekket.'

1. táblázat. A tesztszavak és hordozó mondatok típusai.

## EREDMÉNYEK

## Általános megfigyelések

Az adatok feldolgozásakor különböző stratégiák rajzolódtak ki: jelentős beszélő közti variabilitást tapasztaltam. Az 1. és a 2. beszélő esetében a labiodentális ejtések a *v*-vel írott szavakra korlátozódtak, ezáltal megnyilatkozásaik megerősítik Isbăşescu megfigyeléseit. A 3. és a 4. beszélőnél azonban a labiodentális realizációk a *b*-vel írott szavakra is kiterjedtek, ami ellentmond Isbăşescu azon hipotézisének, mely szerint ezen megvalósulásokat egy ortográfiai kontraszt fenntartását célzó, mesterkélt kísérlet hívja életre.

Vizsgálataim egyértelműen azt mutatják, hogy a kísérletben az intervokális környezet játszotta a főszerepet. Az *IVA–ibamos* és az *haba–ávaro* szópárok által bebizonyosodott, hogy a kubai spanyolban, a zöngésedési környezetén kívül és a szakirodalomban rendszeresen említett hiperkorrekciós mechanizmuson túl, a zöngés labiodentális ejtések *b*-vel írott szavakban is megfigyelhetjük.

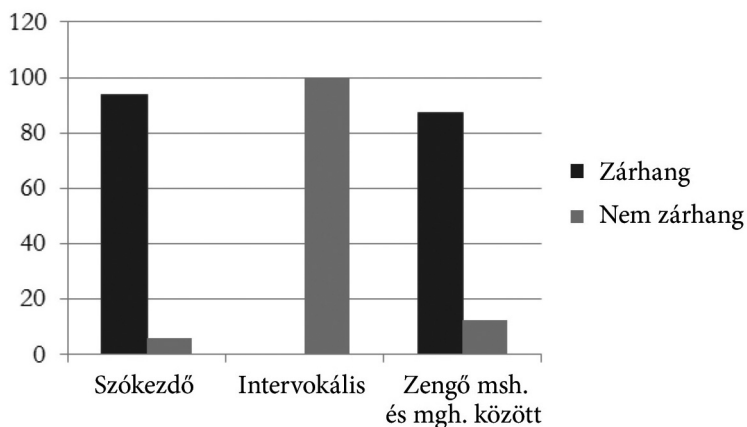
Elemzéseim rámutatnak, hogy a hangsúly helyzete befolyásolja /b/ allofóniáját. A beszélők kizárólag akkor ejtették labiodentális szegmentummal a *b*-vel írott szavakat, amikor a vizsgált elem közvetlenül a hangsúlyos magánhangzó után állt (*ibamos*, *haba*). A későbbiekben feltétlenül érdemes volna nagyobb figyelmet fordítani ezen tényező kontrollált vizsgálatára.

## A szűkület mértéke: frikatíva vagy approximáns?

Már a kutatás kezdetekor egyértelmű volt, hogy a spektrális elemzés önmagában nem lesz elegendő a bilabiális-labiodentális kontraszt vizsgálatához. A spektrogramok megfigyelése kizárólag a szegmentumok képzési módjának meghatározását tette lehetővé – a 3. és 4. ábra bemutatja eloszlásukat a tanulmányban vizsgált három környezet (abszolút szókezdő, intervokális, valamint zengő más-salhangzó és magánhangzó között) és két változó (ortográfiai *b* és ortográfiai *v*) szerint.

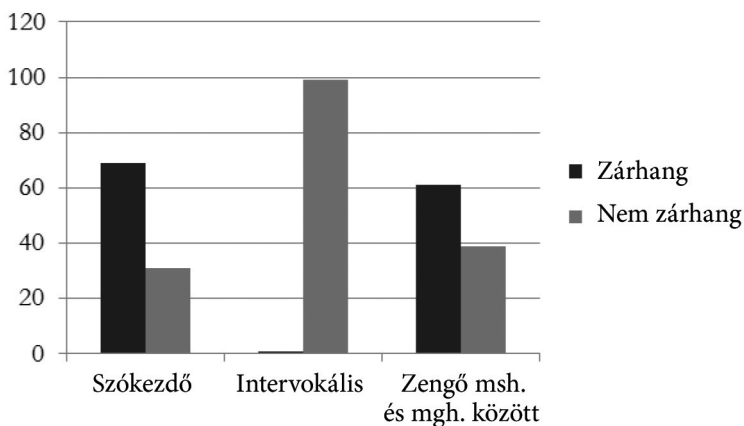
Szembeötlő, hogy intervokális helyzetben a nem-okkluzív megvalósulások elsöprő fölényben vannak. Abszolút szókezdő helyzetben az okkluzív realizációk aránya számottevően nagyobb az ortográfiai *b* (94%) esetében, mint az ortográfiai *v* (69%) esetében. A harmadik környezetben, az ortográfiai *b* esetében a várható eredményt kapjuk, ugyanis Vaquero<sup>27</sup> leírása szerint likvida után a zöngés okkluzívák teljes zárral valósulnak meg a kubai spanyolban.

.....  
<sup>27</sup> Vaquero: *i. m.*



3. ábra

A megvalósulások eloszlása ortográfiai b esetén a képzés módja szerint.



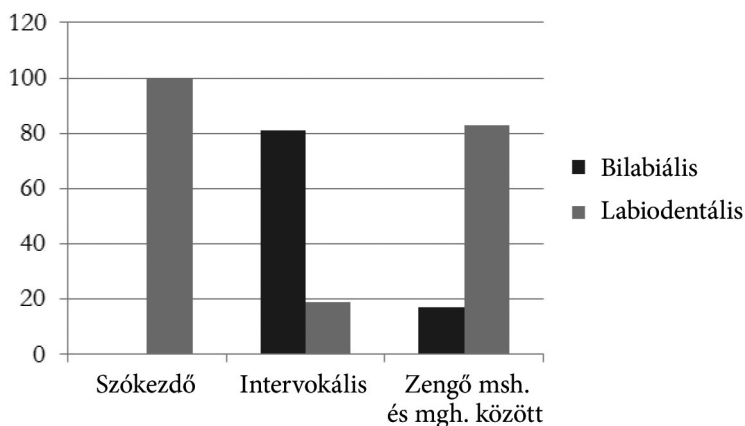
4. ábra

A megvalósulások eloszlása ortográfiai v esetén a képzés módja szerint.

A szegmentumok képzési helyének meghatározása érdekében, Sadowsky<sup>28</sup> módszerét követve, a beszélők megnyilatkozásait videón is rögzítettem. A nem-okkluzív megvalósulások eloszlása az 5. és 6. ábrákon látható.

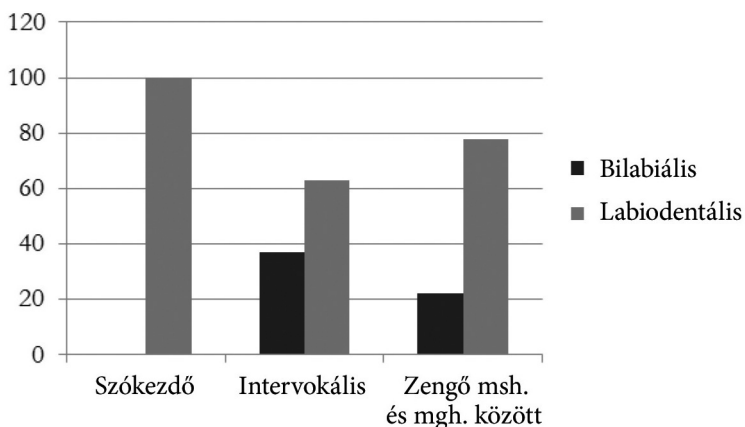
Vizsgálatomban abszolút szókezdő helyzetben egyetlen nem-okkluzív bilabiális ejtést sem rögzítettem. Intervokális helyzetben az ortográfiai *b*-nél

.....  
<sup>28</sup> Sadowsky: *i. m.*



5. ábra

*Nem-okkluzív megvalósulások eloszlása ortográfiai b esetén képzési hely szerint.*



6. ábra

*Nem-okkluzív megvalósulások eloszlása ortográfiai v esetén képzési hely szerint.*

a bilabiális ejtések száma jóval magasabb a labiodentális ejtésekénél; az ortográfiai *v*-nél pontosan az ellenkezőjét tapasztaljuk, igaz, itt kevésbé jelentős az aránybeli különbség. A harmadik környezetben a labiodentális realizációk aránya mindkét változó esetén számottevőbb.

A hang- és képanyag feldolgozásakor egyértelmű volt, hogy a realizációk jelentős variabilitást mutatnak a szűkület mértékének tekintetében. A *Praat* hangelemző szoftver harmonics-to-noise ratio (HNR) analízisével meghatározhatjuk

a szegmentumok harmonikus-zaj arányát: esetünkben ez azt jelenti, hogy fényt deríthetünk a rögzített labiodentális megvalósulások képzési módjára, és bizonyosságot szerezhethetünk arról, hogy frikatívokról [v] vagy approximánsokról [ʋ] van szó. Amennyiben 20 dB körüli értéket mérünk, a hang 100%-ban periodikus, tehát nem tartalmaz zörejes szakaszt. A HNR-rel kapott értékek kevés kivétellel 20 dB köré csoportosultak, így tehát kijelenthetjük, hogy a szegmentumok nem réshang jellegűek. A szűkület mértékének decibelben kifejezett átlagát az alábbi táblázatban, a két változó szerint csoportosítva láthatjuk.

VIZSGÁLT KÖRNYEZETEK	Ortográfiai <i>b</i>	Ortográfiai <i>v</i>	
1. Absz. szókezdő	-	20,67	
2. Intervokális	23,74	Közvetlenül megelőző hangsúlyos mgh.	Közvetlenül következő vagy hátrábbi hangsúlyos mgh.
		21,63	15,94
3. Zengő msh. és mgh. között	22,1	22,92	

2. táblázat. A szegmentumszűkület mértékének átlaga (dB) környezetek szerint lebontva.

Ahogy a táblázat mutatja, intervokális helyzetben az értékek számottevően magasabbak, amikor a hangsúlyos magánhangzó közvetlenül megelőzi a vizsgált szegmentumot. Ez az eredmény szintén indokoltá teszi a hangsúly hatásának későbbi vizsgálatát.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy tanulmányom szerint a kubai spanyolban a /b/ allofóniája – mely a korábbi leírások szerint két bilabiális ejtés-változatból, az okkluzív [b]-ből és az approximáns [β]-ből tevődik össze – egy labiodentális approximáns [ʋ]-vel egészül ki. Ezt a variánst mind a *b*-vel, mind a *v*-vel írott szavakban megfigyelhetjük, így feltehetőleg [β] és [ʋ] szabad váltakozásban állnak.

## TOVÁBBI KUTATÁSI IRÁNYOK

Elsődleges célom a korpusz bővítése azáltal, hogy további – lehetőség szerint nem havannai – kubai beszélőket vonok be a kutatásba: egyrészt szeretném eredményeimet statisztikailag érvényessé tenni, másrészt szeretnék esetleges dialektuson belüli variációra fényt deríteni. Szándékomban áll megvizsgálni annak lehetőségét,



hogy pánkaribi jelenségről van-e szó: ennek érdekében szeretném korpuszomat Puerto Ricó-i és Dominikai Köztársaság-beli beszélőkkel készített felvételekkel gyarapítani. Szintén tervbe vettem, hogy munkámat dialektusközi vizsgálatná fejlesztsem azáltal, hogy adatot gyűjtök mindazon dialektusok beszélőitől, amelyekben a szakirodalom labiodentális ejtésekről beszámol. Érdeemes volna Sadowsky tanulmányát kiegészíteni a hiányzó láncszemmel, és mérésekkel igazolni, vajon a chilei beszélőknél megfigyelhető labiodentális realizációk zörejrel vagy anélkül történnek-e. Kísérleti eredményeim de Granda leírását is új megvilágításba helyezik: a szerző artikulációs tényekhez lehorgonyzott megközelítése („kevésbé feszes, gyenge zörejú megvalósulások”)<sup>29</sup> arra enged következtetni, hogy talán a paraguayi spanyolban is egy szabad váltakozásban lévő, a kubai spanyolhoz hasonlóan őslakos nyelvektől független allofónról beszélhetünk. Kutatásaim mellékszálaként szeretném közelebbről, ugyancsak kísérleti keretek között szemügyre venni az implozív /f/ regresszív zöngésedését. Az imént megfogalmazott hipotézisek és kérdésfelvetések a szerteágazó jövőbeli folytatás lehetőségével kecsegtetnek: utat nyithatnak a téma globálisabb, behatóbb megismerése felé.

## KONKLÚZIÓ

Tanulmányomban azt a kérdést jártam körül, hogy létezik-e zöngés labiodentális szegmentum (több fonológus, köztük Quilis szerint hiperkorrekt elem a spanyol nyelvben) a kubai dialektusban, illetve hogy milyen státusszal bír. Az elmúlt évtizedekben több olyan dialektológiai munka látott napvilágot, amely ellentmond a hiperkorrekciós mechanizmus mellett állást foglaló, széles körben elterjedt nézetnek, és arról számol be, hogy [v] a zöngétlen labiodentális réshang zöngésedési környezetén kívül, /b/ allofónjaként is jelen van a nyelvben. A kérdést azonban továbbra is gyanakvás övezi, és a karibi térség e tekintetben mindeddig nem kapta meg a neki járó figyelmet. Előkészítő tanulmányomban, mellyel a szakirodalomban tátongó úrt igyekszem kitölteni, kimutattam, hogy a kubai spanyolban valóban létezik a zöngés bilabiális /b/ allofónjaként egy zöngés labiodentális szegmentum, méréseim viszont igazolták, hogy a szegmentum zörej nélkül valósul meg, azaz nem frikatíva [v], hanem approximáns [ʋ]. A labiodentális realizációk *b*-vel és *v*-vel írott szavakban egyaránt előfordulnak, ezáltal kijelenthetjük, hogy a szakirodalom jóslatával ellentétben nem pusztán hiperkorrekt ejtéssel van dolgunk.

<sup>29</sup> de Granda: *i. m.*, 158. „realización poco tensa y de fricación débil”.

VESTIDURAS PELIGROSAS  
SZÖVET ÉS NŐISÉG SILVINA  
OCAMPO NOVELLÁIBAN

Silvina Ocampo (1906–1993) műveiben folyton a határokat feszegeti, kritikát fogalmaz meg, átértelmez, kifordít és felforgat, legyen szó akár sztereotípiákról, hagyományos jelentésekről, társadalmi, nemi szerepekről vagy a felnőtt- és gyermeki lét nézőpontjairól. Rendkívül egyéni hangon szólal meg, stílusa különbözik korának nagy irodalmi alakjaitól, s bár elnyerte hazájának rangos irodalmi díját (Premio Nacional de Literatura, Argentina), a mai napig sem tett szert akkora népszerűsége és elismertségre, mint a *Sur* című folyóiratot alapító nővére, Victoria Ocampo vagy férje, a szintén író Adolfo Bioy Casares, és jó barátja, Jorge Luis Borges. Korának kritikusai nem ismerték el egyöntetűen művészetét, prózája sok szempontból megosztó, nehezen besorolható vagy kategorizálható a különböző irodalmi irányzatok között. Felmerül a kérdés, hogy miben más, mint a többiek? Talán az egyik legjellemzőbb sajátossága művészetének, hogy egyszerre megjelenik benne a szürrealitás, a fantasztikum és az avantgárd, de helyet kap benne a kísérteties, az erőszak és az abszurditás is. Ez utóbbiak az ő műveiben sokkal nagyobb teret kapnak, mint hazájának más alkotóiéban. Egyik kritikusa úgy fogalmaz, Silvina Ocampo szövegei „lenyűgözőek és szabálytalanok” (Enrique Pezzoni,<sup>1</sup> egy másik elemző pedig „megdöbbenőnek, meghatározhatatlannak és különlegesnek” (Michelle Quiñones)<sup>2</sup> ítéli meg prózáját. Első olvasatra talán nehezen megközelíthető, de minden esetben izgalmas és sokrétű; szövegei többféle értelmezési lehetőséget és elemzési szempontot is kínálnak. Leggyakrabban olyan témák foglalkoztatják, mint a nőiség, az identitás, a gyermekkor vagy a halál. Megfi gyelhető azonban, hogy ezen kérdéseket nem hagyományos megközelítésben veti fel, hanem sokkal inkább kritikát fogalmaz meg, például

.....  
<sup>1</sup> Pezzoni, Enrique: „Silvina Ocampo: La nostalgia del orden.” Introducción. *La furia y otros cuentos*. Por Silvina Ocampo. Madrid, Alianza Editorial, 1982, 9.

<sup>2</sup> Quiñones, Michelle: „La muerte violenta: Una perspectiva infantil en dos cuentos de Silvina Ocampo.” *Hispanet Journal* 6 (March 2013) 2.

a nőikkel szembeni társadalmi elvárásokról, az őket ért erőszakról és kiszolgáltatott helyzetükről, szépségideálokról és testképekről, de egyúttal vonzódik a bizarr, furcsa és meghökkentő dolgok iránt is. Többen megfogalmazták már, hogy Silvina Ocampo szinte megszállottja volt a tükröknek, majdnem minden művében fontos elemként elhelyez egy-egy tükröt, melyek segítségével számtalan kérdést vet fel, az énkereséstől a szexualitásig. Főhősei legtöbb esetben nők vagy gyerekek, így elemzésemben én is szeretném megvizsgálni e két nézőpont sajátosságait Ocampo szövegeiben. Az ocampói gyerekábrázolás sokak számára meglepő lehet, bár találunk ezzel kapcsolatban előzményeket és más irodalmi példákat is, mégsem szokványos megközelítés. Műveiben a gyermekkor alapvetően nem ártatlansággal vagy kedvességgel párosul, gyerekszereplői koravének, különcök, kegyetlenek. A hagyományostól eltérően számos esetben negatív tulajdonságokkal ruházza fel őket, s ezekben a történetekben szinte mindig találkozunk az erőszak vagy a halál különböző megjelenési formáival is.

Ocampo szövegeiben a test és nőiség ábrázolásának értelmezéséhez a 20. századi filozófia meghatározó testelméletei fontos adalékul szolgálnak. A fenomenológiai irányzattól kezdve a különböző feminista és genderszemléletű kritikai iskolákig sokakat foglalkoztatott a testiség mint filozófiai probléma, és ennek következtében több különböző irányú megközelítéssel találkozunk. Én ebben a dolgozatban elsősorban Foucault, Butler és Kristeva elgondolásaival vetem össze Silvina Ocampo műveit, és az azokban felmerülő kérdéseket. Ocampo írásaiban mindig érezhető egyfajta feszültség a szép és a rút között, szeretné más nézőpontból látni és láttatni ezeket a fogalmakat. Julia Kristeva (1941) filozófus-pszichoanalitikus elmélete szerint az „abject” „kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet. Aki nem tiszteli a határokat, a tereket, a szabályokat. Az átmenetiség, a kétértelműség, a keveredés.”<sup>3</sup> Kristeva tehát úgy határozta meg az „abjectet”, mint valami, ami kirekesztődik, nem tud alkalmazkodni a normákhoz, hanem azokon kívül esik. Meglátásom szerint Ocampót is az foglalkoztatja leginkább, ami „kívül esik”, határokat lép át és kétértelmű; az általam kiválasztott szövegeiben ezeket a mozzanatokat (is) bemutatom. Női figurái, akár csak gyerekszereplői, határterületeken helyezkednek el, legyen szó akár esztétikai, erkölcsi vagy társadalmi normák felforgatásáról. Az alábbiakban Silvina Ocampo két olyan novelláját elemzem, melyekben főszerepet kap a női test, és mindkét választott műben kitüntetett a szövet tere.

Az argentin író műveiben sorra előkerülnek jellegzetesen női foglalkozások és tevékenységek, főhősei között találunk például varrónőt, kalapkészítőt, fűzőkészítőt és színésznőt is, és fontosak lesznek olyan témák, mint a ruhatervezés, az öltözködés és a szépség. Ocampo e látszólag kevésbé fajsúlyos témákon keresztül

<sup>3</sup> Kristeva, Julia: „Bevezetés a megalázottsághoz.”, *Café Babel*, 20. szám (Test), 170.

igazán komoly, gyakran egzisztencialista kérdéseket feszeget női identitásról, egyéni szereplehetőségekről: hányféle szerepet játszunk életünkben és milyen eszközökkel? Milyen üzenetet hordoznak a ruhák, milyen maszkokat használunk? Rövid, gyakran csak néhány oldalas novelláiban általában hétköznapi szituációkban helyezi el szereplőit, de a hétköznapiság másik arcát is megmutatja, a szöveg szintjén az egyszerű történet csak a felszín, mindig van egy mögöttes tartalom, ahogyan figurái esetében is próbál a kalapok, jelmezek mögé nézni. Így tesz az *El vestido de terciopelo*<sup>4</sup> [A bársonyruha] című művében is, melyben egy előkelő származású asszony, Cornelia Catalpina ruhát varrat magának. Az egész történet e ruha körül forog; a varrónő elindul Buenos Aires egy szegényes, külvárosi negyedéből a város központjába, hogy felkeresse egyik megrendelőjét az elkészített ruhával, s a ruha-próbálás folyamatát írja le, mely Cornelia számára valóságos tortúra, s tragikus véggel is zárul, a nő holtan esik össze. A történet narrátora egy nyolcéves kislány, aki elkíséri Casildát, a varrónőt a ruhapróbára. Az kiderül, hogy nem a varrónő lányáról van szó („Mindenki úgy hitte, hogy Casilda barátnőm az anyukám. Milyen vicces!”),<sup>5</sup> de ennél sokkal többet nem tudunk meg róla, még a neve sem hangzik el. Ha megfigyeljük a kislány viselkedését, azt látjuk, hogy végig jelen van a cselekményben és tanúja az eseményeknek, de mégis egyfajta furcsa kívülálló pozíció, távolságtartás jellemzi. Egy-két apró megjegyzésen és egy refrénszerű felkiáltáson („¡Qué risa!”) kívül nem ismerjük meg, nem egyértelmű számunkra, hogy valójában mikor mit érez. Az egyetlen, visszatérő megnyilvánulása a „Milyen vicces!” felkiáltás, mellyel az eseményeket kommentálja. A mindössze négyoldalas szövegben összesen nyolc alkalommal szerepel ez a megjegyzés (az előfordulások száma megegyezik a kislány életkorával), először mindjárt az első mondatot követően találkozunk vele, és a történet utolsó soraként is ezt olvashatjuk. Nem ez a szerző egyetlen szövege, melyben elhelyez többször ismétlődő, visszatérő kifejezéseket, mondatokat, melyek olyan hatást keltenek, mint a refrén a versekben. Feltehetjük a kérdést, hogy mi a célja ezzel a megoldással, és milyen hatást ér el vele? Vajon az *El vestido de terciopelo* esetében tényleg ennyi humoros jelenettel találkozunk, vagy csak egy buta kislány szemszögéből tűnhetnek így?

A látszat szerint, az elbeszélő mindent rendkívül viccesnek talál, egyáltalán nem fogja fel, hogy mi történik körülötte, oda nem illő helyeken találkozunk a megjegyzésével; viharászása furcsának és zavarónak hat. Ocampo újra és újra megszakítja szövegét, minden felkiáltás után új jelenet, külön kis egység következik. A ruhakészítés műveletéhez hasonlóan szövegét is felszabdálja,

<sup>4</sup> Ocampo, Silvina: *El vestido de terciopelo*, In uó: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 143–147.

<sup>5</sup> „Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!” *Uo.* 144. A szövegben megjelenő összes idézet a műből saját fordításom.

ahogyan az anyagot szokás összevarrás előtt. Olvasóját szeretné kizökkenteni, elbizonytalanítani, abszurd és bizarr helyzetekkel, megjegyzésekkel zavarba hozni, elgondolkodtatni. Ha jobban megvizsgáljuk a szöveget, akkor azzal szembeesünk, hogy a narrátor minden alkalommal, közvetlenül valamilyen apró bosszúság vagy negatív történet után kiált fel, közel sem humoros helyzetekben: izzadtnak, fáradtnak és nyűgösen megérkeznek a gazdag megrendelő házához; Casilda fejfájással küzd, ezért aszpirin után nyúl, melyet pénztárcájában tart, de a földre ejt; Cornelia asszony barátnője helyett Casilda gyerekének nézi a kislányt; az asszonyt szorítja nyakánál az új ruha; a gombostűket egyesével szedegeti fel a földről a kislány; az asszony alig kap levegőt miközben magára próbálja a ruhát; a kislány fojtogatónak érzi a ruha anyagát; és végül a halálesetet követi ez a reakció. A történet elején a kislány elárulja, hogy rosszkedvűen indult el otthonról, nem is volt kedve Casildát elkísérni (ruhája piszkos volt, szeretne volna a délutánt mosással tölteni), de ezen kívül csak néhány apró személyes véleményt fogalmaz meg, például említi az erős naftalinszagot a házban, majd az asszony erős parfümét és nehezen megjegyezhető nevét (Cornelia Catalpina). Nem találunk azonban olyan részeket, melyekből jobban megismernénk a személyiséget vagy érzelmi viszonyulását a dolgokhoz és a többi szereplőhöz. A kislány nem viselkedik kifejezetten gyerekként sem, végig Casildának segít, dolgozik mellette, ahogyan az elején is arra tesz utalást, hogy otthon is egyedül mosta volna ki ruháit nyolc éves léte. Úgy gondolom, ebből a szempontból nem pusztán a társadalmi háttere az érdekes (egyértelműen kiderül, hogy a varrónővel együtt szegényesebb környezetből jönnek, így az is természetes lehet, hogy rákényszerül a fizikai munkára), hanem a hozzáállása, felnőtt viselkedése. Az utcai árusok kiabálására nem fut az ablakhoz kíváncsiskodni, hanem továbbra is kitartóan figyeli a ruhapróbát, a felnőtt nők beszélgetése jobban érdekli, mint a csábító fagyalt.<sup>6</sup> A szerző valójában nem a bután nevetgélő kisgyerekszereppel ruházza őt fel, hanem valami egészen mással. Egyrészt a környezetétől való távolságtartás jellemzi, mintha nem igazán tartozna senkihez sem, és csak megfigyelné a dolgokat; másrészt van valami vészjósló és sötét a karakterében, ahogyan azt annyiszor tapasztaljuk Ocampo gyerekhőseinél. Az asszony halála sem ijeszti meg, nem reagál sírással, ahogy azt általában egy gyerek tenné, csak annyit állapít meg a szokásos módján a történetekkel kapcsolatban, hogy „milyen vicces”. A hétköznapi világunk abszurditását tehát egy

<sup>6</sup> „En la calle oí gritos de los vendedores ambulantes. ¿Qué vendían? ¿Frutas, helados, tal vez? [...] No corrí a la ventana, para curiosear, como otras veces. No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido con un dragón de lentejuelas.” (Uo., 146.)

(„Az utcáról a mozgó árusok kiabálását lehetett hallani. Mit árulhattak? Talán gyümölcsöt, fagyaltot? [...] Nem futottam az ablakhoz kíváncsiskodni, mint máskor. Kitartóan csodáltam a flitteres sárkánnyal díszített ruha próbáját.”)

gyerekszereplő nézőpontjából írja le Ocampo, a halál témáját is hozzákapcsolja, de nem a szokványos, ártatlan és riadt gyermeki érzéseket vagy félelmét fogalmazza meg, hanem szinte a halál előhírnökeként tünteti fel a kislányt. Ha megfigyeljük a két másik szereplő viselkedését, akkor az ő esetükben is találkozhatunk furcsaságokkal, nem csak a kislánynál. A legszembetűnőbb a két felnőtt közötti párbeszédet megnézni, nem tűnnek őszintének. A varrónő számára nyűg az egész, a próba során sürgeti az asszonyt, és az elkészült ruháját dicsérgeti. Udvariasságból érdeklődik Cornelia asszony európai útjáról is, melyre valószínűleg irigységgel tekint, és ezt csak fokozza Cornelia színpadias viselkedése, túlzó szavai, állandó panaszkodása. De nem csak a varrónő irigykedik, az asszony egyik megjegyzése azt sugallja, hogy nagyon aggasztja az idő múlása, fiatalságának elvesztése, ezért azt javasolja, hogy Casilda helyezzen egy követ a kislány fejére, így az majd nem nő tovább. „Gyerekeink korától függ a fiatalságunk.”<sup>7</sup> A varrónőről annyi információt árul el a narrátor, hogy nem szívesen jár be a főváros központjába dolgozni, ezek az utazások minden alkalommal „megbetegítik”,<sup>8</sup> ezért aszpirint hord magánál. Egyetlen dolog motiválja, hogy mielőbb megkapja fizetségét az elkészített ruháért. Mikor Cornelia a szeme előtt hirtelen összeesik, nem siet aggódva, hogy segítsen neki, csak komoran megállapítja, hogy meghalt, majd bosszankodik, hogy megnyit dolgozott a ruhával és milyen sok pénztől esik így el. Ugyanolyan érzéketlen tehát másokkal, mint az előkelő asszonyság.

Feltűnő még a szövegben, hogy fontos szerepet kap az anyagok-színek-illatok világa. Ha közelebbről megvizsgáljuk ezek leírását, úgy érezhetjük, itt minden a színlelés, az önámítás, a látszatok világa (ugyanerre példa még az aszpirin is, Casilda fejfájását tompítani próbálja vele, de valójában ez is csak pillanatnyi hatású, tüneti kezelés, mesterséges, idegen anyag, amit a testébe visz). Vörösben és aranyban tündöklő, barokkos stílusú hálószoba, flitteres, csillogó díszítésű ruha, ám mindent erős, kellemetlen szagok járnak át (a naftalin és a parfüm), s ráadásul mindenkiről folyik az izzadság a fullasztó melegben. Cornelia asszony panaszkodik, hogy a város tele van porral és korommal, és micsoda kellemetlen dolog Buenos Aires központjában lakni, itt még fehér lepedője is szürkének tűnik. Ezzel szemben vágyakozva beszél Párizsról és Itáliáról, ahol elképzelése szerint minden fehér, tiszta és ragyogó. Az anyagok terén rendkívül válogatós, a meleg ellenére mégis ragaszkodik a nehéz, fekete színű bársonyhoz. Kedvenc virághoz, a nárdusfűhöz (amit Casilda túl szomorúnak lát) hasonlítja az anyagot, mely nemes és gyönyörű, az illata mégis felkavarja, bántja őt („me hace daño”). Van valami nagyon ellentmondásos, valami kettősség a bársony természetében, önmagában is díszes és mutatós, szükségtelen ékszereket felvenni mellé, mégis egyszerű.

<sup>7</sup> „De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud.” *Uo.*, 144.

<sup>8</sup> „nuestros viajes a la capital la enferman”, *Uo.*, 143.

Szinte magához vonzza a tekintetet és a kezét, egyik oldala puha és selymes, de megfordítva már érdes tapintású. A narrátor és Cornelia asszony ugyanazt azt érzést fogalmazzák meg az anyaggal kapcsolatban: „A bársonytól a fogaimat csikorgatom.”<sup>9</sup> Kellemetlen hatást vált ki, felborzol és a fogukat csikorgatják tőle. Alig bírja magára venni a ruhát, mert az szinte fojtogatja, levegőt sem kap benne. A varrónő hiába javasolta korábban a könnyű, tiszta selyemanyagot, megrendelője nem akart lemondani a nemes, nehéz bársonyról, mely a vesztét fogja okozni. Annyira szenved a ruhában, hogy próbálja leráncigálni magáról, de hiába, olyan szorosan testére tapadt, hogy nem tud szabadulni tőle. „Ez egy börtön. Hogyan szabadulhatnék? Anyagtalan ruhákat kellene készíteni, mintha csak levegőből, fényből, vagy vízből volnának.”<sup>10</sup> A bársonyruhában fulladozva anyagtalan ruhák után kezd el vágyni, a természetesség felé, de erre túl későn ébred rá.

Kiemelném még a ruhán látható csillogó flitterekből varrt sárkány díszítést is, mely a ruhával együtt szinte külön életet él Corneliától, és végig megszemélyesítve jelenik meg a szövegben. Például: „Amikor abbahagyta a beszédet, az asszony nehezen lélegzett.”<sup>11</sup> „A flitteres sárkány is megingott.”<sup>12</sup> „Az asszony a földre zuhant, és a sárkány kicsavarodott. Casilda a nő teste fölé hajolt, míg a sárkány mozdulatlan maradt. Újból megsimogattam a bársonyt, mely élő állatnak tűnt.”<sup>13</sup> Ocampo egész novellája, a játék az anyagokkal és ruhákkal szintén csak a látszat, a játék tétje egészen más; kritikát mond, rámutat létezésünk abszurdítására, arra a gondolatra, melyet a *Cornelia frente al espejo*<sup>14</sup> [Cornelia a tükör előtt] című novellájában is megfogalmaz: „Mindig olyannak játszottam meg magam, amilyen valójában nem vagyok.”<sup>15</sup> Másnak látszani, erőltetetten megfelelni külső, társadalmi elvárásoknak, hiszen aki nem követi az általánosan elfogadott normákat, arra másképp néznek, elítélik, különösen jellemző ez a nőkkel szemben támasztott elvárásokra, s ezen elvárások testképünket, a testi megjelenést (melynek része a megfelelő ruha) is szabályozzák. Cornelia asszony minden megnyilvánulása a szövegben arra utal, folyton azzal van elfoglalva,

.....  
<sup>9</sup> „El terciopelo hace rechinar mis dientes.” *Uo.*, 145.

<sup>10</sup> „Es una cárcel. ¿Cómo salir? Deberían hacerse vestidos de tela sin materiales como el aire, la luz o el agua.” *Uo.*, 146.

<sup>11</sup> „Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. El dragón también.” *Uo.*, 146.

<sup>12</sup> „El dragón de lentejuelas también tambaleó.” *Uo.*, 146.

<sup>13</sup> „La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal.” *Uo.*, 147.

<sup>14</sup> Ocampo, Silvina: *Cornelia frente al espejo*, In uó: *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, 11–55.

<sup>15</sup> „Siempre jugué a ser lo que no soy.” *Uo.*, 13.

hogy mit gondolnak róla mások, és fő szándéka, hogy a lehető legtökéletesebb képet alakítsa ki magáról a külvilág szemében, és megfeleljen társadalmi osztálya elvárásainak. Egyik lehetséges interpretációja lehet a sárkány metaforának az önazonosság kérdése, az asszony egész életében annyira görcsösen próbált olyannak mutatkozni mások szemében, amilyen valójában nem önmaga, hogy ez teljesen felemésztette, félelmei és szorongásai felfalták őt. A sárkány szimbólum<sup>16</sup> jelentése kultúránként változó, de a források többségében összefüggésbe hozzák az ördöggel, pusztító, démoni, alvilági lényként ábrázolják; a vadtság jelképe, mellyel meg kell küzdeni. Egyes mítoszokban (pl. a kínai hagyomány szerint) azonban metamorfózis ábrázolásoknál is találkozhatunk vele, a lélek átváltozása során olyan szerepet tulajdonítanak neki, mely erőt ad a felépüléshez (az én újra felépítéséhez) és a további fejlődéshez. Megítélésem szerint ez a lehetőség itt is adott lett volna, de a nő tragédiája az, hogy erre túl későn ébredt rá, és nem valósította meg önmagát, meg sem próbált változtatni életén, a kitörés nem sikerült. Nem vállalta magát, csak egy külső szerepnek (persona) felelt meg, világában minden a látszatokról szólt. Jung persona fogalma a külvilág előtt viselt álarcot jelzi, „egyfajta maszk, melynek rendeltetése egyrészt az, hogy meghatározott benyomást tegyen a többiekre, másrészt az, hogy eltakarja az egyén igazi természetét.”<sup>17</sup> Az asszony belső vágyait és érzéseit elnyomva él, s olyannyira eltávolodik saját egyediségétől, elveszíti személyiségét, hogy teljes összeomlását látjuk végül. A szövegben megszemélyesített sárkány is erre utal, önmagát elveszítette, a külső hatások irányítják. Cornelia asszony börtönnek írja le ruháját, ahonnan nem tud kiszabadulni. A börtönhasonlat a foucault-i biopolitikai elgondolásban is megjelenik; azt vizsgálja miként telepszik rá, hogyan képes a hatalom uralni testünket. „A civilizált test felügyelete kiköti, hogyan várjuk ki a sorunk hivatalos ügyintézés közben, hogyan étkezzünk terített asztalnál, hogyan fogjuk a ceruzánk íráshoz, meddig tartunk szemkontaktust, miképp kontrolláljuk vagy kommunikáljuk érzelmeinket, miképp rejtsük, fedjük el testünk sérülékenységének zavaró jeleit: szemérmünket, szenvedélyeinket, sebeinket, halottainkat.”<sup>18</sup> Foucault megfogalmazása szerint a modern nyugati társadalmi rendszerekben a hatalom előírja (inszkripciókkal látja őt el) az egyén számára a kívánatos viselkedési és megjelenési formákat, és ezt a testen

.....  
<sup>16</sup> Gila, Manuel y Alberich, Laura: „El dragón en el románico: apuntes para un símbolo”, *La guía digital del arte románico*, Enero 2008 <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04303Dragon.htm> (utolsó meglejtés: 2015. 03. 15.)

<sup>17</sup> Jung, Carl Gustav: *Gondolatok a látszatról és a létezésről*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1996, 38.

<sup>18</sup> Kérchy Anna: „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”, *Apertúra*, 2009/tél, <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>.



keresztül teszi, s bár a verbalitástól távol áll, a test ebben az értelemben (is) írható és olvasható felületté válik. A szövet tere alkalmas arra, hogy a belső tartalmakat kommunikáljuk, kivetítsük azokat belülről kifelé. Ebből a szempontból kitüntetett foglalkozás a ruhakészítőé, hiszen a test az az elsődleges felület, ami határt képez az én és a másik között, s ruháink is alapvető kommunikációs eszközként funkcionálnak. A ruhakészítőnek így lehetősége van befolyásolni a jelentéseket („*manipular el género*”<sup>19</sup>), erősíteni vagy éppen ellentmondani az egyén vágyainak. A *szövet* és *szöveg* szavak etimológiailag is egy töről fakadnak, a latin „*textus*” kifejezés egyszerre jelent szövetet (textil) és szöveget.

Artemia, a *Las vestiduras peligrosas*<sup>20</sup> [Veszélyes ruhák] című novella főhőse konkrét tervekkel, saját rajzaival keres fel egy varrónőt (itt eredetileg „pantalonera”, azaz nadrágkészítő a foglalkozása), hogy segítsen azokat megvalósítani számára. A történet narrátora Régula/Piluca, a varrónő, akitől már az elején megtudjuk, hogy mi volt Artemia kérése: „Piluca, készíts nekem egy veszélyes ruhát.”<sup>21</sup> Megrendelője veszélyes ruhát szeretne készíttetni magának, legyen figyelemfelkeltő és kihívó, hogy minden szem rá szegeződjön. Ebben a történetben tehát a főhős célja nem a társadalmi, külső elvárásoknak való megfelelés, hanem saját fantáziáját, vágyait szeretné ebben a formában megfogalmazni, kivetíteni. A két női figura több szempontból ellenpontozza egymást, különböző társadalmi osztályhoz tartoznak, teljesen különböző életvitelük és értékrendjük van, „Az élet annyiból állt számára, hogy öltözködjön és illatosítsa magát”,<sup>22</sup> állapítja meg a narrátor Artemiáról. Piluca a tradicionális női szerepeket és elvárt viselkedésmintákat követi, „Komoly nő vagyok, és mindig is az voltam”,<sup>23</sup> hivatalos neve is igen beszélő, Régula, jelentése szabály. Artemia merész rajzai tele vannak nyílt szexuális tartalommal, olyan képekkel, melyek a varrónőt zavarba hozzák, s nemcsak a rajzok tartalma figyelemfelkeltő, de a kivitelezési mód is, a megvarratott ruhák testhez simulnak és átlátszóak („örömét lelte a tükör előtt, látva a megfestett kezek mozgását testén, mely teljesen áttetsző volt a szöveten keresztül.”<sup>24</sup>). „Mire való a szép testünk? Talán nem azért van, hogy megmutassuk azt?”<sup>25</sup> – teszi fel a kérdést Artemia, s ennek szellemében varratja meg ruháit. Abban a tekintetben sem

<sup>19</sup> Ocampo, Silvina: *Las vestiduras peligrosas*, In: uó: *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, 22.

<sup>20</sup> Ocampo, Silvina: *Las vestiduras peligrosas*, In: uó: *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, 21–25.

<sup>21</sup> „Piluca, haceme un vestido peligroso.” *Uo.*, 22.

<sup>22</sup> „La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse.” *Uo.*, 22.

<sup>23</sup> „Soy una mujer seria y siempre lo fui.” *Uo.*, 22.

<sup>24</sup> „La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa.” *Uo.*, 24.

<sup>25</sup> „¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? No es para mostrarlo, acaso?” *Uo.*, 23.

szokványos ruhákról van szó, hogy a rajzok szinte teljesen összeolvadnak, eggyé válnak a bőrrel („hússzínű festmények”<sup>26</sup>), mintha tetoválást viselne. A tetoválást második bőrként is értelmezhetjük, a tintával megrajzolt, bőrbe karcolt motívumok hordozójuk elválaszthatatlan részévé válnak. A *Las vestiduras peligrosas* ruhái tehát túlmutatnak a hagyományos ruha fogalmán, sokkal inkább a tetoválás jellegét fedezhetjük fel bennük, hiszen a bőrrel való kapcsolat kap hangsúlyt, mely az elsődleges határvonal külső és belső között, s az elsődleges jelölő.

„A testek és a bőrfelületek a fogyasztói társadalomban árucikkékké válnak, mivel úgy formálódnak, hogy megfeleljenek az elvárt, kívánatosnak feltüntetett, látványos szépségeidáknak. Maga a tetoválás folyamata azonban ezen túl, vagy akár ezzel szemben, erővel ruhazza fel az egyént, melynek segítségével visszaveszi az irányítást a saját teste fölött: ahelyett, hogy alárendelődné a társadalmi elvárásoknak, a bőre felszínére írva ideológiáját, személyes értékeit, cselekvő ágenssé válik. Ezzel felülírják helyüket a társadalomban – különösen, ha a tetovált egyén tudatosan áll ellen, illetve ha a fennálló ideállal szembeni megkülönböztetésnek fogja fel ezeket a motívumokat.”<sup>27</sup>

Artemia rajzait ebben az értelemben tehát tetoválásként is felfoghatjuk, a ruháin szereplő motívumok segítségével szeretné megkülönböztetni magát, s saját teste felett rendelkezni. A ruhák igen provokatívrá sikerültek, valóban a lehető legtöbbet megmutatják Artemia testéből, ám ő mégsem elégedett. Az elkészült ruhákat Artemia esténként avatja fel, új ruhájában elindul egyedül a városba, hogy bemutassa őket („a ruhabemutató éjszakája”<sup>28</sup>). A bemutatókat követő reggeleken a varrónő az újsághírekből értesül arról, hogy a világ három különböző távoli pontján (Budapest, Tokió, Oklahoma) is ugyanaz az eset fordult elő: az őt másoló, utánzó nők (Artemia *copionas*nak nevezi őket), akik ruhaterveit ellopva, majd e ruhákat felvéve bajba kerülnek, minden alkalommal nemi erőszak áldozatává válnak. Meglepő módon azonban a főhős nem sajnálatot érez az áldozatok iránt, hanem irigységet, amiért ők „sikereket értek el”. A tragédiák után és Artemia panasza miatt végül varrónője azt tanácsolja, hogy vegyen fel egyszerű nadrágot és férfifinget: „Azt tanácsoltam Artemiának, hogy sötét nadrágot és férfifinget vegyen fel. Egyszerű öltözet, amit senki nem másolna le, hiszen minden fiatal hordott már ilyet.”<sup>29</sup> Ebben a viseletben semmi kihívó vagy

<sup>26</sup> „pinturas de color de carne” *Uo.*, 24.

<sup>27</sup> Gorzás Zsófia Mária: „A tetoválás, mint a női önkifejezés testet öltött gyakorlata”, *Társadalmi Nemek Tudománya* 2013, 3. évfolyam, 2. szám 102.

<sup>28</sup> „la noche del estreno del vestido” *Uo.*, 24.

<sup>29</sup> „Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban.” *Uo.*, 25.

figyelemfelkeltő részlet sincs, ennek ellenére pont ebben az öltözékben fogja támadás érni, egy fiatal fiúkból álló csapat megerőszkolja, majd megkéselik, mert a lány „becsapta” őket („por *tramposa*”<sup>30</sup>).

Artemia látszólag minden téren Régula/Piluca ellenpólusa, azonban pontosabb megfogalmazás, ha Artemiát inkább egy másik éneknek ítéljük meg, aki a tudatalatti, elfojtott vágyakat testesíti meg. Carmen Hidalgo elemzésében<sup>31</sup> még azt a lehetőséget is felveti, hogy Artemia pusztán fantázia, egy elképzelt figura, és csak Piluca képzeletében van jelen. Erre következtet a szövegben előforduló, a nők múltjára vonatkozó utalásokból, Pilucáról megtudunk részleteket korábbi életéről, de Artemiáról egyetlen megjegyzés és információ sincs. Ha ezt a felvetést gondoljuk tovább, akkor ebben a műben valójában Piluca lesz az, akinek szüksége van ezekre a ruhákra saját identitása megkonstruálásához. Belső válságát és az énkeresés útját jelezheti az a mozzanat is, hogy nevet cserél, a Piluca becenevet használja, hogy ezzel is kilépjen abból a szerepből, amit megtestesít a külvilág előtt. De nemcsak nevét változtatja meg, hanem foglalkozását is, eredetileg nadrágművesként dolgozott, de egy őt ért negatív élmény hatására otthagyja korábbi munkáját, s női ruhák készítésével kezd el foglalkozni. A történet végén azonban mégis visszatér eredeti szakmájához (és énjéhez), hiszen ismét férfiruhát, nadrágot készít Artemiának.

„– Az utánzóim érnek el sikereket.

– Miféle siker ez? Egyáltalán nem irigylésre méltó.”<sup>32</sup>

Mi Artemia eredeti célja a ruhákkal? Az előbbieknél tükrében a siker értelmezése is kettős lesz: hódítás, a vágy felkeltése, feltűnéskeltés? Ezt sikerül elérnie, ám története mégis tragédiával végződik. A szövegben a ruhák kapcsán az „estreno” kifejezést használja a szerző, vagyis nem pusztán felveszi, hordja, hanem bemutatja őket. A spanyol nyelvben az „estreno” színház és művészetek esetében is használatos szó a bemutató előadásokra. Ilyen értelemben Artemia bemutatóit sajátos performanszként is értelmezhetjük. A performansz műfaja már elszakadt a színháztól, de lényegét tekintve ugyanarra épül. Az előadó mindig közönség előtt mutatja be művészetét, sikerét a nézők ítélete dönti el. Az Artemia ruháit viselő nők kivívták a nézők figyelmét, felkeltették a vágyat a férfiakban. Artemia

<sup>30</sup> *Uo.*, 25.

<sup>31</sup> Hidalgo, Carmen: „Análisis psicoanalítico de Las Vestiduras Peligrosas de Silvina Ocampo” [http://www.researchgate.net/publication/237087051\\_Analisis\\_psicoanalitico\\_de\\_Las\\_Vestiduras\\_Peligrosas\\_de\\_Silvina\\_Ocampo.Carmen\\_Hidalgo](http://www.researchgate.net/publication/237087051_Analisis_psicoanalitico_de_Las_Vestiduras_Peligrosas_de_Silvina_Ocampo.Carmen_Hidalgo).

<sup>32</sup> „– Las copionas son las que tienen éxito. – ¿Qué éxito es ese? No es nada de envidiar.” *Uo.*, 24.

tehát a másik tekintetere vágjuk, a figyelemre, elismerésre, célja megmutatni egyediségét és tetszést kiváltani. Fontos kiemelni azonban, hogy ezek a férfiak „tetszésüket” erőszakkal fejezik ki, s ha végignézzük a szöveg férfi figuráit, akkor megállapíthatjuk, hogy csak negatív tartalmú megjegyzések vagy tettek társulnak hozzájuk. Férfi szereplő egyáltalán nincs jelen a történetben, csak említés vagy visszaemlékezés szintjén. Első alkalommal Piluca visszaemlékszik korábbi munkahelyére, ahol egyik kliense a készülő nadrág felpróbálása során zaklatta, a férfi arra próbálta rávenni őt, hogy megérintse, fogdossa. Piluca ellenállt a férfinak, de ez az eset az állásába került, főnöknője nem hitt neki, és elbocsátotta őt, amiért nem adott igazat a vendégnek. Bár ebben az esetben szexuális erőszak nem történt, de ezt is az erőszak egyik formájának tekinthetjük, s a nők kiszolgáltatott helyzetét mutatja. Artemia vőlegényéről kiderül, hogy az valószínűleg elhagyta a lányt, mindenesetre eltűnt. Egyetlen rövid utalás található erről a szövegben, Pilucának a fiú fotója tűnt fel a lány asztalán, de meglepőnek találja, hogy az sosem jön hozzá látogatóba (ellenkező esetben talán Artemia nem egyedül sétálgatna a városban éjszakánként). Majd következnek a hírekben említett erőszakot elkövetők, és végül Artemia maga is szexuális erőszak, majd gyilkosság áldozatává válik. A szerzőre jellemző módon itt is megfigyelhető egy kifordítás a műben, egy nagyon radikális választ tapasztalunk. A lány eléri eredetileg vágyott célját (melyben Piluca lesz a segítője), sikerült magára vonnia a figyelmet, de ezt a hatást éppen egy férfiruhában érte el. Férfiruhát viselve úgy tűnik, nem azt érte el, hogy törölte a nemek közti különbségeket, és beolvadt volna a többi férfi közé, hanem éppen ellenkezőleg, sokkal nyilvánvalóbbá tette őket. Judith Butler Foucault számos gondolatát továbbviszi és újragondolja, de mindkét filozófus írásaiban a test mint szöveg, írható felület elgondolás szerepel. *A problémás nem*<sup>33</sup> és *Jelentős testek*<sup>34</sup> című kötetekben a performativitás kategóriáját vizsgálja, s felteszi a kérdést, hogy nőnek lenni természeti tény vagy kulturális performansz? Megítélése szerint a nemi identitás egyfajta előadás, performansz jelleggel bír, azonban ez nem önként választott dolog, s állandó és ismételt előadottság jellemzi. A nemével jelölt szubjektumot a társadalom szabályozó rendszerei hozzák létre, s a fennálló diskurzusok határozzák meg, hogy mit tekintenek értelmezhetőnek, érthetőnek a társadalom tagjai. Butler megkérdőjelezi a női identitás stabilitását, szembeszáll azzal a felfogással, amely a társadalmat két nemre osztja fel, véleménye szerint ez korlátozza az egyéni lehetőségeket, a választás lehetőségét. Artemia élt a választás lehetőségével, s tudatosan feszegette a határokat (átlátszó ruhák, melyekben

.....  
<sup>33</sup> Butler, Judith: *A problémás nem: feminizmus és az identitás felforgatása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006.

<sup>34</sup> Butler, Judith: *Jelentős testek: a szexus diszkurzív korlátairól*, Budapest, Új Mandátum, 2005.

szinte meztelennek tűnik, majd a férfiöltözet), azokat a kereteket, melyeket még elfogadhatónak és értelmezhetőnek ítél meg a társadalom. Talán éppen azért fog büntetést elszenvedni, mert átlépte a számára kijelölt nem határait, s nem saját szerepét játszotta, becsapva ezzel támadóit.

A *Las vestiduras peligrosas* című elbeszélés több szempontból is hasonlóságot mutat Arakhné mítoszával. Arakhné egy egyszerű családból származó képzőművész lány, aki lenyűgöző hímzéseivel és szövéseivel híresült el. Egy nap álruhában Pallasz Athéné meglátogatja a lányt, aki versenyre hívja ki az istennőt.

„Arakhné az istenek szerelmi kalandjait szötte kelméjébe: Európét, akit bika alakjában, Lédát, akit hattyú alakjában csábított el Zeusz, Poszeidón és Türo, Dionüszosz és Éri-goné történetét és még több effélét. A szegélyzetét pedig borostyán közé font virágok adták ki. Szép volt Arakhné szövése is, nem lelt benne hibát Athéné, de maga az irigység se lelt volna. Haragudott is az istennő, hogy megállt az övé mellett a halandó leány keze munkája, és összeszaggatta, amit Arakhné szőtt. S mert az isteneket tiszteletlenül ábrázolta, még meg is ütötte a vetelővel. Elkeseredésében Arakhné felakasztotta magát. De ekkor Athéné megszánta, kiszabadította nyakát a kötélből, és így szól hozzá: – Élni élhetsz tovább, de a levegőben függj, és ezt a büntetést minden ivadékod is hordozza! Azzal elváltottatta Arakhnét. Belőle lett a pók (görögül: »arakhné«), mely a mai napig Arakhné régi mesterségét, a szövést-fonást folytatja.” (265)<sup>35</sup>

Míg Athéné szövésén saját győzelmét, és a többi istent ábrázolta tökéletességükben és pompájukban, addig Arakhné egy egész másfajta alkotást hozott létre, az isteneket gyarló ember képében formázza meg, s szerelmi kalandjaikat is bemutatja. Athéné irigységében és haragjában tönkretette Arakhné művét, s végül a lányt pókká változtatja, egyetlen szál fonálra felfüggesztve. A mítoszból már több feminista értelmezés is született, s ezen megközelítés szerint Arakhné figyelemfelkeltő szötteit lázadásként értékelhetjük, lázadást jelentenek a fennálló patriarchális rend és narratíva ellen. Arakhné nem fogadja el a korábbi sémákat és szokásos mintákat, hanem új, egyedi képeket sző bele alkotásaiba. Artemia rajzai a ruhákon ugyanilyen provokatív, felforgató jellegűek, s mindketten büntetést szenvednek el tettükért. „– Maga álszent, de nincs joga ráerőltetni az elképzeléseit másokra. – Így neveltek, és már késő megváltoznom. – Én saját magamat neveltem és nincs még késő változnom, de nem fogok.”<sup>36</sup> – olvasható egy helyen Artemia dialógusa Pilucával.

<sup>35</sup> Trencsényi-Waldapfel Imre: *Görög regék*, Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1976, 265.

<sup>36</sup> „– Usted es una santulona, pero no hay derecho de imponerle sus ideas a los demás. – Fui educada así y ya es tarde para cambiarme. – Yo me eduqué a mí misma y no es tarde para cambiarme, pero no voy a cambiar. Ayúdeme, entonces”. Ocampo, Silvina: *i. m.*, 24.

Bár más kontextusban, de Foucault is hasonló gondolatokat fogalmaz meg a hatalmi mechanizmusok kapcsán; azt vizsgálja miképpen zár ki a hatalom minden olyan egyént a közösségből, aki bármilyen szempontból lázad, felfogat vagy csak más. A szövönő bár életben maradhatott, de egy lefokozott létbe került, állattá változott. Büntetése szerint soha többé nem tud újat létrehozni, nincs már saját hangja, örök ismétlésbe lett zárva. A pók állandó tevékenysége a szövés, azonban ő ezt már jelentés nélkül teszi. Artemia büntetése pedig a halál, vagyis a teljes elnémulás. Mindkét női alak elnémíttatik, kizáródik. A szexuális erőszak és az elnémulás motívuma megjelenik Philoméla mítoszában is. A mítosz szerint Prokné elküldte férjét, hogy menjen el testvééréért, akit látni kívánt. Téreusz azonban beleszeretett a lányba és megerőszakolta. Hogy tette ne derüljön ki, egy kastélyban rejtette el, s még nyelvét is kitepte, hogy az ne tudjon többé beszélni. A lány azonban egy szőttest készít, s így tudatja nővérel a történeteket. Philoméla és Prokné megölik Téreusz fiát, majd a férfi a nőt próbálja megölni, ám az istenek büntetésként madárrá változtatják át őket. Silvina Ocampo szövegeiben nemcsak a nemek közti határokat és szereplehetőségeket veti fel, de találunk példát az emberből állattá változás lehetőségeire is. Ezt az átváltozást mutatja be *Azabache*<sup>37</sup> és *Malva*<sup>38</sup> című műveiben. Mindkét esetben a női figurák teste állativá változik, a *Malva* főhőse egészen odáig jut például, hogy saját húsból fog táplálkozni, akárcsak *Az El sótano*<sup>39</sup> [A pince] című novella főszereplője.

Silvina Ocampo nagyon sok művében felmerül a kérdés, hogyan határozható meg az egységes énkép? Találnak-e valójában identitást hősei, megtalálják-e a megfelelő ruhákat, és mit szeretnének azzal kifejezni? Szövegei inkább azt sugallják, hogy minden személyiség rendkívül összetett, és nincs egyetlen, befejezett, kész tükörkép, hanem sokféle tükörkép van, s e sokféle lehetséges identitással és lehetőséggel játszik a szerző. *Cornelia frente al espejo* című műve végén a tükör összetörik, és Cornelia így fogalmaz: „Saját magamat fogom keresni minden egyes darabkában.”<sup>40</sup> Valójában tehát az itt megjelenő identitás, egy fragmentált, szétszóródott képet mutat, s sokkal inkább annak kereséséről, mint annak definiálásáról szól. Művei nyitott kérdésekkel zárulnak, akárcsak a fent elemzett két novellája is, kétértelműség és határátlépések jellemzik.

.....  
<sup>37</sup> Ocampo, Silvina: *Azabache*, In: uő: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 135–137.

<sup>38</sup> Ocampo, Silvina: *Malva*, In: uő: *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé, 1999, 46–48.

<sup>39</sup> Ocampo, Silvina: *El sótano*, In: uő: *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 85–89.

<sup>40</sup> „Me buscaré a mi misma en todos tus pedazos.” Ocampo, Silvina: *Cornelia frente al espejo*, in: Uő: *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, 52–53.

## AZ ÉRTELMEZŐI BIZONYOSSÁG NARRATÍV FOLYAMATA JUAN CARLOS ONETTI *BÚCSÚZÁSOK* CÍMŰ MŰVÉBEN

„Arra emlékszem, hogy gyerekkoromban kezdtem el hazudni. Hazamentem, és az ilyen-olyan kitalált kalandjaimról meséltem. A helybéli fi úknak, a barátaimnak is mindenfélét lódtítottam. Azt hiszem, így született az író, a hazugságokkal. Azóta is csak hazudik, minden könyvében.”<sup>1</sup>

Juan Carlos Onetti *Búcsúzások*<sup>2</sup> (1954) című kisregénye rabul ejti olvasóját. Onetti szavait idézve, olvasásakor az olvasó „cinkossá válik”, azáltal, hogy „be kell hatolnia a történetbe, részt kell benne vennie”.<sup>3</sup> Akivel cinkossá válunk, az Onetti implikált szerzője, ki a mű egyes szám első személyű tanú-narratori pozíciójában dramatizálódik. „Ez a személy, aki szereplő is egyben, elfogadásra kényszerít minket, ránk erölteti a nézőpontját, miközben halkán azt súgja, ne

.....  
<sup>1</sup> A fondo: Juan Carlos Onetti, Joaquín Soler Serrano (int.), Radiotelevisión Española, 1976, <https://www.youtube.com/watch?v=fcSfAhL-JtQ>, [2015.04.21.]. „Me preguntan ¿cuándo empezó usted a escribir? Y yo no puedo saber. Recuerdo sí que en mi infancia empecé a mentir; es decir, yo volvía a mi casa contando aventuras que nunca habían ocurrido, ni ocurrirán, ¿no? Y a los chicos del barrio también, los amigos míos, les contaba mentiras; así que, para mí, el escritor empezó ahí, mintiendo. Después sigue mintiendo ahí en todos los libros, seguro.” A fondo: 00.10.00.-00.10.38. min. Saját fordítás.

<sup>2</sup> Onetti, Juan Carlos: *Búcsúzások*, ford. Scholz László, In uő: *Egy névtelen sírra*, Budapest, Európa, 2007, 49–142.

<sup>3</sup> Prego Gadea, Omar: „Onetti”, *Ahora* Montevideo, 1973. június 3, 2. szék. 1. „El lector tiene que meterse en la historia, tiene que participar, [...] y nunca estará seguro de nada salvo de los hechos primarios. Pero ¿qué significan los hechos en su crudeza total, en su desnudez? Nada. Son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido. No hay trampa ninguna en la novela. El lector se convierte en cómplice.” Az idézett szöveg minden részlete saját fordítás.

bízzunk abban, amit mond. De az olvasónak nincs más választása”.<sup>4</sup> Onetti iménti definíciója tulajdonképpen a megbízhatatlan narrátor terminusát adja, csupán néhány évvel azután, hogy magát a kifejezést Wayne Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961)<sup>5</sup> című művében bevezeti. A megbízhatatlan narrátor elbeszélői pozíció azonban definíciója szerint az olvasóra gyakorolt hatását tekintve nem a bevonódás vagy a cinkosság, hanem a távolítás, a korrigálás felé hajtja az olvasót. Következésképpen a *Búcsúzásokban* a narráció fogva tartó ereje nem csupán a narrátori instancia manipulatív modalitásából fakad, hanem a történetképzést szervező egyéb narratív együtthatókból is.

A következőkben a kisregény egy kiragadott szekvenciájának vizsgálatával, valamint a narrátori hang módozatainak számbavételével szándékozom feltárni a regény szuggesztív hatásmechanizmusának szabályszerűségeit.

## „BÁRCSAK NE LÁTTAM VOLNA MÁST”<sup>6</sup>

„Az olvasó[nak] [...] soha nem lehet biztos semmiben, csak a főbb történetekben. De mi ezeknek a történeteknek a jelentése a maguk lecsupaszított, teljesen nyers valójában? Semmi. Egyszerű mozdulatok, melyeket le kell fordítani, meg kell fejteni, melyeknek értelmet kell adni. Nincs semmilyen csapda a regényben. Az olvasó cinkossá válik.”<sup>7</sup>

A fenti sorokban Onetti a *Búcsúzásokban* megnyilvánuló szerzői szándékáról vall, az olvasói bevonódás szükségszerűségéről, s egyszersmind egyértelműen tagadja számos kritikusa, köztük Fernando Aínsa felvetését,<sup>8</sup> mely szerint Onetti műveinek sajátos működési elve úgynevezett szövegcsapdák mentén épül fel. Az Onetti-idézetet véve kiindulópontként, a szöveg strukturális, szemantikai és nyelvi elemeit megvizsgálva „az egyszerű mozdulatokat” megrajzoló szemantikai gesztust keresem, mindazt, ami létrehozza a kényszerű olvasói cinkosságot,

.....

<sup>4</sup> „Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y a la vez nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta. Pero el lector no tiene otro camino que aceptar su versión.” Prego Gadea: *i. m.*

<sup>5</sup> Booth, Wayne: *Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1983.

<sup>6</sup> Onetti 2007: *i. m.* 49.

<sup>7</sup> Prego Gadea: *i. m.*

<sup>8</sup> Aínsa, Fernando: *Las trampas de Onetti* (Montevideo, Editorial Alfa, 1970.) Biblioteca Virtual de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-trampas-de-onetti-o/html/ff554140-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-trampas-de-onetti-o/html/ff554140-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html), [2015.03.03].



s mely által nem a narrátor, hanem a szöveggel való dialógus, az olvasói reakció válik fogva tartó erővé.

A regény naiv olvasata viszonylag egyszerű, a narráció jelenéből indított retrospektív keretezésre épül. A történet egy valamikor sikeres kosárlabdázó utolsó hónapjait írja le, aki tüdőbetegségének kezelésére egy hegyvidéki szanatóriumi faluba utazik. Az egyébként eseménytelen ottlétét, az azt megtörő néhány látogatást, a sikertelen gyógyulását majd öngyilkosságát, s a mindezek körüli találgatásokat a falu boltosa idézi fel, értelmezi és értékeli.

A monologizáló narrátori hang színházi dramaturgiába illő nyitánnyal indít:

„Bárcsak ne láttam volna semmi mást a férfiből, amikor először lépett a boltba, csupán a kezét; lassú, riadt és suta kezei voltak, hosszúak, tétován babráltak, még nem barnultak le, mintegy mentegetőztek a lomhaságukért”.<sup>9</sup>

A férfi megérkezésének első leírása metonimikus tömörséggel exponálja a mű helyszínét (bolt = narrátori perspektíva = narratív tér), az idejét (pillantás = a férfi megfigyelésének ideje), a témát (kéz = férfi = férfi élete), s a témához való viszonyulást („Bárcsak ne láttam volna”), mely utóbbiban egy metareflexív kiszólást sejtethetünk. Az expozíció hatása, hogy az olvasó már az első sornál konstruktív alkotói státusba kerül, s a nyitókép szűk fókusza miatt nem csupán a hiátus okozta űrt kell rekonstruálnia, hanem egyfajta sematizáló-értelmezői pozíciót kényszerül felvenni. A regény első mozzanatának – férfi megérkezik a boltba, kér egy sört, és a bolt sarkában ülve elfogyasztja – több szempontból is meghatározó jelentősége van. Amellett, hogy a jelenetre épülő ismétlődések által végigkövethetjük az emlékezet narratív szekvencialitásának bemutatására tett kísérletet, egyúttal megfigyelhetjük a nem kompetens narrátor szabályalkotó működését is. A regény első két oldalán még kétszer olvashatjuk ugyanezt a történet szekvenciát más-más kivágásban:

„Bárcsak ne láttam volna mást, csupán a kezét; elég lett volna egy pillantás, amikor felváltottam neki egy százpezóst, ő meg az ujjaival szorongatta, igazgatta a bankjegyeket, aztán egy hirtelen döntéssel lapos tekerccsé sodorta őket, és szemérmesen elrejtette a zakója egyik zsebébe; elég lett volna egy pillantás, ahogy ott matatott az összevagdalt, zsíros-mocskos deszkán, s a mozdulataiból tudtam volna, hogy nem fog meggyógyulni, hogy fogalma sincs, miből meríthetne erőt a gyógyuláshoz”.<sup>10</sup>

.....  
<sup>9</sup> Onetti 2007: *i. m.* 49.

<sup>10</sup> *Uo.*, 49–50.

A férfi keze, melyhez először a „lassú”, „riadt”, „tétova” és „suta” hasonló szemantikai mezőbe tartozó statikus jelzők kapcsolódtak most egy dinamikus cselekvéssor ágenseként íródik le: „szorongatta”, „igazgatta”, „hirtelen tekerccsé sodorta” stb. A két felsorolás közt fennálló szerkezeti párhuzam hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó a második bemutatásban ugyanazt a kódot fejtse meg, mint az elsőben: a felsorolás szemantikai irányultságát, mely előre láttatja a férfi halálát. Ugyanezt az értelmezői folyamatot hitelesíti a narrátor a „mozdulataiból tudtam volna” kommentárjával. A szekvencia hasonlóságot hoz létre az olvasói és a narratori attitűd között, mellyel amellet, hogy narratív instanciájának ellentmondóan hitelesíti saját észlelői szubjektivitását, láttatja a történet drámai végpontját. A hitelesítés nem csupán a boltos narratori, emlékezői és megfigyelői státusára terjed ki, de poétikai szinten is érvényesül. A „lapos tekerccsé sodorta” mondatrész a spanyol szövegben „hicieron una pelota achatada”<sup>11</sup> szó szerinti fordításban „összelapított labdát csinált belőle”, baljós képzetet kelt, a kosárlabdázó férfi hanyatló jövőjét sejteti.

A szekvencia harmadik megjelenését a retrospektív elbeszélés, vagyis az explicitté tett narrátor emlékezetének a szövegtéren belüli ironikus objektívizálása előzi meg: „Nekem általában elég egy pillantás, s nem emlékszem, hogy valaha is tévedtem volna; én mindig megjósoltam a sorsukat”, „Az ápoló tudja, hogy nem tévedek”.<sup>12</sup> A „soha”, „valaha”, „mindig” általánosító határozószók az elbeszélői idősíkon elhelyezhetetlenné teszik a narratori kiindulópontot, s ezzel egyfajta örök érvényű szemlélődői jogot biztosítanak az elbeszélőnek, ugyanakkor az általánosításból adódóan éppen narratori hitelességét kérdőjelezzik meg. Wolf Schmid tézisre támaszkodva, mely szerint nem a nézőpont alakítja a történetet, hanem az elbeszélendő történet jelöli ki a megfelelő narratori instanciát,<sup>13</sup> elmondható, hogy Onetti a téma feletti ironiáját artikulálandó, szándékosan választ elmozdítható nézőpontot, hogy a monológ és a narráció változtatásával egyértelműsítse a szubjektív perspektíva önhitelesítésének paradoxonját. A kisregényben alkalmazott narratív forma, melyet Dorrit Cohn<sup>14</sup> emlékelbeszélésként tipizál, az emlékezet asszociatív kronológiája szerint, önkényesen rendezzi a cselekmény mozzanatait, s a szekvencialitást is megmagyarázza.

<sup>11</sup> Onetti, Juan Carlos: *Adioses*, [http://www.onetti.net/es/novelas/los\\_adioses?page=0%2Co](http://www.onetti.net/es/novelas/los_adioses?page=0%2Co), [2015.04.11.].

<sup>12</sup> Onetti 2007: *i. m.*, 50.

<sup>13</sup> Schmid, Wolf: *Narratology: An Introduction*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010, 89–117.

<sup>14</sup> Cohn, Dorrit: *Áttetsző tudatok. Az irodalom elméletei II.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996, 108.

A szekvencia harmadik megjelenésekor még inkább kiterjesztve ismétli a jelenetet:

„A férfi egy bőrönddel meg egy esőkabáttal lépett be; nyúlánk termet, széles, csapott váll, mosoly nélküli köszönés, hisz ki hitt volna itt annak a mosolynak, mely amúgy is jó ideje, már a betegség előtti években is hasztalannak, sőt ártalmasnak bizonyult. [...] De nem távozáskor fizetett: félbehagyta az ivást, és – ráérősen, hitetlenül, gőg nélkül elutasítva minden szánalmat – kijött a sarokból, fizetett, és fiatal ujjaival eltette a pénzét, melyek már olyan merevek voltak, hogy semmit sem tudtak megtartani.”<sup>15</sup>

Míg a szekvencia előző két megjelenésekor a szöveg a hiátus, a hiányelemek konstruktív hatására épít, e harmadikban a hiányalakzatok lépnek színre. A feltételes mód („ki hitt volna”), a „mosoly nélküli”, a „de nem távozáskor fizetett”, a „semmit se tudtak megtartani” tagadóan leíró elemek mind a nemlétre koncentrálnak. Ez a harmadik megjelenés tehát távolítja a szekvenciát a narratív leíró módozattól, és a költői, az absztrakt felé mozdítja el. Ezzel, valamint a betegség előtti évekre tett utalásával úgy tűnik, a tanú-narrátor átlépi az általa belátható tér-időt, mely kétségtelenül a narratív konvenciók megsértését jelentené. Itt kell azonban megjegyezni, hogy a regényben előforduló mindentudó, pszichologizáló-értelmező heterodiegetikus pozícióba történő átcúsúsások minden esetben moralizáló jelleget öltenek. A történet eleje és végpontja között felépülő mű „egész optikáját átszínezik a boltos előítéletei, középszerűsége, fóbái és félelmei”<sup>16</sup>, értékeli a szerző. Ám a narrátor megbízhatatlansága kontrollinsztancia hiányában csupán a regény legvégén válik kézzelfoghatóvá, így az olvasó képtelen korrigálni a számára felkínált perspektívát, s ez ad alkalmat a regény morális üzenetű parabolikusságára. A percepció vagy az emlékezet narratív kényszerűségét, s az ebből fakadó hiányosságot és sematikusságot ábrázoló vagy leíró szerkezeti vagy textuális megvalósulások a regény végén olvasható narrátori metareflexióban összegződnek:

„csak a halál várt a férfirra, és azt nem akarta megosztani senkivel [...] Elég volt, ha a történet elejéhez illesztettem az iménti felfedezésemet, s akkor minden egyszerűnek, beláthatónak tűnt. Úgy éreztem, nagy a hatalmam, mintha az én akaratom szülte volna a férfit és a lányt meg az asszonyt és a gyereket, hogy aztán mind azt éljék meg, amit én kijelöltem nekik.”<sup>17</sup>

.....  
<sup>15</sup> Onetti 2007: *i. m.*, 51.

<sup>16</sup> „Toda la óptica de la novela está teñida, entonces, por los prejuicios, por la mediocridad, por los temores y por las fobias del bolichero.” Prego Gadea: *i. m.*

<sup>17</sup> Onetti 2007: *i. m.*, 138.

## METAFORIKUS SZÖVEGKÉPZÉS

A tárgyalt szekvencia motivikus összefüggései a szöveg teljes terjedelmében érvényes olvasati kódot fektetnek le. A szövegrészletben bemutatott metaforikus, jelentésképző tér kontrasztok mentén épül ki: az itt-ott, kint-bent, fent-lent, centrum-periféria dialektikájában. A motívumrendszer drámai kétértékűségét a téma motiválja. A *Búcsúzások* már címében is jelzi a dichotomikus tagolást, a téma pedig a végesség vagy kontinuum, a gyógyulás vagy halál végletek körül forog.

Az első térrészlet leírása a férfi alakját keretezi, anélkül, hogy a férfit magát látnánk benne: „megivott egy üveg sört a pult legsötétebb sarkánál állva – az almanach és néhány szandál meg rég kifehéredett felvágott látszott mögötte –, s kifelé, az alkonyi nap és az ibolyaszínű hegyerinc irányába fordítva az arcát várta a buszt, mely majd elviszi a régi szálló kapujáig”.<sup>18</sup> A kivágás kint és bent kontrasztjában a fény a magmotívum. Bent a múltó idő visszafordíthatatlanságában, a pult legsötétebb sarkánál a múltó idő („almanach”) és a romlás („kifehéredett szalámi”) háttere előtt állva a férfi a lehanyagló nap, az elsötétülő ám ciklikusságában mindig megújuló fény felé fordul. „Hitetlen.”<sup>19</sup> bélyegzi meg a férfit azonnal a boltos, utalva ezzel arra, hogy nem fog felépülni. Emléknarrációjának imént idézett első képkivágása mégis fenntartja a végkifejlet kettősségét, egyszerre baljós és reményteli.

Később a boltos a fenti, szimbolikus tömörségű jelenetnek a kibontott, értelmező leírását adja:

„Amikor megérkezett ez a férfi a városi busszal, az ápoló épp az ablakrács melletti asztalnál ebédelt; éreztem, hogy a tekintetével igyekszik kifürkészni, hogy vajon mi a diagnózisom. [...] Visszatért a söréhez és az iménti megfontolt testhelyzethez: az út felé fordult, hogy ne lásson semmit, hogy semmiképp se legyen velünk, mintha mi, a tavaszi, alkonyi félhomályban mozdulatlanul álló, ingujjban lévő két férfi valamiféle világosabb, megkerülhetlenebb jelképet alkotnánk, mint odakint a hegy, mely lassan beleolvadt az ég színébe”.<sup>20</sup>

A „jelkép” szó említése, valamint a „mintha” közelítő hasonlat is felerősíti azt a hatást, mely a naivtól az értelmező olvasás felé fordítja az olvasót, de egyúttal arra is felkészít, hogy a szemantikai megfeleltetések a szövegtéren belül a boltos nézőpontjához kapcsolódnak. A pillanat fényképpé merevítése a kifelé nézés, a hegy látványa, a fölfelé irányuló tekintet az elkülönülés és a magány képzetekhez

<sup>18</sup> *Uo.*, 49.

<sup>19</sup> *Uo.*, 51.

<sup>20</sup> *Uo.*, 50.

kapcsolódnak. Később ezt az immár konszolidált kódot használja a narrátor, amikor nem visszaemlékező leírást ad a férfiről, hanem elképzeltet. Az első olvasatnál tudatosá tett kódot az explicit párhuzam ellenére ezúttal tagadja a narrátor.

„a postáról átmegey a katedrálissal szemközti kávézóba, leül az ablakhoz és sörözik. Elképzelttem, ahogy magányosan és lustán bámulja a templomot, ahogy itt a boltból a hegyet szokta nézni, anélkül hogy egyiknek és másiknak is bármi jelentést tulajdonítana, szinte meg akarta semmisíteni őket, ahogy próbálta eltorzítani a köveket, oszlopokat, az elszürkült lépcsőt. Régtől való, kedves makacssággal igyekezett befolyásolni, megvesztegetni mindazt, amit nézett, hogy kivétel nélkül minden érezze a boltban látott, enyhe kétségbeesésének az értelmét, azt a vigasztalanságot, amelyet öntudatlanul, vagy ha tudott róla, álcázhatatlanul árasztott magából.”<sup>21</sup>

A leírás a kezdeti gesztusokra redukált narratív mimetikusságból egészen lírai, s ezzel pszichologizáló irányba mozdul el. A férfi tudattalanul felvett testhelyzetét („anélkül hogy egyiknek és másiknak is bármi jelentést tulajdonítana”) a narrátor a romantikus kint és bent megfeleltetéssel tudatosítja az olvasóban. A mimézis itt végleg, tartalmilag is a műbe foglalva kapcsolódik össze a másodlagos jelentéssel, ezáltal az olvasó alkotó-értelmező pozíciója nyíltan párhuzamba kerül a narrátori attitűddel.

Az ablak szimbólum, mely a férfi kifelé vágyódó magányos léthelyzetét jelzi, későbbi megjelenései által finomodik, jelentésbővülésekkel gazdagodik. A jelentől való elforduláson túl egyúttal a múlttól való elfordulás jelképévé lesz: „a szálló éttermében félrehúzódva, mindig valamelyik ablak mellett evett, s örökösen a közömbös hegy meg a múltó idó felé fordította a fejét, úgy menekült az állapotától, az emlékeket idéző arcoktól meg a beszélgetésektől”.<sup>22</sup> Ezt a tagadást töri meg az ablaktól való eltávolodással nyitó jelenet, melyben a férfi a gyógyulás lehetőségével szembe fordulva, elmondja a boltosnak, hogy a szállodából kiköltözik, s lányával házat bérel a faluban: „Elengedte az ablakrácsot, elindult felém, s széttárt karral, a hosszú, nikkelezett lámpát lóbálva mosolygott”.<sup>23</sup> A szimbólum a kisregény végén teljeseedik ki, a bérelt ház ablakának fényével, mely gyanút kelt a falubeliekben, így találnak rá az öngyilkos férfirre: „De alkonyatkor világos volt az egyik ablak, ezért idejöttem és bekopogtam. Képzelve csak el, ahogy kinyitottam az ajtót és beléptem”.<sup>24</sup> A férfi élettelen testét a fényével jelző ablak egyesíti a férfi halálát az ablak képével, s visszafelé kiépíti azt a metaforikus kapcsolatot,

.....  
<sup>21</sup> *Uo.*, 53–54.

<sup>22</sup> *Uo.*, 58.

<sup>23</sup> *Uo.*, 128.

<sup>24</sup> *Uo.*, 140.

melyet a boltos-narrátor már a mű elején megfogalmaz. Az ablakon kifelé tekintő elfordulás nem csupán a jelentől és a múlttól, hanem a jövőtől való elszakadást jelöli. Ez a visszafelé kibomló metonimikus háló szintén a boltos jóslatát erősíti („Hitetlen.”), melyet az ezzel nem megegyező irányba mutató költői képpel kísérvé már az első jelent leírásában bináris értéket teremtett elbeszélésének.

## A NARRATÍV PERSPEKTÍVA HÁRMASSÁGA

A metaforikus sík dualitása mellett a perspektíva hármas rendeződésében a boltos-narrátor egyes szám első személyű monologizáló szövegmódozata térben a bolt csomópontjához kapcsolódik mint fókuszponthoz. A falu buszmegállója a bolt előtt van, ezért ide érkezik, és innen távozik mindenki, aki a faluban megfordul. Ide érkeznek a levelek is, a boltból ezért nemcsak a cselekmény fizikai, közvetlen tere, de az onnan kiinduló kapcsolatháló is belátható. A bolt elől rálátni a szállóra, ahol a betegek és az ápolók laknak, valamint a bérelt házra, ahova a férfi később visszavonul.

A tér és az idő párhuzamos vagy egyébként nem érvényes perspektíváinak láttatása kompozíciós problémát jelent, mely a felidézett dialógusok formájában, a másodlagos narrátorokon keresztül oldódik meg. Bár a narrátor nem tudhatja, mi zajlik a szállodában vagy a házban, arról mégis értesül az ápolókon vagy más szemtanúkon keresztül. Az én (monológ), a te (dialógus) és az ő (idézett dialógus) perspektívák tehát gazdagabbá, ugyanakkor értelmezésük és kommentálásuk még inkább spekulatívvá teszik az egyébként hiányos nézőpontot („Az ápoló pletykája szerint ismét feltűnt a lány”).<sup>25</sup> A perspektíva, észlelés és értelmezés egyérvényűségének abszurdítására mutat rá a következő részlet.

„Egy öregasszony mesélte, aki a hegyen él, hogy egyszer egy vasárnap felment a faházhoz gyufáért, az egyik ablak tárva nyitva volt, a férfi pedig egymagában, meztelenül állt, nézegette magát a szekrény tükreben; hajlítgatta a karját, kíváncsi, enyhe meglepetést kifejező mosolyt próbálgatott. És nem arról volt szó, rekonstruáltam a dolgot, hogy éppen kihemperegtek magukat az ágyban, s ahogy a férfi elhaladt a tükör előtt, az foglyul ejtette.”<sup>26</sup>

Az ablak, a tükör, az öregasszony észlelése, ennek elmesélése és mindennek értelmezése majd későbbi felidézése hatszoros áttétet jelent a férfi valósága és

<sup>25</sup> *Uo.*, 131.

<sup>26</sup> *Uo.*, 130.

a boltos visszaemlékezése között. A hetedik áttétet maga a szövegolvasás hozza létre, s a „rekonstruáltam a dolgot” megjegyzés után következő rendkívül részletes leírás ironikus jelzést ad arról a folyamatról, melyen az olvasó a szöveg dekódolásával éppen átmegegy.

A hármas szerveződés nemcsak térbeli vagy narratív módozati, hanem esztétikai, konceptuális szerveződés is. A jelenetekben, a viszonyok csoportosulásában a három a domináns szám, melyből egy – ez rendszerint a férfi – kiválik, elkülönül. A férfi és a két nő hármását elutazásával a feleség, majd halálával a férfi bontja meg. A férfi, a felesége és a fiúgyerek hármusból képileg kiválik a fiúgyermek („se a nőre, se a férfira nem hasonlított”, „egy széken állt az ablaknál, kifelé bámult”).<sup>27</sup> Már a bemutatott első szekvencia bolti jelenetében is létrejön a hármasság (az ápoló, a boltos, a férfi), melyből szintén a férfi különül el. A mindenképpen felbomló hármas szám talán a férfi sorsszerű magányát, elfordulását jelzi, s ugyanerre utalhat az, hogy a férfi alakját nemegyszer háttal vagy sötétben ábrázolva látjuk („Mozdulatlanul állt hóríhorgas alakjával, sötétben, kócosan, háttal a hegyről jövő utolsó fénysávnak”).<sup>28</sup>

### „ÁLTALÁBAN ELÉG EGY PILLANTÁS”<sup>29</sup>

A *Búcsúzások* bevezető szekvenciájának és néhány más, későbbi szövegpillanatának összehasonlító vizsgálatával a mű az egyes olvasóra tett hatását tárgyaltam. Recepcióesztétikai szempontból a szöveg egyik legmeghatározóbb vonásának azt tekintem, hogy bár szinte cselekmény nélkül való, mégis többszörös perspektívaáttétellel, disztributív elbeszélői nézőponton keresztül valósul meg. Az elmozduló elbeszélői optikának köszönhetően a narrátori határok kiterjesztődnek, és ezzel a tanú-megfigyelő pozíció potensebbé válik annál, mint amit a narratív keretek megengednének. A boltos megfigyelői, értelmezői státusából fakadó folytonos találgatásai, a hiányok kitöltése miatt fellépő narratív kényszere azt a látszatot keltik, hogy emberismerete, logikája és pontos megfigyelései révén omnipotens, egyetlen hiteles elbeszélőjévé válhat a férfi történetének. A narrátor hitelességének további záloga, következésképpen a szöveg másik legfontosabb hatáseleme, az a belső metaforarendszer, mely a visszaemlékezést poétikai értékkel megtöltve már a naiv olvasás szintjén is konstruktív, értelmezői olvasói magatartást kíván meg. Csupán a mű legvégén derül ki, hogy a narrátor tévedett,

.....  
<sup>27</sup> *Uo.*, 99., 109.

<sup>28</sup> *Uo.*, 127.

<sup>29</sup> *Uo.*, 50.

következtetései helytelenek voltak, s hogy vele együtt tévedtünk mi olvasók is, akik követtük a spekulatív értelmezéseit. „Szégyen és harag töltött el, hosszú perceként át merő szégyen volt a bőröm, s nőtt alatta a harag, a megalázottság”,<sup>30</sup> gyónja a boltos, akivel naiv olvasóként elkerülhetetlenül cinkosságra léptünk, s ezzel Onetti morális üzenetének címzettjeivé váltunk. A *Búcsúzások* olvasásakor átélt befogadásesztétikai élmény analógiaként mutat rá a hétköznapi narratív kontinuum hamisságára, a recepció hiányosságából és elégtelenségéből fakadó értelmezői bizonyosság abszurdítására.

.....  
<sup>30</sup> *Uo.*, 136.



SMID MÁRIA BERNADETT

## SZÓBELISÉG, ÍRÁSBELISÉG ÉS OLVASÁS: A ROMÁNCOK SZEREPE CERVANTES *DON QUIJOTÉJÁBAN*

„Amint egyszer Toledóban az Alcaná utcában lődörögtem, fiatal siheder lépett egy selyemkereskedőhöz, és holmi régi papírokat és iratcsomókat kínált neki. Én szenvedélyes olvasó vagyok, kész még az utcán fekvő papírdarabokat is felvenni, ettől a természetes hajlamtól indítatva, fogtam az egyik iratot, melyet a fiú árult, s amint bepillantottam, láttam, hogy arabul van. Ezeket a betűket ismerem ugyan, de azért olvasni nem tudom. Körülnéztem hát, nem látok-e valami moriscót, hogy elolvassa. Nem volt nehéz ilyen tolmácsot találnom, mert lett volna ott még sokkal jobb és régibb nyelvet értő is. Csakugyan küldött a sors azonnal egyet, s midőn közöltem vele óhajtasomat, kezébe adtam az irományt; ő középen felnyitotta, majd olvasott belőle valami keveset, és máris mosolyra fakadt.”<sup>1</sup>

A *Don Quijote* keletkezéstörténetét illetően tudományos vita bontakozott ki arról, hogy milyen kapcsolatban áll Miguel de Cervantes regényével a névtelen, de bizonyára tudós szerzőtől származó egyfelvonásos színjáték, az *Entremés de los romances*. Az irodalomtörténészek egy része Ramón Menéndez Pidállal egyetértésben úgy véli, hogy a *Don Quijote de la Mancha* később keletkezett, mint az *Entremés*, és Cervantes első változata az *Entremés de los romances* szövegén alapul, egyenesen annak paródiája.<sup>2</sup> Mások szerint az *Entremés* későbbi, és annak forrását éppen Cervantes regényében látják (Emilio Cotarelo y Mori, Rodolfo Schevill). Megint mások (Alonso de Castro) úgy gondolják, hogy a színjáték szerzője maga Cervantes. A magyar olvasók körében nem a színjáték vagy a románcok és a regény kapcsolata, hanem az a gondolat közismertebb,

.....  
<sup>1</sup> Cervantes, Miguel de: *Don Quijote I.*, Budapest, Európa, 2005, 108. (Gyóry Vilmos fordítását Benyhe János dolgozta át.)

<sup>2</sup> A vitában részt vevők érveit átfogó módon ismerteti: Montero Reguera, José: *El Quijote y la crítica contemporánea*, 1997, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 125–128.

miszerint Cervantes a lovagregény példáján keresztül illusztrálja a fikció és a valóság kapcsolatát, egymásba játszását.<sup>3</sup>

Az *Entremés de los romances* alapötlete tehát rendkívül hasonló. A műben<sup>4</sup> „az elmés nemes” szerepét betöltő Bartolót szintén fikciószeretete mozgatja tetteinek véghezvitelében, de őt nem a lovagregények, hanem éppen a románcok túlzott mértékű „fogyasztása” miatt hagyja cserben a józan esze.<sup>5</sup> A két mű főszereplője több szempontból is párhuzamba állítható: az olvasás vette el az eszüket, mindketten Valdovinosnak képzelik magukat, és szövegszerűen idézik Mantua örgrófjának románcát.

Miguel de Cervantes – mint ahogy műveiből is kiderül – jól ismerte és gyakorta használta fel korának népszerű olvasmányait, például a lovagregényeket és románcokat, a szóbeliségben is élő hosszabb-rövidebb verses és epikus műfajokat, a szólásokat és a közmondásokat, vagyis korának kettős regiszterben terjedő populáris kultúráját. Tudós szerzőként nem ő volt az egyedüli, aki ilyen anyaghoz nyúlt. Hasonló tartalmakat és műfajokat épített be irodalmi műveibe Juan de la Cueva, valamint Lope de Vega.

Idézzük fel a *Don Quijote* szövegkezdetét: „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.”<sup>6</sup> Az „En un lugar de la Mancha” („La Mancha egy helységében”) kezdőszerkezet éppen nyolc szótagból áll, mint a korabeli románcok tekintélyes hányada, továbbá azt a szövegszerkezési eljárást is tartalmazza, amely a románcok incipitjének egyik fő jellemzője: a történet helyszíne és/vagy a cselekvő, főszereplő, a cselekmény szempontjából funkcionális személy már itt bemutatásra kerül. Az előbbieket képezik a románc

<sup>3</sup> Természetesen egyéb korabeli népszerű műfajok is megjelennek a regényben, úgy mint közmondás, falucsúfoló, bizánci regény, pástorregény stb. Témám szempontjából ezúttal csupán a románc érdekes.

<sup>4</sup> Cervantes *Entremés de los romances*-ét a kritika sokáig a mű színházi forrásának, tulajdonképpen ősváltozatának tekintette, az újabb publikációk révén azonban világossá vált, hogy inkább az egyik *Don Quijote*-beli epizódból származtatható. E kérdésben állást foglalni nem feladatom, és nem is lényeges témám szempontjából.

<sup>5</sup> „De leer el Romancero/ ha dado en ser caballero/ por imitar los romances/ y entiendo que, a pocos lances/ será loco verdadero.// Que de leer romances/ Bartolo está tal/ que se haga soldado/ y vaya a embarcar.” Eisenberg, Daniel–Stagg, Geoffrey (szerk.): „Entremés de los romances”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22.2 (2002), 152. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articfo2/entremes.pdf> [2015. április 2.]

<sup>6</sup> A spanyol szövegben a kiemelés tőlem származik. Győry Vilmos (Benyhe János) magyar fordítása: „La Mancha egyik helységében – sehogy sem akar eszembe jutni a neve – élt nemrég egy nemesember, olyasféle, akinél a fogason dárda, régi bőrpajzs függ, van egy girhes paripája meg egy nyughatatlan agara.” Cervantes 2005: *i. m.*, 37.

verses epikai műfajának stabil kezdőpontjait, ezt a konstrukciós elvet követi a szerkezet. Emellett Miguel de Cervantes a *Don Quijoté*ban parodisztikus átíratát adja egy közismert románc néhány sorának.<sup>7</sup> A magyar fordításból nem derül ki, hogy a regény első mondatának értelmezésére ez is egy lehetséges magyarázat. Igaz, hogy a folytatás inkább mesei, mintsem románcra jellemző, mégis szembe-tűnő, hogy a regény kezdőszerkezetében szerepel az említett, az Aranykorban oly népszerű románc néhány sora is. A románc először 1592-ben jelent meg nyomtatásban a *Quinto qvaderno de varios romances* című ponyvafüzetben, melyet Juan Navarro örökösei adtak ki Valenciában, Juan Bautista Timoneda nyomdájában. A füzet sorozat a korban gyakran énekelt románcok szövegeit közölte. A néhány évvel későbbi kiadások azt bizonyítják, hogy a románc népszerű volt a XVI. század végén. Az 1596-ban Toledóban kiadott, Luis de Medina által összeállított *Flores de Parnaso* című gyűjteménybe is bekerült, majd néhány évvel később, 1600-ban a *Romancero general*ban is megjelent. A Kasztíliaba érkező portugál férfiról szóló lokális, parodisztikus románc ötödik sora megegyezik a regénykezdettel:

„Un lencero portugués  
recién venido a Castilla  
más valiente que Roldán  
y más galán que Macías  
en un lugar de la Mancha  
que no le saldrá en su vida  
se enamoró muy de espacio  
de una bella casadilla”.

A két kiemelt sor bizonyítja, hogy ez a románc vagy ennek valamelyik változata valós intertextusként szolgált a *Don Quijote* incipitjéhez. A regénykezdet és a románcrészlet valós szövegrokonságának kérdésében a kutatók véleménye megoszlik,<sup>8</sup> jóllehet a románc előadásához szükséges memória, valamint

.....  
<sup>7</sup> Az egybeesésre elsőként Rodríguez Marín hívta fel a figyelmet.

<sup>8</sup> Az andalúz folklóron keresztül az aranykori klasszikusokig, Cervantes olvasmányaiig eljutó Francisco Rodríguez Marín a két szöveg kapcsolatát vallotta. A querer + főnévi ige-név aranykori használatáról I. Baras Escolá, Alfredo: De cuyo nombre no quiero acordarme, *Estudios Críticos, IV Centenario Don Quijote de la Mancha*, 2005, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132448.pdf> [2015. április 2.] Joaquín Forradellas viszont a *Don Quijote* Francisco de Rico által koordinált kritikái kiadás előszavában pusztá véletlennek tartja a sor teljes egybecsengését: „Seguramente por azar, la frase coincide con un verso de un romance nuevo.” Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* I-II, Rico, Francisco (szerk.), 1998, Barcelona, Crítica, I. 35. 2. Forradellas véleménye szerint „A Q. első mondata egy véletlen vagy nem szándékos egybeesés, mindenesetre

a mnemotechnikai eljárások jelentőségének kifigurázása is textualizálódik az alkotó-narrátor „sehogy sem akar eszembe jutni a neve” közbevetésében. Ángel Rosenblatt vetette fel, hogy az imént említett „no quiero acordarme” formula Cervantes invenciója, aki a történetmondás bevett incipitjét önkényes, gunyoros emlékezeti alakzattá változtatja, és deklarálja, hogy a szerző nem akarja felidézni az esemény helyszínét. Számomra bizonyos, hogy Cervantes a következőkben is egy műfaji és alkotói kánon felett ironizál, mivel a lovagregényekben és a régi románcokban jobbra fontos és ismert városok, országok szolgálnak a cselekmény színhelyéül. Olyanok, mint Franciaország, Britannia, Konstantinápoly, nem pedig lokális érdekeltségű városok. A *Don Quijoté*ban a regénykezdet már eleve demisztifikálja az elvárt, ideális heroikus tettek mezejét, a történet hitelességét megerősíteni szolgált lokális hivatkozást, és egyúttal már a regény legelején előre jelzi a több műfajon átívelő paródia esszenciális jelentőségét. Ángel Rosenblatt megállapítása fontos és nagyban segíti a mű stilisztikai értelmezését, de pontosításra szorul. Alfredo Baras Escolá felhívta a figyelmet arra, hogy ez a formula a XVI–XVII. században, Cervantes korában bevett volt, és az író előtti évekből több nyelvtörténeti példát talált rá a CORDE (Corpus Diacrónico del Español) kézikönyvében.<sup>9</sup> Ezek közül mindegyik az emlékezet akaratlagos voltát támasztja alá. Ugyanezt az értelmezést erősíti a *Don Quijote* utolsó fejezetének egyik részlete: „Ilyen vége lett a La Mancha-i elmés nemesnek; Cide Hamete nem akarta pontosan feljegyezni szülőfaluját, hogy La Mancha minden városa és faluja versenghessen a dicsőségért, s mindegyik állíthassa, hogy az ő fia és szülőtte volt, és a magáénak tarthassa, miként Görögország hét városa versengett Homéroszért.”<sup>10</sup> Az első kötet

C. nem számolhatott azzal, hogy az idézet értő fülekre talál, mivel a szöveg nem volt eléggé ismert ahhoz, hogy az átlagolvasó megértse az utalást.” („la primera frase del Q. es una reminiscencia inconsciente, o no deliberada, o en todo caso C. no contaría con que se entendiera como cita, porque el texto no era suficientemente conocido para que el común de los lectores percibiera la alusión”) Cervantes 1998: *i. m.*, II: 262. (35.2. számú jegyzet). Utóbbi kijelentést források hiányában nem tartom egyértelműen bizonyíthatónak.

[http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte01/cap01/nota\\_com\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte01/cap01/nota_com_01.htm) [2015. április 2.] Cervantes szeme előtt pedig – mint a könyv egésze bizonyítja – egy nyitott szellemiségű, „új” olvasó lebeghetett, formálni, nevelni akart, így azok a vélemények, melyek a megbotozott szerető kevésbé ismert mivolta, pontosabban csekély írásbeli, esetleg feltételezett elégtelen szóbeli hagyománya okán vetik el az intertextualitás jelentőségét, számomra nem feltétlenül meggyőzőek. Már csak azért sem, mert ezen vélemények rendre nem veszik figyelembe a másik, szóban idézett sorral való egyezést.

<sup>9</sup> Baras Escolá: *i. m.*

<sup>10</sup> Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, szerk. Sevilla Arroyo, Florencio, Madrid, Ediciones Castalia, 2002, 707. („Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y

ötvenkötödik fejezetében mégis megjelenik egy település, Argamasilla, amelynek akadémiásai heroikus sírfeliratot készítenek Don Quijote temetésére.

Az idézett románcrészlet regénnyel való kapcsolata más miatt is fontos. Az „en un lugar de la Mancha/ que no le saldrá en su vida” sorok rejtett utalást tesznek a portugál lenvászón-kereskedő kicsapongó életvitelére. A „no salir” (nem jut eszébe, illetve „le nem mossá magáról”) kifejezés és a La Mancha helymegjelölés együttes szerepeltetése nemcsak a lenvászónon, hanem a férfi becsületén esett foltot figurázza ki, amikor egy dámával való testi kapcsolata után a nő férje bottal látja el a baját. Cervantes szándékosan idézte a pórul járt portugál románcát, és Alfredo Baras Escolá véleménye szerint a szándékosan meg nem nevezett település Argamasilla, amelyhez maga Cervantes is kötődhetett.<sup>11</sup>

Az eddig bemutatott konkrét intertextuális kapcsolaton túl írásomban több, románcokkal kapcsolatos kérdésre is keresem a választ. Mivel vizsgálatom központjában egy olyan műfaj áll, amely már Cervantes korában több regiszterben (a szóbeliségben, a nyomtatott írásbeliségben és a kéziratosságban) is létezett, érdemes megvizsgálni, hogyan, milyen kontextusban jelennek meg a románcok a *Don Quijote*-ban? Kik ismerik, kik terjesztik, kik adják elő a regényben megjelenő különböző románcokat? Kiderül-e hogy a szereplők, akik használják, elmondják a szövegeket, milyen forrásból merítik, hol és hogyan tanulták meg azokat? Milyen formában és mikor, milyen közönség előtt adják elő? Milyen csatornákon át működtetik a műfajt a regény szereplői? A románc szóbeli vagy az írásbeli létmódja jelenik meg a regényben? Ezekre a kérdésekre a regény megfelelő részleteivel igyekszem tanulmányomban választ adni.

A *Don Quijote* szereplőinek egy része mohó olvasó, de nem egyértelműen írástudó. Mások analfabéták és/vagy lelkes hallgatók, amikor egy kézirat felolvasásra kerül. Az utóbbi csoportba tartozik például Sancho Panza<sup>12</sup> és Juan de Palomeque, a fogadós, aki lovaggá üti a címszereplőt, valamint Palomeque lánya, Maritornes. Ginés de Pasamonte rabló és világcsavargó viszont az írástudás birtokában van. Maga Don Quijote saját könyvtárral rendelkezik, amelynek bizonyos, konkrétan megnevezett könyvei az enyészete lesznek annak a bizonyos rögtönzött „mulatságos vizsgálat”-nak a során, amelyet a pap és a borbély tart Don Quijote könyvtárában.<sup>13</sup> Hőstettei vonatkozási pontjaként a címszereplő nemcsak a lovagregények hőseit, hanem románcok szereplőit is

.....  
lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero.”)

<sup>11</sup> Baras Escolá: *i. m.*

<sup>12</sup> „Hogy az igazat megvalljam – szolt Sancho –, én bizony sohase olvastam semmiféle széphistóriát, mert se írni, se olvasni nem tudok” Cervantes: *i. m.*, I. 115.

<sup>13</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 78. (Hatodik fejezet.)

felidézi. Könyvtárában azonban – és ezt az alapos, cím szerinti kritikai könyv-  
vizsgálatról szóló fejezetből világosan tudni lehet – nem található egyetlen  
korabeli reprezentatív románcgyűjtemény sem, és ponyvanyomtatványokat  
sem őriz. Mégis jól ismeri több románc témáját és szereplőit. Ennek a hiánynak  
két oka lehet. Az első a műfaj korabeli funkciójával, megítélésével kapcsolatos.  
Daniel Eisenberg<sup>14</sup> gondolatmenete és érvelése szerint a románcok az Arany-  
korban elsősorban történetek elbeszélésére szolgáltak, és nem előkelő, nagy  
becsben tartott, tudós költemények, éppen ezért nem találjuk őket Don Quijote  
verseskötetei között. A máglyahalállal büntető könyvinkvizítorok azonban nem  
csak költeményekkel találkoztak. Ha belegondolunk, a *Romancerók* 16. század  
közepén fellendült, könyvbeli kiadása a ponyvánál jóval drágább nyomdatermé-  
ket jelentett, és nyilvánvalóan nem a ponyvák közönségét célozta meg. Miért ne  
lehetett volna ott tehát bármelyik nagyobb antológia azon a regénybeli polcon?  
A másik magyarázat az volna, hogy Cervantes a románcok szóbeli használatát  
mutatja be a *Don Quijotéban*. Ez az állítás logikus és fenntartható, de némiképp  
meglepő, ha belegondolunk abba, hogy – szintén Eisenberg elmélete értelmében  
– kézenfekvőnek látszik, hogy Cervantes a románcok írott eredetét „vallotta”.  
Több példából kiderül, hogy Miguel de Cervantes a *Don Quijotéban* Martín  
Nucio nyomtatásban megjelent gyűjteményében is szereplő románcokkal szó  
szerinti vagy csekély eltérést mutató soregyezéseket szerepeltet.

Don Quijote első útja során egy fogadóhoz ér, ahol találkozik Juan Palomequéval  
és néhány kétes erkölcsű leánnyal. A címszereplő bebocsátást kér és a kocsmáros  
habozó válaszára egy románc soraival felel: „Én, várnagy uram, bármivel meg-  
elégszem, mert »Nékem ékesség a fegyver, nékem nyugovás a harc«”<sup>15</sup> Az idézett  
részlet Martín Nucio románcgyűjteményében szó szerint fellelhető.<sup>16</sup> A *Don  
Quijote* szavait méltató fogadós válasza pedig a románc folytatása: „Akkor tehát  
kegyelmességednek »ágya kemény szikla lesz, s alvása a virrasztás«”<sup>17</sup> Mindkét

<sup>14</sup> Eisenberg, Daniel: „The Romance as Seen by Cervantes”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, 177–92.

<sup>15</sup> *Uo.*, I. 49. A románc második idézett sorának fordítása nem adja ki az eredeti metrumot. Az igekötő használatával azonban megoldódna a probléma: „Ékesség nékem a fegyver, megnyugovás nékem a harc”. A várnagy „castellano” valójában szójáték a spanyol eredetiben, a magyar fordítás nem hordozza ezt a többletjelentést.

<sup>16</sup> „Mis arreos son las armas / mi descanso es pelear / Mi cama, las duras peñas; / mi dormir, siempre velar.” Clavería (Laguarda), Carlos (szerk.) – Nucio, Martín: *Romancero castellano. Cancionero de romances*, Amberes (Antwerpen), 2004, (1550), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 505. A *Cancionero de Romances* 1550-beli szövegváltozat 14 sornyi terjedelmű.

<sup>17</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 49. A románcgyűjteménnyel való összevethetőség érdekében idézem a spanyol eredetit: „Según esto, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar.” Cervantes 2002: *i. m.*, I. 88.

szereplő ismeri és szövegszerűen idézi is a románcot, mind a feltételezhetően analfabéta Juan Palomeque, mind Don Quijote. A románc tematikája egyébként tökéletesen beleillik a címszereplő vállalásaiba. Egyes szám első személyben megnyilvánuló beszélője egy hölgynek ajánlja harcait, kóborlásait. A regényíró itt megelégedett azzal, hogy csak egy-két soros idézettel utal a románcszövegekre, amiből arra is következtethetünk, hogy az aranykori olvasók és a felolvasást „hallgatók” számára néhány románcsor éppen elegendő keretnek bizonyult a teljes szöveg, tartalom felidézéséhez, tehát ennyire közismertek, a szóbeliségben is élők voltak ezek a történetek. Ezt egy másik regénybeli példa is alátámasztja. Cervantes az első kötet tizenhetedik fejezetében annyira számít az olvasók románckompetenciájára, és annyira biztosra veszi, hogy az általa idézett, frazémává tömörített utalását kortársai értik, hogy beépíti a szövegbe az „En el val de las estacas” kezdetű Cid-románc birtokos szerkezetét.<sup>18</sup>

Lanzarote románca, *Lanzarote y el Orgolluso (Lanzarote és a Kevély)*<sup>19</sup> több fejezetben megjelenik intertextusként, legelőször a másodikban, amikor Don Quijote első alkalommal indul el otthonából:

„Lovagot még nem fogadtak  
 úrhölgyek úgy soha máshol,  
 mint ahogyan Don Quijotét,  
 mikor eljött falujából;  
 róla szűzek gondoskodtak,  
 tünde hercegnők lováról”.<sup>20</sup>

.....  
<sup>18</sup> „Había ya vuelto en este tiempo de su parasismo don Quijote, y con el mesmo tono de voz con que el día antes había llamado a su escudero, cuando estaba tendido en el val de las estacas, le comenzó a llamar, diciendo” („Ezalatt Don Quijote magához tért ájulásából, s ugyanazon a lágy hangon, ahogy egy nappal azelőtt megszólította fegyverhordozóját, midőn leterítve feküdt a bunkósbotok völgyében, most is e szavakat intezte hozzá...”)  
 Cervantes 2005: *i. m.*, I. 185.

<sup>19</sup> A típus szövegkiadásait l. <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0530> [2015. április 2.]

<sup>20</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 50. (Az eredeti, spanyol változat: „– Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido/ como fuera don Quijote/ cuando de su aldea vino:/ doncellas curaban dél;/ princesas, del su rocino”. Cervantes 2002: *i. m.*, I. 89.) A románc Martín Nucio antwerpeni kiadványában is szerepel, csekély eltéréssel. A szubtextus, a Lanzarote románc megfelelő része: „Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido/ como fuera Lanzarote/ cuando de Breaña vino,/ que dueñas curaban dél./ doncellas de su rocino.”  
 Vö. Clavería–Nucio: *i. m.*, 447–448. A románc részletes bemutatását l. Catalán, Diego: *Por los campos del romancero*, Madrid, Gredos, 1970, 82–100.

Az intertextualitás formája csaknem szó szerinti átvétel, kizárólag a nevek (*Lanzarote–Don Quijote*) és a kiinduló hely (*de Bretaña/Britanniából*–su aldea/falujából). Don Quijote e részlet révén Lanzarote (*Lancelot du Lac*) románcszövegének fiktív szereplője lesz. A románc felidézése rávilágít két nyelvi játékra is: Don Quijote–Lanzarote, a két név *-ote* végződése mintegy Don Quijote „lovagosítását” szolgálja, bátorságát hivatott megerősíteni, legalábbis szarkasztikusan előjelezni. A szövegkapcsolat révén kézenfekvőnek tűnik Rocinante, Don Quijote lovának elnevezése is, hiszen az eredeti Lancelot-románban szereplő „rocinó” (kis termetű hátasló), az elmés nemes címszereplő „rocinantéjává”, csenevész gebéjévé lesz (*Rocinante*).

Ez a szubtextus másodízben a második kötet huszonharmadik fejezetében fordul elő. Ezúttal egy túlvilágjárás-paródia részeként, a Montesinos barlangjában – az elmés nemes interpretációja szerint kristálypalotájában – tett utazás beszámolója során idézi fel Don Quijote Sancho számára:

„Én pedig cseppet se csodálkoztam rajta, mert van itt akárhány más előkelő nőszemély is, mind a régi, mind a jelen korból, igen különböző és meglepő alakban, köztük Montesinos ráismert Ginevra királynéra és udvarhölgyére, Quintañoa asszonyságra, aki bort töltött Lanzaroténak, hogy megjött Britanniából”.<sup>21</sup>

A második kötet harmincegyedik fejezetében újra felbukkan Lanzarote történetének egy részlete, annak incipitje, amely a visszatért lovag fogadtatását beszéli el. Sanchót lelkiismerete mardossa, hogy a hercegek kastélyához érkezésekor magára hagyta szürkjét. Igyekszik a helyi dueña gondjára bízni az állatot, aki azonban sértődötten visszautasítja az ajánlatot. Ekkor kerül elő a lovag románának idézése. Ezúttal szó szerinti egyezéstről van szó:

„De lelkem adta – válaszolta Sancho –, én az én uramtól hallottam, pedig ő valóságos táltos az ilyen történetekben, hogy amikor az a bizonyos Lanzarote

hogyan megtért Britanniából,  
róla hölgyek gondoskodtak,  
szép komornák meg lováról.

.....  
<sup>21</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, II. 247. A megfelelő spanyol nyelvű részlet: „que no me maravillase de esto, porque allí estaban muchas otras señoras de los pasados y presentes siglos, encantadas en diferenes y estrañas figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quintañoa, escanciando el vino a Lanzarote, cuando de Bretaña vino.” Cervantes: 2002. *i. m.*, II. 248.



Márpedig, ami az én számaramat illeti, csakugyan nem adnám oda Lanzarote úr paripájáért.”<sup>22</sup>

A románcrészletet Sancho eszerint urától hallotta és tanulta, aki nem énekelte, hanem mesélte neki Lanzarote történetét. A kifejezés arra is utalhat, hogy a szöveget nem dallammal adták elő, hanem felolvasták. Szintén a második kötet huszonharmadik fejezetében, Lanzarote említése előtt Don Quijote találkozik a kiterített, immár halott Durandarte lovaggal, akinek az „Oh Belerma...” kezdetű románcból ismert történetét annak unokatestvére, Montesinos adja elő.<sup>23</sup> Durandarténak, aki Montesinos kezei között lelte a halálát, utolsó kérése az volt, hogy vigye el szívét Belermának. Montesinos a kérést teljesíti, ám miután elmeséli Don Quijoténak a történetet, „a szájalomra méltó” Durandarte fennhangon előadja saját románcát:

„Ó, atyámfi, Montesinos,  
még utolszor arra kérek,  
hogyha eljövend halálom  
s testemből kiszáll a lélek,  
vidd el oda szívemet,  
ahol Belermát reméled,  
miután hű kebelemből  
karddal vagy törrel kitépted.”<sup>24</sup>

Montesinos szomorú és a románc saját valóságát a rabelais-i groteszk minőség világába helyező válasza a következő:

„– Igen, Durandarte, kedves drága unokatestvérem, híven megcselekedtem, amit veszedelmünk ama szerencsétlen napján parancsoltál. Kivettem szívedet, olyan

.....  
<sup>22</sup> A két szövegrészlet a spanyol eredetiben sem azonos. A második kötet románcsorai a spanyol eredetiben: „cuando de Bretaña vino/ que damas curaban dél,/ y dueñas del su rocino.” Cervantes 2002: *i. m.*, 317. (A románc előtti részlet: „– Pues en verdad – respondiò Sancho – que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote.” A főszövegben Somlyó György fordítását használtam fel: Cervantes 2005: *i. m.*, II. 316–317.)

<sup>23</sup> A románc Nucio Cancionero de romanceséből is ismert. Clavería–Nucio: *i. m.*, 511–512.

<sup>24</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, II. 240–241. A románcrészlet Somlyó György fordítása. Az ötödik sor metrikája a fordításban hibás. A spanyol eredeti: „¡Oh, mi primo Montesinos! / Lo postrero que os rogaba / que cuando yo fuere muerto, / y mi ánimo arrancada, / que llevéis mi corazón / adonde Belerma estaba, / sacándomele del pecho, / ya con puñal, ya con daga.” Cervantes 2002: *i. m.*, II. 242–243.

jól, amint csak tudtam, s nem hagytam belőle kebeledben egy porcikát se; megtörölgettem finom csipkekendővel, s rohantam vele lóhalálában Franciaországba, aztán hogy lehelyeztelek téged a föld ölébe, annyi keserves könnyhullatás között, s tisztára mostam kezemet a véredtől, mert véres lettem, amikor bensődben vájkáltam. S az igazság kedvéért még azt is elmondom, lelkes édes öcsém, hogy a legelső faluban, amit Roncesvallesből távozva útba ejtettem, jócskán besóztam szívedet, hogy meg ne szagosodjék, s ha már egészen friss nem lehet is, legalább száraz ne legyen, mire Belerma úrhölgy színe elé érkezünk, akit veled, velem, fegyverhordozóddal, Guadianával, Ruidera asszonysággal és két leányával, nemkülönbön két unokahúgával meg sok ismerősöddel s barátoddal együtt a bölcs Merlín régóta itt tart elbűvölve.”<sup>25</sup>

Az írói szándék a nemcsak a lovagregényekben, hanem a lovagi témájú románcokban is jelen lévő fikció leleplezése, azok hallgatóinak, használóinak ízlését célzó irónia. Cervantes itt, a huszonharmadik fejezet leírásakor előre jelzi, hogy az olvasó mire számíthat: „Bámulatra méltó dolgok, melyeket az elragadott Don Quijote látott Montesinos mélységes barlangjában, azonban oly rendkívüliek és lehetetlenek, hogy betoldottnak kell tartani ezt a kalandot.”<sup>26</sup>

Mantua őrgrófjának románca többször megjelenik a regényben. A tizedik fejezetben a károkozás motívuma és a hosszú esküformula lesz a fikció és a Don Quijote képzelt valósága közötti kapocs. A címszereplő közvetlenül az idézendő eskü előtt egy bizcayai lovással méri össze erejét, és a párbaj során erősen megrongálódik a sisakja.

„Esküszöm a nagy alkotóra, ki mindeneket teremtett, és a négy evangélista teljes szövegére, hogy olyan életet akarok élni, minőt a mantuai nagy őrgróf folytatott, midőn megesküdtött, hogy megbosszulja öccsének, Valdovinosnak halálát, eszerint terített asztalról mindaddig nem eszem, asszonyt nem ölelek, s egyéb dolgoktól is tartózkodom – mikre ugyan már nem emlékszem pontosan, de esküvésembe kívánom foglalni –, míg kemény bosszút nem állok azon, akitől e sérelmet szenvedém!”<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, II. 241. A spanyol változat idézésétől eltekintek, mivel e részlet jellege ezt nem teszi indokolttá és szükségessé.

<sup>26</sup> *Uo.*

<sup>27</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 116. Nuncio 1550-es kiadású gyűjteményében ekképp szerepel a vonatkozó szövegrész: „Juro por Dios poderoso, / por Santa Maria su Madre / y al santo Sacramento / que aquí suelen celebrarse, / de nunca peinar mis canas, / ni las mis barbas cortar; / de no vestir otras ropas / ni renovar mi calzare; / de no entrar en poblado / ni las armas me quitare, / si no fuere una hora / para mi cuerpo alimpiare; / de no comer a manteles / ni a mesa me asentare, / hasta matar a Carloto / por justicia o pelear”. Clavería–Nuncio: *i. m.*, 63. („Esküszöm a nagy Istenre, / anyjára, Szűz Máriára,

Több bizonyíték is alátámasztja, hogy Cervantes korában közismert volt a hivatkozott szöveg, Mantua örgrófjának románca. Sancho Panza válaszából kiderül, hogy ő is jól ismeri.<sup>28</sup> Don Quijote szintén ismeri, de szó szerint nem tudja felidézni az eskü minden egyes részletét.

„Vigye el az ördög ezt az esküdözést, jó uram – felelte Sancho. Csak az üdvösségét kockáztatja, és a lelkiismeretét terheli. Mert mondja csak, jó uram, ha példának okáért nagyon sokáig nem találkozánk sisakos emberrel: mi történik akkor? Be kell-e teljesíteni ebben az esetben is az esküvést, amely annyi kellemetlenséget és kényelmetlenséget foglal magába, mint például, hogy öltözetesen kell aludnia, szabad ég alatt hálnia, és sok más sanyargatást, amit a vén bolond örgróf fogadott meg esküjében, és kegyelmed újra fel akar eleveníteni?”<sup>29</sup>

Sancho Panza talán nem járt iskolába, mégis fontos adalékként szolgál témánk szempontjából a narrátor, jobban mondva az író egy korábbi, az első kötet ötödik fejezetében tett megjegyzése. Cervantes itt maga is megemlíti, hogy a karoling tematikájú románc közismert a korban: „gyermek is tudják, ifjak is ismerik, öregek magasztalják és hiszik ezt a történetet, mégse igazabb, mint Mahomed csodái.”<sup>30</sup> E szerint az idézet szerint a XVI. század eleji iskolákban ezen a szövegen tanították az olvasást. Ez magyarázatot ad arra is, hogy egyes szövegek miért öröklődhettek generációkon keresztül kevés változással. Don Quijote az idézett fejezetben Mantua örgrófjának véli az egyik falusi parasztembert, saját szomszédját. Amikor az odamegy megkérdezni az elmés lovagtól, hogy mi történt vele, miért fekszik a földön és nem képes megmozdulni, Don Quijote minden kérdésére a románc egy-egy sorával felel.<sup>31</sup>

A románcok néhány esetben egy teljes regénybeli epizód tematikáját adják. Ez történik Don Quijote első kalandjának esetében, és ugyanennek eklatáns példája Pedro mester epizódja. Ez a részlet – a maga ironikus elemeivel – arra is rávilágít, hogyan élhetett a szóbeliségben egy-egy specialista révén a románc

.....  
és az Oltáriszentságre / kiket itt szokás dicsérni / hogy ősz hajam nem fésülöm, bajszom sem fogom levágni; / ruháimat nem cserélem, / új cipőt sem fogok húzni; / faluba be én nem lépek / fegyvert sem fogom letenni, / hacsak nem egy órányira / éppen csak megtisztálkodni; / abroszról már én nem eszem / asztalhoz sem fogok ülni / míg meg nem ölöm Carlotót / döntsön bár igazság vagy harc.”) Az örgróf ezzel az esküszöveggel fogadja meg, hogy bosszút áll unokaöccse, Valdovinos halálán.

<sup>28</sup> A románc szerint Valdovinoszt árulás okán öli meg Carlotó, Nagy Károly fia. Nagybátyja, az örgróf már utolsó perceiben talál rá, egy vadászat alkalmával.

<sup>29</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 117.

<sup>30</sup> *Uo.*, I. 71.

<sup>31</sup> *Uo.*, I. 71–72.

műfaja. A performer azzal hitelesíti előadásra szánt történetét, hogy a tudós írásbeliségre, és egyúttal a szóbeliségre is hivatkozik. Tésztabábszínház játékházhoz, Don Gaiferos és a mór fogságban lévő Melisendra történetéhez az alábbi bevezetőt mondja: „Betűről betűre a francia krónikákból merítettük a kegyelmetek szeme előtt lepergő igaz történetet, és spanyol románcokból, mik szájról szájra járnak a nép közt, s a gyerekek kedvencei.”<sup>32</sup> Ezzel az utalással azt teszi nyilvánvalóvá a szerző, hogy Pedro mester régi románcokat forgalmaz, amelyeket az egyszerű emberek is ismertek a korban. De képtelen belefeledkezni a történetmondásba. Mert a felvezetés után egy fiatal narrátor szájába adott redundáns prózai rész következik, fiktív adatokkal, párbeszéd helyett terjengős leírásokkal, közönségcsalogató fogásokkal, számtalan logikátlan digresszióval, a hitelesítés megannyi eszközével, melyek mind a műfaji paródia eszközei. Pedro mester és Don Quijote közbeszólása után a narrátor két párbeszéd sort idéz a románcból, majd folytatja szónoklatát. A további részletek ismertetése helyett térjünk vissza a románc tárgyára. A tésztabábszínházi előadás darabjának témája az Aranykorban ismert pseudo-karoling románcciklusba tartozik. Martín Nucio kiadási év nélkül megjelent gyűjteményében is megtaláljuk: „Don Gaiferos románca, mely arról szól, hogyan sikerült elhoznia feleségét a mórok földjéről” („Romance de don Gaiferos que trata de cómo sacó a su esposa, que estaba en tierra de moros”).<sup>33</sup> A tésztabábs alakján keresztül Cervantes a románcantológiák hitelesítő előszavát és a ponyvanyomtatványok terjesztőinek stílusát is kifigurázza. Tehát a részlet azt bizonyítja, hogy Cervantes a románcszöveg mindhárom regiszterét tudatosan szerepelteti a regényben, és Pedro mester karakterének jelenléte arra is utal, hogy ez a történet az írásbeliségből folklorizálódott.

A következő *Don Quijote*-beli részlet nemcsak a paraszti származású szereplő éneklési gyakorlatáról árulkodik, hanem arról is, hogy bizonyos románcok rossz előjelként való értelmezése is előfordult a korban, hiszen a románcok előadói tragédiák hírnökei voltak. Ezt a motívumot azért emelem

<sup>32</sup> *Uo.*, II. 274.

<sup>33</sup> Cervantes 2002: *i. m.*, II. 273. A kritikai kiadást gondozó Florencio Sevilla Arroyo első, évszám nélküli kiadásra hivatkozik. A *Don Quijote*-beli bábjáték szüzséje szerint Don Gaiferos felesége, Melisendra már hét éve az arabok fogságában van. Urát ez nem aggasztja, Párizsban kockajátékot játszik, ám Nagy Károly, Melisendra apja kéri, hogy szabadítsa ki a lányt. Kölcsönkapja Roland lovát és fegyverzetét, és elér Sansueña-ba, ahol Almanzor fogva tartja Melisendrát. Felismeri egy ablakban. Sikerül megszöktetnie. Szökés közben a mórok üldözőbe veszik őket. Gaiferos megvív velük. Férj és feleség győztesen vonulnak be Párizsba. Martín Nucio 1550-es gyűjteményében a románc hosszú, 612 soros változata található meg. Lásd Cavería–Nucio: *i. m.*, 87–103.

ki, mert párhuzamba állítható a Dom Sebastião portugál király krónikájában foglalt motívummal.

„Még tartott ez a beszélgetés, midőn valaki két öszvérrel ment el mellettük, s a földön vontatott eke csörömpöléséből arra következtettek, hogy valami földműves ember lehet, és már hajnalhasadta előtt pillantott fel, hogy korán a dolgára siessen, s valóban így is volt. A földműves útközben ezt a románcot dúdolgatta:

*Franciák, rossz véget ért e  
Roncesvallesi vadászat!*<sup>34</sup>

– Életembe mernék fogadni, Sancho – jegyezte meg Don Quijote e szavak hallatára –, semmi jó sem ér bennünket ez éjjel. Hallod, mit énekel ez a paraszt?  
– Hogyne hallanám – válaszolt Sancho –, de hát mi közünk nekünk a roncesvallesi útközethez? Szakasztott így énekelhetné a Calainos románcát is, nekünk ugyan egy-kutya volna.”<sup>35</sup>

A regényből kiragadott példákkal kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy két csoportra oszthatók: a románcok egy része úgynevezett régi románc (romance viejo), tehát a középkortól fogva ismert, anonim verses epikai anyag. Cervantes azonban hasonló arányban szerepeltet művében új románcokat is, amelyek udvari költők, vagy saját kortársainak munkái, és a XVI. század utolsó feléből vagy a XVII. század elejéről. A *Don Quijote*-beli Cardenio és Luscinda története témáját tekintve szerelmi románcba illő lenne.<sup>36</sup> Elsőként Menéndez

.....  
<sup>34</sup> „*Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles.*”

<sup>35</sup> Cervantes 2005: i. m., II. 95.

<sup>36</sup> A *Don Quijote* első részének huszonharmadik, huszonnegyedik (huszonötödik), valamint huszonhetedik fejezetében olvasható a több románcmotívummal ékesített, szövevényes történet, kisebb-nagyobb megszakításokkal. Cardenio a szerelem betege, csalódás folytán húzódott a hegyekbe, ahol dühkitöréseivel mások életét veszélyezteti. Cardeniot szerelme, Luscinda viszonszerette, a lány apja az illem megőrzése végett azonban eltiltotta tőle. Mikor nőül szándékozott kérni, Ricardo herceg andalúziai birtokaira szólította, hogy szolgálatot teljesítsen, idősebb fiának társalkodója legyen. A fiatalok hűséget fogadtak egymásnak. Fernando, a herceg idősebb fia és Cardenio bizalmas barátokká válnak, felfedik egymás előtt szerelmi történeteiket. Fernando szerelmi kötelessége elől menekülve Cardenióval tart annak otthonába, Cardenio megmutatja neki titokban a lányt egy este az ablakból, pongyolában. Don Fernando elküldi a herceghez Cardeniot, a két szerelmes búcsút vesz egymástól. Cardenio Luscinda leveléből értesül, hogy Fernando megkérte a kezét, és apja neki szánja. Cardenio azonnal hazaindul, és szerelme esküvőjére érkezik meg. Cardenio az egymásért halás ötletét veti fel

Pidal vetette fel, hogy ez az epizód Juan del Encina „Por unos puertos arriba” kezdetű románcára nyúlhat vissza.<sup>37</sup> Elgondolását később Maxime Chevalier<sup>38</sup> és Marqués Villanueva<sup>39</sup> méltatták, Cardenio figuráját mindketten Rolanddal, pontosabban az *Orlando furiosó*val állítják párhuzamba, és magát a történetet a breton románc témákkal vetik össze.

Por unos puertos arriba  
de montaña muy oscura  
caminava el cavallero,  
lastimado de tristura;

magában, de nincs alkalma megosztani Luscindával. Ezért elbújik a teremben, de gyávaságból nem lép közbe. Az igen kimondása után a lány ájultan rogyik össze, kebelében egy levelet talál. A férfi a tragédia elmaradásába örül bele, a párt ugyan megátkozza, ám a románcokban megszokott bosszú helyett önmagát bünteti, vademberként éli életét. Így válik Cardenio figurája Marcela tökéletes ellenpólusává.

<sup>37</sup> Menéndez Pidal, Ramón: *Un aspecto en la elaboración del Quijote*. Az Ateneo de Madridban, 1920-ban felolvasott előadás, illetve ennek írott változata: *Don Quijote y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 9–60. A szöveg „Romance suyo” megjelöléssel szerepel a *Cancionero de British Museum*ban (f27v). Catalán: *i. m.*, 35. A két szöveg incipitje tökéletesen megegyezik. Az LB1-beli szöveg: „Por unos puertos arriba / de montaña muy oscura, / caminava el caballero / lastimado de amargura; / el cavallo dexa muerto, / y el a pie, por su ventura, / la barba hasta los onbros / de luto la vestudura. / El estando asy pensando / mirando su triste vida / vio venir un ermitaño / que al encuentro le salia: / - Digas me tu, el ermitao, / que hazes la santa vida / el que por amores muere/ si tiene el alma perdida, / o por las penas que pasa / si tiene el alma perdida, / o por las penas que pasa / si tiene gloria conplida. / Digasmelo, santo onbre, / sacame desta agonía. / Que siete años son pasados / que yo hago esta vida, / comiendo las carnes crudas / y beviendo el agua fria; / mas rreniego de los onbres / que de las mugeres fian, / falsas son y engañosas, / hechas son a la su g[u]lisa, / uno tiene en los braços / y por el otro suspira. / el que por amores muere / si tiene el alma perdida.” Ennek a szövegnek az első része valóban Juan del Encina *Cancionerójából* származik (f87r). Cotarelo y Moyri, Emilio 1928. Azonban a románc csaknem szóról szóra megtalálható több ponyvanyomtatványban. A szöveget Diego Catalán könyvéből idézem, a dolgozat mellékletben pedig megtalálható az eredeti Encina-kötetben közölt szöveg másolata is. Catalán: *i. m.*, 36–37. A ponyvanyomtatvány címei: „Romance del Conde Alarcos e otro romance de Juan del Encina e un villancico a nuestra Señora”, valamint megtalálható egy 1513-as barcelonai nyomtatványon. A szöveg rövidített változatban a CMP-ben is helyet kapott, Antonio de Ribera zenekíséretével.

<sup>38</sup> Chevalier, Maxime: *L'Arioste en Espagne. (1530–1650), recherches sur l'influence du „Roland furieux”*, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, 459.

<sup>39</sup> Márquez Villanueva, Francisco: *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, 46–51.

el caballo dexa muerto  
y él a pie, por su ventura,  
andando de sierra en sierra  
de camino no se cura,

huyendo de las florestas,  
huyendo de la frescura,  
métese de mata en mata  
por la mayor espessura;

las manos lleva añudadas,  
de luto la vestidura,  
los ojos puestos en tierra  
sospirando sin mesura.

En sus lágrimas bañado,  
más que mortal su figura,  
su beber y su comer  
es de lloro y amargura;

que de noche ni de día  
nunca duerme ni asegura,  
despedido de su amiga  
por su más que desventura.

A verle de consolar  
no basta seso y cordura;  
biviendo penada vida  
más penada la procura,  
que los coraçones tristes  
quieren más menos holgura.<sup>40</sup>

Grisóstomo és Marcela regénybe ékelt története ugyan szintén nem románc-ként jelenik meg, és formai szempontból joggal köthető inkább a reneszánsz ízlésvilágú pásztorregény (novela pastoril) alműfajához, és inkább annak paródiájaként értelmezhető, mintsem egy konkrét románchoz köthető

.....  
<sup>40</sup> Juan del Encina: *Cancionero*, 1496. CMP 107. [www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/01260963876700436328813/index.htm](http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/01260963876700436328813/index.htm) [2015. április 2.]

epizódként.<sup>41</sup> Ha azonban motivikai aspektusból közelítünk a regényrészlethez, felmerülhet a románc műfajával fennálló párhuzam. A férfiak vesztét okozó vadleány, a *Serrana de la Vera* etxremadúrai eredetű figuráját említhetjük távoli, mégis fontosnak tűnő, tipológiai párhuzamként.<sup>42</sup> A kegyetlen lány a spanyol Aranykor egyik tipikusnak mondható figurája. Luis Vélez de Guevara éppen a *Don Quijote* keletkezésének idején, 1613-ban írta meg róla szóló színművét. Spanyol folkloristák pedig a modern szóbeliségből a 20. század derekáig gyűjtötték a *Serrana de la Vera* románcát.

Az új románcok divatjára a regényben az előző párhuzamnál egyértelműbb szövegpéldákat is találunk. A következőkben három olyan új románcot mutatok be, amelyeket a regény szereplői énekelnek el. A negyvenharmadik fejezetben megjelenő lírai románcot maga Cervantes írta. A „Marinero soy de amor” kezdetű szerzeményt a regényben egy szerelmes ösvérhajcsár adja elő. A szerzemény teljes egészében megjelenik a regényben, mégpedig énekelve. Tudjuk, hogy Cervantes 1591 környékén vagy valamivel korábban írhatta ezt a románcot, mert ebben az évben zenésítette meg II. Fülöp udvari kántora, Luis Salvador.<sup>43</sup> Korabeli források hiányában nem tudjuk, hogy a szöveg néhány évvel papírra vetése után mennyire lehetett elterjedt, és kiléphetett-e az elit, udvari közegekből. Inkább lírai dalról, mintsem verses epikáról van itt szó, de a hispán hagyomány meglehetősen tágan értelmezi a románc műfaját, ezért ennél a szövegnél magam is a románc terminust használom. Mindenesetre Cervantes abszurd közegbe illeszti a megzenésített szöveget, és egy rossz hangú, egyszerű ösvérhajcsár szájába adja ezt az antik utalással is ellátott szerzeményt.

A Mantua örgrófjának új *contrafactum*, Jerónimo Treiño által átírt változata a regény ötödik fejezetében jelenik meg, és Don Quijote össze is mossa a régi románcsal, amelynek egy változatát néhány évtizeddel azelőtt még anonim

<sup>41</sup> A *Don Quijote* első részének XII. fejezetében Grisóstomo pásztor halálhírét a regény epizódjának egyik pásztor szereplőjétől, Ambrosiótól hallja Don Quijote. Megtudja, hogy a fiú halálát Marcela okozta, aki pásztorlánynak öltözve barangol a vidéken. Grisóstomo, a gazdag nemesifjú sokáig Salamancában diákoskodott, majd visszatért falujába, helyi értelmiségi lévén ő szerezte a villanciókat és az auto sacramentalókat, vallásos tárgyú színpadi műveket úrnapijára. Azután egyszer csak pásztornak állt Ambrosióval egyetemben, hogy a szépséges pásztorlány, Marcela után járhassanak, akibe Grisóstomo halálosan beleszeretett. A másik pásztorától, akivel Don Quijote találkozott, megtudjuk Marcela történetét is, kire szülei halála után nagybátyja vigyázott, mígnem egyszer elkezdett kijárni a mezőre a falubeli pásztorlányokkal, és több gazdag nemesfiú is követte ötletét és őt magát.

<sup>42</sup> A pán-hispán románcadatbázisban található 212 szövegváltozatot l. az alábbi linken: <http://depts.washington.edu/hisprom/ballads/bdgpictionaction.php>

<sup>43</sup> Altamirano, Magdalena: „El romancero en la primera parte del Quijote”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1997, 45, n 2, 321–336. (323.)



szöveggént adta ki Antwerpenben Martín Nucio. Két hagyomány keveredik ebben az epizódban: az anonim, régi anyag és annak parodisztikus átírata.

Szintén megvan a funkciója annak, hogy Cervantes Antonio, az idillinek ábrázolt pásztor előadásában képzelet el a „Yo sé Olalla, que me adoras” kezdetű románcot. „Akkor hát, Antonio, megteheted azt a szívességet, hogy danolj nekünk, lássa a mi vendég urunk, van ám a hegyekben és erdőkben is olyan, aki ért a muzsikához. Beszéltünk neki rólad, mi mindent tudsz, hát mutasd is meg, ne mondják, hogy hazudtunk. Kérlek szépen, ülj ide, és dalold el nekünk azt a szerelmes románcodat, melyet nagybátyád, az alafás szerzett számodra, s annyira megtetszett mindenkinek a faluban.”<sup>44</sup> A pásztor hegedűkísérettel adja elő Olallának, a latin Eulália név parasztosabb névváltozatát viselő hölgynek szóló románcot. És ezzel visszajára fordítja az antik bukolikus költészet vágyképét, visszavetítve azt az egyszerű parasztok és pásztorok világára.

A tanulmányban említett példák alapján azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy a régi és az új románcok regénybeli szerepeltetése, idézési módja, intertextuális jellege eltérő. A régi románcok töredékesen, utalásszerűen jelennek meg a regény szövegében: vagy frazémák formájában, vagy egy-egy szereplő monológjába ékelve, vagy egy teljes epizód szubtextusaként, olykor pedig Don Quijote fiktív identitását alakító szövegtöredékeként. Cervantes mindegyik esetben azzal számol, hogy az általa használt szövegek valós referencialitással bírnak. A beleértési tartomány meglétét – a szereplők társadalmi állapotát tekintve – mind az írástudók, mind az analfabéták szempontjából egyértelműnek tartja. Értelmezésem szerint ezt bizonyítja a románcok nem teljes szöveggel való felhasználása. A „fiatalabb” új románcok esetében azonban, mint tudós szerző, mintegy bemutatja a szövegeket. Igaz, a szerzőket itt sem tüntetni fel, olykor még azon is ironizál, hogy az egyik szöveget egy pásztor nemes rokona alkotta. Az új románcok teljes terjedelmükben, énekes előadásban és hangszerkísérettel „szólalnak meg”. Az irónia forrását itt az adja, hogy a tudós szerzők által elképzelt művek bekerülnek a szóbeliségbe, és a regiszterváltás során mit sem változnak, megmaradnak elegáns szókapcsolataik, az antik utalások. Cervantes elképzelte, milyen mulatságos lenne, ha kortárs író- és költőtársainak szerzeményei változatlan módon „folklorizódnának” a korabeli parasztok körében: és egyúttal azt is felfedezte, hogy a rabelais-i, vaskos tréfák világában élő parasztok izlése mennyire eltér mind a régi, mind az új románcok beszédmódjától, tematikájától. Ennek ellenére a régi románcok a korabeli populáris kultúra szerves részei voltak.

.....  
<sup>44</sup> Cervantes 2005: *i. m.*, I. 126.

SOÓS ALEXANDRA

MISE EN ABYME MINT  
ÖNTÜKRÖZŐ ALAKZAT  
EDUARDO MENDOZA A CSODÁK  
VÁROSA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

(NARRATOLÓGIAI ELEMZÉS)

Eduardo Mendoza 1986-ban megjelent nagy sikerű regénye, *A csodák városa* (*La ciudad de los prodigios*)<sup>1</sup>, kiemelkedő helyet foglal el a katalán író életművében. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a könyv 1987-ben, Spanyolországban elnyerte a *Ciudad de Barcelona* díjat (Barcelona városa), amit 1988-ban az *El mejor libro del año* díj (Az év legjobb könyve) követett. Még ugyanebben az évben, Olaszországban a *Grinzane Cavour*, Franciaországban, pedig a *Prix Médicis* díjjal tüntették ki. A mű népszerűsége azóta is töretlen.

*A csodák városa* illeszkedik a szerző már korábban megjelent műveinek regényvilágába. Mendoza, akit méltán nevezhetünk lokálpatriótának, csakúgy, mint a *La verdad sobre el caso Savolta* [Az igazság a Savolta ügyéről] (1975) vagy az *El misterio de la cripta embrujada* [A megbűvölt kripta misztériuma] (1978) esetében, regénye színhelyéül szintén szülővárosát, Barcelonát választja. A regényben futó két cselekményszál közül az egyik egy tizenéves fiú, Onofre Bouvila felnőtté válását és szakmai előmenetelét meséli el, míg a másik Barcelona városfejlődését követi nyomon az 1888-as és az 1929-es világkiállítások közötti időszakban.

*A csodák városáról* az ezredforduló előtt csak elvétve jelentek meg műelemzések, amelyek a könyv 2001-es újrakiadásának kapcsán megsokszorozódtak. Ezeket vizsgálva feltűnik, hogy az irodalmárok többsége a paratextushoz igazodva, elemzésében a címadó városra fókuszál. Ennek lehet egy negatív vetülete is, mégpedig az, hogy más, narratológiai szempontból kulcsfontosságú elemek háttérbe kerülnek. Tanulmányom újszerűsége tehát abban rejlik, hogy az eddigi

.....  
<sup>1</sup> Mendoza, Eduardo: *A csodák városa*, ford. Tomcsányi Zsuzsanna, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2003.

városközpontú megközelítésekkel ellentétben, a főszereplőre helyezem a hangsúlyt, és a művet narratív szintek előtérbe helyezésével vizsgálom.

Kiindulópontom egy jóslat, mely a történet elején (a II. fejezetben) hangzik el, s egyúttal magában foglalja a főhős életét, egyben a mű egyfajta kicsinyítő tükröként is funkcionál. A kicsinyítő tükör, egy azon elnevezések közül, amellyel a *mise en abyme* narratív eszközt illetik. A regény elemzésével kapcsolatos célkitűzésem elsősorban az, hogy bizonyítsam, a *mise en abyme* a történet és a szereplők szintjén is egyaránt jelen van a műben.

## ELMÉLETI HÁTTÉR

A *mise en abyme* irodalmi fogalom megalkotása André Gide francia irodalmár nevéhez kötődik. Gide a kifejezést először 1893-ban jegyezte le naplójába, és a fogalmat többek között flamand festők műveivel illusztrálta. Gide és követője, Aldous Huxley egy-egy regényükben<sup>2</sup> maguk is alkalmazták a *mise en abyme* technikát, azonban ez a narratív eszköz nem az ő munkásságuk révén, hanem az 1950-es évek francia, a prózai szövegeket forradalmasító irodalmi mozgalma, a *nouveau roman* által vált közismertté. A későbbiekben neves irodalmárok, köztük a francia Jean Ricardou, a svájci Lucien Dällenbach, valamint a szöveg-elemzés atyjának aposztrofálható Gérard Genette is részletesen foglalkoztak a *mise en abyme* narratológiában betöltött szerepével.

Magyar viszonylatban a *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás* című többszerzős kötet<sup>3</sup> valamint Thomka Beáta *Beszél egy hang*<sup>4</sup> és Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet* című könyve<sup>5</sup> tárgyalja a beágyazott szöveg alkalmazási lehetőségeit. Jablonczay Tímea tanulmányából,<sup>6</sup> valamint Jean Ricardou és Lucien Dällenbach műve alapján<sup>7</sup> az alábbi kritériumrendszert állítom fel: a *mise en abyme* nem más, mint egy beágyazott, beékeltszöveg, amely a szövegvilág metadiegetikus szintjén található.

<sup>2</sup> Gide, André: *A pénzhamisítók*, Budapest, Európa Kiadó, 1981, ford. Réz Pál; Huxley, Aldous: *Pont és ellenpont*, Budapest, Európa, 1983, ford. Látó Anna.

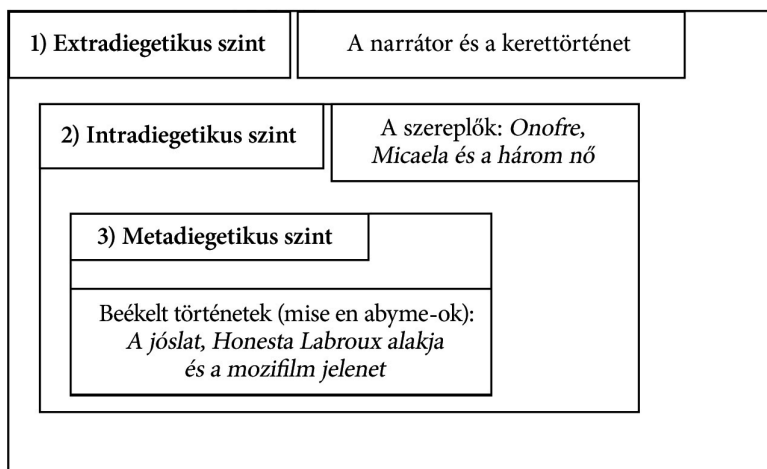
<sup>3</sup> Bene, Adrián–Jablonczay, Tímea: *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007.

<sup>4</sup> Thomka, Beáta: *Beszél egy hang*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2001.

<sup>5</sup> Kálmán C., György: *Te rongyos (elm)élet*, Budapest, Balassi Kiadó, 1996.

<sup>6</sup> Jablonczay, Tímea: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban* In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 7–37.

<sup>7</sup> Ricardou, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1967.; Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.



1. ábra

A csodák városának narratív szintjei

1. Következésképpen a mise en abyme akkor lép működésbe, ha a főtörténet egymástól elkülönülő narratív szintekre osztható fel (diegetikus rétegzettség).
2. Fontos, hogy a beágyazott szöveg legalább egyvel alacsonyabb narratív szinten helyezkedjen el, mint az, amelyet tükröz.
3. A beágyazó és a beágyazott történet hasonlósági (analóg) viszonyban álljon egymással.
4. A beágyazott történet hasonlítson a szövegvilág valamely elemére.
5. Végezetül, a hasonlóság meghatározó és általános tulajdonságon alapuljon.

Gérard Genette *Figuras III.* című művében<sup>8</sup> vezeti be az extradiegetikus, intradiegetikus és metadiegetikus narratív szint fogalmát. Ezek értelmében egy történet három narratív szintre osztható fel. A hierarchia tetején az extradiegetikus narratív szint áll, amely *A csodák városának* esetében a mindentudó elbeszélőt és magát a kerettörténetet jelöli, mely nem más, mint Barcelona városiasodása és a főhős felemelkedése. A másodlagos, azaz intradiegetikus narratív szinten játszódik maga a cselekmény, és ide helyezzük a mű szereplőit is (tanulmányom szempontjából: Onofre Bouvilát, Micaela Castrót, és a jóslat kapcsán említett három női szereplőt szükséges kiemelni). A legalsó, metadiegetikus narratív szinten találhatóak a beékelt történetek (mise en abyme-ok). *A csodák városának* esetében a beékelődések egy jóslat, egy kitalált szereplő (Honesta Labroux) és egy filmjelenet formájában szerepelnek.

<sup>8</sup> Genette, Gérard: *Figuras III.* Barcelona, Ed. Lumen, 1989.

## A CSODÁK VÁROSA A MISE EN ABYME TÜKRÉBEN

A *csodák városa* II. fejezetében Micaela Castro – egy idős hölgy, aki kedvtelésből kártyajóslással foglalkozik és ugyanannak a barcelonai fogadónak az állandó lakója, amelyben a főhős is megszáll – a halálos ágyán jövendőt mond a főszereplőnek, Onofre Bouvilának. A jóslat így hangzik:

„Jól figyelj arra, amit mondok, fiam. Három nőt látok. Az egyik a sorscsapások, a bajok és a szenvedések házában van. Ez a nő gazdaggá tesz. A második az örökség házában van, ahol a gyerekeket is találod. Ő a csúcsra emel. A harmadik és egyben az utolsó a szerelem és az egzakt tudományok házában van. Ő tesz majd boldoggá.” (102)

A tanulmányom kiindulópontját képező jóslattal kapcsolatban két kérdést érdemes tisztázni: egy jóslat lehet-e *mise en abyme*, illetve, hogy mennyire tekinthető megbízhatónak az idős hölgy, mint jövendőmondó?

Ami az első kérdést illeti, annak megválaszolásában Lucien Dällenbach elméletére alapozhatunk, mely a *mise en abyme*-nak három típusát határozta meg.<sup>9</sup> Ezt Jean Ricardou egy negyedikkel, *mise en abyme révelatrice*-szel egészítette ki. A *mise en abyme révelatrice* „olyan tükrözést jelent, amely a cselekmény fő elemét jóslatként vagy álomként anticipálja.”<sup>10</sup>

A második kérdésre magában a regényben kereshetjük a választ.<sup>11</sup> Micaela jövendölése valóra válik; Bizancio atya hajnalban felkeresi a beteget, aki akkor már holtan fekszik az ágyában. Ez a tragikus jóslat referenciaként szolgálhat a nő földöntúli képességének a megbízhatóságára. A jóslatot olvasva felmerült bennem a kérdés, hogy mi célból leplezi le az író, már a történet elején Onofre sorsának az alakulását? Erre az egyik magyarázat az lehet, hogy a szerző ezen a módon akar kapcsolatba lépni velünk, olvasókkal. Kooperatív olvasókra van szüksége, akikkel együtt gondolkodhat a történet során. Bevon minket az alkotás folyamatába, azáltal, hogy elárul néhány kulisszatitkot, viszont hogy számunkra, Roman

<sup>9</sup> A három típus: 1. *mise en abyme fictionelle*; 2. *mise en abyme énonciative*; 3. *mise en abyme du code*.

Lásd: Schauer, Hilda: *Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer A kék szifon című elbeszélésében* In *Filológiai közlöny* 2014/1 60. évf. 53–61. Eredeti forrás: Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 117.

<sup>10</sup> *Uo.*, 53–61. Eredeti forrás: Ricardou, Jean: *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1967.

<sup>11</sup> Amikor Onofre belép Micaela szobájába, hogy vizet vigyen a haldoklónak, az idős nő megkérdezi tőle, hogy hány óra. A fiú válaszára a haldokló a következőképp reagál: „Akkor már nincs sok hátra. Négy óra húsz perckor meghalok. Előre megmondták. Már várnak, tudod? Nemsokára köztük leszek.”

Ingarden fogalmával élve „üres helyeket”, amiket nekünk olvasóknak a fantáziánkat használva kell kitöltenünk. Roman Ingarden az „üres helyekről” – *Leerstellen* – alkotott elméletét *Az irodalmi műalkotás* című<sup>12</sup> könyvében fejti ki, amelyben azt állítja, hogy sok szöveg tartalmaz űroket, azaz nem egyértelműen kifejtett részeket, amelyek arra várnak, hogy az olvasó megtöltse őket tartalommal. Micaela jóslata is tele van implicit utalásokkal, amelyek csak a cselekmény előrehaladásával körvonalazódnak és nyerik el az értelmüket.

A jóslat még dekódolt formájában izgalmat, várakozást de egyben zavarodottságot is kiválthat mind a szereplőkben, mind az olvasókban.

„Nem értek egy szót sem abból, amit mond Micaela – jelentette ki Onofre, aki meglehetősen zavarodottnak tűnt a számára ismeretlen szavak hallatán.

Jaj, fiam, a jóslatok már csak ilyenek: homályosak. Mit gondolsz, ha másként lenne, én ebben a piszkos panzióban halnék meg? Figyelj, és emlékezz! Amikor bekövetkezik mindaz, amit megjósoltam, biztos lehetsz benne, hogy felismered őket azonnal.” (103)

A prófécia tehát arra készíti Onofrét, hogy vizsgálja felül az életét és próbálja felkutatni azokat a szálakat, amelyek a jövődönt végkifejlethez vezetnek. A *mise en abyme* révélatrice egyfelől viszonyítási pontot is jelent a fiatal fiú számára. Mintegy világitótoronyként funkcionál, amely azt jelzi, hogy mely irányba kormányozza a hajós a csónakját, hogy még véletlenül se térjen le a számára kijelölt útról. Másfelől viszont jelentős terhet is ró rá; Onofre már serdülőként úgy érezheti, hogy az élete predesztinálva van.

## A JÓSLAT DEKÓDOLÁSA

A prófécia illeszkedik a *mise en abyme* kritériumrendszerébe, ugyanis a történet legelső narratív szintjén, a metadiegetikus szinten helyezkedik el. Továbbá adott részei a mű kulcsszereplőihöz köthetők. A jóslat első szakasza, Delfinára, a főhős első barátnőjére utal. Onofre Bouvila készülő mozifilmjeinek a főszereplőjévé választja Delfinát. A forgatással járó teendők kezdetben új szint visznek a lány életébe. A bonyodalom viszont abból adódik, hogy a férfi nem fogadja el a lányt teljes valójában, hanem igyekszik az általa megálmodott karakterre átformálni. A cél az, hogy a filigrán testalkatú Delfina a testes, elhanyagolt külsejű Honesta Labroux-vá változzon át. Az elkészült mozifilm sikerén felbuzdulva, Onofre újabb filmek gyártásába kezd, így a lánynak

<sup>12</sup> Ingarden Roman: *La obra de arte literaria*, Universidad Iberoamericana, 1998.

éveken keresztül kell megformálnia a számára taszító és idegen Honesta Labroux karakterét. (Mivel ebben az esetben a *mise en abyme* nem a történet, hanem a szereplők szintjén van jelen, így nem beágyazott történetről, hanem a történetbe ágyazott szereplőről beszélünk.)

A lány sajátos helyzetét Dorrieth Cohn *mise en abyme*-tanulmányában<sup>13</sup> felvetett matrjoskababa-effektus definiálja a legpontosabban. A matrjoska baba külső figurája Delfinával azonosítható, míg az eggyel beljebb elhelyezkedő figurát Honesta Labroux-nak tekinthetjük. A probléma abból adódik, hogy a belső figura a valós személyiségen felülkerekedik. A szerepkonfliktus Delfinánál kezdetben apátiához vezet, később pedig örületbe fordul át.

A jöslat soron következő szakasza, Onofre Bouvila feleségét, az alvilág vezetőjének lányát, Margaritát jelöli. Kapcsolatuk kezdeti szenvedélye az élet hozta nehézségek következtében, hamar elmúlik<sup>14</sup>. María José Giménez Micó könyvében<sup>15</sup> Onofre Bouvilának a női szereplőkkel való kapcsolatát vizsgálva, több ízben is nőgyűlöletről beszél, ami leginkább a családja nőtagjaival való bánásmódjában mutatkozik meg. *A csodák városának* idevonatkozó fejezeteit olvasva tapasztalhatjuk, hogy a főhős utasításokat ad a családtagjainak, lebecsüli a lányait, és anyagiasság szempontok szerint tekint rájuk.<sup>16</sup>

Nézőpontom szerint nőgyűlölet helyett inkább egy tanult viselkedésmintáról beszélhetünk, ami oda vezethető vissza, hogy a főhős irányító pozíciót tölt be az alvilági körökben. Elsajátított egy objektív és kegyetlen bánásmódot, amivel érvényesíteni tudja az akaratát a bűnözők között. A munkájában tehát sikeres, a probléma viszont abban rejlik, hogy ezt a viselkedésmintát képtelen maga mögött hagyni, amikor átlépi a családi fészek küszöbét.

Az élet ismétli önmagát. Onofre elsősorban azért szökött el a szülőfalujából, mert az apja rossz fényt vetett a család jó hírére. A saját lányai, az apjuk zsarnokoskodó természete miatt, az első adandó alkalommal elhagyják az otthonukat. Az idősebbik egy házasságba menekül, a kisebbik pedig az alkoholban keresi a boldogságot.

María Beltall a harmadik és egyben az utolsó meghatározó női alak Onofre életében. María az, aki felkeresi a főszereplőt, hogy pénzügyi segítséget kérjen

<sup>13</sup> Cohn, Dorrieth: *Metalepszis és mise en abyme*, In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 113–123.

<sup>14</sup> „Az első fia betegesen született. [...] A második meghalt a születésekor. Majd két lány következett. A felesége iránt érzett szerelem, amely azelőtt annyi próbát kiállt, és amely miatt annyi örültséget elkövetett, nem tudta elfeledtetni a sorozatos kudarcokat.”, 231.

<sup>15</sup> Giménez Micó, María José: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Ed. Pliegos, 2000, 139–156.

<sup>16</sup> „Már elkezdődött a harc a vagyonomért – gondolta magában. Nem tartotta sokra a lányait: feltételezte, hogy hozományvadászok karmai közé kerülnek, de ebbe már bele-törődött.”, 329.

tőle. Onofre készpénzt nem ad, azonban azzal az ajánlattal áll elő, hogy a lány és az édesapja költözzenek be újonnan felújított kastélyának a vadászlakjába, s így jelentős kiadások alól mentesülnek. Mária elfogadja az ajánlatot, ily módon az Onofre által irányított mikrokozmosz részesévé válik. A mikrokozmosz terminussal Agócs Veronika utal tanulmányában<sup>17</sup> a Rosell-kastélyra, amely a makrokozmoszon, azaz Barcelonán belül, egy önállóan működő egység.

Meglátásom szerint a Rosell-kastély nem csupán egy mikrokozmosz, hanem kronotoposzként is értelmezhető. Az idő-tér kapcsolata a főhős múltba való visszavágyásban gyökeredzik, és mindez egy épület megvásárlásában manifesztálódik. Onofre Bouvila elemi erővel kötődik a múlthoz és legfőbb vágya az, hogy feljebb léphessen a társadalmi ranglétrán. A *csodák városának* egy egész alfejezetét teszi ki az a történet, amelyben a narrátor beavat minket az arisztokrata származású Rosell család krónikájába, amely szintén egy beékelte történet. Ez a családtörténet (saga) a mű időszerkezetét tekintve, a főtörténetet jóval megelőző időkben játszódik,<sup>18</sup> így az anacroniák közül, a külső analepszis kategóriájába sorolhatjuk. Onofre Bouvila szemében tehát a kastély előző lakóinak a származása jócskán emeli az ingatlan eszmei értékét.

## MISE EN ABYME VAGY METALEPSZIS?

E két jelenség együttes vizsgálata felmerül Dorith Cohn tanulmányában, amelyben a szerző megkülönböztet külső és belső metalepszist, és a mise en abyme-ot ez utóbbi kategóriába sorolja. „Ideje azonban visszatérni a belső metalepszishez, melynek – a külső *metalepszissel* ellentétben – tudomásom szerint semmilyen történeti hagyománya sincs, hanem a modernséghez kötődik. Egyúttal ez a pont, ahol relevanciával bírhat az előadásom címében jelzett kapcsolat a metalepszis és az öntükrözés (mise en abyme) közt.”<sup>19</sup>

A *csodák városában* felfedeztem egy jelenséget, amely félúton van a mise en abyme és a metalepszis között. A regény V. fejezetében Onofre és barátja, Efrén Castells egy külvárosi éjszakai szórakozóhelyre térnek be, hogy ott

<sup>17</sup> Agócs, Veronika: *Espacio simbólico, espacio alegórico en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, In *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Kiadó, 2003, 81–91.

<sup>18</sup> A Rosell család története az 1790-es évekre nyúlik vissza, míg a főtörténet, az 1888-as barcelonai világkiállítás előkészületeivel veszi kezdetét.

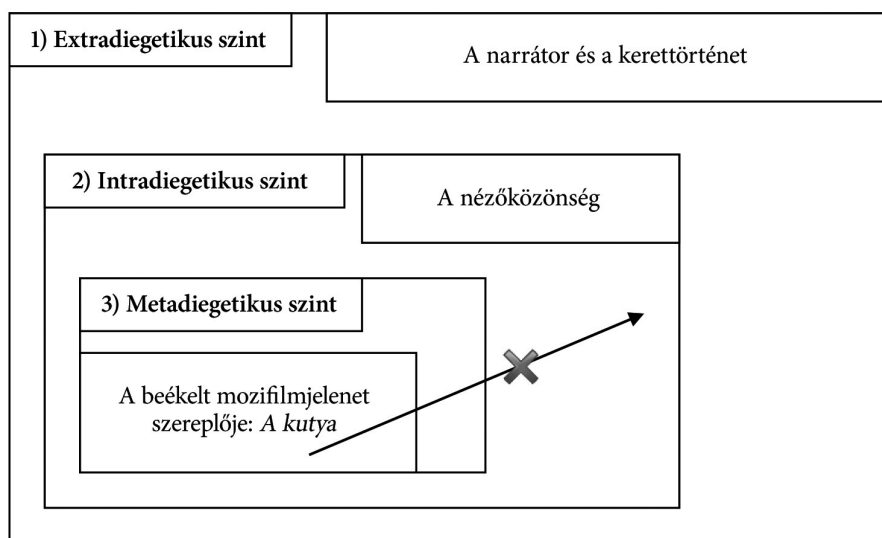
<sup>19</sup> Cohn, Dorith: *Metalepszis és mise en abyme*, In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Kijárat Kiadó, 2007, 113–123.



megtekintsenek egy mozifilmet. A film elég kezdetleges és cselekménye is igen egyszerű: a főszereplő kutya felemeli a hátsó lábát, és úgy tesz, mintha lepiszkítaná a nézőket. A történet jelentősége viszont abban rejlik, hogy a film, csakúgy, mint napjaink háromdimenziós alkotásai, konkrét hatást vált ki a nézőkből. A közönség felugrik, és fejvesztve rohan a kijárat felé, hogy elkerülje a bepiszkolódást. Ebben a pillanatban a fények kigyúlnak és a néző immár lehiggadva veszi tudomásul, hogy érzékcsalódás áldozata lett.

A fenti esetben a mise en abyme szerkezet a következőképp van jelen: a másodlagos narratív szint szereplői – Onofre és Efrén – egy a harmadlagos narratív szinthez kapcsolódó filmet néznek meg. Azonban a tanulmányban eddig megismert mise en abyme-októl eltérően szembetűnő különbség az, hogy a beékelte történet (a mozifilm) konkrét és azonnali reakciót vált ki a fő történet szereplőiből. Ezen a ponton érdemes kiemelni, hogy az előbb említettek nagyon is közel állnak a genette-i metalepszishez; a narratív szintek közötti határsértés jelenségéhez.

A két narratív eszköz összekeverésének elkerülése végett érdemes feleleveníteni Julio Cortázar *Összefüggő parkok* című elbeszélését, amely, ahogy azt már Gérard Genette is leírta<sup>20</sup>, illusztris példája a metalepszisnek. A cselekmény dióhéjban a következő: a főszereplő idős úr vidékre utazik, hogy a birtoka



2. ábra  
A pszeudo-metalepszis jelensége

.....  
<sup>20</sup> Genette, Gérard: *Metalepszis – Az alakzattól a fikcióig*, Kalligram Kiadó, 2006, ford. Z. Varga Zoltán.

hivatalos ügyeit elintézza. Szabadidejében előveszi a kedvenc könyvét. A történet legérdekesebb részénél tart: a főszereplő szerelmespár férfi tagja belép a nő férjének a szobájába, hogy meggyilkolja őt. Ezen a ponton játszódik le a tragikus végkifejlett: az idős úr, aki a könyvet olvassa, a történet főszereplőjének kezei által hal meg. A történetben a metalepszis úgy nyilvánul meg, hogy a metadiegetikus (harmadlagos) szint szereplője határsértést követ el azzal, hogy belép az intradiegetikus (másodlagos) szintre, az idős úr szobájába.

A *csodák városának* mozifilmjében, a kutya – a metadiegetikus szint szereplője – az alkotó szándéka szerint nem képes mozogni a narratív szintek között, csupán a határsértés benyomását kelti. Mindezt figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a mozifilm jelenete már túllépte a *mise en abyme* szerkezet kereteit, azonban még távol áll attól, hogy valódi metalepszisként kezeljük. Sajátos helyzetének eredményeképp, értelmezésére egy új fogalmat javaslok: tanulmányomban pszeudo-metalepszisként definiálom.

## BEFEJEZÉS

A *mise en abyme* elmélet egyik sarkalatos pontjának a megvitatásával zárom tanulmányomat. Ahogy arra művében Moshe Ron<sup>21</sup>, a *mise en abyme*-kutatások egyik szakértője is rámutat, a *mise en abyme*-mel foglalkozó irodalomárok egyik alapdilemmája, hogy a történet egy adott részlete képes-e tükrözni az egész művet?

A műelemzésem során a jóslatra úgy tekintettem, mint egy kitűnő vázlatra, amely kulcsmondatokban összefoglalja a történetet, de egyben spoilerként is funkcionál, mivel előreutalásokat (prolepszis) tartalmaz a mű cselekményével és végkifejletével kapcsolatban. Ellenben vitatható pontja, hogy az olvasó figyelmét a Bevezetésben ismertetett két narratív szál közül leginkább az elsőre, azaz a főszereplő magánéletére tereli. Tehát esetemben a *mise en abyme* révélatrice úgy, mint a korábbi *A csodák városa*-tanulmányok esetében a paratextus (a cím) választásra kényszeríti az elemzőt a két cselekményszál között.

Azonban úgy látom, tanulmányomban a másik narratív szál sem került teljesen háttérbe, mivel a főszereplő számára a magánélet és a közéleti tevékenység összefonódott. Onofre Bouvila kizárólag Delfina közreműködésével tudta lefogatni azokat a mozifilmeket, amelyek életre keltették a haldokló barcelonai filmipart, illetve María apjának, Santiago Belltal feltaláló találmányainak köszönhetően a főhős a katalán várost a fejlődés útjára állította.

.....  
<sup>21</sup> Moshe, Ron: „Abismo restricto. Nueve problemas en la teoría de *mise en abyme*”, In *Poesía Hoy*, 1978/2, Año 8. 417–438. [Véges szakadék. Kilenc probléma a *mise en abyme* elméletében]

SZTRAPKOVICS BETTINA

## ÖNAZONOSSÁG ÉS TITOKMECHANIZMUS MARCO DENEVI *CEREMONIA SECRETA* CÍMŰ MŰVÉBEN

Marco Denevi kisregényének címe, *Ceremonia secreta* [Titkos szertartás], magában hordoz két a mű értelmezéséhez elengedhetetlen fontosságú szempontot. A „szertartás” szó Leonides Arrufat személyazonosság-váltására utal, mely Ceciliával való találkozásától fogva következik be. Ugyanakkor a „titok” szó a két nő közötti kapcsolatot az emberi értelmet meghaladó történésként mutatja be, egyúttal pedig egy olyan eseményként, mely a mű során a transzcendentálisra mutató motívumokkal és a szereplők belső feltámadásával áll kapcsolatban. A két főmotívum tehát arra szolgál, hogy bemutassa a Leonides és Cecilia között kialakult kapcsolatnak és következményeinek komplexitását, mely egyben a mű tartalmi magját képezi. Ez a megállapítás eltér azon korábbi értelmezésektől, melyek szerint a címben is megjelenő szertartásmotívum a Belenára lesújtó isteni büntetés kibontakozására utal, melyet Leonides, mint az isteni akarat közvetítője hajt végre. A szertartásmotívum és a titokmechanizmus közös szerepe egy anyai kapcsolat és egy visszafordíthatatlan érzelmi folyamat árnyalt bemutatása, melynek következménye a teljes átváltozás, elkerülhetlenné teszi Leonides büntettét, akinek látásmódja véglegesen eltorzul. Azonban ez a gyilkosság nem a két nő között kialakult kapcsolat oka és célja, ahogy azt Gotschlich<sup>1</sup> értelmezésében olvashatjuk, sokkal inkább egy logikus következménye a regényben élénk tárt szédületes gépezetnek.

Mivel a két említett motívum tematikai szinten is központi fontosságú, az alábbiakban két külön szekcióban vizsgálom meg jelenlétüket a műben. Az első szekció Leonides lépésről lépésre történő önzonosság-váltására és ennek szövegbeli megnyilvánulásaira fókuszál, míg a második a titokmechanizmusokkal és azok kiváltképpen a zárójeles megjegyzésekben való jelenlétével foglalkozik.

.....  
<sup>1</sup> Gotschlich, Guillermo: „Las iniciaciones de Marco Denevi. A propósito de „Ceremonia secreta.” *Cyber Humanitatis* Universidad de Chile, 2008/48.

## LEONIDES ÁTVÁLTOZÁSA

A mű értelmezésében kulcsfontosságú szerepet tölt be a két főszereplő, Cecilia és Leonides között kialakuló kapcsolat. A kisregény elején mindkét nő magányosan és teljes elhagyatottságban él, életük értelmetlen, és a halállal vonható párhuzamba. Találkozásuk és fokozatosan kiépülő kapcsolatuk tehát, mely a mű végére anya-lánya kötelékké formálódik, mindkettejüket egy új életbe vezeti – azon tény ellenére, hogy mindennek a kiindulópontja Leonides önzősége és kétségbeesett kapaszkodása a hazugságon alapuló új életformába. Az említett kötelék születése többször is kapcsolatba kerül a szent, a természetfeletti és a titok fogalmakörével. A teljesen elhagyatott és magára maradt Arrufat kisaszszony számára új élete Ceciliával titokzatos, különös, felfoghatatlan esemény; egy „rejtélyes kötelék, mely mindenki mástól elválasztotta őket, elkülönítve ám együtt tartva kettejüket”,<sup>2</sup> és amely új értelmet ad Arrufat kisaszszony életének, akár egy újjászületési szertartás. A szertartás következményei azonban visszavonhatatlanok és kérlelhetetlenek, és éppúgy vezetnek Leonides lelki újjászületéséhez, mint a mű végén a gyilkosság elkövetéséhez.

A következő alpontokban Leonides átalakulásának és állapotának különböző szakaszait vizsgálom meg, kronológiailag haladva egészen a végkifejletig. A narrátor által a leírásokban és jellemzésekben betöltött szerepet a második egységben részletezem.

## LEONIDES KEZDETI LEÍRÁSA

A kezdeti leírásban alkalmazott hasonlatok és metaforák a halál és a vallásos magasztosság fogalmkörébe tartoznak. Válltáskája „rothadt fűgéhez hasonlít”, őt magát pedig „akár egy pappal is összetéveszthették volna, aki valamilyen véres gyilkosságról menekül az éj leple alatt”.<sup>3</sup> Természetesen ezek az elsöre véletlenszerűként ható alakzatok a végkifejlet ismeretében új értelmet nyernek, mint a későbbi történések előrevetítései.

A vallás témakörébe tartozó kifejezések tehát nagy jelentőséggel bírnak a főszereplő jellemzésében. Teljes magányában létezésének egyetlen értelmét egy szent küldetés betöltésének tudata nyújtja. Ezen meggyőződése rejlik minden

.....  
<sup>2</sup> Denevi, Marco: *Ceremonia secreta*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, 14. „un misterioso vínculo que las separaba de los demás y las colocaba juntas y aparte”

<sup>3</sup> *Uo.*, 14. „Se la hubiera podido confundir con un pope que al abrigo de la noche huía de alguna roja matanza.”

egyis tette mögött, még azon esetekben is, amikor aligha beszélhetünk jámbor, istenfélő magatartásáról. Így még Natividad gondolatbeli gyalázása is „angyali mármorként” jelenik meg, melynek szitokszavait „zsoltárként énekli”.<sup>4</sup> Ez a mély meggyőződés okozza a kisasszony határozottságát a cselekmény kibontakozása során.

## LEONIDES ÉS CECILIA ELSŐ TALÁLKOZÁSA

A találkozás kezdete nem más, mint a gondolataiba mélyedt Leonides önkéntelen nevetése. Cecilia reakciója felfedi, hogy „tudja, hogy a nevetés után valami hatalmas, borzasztó fog történni”.<sup>5</sup> A „hatalmas, borzasztó” jelzők a két személy között hamarosan kialakuló kapcsolat előrevetítéseként értelmezhetőek. Épp ezért olvassuk, hogy Leonidesnek hatalmas erőfeszítésébe kerül még az is, hogy levegye tekintetét a lányról, mintha „szét kellene bontania egy fogaskérek-szerkezetet”.<sup>6</sup> Ez a kép önmagában is kifogástalanul képviseli a magától értetődő elválaszthatatlanság fogalmát, különösen figyelembe véve, hogy a spanyol nyelvű szó („engranaje”) másodjelentése a DRAE szerint „fogalmak, körülmények és események egymáshoz való kötődése”.<sup>7</sup>

Ezután említést találunk „egy felelősség[ről], teher[ről] és veszély[ről]”, melyet Cecilia ad át Arrufat kisasszonynak. Gotschlich<sup>8</sup> ezt a későbbi gyilkosságra való utalásként értelmezte, Ceciliát pedig az isteni akarat közvetítőjének. Azonban nem említett meg egy másik értelmezési lehetőséget: mindhárom fogalom utalhat a „rejtélyes kötelék[re], mely mindenki mástól elválasztotta őket, elkülönítve ám együtt tartva kettejüket”,<sup>9</sup> vagyis a kibontakozóban levő anyai kapcsolatra. Az ezzel járó önazonosság-váltás nem kockázatmentes: a másik megtalálása mindig együtt jár az elvesztés okozta szenvedés veszélyével, ahogy be is teljesül a mű végkifejletében. Ez az oka annak, hogy Leonides ok nélkül is megretten a lánytól, és kétségbeesetten próbálja magának is bizonygatni, hogy Cecilia „nem félemlítette meg”.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> *Uo.*, 14. „la embriaguez angélica”, „aquella palabreja, así salmodiada”

<sup>5</sup> *Uo.*, 14. „sabe que después de esa risa ocurrirá una cosa tremenda”

<sup>6</sup> *Uo.*, 17. „hubiera tenido que desmontar un engranaje”

<sup>7</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* <http://lema.rae.es/drae/?val=engranaje> („Enlace, trabazón de ideas, circunstancias o hechos”)

<sup>8</sup> Gotschlich: *i. m.*

<sup>9</sup> Denevi: *i. m.*, 14. „un misterioso vínculo que las separaba y las colocaba aparte”

<sup>10</sup> Denevi: *i. m.*, 14. „no estaba intimidada”

Azonban Leonides kisasszony nem tud ellenállni a „szövetségnek”. Ez utóbbi szó bibliai jelentősége miatt különös fontossággal bír. A Bibliában több mint 300-szor olvashatjuk a „szövetség” szót, mely szinte minden esetben arra a kapcsolatra utal, mely Isten és a bizalmukat belé vető emberek között fennáll. (Például: 2Kor 3,5-6: „Nem mintha önmagunktól, mintegy a magunk erejéből volnánk alkalmasak, hogy bármit is megítéljünk; ellenkezőleg, a mi alkalmasságunk az Istentől van. Ő tett alkalmassá minket arra, hogy az új szövetség szolgáljünk, nem betűé, hanem Léleké, mert a betű megöl, a Lélek pedig megelevenít.”; Zsid 7,22: „Jézus egy új és jobb szövetségért vállalt kezességet.”) A két főszereplő közötti kapcsolat szövetséghez való hasonlítása tehát (figyelembe véve a kisregényt végigkísérő keresztény terminológiát) a kötelék szentségére utal, amennyiben az Isten és ember között kötött bibliai szövetséghez hasonlóan nem érdemen alapul, és életet ad (ugyanakkor a szövetség megtörésekor – Cecilia halála következtében – egyben Belena halálát is adja).

## CECILIA OTTHONÁBAN

Mihelyt úgy dönt, Ceciliával marad, az addig zavart Arrufat kisasszony megnyugszik, „hirtelen jólét” érzése tölti el – ennek köszönhető mérhetetlen éhségérzete is, hiszen az éhség az életöszton és élni akarás egyik legfontosabb jele. Az étel elfogadása egyben az új életbe ugrás jelképe, mely után mindketten sóvárognak. Ez a reggeli tehát, egyben beavatási ceremóniaként szolgál, felhasználva az egyetemes szimbólumot, melyet Mircea Eliade így foglal össze: „A táplálkozás nem csupán fiziológiai tevékenység; közösségmegújító szerepe van.”<sup>11</sup> A „megújító” szó különleges jelentőséggel bír ebben az esetben, hiszen bemutatja, hogyan azonosul Leonides egyre inkább Guirlanda Santos szerepével – vagyis az anya szerepével, aki nem kialakít, hanem újraéleszt egy már létező köteléket. Emellett a narrátor is egyre inkább azonosítja hasonmásával, az elhunyt édesanyával: azt olvassuk, hogy a két nő most már „egyertértésben van”.<sup>12</sup>

Leonides tehát elkezdi érezni, ahogy „Régi, megbénult szerkezetek levették magukról a rozsdaréteget, és újra mozgásba lendültek, forogtak”, érzékeltetve, ahogyan a magára maradt vénkisasszony újra hozzászokik egy érzelmi kötelék kialakításához. Természetesen ez nem történhet meg egyik pillanatról a másikra. Eleinte Leonides pusztán új lakhelye kényelmét tudja értékelni, „egy gondolatot sem pazarolva arra, hogy vajon figyel-e rá a lány egyáltalán, hiszen csak azért

.....  
<sup>11</sup> Eliade, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, 7.

<sup>12</sup> Denevi: *i. m.*, 21. „puestas de acuerdo”

nyitotta ki száját, hogy újra belejőjön a beszédbe, nem azért, hogy egy szegény bolond hallgathassa.”<sup>13</sup>

Első együtt töltött napjaik során mindketten (de különösképpen Leonides) felfedik egymás előtt együttélésük mesterkéltségét. A kezdeti párbeszédek során az ital kíséri szavaikat, méghozzá növekvő mennyiségekben. A ruhapróbálás jelenetet, mely elméletileg kapcsolatuk megerősítésére szolgálna, újra és újra félbeszakítja a mondat: „Töltöttek még egy pohárkával”, később már csak „Töltöttek még egy pohárral”, már nem is használva a kicsinyítő képzőt.<sup>14</sup> Ebben a jelenetben Arrufat kisasszony továbbra is csupán új helyzetének anyagi vonatkozására fókuszál: a ruhák, ékszerek és az ital – észre sem véve, mennyire hasonlít ezáltal azokra a „hányaveti” nőszemélyekre, akiket korábban olyan mélységesen elítélt. Talán pont ez a kettősség az, mely hirtelen sírásra készíti.

A két testvér megjelenése hirtelen véget vet ennek a mesterséges és törékeny idillnek. A korábban az alkohol segítségével elűzött félelmek újra úrrá lesznek Leonidesen. Most már legnagyobb rémálma a régi otthonába és életformájába való visszatérés. Nem a Cecilia iránti aggodalomról van tehát szó, hanem a halott életbe való visszatérés borzalmáról, ezért Leonides ebben a részben „hullaként” jelenik meg, aki a „poklokba ereszkedik le”, mikor lemegy a lépcsőn.<sup>15</sup>

Nehéz megállapítani, hogy Leonides felháborodása a lopás láttán egy kialakulóban levő védőösztön megnyilvánulása Cecilia felé, vagy pusztán annak köszönhető, hogy most már magáénak tekinti a házban levő tárgyakat. Mindenesetre ez az első alkalom, hogy Leonides az elbeszélő által élénk tárt gondolataiban nem „bolondként” vagy „babaként” utal Ceciliára, hanem „szegény lányként”.<sup>16</sup>

## ANABELÍ ÉS A KÉT NŐVÉR TALÁLKOZÁSA

A szótlán Ceciliával ellentétben, akivel Leonides főleg mozdulatokon és gesztusokon keresztül kommunikál, ebben a beszélgetésben a szavak töltik be a legfontosabb szerepet. Ennek megfelelően a narrátor teljesen háttérbe szorul, és a jelenet egy színpadi mű részleteként tárul elénk. A teljes párbeszéd alatt

<sup>13</sup> *Uo.*, 23. „sin importárese un bledo si la chica la escuchaba o no, porque ella hablaba para desengarabitarse la lengua, no para ser oída por una pobre loca”

<sup>14</sup> *Uo.*, 26. „Se sirvieron otra copita. [...] Se sirvieron otra copa.”

<sup>15</sup> *Uo.*, 27. „inició el descenso a los infiernos”

<sup>16</sup> *Uo.*, 16. „es una pobre chica”

Leonides nem veszíti el önbizalmát, és ügyesen, gyorsan reagál a nővérek összes kérdésére, eloszlatva minden kételyüket, és könnyedén kikerülve a veszélyesebb témákat, például Cecilia apját, melyek esetleg leleplezhetnék. Még ha figyelembe is vesszük, hogy előre kigondolta szavait, válaszai rendkívül találóak és frappánsak. Úgy tűnik, már nemcsak egy szerepet játszik; teljesen azonosult a kitalált Anabelivel. Ezáltal Guirlanda Santos mellett újabb hasonmása született. Ez a hasonmása azonban már Ceciliával való együttélésének következménye, míg Guirlandával való azonosulása pusztán Cecilia múltján és Leonides külsején alapult. Így Anabeli is az anya-lány kötelék megerősödését bizonyítja.

A tragikus történet végkifejletéhez érkező Leonides már nem tud több információt kiszedni belőlük, ennek megfelelően azonnal megváltoztatja viselkedését. Épp olyan könnyörtelenné válik, amennyire hízelgő volt eddig. Még a buddhaszobrocskát is el akarja venni a nővérektől, hiába állítják, hogy lebévult édesanyjuké. Bátorsága vagy inkább vakmerősége megdöbbeníti a két idős nőt. Úgy tűnik, új énje, Anabeli, teljes magabiztossággal ruházta fel. Nem elégszik meg a lopott tárgyak visszaszerzésével, hanem még olyan büntetteket is rájuk ró, melyekről valójában semmit sem tud: „biztosan pénzt is raboltak tőle”, vádolja őket.<sup>17</sup> A két nővér veresége teljes és kétségbevonhatatlan.

## LEONIDES ÉS ANABELÍ VITÁJA

Ez a képzelt párbeszéd Leonides belső harcának megnyilvánulása mindannak tükrében, amit Cecilia múltjáról megtudott. A harc megtestesítése érdekében véglegesíti új hasonmását és énjét, aki a korábbi beszélgetés során erővel és bátorsággal ruházta fel. Anabeli lényének azt a részét képviseli, mely együtt érez Ceciliával, és vonzódik iránta. Itt tehát egymással szemben áll a két személy: Leonides, a magányos, merev és könnyörtelenül vallásos vénkisasszony, aki a lehető legszigorúbb erkölcsi normákhoz ragaszkodik, és nem tűri mások boldogságának látványát, mert ellene irányuló sértésnek és provokációnak tartja azt – és Anabeli, Ceciliával való együttélésének következménye, aki nem ítéli el Ceciliát, hanem megpróbálja átérezni múltbeli szenvedéseit, és szeretettel igyekszik feltárni cselekedeteinek okait és igazolni azokat.

Anabeli, vagyis az új Leonides, párhuzamot vél látni saját maga múltbeli reménytelen, „csapdákkal” teli élete, és a magára hagyott és megtébolyult lány sorsa között. A csapdák ugyan különböztek – Leonides számára „a csempékkel való szolmizálás, magában beszélés, és a csalán lerakása Natividad González

.....  
<sup>17</sup> *Uo.*, 4o. „también dinero le habrán robado”



ajtaja előtt”,<sup>18</sup> míg Cecilia számára (jelenlegi tudása alapján) „egy fiatal fiú, mosolygós barát, akivel kézen fogva sétálhat a fák alatt, ahogy annyi kortársát látta. És mindenekelőtt egy egészséges, erős valaki, akit nem ért el a halálos mérge, és nem a gyógyszer és öregség szagát árasztja, hanem egy tiszta, fiatal, egészséges test illatát.”<sup>19</sup> Ez a bekezdés tehát megerősíti azt a szövegértelmezést, melyben a két nő magánya és elhagyatottsága halott életként jelenik meg, tele csapdákkal, melyből az egyetlen kiút a másik megtalálása. Leonides, vagy inkább Anabelí, kezdi megérteni, milyen elengedhetetlen fontosságú számára Ceciliával való köteléke, ezért hajlandó önmagát is becsapni, olyan részleteket is igaznak vélvé Cecilia és Fabián történetéből Cecilia védelmére, melyek pusztán képzelete szüleményei, Belenát pedig gondolataiban az összes általa megvetett tulajdonsággal ruházva fel.

Miután Anabelí anyai énje sikeresen meggyőzi őt, Leonides visszatér Ceciliához, akinek háza mögött, szimbolikus jelentéssel felruházva, megpillantja a templomot, mintegy döntésének isteni jóváhagyásaként. („Már messziről látja a templom robusztus épületét, és előtte a régi házat, és az ajtóban: Ceciliát.”<sup>20</sup>) Először szólítja Ceciliát nevéen. A boldogság megfiatalítja: „fiatal lánynak tűnik, ezer évvel ifjabbnak, egészségesnek, fürgének és gyönyörűnek”.<sup>21</sup> A végleges változás, Leonides teljes megadása akkor válik nyilvánvalóvá, mikor mindhárom hasonmása egyöntetűen fejezi ki szeretetét Cecilia iránt: „Leonides Arrufat, Anabelí Santos, Guirlanda Santos, mindhárman egyszerre és felváltva nevetnek és sírnak és csókolgatják Ceciliát”.<sup>22</sup>

.....  
<sup>18</sup> *Uo.*, 40. „Las mismas emboscadas que a ti. A ti solfeear con los mosaicos, hablar sola y poner una rama de ortiga en la puerta de Natividad González”

<sup>19</sup> *Uo.*, 40. „un amigo joven, risueño, con quien pasearse tomados de la mano, bajo los árboles, como habrá visto a tantos muchachos y muchachas de su edad. Y sobre todo, alguien sano, alguien fuerte, alguien que está libre de la mordedura del horrible cangrejo, y no huele a remedios, ni a vejez, ni a muerte, sino a carne limpia y a juventud y a salud.”

<sup>20</sup> *Uo.*, 46. „Desde lejos distingue la mole de la iglesia. Y enfrente, la casona. Y en la puerta, Cecilia.”

<sup>21</sup> *Uo.*, 48. „parece una muchacha, que parece mil años más joven, que parece sana y ágil y hermosa”

<sup>22</sup> *Uo.*, 47. „Leonides Arrufat, Anabelí Santos, Guirlanda Santos, las tres simultánea y alternativamente ríen y lloran y besan a Cecilia”

## AZ ANYAI KAPCSOLAT ÉS KÖVETKEZMÉNYEI

A tudatosulás Cecilia terhességével egy kritikus időszakot harangoz be a két főszereplő számára, mely során a szenvedés egyben kapcsolatuk további elmélyüléséhez vezeti őket. Leonides most már teljesen elsajátítja az anyai szerepet, „Mert a lélek is, akárcsak a test, még inkább, mint a test, utódokat hoz a világra”.<sup>23</sup> A „még inkább, mint a test” kifejezés különleges fontosságú, hiszen igazolja a két nő közti köteléket. Bár ismeretségük kiindulópontja egy magára hagyott és megtébolyult lány képzelgése volt, tehát hazugságon alapult, most már nem köthető csupán testi és fizikai fogalmakhoz, mert szoros kapcsolatba került a lélek és a szentség adta aspektusokkal. Leonides indítékai megváltoztak, így kapcsolatuk – Cecilia haláláig legalábbis – megtisztult.

Tünékeny boldogságukkal párhuzamosan egyre nő a feszültség. A megtalált kincs elvesztésének lehetősége megtanította Leonidest szívből imádkozni (alátámasztva ezzel a kapcsolat tisztaságát), ám a vég elkerülhetetlen. Cecilia általános elmezavarán túl olykor „egy-egy pillanat erejéig előtűnt egy kislány alakja, egyedül az éjszakában, aki közeledő léptek zaját hallja”,<sup>24</sup> és ez a kislány, Leonides minden támogatása ellenére, sejti már, hogy egyedül kell szembenéznie a közeledő szörnyeteggel.

Cecilia utolsó perceiben, melyekben elméje kitisztul, a két nő szerepe felcserélődik: kapcsolatuk kezdeti állapotával szemben most Leonides tűnik „megalázkodó szolgának”<sup>25</sup>, Cecilia pedig „dölyfös gazdának”. Még Leonides beszédmódja is hasonlít Cecilia korábbi viselkedésére: gyakori ismétlései („Nem tudom, nem tudom”) és rövid, félelemmel telt válaszai is rá emlékeztetnek. Mozdulataiban szintén felidézi a korábbi „babát”: „még jobban összehúzta magát, magzati pózba helyezkedett, fejét vállai közé rejtette”.<sup>26</sup>

Cecilia valódi történetét a szöveg ironikusan „borzalmas kinyilatkoztatásnak” nevezi, átalakítva a vallásos, fennkölt kifejezést egy tisztátalan, rémisztő fogalommal – éppen úgy, ahogy ideiglenesen megtisztult és önzetlen kapcsolatuk is hamarosan szörnyű gyilkosságba fog torkollani. Hiszen a borzalmas kinyilatkoztatás végén Cecilia maga buzdítja akaratlanul is Leonidést a büntetetre, szörnyű végrendeletet hagyva rá: „De keresse meg őt. Hozza el ide.”<sup>27</sup>

<sup>23</sup> *Uo.*, 49. „Porque el espíritu también funda, como la carne, más que la carne, sus propias filiaciones.”

<sup>24</sup> *Uo.*, 50. „una niña que, sola en la noche, oye un ruido de pisadas que se acercan.”

<sup>25</sup> *Uo.*, 51. „una sirvienta que se humilla”

<sup>26</sup> *Uo.*, 51. „se apelonaba aún más, se ovillaba, hundía la cabeza entre los hombros”

<sup>27</sup> *Uo.*, 53. „Pero búsquela. Traígamela.”

Az érzelmi közeledés és a kötelék kialakulása mindig együtt jár az elvesztés fájdalmának kockázatával: „De a végzet senkit sem szólít meg ingyen és bérmentve.”<sup>28</sup> Az igazi érték megtapasztalásának érdekében Leonides nem tehetett mást, mint „hogyan egy adott pillanatban ne ministráns, hanem ő legyen maga a miséző”,<sup>29</sup> vagyis szemlélő helyett aktív résztvevővé váljon, ezáltal kockára téve saját lényét.

A kockázat következménye Leonides büntette, melyet a narrátor az anyai szerep elkerülhetetlen velejárójaként ír le. Ez a szerep az, mely elferdíti Leonides látásmódját, mintegy „felszentelve őt a borzasztó rituáléra”. Bár azt olvassuk, hogy „térdre borult”, valódi imádkozást nem említ a szöveg. Anyai haragja megfosztja a transzcendentálissal való kapcsolattól, éppúgy, ahogy korábban arra ösztönözte, hogy keresse ezt a köteléket.<sup>30</sup> Átváltozása nemcsak teljes, hanem visszafordíthatatlan is: bár elvesztette lányát, már nem tudja levetkőzni anyai mivoltának tudatát, mely a mű végén büntettére ösztönzi őt.

## TITOKMECHANIZMUS

A kisregényben a narrátor felelős elsősorban a titok jelenlétének fenntartásáért, melyben egyik legfontosabb eszköze a zárójeles megjegyzések. Kiemelt jelentőségük miatt az alábbiakban néhány fontosabb szempontjuk alapján részletezem őket.

## FOKALIZÁCIÓ

A kisregény elején, a legelső zárójeles megjegyzésben a fókusz egyértelműen Leonidestől független, és egy különálló narrátorhoz tartozik. Ez azonban hamarosan megváltozik, hiszen már a 12. oldalon láthatjuk, hogyan mond ellent önmagának a narrátor: „Hogy megmeneküljön a tüzes folyótól és a haláltól, megfordult, és amilyen illően csak tehetette, távozott. (Akarom mondani, futott, mint egy bolond több utcasarkon keresztül, míg már nem bírta tovább.)”<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *Uo.*, 53. „Pero nadie es llamado gratuitamente por el destino.”

<sup>29</sup> *Uo.*, 54. „para que, en un determinado momento, pasase de acólito a celebrante”

<sup>30</sup> *Uo.*, 54. „Y la señorita Leonides cayó de hinojos.”

<sup>31</sup> *Uo.*, 12. „Para zafarse del río de fuego y no morir dio media vuelta, y todo lo decorosamente que pudo, se alejó. (Quiero decir que corrió como una loca, por cuerdas y cuerdas, hasta que no pudo más.”

Ebben és számos egyéb példában megfigyelhetjük, hogy a kezdeti, zárójelen kívüli kijelentés Leonides látásmódjának kedvez, míg a zárójeles megjegyzés objektívebben mutatja be a kisasszony negatív oldalát. Ezek a mondatok tehát az első példái egy enyhe hasadásnak a fokalizációban, melyek ellentétbe helyezik Leonides és a narrátor perspektíváját a hagyományosan a narrátorhoz tartozó szövegrészekben belül.

Amellett, hogy a zárójeles megjegyzések olykor egy külső narrátornak, olykor pedig Leonidesnek tulajdoníthatóak, más esetekben a fókusz Guirnalda Santosé, Cecilia elhunyt édesanyjáé és Leonides hasonmásáé. Különösen szembetűnő az ő perspektívája a legutolsó zárójeles megjegyzésben: „De doktor úr, ki fogja ezt eldönteni? A lányom – (ó, drága, ó, szeretett Leonides Arrufat!) –, a lányom nincs olyan állapotban, hogy meghozza ezt a döntést, hiszen látja”.<sup>32</sup> Ezekben az esetekben azonban a fokalizáció kérdéses, és Guirnalda mellett Leonides többi hasonmásának is tulajdonítható, akikről a következő alponban lesz szó.

## HASONMÁSOK

Leonides legegységértelműbb hasonmása a fentieknek megfelelően Cecilia édesanyja, Guirnalda Santos, aki többször is a tükörmotívumon keresztül jelenik meg: „(Ahogy elhaladt a tükör előtt, tekintete keresztezte a másik Leonidesét. Mindkettlen vállat vontak, röviden felnevettek, és egymással egyetértésben különváltak)”.<sup>33</sup> Az idézetben említett egyetértés Leonides azon döntésére utal, hogy Ceciliával marad. Ezáltal bizonyosodunk meg arról, hogy a Guirnalda Santos nevű hasonmás támogatja Leonides döntését, tehát ő is részét képezi a hatalmas „fogaskerék-szerkezetnek”, mely összeköti a két nőt: a második anyát és gyermekét.<sup>34</sup>

Néhány esetben a hasonmások jelenléte nem magától értetődő, sokkal inkább egy lehetséges értelmezés. Erre példa a következő részlet: „(Istenem, ez az eltorzult arc, ezek a szemek, a kezek, melyeket egyre csak tördel, hát lehet mindez pusztán a színlelés eredménye? De folytassuk csak a kínzást, gyötörjük magunkat. És aztán, a túloldalon, a megbocsátás, a kibékülés, az együtt sírás

.....  
<sup>32</sup> Uo., 50. „Mi hija – (¡Oh querida, oh amada Leonides Arrufat!) –, mi hija no está en condiciones de tomar una decisión así, usted ve.”

<sup>33</sup> Uo., 21. „(Al pasar cruzó una miradita con la Leonides del espejo de luna, las dos se encogieron de hombros, lanzaron una breve risa y puestas de acuerdo, se separaron).”

<sup>34</sup> Uo., 14. „engranaje”

öröme)”.<sup>35</sup> Ebben a részletben a külső narrátor fókuszát válthatja Leonides és Cecilia közös fókusza, melyért felelős a többes szám. Ám éppúgy értelmezhetjük ezt a többes számot a narrátor és Leonides együtteseként (így tehát a narrátor is Leonides hasonmásaként jelenik meg a szövegben), vagy akár Leonides, Guirnalda Santos és a narrátori személy együtteseként is, akiknek egyaránt okoz szenvedést Cecilia vallatása.

Ám a hasonmások jelenléte természetesen akkor a legkétségbevonhatatlannabb, amikor a narrátor aktív résztvevőkként utal rájuk. Erre jó példa a következő részlet: „(Guirnalda és Anabelí segítenek neki)”, vagy amikor a zárójeles megjegyzések egyértelműen képviselik Leonides két legkiemelkedőbb hasonmásának, Anabelínek és Guirnaldának a véleményét: „És elborul az elméje (azokkal a közönséges nőszemélyekkel ilyen sosem történik)” – hangot adván, a jelen részletben, Anabelí érveinek.<sup>36</sup>

## HASONLATOK ÉS METAFORÁK

Mind a hasonlatok, mind a metaforák visszatérő alkalmazása egyfajta kódolt üzenetet sejtet. Ennek köszönhetően a leírásokban és a zárójeles megjegyzésekben betöltött szerepük a kifejezhetetlen és titokzatos vonások kiemelése.

Már Leonides kezdeti leírása során „rothadt fűgéhez hasonlító táskával a karján” ábrázolja őt a narrátor, akit „akár egy pappal is összetéveszthettek volna”.<sup>37</sup> A későbbiekben pedig még a látszólag kevésbé jelentős zárójeles leírásokban is gyakoriak a hasonlatok: „(verseskötetek, néhány közülük idegen nyelven, melyeknek első oldalán ugyanaz az aláírás terpeszkedik: Jan Engelhard, és egy kis kacskaringó, akár egy üstökös farka, és három pontocska, mint három csillag)”; „(a kis ajtó egy hatalmas fürdőszobára nyílt, mely olyan volt, mint egy római fürdő)”.<sup>38</sup> Az „akár, mint” szavak ismétlése rávilágít a háttérben rejlő homályra és a kifejezésmód elégtelenségére.

Más esetekben a hasonlatnál is tömörebb metaforák járulnak hozzá a rejtélyesség hatásának megerősítéséhez. Ezek különösen gyakoriak Cecilia leírásaiban, melyek során gyakran élettelen tárgyakkal azonosul: „(A bábu

<sup>35</sup> *Uo.*, 32. „(Dios mío, esa cara demudada, esos ojos, esas manos que se retorcián, ¿podían ser obra de la simulación? Pero sigamos torturando, sigamos torturándonos. Y después, del otro lado, la felicidad de perdonar, de reconciliarse, de llorar juntas).”

<sup>36</sup> *Uo.*, 47. „Y ella pierde la razón (las mujeres que son tus enemigas no pierden la razón).”

<sup>37</sup> *Uo.*, 11. „Se la hubiera podido confundir con un pope”

<sup>38</sup> *Uo.*, 15. „un cuarto de baño inmenso como una piscina romana”

már nem nevetett. Mozdulatlanul állt, és összeráncolt homlokkal szemlélte Leonidest).<sup>39</sup>

A metaforák, hasonlatok és egyéb irodalmi alakzatok használata által a narrátor kerüli a szó szerinti és rögtön értelmezhető nyelvezetet. Ezzel arra enged következtetni, hogy a szavak mögött megbújó lehetséges üzenetet sem értelmezhetjük pusztán a szavak szintjén, ezért szükség van egy alternatív kifejezési módra.

## ELŐREVETÍTÉSEK ÉS UTALÁSOK

Az implicit és explicit előrevetítések és utalások a végkifejletre, ha részlegesen is, de kapcsolatba állítják a művet a detektívregények műfajával. Az utalások első olvasásra gyakran értelmezhetetlenek, mivel közvetlen kapcsolatban állnak a végkifejlettel, mint ahogy azt jól mutatja Leonides leírása a mű első soraiban: „egy pappal is összetéveszthették volna, aki valamilyen véres gyilkosságról menekül az éj leple alatt”,<sup>40</sup> közvetlenül utalva a mű végén kibontakozó gyilkosságra.

Más esetekben az utalások nem a mű végkifejletét sejtetik, hanem a szövegértelmezéshez nyújtanak támpontot. Erre jó példa a következő részlet: „Leonides kisasszony levette róla tekintetét (nehézkésen tette ezt, mintha csak, milyen különös, mintha ehhez szét kellett volna szerelnie egy fogaskerék-szerkezetet)”.<sup>41</sup> Levenni a tekintetét Ceciliáról olyan, mint egy összetett gépezet szétbontása; ez a hasonlat tehát már legelső találkozásukkor érzékelteti annak jelentőségét. Ahogy korábban szó volt róla, a „fogaskerék-szerkezet” jól ábrázolja az elválaszthatatlanságot és a kifogástalan összehangoltságot.

## ÖSSZEFOGLALÁS

A kisregény két tematikai gócpontja már a mű címében megjelenik: „titkos”, mely utal a különböző titokmechanizmusokra, melyek felelősek a két főszereplő közötti kapcsolat komplexitásának és transzcendentalitásának kifejezéséért; és

.....  
<sup>39</sup> *Uo.*, 27. „(La marioneta ya no se reía. Estaba inmóvil y observaba a la señorita Leonides con el ceño fruncido)”

<sup>40</sup> *Uo.*, 11. „Se la hubiera podido confundir con un pope que al abrigo de la noche huía de alguna roja matanza”

<sup>41</sup> *Uo.*, 14. „La señorita Leonides apartó la vista (la apartó trabajosamente, como si para hacerlo, qué cosa tan extraña, hubiera tenido que desmontar un engranaje)”

a „szertartás”, amely elsősorban az átváltozással és az önaazonosság-váltással áll összefüggésben. A személyiségképek elmélyítésének érdekében Denevi egész munkásságára jellemző eszközökkel él úgy, mint a hasonmások jelenléte vagy a pszichológiai és detektívregények sajátosságai. Az eredmény: egy összetett elbeszélés, mely leírja egy rejtélyes kötelék születését, jóformán a semmiből – vagy inkább a felé vezető összes apró eseményekből, akár egy „bonyolult szerkezetben”, ahol sosem tudni, „ki az órásmeister, Isten vagy mi magunk”.<sup>42</sup> Ez a kötelék egy teljes és visszafordíthatatlan átváltozással jár együtt, és ugyanezen jelzők éppen ezért következményeire is illenek: Leonides látásmódjának eltorzulására, és az abból következő gyilkosságra.

.....  
<sup>42</sup> *Uo.*, 50. „nunca sabremos quién es el relojero, si Dios o nosotros”

TOMPA ANNA ROZÁLIA

## MEG-/FELTÖRT ELVÁRÁSOK

### HÁROM ARGENTIN KISPRÓZA VIZSGÁLATA A RECEPCIÓESZTÉTIKA SZERINT – A BUDDHISTA KOAN FÉNYÉBEN

A buddhista gyakorlat eszköze, a koan, olyan rövid, paradox szöveg vagy kérdés, mely első hallásra értelmetlennek, megválaszolhatatlannak tűnik.<sup>1</sup> Ennek ellenére a buddhista tanítványnak törekednie kell a megoldására, melyet mesterének prezentál. A válasz nem feltétlenül formázható meg szavakban, ez valójában egy igazság belső megvalósítása, és a cél, hogy a spirituális gyakorló megmutassa az igazságról szerzett megértésének fokát.

A narratív szöveg olykor válaszként működik, amelyhez tartozó kérdést az olvasónak kell megtalálnia, ahogy a hermeneutikai megközelítés tartja.<sup>2</sup> A narratív eljárás és a koan, bár ellentétes lépések mentén haladnak, mégis kétségkívül összecsengenek.

Abban a pillanatban, amikor a befogadó párbeszédbe lép egy verbális kijelentéssel, már rendelkezik egy előzetes információk, korábbi olvasói magatartások és abból eredő tapasztalatok által megrajzolt, összetett térképpel, ami meghatározza a párbeszédjének módját. Ez a térkép befolyásolja azt a horizontot, amit átfog tekintete és azt is, milyen új horizont felé lesz képes megnyílni. A verbális szöveg befogadása a korábban kialakult horizontváltását idézi elő, egy újat nyitva.<sup>3</sup>

Három szöveget választottam ki, melyeknél a bekövetkező horizontváltás valamiképpen a koan mechanizmusára emlékeztet. A befogadás szintjén provokált törés mindhárom esetben az implicit narrátor működésével erős összefüggésben történik. Két elbeszélést a fantasztikum nagymesterei jegyeznek, Silvina

.....  
<sup>1</sup> Levering, Miriam: *Zen – inspiráló tanítások. Alapvető meditációk és szövegek*, Budapest, Alexandra, 2008, 13.

<sup>2</sup> Jauss, Hans Robert: „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”, In Kulcsár-Szabó Zoltán (szerk.): *Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997, 36–84, 83.

<sup>3</sup> Uő: „Horizontszerkezet és dialogicitás”, In *i. m.*, 271–319, 286.



Ocampo és Julio Cortázar, míg a harmadik egy még kevésbé ismert argentin prózaíró tollát, Serra Matías Bradfordét dicséri. A háromból két szöveg látható kötetben mutat a Távolsággal, míg Cortázar kisprózája esetén igen önkényes volna bármiféle analógiát keresni a távol-keleti (buddhista) filozófiával – alkotói munkája egészét kell szem előtt tartásuk ahhoz, hogy ezt az összekapcsolást megtehessek. Elsősorban azt kívánom megvizsgálni, hogy mely technikákkal és hogyan idézik elő a narrátorok a befogadó elvárásainak megtörését, amelyen keresztül a befogadó helyzetének lehetséges újraértelmezésére törekszem. Együttal a tekintete előtt feltáruló új horizont felfedezésére vállalkozom.

### ROMBOLÓ PERSPEKTÍVA – SILVINA OCAMPO A HÁLÓ CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉNEK EGY OLVASATA<sup>4</sup>

Ocampo novellájában, mely először az *Autobiografía de Irene* [Irene önéletrajza, 1948] című kötetben jelent meg, két elbeszélő egymásba illeszkedő narrációját olvashatjuk (illetve részben hallhatjuk). Az elsődleges narrátor alig engedi, hogy az olvasó érzékelje szubjektív nézőpontját. A másik személy történetének közvetítésére korlátozza magát, s majd mikor véget ér története, újból visszaveszi az elbeszélői szerepet, hogy még egy kevés információt osszon meg. A szöveget narratív kerettel látja el, melynek ellentmondásos hatásairól később szólnék. Ebben a keretben, meghatározatlan helyen és időben meséli el baljós történetét barátnője, Keng-Su. A távol-keleti nő alakja vázlatosan, meglehetősen ingatag identitáshatárokkal rajzolódik ki. Miután talál egy sárga lepkét, felébred benne a vágy, hogy elfogja. Felszúrja egy gombostűre, majd később eltűnik, és Keng-Su gyanakodni kezd, hogy mégsem halt meg. Úgy érzi, üldözi őt a pillangó, integritása meginog, míg nem ő maga is tragikus véget ér.

Az események lefolyása közben a nő és a rovar közötti határok fokozatosan átjárhatóknak bizonyulnak. A jelenséget szemléltető példák: az agóniájában verdeső lepke szárnyai úgy tűnnek Keng-Su számára, mintha saját lélegzete ritmusát követnék; egy faliszőnyeg készítésekor öntudatlanul szárnyformákat készít (sárkány- és egyéb állatminták helyett), ráadásul sárga fonallal; a hímzőmunka közben szerzett apró sebeket az ujján a lepkén átszúrt gombostűvel ejtett sebeknek véli; a tükörbe tekintve saját szemében a pillangóét látja tükröződni; és végül, nem sokkal a tragikus végkifejlet előtt, még abban bízik, hogy megvédi őt a hajába font védelmező szalag, mely szintén ugyanolyan színű, mint a rovar.

.....  
<sup>4</sup> Ocampo, Silvina: *A háló*, In Székács Vera (szerk.): *Huszedik századi latin-amerikai novellák*, Noran, Budapest, 2006, 118–127.

Érdemes még megemlíteni azt a tényt is, hogy úgy érzékeli, a pillangó ugyanúgy támad az életére, ahogy ő is tette – gombostüdőféssel.

Kölcsönvéve Nélide Reis megfigyelését, érdemes megemlíteni, hogy Ocampo szövege egy antik kínai verssel lép párbeszédbe, mely Csuang-ce álmát beszéli el.<sup>5</sup> A rövidségében rendkívül intenzív költemény annak a kérdését feszegeti, hogy el lehet-e dönteni, ki-kit álmodik, Csuang-ce a lepkét avagy fordítva? A verssel való intertextuális kapcsolat is alátámasztja Keng-Su és a szárnyas lény identitáshatárainak elmosódó jellegét.

Hasonlóképpen elbizonytalanodnak a határok a két elbeszélő között is. Észrevehetjük ezt abban, ahogy az első síkon elhelyezkedő narrátor szinte elrejtőzik a második, Keng-Su mögé, és a lehető legkevesebb információval lát el az időre, a helyre vagy éppen saját személyére vonatkozóan. Utolsó mondatával, „Amikor Keng-Sura gondolkod, úgy tűnik, mintha egy álomban talákoztam volna vele”,<sup>6</sup> a barátnője által meséltek referenciális státusát és ezáltal az olvasó tapasztalatait is relativizálja. Egyfelől meghirdeti a racionális és az álombeli elemek átjárhatóságát, még messzebb menve, sugallja a tudataik közti fúzió lehetőségét is.

Az elmozdítható identitáshatárok technikájában és más szinteken is megfigyelhetjük a szövegnek azt a jellemzőjét, ahogyan bizonytalan és irányt vesztett állapotot ébreszt az olvasóban, mely a fantasztikum általános eljárásaként említendő. A bizonytalanság megjelenik mindkét narrátor magatartásában. Keng-Su az általa elmeséltek bizonytalanságát explicit módon fogalmazza meg, ahogy az a következő, a saját észlelésére reflektáló idézetekből is kitűnik: „mintha hallottam volna”, „furcsa dolgok történtek [...] Talán álmodtam őket”, „Annyira elvakult voltam, hogy már a kézimunkázástól behorpadt ujjbegyemen is lepkeszúrást láttam.”, „Azt hiszem, mosolyogtam”.<sup>7</sup>

Az olvasói helyzetből azt gondolhatnánk, hogy barátnőjét ellensúlyozandó, az első számú elbeszélő megbízhatóbb nézőpontot kínál, ellenben éppen ugyanolyan magatartást tanúsít, mint ő. Ez a szinte láthatatlan narrátor a lehető legkevesebb információ közlésére szorítkozik csakúgy az idő, mint a hely, a saját személye vagy a barátnőjével történtek értelmezése tekintetében. Következzen ismét néhány idézet: amikor barátnője befejezi az események első felének elmondását, az elsődleges narrátor távolságtartó nézőpontból véleményezi, sőt leki-csinylí a történetek súlyát: ironikusan azt sugallja, Keng-Su valamilyen új lepkefajt fedezhetett fel. Később szintén nem osztja Keng-Su magyarázatát a haláleset leírásakor, hanem – ismét távolságot tartva – azt valamiféle szörny művének véli.

<sup>5</sup> Reis, Nélide: „Silvina Ocampo: »La Red«: La mariposa soñada”. <http://www.oocities.org/ar/marginalia2000/numero2/socampo.html>, utolsó megtekintés: 2014-10-16.

<sup>6</sup> Ocampo: *i. m.*, 127.

<sup>7</sup> *Uo.*, 119, 121.

Ám amikor kijön a tengerből, megállapítja, hogy barátnője elfelejtette hajába tenni a védelmező sárga papírcsíkját. E megállapításával maga is megengedi egy, a racionális valóságot átlépő olvasat lehetőségét, mely szerint a tragédia és az emberfeletti hatalommal bíró tárgy között ok-okozati összefüggés lehetséges.

A már említett befejező mondatával narrációja valóságfokának megbízhatóságát kérdőjelezi meg, vagyis, saját narrátori szerepével játszik. Ahogy láthattuk: mindkét elbeszélő játékot űz abból, hogy egyszer a megtapasztalt valóság egy valószerű és megbízható interpretációját közvetítik, míg másszor eltávolodnak az ilyesfajta olvasattól. Az elsődleges narrátor szerepének valójában épp ez az ambivalens eljárás a magva, amennyiben előbb ad, aztán pedig szétzúzza a befogadó számára lehetséges értelmezést. Orosz Magdolna, a XX. századi narratívákban az identitásproblémákat mint szövegszervező elvet vizsgálva, úgy jellemzi ezeket a szövegeket, mint ahol: „nemcsak a szereplő számára nem léteznek egyértelmű és megbízható jelek az észlelés realitására, hanem maga a recipiens is eltéved a szövegben”.<sup>8</sup>

Működését látva, az elsődleges elbeszélőt joggal nevezhetjük „megbízhatatlan narrátor”-nak. Az elnevezés Wayne Boothtól származik, és Paul Ricoeur úgy jellemzi őt, mint aki nem láttatja magát és ezáltal megakadályozza az olvasót abban, hogy nézőpontjától függetlenedni tudjon.<sup>9</sup> Meghatározását pontosítva hozzáteszi, hogy a megbízhatatlan elbeszélő bizonytalanságban hagyja az olvasót saját felelőssége és ismeretei felől. Vagyis, a saját szerepéhez fűződő kétségeket alakít ki. Mindazonáltal, mutat rá Ricoeur, éppenn ezzel az eljárással serkenti az olvasó nagyobb fokú autonómiájának létrejöttét.

A *háló* egy szubjektív keretbe illeszkedik, és benne minden információ marginális területekről származik: emlékekből (első körben: minden az elsődleges narrátor emléke, s másodsorban Keng-Su szintén múltbeli eseményekről számol be a narráció jelen idejéhez viszonyítva), álmokból vagy éppenséggel extrém fizikai állapotokból (például egyszer ájulás közeli, máskor szélsőséges fáradtság állapotban történik az elbeszélés alapjául szolgáló észlelés) építkezik a narráció. Ezáltal a narrátorok percepciójának megbízhatósága mindenképpen kérdésessé válik. A tudatos és tudattalan, racionális és álombéli területek felcserélhetőnek és az őket elválasztó határok pedig könnyen elmozdíthatóknak bizonyulnak. Ismét az elbeszélés bizonytalanságával szembesülünk.

Ebből az elmosódó határokkal bíró világból, ahol a befogadó nem kapaszkodhat megbízható, sem szilárd információkba, szükségszerűen kiemelkednek

.....  
<sup>8</sup> Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat, 2003, 225.

<sup>9</sup> Ricoeur, Paul: „A szöveg és az olvasó világa”, In uő, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999, 310–352, 319.

erőteljesen vizuális motívumok. Orosz Magdolna rámutat, a narratív szöveg metaforizálódásának egyik erőteljes kiváltó oka a benne rejlő egyértelműség gyengülése, eltűnése a XIX–XX. század fordulójának irodalmában.<sup>10</sup> Az elemzés szempontjából említésre méltó szimbólumok: a lepke, a sárga szín, a tenger és a hold. A Balassi Kiadó *Szimbólumtár*ának meghatározásait alapul véve lássuk, melyek a legfőbb asszociációs vonzatai ezen motívumoknak! A pillangó képe változást, metamorfózist idéz, a lélekhez kötődik, ám egyúttal az önpusztításhoz is.<sup>11</sup> A kínai hagyományban hasonlóképpen a lélek folytonos átváltozásait és az öröklétet szimbolizálja. A sárga a fény és az igazság, a hatalom, míg a kínai hagyományban az arisztokrácia színe. Érdeemes megemlíteni, hogy a buddhista kultúrkörben a lemondáshoz, önmegtartóztatáshoz kapcsolódik. A tenger és a hold képei női minőséget szóltatnak meg, az első, mint az élet és halál, az ősi egység és a formátlan világ metaforája, a második a ragyogás, szépség, valamint a keleti kultúrákban a tudat tisztaságának és ismét az átalakulásnak értelmében.

A szimbólumháló (ránk bízva a szöveg, hogy eldöntsük, a rejtélyes cím ezt a jelentést sugallja-e vagy sem) az eddig vizsgáltak fényében a valóságnak olyan arcát mutatja, melyben láthatatlan és mindent legyűrő rend uralkodik: a bűn és büntetés ok-okozati rendszere, mely hatalmasabbnak bizonyul az emberi akarathoz. Ugyanakkor ebben a világban az átalakulás folytonos és a halál is ennek egyik mozzanataként jelenik meg. Ha elfogadjuk ezt a szubtextus szintjén érzékelhető rendet, az emberi lényt szintén más perspektívából szemlélhetjük. A narratív világ szubjektumát erőteljesen meghatározza a birtoklás (akár a birtokolt objektum halála árán megvalósuló) vágya, mely visszafordíthatatlannak bizonyul és széthullást eredményez. Ez utóbbi érzelmi-pszichés síkon kezdődik, és fizikai szétesésbe, a halálba torkollik. A narráció egy pontja előrevetíti a tragédiát, amikor Keng-Su egy úszás közben szerzett élményt mesél el: „Azt hiszem mosolyogtam, amikor láttam, hogy milyen mély az ég, és úgy éreztem, hogy a testem éppen olyan átlátszó és személytelen, mint a víz.”<sup>12</sup> Később a tenger lesz halálos ágya és ténylegesen megvalósul a korábban leírt állapot, mely megengedi a halál pozitív értelmezését, könnyű, tágas, derűs érzeteket kapcsolva hozzá.

A *háló* olvasója szembesül az egyértelmű olvasat iránt támasztott elvárásával. Booth és Ricoeur megállapításait szem előtt tartva kijelentem, hogy amint a szöveg megtagadja a befogadótól a koherens értelmezést, annak észlelése törést szenved, és ezáltal rátekintést nyer saját olvasói pozíciójára és elvárásainak

<sup>10</sup> Orosz: *i. m.*, 244.

<sup>11</sup> Pál József–Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár*, Budapest: Balassi Kiadó, 2001. [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm), utolsó megtekintés: 2014-09-20, nincsenek oldalszámok.

<sup>12</sup> Ocampo: *i. m.*, 124.

létére, működésére. Megváltozott horizontja önnön létbizonytalanságának és valótlanságának hipotézise felé nyílik meg. Erre a válságra a szöveg „a fantasztikus pszicho-patologikusban gyökerező szkeptikus megoldás”-t, a halált kínálja, mely „az elválás legszélsőségebb formája, az élettől való elszakadás”. Bár nyitva marad ennek „halálos egység”-ként, „mély összetartozás”<sup>13</sup>-ként való értelmezési lehetősége is, ám ez az összeolvadás és átalakulás egy alapjában véve kiismerhetetlen és pusztító valóságban zajlik.

### AZ ÚJRA MEGTALÁLT KÖZÉPPONT – JULIO CORTÁZAR EGYESÜLÉS A VÖRÖS KÖRREL<sup>14</sup> CÍMŰ NOVELLÁJÁNAK EGY OLVASATA

A *hálóban* tapasztaltakhoz hasonlatosan a most vizsgálandó novella esetében is találkozunk az olvasó eltévelyedését szolgáló technikák alkalmazásával. Ám ugyanezek az olvasás végeztével mégis arra ösztökélnék, hogy a befogadó önvizsgálatot tartson és egy autonóm olvasói pozíciót foglaljon el.

A szereplő-elbeszélő hölgy egyes szám második személyű fokalizációval adja közre elbeszélését, egymásra játszatra az olvasó és az implicit olvasó szerepeket, mely utóbbi a főszereplő Jacobo nézőpontjával esik egybe. A befogadó a narráció első pillanatától tévúton jár: minthogy könnyű saját szemszögét összetéveszteni Jacobóéval, az sem meglepő, ha őt a narratív világ megbízható eligazodási pontjaként azonosítja. Ezt egyben a később tárgyalandó, elbizonytalanodást kiváltó eszközök is elősegítik.

Jacobo venezuelai festő, egy kelet-európai hangulatú német étterembe megy vacsorázni, a Zágrábba. Miután belép egy látszatra angol kinézetű hölgy is, fokozatosan egyre kényelmetlenebbül kezdi érezni magát. Bár a cselekmény nagyjából tettek nélkül, csupán szemmozgások és Jacobo szubjektív tudatának szintjén folyik, a férfi mégis rejtélyes jelenet részesének érzi magát, és vágyik a megfejtésre. Arra a következtetésre jut, hogy a nő életére törnek az étteremben dolgozók (egy nő és két pincér), és önmagát értelmezi megmentőjének. Ennek ellenére, amikor a nő távozik, és ő követni próbálja, szem elől veszíti és visszatarat a Zágrábba, ahol kiderül, már várták őt. Rádöbben, hogy valójában ő az áldozat, és a küldetését nem teljesítő megmentő az angol nő, Jenny. Ugyanez a

.....  
<sup>13</sup> Orosz: *i. m.*, 225.

<sup>14</sup> Cortázar, Julio: *Egyesülés a vörös körrel*, In Csuday Csaba (szerk.): *A folyó harmadik partja*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983, 124–134. Első, eredeti nyelvű megjelenése Cortázar *Alguien que anda por ahí* című kötetében található, 1977.

Jenny kilép a színpalak mögül: felfedi narrátori pozícióját, egyben szellemlétét, valamint azt is, hogy Jacobo is ugyanerre a sorsra jutott. Az olvasó itt szembe-sül azzal a ténnyel is, hogy Jenny elbeszélőként behatolt a főszereplő tudatába, hiszen a férfi belső világához tartozó információkat osztott meg.

Az olvasó eltévedését, összezavarását kiváltó eszközök több szinten fejtik ki működésüket. Elsőként a cselekményt övező hangulati elemeket említjük, melyek az észlelés (egyszerre a főszereplőé és az olvasóé) tisztaságát csökkentik: a jelenetek éjszaka zajlanak, folyamatosan, monoton módon esik az eső és sötétség, illetve félhomály uralkodik a külső és belső helyszíneken is. Az étterem által körülhatárolt belső tér elzárt, magányos és egyben zavaró is a maga gótikus hangulatú díszítésével – egzotikum és nyomasztó idegenség árad belőle. Másodszorban idetartoznak a szöveg külső valóságra utaló, referenciális elemei, melyek szintjén multikulturális összetettség figyelhető meg. A (valóban élt) venezuelai festő az említett Zágráb nevű, balkáni kultúrát idéző, ám Németországban levő étterembe tér be, ahol még egy külföldi, az angol Jenny tartózkodik. A bizonytalanság végül a szereplők és az elbeszélő szintjéből is táplálkozik. A narrátor a végkifejlet mindent felfedő pillanatáig elrejt valódi kilétét, homodiegetikus pozíciója nem kérdéses, ám úgy beszél, hogy (a végkifejletig) nem hagyja magát azonosítani egyetlen szereplővel sem. Referenciális helyzetének érvényessége ily módon bizonytalanná is válik. A többi szereplőt is olyan magatartások és fizikai állapotok, jegyek jellemzik, melyek megakadályozzák, hogy az olvasó bizalmat tápláljon irántuk és biztos pontnak érezze őket. A pincérnő „mintha a semmiből csöppent volna oda”<sup>15</sup>, a pincérek egymáshoz „különös módon”<sup>16</sup> hasonlítanak, csöndesek, és démoni külsejűek (fekete barkót és vörös zakót viselnek, az egyikük „kezét dús szörzet nőtte be”<sup>17</sup>). És végül maga Jenny is teljesen megbízhatatlan benyomást kelt, leírásában bőven fordulnak elő olyan kitételek, melyek ügyetlenségére utalnak: „minden bizonynyal rövidlító lehetett, nemcsak a vastag szemüvegéből ítélve, hanem abból a balga magabiztosságából is, mellyel az asztalok közé nyomult”<sup>18</sup>, „hátha az angol hölgy végez a semmit-nem-értéssel”<sup>19</sup>, „valami ügyetlenség vagy félénkség volt benne”<sup>20</sup>, „esetlen mozdulatokkal”<sup>21</sup> hámozta le a kabátját, „rövidlító

<sup>15</sup> *Uo.*, 125.

<sup>16</sup> *Uo.*, 126.

<sup>17</sup> *Uo.*, 125.

<sup>18</sup> *Uo.*, 126.

<sup>19</sup> *Uo.*, 126–127.

<sup>20</sup> *Uo.*, 127.

<sup>21</sup> *Uo.*

vakondka”<sup>22</sup> stb. A bizonytalanságot tápláló eljárások az olvasót a főszereplő szubjektív nézőpontja felé lendítik. És ebben az esetben nem úgy, mint „A háló” protagonistájához fűződő viszonyban, az olvasó minden bizonytalanságot elcsúszól, hogy percepcióját a sajátjaként azonosítsa.

Az olvasó és a főhős szemszögeinek körültekintően létrehozott összehangolása egy összetett műfaji hálóban foglalja el helyét. E kérdést itt nem vizsgáljuk mélyrehatóan, csupán Julia G. Cruz néhány megjegyzését idézzük, hogy rövid bepillantást nyerjünk. A szöveg több narratív műfaj: a detektívregény, a gótikus irodalom és a fantasztikus elbeszélés sajátosságait is magán viseli. Cruz úgy véli, ezek közül a harmadik hatása a legerőteljesebb a novellában, habár (az olvasás végeztével) az olvasó valamennyi együttes, összetett hatását érezheti. Rendkívül leegyszerűsítve, az említett műfajok által kiváltott alapvető érzetek: a rémület, a feszültség, majd a megkönnyebbülés a katarzis által, és végül, a bizonytalanság. E műfaji játékba oly tökéletesen fonódik a percepciókeveredés, hogy a végső leleplezés „robbanásszerűen” hat<sup>23</sup>.

A végkifejletet leleplezésnek és egyben törésnek éli meg a befogadó. A szövegben elhelyezett *myse en abyme*, a főhős – utóbb tévesnek bizonyuló – megvilágosodásszerű pillanata előrevetíti az olvasó számára hasonlóan megértést hozó mozzanatot: „Őn [...] nehezen tudta volna megmondani, pontosan mikor támadt az az érzése, hogy már érti az egészet; a sakkban és a szerelemben vannak ilyen pillanatok, mikor hirtelen felszakad a köd, és értelmet nyernek a húzások, a tettek, amelyek pedig egy pillanattal előbb még felfoghatatlanok lettek volna.”<sup>24</sup> Ahogy az olvasó rádöbben, hogy a fokalizáció egy halott, mégis létező személytől ered, egyben tudatára ébred annak is, hogy a főszereplő értelmezése az eseményekről téves. A tény, hogy az övét választotta irányadó percepciónak, egy, a narrátor által végrehajtott átverésnek bizonyul. Számos kérdés választ nyer (például, hogy ki az elbeszélő, ki az angol hölgy, mit szándékoznak tenni vele a pincérek, megmenekül-e vagy sem stb.) vagy még inkább, irrelevánssá válik.

(Megemlíthetjük az összehangolt nézőpontok egy másik játékos példáját is: a szűken vett elbeszélés keretén kívül, a címet követő ajánlásban rejlt intertextuális tréfát. A benne említett Borgest a novella végén szereplő lábjegyzetből azonosítjuk a kortárs venezuelai, valóban létező Jacobo Borgesszel. Az esetleges utalás Jorge Luis Borges íróra olyan csapda, amelybe valamennyi, átlagos olvasó belesétál, de Malva E. Filer megállapítása szerint még az irodalomelmélettel

.....  
<sup>22</sup> *Uo.*, 128.

<sup>23</sup> Cruz, Julia G.: „Un cuento multigenérico: »Reunión con un círculo rojo« de Julio Cortázar”, *Confluencia* 1999/ 15/ 1, <http://www.jstor.org/stable/27922718>, utolsó megtekintés: 2014-09-20, 92–100, 93. (Az idézetet saját fordításomban közlöm. T.A.R.)

<sup>24</sup> Cortázar: *i. m.*, 129, 132.

foglalkozó szakemberek jelentős része is.<sup>25</sup> Az olvasót már e ponton tévútra vezeti „a detektívtörténet parodisztikus használata”<sup>26</sup>, ugyanakkor ha ennek tudatára ébred: az implicit szerző hitelességének megkérdőjeleződése már itt arra bátoríthatja, hogy megkülönböztesse az övét a saját nézőpontjától, szembesüljön saját olvasói státusával és újra elhelyezze magát a szöveggel való viszonyában.)

A töréspont a befogadásban az olvasó és a főhős észlelésének szétválasztását provokálja, egyben fényt derít Jenny és Jacobo összegabalyodott tudataira. A horizontváltás ismét afelé lendíti az olvasót, hogy tudatossá váljon saját szerepére és ennek fényében válassza meg helyzetét és perspektíváját. Bizonyos értelemben rákényszerül arra, hogy megtalálja saját középpontját, amikor szembetalálja magát egy őt megtévesztő, megbízhatatlan narratív világgal. Jauss megfogalmazásában: az esztétikai befogadó legnagyobb élvezetét az okozza, hogy úgy éli meg önmagát, mint a valóságról tapasztalatot szerző szubjektumot, Blumenberg szavaival élve, „nem a tárgyban gyönyörködik, hanem saját, általa megérintett képességeinek működésében”.<sup>27</sup> Azzal egészíteném ki e gondolatok érvényességét, hogy az esztétikai élvezet nem csupán az önmegetapasztalásból, hanem a megalkotott világ és az észlelő szubjektum között fennálló és újból létrejövő kapcsolatból születik. Az erő forrása a narráció és olvasó összekapcsolódásában rejlik.

AUTONÓMIA ÉS SZABADSÁG – SERRA MATÍAS  
BRADFORD *DIARIO DE UN INVIERNO EN TOKIO*  
[EGY TOKIÓBAN TÖLTÖTT TÉL NAPLÓJA, 2009]  
CÍMŰ NOVELLÁJÁNAK OLVASATA<sup>28</sup>

Bár jelen elbeszélés esetében az implicit szerző nem alkalmaz az olvasó megtévesztésére szolgáló eszközöket, szintén játszik, sőt egyenesen tematizálja annak elvárásait. A főhős, egyes szám első személyű elbeszélő és a fiktív napló szerzője, egyben fotográfus és irodalmár, aki Tokióba szóló útját jutalmul kapja, ahol a valódi nyereségy egy személyes találkozó Shoji Uedával (a XX. századi

<sup>25</sup> Filer, Malva E.: „»Reunión con un círculo rojo« el relato fantástico y la pintura de Jacobo Borges”, In *Le fantastique argentin*, Cahiers de criccal, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997/17: 87–94, 87.

<sup>26</sup> *Uo.*, 87.

<sup>27</sup> Jauss: „Az esztétikai élvezet és a poiészisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai”, In *i. m.*, 158–177, 172.

<sup>28</sup> Matías Bradford, Serra: *Diario de un invierno en Tokio*, In María Cristoff, Sonia (szerk.): *Pasajes a Oriente: narrativas de viajes de escritores argentinos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, 395–423.



Japán kiemelkedő fotóművészeivel). Az ottléte alatt azonban nem kerül sor az eseményre, melyet napról napra vár. Szabadidejében városi és vidéki tájakon barangol, melyek nagy részét már előzetesen ismeri olvasmányokból, jeleneteket jegyez le, felnagyítva a másik kultúra egyes mozzanatait, és saját szubjektív észleléseit. Szövegét töredékesség jellemzi, benne mint egy kaleidoszkopikus összességben kavarnak a szavakkal lefotózott képek, intertextuális, valamint szubjektív utalások és önreflexiók. Az elsődleges elvárás, mely törést szenved, ismét kötődik a narrátori szerephez: az elbeszélő beavatja az olvasót a szöveg valódi értelmét illető kétségeibe.

A szövegkohéziót elsősorban a narrátor-főhős-utazó nézőpontja szolgáltatja. Éppen maga a szubjektív észlelés kerül görcső alá: a személyes nézőpont meghaladásának lehetősége és személytelenné átalakítása adják a szöveg egyik legnagyobb és legnyugtalanítóbb kérdésfeltevését. Ehhez méltón az elbeszélő személyes nyomai folyamatos ide-odában tűnnek fel és el, mely játékot kitűnően támogat a szöveg műfaja is. Fiktív napló voltából következően teret ad a narrátornak arra, hogy hol megjelenítse, hol éppen elhagyja a saját fokalizációjára történő utalásokat, hogy inkább egyfajta tiszta közvetítésre vállalkozzon. (E megállapítás értékítéletet sugallhat, melynek téves voltáról vitát lehetne nyitni. Ahogyan – többek között – Ricoeur is megfogalmazta, a narrátor szubjektív hangjának eltűnése nem más, mint egy technika az implicit elbeszélő eszköztárában.<sup>29</sup> Nem áll szándékomban e kérdést itt hosszabban tárgyalni. A szöveg személytelen jellegét elsősorban a befogadóra gyakorolt hatás vonatkozásában szeretnénk megérteni.)

A nem teljesülő találkozó hiánya egy másfajta találkozást segít elő az elbeszélő személyes belső világában. Az utazási helyzet, az emberek, akikkel találkozik és maga a hiány mind arra adnak lehetőséget, hogy személyiségének részeivel szembesüljön. A napló szerzője különböző szerepekbe bújik: utazó, olvasó, fordító, krónikás, fotós-költő. Valamennyiben tudatos és önreflexív módon van jelen. Lássunk néhány, ezt szemléltető példát: „Krónikás, aki úgy veti magát a jelenetek, mint koldus az eldobott érmék után.” „Ragyogó időszak, amikor még meggondolatlanul olvastam, amikor az olvasásnak [...] még semmilyen szerepet sem kellett betöltenie.” „Egy egész nap cipelni a gépet, [...] egyetlen kép kedvéért” „Egyedül utazva szükségtelen megjegyezni melyik törülköző kié, hogy ne a másikat használjuk.” „Magányos szingliként olvasni Japánt.”<sup>30</sup>

.....  
<sup>29</sup> Matías Bradford: *i. m.*, 315.

<sup>30</sup> *Uo.*, 399: „Cronista que se lanza a las escenas como un mendigo a monedas extraviadas.”, *uo.*, 401: „Época gloriosa en que leía impensadamente; en que la lectura [...] no tenía ningún papel que representar.”, *uo.*, 407: „Todo un día de cargar la máquina, [...] para una sola foto”, *uo.*, 408: „De viaje solo, se vuelve innecesario memorizar quién tiene

Azáltal, hogy valamennyit különböző azonosulásainak tekinti és ismeri el, egyben a tőlük való függetlenség, eltávolodás lehetőségét is megnyitja. Egy ezek mögött rejlő életminőséget sejt meg: „Még azok a dolgok is, amik nem történtek meg, sőt éppen azok vezetnek vissza ide, ebbe a pillanatba.”<sup>31</sup>

Az én szerepeinek működésére történő utalások a saját fizikai, érzelmi és mentális állapotok, illetve kognitív folyamatok mikroszkopikus megfigyelésével párosulnak. Önmegfigyelésének valamennyi megnyilvánulása nagyfokú érzékenységet tanúsít. Az igazán különleges ennek a hogyanjában érhető tetten: az elbeszélő az önmagára mutatóban kerül ki például az állítmányok használatát, úgy mutat meg jelenségeket, hogy nem kapcsolja őket semmilyen személyhez, bár egyértelmű, hogy azok belső világához tartoznak. Ebben az értelemben a szöveg azon részeit, melyek az ő hogylétére vagy gondolati tevékenységeire vonatkoznak, személytelen, főnevesített stílus uralja. (Például „első benyomások”-ként kategorizálja, s más gondolatformáktól elkülöníti szubjektív meglátásait az átlagos japán emberről; „rejtély”-nek titulál egy jelenséget, „beletörödni a tudatba, hogy”, „gyanú”, „azonosítás”, ám sosem teszi hozzá, ki számára, ki érzi-gondolja ezeket. És ugyanez mondható el az érzelmi-fizikai érzeteire is, címkeszerűen, magyarázattól és az őket átélő személytől leválasztva, önmagukban létező jelenségekként tüzi őket szövegébe, pl. „könnyűség”, „kötetlenség”, „álmatlanság”, „vigasz”).<sup>32</sup>

Azzal egyidejűleg, ahogy a főhős észleli azonosulásainak korlátozó jellegét („Minek utazni, ha olvasott dolgokat keresek?”),<sup>33</sup> az előre meghatározott tapasztalattal szemben keresni kezdi a nyitott, nem kötött tapasztalat lehetőségét. Az idegen ország számára éppen ennek a keresésnek lesz a szimbóluma: „A tapasztalat, mint legfőbb érték: Japán.”<sup>34</sup> Megkísérlem összefoglalni, melyek ennek a tiszta tapasztalatnak a legfőbb jellemzői. Idevehetjük a vizsgálat kiindulópontjául szolgáló, a szerepek korlátozó jellegét: például az olvasói meghatározottságtól való elszakadás a környezete alapos megfigyelését teszi lehetővé. („A város milliméter-pontosságú vizsgálata. Mintha minden egyes lépéssel példányokat tennék vissza a könyvespolcra.”)<sup>35</sup> A tapasztalat – az érzék-

qué toalla para no usar las ajenas.”, *uo.*, 411: „Leer a Japón como lo haría una solterona impidiada.” (A szövegből vett valamennyi idézetet, magyar fordítás híján, a saját fordításomban közlöm, a spanyol eredetinek a lábjegyzetben való feltüntetésével. *T.A.R.*)

<sup>31</sup> *Uo.*, 421: „Hasta las cosas que no se hicieron – sobre todo ellas – me devolverán a este momento.”

<sup>32</sup> *Uo.*, 400: „Primeras impresiones”, „misterio”, „resignarse a saber”; 401: „sospecha”; 403: „identificación”; „ligereza”, „desaprensión”, „insomnio”, „consuelo”.

<sup>33</sup> *Uo.*, 414: „¿Para qué viajar si vine a buscar lo leído?”

<sup>34</sup> *Uo.*, 415: „La experiencia como valor supremo: Japón”

<sup>35</sup> *Uo.*, 417: „Cálculo milimétrico en la ciudad. Como si a cada paso fuera devolviendo ejemplares a sus estantes.”

szervek közül – elsősorban a látással áll kapcsolatban,<sup>36</sup> („Nem ez az egyetlen ország, mely egyfajta ügyességet igényel, [...] hogy bizonyos tisztasághoz jusunk a látható dolgokat illetően.”)<sup>37</sup> Ez olyasvalami, ami ellenáll a rögzítésnek, megtapasztalni és dokumentálni két külön dolog, végtelenül különbözőek. („Ruhakötélen lebegő fotók. Egy másik formája annak, hogy azt hihessük, hogy láttunk.”)<sup>38</sup> És végül, a tapasztalat a jelenhez kötődik. Már láthattuk, hogy a hiány segít megérkezni a jelenlét és tapasztalás állapotába.

Bizonyos szerepek jobban összeegyeztethetőek ezzel a tiszta tapasztalatra irányuló törekvéssel. Az utazó maga, a fotós, a fordító és a krónikás olyan jellemzőkkel bírnak, amelyek, bár közelítik őket ehhez a hozzáálláshoz, mégis mind szorosan kötődnek egy-egy célhoz, ami nem a tapasztaló állapot sajátja. Implicit szinten három alak tűnik fel, akik kedvezőbb azonosulási mintaképnek tűnnek. Ez a három: a gyermek (szinte minden második oldalon történik utalás a gyermekkorra vagy gyermekekre), ami részben keveredik a spirituális gyakorló alakjával.<sup>39</sup> És harmadikként, a haikuköltő figurája. Egy másik cikkben részletesen tárgyaljuk a témát, itt meglelégszünk annak megállapításával, hogy a novellában a verbális képek szerkesztése a japán haikuköltészet technikájával mutat rokonságot. A *Diario de un invierno...* narratív haikuinak és a hagyományos haikuknak egyik közös jellemzőjeként a személytelenséget emelem ki.

Az út értelmének hiánya egy céloktól mentes életforma hipotézise felé mutat, mely a jelen pillanatban gyökerező, megtapasztaló létezésre épül. Ennek a magatartásnak gyakorlása válik az utazó-elbeszélő alkotásának forrásává. A japán környezetben való jelenlétben rögzíti a külső és belső valóság részleteit, és olyan képekké komponálja őket, melyek a haikuköltemények szerkezetére emlékeztetnek: „Tengerillat és tücsökciripelés. Az ablak zárva marad.”; „Sumida folyó. Hajók, melyeket láthatatlan kéz mozgat, a víz alatt.”; „Rozsdás kulcslyuk egy szekrényen. Tovaszálló éjszakai neszek a hotelben. Mindig van valaki, aki még éberebb.”<sup>40</sup> Mindegyik esetében feltűnő a szubjektum láthatatlan jelenléte vagy hiánya. Nem jelenik meg sem alakja, sem tettei, sem birtokviszonyai révén.

.....  
<sup>36</sup> A fotográfus szerepe, mint a látás és a tiszta alkotás metaforája – a valóság bármiféle manipulálása nélkül.

<sup>37</sup> *Uo.*, 420: „No será el único país que exige determinado adiestramiento [...] para conquistar cierta claridad ante lo visible.”

<sup>38</sup> *Uo.*, 422: „Fotos flameando en la soga de la ropa. Ver como otrra forma de creer que uno ha visto.”

<sup>39</sup> A buddhizmusra, illetve a buddhista tanítványra történő utalások: *uo.*, 414: homokkerteket söprő tanítványok; mester és tanítvány kettőse; *uo.*, 397: szatori ígérete; *uo.*, 401: megjelenik a zen-buddhista mester, Suzuki stb.

<sup>40</sup> *Uo.*, 409: „Fragancia de mar y cuerda de grillo. La ventana permanece cerrada.” *Uo.*, 413: „Río Sumida. Buques movidos por una mano oculta debajo del agua.” *Uo.*, 418: „Una

Az állítmányok vagy hiányoznak, vagy passzív formában szerepelnek. Az elbeszélő nemcsak saját személyétől távolítja el prózai haikuit, hanem mindenféle személyességtől általában véve. Így azok a valóság teljesen autonóm tükörképeiként jelennek meg.

A célnak, mint a narráció értelemkonstruáló erejének lelepleződése után, az olvasó új percepciója a személytelenségen keresztül, a tapasztaló jelenlét gyakorlásában találja meg a választ az értelemkeresésre. A *Diario de un invierno en Tokioban* számos utalás történik a buddhista gyakorlatra, vagy egy ismert mester vagy a buddhista tanonc, a spirituális gyakorló formájában, implicit módon pedig egy-egy paradoxon használata által („Ez nem egy macska. De nem is valami más”).<sup>41</sup> Ennek a filozófiának a zen irányzatában többek között a már említett koanok használata segíti, szolgálja a befogadó nézőpontjának megváltoztatását.<sup>42</sup> Azáltal, hogy a kognitív képességeinek határához viszi, törést idéz elő, mely tudatossá teszi saját elméjének és elvárásainak korlátozó működésére. A koanok segítenek „tisztán látni, mi az, amit észlelünk, érzünk vagy gondolunk – azok saját valóságában mindenféle érzelmi színezettől vagy kognitív magyarázattól megfosztva”.<sup>43</sup> Sőt azt, „hogyan tudjuk a tapasztalataink minden pillanatát a maguk teljes mélységében megfigyelni”.<sup>44</sup> Úgy vélem, hogy Serra Matías Bradford narrációja az olvasó tekintetét ugyanerre az útra irányítja.

## ZÁRÁS- ÉS NYITÁSKÉPPEN

Három esettel találkoztunk, melyek azonosak az olvasói helyzet tudatosításának provokálása tekintetében. Mindhárom szöveg alkalmaz megtévesztő eszközöket: hol a főhős és az elbeszéltek valós vagy álombeli helyzetével, hol a nézőpontok összekeverésével, hol pedig a narráció értelmének eltörlésével játszva. A megbízhatatlan elbeszélők „a gyanún és az implicit szerzővel folytatott küzdelmen keresztül önmagához vezetik vissza az olvasót”.<sup>45</sup> Az új horizont az olvasó előtt önnön bizonytalan, sőt irracionális létének lehetőségére

.....  
 cerradura oxidada en un armario. Huidizos sonidos nocturnos de hotel. Siempre alguien despierto *de más*.”

<sup>41</sup> *Uo.*, 420: „No es un gato. Pero no es otra cosa.”

<sup>42</sup> Levering: *i. m.*, 13.

<sup>43</sup> *Uo.*, 16.

<sup>44</sup> *Uo.*, 19.

<sup>45</sup> Ricoeur: *i. m.*, 323.

nyílik. Ez a létezés olyan valóságokban történik, ahol még működnek a valóságban rejlő rendre utaló szimbólumok (az első két vizsgált elbeszélés esetében). Amikor nem működik együtt e láthatatlan renddel a szubjektum, az számára a szétesést eredményezi. A válságra nincsen más megoldás, mint a halál. Ocampo és Cortázar szövegei bár megengedik ennek a megoldásnak a metamorfózisként való értelmezését, ám az emberi lény számára rombolónak bizonyuló valóság uralja ezt az átváltozást. Ezzel szemben a harmadik szöveg nem annyira az olvasó által a valóságról szerzett benyomásra helyezi a hangsúlyt, mint inkább az ezzel a valósággal kialakítható lehetséges kapcsolatot rajzolja meg, mely egyben az önazonosság elkülönült részeinek összehangolásához, az integrációhoz vezető utat jelöli ki.

TÓTH KAMILLA

## EGY TÖRÖTT TÜKÖR TORZ KÉPEI

A TÖREDEZETTSÉG FOGALMA JULIO CORTÁZAR  
62/KIRAKÓS JÁTÉK CÍMŰ MŰVÉBEN

### BEVEZETÉS

Esszém témája Julio Cortázar *62/kirakós játék*<sup>1</sup> című műve. Munkám célja egy olyan, teljes regényt átfogó elem vizsgálata, amely a nyilvánvalóan töredékes szerkezetű szöveget kerek, egész alkotássá teszi. Elemzésemben azt bizonyítom, hogy ez az alkotórész nem más, mint egy felsőbbrendű háttérszereplő – az eredetszereplő –, akire az egész cselekmény visszavezethető. Az eredetszereplő explicit módon soha nem jelenik meg a regényben, jelenléte mégis végig érzékelhető, különösképp *Feuille Morte*, a mentálisan sérült szereplő alakjában. Tanulmányomban bemutatom, hogy egy rejtett, domináns szereplőt keresünk, ráirányítva a fi gyelmet arra, hogy minden, amit a regényben olvashatunk, az ő emlékképeinek és látomásainak felel meg, tehát a *62/kirakós játék*ban szubjektív történetmesélésről beszélhetünk a szó legteljesebb értelmében.

Mivel célkitűzésem a mű egy olyan, a szövegen túlmutató aspektusára koncentrálni, amely valójában meg sem jelenik a regényben, az elemzés során sokat segíthet, ha a szöveget egy külső szempontból vizsgáljuk. Itt meg kell említeni Jaime Alazrakit, azon kevés kritikusok egyikét, aki hasonló szemszögből közelíti meg a *62*-t. Alazraki kaleidoszkópként tekint a regényre; töredezett szerkezetét a különböző síkok együttes hatása alapján vizsgálja, így a „*62. modelo para armar, novela calidoscopio*”<sup>2</sup> [*62. kirakós játék*, kaleidoszkóp-regény] című esszéje munkám kiindulópontját képezi.

.....  
<sup>1</sup> Cortázar, Julio: *62/kirakós játék*, ford. Imrei Andrea, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009.

<sup>2</sup> Alazraki, Jaime: „*62. modelo para armar: novela calidoscopio*” [*62. kirakós játék*: kaleidoszkóp-regény] In *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* [Cortázar felé: műveinek megközelítése], Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, 157.

## ÁLTALÁNOS JELLEMZŐK

Az 1968-ban megjelent *62/kirakós játékot* leginkább kísérleti regényként tartják számon; ezt annak köszönheti, hogy teljesen megszabadul az idő, tér és oksági viszony hagyományos felfogásának kötöttségeitől. A cselekmény három városban, Párizsban, Londonban és Bécsben játszódik párhuzamos idősíkokon, és egy párizsi baráti társaság történetét meséli el, amelynek tagjai különböző okok miatt elhagyják a francia fővárost. Juant munkája Bécsbe szólítja, ahová elkíséri szeretője, Tell. A férfi Hélène-be, a francia aneszteziológusba szerelmes, aki viszont képtelen ezt viszonzni, mert Juan egy fiúra emlékezteti, aki a műtőasztalon halt meg. Hélène zaklatottságát tovább fokozza, hogy ő viszont egy fiatal lányt szeret, Celiát; érte és az ő későbbi megerőszkolásáért vesz bosszút Celia barátja, Austin, amikor végül megöli Hélène-t. Még nem említettem Nicole-t, a grafikust, aki, miután házassága zátonyra futott Marrast-szal, a szobrással, már Juan szerelme után sóvárog. A házaspár Londonba utazik, hogy alapanyagot szerezzenek be Marrast következő szobrához, aki azonban nem akarja beismerni a kapcsolat végét, és csak akkor szakít Nicole-lal, amikor a nő Austin karjaiban köt ki. Calac és Polanco alkotják a regény komikus párosát, ők is követik a házaspárt Londonba. Calac a bölcs szerepében támogatja Nicole-t a nehéz helyzetben, de szerelmét iránta nem tudja letagadni. A lassan-lassan felbomló, valaha kivételesen összetartó társaság csak akkor gyűlik össze újra, amikor vonattal hazafelé tartanak Marrast szobrának avatásáról. Röviden összefoglalva ebből áll a szigorú értelemben vett cselekmény, de a különböző idő- és térsíkok keveredése szinte teljesen lehetetlenné teszi, hogy minden szálát átlássunk.

## SZERKEZET: A TÖREDEZETT JELLEG SZEREPE

Az elemzés kiindulópontja a szerkezet, a szövegben megjelenő töredezettség, ugyanis ez az, ami már azelőtt felkelti az olvasó figyelmét, mielőtt még bármiféle benyomása lehetne a tartalomról. Valódi fejezetek hiányában a szerző a 257 oldalnyi szöveget hosszabb-rövidebb bekezdésekre, szövegtöredékekre bontja, amelyeket térközökkel választ el egymástól. Ez egyben azt is jelenti, hogy az oldalszámokon kívül semmiféle segítséget nem kapunk a regényben való tájékozódáshoz.

A szöveg ily módon való fragmentált szerkesztése egyértelműen a narrációt szolgálja: kiemeli a műben folyamatosan visszatérő elszigeteltséget. Bár egy tízfős csoportról van szó, melynek tagjai elválaszthatatlanok, mégis képtelenek egymást megérteni. Nincsenek titkaik egymás előtt, úgy tűnik, nem a bizalom vagy az intimitás hiányzik kapcsolataikból, hanem az empátia, a másik

helyzetébe való belehelyezkedés. Még egy képzeletbeli alakot is kitalálnak maguknak, akit arra használnak, hogy elméjüket megosszák egymással, tehát valamiféle megosztott, közös tudattal rendelkeznek mindannyian. Ezt támasztják alá a regényben gyakran előforduló csonka mondatok, mint: „– Ők olyan – mondta Celia.”<sup>3</sup> Mintha már nem is lenne szükség arra, hogy befejezzék őket, mert ismerik egymás gondolatait. Ugyanakkor a félbehagyott, levegőben lógó mondatok az emberi kapcsolatok kudarcára is utalhatnak. Példák hosszú során keresztül mutathatnám be, hogy hiába minden erőfeszítés a kezdeményezésre, nem tudnak kapcsolatokat kialakítani egymás között: senki nem ér el a másikhoz, mintha a szereplőktől megtagadták volna a viszonzott érzelmeket.

## A SZÖVEGTÖREDÉKEK CSOPORTOSÍTÁSA

A műben háromféle szövegtípus különböztethető meg: az első típus teljesen szabályos, semmiben nem tér el a megszokottól. A másodikat nagyobb behúzás és kisebb betűméret jellemzi, azaz a szöveg egyszerűen beljebb kezdődik az oldalon, a harmadik típus pedig a prózai vers, amely kétszer jelenik meg a regényben, de szintén említést érdemel. A három csoport közül jelen elemzés szempontjából a második az, amely leginkább hozzátesz egy lehetséges értelmezés kialakításához, így a következőkben ezt vizsgálom meg részletesebben.

A *62/kirakós játék*ban nyolc behúzott szövegtöredéket találunk, amelyek az első harminc-negyven oldalon jelennek meg. Nem véletlen, hogy ránézésre is összefogottabb, tömörebb hatást kelt a szövegrészlet, itt koncentrálódik ugyanis a mű tulajdonképpeni valóságfelfogása. Jaime Alazraki a következőképp foglalja össze a mű ezen részének jelentőségét: „A regény első harminc oldala egy olyan ideogrammat ír körül, melynek megfejtése vagy megfejtésének kísérlete a szöveg további részére hárul. Már itt adva van az összes hozzávaló, amelyeket, mint egy konyhai receptben, a szöveg később összekever és kombinál.”<sup>4</sup> Teljes mértékben egyetértek a szerző véleményével, ezek a szövegrészletek kivételes fontosságúak: bennük rejlik a meglehetősen összetett világrend értelmezésének kulcsa, és lehetővé teszik, hogy egy külső szemszögből, azaz a feltételezett felsőbbrendű háttérszereplő szemszögből vizsgáljuk a művet. Nem minden kritikus tartja

<sup>3</sup> Cortázar: *i. m.*, 135.

<sup>4</sup> „Las primeras treinta páginas definen un ideograma que el resto del texto descifra o intenta descifrar. Aquí están dados todos los ingredientes que, como en una receta de cocina, el texto luego combina y mezcla.” A dolgozatban a továbbiakban szereplő idézetek saját fordítások. Alazraki: *i. m.*, 157.



nélkülözhetetlenek a regény említett részletét; Juan Carlos Curutchet *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* [Julio Cortázar avagy a szabályszerű okság kritikája] című könyvében ellenkezőképp vélekedik: „A kritika furcsamód egyhangúan vélekedik arról, hogy az első harminc oldal monoton és vontatott”,<sup>5</sup> ugyanakkor ő maga is elismeri ezeknek a fejezeteknek a jelentőségét. Az idézet által jelölt rész valóban kitűnik statikusságával, viszont ezután már nem találunk több behúzott szövegtöredéket, ami egyrésről egy ritmus- és fókuszváltó töréspontot jelölhet (vagy csak egyet a regényben megjelenő számos töréspont közül), másrésről pedig a szerző hozzáállását fejezheti ki az olvasó és a saját műve iránt. A behúzott bekezdések jelentőségéből kiindulva adja magát a feltételezés, hogy Cortázar így invitálja játékra az olvasót. Azonban, mint a mű szinte összes részlete, ezek a töredékek is csak akkor nyerik el teljes értelmüket, ha már megvan a teljes kép, elolvastuk az egész regényt. A szerző tippet ad, de el is rejti őket, egyszerűen könnyíti és nehezíti meg a mű megértését.

## A BEHÚZOTT SZÖVEGTÖREDÉKEK VISSZATÉRŐ MOTÍVUMAI – A KAPCSOLATOK KÉNYSZERES FENNTARTÁSA

A következőkben a behúzott bekezdésekben gyakran előforduló motívumokra koncentrálunk, amelyek közül az első a kommunikáció és a kapcsolatok kényszeres fenntartása, még akkor is, ha nyilvánvalóan nem működnek, elég csak Marrast és Nicole, Juan és Hélène vagy Hélène és Celia viszonyára gondolnunk. A szereplők csaknem kötelezőnek érzik, hogy – egy felsőbbrendű, külső hatalom által vezérelve, amelynek eszükbe sem jut nem engedelmessé válni – mindig kapcsolatban legyenek egymással, ami a behúzott töredékekben különösen kihangsúlyozódik „a zónában mindig van valami félig barátságos, félig erőszakos követelés, hogy kapcsolatban legyünk, hogy tudjuk, mi történik, hisz majdnem mindig történik valami, ami végül mindenki számára használható”.<sup>6</sup> A szereplők között fennálló, szoros kötődés azt sugallja, hogy valamilyen kölcsönös egymástól való függés alakult ki közöttük, és mivel ez a függőség tartja életben őket, a kapcsolataikat jellemző folyamatos kudarc érzete még inkább felerősödik.

.....  
<sup>5</sup> „toda la crítica ha coincidido con rara unanimidad en denunciar la monotonía, la pesadez de sus treinta páginas iniciales” Curutchet, Juan Carlos: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, [Julio Cortázar avagy a szabályszerű okság kritikája] Madrid, Editora Nacional, 1972, 107.

<sup>6</sup> Cortázar: *i. m.*, 13.

## A VÁROS

A következő fontos ismétlődő motívum a Városé, melynek alapvető fontosságú szerepe van a felsőbbrendű háttérszereplő térbeliségről alkotott felfogásának megértésében, erre a későbbiekben még visszatérünk. A Város a tér virtuális kibővülése, a valóság egy párhuzamos, alternatív síkja, amelyre a szereplők mindig szó szerint utalnak, és egyértelmű számukra, hogy mit jelöl. A Város az élet és a lét elidegeníthetetlen része, amely többek között lehetővé teszi, hogy Juan, mialatt Frau Martát üldözi Bécsben, az alternatív síkon Hélène-nel találkozzon, aki épp Párizsban van, a villamoson. Azt is fontos megemlíteni, hogy mindig akaratumon kívül, egy felső hatalom által irányítva járnak ki-be a Városba, amelynek, mint bármely másiknak, megvannak a maga megkülönböztető elemei, amelyek felismerhetővé teszik: az északi csatorna, a torony, a tér villamosokkal vagy az utca a magas járdákkal. A Város nem konkrét, körülhatárolható tér, hanem az összes hely, összes város keveréke, ahol csak a szereplők valaha megfordultak. A szereplők saját élményeivel együtt folyamatosan tágul, állandó fejlődésben, változásban van, talán ezért mondja Juan egy alkalommal Tell-lel beszélgetve, hogy a Város határait senki nem ismeri.<sup>7</sup> A Város akkor is nagy jelentőséget tudhat magáénak, amikor a regény kulcsfontosságú eseményeit értelmezzük: Hélène halála egy ismeretlen szobában, ennek előzménye, a rejtélyes csomag, amit a November Huszonhete-dike utcába kell vinnie, valamint más, a szereplők számára nyilvánvalóan fontos események mind a Városban történnek.

## A ZÓNA

Egy szintén említésre méltó, a behúzott töredékekben részletesen tárgyalt viszszerző elem a „zóna”, mely a Városéhoz hasonló funkcióval rendelkezik, arról viszont a kritika sem vélekedik egybehangzóan, hogy a két fogalmat meg kell-e különböztetnünk, vagy ugyanarra a kiterjedt térre utalnak. Jaime Alazraki például szinonimákként kezeli őket: „London, Párizs és Bécs alkotják a várost, a zónát, egy olyan teret, ahol a három város összeolvad, és olyan közös helyet hoznak létre, amely találkozási és interakciós pontként szolgál a szereplők számára”.<sup>8</sup> Az említett kritikussal szemben határozottan úgy gondolom, hogy

.....  
<sup>7</sup> Cortázar: *i. m.*, 61.

<sup>8</sup> „Londres, París y Viena son ciudades que forman la ciudad, la zona, un espacio en que las tres ciudades se aúnan para convertirse en el lugar público que vale como punto de encuentro e interacción de los personajes.” Alazraki: *i. m.*, 159.

a két fogalmat el kell különíteni, ugyanis a bennük rejlő alapvető eltérések a regényben található definícióikban is megmutatkoznak. Leírása szerint a zóna „mindenütt jelen lévő, mégis behatárolt”,<sup>9</sup> a Várossal szemben, amelynek a határait senki nem ismeri; ugyanakkor itt is megtaláljuk azokat az elemeket, amelyek rögtön felismerhetővé teszik, mint a *Cluny* kávézó vagy a Saint Martin-csatorna. Érdemes megfigyelni a következő árulkodó idézetet is, mely szerint a zóna „szavakból álló szerkezet, amelyben a dolgok éppen olyan erővel történnek, mint bármelyikük zónán kívüli életében”,<sup>10</sup> azaz a narrátor elismeri, hogy a regényben a valóságnak különböző szintjeit különíthetjük el. Ha ezeket a valóságsszinteket a Város és a zóna síkjainak feleltetjük meg, a zónáé lenne az objektivitástól leginkább távol álló; a valós elemeken, élményeken alapuló, de mégis virtuális Város síkjával ellentétben a zóna teljes mértékben a fantázia szüleménye. A két fogalmat fontos tehát külön kezelni, ha másért nem is, azért, mert a regényben szinte semmit nem szabad szó szerint értelmezni. Egy olyan szöveggörnyezetben ahol rendkívül erőteljes szimbolika dominál, a szerzőnek a lehető legpontosabban kell megválasztania minden kifejezést, hogy mondandóját céljainak megfelelően közvetítse; egyszerűen nincs helye rokon értelmű szavak használatának. Így tehát a két szó – város és zóna – nem azonos fogalmakat jelöl, viszont mindkettő az objektív valósághoz különböző mértékben kapcsolódó, kiterjedt terekre vonatkozik.

## A PARÉDER-MOTÍVUM ÉS A KÖZÖS TUDAT

A regényben megjelenő közös tudat létezését számos szövegbeli részlet bizonyítja, a legnyilvánvalóbb kétségkívül a paréder figurája, akit a 62 szereplőin keresztül Cortázar alkotott meg. A szereplők így magyarázzák szerepét: „a paréder-állapot lényege főként abban áll, hogy bizonyos dolgokat, amiket mondtunk vagy tettünk, mindig a paréderem mondott vagy tett, nem is annyira azért, hogy lerázzuk magunkról a felelősséget, mint inkább a szemérmességünk öltött így formát.”<sup>11</sup> Ez azt jelenti, hogy a szereplők (az értelmileg sérült Feuille Morte kivételével), hogy megszabaduljanak az őket érő frusztrációtól, bármit, amit szégyellnek, egy közös tudatba „öntenek”. Az ezt szimbolizáló figura, a paréder, aki egyszerre mindegyikük és egyikük sem rendelkezik saját testtel, sem arccal, ugyanakkor létezését mindannyian elismerik. A paréder-motívum számtalanszor előfordul a műben.

<sup>9</sup> Cortázar: *i. m.*, 13.

<sup>10</sup> Cortázar: *i. m.*, 13.

<sup>11</sup> *Uo.*, 24.

Helyenként könnyen be is tudjuk azonosítani, ki hívta elő a parédert, hogy valamit áthárítson rá: „Hélène [...] hányszor vágott neki a kocsjával és tűnt el hetekre vidéken, [...] aztán egy este újra felbukkant a *Cluny*ben, és Tell meg a paréderem nagy örömeire kitett az asztalra egy doboz provanszál édességet meg egy csomó giccses képeslapot.”<sup>12</sup> Ebben az esetben a parédert Tellnek tulajdoníthatjuk, aki így tagadja, hogy tetszenének neki a giccses képeslapok és mindent a paredróra hárít. Mindebből azt vonhatjuk le, hogy a paredro egyfajta közös álarc, azonban ezt az álarcot azért teszik fel, hogy megvédjék a társaikat a személyiségük okozta csalódástól. A paréder-jelenség így a többiekkel szembeni védekező mechanizmussá válik, ahogy a következő igazolja:

„Meg kéne kérdezni a paréderemet, lehet, hogy Argentínában rengeteg a fecske, és ez bevett vitatéma.

– A paréderemet vagy Juant – válaszolom. – Böven képviselteti magát köztünk ez a délszaki ország.” (52)

Ebben az esetben Nicole nem mondja ki Juan nevét, mert nem akarja megbántani a férjét, Marrast-t, aki észreveszi ezt, és ő viszont kimondja, mert tudja, hogy Nicole-nak is rosszul esik.

Helyenként a paréder jelenléte olyannyira megerősödik, hogy szinte saját öntudatra ébred, és teljesen autonóm szereplővé válik: „Sőt volt, hogy úgy éreztük, valamiképp rajtunk, mindnyájunkon kívül létezik a paréderem, vagyunk mi, és van ő, [...] végül is úgy jártunk el, mintha nem egy lenne közülünk, az éppen soron következő, hanem bizonyos, kitüntetett időpontokban magától jönne elő, és kívülről szemlélne bennünket”.<sup>13</sup> Az imént kiemelt idézet azonban azért is lényeges, mert egyike a regényben megjelenő első bizonyítékoknak, amelyek egy felsőbbrendű háttérszereplő létezését támasztják alá.

## AZ EGYÉN HATÁRAINAK MEGSZŰNÉSE

A regény elején megjelenő, szintén a közös tudatot igazoló jelenet a kollektív álmoké, amely tökéletesen szolgál az egyén megszűnő határainak bemutatására. Mielőtt azonban továbbhaladnánk, célszerű néhány szót szólni az egyéniség eltűnéséről mint jelenségről. Adott egy baráti társaság, melynek tagjai mindent megosztanak egymással, ami csak elképzelhető: szokásaikat, tapasztalataikat,

<sup>12</sup> Cortázar: *i. m.*, 210.

<sup>13</sup> *Uo.*, 25.

emlékeiket, helyeket, levelezéseket, még szerelmeiket is, így nehéz rájuk individuummokként néznünk, minden arra utal, hogy ők közösen tesznek ki egy egészet. Ez már önmagában a határok megszűnését sugallná, de számos más bizonyíték is ezt igazolja, például a már említett csonka mondatok. Ha be tudják fejezni egymás mondatait, a gondolatok, az ideák is közösek, nincs tehát mit rejtegetniük egymás elől; ők ennek ellenére (vagy talán pont ezért) mégis a paréder figuráját használják arra, hogy a nem oda illő, kínos tulajdonságaiktól megszabaduljanak. A kollektív álmok előtt utolsó pontként röviden meg kell még említeni a párhuzamokat, amelyek az egész történetet átszövik. A regényben szinte minden szereplőnek van hasonmása, minden egyes elem tükröződik, sokszorozódik valamilyen módon, és a tény, hogy a figurák ilyen vagy olyan módon mindig jelen vannak egymásban, kétséget kizáróan azt bizonyítja, hogy nem kezelhetjük őket egyénekként. A *62/kirakós játék* ezen aspektusával kapcsolatban Joaquín Roy a *Julio Cortázar ante su sociedad* [Julio Cortázar társadalma tükrében] című könyvében egy figyelemre méltó elméletet vet fel, amelyhez később még visszatérek: „A »figura« az összes szereplő egyesülése egyetlen szereplő személyében”.<sup>14</sup> Bizonyos értelemben ez történik a *62*-ben is, így mosódnak el az egyén határai: habár a szereplők mindannyian magányosak és elszigeteltek, soha nincsenek egyedül, amit a kollektív álmok jelene a lehető legtalálóbban példáz.

## KOLLEKTÍV ÁLMOK

A kollektív álomnak nevezett onírikus látomást Polanco idézi elő: arról beszél, hogy egyszer talált egy dobogó szívet az utcán, zsebre tette, és elvitte a rendőrségre. Mivel kollektív álomról van szó, minden jelen lévő szereplő részt vesz a narrációban, és heves vita alakul ki arról, hogy mi is történt valójában. Első megközelítésként érdemes megfigyelni, hogy miként tükröződik ebben az alig másfél oldalas jelenetben a résztvevőknek a regény egészére vonatkoztatható általános hozzáállása. Meg kell említenünk Tellt például: „és mindegyik dobozott, mondja Polanco. És mire volt az jó nekik, mondja Tell.”<sup>15</sup> vagy „engem a dobogás teljesen hidegen hagy”<sup>16</sup> mondatai látványos példái annak, hogyan viszonyul Juannal való kapcsolatához; nyilvánvalóan nem hisz a szerelemben,

.....  
<sup>14</sup> „»la figura« es la unión de todos los personajes en un solo.” Roy, Joaquín: *Julio Cortázar ante su sociedad* [Julio Cortázar társadalma tükrében], Barcelona, Península, 1974, 249.

<sup>15</sup> Cortázar: *i. m.*, 39.

<sup>16</sup> *Uo.*

és nem is érzi rosszul magát, amiért Juan nem belé szerelmes, hanem Hélène-be, és csak kényelemből van Tell-lel. Ez csak egy példa, de felhozhatjuk Marrast-t is, akinek keserű kommentárjai Nicole-lal való házasságának csődjéből és csalódottságából fakadnak.

Mint láthattuk más jelenségek mellett, a kollektív álom kiválóan példázza az egyén határainak megszűnését, mivel egyetlen élményt mutat nyolc különböző szögből. Mindez arra enged következtetni, figyelembe véve a párhuzamokat és a feltételezett figurát, talán nem kétszereződésről van szó, hanem egy személyiség megsokszorozódásáról, és a szereplők mind egy másik karakter hasonmásai, jobban mondva sokszorosai. Ezzel megfordul a hipotézis és nem ők azok, akik tudatfoszlányokkal járulnak hozzá a kollektív tudathoz, hanem ők maguk válnak tudatfoszlányokká. Ez az interpretáció élesen eltér Joaquín Roy az előzőekben bemutatott felvetésétől. Roy úgy vélekedik, hogy a hasonmás fogalma átalakul, kiterjed, és helyet ad a figurának, az egyetlennek, aki a többi szereplőből táplálkozik. Véleményem szerint indokolt lehet tovább radikalizálni az értelmezését, olyan módon, hogy a figurára és sokszorosaira teremtőként és teremtményekként tekintünk. Egyetértek tehát Royjal, amikor azt mondja, kell lennie egy olyan regénybeli alaknak, amelyből a többi szereplő ered, de nem gondolom, hogy a teremtmények (jelen esetben a *62/kirakós játék* általunk is ismert szereplői) képzeletbeli alakok lennének. Értelmezésem szerint egy felsőbbrendű háttérszereplőről beszélhetünk, a regény szereplői pedig az ő elméje által kivetített, valaha létező alakok. Saúl Yurkievich is a figura fogalmát figyelembe véve vizsgálja a regényt: „A figura fogalma a 62 műfaj- és ismeretelméleti alapja; [...] a *Sántaiskolá*ban gyakran megjelenik a titkos szimmetriák és megmásíthatatlan megállapodások figurájának elmélete, a gyanú, hogy valaki csak egy lap egy kártyapakliban, egy láthatatlan mozaik egyik mintája, egy végtelen oldalú poliéder egyik lapja”,<sup>17</sup> vagy „A 62-ben a történetben foglaltatik, és a szöveg intézője, a diskurzus jelöli ki az imitált szövegbeli figurát.”<sup>18</sup> A városba való be- és kilépésre vonatkozóan elmondtuk, hogy a regény alakjai nem önszántukból cselekszenek, Yurkievich tanulmánya is ezt erősíti meg: „Az elbeszélést a tudatalatti nyomása, a zsigerek különös

<sup>17</sup> „La noción de la figura es la base noético-poética de 62; [...] en Rayuela aparece a menudo esta idea de figura de secretas simetrías y de concertaciones herméticas, la sospecha de ser baraja de algún tarot, taracea de un inadvertido mosaico, cara de un poliedro infinito.” Yurkievich, Saúl: „62: modelo para armar enigmas que desarman” [62: szétziláló rejtélyek kirakós játéka], In *Homenaje a Julio Cortázar: Cuadernos Hispano-americanos*, 1980/346–366, 464.

<sup>18</sup> „en 62 hay [...] una figura textual, inscripta por la historia y consignada por el discurso que es la gestora del relato” Yurkievich: *i. m.*, 465.

ereje viszi előre, az arc nélküli bábmester, aki a válságok folyamatos újraélésére kényszerít.”<sup>19</sup> Roy és Yurkievich szinte azonos feltevése fontos mérföldkőnek számítanak egy lehetséges külső jelenlét felderítése során.

## A HÁROMSZINTŰ VILÁGRENDSZER

A kollektív álmok epizódja bebizonyította, hogy indokolt a felsőbbrendű háttérszereplő létezését feltételezni, amely pedig az egész értelmezést új megvilágításba helyezi. Ezen a ponton érdemes bevezetni az eredetszereplő megnevezést a felsőbbrendű háttérszereplőre utalva, mivel ő lehet az egyetlen, eredeti szereplő, ahonnan és akiből a többi szereplő ered. Ha elfogadjuk a felvetést, miszerint a regényben az ő emlékeit olvassuk, és minden egy szubjektív szűrőn ment keresztül, azonnal kikerülünk az eredetszereplő befolyása alól, és képesek leszünk változtatni a külső és belső nézőpontokat. Ha a Mieke Bal-féle fabula és história fogalmak alapján vizsgáljuk a 62-t, az is kiderül, hogy az eredetszereplő jelenléte miatt ez a két szint nem feltétlenül esik egybe, és amint ezt felismertük, értelmet nyer számos olyan jel, amely a létezéséről árulkodik.

Érdeemes visszatérni a már bemutatott gyakran előforduló elemekhez, mert egy olyan logikus háromszintű világrendszert építhetünk fel belőle, amellyel az egész regény átfogóan magyarázható. Általában véve a 62-ben egy kiterjedt, háromszintű világ jelenik meg, amely egyaránt érvényes a szereplőkre, az időre, és a térre, a három fokozatot pedig az alapján különböztethetjük meg, hogy milyen mértékben kapcsolódnak az objektív valósághoz. Eszerint beszélhetünk tehát az objektív valóságról, amelyet mi is annak fogunk fel, majd alternatív valóságról, amely ugyan a realitáson alapszik, de nem tudjuk, hogy elemeit milyen mértékben torzították el, végül pedig szubjektív valóságról, amely teljesen elrugaszkozik a mindennapi élettől, és pusztán a képzelet szüleménye. A szereplőkre áttérve, az objektív valóság szintjén találjuk az eredetszereplőt, akinek a mentális kreációja a 62-ben olvasható történet, és aki megalkotta a regény szereplőit is. A szereplők nem feltétlenül teljes mértékben a képzelet szülöttei, valaha kapcsolódhattak a valósághoz, de abban a formában, ahogyan az olvasó elé tárja őket, biztos, hogy nem léteznek. A két véglet között, a középső szinten találjuk a közvetítő figurát, a parédert, aki egyformán tartozik a teremtőhöz és a teremtményekhez.

<sup>19</sup> „el relato está impelido por la implícita pero pujante presión del inconsciente, por las extrañas fuerzas de la entraña, por el oscuro tramoyista sin rostro que compulsa a repetir los trances de la especie” Yurkievich: *i. m.*, 466–467.

Ami a teret illeti, az objektív valósághoz kapcsolható az a tér, amelyben az eredetszereplő (mentális) narrációja történik, azonban nyilvánvalóan ez az a valóságréteg, amely legkevésbé, vagy talán egyáltalán nem jelenik meg a regényben. Az alternatív valósággal egy szinten találjuk a Város síkját, amely a szereplők emlékeinek összességéből épül fel. A zóna található a valóságtól leginkább távol álló, legmagasabb szinten, teljes mértékben alávetve az eredetszereplő fantáziájának. Elmondható, hogy minden, ami a zónában jelenik meg, a felsőbbrendű szereplő képzeletének szüleménye. Curutchet az imént bemutatotthoz hasonlóan írja le a regény térkezelését: „A Város az a terület, ahol a párhuzamos valóságok egyesítése és beazonosítása, [...] valamint a vágy és a valóság konfrontációjának lehetősége villan fel. A zóna a csoport közege, és azzal együtt is mozog, a zóna játékaik színtere”.<sup>20</sup> Nagyon fontos megemlíteni, hogy a Város szintje a paréderével egyezik meg; ahogy azt több szövegbeli idézet alátámasztja, a két elem szorosan összefonódik:

„a városbeli dolgok közül sok minden kétségkívül tőle származott, hiszen senki nem emlékezett rá, hogy valaki más mondta volna; valahogy hozzáadódott ahhoz, amit tudtunk, vagy átéltünk a városban, és minden vita nélkül elfogadtuk, bár lehetetlen lett volna megmondani, ki volt az első, aki odahozta; de nem is az volt a fontos, hanem hogy a paréderemtől eredt, a paréderem volt a felelős érte” (25)

Mint már elmondtuk, a regényben megjelenő, mindent átfogó kiterjedés az időre is kihat. Egyrésztől meg kell említenünk a fabulát képező, konkrét, lineáris eseménysort, amely az objektív valóság szintjén létezik, azonban ez az aspektus ugyanúgy, mint a szereplők és a tér, áldozatul esik az eredetszereplő elméjének. Ennek eredményeképp a történéseket teljesen önkényes sorrendben olvashatjuk, ami a második, alternatív szintnek felel meg. Elég csak arra gondolni, hogy az egész szöveg előre- és visszatekintésekből épül fel, ami egyáltalán nem meglepő, ha észrevesszük, hogy egy számunkra ismeretlen személy emlékeit olvashatjuk. Mivel a történet linearitása így teljes mértékben megtörik, előfordul, hogy az idő visszatér önmagába, és időbeli csomópontokat képez, amellyel elérkeztünk a szubjektív, a zónának és a regény szereplőinek megfelelő szinthez. Az említett csomópontokban az ok-okozati kapcsolat megbicsaklik, az események logikusan nem magyarázhatóak, a különböző idő- és térsíkok pedig egymásra vetülnek. Juan Polidor étterembeli, az egész cselekményt felölölő elmélkedése is ilyen csomópont: arra gondol, mit fog mesélni barátainak, köztük Hélène-nek is,

<sup>20</sup> „la ciudad es el territorio donde se da la conjunción o identificación de las realidades paralelas [...] y la posibilidad de confrontar la realidad y el deseo. La zona es el ámbito del grupo y se traslada con él, es el teatro de sus juegos.” Curutchet: *i. m.*, 111.



de néhány bekezdéssel később, ugyanazon a helyen, ugyanazon az időben már a halott Héléne látványát éli újra a Város egyik szobájában. A regény önkényes időkezelése az oka annak, hogy lehetetlen egy konkrét kiindulópontot meghatározni, eldönteni, hogy az, amit olvasunk a jelenben történik, a múltban történt, vagy a jövő előrevetítése. Ezek az állandó időbeli kitérések egyenesen arra indították tanulmányában Giuliana Zeppegnót, hogy megkérdőjelezze, van-e értelme a *62/kirakós játék*ban két esemény között időbeli viszonyt feltételezni, vagy egyáltalán felvetni a kérdést, hogy egy adott esemény mikor történt.<sup>21</sup>

### AZ EREDETSZEREPLŐ KITERJEDT VILÁGLÁTÁSÁNAK ÉRTELMEZÉSE – VÉDEKEZŐ MECHANIZMUS

Természetesen felmerül a kérdés, hogy mi lehetett az eredetszereplő célja azzal, hogy egy ilyen összetett, térben és időben megsokszorozott világot alkotott meg. Az okot a paréder figurájában találjuk, akiről említettem, hogy szerepe védekezési mechanizmusként fogható fel. Véleményem szerint ez a háromszintű világnézet is ugyanennek a védekezési mechanizmusnak zsigeribb, mélyebben gyökerező kivetülése. Hogy mitől védi magát az eredetszereplő? A választ a regény legerőszakosabb tette adja meg: Héléne Austin kezzeitől erőszakos halált hal. Az objektív valóságban történt események egy lehetséges rekonstrukciója lehet a következő: Juan, miután nem talált viszonzott szerelemre Héléne-nél, mikor megtudja, hogy a nő nem egy másik férfiből, hanem egyenesen egy másik nőbe, Celiába szerelmes, féltékenységtől, kétségbeeséstől és csalódottságtól vezérelve megöli őt. Ezt próbálja elméjében Austin figurájával leplezni (akire a regényben végig Juan helyetteseként, hasonmásaként tekinthetünk), ezen a tragikus eseményen alapszik az egész regény, egyben az eredetszereplő (aki többé-kevésbé megegyezhet Juan alakjával) elbeszélése, mivel képtelen megérteni és elfogadni, amit tett. Egyetértek Curutchettel, amikor azt állítja, a kiterjedt valóságba való belépésnek az örület az ára;<sup>22</sup> a paréder és a Város még valós referenseken alapszanak, de amikor megalkotja a zónát, a szereplők és az időbeli csomópontok síkját, a tudatalatti olyan mély rétegeibe jut le, ahonnan ritkán van visszaút. Curutchet is a valóság különböző szintjeinek megkülönböztetését védi,

<sup>21</sup> Zeppegno, Giuliana: „A pesar de Morelli: *62/ modelo para armar* de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica” [Morellitől függetlenül: Julio Cortázar *62/ kirakós játéka* figurák és álomszerű okság hálójában] in *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2012/41, 330.

<sup>22</sup> Curutchet: *i. m.*, 126.

melyet így értelmez: „ez magával vonja egy ideális (a városban megvalósítható) és a lény a zóna közegében bekövetkezett szétbomlásának összeütköztetését”.<sup>23</sup> Az eredetszereplő tehát a tetteivel való szembenézés helyett a felelősségtől és átvitt értelemben a környezetétől való elszigetelődést választja, ebből fakad az az egész regényt átható magányérzet, mely a szereplőket sújtja.

## FEUILLE MORTE ALAKJÁNAK JELENTŐSÉGE

Ahhoz, hogy teljesebb képet kapjunk az eredetszereplő összetett világrendszeréről, érdemes megvizsgálni Feuille Morte karakterét is, mivel ő az a szereplő, aki az egész regényben a háttérbe simulva, értelmi sérültként a csoport többi tagjától bizonyos mértékben elszigetelve éli végig az eseményeket, és talán pont ez az elzárt, megfigyelői szerep adhat neki kiemelkedő jelentőséget az értelmezés során. Feuille Morte-ról nagyon keveset tudhatunk meg; végig nőnemben beszélnek róla, sem a korára, sem a külsejére nem történik utalás. Más jellemzőket viszont nagyon is egyértelművé tesznek: a csoport a felelős érte, és mentális elmaradottsága miatt (vagy annak köszönhetően) nem léphet be a valóság alternatív síkjára, a Városba, és a paréder funkciója sem illeti meg, mivel ezek már a valóságtól való elszakadást vonják magukkal. Ez is azt bizonyítja, hogy bár tevékenyen nem vesz részt a cselekményben, a baráti társaság tagjai a józanság szimbólumaként, biztos pontként tekintenek rá, aki, mint egy vészfék, kezdetleges nyelvi eszközeivel folyamatosan irányítja és felügyeli interakcióikat: „»Placcs«, mondta Calac, bízva benne, hogy az egytagú szó lezárja végre a vitát. »Honk honk honk«, mondta Marrast, hiszen ő, épp ellenkezőleg, azon volt, hogy továbbra is melegen tartsa. »Bisbis bisbis«, mondta Feuille Morte kicsit nyugtalanul, mert őt mindig is aggasztotta, hogy milyen fordulatot vesz a beszélgetés.”<sup>24</sup>

Fontos még figyelmet fordítani a karakter nevére, Feuille Morte, melyet Halott Falevélként fordíthatunk: a szókapcsolat önkéntelenül is az elmúlást, egy üres vázát juttat eszünkbe, az eredetszereplő elméjének talán utolsó tiszta foszlányát. María Dolores Blanco Arnejo szerint Feuille Morte maga lehet a szabadság esszenciája, aki megszabadítja a szereplőket az őket korlátozó kötelékektől.<sup>25</sup> Valóban, a saját elméjébe zárkózott, a világot a saját szabályai szerint magyarázó

<sup>23</sup> „implica la confrontación entre una imagen ideal (realizable en la ciudad) y la desintegración del ser operada en el ámbito de la zona” Curutchet: *i. m.*, 115.

<sup>24</sup> Cortázar: *i. m.*, 229.

<sup>25</sup> Blanco Arnejo, María Dolores: *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar* [Julio Cortázar kísérleti játékregényei] Madrid, Editorial Pliegos, 1996, 32.

eredetszereplő számára *Feuille Morte* ép elmét jelentő, szabadító erővé válhat, melynek segítségével még utolsó szalmaszálként kapaszkodik a számára megszűnő külvilágba.

Két jelenet található a regényben, amely végérvényesen bizonyítja, *Feuille Morte*-ra a 62 összes függő kérdését megválaszoló kulcsfigurájaként kell tekintenünk, miután beigazolódott, hogy alakjában az eredetszereplő tudatának utolsó tiszta foszlánya, lelkiismerete rejlik. Az első ilyen kiemelkedő fontosságú epizód azért hívja fel a figyelmet, mert néhány oldalon belül háromszor ismétlődik meg szinte szó szerint.<sup>26</sup> Juan és Héléne hazafelé tartanak vonattal a szoboravatásról, a többiek, *Feuille Morte* kivételével, akiről megfeledezhetnek, már mind leszálltak. Juan az előző, együtt töltött éjszakáról akar beszélni Héléne-nel, de ő úgy tesz, mintha meg sem történt volna, a kínos csendben pedig megemlítik, hogy *Feuille Morte* békésen elaludt. Véleményem szerint ez a momentum kivételes jelentőségű, talán a legfontosabb az egész műben, ismerve *Feuille Morte* óriási szimbolikus szerepét: ha ő alszik, a lelkiismeret is alszik, megszűnik az irányítás a tudat felett. Innen már csak egy lépés arra a következtetésre jutni, hogy valószínűleg ez az a pillanat, mikor Héléne megölésének gondolata megfogja Juan (azaz az eredetszereplő) fejében. Több hónapnyi küzdelem és vágyakozás után, mikor végre övé lesz a nő, akit szeret, annak későbbi vonakodása és tagadása Juan összes emberfeletti erőfeszítését elsöpri és kigúnyolja. Az epizód hatását még inkább fokozza, hogy Héléne halálának elbeszélése közvetlenül ezután található, így megállapíthatjuk, hogy ebben a rendkívül feszült pillanatban indul végleg hanyatlásnak az eredetszereplő elméje.

A másik kiemelt részlet szintén szimbolikus tartalmával tesz hozzá a lehetséges értelmezéshez és ismét rávilágít *Feuille Morte* különleges mivoltára. Itt Calac, Polanco és a paréder szenvednek hajótörést Boniface Perteuil kerti tavában öt méterre a parttól, és egy kis szigetre menekülve várják a felmentő sereget; ez a 62 leghosszabb megszakítatlan és nézőpontváltásoktól mentes szövegtöredéke, egyben az egyik legszórakoztatóbb is. A jelenettel kapcsolatban Juan Carlos Curutchet olyan következtetésre jut, amely teljesen beleillik az itt bemutatott olvasathoz. Jungra hivatkozva közelíti meg az eseményeket; a sziget és a tenger szimbolikus jelentését racionalitásként és tudatalattiként adja meg, a tenger jelenlétét pedig Marrast érkezése is megerősíti, akit Nicole gyakran Marnak hív. Amíg Marrast kimentti a hajótörötteket, a tehetetlen *Feuille Morte* a parton maradva vigasztalja Boniface Perteuil lányát, melyet Curutchet a következő módon értelmez: „A jungi értelmezést követve elmondhatjuk, hogy Mar érkezése a szigetre egyet jelent a tudatalatti tengere által felzaklatott racionalitás

.....  
<sup>26</sup> Cortázar: *i. m.*, 244–255.

teljes megszűnésével”,<sup>27</sup> és ugyan az eredetszereplő gondosan felépített világszisztemének minden részlete arra szolgál, hogy a realitástól elszakadva kizárja elméjéből a történeteket, a lelkiismeretétől nem tud szabadulni. Ennek igazolását találjuk a „Bisbis bisbis”-ben, az egyetlen mondatban, amit Feuille Morte az egész regény folyamán ismételt: a „bis” szócska a zenében az újakezdés vezényszava. Amikor ugyanezt a 62 utolsó mondataiban a narrátor a spanyolban a gyakran ismétlődő múltbeli cselekvésekre használatos folyamatos múlt időt használva közvetíti, egyértelművé válik, hogy a regény eseményei számtalanszor lejátszódtak már a megbomlott elméjű eredetszereplő fejében, de lelkiismeret-furdalása vissza-visszatér:

„Nézte a peronon közeledő megmentő csapatot, középen a sértetlen, boldog Feuille Morte-tal, aki megölelte Polancót, megpuszilta Tellt, és helyet cserélt Calackal, aki odaengedte Tellt, és így olykor Polanco került középre, oldalán a továbbra is közép-pontban lévő, megmentőtől körülvevett Feuille Morte-tal.  
– Bisbis bisbis – *mondta* Feuille Morte.”<sup>28</sup> (257)

## ZÁRÓ GONDOLATOK

Az előző oldalak elemzésének témájául Julio Cortázar *62/kirakós játék* című regénye szolgált, valamint a műben fellelhető, mindent felölelő regényelem, amely az ellipszisekkel teletűzdelt, fragmentált szöveget kerek alkotássá teszi. Feltevésem lényege az volt, hogy a 62-ben implicit módon jelen van egy, a regény alakjain uralkodó felsőbbrendű háttérszereplő, Juan, Tell, Celia, Hélène és a többi figura pedig az ő elméjének kivetülései. Az első harminc oldal vizsgálata rávilágított arra a szubjektív rendszerre, amelyen az úgynevezett eredetszereplő világlátása alapszik, és amelynek az egész cselekményt aláveti. Ez a kiterjedt világszisztem a tér- és időkezelésen, valamint a szereplők viselkedésén is érezteti hatását.

<sup>27</sup> „Vale decir, siguiendo la interpretación junguiana, que la llegada de Mar a la isla supone el desmoronamiento de una racionalidad asaltada por el mar del inconsciente.” Curutchet: *i. m.*, 119–120.

<sup>28</sup> Eredetiben: „Vio venir por el andén a la partida de salvamento con Feuille Morte ilesea y contentísima en el medio abrazando a Polanco, besando a Tell, cambiando de lugar con Calac que a su vez dejaba sitio a Tell, de manera que a veces Polanco quedaba en medio flanqueado por Feuille Morte quien quedaba en el centro rodeada por sus salvadores.  
–Bisbis bisbis –*decía* Feuille Morte.” Cortázar, Julio: *62/modelo para armar*, Madrid, Santillana, S. A., 1996, 300 (Kiemelés tőlem. T.K.).

Megpróbáltuk rekonstruálni a terjedelmes háttértörténet eseményeit, valamint magyarázatot kerestünk arra, hogy az eredetszereplő miért épp ezt a formát választotta bemutatásukra. A háromszintű, kiterjedt világrendszer az eredet-szereplő hanyatló elméjének védekező mechanizmusaként kezeltük, mely arra szolgál, hogy a szerelme megölését követő lelkiismeret-furdalástól megszabaduljon. Végül pedig nemcsak a felsőbbrendű háttérszereplő létezése bizonyosodott be, hanem az is, hogy a 62 maga adja meg a választ függő kérdéseire, melyek a mentálisan sérült Feuille Morte figurájában csúcsonyosodnak ki, mivel a regény azon a momentumon alapul, amikor elalszik a lelkiismeret. Figyelembe véve, hogy egy személy emlékeit olvashatjuk, még inkább kidomborodik a szöveg önreflexív jellege. Marrast szavai nagyon pontosan megfogalmazzák, hogy a mű egyfajta saját igazságot keres: „semmi sem volt annyira magától értetődő, mint az a ki nem mondott cinkosság, ami a paréderem köré gyűjtött bennünket, hogy más jelentést adjunk a létezésnek és az érzelmeknek”.<sup>29</sup> A létezésnek ez a más jelentése az, melyet a regény visszaverődéseken, közvetítőkön, töredékeken keresztül próbál folyton visszaadni; az olvasóhoz minden csak közvetett módon jut el. Ez a világ megtört, eltorzított, mintha egy törött tükör darabkái keresztül néznénk, ebben rejlik a szöveg fragmentált jellegének jelentősége. A fabula ép, de a história széttöredezett elemeit már sosem fogjuk tudni újra összeilleszteni, mint ahogy a 62/*kirakós játékot* sem érthetjük meg teljességében, minden aspektusával együtt. Ez teszi kísérletivé ezt az érdemtelenül keveset tanulmányozott regényt: olyan szélsőséges formában sűríti magába és kombinálja a cortázari eszközöket és stíluselemeket, hogy ezzel az író egyik, ha nem a legeredetibb művévé válik, melyet valaha is írt.

.....  
<sup>29</sup> Cortázar: *i. m.*, 79.

ZOMBORY GABRIELLA

## EGY ÁRULÓ PÍCARO

PIKARESZK ÉS ANTIPIKARESZK JELLEGZETESSÉGEK  
JOSÉ DONOSO *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE*  
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A spanyol aranykori (XVI. századi reneszánsz és XVII. századi barokk) irodalomra jellemző műfajok között a pikareszk regény kétségkívül kiemelkedő szerepet tölt be. Az ekkor kiteljesedő új műfaj olyan diskurzív formaként definiálható, mely „egy a társadalom peremén álló szereplő önéletrajzán keresztül kíván felfedni egy igazságot”.<sup>1</sup> Főszereplője, a pícaro,<sup>2</sup> egyes szám első személyben, retrospektív módon beszéli el élettörténetét; a műveket meghatározza az epizodikus jelleg és a főszereplő öngizolási célzata. A különböző gazdáknak tett szolgálat, a valószínűsítésre törekvés, a kritikai és szatirikus szándék, az ironia vagy a nézőponttal történő játékok a műfaj nem kötelező, de gyakori vonásai közé sorolhatóak.<sup>3</sup>

Bár a műfaj a modernkori irodalomban tisztán nem maradt fenn, számos olyan műalkotás született, melyben – kisebb vagy nagyobb mértékben – pikareszk jellegzetességek fedezhetőek fel. Hogy e művek mennyiben nevezhetőek neopikareszk alkotásoknak, nehezen megválaszolható kérdés. José Donoso (1924–1996), chilei író *El obsceno pájaro de la noche* (1970) című regényét a kritika többször is igyekezett már a pikareszk műfajjal párhuzamba hozni.<sup>4</sup> Az összehasonlítás kézenfekvőnek látszik; a latin-amerikai újpróza e kiemelkedő

.....

<sup>1</sup> Barrientos, Mónica: „El discurso confesional en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso”. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/oscepaja.html>, oldalszám nélkül. Utolsó megtekintés: 2015/03/03. Saját fordítás: „procura revelar una verdad mediante la autobiografía de un personaje marginal”.

<sup>2</sup> A pícaro kifejezés jelentése szó szerint csavargó, csibész, kópé, szélhámos. Az elnevezés a főszereplő jellemző személyiségjegyeire, viselkedésére, eszközeire utal.

<sup>3</sup> Gullón, Ricardo (szerk.): *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 1144.

<sup>4</sup> L. pl. Magnarelli, Sharon: „The Baroque, the picaresque, and *El obsceno pájaro de la noche* by José Donoso”, *Hispanic Journal* 1981/ vol 2, 2, 81–94.; Barrientos, Mónica: *i. m.*; „José Donoso: La novela como »Happening«. Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*”, *Revista Iberoamericana* julio-diciembre 1971/ 37, 76–77, 517–536.

műalkotása többszörösen összetett, széttöredezett és kronológiai szempontból nehezen vagy egyáltalán nem rekonstruálható szöveg, de mindezt félretéve és a kérdéskört erősen leegyszerűsítve egy egyes szám első személyű önéletrajzi elbeszélésnek tekinthető, melybe a regény főhőse, a szegény családból származó Humberto Peñazola/Mudito vezeti be az olvasót. Ebből a leegyszerűsített szempontból nézve a regény, mint ahogy az már a tanulmány elején olvasható rövid definícióból is látható, számos tekintetben közös jellegzetességeket mutat a pikareszk regénnyel. Ez azonban nem elég ahhoz, hogy automatikusan besorolhassuk a pikareszk vagy a neopikareszk műfajba. A kérdés tisztázása végett tanulmányom a főszereplő pikareszk jellegének megfigyelésén keresztül kívánja körüljárni az említett műfaji problematikát.<sup>5</sup>

### ANTIPIKARESZK JELLEMVONÁSOK: MEGALKUVÁS, KÜLSŐ MOTIVÁCIÓ, RACIONALITÁS, CSALÁD ÉS BECSÜLETESSÉG

Humberto Peñazola tulajdonságai nagyrészt megfelelnek az irodalmi pícaro definíciójának, aki élete céljaként a társadalmi felemelkedést határozza meg. Saját magát Humberto egy csúf vezetéknevű embernek látja, aki egy olyan országban él, „ahol *mindenki ismeri egymást*, és ahol, ennek ellenére, senki, egyáltalán senki [...], senki, aki *valakinek* számítana nem ismert minket, a Peñazolákat.”<sup>6</sup> Egy az „ismeretlen származású” fiatalok közül, akiknek „nincsenek kapcsolataik, se pénzük, se rokonságuk, se jelenlétük”,<sup>7</sup> és szeretnének kitörni alacsony szociális státusuk korlátaik közül, hogy végre valakivé válhassanak a társadalomban.<sup>8</sup>

De Humberto nem pont úgy képzeli ezt a társadalmi felemelkedést, mint pícaro társainak nagy része. Egy hagyományos pícaro cselekedeteit a feltétlen társadalmi felemelkedés vágya vezérli és ennek eléréséig nem elégednek meg semmivel, ami

.....  
<sup>5</sup> Nem tekinti tehát tárgyának a regény és a pikareszk műfaj formai, szerkezeti elemeinek összehasonlítását. Az elemzés nem kívánja minden szempontból körbejárni a műfajosság problematikáját, kizárólag arra szeretne rávilágítani, hogy a regény műfaji besorolása közel sem olyan egyszerű, mint amennyire első ránézésre tűnik.

<sup>6</sup> Donoso, José: *El obsceno pájaro de la noche*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2006, 84. Saját fordítás: „donde todos se conocen y donde, sin embargo, nadie, absolutamente nadie [...], nadie que fuera alguien nos conocía a nosotros los Peñazola...”

<sup>7</sup> *Uo.*, 85. Saját fordítás: „carentes de relaciones, dinero, parentesco y presencia, jóvenes de origen [...] desconocido”

<sup>8</sup> *Uo.*, 83.

kevesebb vagy kisebb lenne, mint eredeti álmuk. A *Lazarillo de Tormes*<sup>9</sup> (1554) című regényben, mely a kérdéses aranykori műfaj egyik legjelesebb alkotása, a főhős, Lázaro, még annak árán is tartja magát eredeti célkitűzésének megvalósításához, hogy útközben fel kell áldoznia érte saját becsületét. Francisco de Quevedo *El Buscón*<sup>10</sup> (1626) című remekművében a főszereplő, Pablos vágya, hogy lovag, hogy nemesember lehessen. Ezt a maga elé kitűzött célt, bár nem sok sikerrel, de rendületlenül, minden elképzelhető csalás és hazugság árán igyekszik megvalósítani. Ezzel szemben Humberto majdnem rögtön azután, hogy kimondja, hogy ő valaki szeretne lenni, átfogalmazza saját szavait és megelégszik azzal, hogy ne csupán egy senki legyen,<sup>11</sup> avagy még mielőtt megpróbálna bármit is tenni, feladja valódi célját és beéri azzal, hogy „valami hasonló”<sup>12</sup> lehessen, mint azok, akik számítanak a társadalomban. Egy pillanatig se veszi komolyan és hiszi el, hogy álma valóra válhatna; ennek az érzésnek a kivetülését fedezhetjük fel a következő idézetben is: „legyél valaki, Humberto, csak ez számít, és pislákol a lámpa fénye és billeg az asztal”.<sup>13</sup> Egy mondaton belül, egyazon gondolaton belül, miután megfogalmazza leghőbb vágyát, eszébe jut saját szegénysége és jelentéktelensége, melyek ellehetetlenítik társadalmi felemelkedését.

Észre kell venni azonban azt az alapvető különbséget, hogy egy múltbeli pícaro célja mindig saját akaratóban gyökerezik, abból az érzésből, hogy ki akar törni abból a romlott környezetből, amit megvet. Humberto esetében viszont a változást nem ő maga szeretné rögeszmésen. Ezt a vágyat édesapja neveli belé; indirekt módon kényszeríti a fiát, hogy valóra váltsa az álmot és kiragadjon a Peñazola családot a jelentéktelenségből. Ennek fényében Humberto bizonytalan magatartása és gyenge akarateréje érthetőnek tűnik. A feljebb idézet mondatban egyértelműen az apa hangját halljuk, amint fiához beszél; egy olyan apa hangját, aki, a főszereplő szavaival élve, „terveket szőtt nekem, hogy valamilyen módon kiléphessek abból az ürességből, melybe a történelem nélküli szomorú családunk tartozik [...] Követelte, anélkül, hogy követelte volna”.<sup>14</sup> A fiatal és naiv Humberto szeretne jó fia lenni

<sup>9</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y Adversidades*, in Alonso, Dámaso (szerk.): *Novela Picaresca Española*, Tomo I. Colección Clásicos Hispánicos, Barcelona, Editorial Noguer, 1974, 75–136.

<sup>10</sup> Quevedo, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, In Alonso, Dámaso (szerk.): *i. m.*, 581–722.

<sup>11</sup> Donoso, José: *i. m.*, 84.

<sup>12</sup> *Uo.*, 85. Saját fordítás: „llegar a ser [...] algo parecido”

<sup>13</sup> *Uo.*, 130. Saját fordítás: „ser alguien, Humberto, eso es lo que importa y parpadea la luz de la lámpara y cojea la mesa”

<sup>14</sup> *Uo.*, 83. Saját fordítás: „trazaba planes para mí, para que de alguna manera llegara a pertenecer a algo distinto a ese vacío de nuestra triste familia sin historia [...] Me lo exigía sin exigírmelo”



apjának és megígéri: „Igen, apám, lehetséges, hogyne, megígérem, esküszöm, hogy valaki leszek.”<sup>15</sup> Tehát Humberto esetében a társadalmi emelkedés nem annyira valós vágy, mint inkább ígéret vagy családi kötelesség. Egy előre megfontolt terv, mely túl racionális ahhoz, hogy egy hagyományos pícáro életútja legyen. Az apa nagyon tudatosan és átgondoltan alakítja tervét, pontosan tudja, hogy fiának esélye sincs olyan fontos emberré válni, mint az általuk istenített Azcoitia család tagjai; úgy gondolja, hogy „úriembernek születni kell, Isteni Kegyelem által válhat csak valaki azzá”.<sup>16</sup> Terve ennél szerényebb, tehát megvalósítható: a középosztályt célozza meg, és úgy gondolja, hogy kemény tanulás és áldozatok árán fia lehetne ügyvéd, bíró vagy közjegyző.

Az édesapa célkitűzésében, az általa elképzelt felemelkedés útján a tanulás, az áldozat és az igyekezet kulcsfontosságú elemekként szerepelnek. Szerinte ennek az útnak mindenekelőtt becsületesnek kell lennie, „se csalni, se lopni nem szabad, ha valaki úriember szeretne lenni, először is legyen becsületes.”<sup>17</sup> Egy aranykori pícáro célja elérése érdekében nem veti meg a hazugságot, a lopást, személyisége meghamisítását, még akkor sem, ha ez becsületén csorbát ejt. Szándéka, szigorúan nézve, soha nem erkölcsi vagy személyiségbeli változás. Csak egy egyszerűbb életre és több pénzre, esetleg mások elismerésére vágyik, de nem bánja, ha ezt csak látszólag érdemli ki. A Peñazola család célja, a többi pícárossal ellentétben, sokkal nemesebb és tisztább: se az apa, se a fia nem vágyik pénzre, soha nem említik az anyagi javakat, melyekhez társadalmi felemelkedésük során juthatnak. Az ő útjukat a társadalom felső rétegei iránt érzett tisztelet és alázatos imádat vezérli, és semmiképp se az irigység. Nem vágnak arra, ami nekik van, csak szeretnének olyanok lenni, mint ők, szeretnének úgy viselkedni, úgy beszélni, úgy öltözködni és úgy gondolkodni, mint az úriemberek. Ennek az asszimilációnak az első lépéseként a család Humberto első öltönyének beszerzését tekinti, annak érdekében, hogy a gyermek már fiatalon hozzászokhasson az elegáns ruházathoz. Ez és sok más gesztus, mint például apró (nagyreszt légből kapott) történetek és megfigyelések, melyeket az apa az úriemberek hétköznapi életéről és szokásiról gyűjt össze, vagy az, hogy fiát beírattja a jogi egyetemre, szintén eltérnek attól, ami a pikareszk regények főhőseitől megszokott. A *Lazarillo de Tormes*ben Lázaro édesanyja nem azért helyezi a vak szolgálatába, hogy segítsen neki, hanem minden megfontolás nélkül, mondhatnánk pusztán véletlenből, valószínűleg azért, hogy így egy szájjal kevesebbet kelljen otthon etetnie. Quevedo hőse látszólag több segítséget kap, mint sorstársa, mivel szülei halála után nagyobb pénzüsszeget örököl tőlük, de ezt nem nevezhetjük tudatos

<sup>15</sup> Uo. Saját fordítás: „Sí, papá, sí se puede, cómo no, se lo prometo, lo juro que voy a ser alguien”

<sup>16</sup> Uo., 84. Saját fordítás: „uno nace caballero, lo es por Gracia Divina”

<sup>17</sup> Uo., 83. Saját fordítás: „no se puede engañar ni robar, para ser caballero hay que empezar por ser honrado.”

segítségnyújtásnak, inkább csak egy – Pablos számára – szerencsés véletlennek. Egy pícaro családja általában inkább akadály, mint segítség – mint például maga Pablos nagybátyja, aki viselkedésével és foglalkozásával nevetséges helyzetekbe sodorja unokaöccsét –, vagy ha esetleg mégsem, legfeljebb egy lényegtelen tényező a hős útja során. Humberto családja ettől a képtől jelentősen eltér. Habár alacsony származásúak – az apa tanár, a nagyapa mozdonyvezető –, mind becsületes emberek, akik Humbertót arra ösztönzik, hogy utat nyisson magának a társadalomban.

Ha megfigyeljük Humberto életútját a kiindulási ponttól addig, amíg megszerzi vezetői pozícióját az Azcoitia család rinconadai birtokán kialakított szörnyvilágban, mely pályafutásának tulajdonképpen csúcspontjaként értelmezhető, elmondható róla, hogy mindvégig kizárólag becsületes és nemes módszerekkel élt. Jerónimo de Azcoitia, az ideális úriember, maga mellé fogadja, és azért bízza rá legféltebb titkait, mert megbízható embernek és kiváló munkaerőnek tartja. Humberto egyetlen esetben folyamodik nem teljesen becsületes eszközhöz: amikor az Antropológiai Múzeumban véletlenül szembetalálja magát Jerónimóval, íróként mutatkozik be neki, pedig ettől abban a pillanatban még messze állt. Akkor még csak író szeretett volna lenni. Ő maga viszont ezt az apró esetet nem hazugságnak tudja be. Úgy véli, hogy ő abban a pillanatban valóban író volt, mert érzései szerint Jerónimo személye „méltóbb arra, ami a képzeletében létezik, mint a valóságra.”<sup>18</sup> Meg kell említeni azonban, hogy később ez a nem teljesen becsületes, de mindig a becsület és az ártatlanág álarca mögé bújtatott jelleg felerősödik benne, amikor különböző trükkök és fondorlatok segítségével nyeri el az irányítást a chimbai kolostor – későbbiekben „Ház” – felett, ahova élettörténete második és végső szakaszában zárkózik be a külvilág elől.

## A SZOLGÁLAT ÁRNYÉKÁBAN: IDENTITÁSCSERE, ÁRNYÉKIDENTITÁS

A fenti feltétlen, akár becstelen úton elért felemelkedési vágyon túl, egy pícaro nem kötelező, de mégis jellemző tulajdonsága a szolgálat, mely során a pícaro mindig igyekszik hasznot húzni gazdájából. Humberto esetében ez a szolgálói jelleg egyértelmű: Jerónimónak tett szolgálata során először titkár, később pedig gazdája megbízza a torzszülött fia számára kialakított titkos szörnyvilág, avagy a Rinconada teljes igazgatásával. Ezenkívül Jerónimo még a mecénás szerepét is betölti: ő finanszírozza Humberto első könyvének kiadását, majd felkéri, hogy megírja az Azcoitia család krónikáját.

<sup>18</sup> *Uo.*, 234. Saját fordítás: „es más digna de la imaginación que de la realidad.”

Mint megannyi más pícáro esetében, ez a találkozás nem több, mint egy szerencsés véletlen: mindketten épp az Antropológiai Múzeumban nézelődnek, amikor Jerónimo, ki tudja miért, megszólítja a fiatalot. A beszélgetés után néhány nappal az úriember felkeresi és szolgálatába fogadja; először apró feladatokat kap, de gazdája fokozatosan egyre fontosabb ügyeket ruház rá, amíg végül egy teljes, a társadalomtól gondosan elszigetelt világ igazgatását bízva rá, ahol nem más, mint az egyetlen Azcoitia örökös fogja majd leélni életét azért, hogy a külvilág ne tudja meg, hogy a nemes és makulátlan Jerónimo torzszülöttet nemzett. Ha Humberto nem tér le erről az útról és elvégzi a munkát, amivel Jerónimo megbízta, elérhetné célját és végre lehetne valaki. De mégis, annak ellenére, hogy a Rinconadában ennek a szörnyvilágnak a mindenható ura és akár teremtője is lehetne, itt csak titokban válhatna valakivé, mivel a benti világ úgy és azért lett felépítve, hogy soha senki ne szerezhesen tudomást róla. Soha senki, aki a külső, többségi és normálisnak tartott társadalomba tartozik, nem tudhat meg semmit a torzvilág belső működéséről. Bár Humberto egyszer sem mutatja annak jelét, hogy zavarná, ha csak titokban lehetne valaki, feltételezhető, hogy egy senkit, aki fel szeretne emelkedni a társadalmi ranglétrán, kellemetlenül érintene az a tudat, hogy bár ő már valaki, a valódi társadalomban és így az emberek többségének szemében ő továbbra is senki marad.

Hogy miért fogadta el az állást mindennek ellenére, igen könnyen megmagyarázható: Humberto nem fogadja meg apja racionális tanácsát, nem elégszik meg csupán azzal, hogy felküzdje magát a társadalmi középrétegbe; sokkal többre vágyik. Ez a nagyravágyás már több pícarót is bajba és kudarcba sodort, mint ahogy azt a *Buscón* egyik részletében is igazolva látjuk: Pablos előző, nála sokkal rangosabb gazdájának unokahúgát szeretné elcsábítani, de a hazugságokból szőtt háló nagyon hamar elszakad és a fiatal rosszabb helyzetbe kerül, mint ahonnan indult. Humberto esetében ez a túlzott nagyravágyóság oda vezet, hogy végső céljaként már nem csupán az úriemberi cím megszerzését látja. Humberto már nemcsak olyan szeretne lenni, mint Jerónimo, hanem Jerónimóvá szeretne válni, egyé lenni vele, birtokolni mindent, ami az övé, sőt esetleg túltenni rajta, hogy végre egyszer főntről tekinthessen rá. Ezt a feltevést több jelenetben is igazolva láthatjuk, melyek közül a legszembetűnőbb talán Jerónimo és Humberto „közös” sebesülése. Amikor a fiatal még csak a titkári tisztséget tölti be, egy választási kampány során a nép, a választások során történt csalások híre hallatán feldühödik és a gyanúsított jelöltre, Jerónimóra támad. Az egyik lázongó fejét vesztve Jerónimóra lő és eltalálja a karját. A távolság miatt viszont a lövés, amit ő a jelöltnek szánt és tudott is be, valójában a titkárt találja el. Jerónimo, hogy hasznot húzhasson a helyzetből, átköti saját karját egy Humberto vérével áztatott rongydarabbal, és úgy tesz, mintha a támadás áldozata valóban ő lett volna. A jelenet után Humberto összezavarodik és többször, még évekkel az esemény után is felemlégeti ezt a seb általi azonosulást:

„Igen, igen, én vagyok Jerónimo de Azcoitia, a vérző sebem bizonyítja”.<sup>19</sup> Más esetekben ez a szolgáló és gazda közötti identitásváltozás nyelvtani szinten jelenik meg. A regény egyes szám első személyű elbeszélője Mudito/Humberto, de számos alkalommal jelenik meg olyan egyes szám első személyű hang a szövegben, mely nem egyenesen hozzá tartozik. A narrátor mintha szó szerint idézné, vagy esetleg elképzelné más szereplők, például Jerónimo felesége, Inés vagy a Házat igazgató Benita nővér eszmefuttatásait, kijelentéseit. Bár ezek a váltások minden átmenet nélkül történnek a szövegben, a figyelmes olvasó szinte kivétel nélkül felfedezheti a kérdéses jelentekben ezt az idézett jelleget, melyben Mudito hangjába burkolva mások szólalnak meg. Ritka esetekben viszont, mint például a következő idézetben, az elbeszélő eseményekből ítélve a szavak közvetve Jerónimo szavai kell hogy legyenek, de mégis, olyan érzésünk támad, mintha a szavakat Mudito nemcsak idézné, hanem saját élményei, saját tapasztalásai közé sorolná, melyeket valós egyes szám első személyben ad át.

„Késő volt már, amikor lefeküdtem mellé a folyosón. Letakartam a lábát egy lámaszór ponchóval, majd a sajátomat is egy másikkal [...]

– Mire gondolsz?

Inés enyhén kinyújtózott.

– Én? Semmire...

Miért nem gondol semmire? Biztos, hogy gondol valamire, akkor is el kellene mondania, ha nem más, mint hogy jaj, Istenem, de szörnyű színe volt Laura ruhájának [...] Talán tényleg nem gondol semmire, bár semmire se gondolni, pont a legbensőségesebb pillanatokban védekezés, Inés, menekülés, ami kiüríti az agyad”<sup>20</sup> (158–159)

A jelenet valójában Jerónimo és Inés közt játszódott le, de abból, ahogy megfogalmazza az eseményeket és az azt követő gondolatfolyamból, kikövetkeztethető, hogy Humberto saját hangjával szól és elképzeli, hogy ő fekszik ott gazdája helyén, Inés mellett, akibe titokban szerelmes, talán csak azért, hogy még egy

<sup>19</sup> *Uo.*, 181. Saját fordítás: „Sí, sí, soy Jerónimo de Azcoitia, tengo mi herida sangrando para demostrártelo”

<sup>20</sup> Saját fordítás: „Era tarde cuando me tendí junto a ella en el corredor. Cubrí sus pies con un poncho de vicuña y los míos con otro [...]

– ¿En qué piensas?

Inés se desperezó apenas.

– ¿Yo? En nada...

– ¿Por qué no piensa en nada? Debe pensar en algo, debe decírmelo aunque no sea más que por Dios qué cosa más horrible el color del vestido de la Laura [...] Quizá sea verdad que no piensas en nada, aunque no pensar en nada justamente en los momentos más íntimos es una defensa, Inés, una huida que te mantiene la mente en blanco.”

közös pont legyen Jerónimo és közte. A jelenet végén világossá válik, hogy Humberto valóban jelen volt aznap este, és a kert sötét bokrai közé rejtőzve nézte végig az ott lejátszódó szexuális aktust. Azáltal, hogy meglegste, ahogy a házaspár közösül a kertben, úgy érzi, hogy magáévá tette gazdájának egy részét, hogy innentől kezdve ő uralja potenciáját. „A növényzet, ami engem is elrejt, Benita nővér, mert én figyeltem őket, kettő a sötétben világító szemek közül [...], a legsóvárgóbbak, a leginkább meggyötörtek, a legsebzettebbek az én szemeim voltak, Benita nővér”,<sup>21</sup> vallja be Humberto már Mudítóként egy lázas beteg pillanatában. Humberto, miközben tanúja volt a házaspár szerelmi életének sóvárogva vágyott rá, hogy helyet cserélhessen a férjjel és lefeküdhessen a feleség mellé; azonosult a férfival és úgy képzelte személyesen élte át azt az estét Inésszel.

Minden bizonnyal ez az azonosulási vagy identitáscsere iránti vágy lesz az, ami arra hajtja, hogy elfogadja a megbízást a Rinconada világában. Azon kívül, hogy óriási megtiszteltetésnek számít, hogy Jerónimo rábízza egyetlen fia teljes nevelését, és egy számára kialakított világ megteremtését, Humberto itt Jerónimo teljes körű képviselője lesz, mert az apa soha nem teszi be a lábát a szörnyvilágba. Az itt megteremtett világban tehát, Humberto eléri célját, és valóban Jerónimóvá válik.

Végső vágya azonban torz, groteszk módon vált csak valóra. Humberto nem az elegáns, magas, vonzó, izmos és mindenki által sokra tartott Jerónimo lett. Személyiségének csak egy szegmensét képes magáévá tenni, azt a részt, melyet a férfi kitalált magából, mert túl hitványnak és becstelennek tartotta, ahhoz, hogy sajátjaként megtartsa. Jerónimo elutasítja torzszülött fiát, és bezárja egy a társadalomtól elszigetelt világba, hogy titokban tartsa létezését. Humberto tehát nem több, mint az a személy, aki a szörnyszülöttért felel, egy olyan világban, ahol a szörnyet szörnyek veszik körül, és amelyben így Humberto, az egyetlen nem deform ember, az, aki a legnagyobb szörnynek tűnik. Egy szörny-Jerónimo, egy nem kívánt Jerónimo, akit az úri Jerónimo kivetett magából, egy ragyogó személyiség sötét árnyéka, semmi más.

## MENEKÜLÉS A SZOLGÁLATBÓL: A LEGSENKIBB SENKI

Humberto rövid időn belül nem képes tovább ebben a megalázó helyzetben élni, mely nem úgy alakult, mint ahogy tervezte. Elmenekül és a Házba zárkózik, ahol talán elfelejtheti, hogy egy valaki magából kivetett részeként kellett élnie, és ahol

.....  
<sup>21</sup> *Uo.*, 161. Saját fordítás: „la vegetación que también me ve oculta a mí, Madre Benita, porque yo los estaba vigilando, dos de esos ojos encendidos en la oscuridad [...], los más ávidos, los más atormentados, los más heridos eran mis ojos, Madre Benita”.

talán megvalósíthatja új és inverz célját: hogy a sok senki között a legnagyobb senki legyen. Úgy gondolja, hogy ha a kolostorban élő öreg szolgálók szolgálója lesz, ha elviseli a gúnyolódásait és engedelmeskedik a parancsainak, akkor szép lassan, végül ő lesz köztük a leghatalmasabb.<sup>22</sup> Humberto reakciója túlzott, minden pícáro nehézségekbe ütközik, sokan kudarcot vallanak első próbálkozásuk során, de mindig továbblépnek, és új helyen próbálkoznak. Pablos például, miután Spanyolországban már túl sok helyről elüldözték, úgy dönt, elhajózik az amerikai kontinensre, hogy ott is szerencsét próbáljon. Ezzel a jellemzően kitarító magatartással szemben Humberto letesz minden lehetőségről, mely által a jövőben társadalmi rangot ugorhatna, szem elől téveszti eredeti célját – vagy talán csak azt a célt, melyet apja álmodott neki, de ő sosem akart igazán – és bezárkózik többtucatnyi jelentéktelen öregasszony közé, hogy elérje az eredeti cél szöges ellentettjét és, hogy mindenki, de főleg Jerónimo, végre megfélemezzen róla. Tudatosan menekül ebbe az épületbe, tudván, hogy gazdája soha nem volt hajlandó ide belépni, és hogy ezáltal talán ez az egyetlen hely, ahol sosem fogja megtalálni. El akar tűnni előző világából és megszabadulni a szolgálói léttől, mely továbbra is a múltjához köti: „a Házban békén hagynak, én is csak egy vagyok a vénasszonyok közül, don Jerónimo [...], hadd pihenjek, ne üldözzön, én már megtettem önnek a szolgálatom”,<sup>23</sup> könyörög Humberto, hogy sikeresen megvalósulhasson eltűnése.

De minden próbálkozás ellenére soha nem képes megszabadulni Jerónimo szellemétől, attól a függéstől, ami hozzá kötötte őt már jóval azelőtt, hogy valóban a szolgálatába állt volna. Azóta, hogy először látta az utcán sétálni és az apja lenyűgözve hívta fel rá a figyelmét. Összeomolva kénytelen bevallani, hogy „én hű szolgálója voltam, don Jerónimo. Bár szeretnék már nem az lenni, nem megy. Ön megbélyegezte a fülem, mint egy birkának. Én még mindig szolgálom.”<sup>24</sup> Tudatában van az alárendeltségének és ostromozza magát vele:

„Na tessék, kis Humberto, alázd meg magad, kérj tőle szívességet vagy bármit, biztos megteszi, mert semmibe nem kerül neki megtenni, mert amit kérsz jelentéktelen lesz, könyörögj neki, [...] kérj tőle, csodáld, irigykedj rá, mert neki mindene megvan és ő minden, és neked semmi sincs és senki vagy”<sup>25</sup> (382)

<sup>22</sup> *Uo.*, 57.

<sup>23</sup> *Uo.*, 71. Saját fordítás: „me dejan tranquilo adentro de la Casa, soy otra vieja, don Jerónimo [...], déjeme descansar, no me acose, yo ya lo he servido”.

<sup>24</sup> *Uo.*, 57. Saját fordítás: „Yo fui su fiel servidor, don Jerónimo. Aunque quiero dejar de serlo, no puedo. Usted me marcó en la oreja como a un carnero. Yo sigo sirviéndolo.”

<sup>25</sup> Saját fordítás: „ahí lo tienes, Humbertito, humíllate, solicítale un favor o cualquier cosa que seguramente de concederá porque nada le costará concedértela ya que tu pedido será insignificante, ruégale, [...] pídele, admíralo, envidíalo porque él lo tiene todo y es todo y tú no tienes nada, tú no eres nadie”.

Különös módon, a most bemutatott megalázkodás mellett folyamatosan jelen van egyfajta felsőbbrendűségi érzés is, mely abból fakad, hogy amikor szó nélkül eltűnt a rinconadái házból, becsapta és felülmúlta Jerónimót, és amikor szemtanúja volt Jerónimo és Inés szerelmi aktusának, birtokába vette gazdája potenciáját. „A szemtanúság is egyfajta szolgálat, ön tudja, hogy a szolgálók magukkal viszik gazdáik egy részét, igen, maga tudja, hogy is nem tudná, ha nálam van az ön legfőbb része”,<sup>26</sup> fenyeget Mudito és hozzáteszi: „ne vess csak don Jerónimón, te vagy az, aki szolgálóddá tetted őt”.<sup>27</sup> Úgy érzi két fegyver van a kezében: Jerónimo szexuális potenciájának irányítása, és a Házban lakó egyik árva, Iris Mateluna méhében növekvő magzat. A gyermek apja valószínűleg Humberto, a fogantatás körülményei viszont homályosak, tehát akár az is elképzelhető, hogy az apa valójában Jerónimo, és így, a születendő gyermek az Azcoitia család egyetlen (nem torzszülött) örököse. Később kiderül, hogy ez a gyermek valójában meg se fogant, amivel Humberto elveszíti az utolsó reményt is, hogy valamilyen úton az Azcoitia család részévé válhasson. Az a lehetőség, hogy egy Peñazola, akár tisztességtelen módon is, Azcoitia vezetéknevhez juthasson, eloszlik. Ugyanúgy, ahogy a regény végén Humberto/Mudito is. Miután a vénasszonyok átköltöznek a Házból az új idősotthonba, megfeledkeznek Humbertóról, és nem viszik magukkal. Ekkor már egyetlen emberi lény emlékezetében sem létezik: végre a legnagyobb senki lett az összes senki közül.

## KONKLÚZIÓ

Mindezek után fel kell tenni a kérdést: egy valódi pícaro útja ez? Tekintheső Humberto Peñazola pikareszk személyiségnek? Az előző oldalakon kifejtettek alapján továbbra se lehet kizárólagos választ adni a kérdésre. Camilo José Cela a *Novela Picaresca Española* című kötet előszavában<sup>28</sup> úgy fogalmaz, hogy:

„a pícaro egy olyan sztoikus, aki tudja, hogy a világ, ami körülveszi rossz és igazságtalan, de nem is próbálja megváltoztatni, mert fél, hogy a foltozás után még rosszabbra sikerül. [...] A pícaro csak élni szeretne (vagy nem meghalni) és tudata mélyén azzal

.....  
<sup>26</sup> *Uo.*, 71. Saját fordítás: „ser testigo también es ser sirviente, usted sabe que los sirvientes se quedan con una parte de sus patrones, sí sabe, cómo no lo va a saber si yo me quedé con lo principal suyo”

<sup>27</sup> *Uo.*, 247. Saját fordítás: „riete de don Jerónimo, eres tú el que lo has esclavizado a él”

<sup>28</sup> Cela, Camilo José: „Prólogo”, in Alonso, Dámaso (szerk): *i. m.*

álmodik, hogy egyszer eljön az a nap, amikor kiléphet a pícaro létből, ha máshogy nem, akkor legalább látszólag.”<sup>29</sup> (16)

A fenti definíció szerint Humberto pícarónak tűnik abból a szempontból, hogy arról álmodik, hogy kitörhet a pícaro létből és a szolgálói szerepkörből. Viszont nem tekinthető annak, ha azt vesszük figyelembe, hogy egyrészt nem elégedett meg azzal, hogy csak úgy tűnjön, hogy sikerült valakivé válnia, másrészt pedig, amikor megpróbál ő maga Jerónimo lenni és nem éri be azzal, hogy a titkára és képviselője legyen, tulajdonképpen szembehelyezkedik a bevett társadalmi renddel és megpróbálja megváltoztatni az őt körülvevő világot.

Valamivel később, de még ugyanabban az előszóban Cela így folytatja:

„És a társadalom ostroma alatt [...] antiszociálissá válik [...] és azt gondolja, hogy azon kívül [...] nyugodtabban élne. Ez a magatartás visszaüthet és arra a szélsőséges viselkedésre készítheti a pícarót, hogy létrehozza a saját társadalmát, mely az őt elutasító társadalommal párhuzamos, de hozzá képest inverz erkölcsi és humánus beállítottságában.”<sup>30</sup> (16)

Útja során Humberto két a valós társadalommal párhuzamos világban mozog: egyrészt a Rinconadában, másrészt a Házban. Bár az elsőben valóra váltja minden pícaro álmát, nem elégszik meg vele, továbbra is érzi magán a terhet, melyet a Jerónimónak tett szolgálat ró rá és nem fogadja el, hogy számára valójában lehetetlen elérni egy olyan státust, melyben senkinek ne lenne alárendelt. Elutasítja az első párhuzamos társadalmat és átvonul a Házba, ahol a külső társadalom értékrendjéhez képest egy teljesen inverz rendszer uralkodik. A chimbai Házban a legnagyobb az, aki a legkisebb: Benita nővér felel a kolostor rendjéért, de valójában semmi hatalma nincs az öregasszonyok felett és nem is tud semmit a Házban történő események nagy részéről. Ezzel szemben Mudito, a sötétből, hang és hallás, sőt valós név nélkül, képes hatalmába keríteni az épület minden apró zugát, lakóját és történetét. Humberto itt végre megtalálja azt, amit keresett, de eredeti elképzeléséhez képest egy önmagából teljesen kifordult módon.

.....  
<sup>29</sup> Saját fordítás: „El pícaro es un estoico que sabe que el mundo en torno es malo e injusto, pero que ni prueba siquiera a modificarlo porque teme que con el arreglo pueda resultar peor. [...] El pícaro sólo intenta vivir (o no morir) y, en fondo de su conciencia, sueña con que llegue el día en que pueda dejar de serlo o, al menos de parecerlo.”

<sup>30</sup> Saját fordítás: „Y asediado por la sociedad [...] se torna antisocial [...] pensando en que fuera de ella [...] ha de vivir más tranquilo. Esta actitud a contrapelo puede llevar al pícaro a la situación límite de formar su propia sociedad paralela y de inverso sentido ético y humano, que la sociedad que lo rechaza.”



Kulin Katalin „El obsceno pájaro de la noche” című tanulmányában<sup>31</sup> a regény alapvető témájaként, avagy a pikareszk regényekre oly jellemző „caso”-ként,<sup>32</sup> Humberto névszerzési vágyát határozza meg.<sup>33</sup> Ennek ellenére a regény végén a főszereplő nemhogy nem szerzett magának nevet, de, valószínűleg akaratlanul, még azt a jelentéktelen nevet is elveszítette, amellyel született. Humberto Peñazola, szegény, de becsületes szülők gyermeke a Ház elfelejtett Muditója, kis némája lett. A főhős és ezáltal a regény irányadó célja nem valósul meg.

Ha egy pícaro a főhős ellenképe,<sup>34</sup> akkor Humberto az antihősök antihőse. Nem felel meg annak a képnek, melyet egy irodalmi főhősről alkotunk, ráadásul még a hozzá alapvetően hasonló antihősöket is cserbenhagyja, amikor eldobja magától vagy elfelejti eredeti úti célját. Összességében, bár Humberto, mint ahogy azt feljebb már kifejtettük, származását tekintve nem minden szempontból tűnik pícarónak, életútját valódi pícaróként kezdi el, vagy legalábbis egy pícaróra jellemző utat kezd el bejárni: a feltörekvési vágy, az, hogy valaki szeretne lenni a társadalomban, hogy rangos pozícióra vágyik és, hogy mindezt szolgálva és egy gazda segítségével igyekszik elérni, mind erre utalnak. De útközben megtörik és feladja, megtagadja azt a célt, ami minden pícarónak alapvető vágya; annak ellenére, hogy ő lehetne az egyik pícaro, aki legtöbbször vitte élete során – hiszen Jerónimo de Azcoitia, egy valódi úriember, bizalmasa és teljes képviselője volt – maga mögé temet mindent és saját akaratából eredeti társadalmi státusánál sokkal nagyobb mélységekbe süllyed. Ha a történet kronológiai szempontból a Rinconadában kialakított világ alapításával zárulna, talán tarthattuk volna Humbertót szinte teljes mértékben pícarónak, viszont, tekintve, hogy a regény bemutatja szándékos hanyatlásának teljes történetét is, nem tekintjük többnek, mint egy pikareszk tulajdonságokkal rendelkező regényhősnek.

.....  
<sup>31</sup> Kulin Katalin: „Obsceno pájaro de la noche”, In Anderle Adám (szerk.): *Experiencia real expresión abstracta*, Szeged, Hispánia, 1997.

<sup>32</sup> Eset vagy indok. Az elbeszélés célja és miértje fogalmazódik meg benne, létjogosultságot adhat a narrációnak.

<sup>33</sup> Kulin Katalin: *i. m.*, 19.

<sup>34</sup> Cela, Camilo José: *i. m.*, 15.

„CSAKHOGY AZ ÉRZETEK VAGY A KÉPEK,  
MELYEK ÁLLÍTÓLAG MINDEN MEGISME-  
RÉS KEZDETÉT ÉS VÉGÉT ALKOTJÁK, MIN-  
DIG CSAK EGY ÉRTELEM HORIZONTJÁN  
JELENNEK MEG, ÉS AZ ÉSZLELT JELENTÉSE  
EGYÁLTALÁN NEM EGY ASSZOCIÁCIÓBÓL  
ADÓDIK, HANEM ELLENKEZŐLEG: MINDEN  
ASSZOCIÁCIÓ ELŐFELTÉTELEZI AZT, LEGYEN  
SZÓ EGY JELENLEVŐ ALAK EGYBELÁTÁSÁ-  
RÓL VAGY EGY RÉGI EMLÉK FELIDÉZÉSÉRŐL:  
ÉSZLELÉSI MEZŐNKET »DOLGOK« ÉS »DOL-  
GOK KÖZÖTTI TÉRKÖZÖK« ALKOTJÁK.”

MAURICE MERLEAU-PONTY:  
AZ ÉSZLELÉS FENOMENOLÓGIÁJA

ISBN 978-963-312-190-0



9 789633 121900