

Határok

a spanyol nyelvű
irodalmakban



LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

PALIMPSZESZT

**Határok
a spanyol nyelvű
irodalmban**

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

Határok a spanyol nyelvű irodalmakban

LAZARILLO – FIATAL HISPANISTÁK TANULMÁNYAI

PALIMPSZESZT

2007

Szerkesztette

MENCZEL GABRIELLA

VÉGH DÁNIEL

Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Budapest, 2007

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke



Megjelent az ELTE EHÖK
és az ELTE BTK HÖK támogatásával

Minden jog fenntartva.

Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz
a kiadó előzetes hozzájárulása szükséges.

© Szerzők

© Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2007

ISBN 978-963-86524-8-5

ISSN 1789-4557

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ	6
BODA BENJAMIN GÁBOR	
A <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> mint operai forrás	8
BORÁROS-BAKUCZ DÓRA	
Baltasar Gracián és Faludi Ferenc	
<i>Bölcs és figyelmetes udvari ember: műfordítás vagy átköltés?</i>	19
KISS GABRIELLA	
„Az istenek halnak, az ember él”	
Egy laicizált apokalipszis térjátékai. Miguel Delibes: <i>A szemfödél</i>	29
KOVÁCS PÁL	
Don Manuel, a kereső Megváltó	
Az organikus metafora mint kapocs a művészi fikció és a természeti valóság között Unamuno <i>Don Manuel, szent vértanú</i> című kisregényében	38
VÉGH DÁNIEL	
Calderón patikája	
A derridai metaforaelmélet színrevitele	
Calderón <i>Saját becsületének orvosa</i> című színdarabjában?	49
DÖMÖTÖR ANDREA	
„lebeg keringve bennem a hiányod”	
Az anyakép César Vallejo és József Attila költészetében	59
SKRAPITS MELINDA	
Titok és megismerés	
Elbeszélői stratégiák vizsgálata María Luisa Bombal <i>A fa</i> c. novellájában	67
SMID MÁRIA BERNADETT	
Óriáspókok hálójában	
Julio Cortázar <i>Történet óriáspókokkal</i> c. novellájának narratológiai elemzése	75
SZALAI ZSUZSANNA	
Szó és kép találkozása – képversek a boncasztalon	87
VARGA GÁBOR	
Metamorfózissal az imaginárius világba	
Felisberto Hernández: <i>Las Hortensias</i>	98
ZELEI DÁVID	
Egyesült Államok: Ariel vagy Kalibán?	
Észak-Amerika-képek a latin-amerikai irodalmi gondolkodásban	
a függetlenség kivívásától a <i>boomig</i>	105

Előszó

Amikor 2006. tavaszán megalakítottuk a Hispanisztika Tudományos Diákkört az ELTE BTK Spanyol Tanszékén, még nem is gondoltuk, hogy ilyen messzire jutunk. Ehhez szükség volt a hallgatói kezdeményezésre, arra a lelkes csapatra, amely az itt bemutatott dolgozatok szerzőiből áll. A nyolc hallgatói pályamunka (Boda Benjamin Gábor, Dömötör Andrea, Kovács Pál, Skrapits Melinda, Smid Mária Bernadett, Szalai Zsuzsanna, Végh Dániel, Zelei Dávid) szép sikerrel szerepelt 2007. áprilisában a XXVIII. Országos Tudományos Diákköri Konferencia ülésein. A Romanisztika szekcióban Végh Dániel I., Zelei Dávid II., Kovács Pál pedig különdíjat nyert. Aki valaha részt vett tudományos diákköri munkában, akár hallgatóként akár témavezető oktatóként, tisztában van vele, mennyi idő és energia szükséges a végül benyújtásra kerülő verzió elkészítéséhez. A kezdeti anyaggyűjtés után hónapok, sőt évek telnek el, a rendszeres konzultációk alkalmával újabb és újabb szempontok felvetésével, a tanulmány többszöri átszerkesztésével, egész szövegrészek kihúzásával, a bibliográfiai adatok aprólékos pontosításával készülnek az újabb és újabb változatok. A konferencián szereplő spanyol nyelvű dolgozatok újragondolása után született magyar nyelvű tanulmányokat tartalmazza ez a gyűjtemény, amelyek mellé meghívtuk az ELTE BTK Spanyol Tanszék „A kortárs latin-amerikai próza” c. PhD programjának doktoranduszait is. Szeretnénk, ha kiadványunk valóban *határokat* rombolna le konkrét értelemben is. Nem titkolt célunk, hogy lelkesítsük a fiatal szerzőket és egyben publikálási lehetőséget nyújtsunk azoknak, akik reményeink szerint a *küszöb* átlépése után folytatják majd a munkát.

És *határokról* szólunk, de nemcsak a szó fenti objektív jelentésében. Ha végignézzük az írásokat, még ha eredetileg bármiféle tematikus megkötés nélkül készültek is, különös módon találunk olyan csomópontot, amely körül sugárszerűen elhelyezhetők. Szinte mindegyik az irodalom és az irodalmiság *határait* feszegeti, s az irodalomelméletek modern vonulataira reflektál. A tanulmánykötetben többek között irodalom és zene, költészet és képzőművészet interdiszciplináris kapcsolatairól, a narratológiai diegetikus határátlépések problematikájáról, a derridai metaforaelméletről, vagy a poétikai vonatkozások filozófiai, eszmetörténeti következményeiről találunk elemzéseket.

A kötet címe is valamiképpen *határookra* utal. A *Lazarillo* (ejtsd: laszaríjő, magyar jelentése „Kicsi Lázár” és „vakvezető”) az 1554-ben megjelent *Lazarillo de Tormes*, az első pikareszk regényt idézi meg, azt a művet, amely a modern értelemben vett spanyol irodalom megszületését harangozza be, s az európai irodalomban évszázadokig érvényes formát indít útjára. Nélküle *Tom Jones*, *Gil Blas* és természetesen *Don Quijote* sem lehetne az, akinek megismertük. De gondolhatnánk Alonso Carrió de la Vandra vélhetően 1776-ban megjelent *Lazarillo de ciegos caminantes* [Vak utazók vezetője] című könyvére is, amely az Újvilág gyarmati korszakában a megkésett pikareszk műfaj jellegzetes képviselőjeként valóban útleírászerű képet ad az akkori világról – amint számos latin-amerikai mű azóta is. A mi újszülött *Lazarillónk* eképp a spanyol nyelvű irodalmakat kedvelők vezetőjéül kíván szegődni, hogy a maga szerény módján e *terra incognita* felfedezésében segítse a magyar olvasót.

A *Lazarillo* megálmodásakor a kezdetektől magyar nyelvű kiadvány lebegett szemünk előtt. Magyarországon a spanyol nyelvvel és irodalommal kapcsolatos tanulmányok – a nemzetközi hispanisztika vérkeringéséhez kapcsolódva – túlnyomórészt spanyolul jelennek meg, s eképp a nyelvet nem ismerők számára hozzáférhetetlenek. Mivel azonban a spanyol-amerikai kánon reprezentatív műveiből nem kevés legalább részletekben olvasható magyarul, kézenfekvőnek tűnt, hogy műelemzéseket, műértelmezéseket is kínáljunk melléjük magyar nyelven.

Az összeállítás hagyományteremtő céllal született: reményeink szerint a *Lazarillo* tanulmánykötet-sorozatként saját *batárait* is átlépheti. A *Lazarillo* a hispanisztika olyan fórumává szeretne válni, amely a nem-(csak)-hispanisták, illetve a tágan értett magyar irodalom felé is nyit. Reméljük, hogy koncepciónk újabb és újabb tanulmányok írására ösztönzi elsősorban a fiatal kutatókat, de mindenképpen szeretnénk hangsúlyozni, hogy jelen kötetünk Tudományos Diákkörös és doktorandusz szerzői mellé a jövőben szeretettel várjuk a spanyol nyelvű irodalmak iránt elkötelezett kollégákat is – nem csak az ELTE BTK Spanyol Tanszékről.

Budapest, 2007. november 26.

A szerkesztők

A XXVIII. OTDK-n bemutatott dolgozatok témavezetői:

Menczel Gabriella (Boda Benjamin Gábor, Dömötör Andrea,
Smid Mária Bernadett, Szalai Zsuzsanna, Zelei Dávid)
Scholz László (Kovács Pál, Skrapits Melinda)

A Don Álvaro o la fuerza del sino mint operai forrás

Mogorva, idős spanyol nemesúr figyeli rosszálló tekintettel Giuseppe Verdi (1813-1901) *A végzet hatalma* című operájának spanyolországi premierjét a madridi Teatro Real egyik páholyában, 1863 március 21-én. Talán ő az egyetlen, aki nem tárja ki szívét az ötvenéves *maestro* áradó melódiáinak befogadására; s ő az opera irodalmi alapjának, a *Don Álvaro o la fuerza del sino* című romantikus drámának szerzője. Ángel de Saavedrának, Rivas hercegének (1791-1865) 1835-ben ezzel a forradalmi alkotásával győzött a romantika a hispán színpadokon, drámaírók egész nemzedéke alkotott az ő nyomdokain. Giuseppe Verdi operaszerzői pályája során végig különleges vonzódást és értő érzékenységet tanúsított a spanyol romantika iránt. Gazdag életművéből kiemelkedik három nagyszerű alkotás, mely triászt nyugodtan nevezhetnénk akár egy Verdi-féle spanyol romantikus trilógiának is. Antonio García Gutiérrez drámái alapján megkomponálta *A trubadúrt* s a *Simon Boccanegrát*, majd hispán operai adaptációinak megkoronázása a legendás, szimbólum értékű *Don Álvaro* megzenésítése lett.

Az öreg herceg már a próbafolyamat során is rendre keresztbe tett Verdinek szúrós közbeszólásaival és eligazításaival. Méltatlannak érezte a komponista muzsikáját drámájának magasztos, emelkedett, gyönyörű soraihoz képest. Pedig Giuseppe Verdi sosem viseltetett ennél hübben a szüzséül szolgáló alpmű irányába. Életművéből kiemelkedik a Schiller, Byron, Hugo és Shakespeare alkotásai alapján készült operák csoportja. Eme máig elismert szerzők tekintélyes névsora mellé sikerült beemelnie a napjainkban elhanyagolt spanyol romantika alkotásait. Maga a tény, hogy a szentpétervári olasz társulat számára komponált operát (ősbemutató: 1862, Szentpétervár) érintetlen formában engedte bemutatni Madridban, főhajtás a hispán romantika előtt. Ekkor tudniillik már önmaga is elégedetlen volt a darab első verziójával, főként a véres, sok halottat felvonultató ultraromantikus fináléval. Egyedül a spanyol főváros kaphatott engedélyt *A végzet hatalma* eme kezdetleges formájának bemutatásához.¹

Ha az 1865. esztendőben elhunyt Rivas megélhette volna az 1869-re átdolgozott, a milánói Scalában bemutatott, máig játszott verzió egyik előadását, minden bizonnyal még forróbban tombolt volna önérzetes lelkében a düh. A végleges változatban ugyanis nem egy ponton eltérést találunk a cselekményben, s ez komoly kihatással van az új mű esztétikájára s végkicsengésére.

Tanulmányom célja a két különböző műfajú művészeti alkotás szereplőkészletének elemző összevetése. Rivas drámáját Verdi végleges változatával hasonlítom össze, s csak indokolt esetekben utalok az 1862-es első verzióra. Mindenek előtt rendkívül fontos a szereplők összevetéseinek bő kontextusait is egymással összevetni. Ennek érdekében álljon itt a következő, magyarázatokkal ellátott ábra, mely bemutatja a két mű szerkezetét, az egyes felvonások s jelenetek bontásait, a bennük színre lépő figurák feltüntetésével.

¹ Rivas és Verdi konfliktusáról szemléletes képet kapunk a következő, dramatizált életrajz stílusában írt cikkből: Cabanach, José: "La forza del destino", *Calibán*, 11, enero 2000, 25.

1. ábra: a Rivas-dráma és a Verdi-opera librettójának különbségei

Ángel de Saavedra, Rivas hercege: *Don Álvaro, avagy a végzet hatalma* (1835)

Első felvonás	Második felvonás	Harmadik felvonás	Negyedik felvonás	Ötödik felvonás
A trianai zsánerkép Szereplők: Tiszt, Preciosilla , Majo, Kanonok, Tío Paco, 2 helybéli, Don Álvaro (néma)	Az hornachuelosi zsánerkép Sz.: <i>Diák</i> , Fogadósné, Őszvérhajcsár, Tío Trabuco , Fogadós, Alcalde , Lány	A kártyázó tisztok zsánerképe Sz.: Pedraza, 4 tiszt, Káplán, Don Carlos	Egy katonai szállás- hely Sz.: Don Carlos , Don Álvaro	A koldusok zsánerképe. A kolostor udvara Sz.: Melitón testvér , Nő, Öreg, Sánta, Félkezű, Gvárdián , <i>Don Alfonso</i>
Calatrava márkí háza Sz.: Márki , Leonor , Curra , Don Álvaro	„Az angyalok madon- nája” kolostor előtt Sz.: Leonor , Melitón testvér , Gvárdián	Erdő Sz.: Don Álvaro , Don Carlos	Velletri főtere Sz.: 3 tiszt, Alhad- nagy, Hadnagy, Pedraza, Don Álvaro (néma)	„Rafael atya” cellája Sz.: Melitón testvér , Don Álvaro , <i>Don Alfonso</i>
		Az itáliai csatatér Sz.: Don Carlos , Kapitány, Hadnagy, Alhadnagy, katonák	Egy tiszt szobája Sz.: Kapitány, Don Álvaro , Örmester	A kolostor udvara Sz.: Melitón testvér , Don Álvaro , <i>Don Alfonso</i> (néma)
		Egy főtiszt szállása Sz.: Don Carlos , Seborvos , Don Álvaro		Völgy a remetebarlang- gal Sz.: <i>Don Alfonso</i> , Don Álvaro , Leonor , Gvárdián , szerzetesek

Giuseppe Verdi: *A végzet hatalma* (1869) Libretto: F. M. Piave – A. Ghislanzoni

Első felvonás	Második felvonás	Harmadik felvonás		Negyedik felvonás
A trianai zsánerkép Verdi elhagyja. Helyette nyitány vezeti be a művet.	Az hornachuelosi zsánerkép Sz.: <u>Don Carlos</u> , Alcade, <u>Leonora</u> , Trabuco, <u>Preziosilla</u> , kórus ** ***	A kártyázó tisztok zsánerképét Verdi elhagyja, színpalak mögötti hangokkal érzékelteni. A hely- szín rögtön az Erdő	Katonai tábor Velletri mellett Sz.: kórus, Don Alvaro, Don Carlos, <u>Preziosilla</u> , <u>Trabuco</u> , <u>Melitone</u>	A kolostor udvara Sz.: kórus (koldusok), Melitone, Gvárdián, <u>Don Carlos</u> , Don Alvaro
Calatrava márkí házában Sz.: Márki, Leonora, Curra, Don Alvaro *	„Az angyalok ma- donnája” kolostor előtt Sz.: Leonora, Melitone, Gvárdián, kórus (szerzetesek) ****	Sz.: kórus (katonák), 2 hang, Don Alvaro, Don Carlos	Rivas negyedik felvonásának második és harmadik képét Verdi elhagyja. A felvonás első képé- nek eseményei a táborban történnek, mely ezután egy új, független zsánerkép helyszíne. Ennek forrása Schiller <i>Wallenstein táborna</i> című drámájának egy képe.	
		Egy Velletri melletti ház Sz.: kórus (katonák), Seborvos, Don Carlos, Don Alvaro		Völgy a remetebarlang- gal Sz.: Leonora, <u>Don</u> <u>Carlos</u> , Don Alvaro, Gvárdián *****, *****

A Rivas-drámája szerkezetét bemutató táblázatban **félkövér** betűtípus jelöli azon szereplők nevét, akik szólistaként továbbélnek Verdi operájában. *Dőlt* betűtípus jelöli a Diák és Don Alfonso szerepét: Szövegük ugyan továbbél az operai librettóban, ám a két szereplő beolvad Don Carlos figurájába. Végül aláhúzott betűtípus jelöli azon szereplők nevét, akik a rivasi szituációkhoz képest más képekben is megjelennek.

Csillagok jelölik azokat az operai számokat, melyek szövegbeli megfelelőit Rivas drámája nem tartalmazza:

* „Me pellegrina ed orfana” – Leonora áriája

** „Al suon del tamburo” – Preziosilla belépője

*** „Padre, eterno signor” – zárándok-jelenet, együttes

**** „Il santo nome di Dio Signore sia benedetto” – Leonora beöltöztetési jelenete (A gvárdián, Leonora, kórus)

***** „Pace, pace, mio Dio!” – Leonora ún. Pace-áriája

***** „Non impicare, imiliati a Lui ch'è giusto e santo” – A gvárdián, Don Alvaro és Leonora záró-tercetjé

Már a táblázatok összevetésekor levonhatóak bizonyos általános tanulságok. Feltűnő például a Rivas-dráma sűrű színváltásainak számbeli lecsökkentése a Verdi-operában. Ángel de Saavedra darabja forradalmi, romantikus lázadó szellemben fogant, minden erejével az előző korszak neoklasszikus esztétikája elleni heves felkelés. Széttöri a bálványozott arisztotelészi hármas egység szigorú normáit: rengeteg helyszínen, közel hat év alatt, több tucatnyi mellék- és zsánerszereplő felhasználásával görgeti előre a cselekmény fonalát. A *Don Álvaro* esetében 1835-ben, a romantikus robbanás perzselő korszakában mindez magától értetődik, nemhiába vonnak többen párhuzamokat Rivas és a francia Victor Hugo közt, egyfajta spanyol *Hernán*ként emlegetve a művet.² 1862-re, s még inkább 1869-re azonban a dramaturgia középpútra tért, a neoklasszikus merev dogmák és a romantikusok sokszor lehetetlen és megvalósíthatatlan túlzásai közé. Verdi esetében ehhez csatlakozik az opera műfajának sajátos elvárás rendszere is, rögtön világossá téve a két táblázat közti feltűnő változásokat. A műfajbeli különbségek és a különböző elvárások azonban éppen a szereplőkészletek kérdésében vetik fel a legtöbb kérdést, ezért érdemes elmerülni az összehasonlításban.

A spanyol romantikus drámák szereplőkészleteiben megfigyelhető egy gyakori jelenség, egyfajta szigorú hierarchia a figurák rendjében, mely a korszak gondolkodásmódjából logikusan eredeztethető. Amint az Ricardo Navas Ruiz találóan megfogalmazza: a romantikus dráma főszereplők drámája – a főszereplők nem egyszer címszereplők is egyben, s az esetek túlnyomórésztében férfiak.³ Ezek a főszereplők a romantikus férfieszmény prototípusai, ékes példájuk maga Don Álvaro. Magányosan, elszigetelve, a társadalom szélére sodródva vívnak reménytelen küzdelmet a fennálló rend ellen, az ellentétes értékrendek ellen, s sorsuk a bukás.

A 19. századi olasz operák felvázolható szereplőkészlet-sémái merőben más képet mutatnak. A közönség elvárásai diktálják a figurák egymás közötti aránymegoszlását, hiszen a kor érzékeny hallgatóinak egyszerre volt igényük tenorokra, szopránokra és baritonokra, ráadásul egyenlő súlyban. Lassacskán ki is rajzolódott egy állandósuló séma, mely Rossinin és Donizettin keresztül Verdi életművében is érvényre jutott. Ez a tenor, a szoprán és a bariton által megformált kiegyensúlyozott háromszög, mely ugyanolyan arányú énekelnivalót s jelenést biztosít mindhárom hangfajú szereplőnek. A tenor és a szoprán szerelmének ellenzője a bariton (szerelmi riválisként, atyaként, testvérként stb.): ez a képlet már a rivasi drámában is adja magát, csupán az Álvaro, Leonora és a Vargas testvérek közötti egyensúly nem áll fent, hisz a főhős az, aki mindenki más fölé magasodik egzisztenciális és metafizikai vívódásával, abszolút főszereplővel.

Adott hát a feladat Verdinek s librettistájának (Francesco Maria Piave): meg kell valósítani azon dramaturgiai átalakításokat, melyekkel létrejön a már említett háromszög. A következőkben egyenként elemzem a három operai főszereplővé lett figura drámaiból operai szereplővé válását.

² A francia párhuzam fő szószólója Boussagol, elméletét idézi Alborg, Juan Luis: *Historia de la literatura española IV. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1992, 510.

³ Navas Ruiz, Ricardo: *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990, 52.

A tenor – Don Álvaro

Nagy formátumú romantikus férfinőként Rivasnál Don Álvaro jelleme mindenki más fölé emelkedik maximális kidolgozottságában. Mindvégig titokzatos atmoszféra lebegi körül, ezt készíti elő gondosan a drámát nyitó első trianai zsánerkép, ahol a szereplők a főhős homályos származásának rejtélyét próbálják megfejteni kedélyes beszélgetésük közepette.

Don Álvaro származásának rejtélye nem más, minthogy egy új-spanyolországi helytartó s egy inka hercegnő törvénytelen gyermeke, azonban mindez csak a dráma legvégén derül ki teljesen, hála Rivas gondos dramaturgiai építkezésének. A férfi még mesztic volta miatt kívül is reked a társadalmon. Hiábavaló legendás gazdagsága⁴, fekete szolgája s kincsei: a maradi Calatrava márki elszegényedett, ősi családja mégsem fogadhatja el a Vargas-leány, Leonor udvarlójának Rivas drámájának világában. Kialakul a szerelmi bonyodalom, a tiltott és lehetetlen szerelem romantikus toposza. Habár a nép szemében igazi bálvány ő, a bikaviadatok bátor hőse⁵, magánéletében mégis összeütközik a konzervatív értékrendű Vargas famíliával, s ez a család lesz élete végéig üldöző végzetének megtestesítője.

Figuráját három kiemelt vonatkozás mentén elemzem.

Az első a titokzatosság kérdése. Ahogy azt Ermanno Caldera kijelenti, „Don Álvaro a spanyol romantikus repertoár első nyíltan titokzatos hőse.”⁶ A misztikus, homályos atmoszférát Rivas mesteri, gondos dramaturgiával építi fel. Szintén Caldera az, aki felhívja a figyelmet a rivasi dramaturgia alapfogására: „A titokzatos atmoszféra már a főszereplő tényleges színrelépése előtt megelőzi őt.”⁷ Apró mozaikkockákból áll össze Don Álvaro múltja, a nyitóképtől az utolsó felvonás Don Alfonsóval való drámai dialógusáig. A zsánerszereplők találgatásai után az első felvonás második képében a férfi Leonornak is elejt homályos utalásokat egy bizonyos sejtethető Napkultuszra, inka szimbólumra, rövid időre felvillantja ősei tájait az elszegényedett, rideg Calatrava palotában. Érdemes idézni a sorokat, amelyeket később az opera librettójában található megfelelővel vetek össze:

„...y cuando el nuevo sol en el Oriente,
protector de mi stirpe soberana,
numen eterno en la región indiana,
la regia pompa de su trono ostente,
monarca de la luz, padre del día,
yo tu esposo seré; tú, esposa mía.” (I, 7)

⁴ „A tipikus romantikus hős [...] gyakran feltűnően gazdag.” (Pedraza Jiménez, Felipe-Rodríguez Cáceres, Milagros: *Manual de literatura española. VI. Época Romántica*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 1982, 338, ford. B.B.)

⁵ „Habitante segundo. – No fue la corrida tan buena como la anterior. Preziosilla. – Como que ha faltado en ella Don Álvaro el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España.” (I, 2.)

⁶ Caldera, Ermanno: “Los temas del teatro romántico”, in Rico, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española, tomo 5: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, 210.

⁷ Uo.

Dramaturgiai középpontba, kulcspozícióba helyezi Rivas Don Álvaro harmadik felvonásbeli nagymonológiát, mely a romantikus férfinő metafizikai bizonytalanságának programbeszédéként is értelmezhető. Ebbe ágyazva azonban homályosan még születésének körülményeire is utal, természetesen az újvilági tájat felidéző lappangó motívumok további kíséretében:

„Para engalanar mi frente
Alá en la abrasada zona
Con la espléndida corona
Del imperio de Occidente [...]
que una cárcel fue mi cuna
y fue mi escuela el desierto.” (III, 3.)

A teljes történet végül csak az ötödik felvonásban, a Don Álvaro-Don Alfonso párbeszédben kristályosodik ki a befogadó előtt. Gondos, lépcsőzetes feloldása ez a homályos származás problematikájának.

Verdi művében éppen ez a gondos felépítés törik meg, s ezáltal veszít sokat Don Álvaro jelleme, hogy közelebb kerüljön az operabeli Leonorához és Don Carloséhoz. Az operában elmarad az első zsánerkép, a zenekari nyitány után a cselekmény egyből a szoktatási kísérlettel veszi kezdetét. Mindebből következik, hogy a trianai képpel együtt elmarad a titokzatos atmoszféra előkészítése is. A szerelmi duettben, paradox módon mégiscsak bennmarad az uralkodói származásra, a Nap imádatára való röpke utalás, mint Álvaro múltjának első, logikátlanak értékelhető operai felemlítése, melyre Leonora, épúgy mint a drámában, itt sem reagál:

„E quando il sole, nume dell’India,
di mia regale stirpe signore,
il mondo inondi del suo splendore,
sposi, o diletta, sposi, o diletta, ne troverá.”⁸

A komponista és szövegkönyvírója, Francesco Maria Piave minden Don Álvaro múltjára vonatkozó kérdést a monológból komponált harmadik felvonásbeli nagyáriában old meg. Ennek funkciója az operában kettőssé válik: explicit elbeszélésévé a főszereplő múltjának és inka származásának, valamint szenvedélyes kifejezésévé a Leonora iránti erőteljes, nosztalgikus szerelemnek. A romantikus programbeszédnek felfogható, létről és létezésről való szorongó elmélkedés mindössze a két első sorra redukálódik:

„La vita é inferno all’infelice
La morte invan desío.”

Egyértelművé válik, hogy az opera a szerelmi konfliktust, s nem a romantikus hős egzisztenciális vívódását emeli ki az eredeti textúrából; sőt, a szerelmi szál jelentősége még jelentősen nő is a Rivas herceg drámájában betöltött súlyhoz képest. Ha a végcél, a három szolista egyenrangúvá tételét nézzük, s az olasz operák szerelmi szálai-

⁸ A két kiragadott szövegrész összevetése rávilágít Piave munkamódszerére is. Jóformán semmi újat nem tesz hozzá a szöveghez, csupán rövidített olasz fordítást készített. Önálló saját költségeinek csupán a táblázatban csillagokkal jelölt új zenei számok szövege tekinthető.

nak jelentőségére tekintünk, mint alapvető hozzávalóra, logikusnak tűnik, hogy Verdi a Don Álvaro figurájában meglévő rétegekből azt a szerelmi szálát emeli ki, melybe a leendő szoprán is benne foglaltatik, s nem a metafizikait, melyben a tenor egyedül áll.

Elmondhatjuk, Piave következetlen dramaturgiája jelentéktelenné teszi Rivas Don Álvaro jellemrajzának esszenciáját: a titokzatosság átalakul egyszerű egzotikumká. A főszereplő mellől azonban még a fekete inas eltűnik az operában, Rivasnál pedig ő volt az egzotikum legfőbb képviselője, mint a 18. században, a cselekmény korában divatos *négritude*-jelenség találó ábrázolása.

A második tárgyalt vonatkozás Don Álvart, mint szerelmes hőst vizsgálja. Már utaltunk rá, hogy ennek a motívumnak nő meg a jelentősége a tenor jellemében: vérbeli *amoroso* válik a társadalomba beilleszkedni képtelen, titáni harcot vívó férfiból. Mivel a trianai zsánerképet Verdi elhagyja, Don Álvaro néma, legelső jelenése is kiesik az operai anyagból.⁹ Nem arcát eltakaró árnyként bukkan fel először, hanem heves szerelmi kiáltásokkal beugorva Leonora balkonjának ablakán, s egyből szerelmi duettben tör ki a szopránnal. Fontos különbség ez, mely előrevetíti a jellemvezetés fő irányát az operában, amit a zene s a librettó következetesen végig is visz. Itt térjünk vissza a harmadik felvonásbeli monológból lett ária fent említett második funkciójára. Piave szövege egy különálló, kis szerelmes vers, Verdi hangszerelése is az elégikus-nosztalgikus szerelmi vágyódást helyezi előtérbe¹⁰, s sokat elárul egy kis részlet, melyben Rivasnál Don Álvaro felkiált: „Sevilla! Guadalquivir!”. Az operában ez a sor így hangzik: „Sevilla! Leonora!” A földrajzi hely iránti vágyódás, mely azonosulása a fiatalsága egy részét emigrációban töltő Rivasnak¹¹ a romantikus embertípussal való azonosulásaként is értelmezhető, átadja helyét a nő iránti vágyódásnak, a Leonora név pusztá kiejtésével!

Harmadikként az opera fináléja az, ami megváltoztatja Don Álvaro figuráját. Rivasnál Don Alfonso párbajban való megölése és szerelmese halála után a főszereplő a Sátánnal azonosulva, a szörnyülködő ferencesek kiáltása közben követ el öngyilkosságot, a mélybe vetve magát. 1862-ben Verdi meghagyta ezt a dermesztő, ultraromantikus befejezést, melyben korábban rengeteg lehetőséget látott.¹² Mégis elégedetlen maradt, s a kritika is pont ezt a részt támadta legtöbbször. Megemlítenéd, hogy a madridi premieren Rivas hercege is még ezt a befejezést láthatta. Hét évi gondolkodás¹³ után egy új szövegkönyvíró, Antonio Ghislanzoni új befejezést írt az opera vé-

⁹ A Don Álvaro néma jelenését magyarázó szerzői utasítás így hangzik: „Empieza a anochecer, y se va oscureciendo el teatro. Don Álvaro sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena, mirando con dignidad y melancolía a todos los lados, y se va por el puente. Todos lo observan en gran silencio.” (I, 3) Kiemelendő belőle a sötétség, az arc nagy kalappal s köpennyel való elkendőzése és a lassú melankolikus mozgás, mint Rivas titokzatos atmoszférateremtő technikájának eszközei.

¹⁰ Vincent Godefroy egyenesen zenei szerelmes versként jellemzi a harmadik felvonás nagyáriáját. (Godefroy, Vincent: “Alvaro and the Vargas”, in uő: *The Dramatic Genius of Verdi: Studies of Selected Operas. Volume II: I vespri siciliani to Falstaff*, London, Victor Gollanz, 1977, 117.)

¹¹ Munkámhoz az alábbi Rivas életrajzot használtam: López Anglada, Luis: *El Duque de Rivas*, Madrid, Espasa, 1971.

¹² Verdi egy még a komponálás előtt kelt levelében az eredeti Rivas-féle befejezésről még mint kiváló *scena musicabíler*ről nyilatkozik. (A levelet idézi: Godefroy: *i.m.*, 93.)

¹³ Godefroy említ egy érdekes epizódot az új befejezés keresésének tárgyköréből (Godefroy, *i.m.*, 94.) E szerint Achille de Lauzières, a *Don Carlos* francia változatának leendő szövegkönyvírója, érdekes

gére, melyben Don Álvaro nem hal meg, s nemhogy nem azonosul a Sátánnal, de a tragédia helyszínére érő Páter Gvardiánnal és Leonorával egy az Isteni békéért imádkozó, beletörődő, megnyugtató záró-tercettet énekel. Az átokból áldás lesz, a romantika pesszimista kiútkeresése más megoldást nyer. Harminc év eltelte után az ízlés megváltozását jelzi ez a finom befejezés.

Don Álvaro figurája tehát gyökeresen átalakul, vérbeli olasz *amoroso* tenor szereppé válik. Sokat veszт gondosan kidolgozott jelleméből, de csak azért, hogy a szoprán és a bariton, Leonora és Don Carlos kiegészített jelleme felnőhessen hozzá.

A szoprán – Leonora

Don Álvaro és Dona Leonor. Don Félix és Elvira. Manrique és Leonor - a spanyol romantika nagy alkotásainak szerelmespárjai.¹⁴ Aktív férfi és passzív női figurák egymás után felidézhető párosainak sora.

Dona Leonor Rivas drámájában nem beszél sokat. A szöktetés előtt határozatlan, kétségbeesett, sopánkodó. A szerelmi dialógusban inkább hallgatja hódolóját, rémült felkiáltásokat, elfojtott zokszavakat hallat, háttérbe szorul. A második felvonásban kapja egyetlen nagy szereplési lehetőségét, mikor kiönti szívét a kolostor Gvardiánjának, s menedéket kér. Két felvonásra eltűnik a színről, s csak az utolsó képben bukkan fel, rendkívül rövid időre, hogy meghaljon fivére keze által. Ebből a csekély jelenetszámból nem lehet épkezláb szoprán szerepet alkotni, ha a librettista csupán lemásolja az alpművet. Egy a drámáihoz hasonlatos Leonora a biztos bukást jelentené Verdi számára. Nagymértékben bővítésre szorul figurája, s a folyamatot, amivel kerek, vérbeli operai heroinává válik, a táblázat segítségével követhetjük végig.

Azon operai számok listájában, melyeket Verdi oly sorokra komponált, amelyek nem lelhetőek meg Rivas drámájában (a táblázatban csillagokkal jelölve), Leonora ötben is vezető szólamot kap. Kettő ezekből saját szólószám, ária. („Me pellgrina ed orfana”; „Pace, pace, mio Dio!”) A zarándok jelenetben, melyet új elemként az hornachuelosi fogadó zsánerképébe illesztett Verdi, Leonor szintén vezető szólamot énekel, márpedig ebben a képben még csak meg sem jelent a *Don Álvaro o la fuerza del sino*ban! A módszer tehát, hogy Leonora felemelkedjen Álvárója mellé, egyértelmű: több megjelenés és több énekelnivaló biztosítása.

A Verdi-féle új zeneszámok alapján ráadásul megfigyelhető, hogy Leonora egészen jellegzetes, mélyen vallásos jelleget kap. A zarándok jelenet, a beöltöztetési kép, a Pace-ária és a záró tercett is mind Istenhez szóló, vallásos töltetű szám. Úgy marad tulajdonképpen passzív, jámbor romantikus nőalak, hogy megfelel a szoprán felé irányuló operai elvárásoknak. A mély hit és a sátánizmus ellentéte fontos alappillére volt már a rivasi műnek is. Leonora második áriája, melynek eredeti szöveghelye már

megoldást javasolt a finálé problémáinak orvoslására. Javaslat egy szép *happy end* volt, a Vargas fivér megbocsátásával és a szerelmesek házasságával, természetesen egyházi esküjük pápai feloldása után. Az 1840-es években ez a megoldás igen divatos volt, Rossini például boldog befejezést komponált *Othello*jához. Verdi nem vette komolyan a francia ajánlatát.

¹⁴ José de Espronceda *A salamancai diák* és Antonio García Gutiérrez *A trubadúr* című romantikus alkotásainak szerelmespárjai.

Rivasnál is egy imádságos monológ volt, egy az egyben, szinte változtatás nélkül megmaradt az operában is. Ebből kiindulva alakult ki Leonora új jellemének jellegzetessége. Verdinél Leonora által mélyült és kibővült a keresztényi motívum, azonban az új finálé tercettje által a démoniség eltűnt. A szerelmespár az Isteni kegyelemben egyesül a záró-hármasban.

A bariton – Don Carlos

Rivas herceg drámájában az újat, a haladót megtestesítő Don Álvaro küzdelme a maradi, konzervatív Vargas család ellen folyik. Miután az apát megöli a balul elsült fegyver, a két fivér veszi át a családi bosszú ügyét. A harmadik és a negyedik felvonás itáliai katonai közegében Don Carlos, a kolostorban Don Alfonso az ellenfél. Ahogy Don Álvaro titokzatosságának folyamatos, következetes dramaturgiai felépítésében alapelv a fokozatosság, úgy válnak egymás feladatát átvéve egyre veszedelmesebbé a főhőssel szemben álló Vargas testvérek is. Don Carlos a velletri hadszíntéren, álnéven először barátja lesz a magát szintén álcázó Don Álvarónak, miután azonban kiderül a hős valós kiléte, párbajt vívnak, melyben Don Carlos elesik. Don Alfonso, az öcs még veszedelmesebb, szinte démoni figura, mikor végzetes, baljós, gyilkos soraival száll szembe a kolostorban szerzetessé lett Don Álvaróval.

A kerek, összetett bariton szereplő megszületésének érdekében Piave és Verdi összevonta a két Vargas fivér figuráját az egyetlen Don Carlosba. Nemcsak két rivási szereplő összevonásáról van azonban szó, mert a fogadóbeli kép csevegő diákja is átalakul, s mint az álruhában jelenlévő Carlos lép elének Hornachuelosban, a második felvonásban.

Az összevonás ellen és az összevonás mellett is lehet érveket felsorakoztatni. Rivas tudatosan állított két testvért Álvaro ellen, egyikük sem kerek jellem, csupán a bosszú s egy önmagából kifordult, rosszul értelmezett becsület-felfogás rabjai, mario-nett-figurái.¹⁵ Mindig együtt említik őket az egyéb szereplők, így a trianai zsánerkép kép gyógyvizet iszogató szereplői, s az apa, Calatrava márkis is (I,2 és I,5). Egymástól nem elválaszthatóak, nem igazi egyéniségek. Egyikük katona (Don Carlos), a másikuk diák (Don Alfonso): a 18. századi nemes sarjak életútjának két különböző típusát is megtestesítve egészítik ki egymást. Mikor az operai környezetben Don Carlos szólamában összeolvadnak, ne feledjük, hogy a pletykás, csínytevő Pereda diák funkcióját is átveszi a Vargas fiú. Így mégiscsak diákként és katonaként is feltűnik, miközben furfangos és egyben szívósan bosszúszomjas, komplex, egész bariton figura válik belőle. Egyszerre bír emelkedett, súlyos, komoly részekkel (Rivasnál kizárólag ez jellemzi mindkettőjüket), de ezzel párhuzamosan humoros és furfangos is, magáévá téve a Diák szellemes szerepét.

Rivas újításai között, a neoklasszicizmus elleni kihívásként, kiemelt helye van a drámában a tragikum és a komikum, a vers és a próza keverékének. Mégsem keveredik egyetlen esetben sem egy figurán belül a tragikum és a komikum a *Don Álvaro o la*

¹⁵ Alborg: *i.m.*, 500.

fuorza del sino textúrájában. Verdi nem ment talán még eme lázadáson is túl, mikor Don Carlosban egy szerepen belül keverte a két elemet? Míg észszerű okokból csökkentette a túl sok szereplő, s a túl sok színváltozás számát, melyek Rivas romantikus túlkapásai voltak, nem alkotott-e romantikusan forradalmibbat még Rivasnál is?

Hogy a Don Álvaro haladó szelleme s a Vargasok maradisága közötti összeütközést érzékeltesse, Verdi finom zenei eszközhöz nyúlt. Ez is Carlos szólamához köthető. *A végzet hatalmának* komponálására már kialakította saját formanyelvét, mellyel háta mögött hagyta a romantika nagymesterei: Rossini, Bellini s Donizetti megmerevedett formáit. Ebben az operában már nincsenek meg a belcanto korszak (s Verdi korai alkotói szakaszának) klasszikus kétrészes, *cavatina* – *cabaletta* áriaformái. Egyetlen kivétellel találkozunk, akkor, mikor Don Carlos lelkiismeretével vívódva felnyitja a Don Álvaro által reá bízott pénzkazettát, s megtalálja benne húga portréját („Urna fatale” ária). A habozást *cavatina*-ban, a kép megtalálása után feltámadó bosszúvágy kifejezését pedig *cabaletta*-ban komponálta meg Verdi. Egy elavult zenei forma, mely már a múlté: ebben tör ki a bosszú vágya a maradi Don Carlos de Vargas áriájában...¹⁶

Zsánerfigurák

Rivas hercegének egyik legnagyobb újítása a zsánerképek szerepeltetése az emelkedett drámában. Ez a műfajok romantikus keverésének egyik legmerészebb húzása. Őt felvonás alatt négy kosztumbrista képben borzolta kora konzervatív esztétáinak kedélyeit, melyekben a köznép jellegzetes figurái tűntek fel köznapi tevékenységeket folytatva.

A végzet hatalma komponálásának korában operaszínpadon a zsánerképek szerves jelenléte még mindig újdonságnak és áttörésnek számított. Verdi egyik legfőbb érve, hogy miért Rivas drámájához nyúlt, éppen a kosztumbrista típusú tablók jelenléte volt, melyek zenébe foglalása már korábban is foglalkoztatta.

Rivas négy zsánerképéből az elsőt elhagyta (Triana), a másodikat, a fogadóbelit megtartotta, ám jócskán kibővítette: a Diákot az álruhában a húga után kutató Don Carlosszá alakította, s átemelte az elhagyott trianai tabló cigányleányát, Preciosillát (az operában Preziosilla, a továbbiakban így említem) a vendégseregbe. A kártyázó tisztek zsánerképét ugyan a színfalak mögé tette, néhány taktusnyi zenei anyaggal jelezve csupán a harmadik felvonás elején, de a koldusoknak való ételosztás képét teljesen érintetlenül meghagyta.

Rivasnál a zsánerképek nem teljesen függetlenek, természetesen szerves szerepük van a fő cselekmény előregördítésében: Trianában Don Álvaro konfliktusát készítik elő a pletykák, Hornachuelosban információkat tudunk meg Don Álvaro és Leonora meneküléséről, a kártyázó tisztek hamissága úzi Don Carlost fegyveres összeccsapásba, amelyből Don Álvaro menti meg, s a levesosztás közben Melitón atya nem egyszer felháborodik, hogy mennyire szeretik Rafael atyát (a ferencessé lett Don Álvárót) a koldusok.

¹⁶ Vö. Budden, Julian: “La Forza del destino”, in uő: *The Operas of Verdi, Volume 2. From Il Trovatore to La Forza del destino*, London, Cassel, 1978, 486.

Verdi, akárcsak Don Carlos esetében, a tragikum és a komikum egy figurában való egyesítésekor, ismét túlszárnyalta Rivas reformjait. Alkotott egy teljesen független, különálló katonai tábori zsánerképet, ahol lehetetlen módon tűnik fel újra mind az hornachuelosi fuvaros Trabuco, mind Preziosilla, mind Melitone, s amely kép nem lendíti előre a cselekményt, csupán Verdi mesterségbeli tudását, a kórus s az életképek mesteri kezelését igazolja.¹⁷

Azt, hogy az alapműben a *dramatis personae* 56 szereplőből áll, nagyban befolyásolja a zsánerképek színes forgataga. Verdi operájában csupán 11 szólistát találunk, ámde a kórus nagy szerepet vállal, s átveszi nem egy Rivas-féle kosztumbrista figura szövegét. Három kiemelkedő szereplővel találkozunk rendszeresen az operában, akik Rivasnál ugyan csupán egy helyen tűntek fel, zsánerképben, az olasz mesternél azonban az életképek visszatérő figurái lesznek.

A legtöbb kérdést közülük Preziosilla veti fel. Vérbeli andalúz cigánylány, a trianai zsánerképben Rivasnál fő tevékenysége a tenyérjósítás és az éneklés. A romantika patriotizmusának, a nemzeti folklór felélesztésének jelensége ölt testet benne Ángel de Saavedra művében. Verdi átveszi őt, és beilleszti az hornachuelosi jelenetekbe, s az új, önálló tábori képbe is, tehát oly helyeken jelenik meg, ahol Rivas alkotásában nem. (Mivel a trianai zsánerképet Verdi elhagyta, láthatjuk, Preziosilla csak a rivasi helyzettől idegen színekben szerepel). A jóslás és a gitárral kísért éneklés mellett jelleme gazdagodik egy új profillal is: a háború propagálója és nagy támogatója lesz. Belépője („Al suon del tamburo”) egy toborzódal, mellyel Itália földjére hívja a fogadóbeli férfiakat. Első szavai a háborút éltetik: „Evviva la guerra!” A katonai táborban már, mint igazi markotányos nőt látjuk, ismét jósol és indulót énekel („Rataplan”).¹⁸

Preziosilla szerepét Verdi is saját romantikus olasz patriotizmusa céljából használta fel, bár más módon, mint Rivas. Már nem az (andalúz) folklór megtestesítője a cigánylány, hanem az Itáliában dúló háború (Verdi aktualizálja a dráma háttérül szolgáló 18. századi nápolyi harcokat, korának az olasz egységért vívott küzdelmeivel. Az 1860-as években járunk!) propagandistája. Általa kettős értelmet nyernek a sorok: „Gyertek harcolni Itáliába”: az opera szövevényébe a nagy olasz hazafi belecsempészi a politikát. Így alakul át egy mesteri húzással a spanyol patriotizmus olasszá, az agresszív drámaíró finom folklórrajongása a megfontolt komponista heves háborús propagandájává.

Ezen felül Preziosilla egyetlen kép, a fogadóbeli színes forgatag erejéig Don Carlos párjává válik: a komikus, egy kép idejére karakterszereplőként funkcionáló álruhás diák baritonjának mezzoszoprán partnernőjévé. Kacérkodnak, kiegészítik egymást, s a zenei szövet kompozíciójának elemzése közben felderülhet előttünk még a *Rigoletto* harmadik felvonásának ritmikai hasonlósága is, mikor kísértetiesen rokon dallamívben szerelmeskedik Maddalena, a mezzoszoprán a léha mantovai herceggel...

¹⁷ Amint azt minden elemzés megemlíti, s amely tény már Verdi levelezéseiből is nyilvánvaló, a katonai tábor független zsánerképet Verdi Friedrich Schiller *Wallenstein tábora* című drámájából vette át, és ebbe emelte be már meglévő figuráit, Preziosillát, Melitonét és Trabucót.

¹⁸ Sedwick, B. Frank: "Rivas' *Don Álvaro* and Verdi's *La Forza del destino*", *Modern Language Quarterly*, University of Washington Press, XVI, 1955, 128.

Melitone atya maga a szarkasztikus humor képviselője, humoros zenei portréja szinte a *Falstaff* elődje. Az egyetlen megbukott vígopera (*A pümkösi királyság*) után kizárólag tragikus műveket alkotó Verdi jutalma ez a morcos, zsémbes szerzetes, kihez, mint azt levelezése is tanúsítja, a legjobban ragaszkodott, s kit Rivas művéből a legjobban szeretett.¹⁹ Olyannyira, hogy Melitone maradt az egyetlen szereplő, akinek a szövegén egy szót sem változtattatott Piavéval (!), annyira találónak érezte Rivas sora- it, melyeknek direkt olasz fordítása került a librettóba.²⁰

A harmadik zsánerfigura, Trabuco, ugyan szintén megjelenik a katonai táborban, mint vándor-árus, de jellemrajza jelentéktelen marad Preziosilla és Melitone zseniális figurája mellett.

Julian Budden jegyzi meg *A végzet hatalmáról* írt nagyszabású elemzésében, hogy eme opera zsánerképei rendkívüli hatással voltak az opera műfajának további fejlődésére. Még oly térben távoli példát is felhoz, mint Muszorgszkij *Borisz Godunovja*, mely szerint *A végzet hatalma* nélkül nehezen születhetett volna meg.²¹ Mindenesetre tény, hogy a műfaj olasz fejlődésének következő nagy szakaszában, a verizmusban, azok a köznap karakterek, akik *A végzet hatalmában* még csak színfoltként, háttérként voltak intenzíven jelen, főszereplővé nőnek ki magukat: s Don Álvaro, Leonora és Don Carlos hármásának merev, hősie romantikus szobrai majd a *Parasztbecsület* Turridujának, Santuzzájának, Lolájának és Alfiojának: hús-vér, kegyetlen és szenvedélyes alakoknak adják át helyüket...

¹⁹ Vincent Godefroy idézi Verdi egyik levelét, melyben ez áll: „Melitón testvér szerepe az elsőtől az utolsó szaváig méltó a megőrzésre.” (Godefroy: *i.m.*, 94, ford. B.B.)

²⁰ „Melitón testvér, Verdi Fra Melitonéja mindkét mű egyik legérdekesebb szereplője, ki egyben Verdi egyik legeredetibb kreatúrájaként van számontartva [...]. A spanyol irodalomkritikusok ritkán említenek mást róla, mint azt, hogy komikumot visz a műbe. Melitón a dráma legfelfedezetlenebb pontja, és eredetiséget tulajdonítani Verdinek azt jelenti, hogy figyelmen kívül hagyjuk aényt, hogy Melitón összes szava betűről betűre Rivastól idézett.” (Sedwick: *i.m.*, 128-129, ford. B.B.)

²¹ „*A végzet hatalma* példája nélkül a *Borisz Godunov* sem élvezhetnének mai formájában. A zárandokok; a barát komikus figurája; a katonák által megvert karakter-tenor – egy szóval Varlaam és a Bolond figurájának nincs más előzménye, mint Melitone és Trabuco... Annak a panoramikus szemléletmódnak, mely felöleli a társadalom legalsóbb és legfelsőbb rétegeit is egymást váltogató jelenetekben, kizárólag *A végzet hatalma* lehetett modellje.” (Budden: *i.m.*, 520, ford. B.B.)

Baltasar Gracián és Faludi Ferenc

Bölcs és figyelmes udvari ember: műfordítás vagy átköltés?

Gyakran éri az a vád a magyar műfordítás-irodalmat, hogy a spanyol nyelvű irodalom klasszikusai közül alpművek nincsenek lefordítva; a könyvkiadást pedig az, hogy még ha meg is jelentek valaha a szóban forgó klasszikusok, újrakiadásuk várat magára. Baltasar Gracián *Oráculo manual y arte de prudencia*, magyarul *Az életbölcesség kézikönyve* címmel ismert maximagyűjteménye nem tartozik az említett mostoha sorsú klasszikusok közé, hiszen Faludi Ferencnek hála, a magyar olvasóközönség már a XVIII. század második felében megismerkedhetett a szöveggel, a XX. században pedig négy különböző kiadó is megjelentette, immár Gáspár Endre fordításában.¹

A legutóbbi kiadás fülszövegében a következőt olvashatjuk: „Gracián főműve, *Az életbölcesség kézikönyve* nemcsak a nagy spanyol barokk irodalom egyik csúcsteljesítménye, de egyúttal a legrejtélyesebb és századokon keresztül az egyik legnépszerűbb mű is az újkori európai irodalomban. A 18. században Faludi Ferenc átköltésében hazánkban is nagy olvasottságnak örvendett. A mű fordításainak se szeri se száma, különösen a 17-18. században elképzelhetetlen volt művelt ember nélkül, hogy ne merített volna ebből a »kézikönyvből«, a 19. század olyan nagyjai is rajongással szóltak róla, mint Schopenhauer vagy Nietzsche.”² Ahogy látjuk, a mű népszerűségét a fülszöveg is hangsúlyozza, és az sem kerülheti el a figyelmünket, hogy Faludi Ferenc változatát „átköltés”-ként említi. Jelen dolgozat célja egyrészt a korabeli viszonyok és Faludi munkásságának bemutatásával választ keresni arra, miért örvendhetett ekkora népszerűségnek Gracián műve; másrészt – főként – pedig azt igyekszünk megvizsgálni, mennyiben tekinthető Faludi szövege átköltésnek és mennyiben valódi műfordításnak. Még teljesebb képet kaphatnánk, ha azokat a korabeli elméleti vitákat is figyelembe vennénk, amik a nyelvújítás és az ezzel szoros összefüggésben lévő műfordítás-elmélet körül zajlottak, de jelen írás keretei ezt nem teszik lehetővé.

A kérdésünkkel kapcsolatos véleményalkotás során persze így is figyelembe kell vennünk, hogy mennyi idő telt el azóta, mennyit változhatott, mennyit változott a műfordítás megítélése és elmélete. Nem utolsó sorban azért, mert Magyarországon az elsőnek mondható fordításelmélettel foglalkozó írás 1788-ban jelent meg, vagyis több mint 30 évvel a Faludi-szöveg kiadása után. Ez nem csak azért fontos, mert ezek szerint nem lehet Faludit mai szemmel pontatlannak ítélni szóhasználatával vádolni; hanem azért is, mert ebből látszik, hogy írása éppen abban a korszakban született, amikor elindult az elméleti pontosítás szükségességéhez vezető folyamat, amely évekig tartó vitákat váltott ki.

¹ A négy kiadás: Phónix, 1943; Helikon, 1984; Windsor, 1995; Kairosz, 1998.

² A Magyar Elektronikus Könyvtár oldalain is olvasható:
<http://mek.oszk.hu/01900/01922/fulszoveg.html>

Faludi Ferenc fordításai, műfordításai, átdolgozásai, átköltései

Radó Antal *A magyar műfordítás története* című tanulmányában³ azt állítja, Faludi Ferenc azért kivételes, fordításai azért figyelemre méltóak, mert nem esett kora tipikus hibáiba (terjengősség, magyartítás). A tanulmány 1883-ban íródott, s Radónál valószínűleg más szempontok érvényesültek, mint amelyek alapján az újabb Gracián-fordítás szerkesztője átköltésnek minősítette a Faludi féle szöveget. Ugyanígy kevésbé mérvadó Arany János véleménye, aki azzal vádolja, hogy nyelvében sok az újítás: „Faludinál amennyi nyelvkincs, annyi önkény.”⁴ Révai, a szöveg kiadója azonban érdekes módon épp azt csodálta benne, hogy „igazán magyarul szól”. Mint mondja, „nem árul el írásmódja semmi idegen szóejtést, semmi idegen közmondást. Mind azon anyja tejével szopta beszédet mond, természetest, kellőt, tulajdon magyart.”⁵

Faludi prózai műveinek nagy része fordítás, és ezt nem is titkolja. 1740-ben kerül Rómába, itt ismerkedik meg William Darell (ahogy ő írja: Dorell József) angol jezsuita munkáinak olasz fordításával, ezekből lesz majd a *Nemes ember* (Nagyszombat, 1748), a *Nemes asszony* (Nagyszombat, 1748) és a *Nemes úrfi* (Nagyszombat, 1771), mindhárom erkölcsnemesítő célzattal íródott mű. Római tartózkodása idején átdolgoz két iskoladrámát is: *Caesar Aegyptus földjén, Alexandriában*, és a *Constantinus Porphyrogenitus*. Szintén Itáliában találkozik először Baltasar Gracián (Faludinál: Gracian Boldisár) spanyol jezsuita szerző írásaival. Elsőként az *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) című művével foglalkozik, ennek háromszáz maximáját fordítja majd le „századonként”. Egy másik Gracián műből is fordít, ennek címe *Criticón* (1651, 1653, 1657). A mai irodalomtudomány ezt az írást tartja Gracián legjelentősebb alkotásának, annak ellenére, hogy soha nem volt annyira népszerű, mint az *Oráculo manual*.⁶ Szauder József is többre tartja a *Criticónt* az *Oraculónál*, szerinte egyik mű éppen visszája a másiknak, és valószínűsíti, hogy Gracián saját maga kritikájának, illetve saját műve visszavonásának szánta az allegorikus regényt.⁷ Ebből a műből Faludi már csak részleteket vesz át, ezeket toldja hozzá az egyébként Darell nyomán átdolgozott *Nemes úrfi* szövegéhez.

Ha a kiadási éveket követve időrendben haladunk, a következő prózai mű a *Szent ember* (Pozsony, 1773), amelyről az összes prózai mű kiadásakor még nem tudni, fordítás-e, vagy önálló munka. 1778-ban adják ki szintén Pozsonyban a *Bölcs embert*, amiről egy ideje viszont már tudjuk, hogy eredetije az angol Robert Dodsley névtelenül megjelent erkölcsstani műve, *The Oeconomy of Human Life*. (Érdemes megjegyezni, hogy Graciánnak is van azonos című írása, bár a két szövegnek nincsen egymáshoz köze.) Az ezután keletkezett művek egyre inkább a világi közönség ízlésének akarnak meg-

³ Radó Antal: *A magyar műfordítás története 1772-1831*, k.n., 1888.

⁴ Idézi Vargha Balázs, *Előszó*, in Faludi Ferenc: *Fortuna szekerén okosan ül*, Szépirodalmi, 1985.

⁵ Idézi Rónay György, *Faludi Ferenc*, in Faludi Ferenc: *Téli éjszakák*, Magvető, 1978.

⁶ Három kötetből álló allegorikus regényről van szó, melyben a szerző igyekszik minden olyan erkölcsi problémát bemutatni, ami csak adódhat az emberi életben a születéstől kezdve a halál pillanatáig. Az emberi életet az évszakoknak megfelelően osztja négy részre, és egy hajótörést szenvedett fiatalember, Andrenio életén, illetve egy hosszú utazáson keresztül mutatja be ezeket a dilemmákat. Andrenio tanítómestere saját apja, akivel azon a szigeten találkozik, ahová a hajótörést követően veti a tenger. Együtt élnek át számtalan kalandot, mígnem végül Rómában megpillantják az idő kerekét és a halált. A két főhősnek azonban sikerül eljutnia a halhatatlanság szigetére, ahová a becsületesség és a bátorság útja vezet.

⁷ Szauder József: *Faludi udvari embere*, Pécs, 1940.

felelni. *Téli éjszakák* címen jelent meg (Pozsony, 1779) már Faludi halála után, kalandos történetekkel és történelmi-földrajzi kuriózumokkal teli szórakoztató műve, melynek alapja egy Antonio de Eslava nevű, szintén spanyol barokk, de az irodalomtörténet által sokkal kevésbé számon tartott szerző azonos című (*Noches de invierno*) írása. Ehhez ollózott még innen-onnan érdekesnek tűnő fejezeteket, mint például egy sárkányokról és mágiáról szóló részt egy portugál jezsuita *Adversus fallaces et superstitiosas artes id est de Magia* c. értekezéséből. A prózai művek kapcsán még két írást kell megemlíteni, egyik a szintén posztumusz megjelent *Jegyzőkönyv*, mely ábécésorrendbe szedett közmondások, jelzős szerkezetek, kifejezések, anekdoták gyűjteménye; a másik pedig, az időrendben előbb álló *Történetek a Szűz Máriáról* című, 1776-ra keltezett munka, amelyre a szerzőséget illetően csupán annyi a bizonyíték, hogy a másoló Faludit tüntette fel a kézirat címlapján. Ez utóbbi esetben is kimutatták már a forrásokat egy-két részlet kivételével, számuk több tucat.

Baltasar Gracián (1601-1658) és az *Oráculo Manual* (1647)

Baltasar Graciánt a spanyol arany század, és egyáltalán a spanyol irodalom egyik legfontosabb gondolkodójaként tartja számon a hagyomány. Filozófiát, művészetet, teológiát hallgatott Tarragonában, majd Faludihoz hasonlóan jezsuita szerzetesként különböző városokban tanított. Miután a feletteseivel többször is összetűzésbe keveredett, műveit álneven publikálta, hogy ne kelljen velük egyeztetnie. Több városból is ilyen renden belüli konfliktus miatt kellett távoznia. Az egyik legismertebb Graciánról szóló anekdota szerint Valenciából azért kellett továbbállnia, mert egy prédikáció alkalmával felolvasott egy levelet, amelyről azt állította, hogy az egyenesen a pokolból érkezett. Valószínűleg ebben az esetben is a didaktikus szándék vezette, ami szinte minden írásából kitetszik. Olyan utat mutat (vagy legalább is annak illúzióját), amelynek követésével az ember megtanulhatja, hogyan tudja bármilyen helyzetben feltálni és megvédeni magát. Talán ez volt az, ami Faludit lenyűgözte Graciánban és ez az, ami miatt a mű spanyol eredetije – és a magyar fordítás is – különleges népszerűségnek örvend és hosszú időn keresztül nem veszített aktualitásából.

Az *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647) című maximagyűjtemény Gracián legolvasottabb írása. Számos nyelvre lefordították: olaszra már 1679-ben, franciára először 1684-ben, angolra 1694-ben, németre 1687-ben, latinra 1731-ben, és egy latin kiadást még Magyarországon is kibocsátottak a jezsuiták 1752-ben.⁸ Itt a fordítások között érdemes talán megemlíteni Schopenhauer változatát, aki újr fordította és magyarázatokkal látta el a szentenciákat; valamint Nagy János *Udvari Káté* című kiadványát, ami ugyancsak Gracián művének az átdolgozása verses formában, magyar disztichonban.

A maximák vagy aforizmák az udvaroncoknak (és bárki másnak) szolgálnak jó tanácsként, a bölcsességhez vezető úton igyekeznek kormányozni egy új embereszmény felé. Olyasmire oktatnak, mint hogy ne essünk túlzásokba, nyelés közben hagyjuk ott a szerencsét; alkossunk mindenről véleményt; ne hagyjuk hamar kiismerni magunkat, legyünk ravaszak, de ne éljünk vissza ezzel; legyünk okosak és bátrak; tud-

⁸ *Balthasar Graciani Hispani aulicus sive de prudentia civili, maxime aulica, liber singularis*, Editio novissima, Cassoviae, 1752. Előszó.

junk várni és belátni; ne áruljuk el gyengeségeinket, használjuk ki mások hiányosságait; ne cselekedjünk önféjűségből csak belátásból; ne legyünk túl egyéniek, de ne osszuk a tömeg véleményét stb. ismerjük saját gyengéinket, de tudjuk hasznát venni mások butaságának, tűrjük a csipkelődést, de ne műveljük, ha sikerünk van fűzzük tovább, ne legyünk tolakodóak, legyünk viszont udvariasak, modorunk legyen sima, stb., míg végül az utolsó szentenciában összefoglalja azt, amit mindezzel mondani akart: legyünk szentek, ennek pedig legfontosabb eleme az erényesség.

Az ilyen egymagukban megálló gondolatok könnyen vezethetnek ellentmondásokhoz és ettől a hibától Szauder József szerint (ő az, akinek talán a legtöbbet köszönhet a Faludi filológia, számos forrás felkutatója és a *Faludi udvari embere* c. tanulmány szerzője) Gracián szövege sem mentes.⁹ Ez valóban így van: míg az egyik maximában azt írja, a csúcson kell mindent abbahagyni, akkor fordítsunk hátat a szerencsének, amikor leginkább a magunkénak érezzük; egy másikban épp azt fejt ki, hogyan kell megragadni a szerencsét, és „továbbfűzni”, ameddig csak lehet. Vagy nézzük meg az utolsó, összefoglaló szentencia értelmét: „legyünk szentek”. Azt az embert a legnagyobb jóindulattal sem lehet szentnek mondani, aki mindezeket a furfangos tanácsokat megfogadva él, kihasználja mások gyengeségeit stb. Nem biztos azonban, hogy ez következetlenség vagy figyelmetlenség, hiszen ez egy olyan gyűjtemény, amiben egyrészt a korábban írott művekben megfogalmazódott „bölcsségeket” szedte össze a szerző – egyébként a spanyol irodalomkritika szerint nem is biztos, hogy ő maga – másrészt azoknak az aforizmáknak a szerkesztése is ezt az aforizmaantológia-logikát követi, amelyek feltehetőleg nem korábbi művekből származnak. Az pedig nem szorul magyarázatra, mennyit változtat egy szövegrészlet jelentésén és nyomatékán a kontextus, még akkor sem, ha itt tudatos szerkesztésről van szó. Ezen kívül egy gyűjteményben nem feltétlenül kell szoros összefüggésben lennie az egyes elemeknek. Ahogy Emilio Blanco megjegyzi, egy Gracián kaliberű írónál nem valószínű, hogy pusztán logikai hibákról van szó. Ha jobban megfigyeljük, a legtöbb ilyen ellentmondásos maxima egymáshoz nagyon közel található, mintha azt akarta volna ezzel hangsúlyozni a szerző, hogy tudatában van a látszólagos összeférhetetlenségnek. Ilyen a valóság is, folyamatosan változik, ezért magunknak kell választani, melyik helyzetben melyik a célravezető magatartás.¹⁰ Mivel ez az egész probléma Faludi választása illetve a mű magyarországi fogadtatása miatt fontos, lássuk, mit gondol a fordító („átköltő”). A második század „előljáró beszédében” azt mondja: „Vettem munkám alatt észre, hogy az author az azon egyet kétszer is mondja, vissza is, azaz: amit előbb javaslott, aztot utóbb tiltja. Ezeken senki meg ne ütközzön, mert amit kétszer hoz elő, azt kellő különbséggel emlegeti, amit vissza, vagy ellenkező értelemmel látszik mondani, azt az ellenkező alkalmatosságok váltják, úgymint a letartást és reáviselést, egyik egykor jó, a másik máskor jobb.” Vagyis láthatjuk, hogy Faludi valóban észrevette az ellentmon-

⁹ Szauder József: *i.m.*

¹⁰ Blanco, Emilio: “El *Oráculo manual*”, in Gracián, Baltasar: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 2003. Szó szerint: „Lo curioso...es que por alguna razón Gracián insiste en situar esas reglas o consejos contradictorios muy cerca unos de otros...en escritor tan consciente como Gracián, situar tan próximas esas invitaciones contradictorias tiene que ser voluntario. La razón, probablemente, estriba en la intencionalidad graciana de poner de manifiesto una realidad cambiante que exige soluciones distintas a cada momento. De ahí la importancia del acierto en la elección.” (66.)

dásokat, de azokat a legkevésbé sem tekintette hibának. A szövegszerű ellentmondásokon kívül problematikus maga a közvetített idea értelmezése is. Hogyan viszonyul a mindennapi valósághoz, mennyire alkalmazható, milyen az az emberi eszmény, amely az aforizmák olvasása során szépen lassan körvonalazódik.

Vargha Balázs egy Faludi kiadás előszavában¹¹ a következőképpen fogalmaz a Gracián-féle tanításokról: a diplomatikus viselkedés tananyagát adja elő. Csuday Csaba pedig, a spanyol szerző *El héroe (A hő)* című műve fordításának utószavában azt mondja: „...a skolasztikus tudással szemben a humanisták [...] és maga Gracián is a képi, a teremtő fantázia találékonyságán alapuló megismerés jogát és igazát védelmezi [...], [valamint] a gondolkodást csak akkor és annyiban ítéli elengedhetetlennek, ha és amennyiben segíti és támogatja az ember (akár gyakorlati-közéleti, akár szellemi-művészi) boldogulását.”¹² Kiváló bizonyíték a két értelmezés különbözősége, hogy lássuk, mennyire sokféleképpen lehet Gracián gondolkodásához és szándékaihoz közelíteni az írásai alapján, és ami a mi szempontunkból még fontosabb, mennyire sokféleképpen lehet ebből kifolyólag Faludi választásához viszonyulni.

Szauder József megközelítése talán a legszigorúbb, szerinte Gracián emberideálja egy belső egyensúlyából kibillent, féktelen természet, célja az egyéniség kíméletlen érvényre juttatása, materiális és vallásos értelemben egyaránt. Ezzel szemben véleménye szerint a valóságban két lehetőség van: vagy választjuk az evilági életet, a materiális javakat Isten nélkül, vagy Istenre irányított tekintettel élünk, a földi életet egyfajta siralomvölgyként fogva fel. Mivel középut nincsen, azt mondja, a szövegszerűen megjelenő ellentmondásokon kívül itt érhető tetten a mű egyik leggyengébb pontja. Érdekes ezt a véleményt Emilio Blancóéval összevetni. Ő éppen ebben az ambivalenciában, és mindenre (vallási és világi kérdésekre) kiterjedő gondolatiságában látja az aforizmagyűjtemény nagyszerűségét, mondván, hogy egy ember- vagy viselkedéstípus teljes receptjét, az élet szituációira vonatkozó megoldások kivonatát adja.¹³

Bár ezzel kapcsolatban „graciánosan” szűkszavúan nyilatkozik, érdemes felidézni, mit mond Faludi az „előljáró beszédekben” a könyv lényegéről. Az első „század” előtt a következőt mondja: „Fegyvert, óltalomeszközt kívántam a hamis világ ellen adni, nem rossz politikát hinteni nemzetem eleibe”, és lényegében ezt ismétli meg még tömörebben a második „század” előtt: „...utat mutat ebben a setétes erkölcsű világban. Aki érti és követi, hasznát veheti, Isten velünk.” A harmadik „század” fordítása előtt nincs erre vonatkozó megjegyzés, sőt, ahogy ezt Szauder József is állítja, mintha valóban változott volna valamelyest a véleménye a mű erkölcsiségével kapcsolatban. Ebben a harmadik előszóban ugyanis a saját intencióját illetően már csak annyit mond: „Amit irtam, avégre irtam, hogy nyelvünk is terjedjen, híre is adjam: miben, miként fárasztják ezeket a külső nemzetségek. Minthogy pedig Gracián Boldizsár híres authornak tartatik most is, őtet vettem elő, és mindenek előtt ezen munkáját, mert rövidegére nézve nem lehet unalmas.”¹⁴

¹¹ Faludi Ferenc: *Fortuna szekerén okosan ül*, Szépirodalmi, 1985.

¹² Gracián, Baltasar: *A hő*, ford. Csuday Csaba, Palatinus, 2002, 105-106.

¹³ Szó szerint: „intentó en el Oráculo el diseño de un varón integral, orientado a dibujar »el tipo total humano graciano«. Gracián ofrecerá aquí, según hace notar en la misma dedicatoria [...] un »pépito de aciertos del vivir«, [una] norma de conducta que permite el triunfo moral en la vida cotidiana.” (24, 30.)

¹⁴ Faludi Ferenc: *Téli éjszakák*, 115, 148, 170.

Faludi Ferenc (1704–1779) Bölcs és Figyelmetes Udvari Embere

Faludi tehát Rómában olvassa először Gracián maximáit, és 1750-ben már megjelenik Nagyszombaton az első „század” kiadása. A második „század”-dal húsz évet vár, saját bevallása szerint azért, mert remélte, más is kedvet kap a fordításhoz időközben. 1770-ben, Pozsonyban adják ki a második részt, ezután a sikeren felbuzdulva 1771-ben újra az első részt és a harmadikat szintén Pozsonyban, majd 1772-ben Nagyszombaton mindhárom „század”-ot egyszerre. Később 1787-ben még egyszer Pozsonyban kiadja Révai Miklós, 1837-ben ugyancsak Pozsonyban Thewrewk József, majd az összes művekkel együtt 1853-ban Pesten Toldy Ferenc. A következő kiadás a *Téli éjszakák* című prózaválogatás, ebben részleteket találunk az *Udvari ember*ből, majd 1991-ben a teljes szöveget az összes prózai művének kiadásában.

Ha a két mű, (az eredeti és a Faludi-féle) megjelenésének a dátumát nézzük, felmerül a kérdés, mi motiválhatta Faludit abban, hogy száz éves késéssel akarjon megismertetni a magyar olvasóközönséggel egy ilyen konkrét életmódra vonatkozó életfilozófiát. Ha végigtekintünk az udvaroncásra vonatkozó irodalom legismertebb és legmeghatározóbb alkotásain Szauder tanulmányát követve, a lovagi udvarok után következő állomás Castiglione *Udvari embere*, amely már a reneszánsz felé mutat, amikor a kulturális haladás elválaszthatatlan az udvari fejlődéstől. Danténál is minta az udvariság, az önuralom, a diszkréció, a titkolózás, a vallásosság, a bátorság (abban az értelemben, hogy az egyéni becsület érdekében sohasem veszítheti el lélekjelenlétét az ember), a beszédkultúrára jellemző szellemesség, a szójáték. Szauder az utolsó ilyen igazi udvari embert Tassóban látja, míg Graciánnál egy kései udvari szemléletet vél kibontakozni, amely még szorosan a XVII. századi kultúrához kötődik. A nagy különbség szerinte az értelmezésben van, amiatt lehetett egy évszázaddal később akkora sikere, mert nem mint világnézetet értelmezték, hanem mint politikát (bár ahogy láttuk, Faludi épp ezt szerette volna elkerülni), udvari tant. Gyakorlati útmutatót kerestek, machiavellista felfogásban. Ez azért különös és kissé ellentmondásos, mert ezekből az apró bölcsességekből igazán nehéz gyakorlati útmutatást kiolvasni, ahhoz túlságosan elméleti, és ebből a szempontból valóban következetlen. Ahogyan Kőrösi Albin mondja *A spanyol irodalom történetében*¹⁵, „Bölcsessége vetekedik a delfoszi jósdá homályával.” Szauder azt is fontosnak tartja elmondani, hogy Magyarországon a fejedelem személyéhez kötődő udvariság talál utat, nem a világnézet lelki kultusza. Szerinte az embereknek a korszerű kellett, a politika, nem pedig a filozófia. A gyakorlatot akarták elsajátítani, ezt keresték Gracián, illetve Faludi művében. Arról már nem szól, mi az, amit találtak benne, csak arra ad magyarázatot, hogy mielőtt ismerték volna, mire számítottak, itt ér véget a gondolatmenet.

¹⁵ Kőrösi Albin: *A spanyol irodalom története*, Budapest, 1930.

Faludi és *Udvari embere* mint műfordítás

Gracián stílusát tekintve a Quevedot követő ún. „conceptista” iskolához tartozik, amit leegyszerűsítve, a „gongorista” vagy „culteranista” irány ellenpontjaként szokás emlegetni: ami a culteranistáknak a forma, az a conceptistáknak a gondolat, ami a culteranistáknak a bonyolult, utalásokkal teli leírás, az a conceptistáknak az egyszerű, világos, következőképpen mindenki számára érthető fogalmazás. Gracián írásaiban legpuritánabb időszakát éli a „conceptismo”, hiszen a szerző „legendásan szűkszavú”¹⁶, jelszava az azóta is híres spanyol mondás: „lo bueno si breve, dos veces bueno”, vagyis: kétszer olyan jó, ami rövid. Ez szintaktikailag úgy néz ki, hogy szinte csak egyszerű mondatokat használ, ezeket teszi egymás mellé, ha mégis összetett a mondat, akkor mellérendelő. Sok a hiányos mondat, gyakran elhagyja az igét. Rendkívül jellemző a nominális stílus, a főnévi alkalmazású főnévi igenév, egyáltalán a főnévi igenév, a jelen idő. Faludinak azonban sokszor nehezebbre esett ezt a szűkszavú stílust követni. Emeljünk ki egy-egy aforizmát mindhárom részből, hogy össze tudjuk hasonlítani a szövegeket.¹⁷

(I/4.)

Baltasar Gracián: <i>Oráculo Manual</i>	Faludi Ferenc: <i>Bölcs, és Figyelmetes Udvari Ember</i>	Gáspár Endre fordítása: <i>Az életbölcesség kézikönyve</i>
El saber y el valor alternan grandeza. <i>Porque lo son, hazen inmortales, tanto es uno quanto sabe, y el sabio todo lo puede. Hombre sin noticias, mundo a oscuras. Consejo y fuerzas, ojos y manos, sin valor es esteril la sabiduría.</i>	Az értelem, és módjával bátorító szív nagyra emelik az embert. Minthogy ez a két tulajdonság nem mulandó jószág emberben, el-tovanyítja birtunket s nevünket, sőt halhatatlannaká tészén emlékeztetünkre nézve. Annyit nyomsz a világ deliái mértékeiben, a mennyire segéd bölcseségednek ereje. Az értelmes embertől minden kitélik. Az értelmetlen ember pediglen sűrű homályban forog: nem különben mint a földnek kerekése, mikor a tengerben merült napnak elalkonyodott árnyékában boriúlt. A bölcs tanács, és erős szin, vezérő szeme és iparkodó keze mindeneknek. Egyik a másik nélkül előmenetelre nem mozdul, mert a fenbéljázó bátorság, tudomány nélkül, önnön kárára erőlteti az embert: az értelem pedig, szívbeli fogatos erő nélkül tenyészetlen és meddő.	Tudás és bátorság a nagyság két összetevője. Halhatatlannak lévén, halhatatlanná tesznek. Annyit érünk, amennyit tudunk, s a bölcs mindenre képes. Ismeretek híján úttalan a világ. Hozzáértés és erő: szem és kéz. Bátorság nélkül meddő a tudomány.

¹⁶ Gracián: *A bölcs*, 104.

¹⁷ Az idézetek a következő kiadásokból valók: Gracián, Baltasar: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 2003, 102-174-260; Faludi Ferenc, *Téli éjszakák*, 119-155-190; Gracián, Baltasar: *Az életbölcesség kézikönyve*, Kairosz, 1998, 8-94-209.

(II/33.)

Baltasar Gracián: <i>Oráculo Manual</i>	Faludi Ferenc: <i>Bölcs, és Figyelmes Udvari Ember</i>	Gáspár Endre fordítása: <i>Az életbölcesség kézikönyve</i>
Antes loco con todos que cuerdo a solas: dicen políticos. <i>Que si todos lo son, con ninguno perderá, y si es sola la cordura, será tenida por locura: tanto importará seguir la corriente. Es el mayor saber a veces no saber, o afectar no saber. Hase de vivir con otros, y los ignorantes son los más. Para vivir a solas: ha de tener o mucho de Dios o todo de bestia. Mas yo moderaría el aforismo, diciendo: antes cuerdo con los más que loco a solas. Algunos quieren ser singulares en las quimeras.</i>	Inkább bolondul a többivel, hogy sem magán bölcsen. <i>Azt tartja (józan értelemben) a "politica". Mert ha a többi mindazon, egyikével sem vesztesz. Ellenben ha csak magad magán kívánsz okos lenni, mindnyájoknak bolondja leszel. Amerre ragad, vagy nyom a sokaság, oda felé kell tartani. Nagyobb bölcsesség néha valamit nem tudni, vagy oly színét mutatni, mintha nem tudnád. Kétszelenek vagyunk vele, hogy számunk sok emberek között éljünk, többen vannak a tudatlanok. Aki csak magán vagy magános módon akar élni a csoportban, vagy fele istenség, vagy egész barom. Azonban a felső mondást így lehet lágyabban ejteni: inkább okosan a többivel, hogysen magán esztelenül. Némelyek csak "chyméra" dolgokban akarnak különösködni.</i>	Inkább légy mindenkivel bolond, mint egymagadban okos. Számító emberek elve. Mert ha mindenki bolond, senki sem rövidül meg, de a magányos okosságot bolondságnak fogják tartani. Ennyire fontos, hogy az árral ússzunk. A tudás néha a tudatlanságban vagy annak színlelésében áll. Emberek között kell élnünk, és a tudatlanok többségben vannak. Aki magában akar élni, felisten legyen vagy egészen állat. De át is alakíthatom az aforizmat, így: inkább légy a többiekkel okos, mint magadban bolond. Némelyek hóbortjaikkal akarnak kiválni mások közül.

(III/100.)

Baltasar Gracián: <i>Oráculo Manual</i>	Faludi Ferenc: <i>Bölcs, és Figyelmes Udvari Ember</i>	Gáspár Endre fordítása: <i>Az életbölcesség kézikönyve</i>
En una palabra, santo, <i>que es decirlo todo de una vez. Es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de las felicidades. Ella hace un sugeto prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal Héroe. Tres eses hacen dichoso: santo, sano y sabio. La virtud es el Sol del mundo menor, y tiene por emisferio la buena conciencia, es tan hermosa, que se lleva la gracia de Dios y de las gentes. No ai cosa amable sino la virtud, ni aborrecible, sino el vicio. La virtud es cosa de veras, todo lo demás de burlas. La capacidad y grandeza se ha de medir por la virtud, no por la fortuna. Ella sola se basta a sí misma. Vivo el hombre, le hace amable, y muerto, memorable.</i>	Szent légy. Egy szóval mind meg vagy mondva. <i>Az istenes erkölcs arany lánc minden tekkéletességnek. Ő térszen okossá, szorgalmatossá, bölcsé, erőssé, igazgá, boldoggá, híressé, dicsőiséggé bennünket. Három a jó: egészség, bölcsesség, szentség. A szentség a mondott erkőlcsből áll. Az istenes erkölcs a kis világnak tündeklő napja, és a feddhetetlen lelkiismeret annak tisztá ege, magában oly ékes, hogy Isten s világ szereti. Nincs nálánál kedvesebb, amint nincs utálatosabb a véteknél. Az istenes erkölcs maradandó jó, a többi mulandó és hínság. Minden nagyságnak felségnek ő a mértéke, nem a szerencse. Semmi hijával nincsen, meglegszik magával, kedvessé teszi embert életében, bólta után emlékezetessé.</i>	Röviden: legyünk szentek. Ez a két szó mindent megmond. <i>Az erény minden tökély foglalat, minden boldogság középpontja. Birtokosát értelemessé teszi, figyelmessé, és esztűvé, okossá, bölcsé, bátorrá, meggondolttá, becsületessé, szerencsésé, rokonszenvessé, igazgá, és mindenki szemében nagyvá. Három kiválóság szerzi meg a boldogságot: szentség, egészség, bölcsesség. Az erény a kis világegyetem napja, hemiszférjá pedig a jó lelkiismeret. Olyan szép, hogy Istennek és embereknek kedvük telik benne. Nincs más szeretetre méltó, mint az erény, és nincs más visszatasztító, mint a bűn. Az erény komoly, minden egyéb csak tréfa. A képességet és nagyságot az erénnyel kell mérni, nem a szerencsével. Az erénynek nincs szüksége másra, elég magának. Az élt szeretetreméltóvá teszi, a holtat felejtetlenné.</i>

Ami a leginkább feltűnő a három részlet és a két fordítás összevetésekor, az a szövegek eltérő hosszúsága. Az első esetben szemmel láthatóan jóval hosszabb a Faludi féle változat, mint a másik kettő, a második esetben már csak valamivel, a harmadik esetben pedig szinte pontosan megegyezik a szövegek hossza. Természetesen száz-száz aforizmából ez csak egy-egy példa, de ha végigolvassuk a műveket, láthatjuk, hogy általánosan is ez a jellemző. Mi lehet ennek az oka? Egyrészt nem szabad megfedkezni arról, hogy Faludi két különböző forrásból dolgozott, ez is befolyásolhatta a nyelvezetet. (Meg is jegyzi, hogy ahol „kilépett az útból” a köztes fordító, ő is „utána”. [170]) Másrészt viszont az előszavakban írtak alapján azt is tudjuk, hogy ismerte Gracián stílusát, a második rész előtti bevezetőben ez áll: „Ami a maximákat illeti, ezekben is megvagyon a „Laconismus”, nyers, fontos rövidség.” (148) A harmadik rész előtti bevezetőre érik meg Faludiban a gondolat (legalábbis a megjegyzései alapján), hogy ez a bizonyos „lakonizmus” nem csupán választott nyelvi stílus, hanem a spanyol nemzetre vagy Graciánra (értelmezéstől függően) jellemző kommunikációs és gondolkodásbeli sajátosság. A következőképpen fogalmaz: „Ha [...] megakad az elme, attul vagyon, hogy a spanyol nem beszél ki mindenkor magát, megelégedvén azzal, hogy kigondolta magát, a többit azért hozzá kell tudni. Azonban megvagyon mindenikének az ő egybe illő helyes értelme, jóllehet néha nem látszik foglalója, mert mélyebben fekszik.” (170)

Faludi tudatos fordító, bár arra vonatkozólag nincsen adatunk, hogy bármiféle kritika ösztönzésére változtatott volna a három rész fordítása folyamán az eredeti műhöz való hozzáállásán (értsük akár a gondolatiságra, akár a stílusra), mindenesetre az „előjáró beszédekben” elmondottakhoz mindig tartotta magát. Míg az első részben folyamatosan körbeír, igazít, helyesbít, kerekít, pontosít, attól a pillanattól kezdve, hogy megfogalmazza a rövidség kritériumát, mint az eredetihez való hűség nélkülözhetetlen elemét, következetesen be is tartja. Mintha az első „század” elegendő lett volna annak bizonyítására, hogy igenis alkalmas a magyar nyelv mindenféle, bármely más nyelven megfogalmazható és bármily bonyolult vagy mély gondolat pontos közvetítésére.

Az összehasonlítás során merül fel az a kérdés is, mennyiben sajátja a fordításnak mindaz, amiben eltér az eredetitől, és mennyiben a köztes lépcső esetleges félreértéseinek köszönhető. Az első rész bevezetőjében azt mondja Faludi, hogy németből fordította, a második előtt nem mond semmit, a harmadik előtt pedig, hogy a német fordítás híján a francia változat alapján dolgozott. Láttuk azonban, hogy mindhárom kötet előszavában hivatkozik a spanyol eredetire, megnevezi a szerzőt is, hiányosságaiért is ahhoz képest kér elnézést: „Egyrül követem és más egyre kérem a kegyes olvasót: ne nehezteljen, ha fordításomban néha tsak mellette találtam járni a Spanyol Authornak, ki akadékos szeges munka, az idegen Nemzetnek nyelve járását, és annak tulajdonát, szakasztott-ugy Magyarossan ejteni.”¹⁸ Szauder feltételezése szerint az első két résznél vagy a német és a francia összeolvasásával, vagy csak a német szöveg alapján dolgozott, a harmadiknál pedig a francia alapján. Mai szemmel valószínűtlennek tűnik azonban, ha valaki ért, fordít olaszból és franciából, tud latinul, és pontosan ismeri a forrását a munkának amit fordít, akkor ne használja fel az eredetit, vagy leg-

¹⁸ Faludi Ferenc: *Bölcs és figyelmes udvari ember*, in uő: *Téli éjszakák*, 115.

alábbis azt a latin változatot, amit ráadásul jezsuiták adtak ki Magyarországon a két Faludi által fordított rész megjelenése között. Nem beszélve arról, hogy létezett egy spanyolországi latin kiadás is, amely egy évvel követte a magyarországit, és amely beszámolt az első száz maxima magyar fordításáról. Az sem mindegy – ha az eredetit nem is ismerte –, hogy latinból, franciából vagy németből dolgozott, illetve össze tudta-e vetni a szövegét ezeknek a fordításoknak valamelyikével. Valószínűsíthető tehát, hogy a szöveg legalább is viszonylag hiteles „fordítás fordítása”.

Végül térjünk vissza ahhoz a kérdéshez, amelyet a dolgozat elején felvetettünk. Műfordítás vagy átköltés? Világos, hogy nem szabad mai kritériumok szerint ítélni. Az sem lehet véletlen, hogy a szerző éppen ennél a szövegnél tüntette fel a forrást és az eredeti szerzőt, míg más műveinél ezeket az adatokat csupán a későbbi kutatásoknak köszönhetjük. Ha összehasonlítjuk a *Téli éjszakákat* az *Udvari emberrel*, nem nehéz eldönteni, melyik inkább átköltés és melyik fordítás. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy mi az oka az eredetitől való eltéréseknek – vagyis azt a szempontot, hogy az eredeti mű esztétikai céljainak akart megfelelni a saját rendelkezésére álló eszközeivel –, akkor nyugodt szívvel nevezhetjük Faludit kora egyik legnagyobb műfordítójának. Hiszen mi más lehet a műfordítás célja, mint hogy az újraalkotott szöveg önálló műként állja meg a helyét az átültetés nyelvén, ugyanazt az esztétikai hatást érve el.¹⁹

¹⁹ Sárközy Péter monográfiája (*Faludi Ferenc*, Pozsony, Kalligram, 2005) a dolgozat első változatának megírásakor még nem jelent meg, és a későbbi változtatásoknál sem került felhasználásra, mert érdemben nem befolyásolta volna a cikk tartalmát.

„Az istenek hálnak, az ember él”¹

Egy laicizált apokalipszis térjátékai:

Miguel Delibes: *A szemfödél*

„Hetén vagyunk, Uram, heten.”

(W. Wordsworth)

„Hetén vagyunk, tisztelt villamostársaság, heten”

(Karinthy Frigyes)

Ernst Cassirer írja *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér* című híres tanulmányában: „Ha megkíséreljük egyetlen rövid formulába sűríteni a tér problematikájának ismeretelméleti fejlődését, azt mondhatjuk, ezen fejlődés egyik alaptendenciája és lényegi eredménye abban áll, hogy a természetbe, illetve a tér minőségébe való bepillantásból a rendfogalommal szembeni elsődlegességének ismeretét nyerhetjük és szilárdíthatjuk meg. [...] Csak annyiban követhetjük nyomon ezt az összefüggést, amennyiben arra szolgálhat, hogy a tér rendjének kibontásába és a lehetséges téralakzatok sokféleségébe mélyebb bepillantást nyújtson [...] nincs általános teljességgel szilárdan álló térszemlélet, hanem a tér abban az *értelmi rendben* nyeri el tartalmát és sajátos illeszkedését, melyben formálódik. A tér »formája« aszerint változik, hogy mitikus, esztétikai vagy teoretikus térként gondoljuk-e el...”² Ilyen térformálásra teszek néhány kísérletet Miguel Delibes *A szemfödél* című elbeszélésének elemzésében.

Miguel Delibes a polgárháború utáni spanyol írói nemzedék egyik emblematikus alakja (Camilo José Cela mellett). Írásaiban a XX. századi ember léthelyzetének paradoxonitását vizsgálja. A metafizikai gyökereit elvesztett embert hagyományos mítoszaival, illetve azok – posztromantikus gesztusként – ironikus átértelmezésével írja le. Miguel Delibes írásait a magyar olvasók kevésbé ismerik, pár műve jelent meg eddig fordításban. *A szemfödél* című elbeszélését Nagy Mátyás fordította le, s *A narancs, a tél gyümölcse*³ című antológiában meg is jelent. Nemrég a *Santos inocentes* című írásából Mario Camus készített nagysikerű filmet, melyet itthon is lehet látni *Ártatlan szentek* címmel.

A szemfödél főszereplője: Senderines, a kisgyerek, aki holtan találja apját, Trinidadot, s apja halála után új útra indul. A Delibes-mű azonban különös retorikai eljárással épül fel: a helek, térelemek, a nevek szakrális történetet építenek ki, míg a történet a modern ember szociális helyzetét idézi meg. Számomra a mágikus és keresztény térképzés és létértelmezés a meghatározóbb. Ennek eredményekén „feltárul” egy új, autentikus emberi élet esélye, tehát ez egy szakrális apokalipszist idéz, de leicizált, profán térben. Ezért adtam dolgozatomnak a laicizált apokalipszis címet, s ezért kölcsönöztem Babits Mihálytól híres kötetének címét.

¹ Babits Mihály 1929-ben megjelent kötetének emblematikussá lett címe: *Az istenek hálnak, az ember él*.

² Cassirer, Ernst: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*, ford. Utasi Krisztina, *Vulgo*, 2000. február, 238-241.

³ Delibes, Miguel: *A szemfödél*, in Patkós Judit (vál.): *A narancs a tél gyümölcse. Mai spanyol elbeszélések*, Nagyvilág, 2001, 23-51. (A későbbiekben erre a kiadásra hivatkozom a főszövegben. K. G.)

A toposz mint hely I: rejtőzködő mágikus toposzok

A görög szó: toposz *állandó helyet* jelent: megértésünk, önmegértésünk archetipikus képei, terei ezek, melyek már távolságot teremtettek a megismerő és a megismerni vágyott között. A distancia mint jelképes út ad teret, lehetőséget arra, hogy szent és profán, személyes és egyetemes, tragikus és komikus stb. találkozassanak ebben a szemantikai térben. Miguel Delibes elbeszélésének első része – a jelen, illetve a múlt jelenné tevése – egészen addig, míg a kisfiú észre nem veszi apja halálát.

A katlant szülő apa

A mű nyitánya egy toposz, rögtön ezután ennek a toposznak a megtagadása, illetve pontosítása egy másik toposszal: „Valójában nem is igazi völgy volt az, csak amolyan poros katlan...” (23) A völgy a mágikus gondolkodásban az élet és a termékenység jelképe, a maszkulin hegy kiegészítő eleme. A jelölt tér azonban már nem a termékenységhez rendelt, éppen fordítva: a *cuenca* a völgy eredeti jelentését az ellenkezőjébe fordítja. Az első rész valóság-analóg tájként is értelmezhető.

A táj azonban az emberi létezés kiszikkadásáról beszél. A „cuenca”: *völgy, völgy-katlan* egy másik jelentésben is érdekes: az anatómiában emberi testrészt jelöl: a szemgödört. A völgyben, szemgödörben apadt ki a víz, illetve vált zavaros zölddé, mint a haldokló vizek: „A völgymeder megrepedezett a szárazságtól, a folyó leapadt, vize néhány nap alatt abból a sűrű, feketés fénytelenégből egy áttetsző üveg zöldesszürke színévé változott.” (23) A szem, tekintet és létezés, élet motívumok később is hangsúlyosak a szövegben. Az apa hazajön, de: „...elhaladt a gyermek mellett, rá se hederített, berúgta a ház ajtaját, s meg sem bontva az ágyat, lerogyott rá.” (24) A vakság, a szem lezártága a mágikus gondolkodásban halál- vagy terméketlenség-motívumok. Ezt látszik kiemelni az a tény is, hogy a múlt emlékképeiben felvillanó nyomasztó apai nagyság és erő a szem, a tekintet erejében és a test nagyságában rögzül Senderines számára. Szinte szó szerint ismétlődik a következő mondat az elbeszélés első három oldalán: „Az apja azonban továbbra is üldözte a tekintetével. Senderines néha arra gondolt, hogy az Istennek van ilyen tekintete, s ilyen hatalmas teste, mint az apjáé.” (27) A *cuenca* két megmaradt zöld foltja is a szemhez köthető: „...csak két zöld folt maradt meg a völgyben: a folyópart kusza bokrai s a szőlőlugas...” (23) A folyó a mágikus gondolkodásban nagyon sokszor kötődik a szemhez, az emberi élet-hez vagy fájdalomhoz. Én itt, ebben a vonatkozásban mint a szem, a létezés metaforikus tájelemeként értelmezem.

Ha a katlant tovább nézegetjük, a haldokló apa egyes testrészei még szembetűnőbbé válnak: a cerro első jelentése is hátgerinc, elmeszesedő hátgerinccel, barátság-talanul tér haza fehér házába, szíve rettenetesen zakatol a baloldalon: „A szőlőlugas árnyékában álló épületből télen-nyáron ütemes, szinte baljós 'bum-bum' hallatszott: olyan volt, min egy hatalmas szív lüktetése.” (23) Rögtön ez után a ház melletti jobb-oldal tűnik fel, s az egész test túlérlelt, kiszikkadó, haldokló táj: „A katlan többi része olyan, mint egy sárgásan haldokló sivatag.” (23) A mágikus gondolkodás szerint az ember antropológiai világmodell⁴: az emberi testrészekből lett a föld, az emberi test

⁴ Tokarev, Sz. A. (szerk.): *Mitológiai enciklopédia I.*, Gondolat, 1984, 59-62.

„töltötte meg” a mindenséget. (Ennek az emléket őrzi a latin ’populus’, spanyol ’popular’, melyek a ’megtölteni’, ’telíteni’ szavakból származnak, illetve a vele rokon ’plenus’ (<lat.), ’pleno’ (<sp.) ’tele’ szó.) Az apa tehát szülője a katlannak, Senderines számára a létezésnek, halála így a föld megváltását is jelképezheti, egyben ezzel az áldozattal kezdődhet a fiú próbatételes beavatástörténete. A barátok későbbi alkalmatlansága szükséges feltétele tehát egy új személyiség megszületésének. Az első két barát (Goyo és Conrado) hiánya mintegy bátorságpróba, a harmadik (Pernales) a tudás, a hatalom megszerzésének próbája. Ezzel az új lét kezdetével magyarázható talán, hogy Senderines nem omlik össze apja halálakor. A személy, az apa aki istene-embere ennek a völgynek, mely testrészeiből, tekintetéből állt össze, mintegy újra visszaadja magát a völgynek: tekintetét, a folyót, hatalmas testét: a termékenységet. Halála saját világának halála, de egyben egy új születésének pillanata is. Ezért nincs ebben a völgyben csak két évszak: tél és nyár: élet és halál.

Ebben a tekintetben nagyon érdekes lehet a szemfödél kérdése. A magyar nyelvben eleve kötődik a szem, a tekintet lezárásához. A szemfödél az elbeszélésben is kapcsolódik a szem, a fény motívumokhoz. A folyót a Central kékesfehér habja takarja el, a halott testet pedig fel kell öltöztetni. A szemfödél egyrészt értelmezhető e fényt elapasztó folyóhabként, ami kékesfehér, a felhőkhöz hasonló: a metafizikai és fizikai világ határaként, másrészt a ház, a ruha, mely az evilági és az alvilági erők határaként is felfogható.

Ezen a ponton kell a házak kérdésére rátérni. A katlanban három ház van. A legnagyobbra esik a szőlőlugas árnyéka, a kisfiú a fehér ház mellett játszik. A harmadik ház nem jelöltetik meg pontosan a szövegben. A Central a legnagyobb ház: nem csak erőművet, központot is jelent: a fény és a sötétség, élet és halál kapcsolódnak össze benne. Fényt készít, de halálos mérget is jelent ez (halálfejek a gépeken), mintegy a születés és halál kettőseként. A Central a „felső világ” jelképe, ilyen értelemben szakrális jelentőségű, de az emberi fej szimbóluma is lehet. (Ide folyik be a két fényt termelő folyó, itt születik meg a fény. A határt jelentő cementfal egyben a koponya is lehet. Senderines hiába törekszik megismerni apját, az végképp csalódik benne, eltaszítja tudatilag, érzelmileg magától.)

A másik ház egy másfajta otthon: a halál földi otthona. Amikor Trinidad belép ide: „Senderines, a gyerek, a tekintetével követte, míg el nem tűnt az ajtó sötét üvegében.” (24) Az alsó világ szakrális szimbóluma tehát ez a ház, talán nem véletlen, hogy az apa ágyékát itt kell eltakarni. Dante *Isteni színjátékában* a világ közepe Lucifer ágyéka. De több pogány hitvilágban az evilági vagy alvilági központ a férfi nemiszerve, melyet sokszor világfaként ábrázolnak. A halállal a három világ válik szét, s mivel létünk mindig egyetlen térben való jelenvalóság, a másik két világ eltakartatik előttünk, a világok közötti átjárás csak halál árán lehetséges.

A szemfödél a legtöbb európai kultúrkörben fehér: az elbeszélésben többször hangsúlyozza a narrátor e ház fehérségét: „A kisfiú a fehér ház melletti úton játszadozott a napsütésben...” (23) A ház kívül fehér, belül fekete, kívül van az élet (termékenységi szimbólumok: nap, búza, kisgyerek), belül van a halál (a pusztulás szimbólumai: sötétség, holttest, legyek). A harmadik ház Senderines metaforikus helye, az evilági folytatásé, szövegszerűen nem kerül azonosításra semmivel az elbeszélésben.

Delibes novellájában ismétlődő, kiemelt motívum az apa hatalmas teste: mintha három embernýt is kitenne ez a test, a neve is: Trinidad. Egyszerre érzékelhető istenként – nevének jelentése, illetve a névadás gesztusa alapján: fiát ő nevezi el Senderinesnek. De a teste igazolja férfi létét, teste és tekintete isteni lényegét. Erő és bátorság, apja értékrendjének két pillére. Ezért veti meg volt feleségét, aki félt a mennydörgéstől s a méhektől. Az apa hatalmas teste a biztonság, meggyőző érv és fenyegető hatalom az egész völgy számára. Gondoljunk Goyo dühére, aki azzal áll bosszút Trinidadon, tulajdonképpen saját lelepleződött gyávaságán, hogy az akkor visszaadni nem mert pofonért nem segít felöltöztetni a halottat, de annak életében elfogadott vagy elviselt tőle mindent: „Azt mondtam, hogy egy száz kilónál nehezebb embernek nincs joga ahhoz, hogy bárkit megüssön, mert az olyan dolog, mintha egy asszonyt ütne meg. De hát részeg volt, s tovább akart ütni, amikor én megugrottam, s megfogadtam, hogy többet rá se nézek, akár meg nis dögölhet felőlem. Érted végre?” (38)

A térnek mintegy ő a profán és szakrális közepe is. Tokarev írja: „Ebbe a közép-pontba egy *út* vezet, az köti össze egyrészt a legtávolabbi perifériákat, másrészt a teret kitöltő valamennyi objektumot a legmagasabb rendű szakrális értékekkel. [...] A hős diadalát e tér meghódítása jelenti [...]. A tér meghódításának külön rítusa: a terület körüljárása, a centrumának meghódítását szolgáló cselekvés, az új tér kulcsfontosságú pontjainak megszentelése áldozati szertartással, szakrális értékek odahelyezésével. [...] Az utat leíró egyes szövegek nagyon aprólékosan jellemzik a tér tárgyi struktúráját; vö. az olyan ráolvasásokkal, melyek részletesen szólnak a szakrális középpontba vezető út állomásairól: A házból az ajtón át az udvarra, az udvarról a mezőre, a mezőn át végig az úthoz... vagy fordítva.”⁵ Trinidad nem ad „rendes” nevet fiának: utacskáknak nevezi el. Ha az ő neve is több lényt egyesít, fiának is többes számú nevet ad.

Trinidad alakja groteszkké válik a nagy „zabálástól” – éppen azáltal, hogy az állatit lépteti az ember-isten szakrális kettősébe. A vallásokban ez nem idegen, gondoljunk a merev arcú, állati testrészekből is álló istenekre, pl. Buddhára, akinek ökör szempillái vannak, ujjai között uszonyok feszülnek, állkapcsa az oroszláné, egyéb groteszk, állati és emberi vonásokat egyaránt viselő indián vagy egyiptomi istenekre. Ezek az istenek többnyire nagy testűek, félig démonok, félig szörnyek, magányosak és merevek. Ezek az istenek – Buddha kivételével – egyszerre nevetségesek és szánszalomra méltóak, hiszen létük bukásukat is magukban hordozza. Az istenek halhatatlanok, mégis meg kell halniuk, új istengenerációnak kell helyüket átadniuk. Egy isten akkor válik halhatatlanná, ha terméketlenné válik. Gondoljunk Kronoszra, aki apja nemiszervét vágja le, ezáltal teszi „halandó” istenné. Senderines központi tette: apja ágyékának eltakarása egyben rituális „kasztrálás” is: egy isten, az atyaisten halála, s a fiúisten megszületése.

⁵ Uo., 245.

A toposz mint hely II: keresztény misztikus toposzok provokatív jelenléte. Az értelmezői csavar fordul egyet

„Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden hierophánia – még a legelemibb: is paradoxon. A tárgya, amennyiben a szent nyilatkozik meg benne, valami egészen mássá lesz, mindazonáltal továbbra is megmarad annak, ami, hiszen továbbra is része a kozmikus környezetének. A szent kő továbbra is kő; látszólag miben sem különbözik az összes többi kőtől. Azok számára, akiknek a kő mint szent nyilatkozik meg, közvetlen valósága természeti valósággá alakul át. Más szavakkal: azon emberek számára, akiknek vallási élményük van, az egész természet kozmikus szentségként nyilvánul meg. Ilyenkor a kozmosz egésze hierophániává válik” – írja Mircea Eliade.⁶ A keresztény mítoszokban is a természeti terek, illetve térelemek szemiotikailag ezt a szerepet töltik be. Számomra az a kérdés, hogy Delibes elbeszélésében ezek a térelemek értelmezhetőek-e, összefüggő motívumsort alkotnak-e, illetve ha igen, milyen értelmezési lehetőségeket implikálnak. A *szemfődel* c. elbeszélés ugyanis provokatívan kínálja a keresztény toposzokat: az apa neve (Trinidad), a halak, a ravatal, a vigasztalást jelentő fény, gyertya hiányában itt a szentjánosbogár, a kisfiú neve s az őt meglátogató, neki ajándékot vivő Reyes Magos [háromkirályok].

A Bibliában a völgy két ellentétes jelentésben is szerepel: egyrészt a termékeny átváltozások helye⁷: a völgyben egy magaslaton (hegy?) áll a ház, az isten háza. Másrészt a szentséggel szemben álló erő – többnyire a másik, pogány isten, a Bibliában ez Baál⁸ –, a pogány áldozatok helye, vagy az emberi szenvedés tere, a „siralomvölgy”. Az Ószövetségben több neve is van a völgynek: ’Gaj’ [szakadék, szurdok], ’Afik’ és ’Nahal’ [a patak völgye], azaz folyó, patak összekapcsolódnak, mint a Teremtés kezdetén, ahol isten égi és földi vizeket választ szavával ketté⁹, mint ahogy Delibes elbeszélésében. Ez a Völgy-Kapu szókapcsolat a Bibliában Jeruzsálem¹⁰ neve, Jeruzsálem a keresztény hitvilágban is a Pokol s Mennyei teremtés találkozásának szakrális pontja. Erre a gondolatra épül Dante *Isteni színjátéka* is: a szakrális világtengely Jeruzsálem hegyén metszi a szárazföldet. Jeruzsálem völgye a Hinnóm a pogány áldozatok, a disznófejű Baál kultuszának áldozati tere, a zsidó Jáhve s a keresztény Jézus, a Fiúisten szent helye. Delibes elbeszélésében látszólag a völgyben játszódik a történet, de Trinó háza a völgyben „fent” van, hiszen fia a mű végén így szól: „Lemegyek hírül adni...” (51) Ez a ház tehát valami szakrális jelentőségű hely. S az apa szavai – ő maga is utal rá – többféleképpen értelmezhetők: „A dolgok olyanok, ahogy veszed őket. Trinidad, az három istent jelent, és nem istennőt, érted?” (24) Ez a keveredés fontos hangsúlyt kap, mert a név a három előző „férfi istenség” hármását (Baál, Jáhve, keresztény isten) is jelentheti. A nagy polarítások az emberi vágyak ambivalenciáját is szimbolizálják: a bűn és az erény, a gazdagság és aszketikus tisztaság, stb. utáni egyidejű vágyunkat – Trinidad disznóval és tojással, bűnnel és szentséggel zabálta magát a halálba. S azért is, mert a Trinidad név a keresztény Szentháromságot is jelenti, ebben az esetben a verbálisan ábrázolható két alak: az apa és a fiú, a két főszereplő.

⁶ Eliade, Mircea: *A szent és a profán*, Európa, 1996, 16.

⁷ „A völgy, ahol a föld és az ég vize találkozik”, *Izajás*, 40, 30-5

⁸ *Krónika* II, 28, 2-3., ld. még: *Királyok* II, 21, 2-3; 23, 6-7.

⁹ *Mózes* I, 6-9.

¹⁰ *Királyok* II, 23, 3-6

Ez a furcsa *Völgy-, Kapu- és út*-metafora Máté evangéliumában össze is kapcsolódik.¹¹ Gondoljunk arra, hogy a fiút Senderinesnek nevezte el apja, de eredeti, születésekor kapott neve nincs, az utólagosan adott név tehát nem esetleges, hanem parabolikus: „Menjetek be a szoros kapun. Mert tágas az a kapu és széles az az út, amely a veszedelemre visz, és sokan vannak, akik azon járnak. Mert szoros az a kapu és keskeny az az út, amely az életre visz és kevesen vannak, akik megtalálják azt.”¹² A stilizált kisfiúi beszédben az emlékező részekben, amikor még apa-fiú kapcsolata harmonikus volt, az utat többször javították, az epikus történetek jelen idejében azonban az úttal nem törődik senki. Az apa- és istenkeresés allegóriájaként is érthetjük ezt: az istenhez vezető út keresése, majd a keresésről való lemondásnak. A ház, a „Central” ebben az értelmezési körben is Trino, az út Krisztus, s ebben az értelemben a Fiú, Senderines allegóriája: mint ahogy a fény–szem–ház–gyertya motívumok is, például. Máté evangéliumárának hetedik szakasza.¹³

A toposz mint hely III: irodalmi toposz. Dante *Isteni színjátéka*: az értelmezés már személyhez kötött

Delibes legnagyobb újításai közé tartozik az a tény, hogy a keresztény mítémákat nem közvetlenül idézte meg, hanem egy nagy művel lépteti őket párbeszédbbe: Dante Isteni színjátékával. A keresztény motívumok így új értelmezési teret kapnak, egyben képzületünk, létértelmezésünk más térdimenzióit mozgatják meg.

Dante műve is egy mitikussá növelt térjelöléssel kezdődik, melyben út és völgy találkoznak: „De mikor rábukkantam egy hegy aljára / hol véget ért a völgy, mély, mint a pince, / melyben felébredt lelkem aggodalma, / [...] úgy lelkem, még remegve borzalomtól / végignézett a kiállt úton újra...”¹⁴ A nevek, számok, bűnök is ezt asz-szociálják. A „földi poklot” mintegy őrzi a kutya, *Canor*, aki már nem itt él, de mégis ide kötődik: karácsonykor mindig visszatér, bár családja a városban van, azaz a két világ határán. Minden a szent számokból épül fel: az apa, akinek a neve maga is a Szentháromság (Trinidad), a három ház, a három barát, akik cserben hagyják barátjukat (mintegy háromszor tagadva meg őt). Továbbá Senderines három útja is: a halott észrevétele előtt, a segítségkeresés útja, s a hírül adása, a hiányzó három ravatali gyertya; a három említett nő: Pemales halott kislánya, Senderines halott anyja, Goyo ugyan élő, de férfi nevű (Ovi) felesége. S a százaz szám fontossága is hangsúlyos, az apa száz kilója (vagy még több) cáfolhatatlan bizonyítéka annak, hogy Trinidad, az apa nem nő, hanem férfi. A számok kiemelték, ismétlésekkel hangsúlyosakká tettek a műben, s erősen asszociálják a dantei kompozíciót.

¹¹ A napkeleti bölcsek is előbb Jeruzsálembe mentek. *Máté evangéliuma* 2, 1-2.

¹² *Máté evangéliuma* 7, 13-14.

¹³ Uo. 14-15-16; 22-26 „Ti vagytok a világ világossága. Nem rejtethetik el a hegyen épített város. / Gyertyát sem azért gyújtanak, hogy a véka alá, hanem hogy a gyertyatartóba tegyék és fénylik mindazoknak, akik a házban vannak. [...] Mert ahol van a ti kincsetek, ott van a ti szívetek is. / A test lámpása a szem. Ha azért a te szemed tiszta, a te egész tested világos lesz. / Ha pedig a te szemed gonosz, a te egész tested sötét lesz. Ha azért a benned lévő világosság sötétség: mekkora akkor a sötétség. / Senki sem szolgálhat két úrnak. Mert vagy az egyiket gyűlöli és a másikat szereti; vagy az egyikhez ragaszkodik és a másikat megveti. Nem szolgálhattok Istennek és a Mammonnak.”

¹⁴ Dante Alighieri: *Isteni színjáték*, ford. Babits Mihály, Szent István Társulat, 2002. (*Pokol*, I/15-20. sor)

Senderines az utazó, a világ megismerését elszenvedő, a végén abban aktív szerepet is játszó ember, aki végül eljut saját istenéhez, akiben felismeri saját arcvonásait: „A gyerek most először állt életében felelősség előtt, s meg kellett erőltetnie magát hogy azokra az őrült szemekre, félelmetesen mozdulatlan tájra, családi arcvonásokra nézzon.” (32) Az út a pokolból a fény elvesztésétől a fény megtalálásáig, azaz a Paradicsomba vezet itt is. De ahhoz, hogy ez az út végigjárható legyen, az öntudatlan állapotból a bűnök útján kell Senderinesnek végigmenni. A három barát a három főbűn képviselője is: Goyo az árulás, Conrado a közöny, Pinales a kapzsiság, de egyben az Isteni színjáték három kalauza is¹⁵, hisz mindhárman nagyon fontos tudáshoz is elvezetik a kisfiút.

Ezt a retorikai síkot vizsgálva a teljes megfeleltetéseket már nem érdemes keresni, hiszen a motívumoknak nem referenciája egy másik mű, ebben az esetben az Isteni színjáték, hanem egy gondolkodási mód vezetői ezek, a toposz, mint a jelentéstágítás, a megértés terei. Ez a „völgy” a fizikai és metafizikai létezés határán van, avagy mindkét szféra jelképeként értelmezhető, hiszen ebben a pontban egy újabb létértelmező regiszter kerül a szöveg értelmezési struktúrájába, s ez az előzőekkel is értelmezői vitába kerül, mintegy a szövegszándékot leleplezve: „A szöveg intencionalitása ezek szerint abban áll, ahogyan felosztja és eltávolítja magától azokat a rendszereket, amelyekkel összekapcsolódik.”¹⁶ Ahhoz, hogy ezt vizsgálni tudjuk, az utolsó regisztert is értelmeznünk kell.

Toposzokon nyugvó valóságanalóg történet: az értelmezés már az én személyemhez kötött

A legősbibb befogadói elvárások közé sorolható: a történet, azaz olyan történetet hallani, amely megfelel mindennapi tapasztalatainknak, avagy ismert történelmi kód alapján történetként értelmezhetjük azt, még ha mesei avagy egyéb imaginárius elemekből építkezik is. Delibes története is olvasható egy kisfiú megismerés-történeteként: apja és környezete megismeréseként. A történetet egy heterodiegetikus narrátor mondja el. A történet helyszíne egy völgy. Delibes egyik kritikusa is sajátos jellemvonásként emeli ki a tér, a tájegység szerepét: egy ember, egy mánia, egy táj, egy név, egy szenvedély, egy út referenciális szerepét.¹⁷ A pontos helyszínt nem tudjuk meg: olyan hely, ahol van egy Central, ahol villanyfényt készítenek a folyó energiáját felhasználva, ahol szegény emberek élnek a völgy és a hegy lábánál. Az időpontot nem tudjuk meg pontosan, de ezen a helyen csak tél van és nyár. Retorikailag két párhuzamos szerkesztésű mondat utal térre és időre: „Valójában nem is igazi völgy volt az, csak amolyan poros katlan, amit néhány barátságtalan fehér domb vett körül. Csak két évszak volt ebben a völgyben: a tél és a nyár, s mindkettő szélsőséges, komor, majdnem könyörtelen.”(23)

¹⁵ Dante Isteni színjátékában mindig csak Vergiliust említik kalauzként, holott a Paradicsomban másik két vezető veszi át helyét: először Beatrice, majd az úr elé az utazó Dantét Clairvaux-i Szent Bernát, a híres keresztény misztikus filozófus.

¹⁶ Iser, Wolfgang: *A fikatív és az imaginárius*, Osiris, 2001, 27.

¹⁷ Sobejano, Gonzalo: *Introducción*, in Miguel Delibes: *La mortaja*, Cátedra, Madrid, 1992, 17.

Ez a völgy mintegy apa és fia élettere, egyben furcsa és tragikus kapcsolatuk helyszíne és jelképe is. A fiában csalódó, szeretetét, legalábbis rajongó szeretetét elvesztő hatalmas testű, fenyegető hatalmat és védelmet jelentő apa groteszk halálának és fiának a története ez. A fiú, aki azért veszti el apja szeretetét, mert vézna, gyenge és nem férfias. Egy olyan apa teszi ezt, akinek női neve van, akinek szigorú tekintete s testessége csupán az azonosságteremtő referenciája. De a gyerek számára valóban isteni erőnek és hatalomnak tűnik ez, aki szeretné elnyerni újra apja kegyét, s aki csak apja halála után tudja csak bebizonyítani lelki erejét, bátorságát, tiszteletét. „Néhány percig mozdulatlanul állt a vaságy lábainál, saját lélegzetét hallgatta. Trino mindig megvetette félelmeiért, és Senderines, ha már életében sose tudta bebizonyítani neki az ellenkezőjét, most erős akart lenni, mert ez volt az utolsó alkalom, hogy apja kedvére tehetett...” (32) S ösztönösen tisztesen elbúcsúztatja apját: felöltözteti, felravatalozza, igaz, csak gyufás skatulyába tárt szentjánosbogár a gyertya, de ő az egyetlen, aki a virrasztás fényét meggyújtja a halott mellett. Az egész völgy – az emberi létezés kegyetlen és megváltást nem is remélő jelképes helyszíne. Nincs kivezető út, csak a kisfiú neve utal egy esetleges célra vezető útra.

Az egész völgy olyan, mint valami modern pusztulásvízió. A folyó pusztul, már csak zöld iszapos a vize, a termékenységet jelentő nők hiányoznak a völgyből, az egyetlen Ovi is férfi nevű, gyermektelen. „A katlan többi része olyan, mint egy sárgásan haldokló sivatag...” (23) Mint ahogy az emberi ténykedésekben sincs semmi, ami kifele irányulna: vagy másokért történne, vagy alkotó tevékenység lenne. Ennek legszébb példája a „nagy zabálás”, ami befelé irányul, pusztító, sőt önpusztító és értelmetlen. Goyo halászik, látszólag enni ad a többieknek, de nem fog semmit, ha igen, akkor is ehetetlen S a kifogott halak is legfeljebb arra voltak jók, hogy megkínózzák őket a gyerekek. Egyetlen alkotó ember a völgyben éppen Senderines, aki nem a kész, változatlan vagy megváltoztathatatlan dolgokkal törődik, mint egy gép, hanem a dolgok átalakulását keresi: örül, hogy a sarat formázhatja, hogy a Reyes Magos hozta játékot szétszedheti és összerakhatja. A kisfiú alakja többszörösen is asszociálja Krisztust, nem csak apja nevéből következően, s ezért értelmezem apját búcsúztató útját laicizált apokalipszisként. Ő az egyetlen jelképes út, aki talán megváltást jelenthet közösségének, ő indul el kifele, hogy hírt adjon a többieknek, ő az, aki az ősi tradíciót megtartja egy már minden tradíciótól elszakadt és elgépiesedett faluban, ahol már nem gondolkodnak, ahol a fényt is „halálfejes gépek készítik”.

Összefoglalás: mágikus, misztikus, esztétikai és teoretikus terek egymást értelmező rétegzettség

A szöveg intencionalitását vizsgálva egyértelműnek tűnik, hogy a különböző létértelmező gondolkodásmódok konstituálta terek egymásra épülése tudatos retorikai eljárásként értelmezhető Delibes *A szemfödél* című művében, de más Delibes-művek esetében is.¹⁸ Miért lehet fontos ez a rétegzettség? Gondolkodásunk térhez és időhöz kötött, s ha a szövegvilág több térfogalommal szembesít, „ártatlan”, hétköznapi olvasói szokásainkat fel kell adnunk, tudniillik azt, mely igyekszik valós terekben valóságszimulatív eseményként értelmezni a szöveget. Ezért is érdekes, hogy a szöveg elrejtje a „szemfödét”, mely konvencionális olvasásunk, megértésünk „leple”, gátja lehet. A régi, mágikus és misztikus olvasások aktualizálását követeli. Ugyanakkor a különböző létértelmező világok szimbolizálhatják gondolkodástörténetünket is. A mágikus tudatban ember és természet nem válik el egymástól, a megismerés „kollektív” szemantikai egységekkel történik. A misztikus gondolkodásban a közösség teremtetten alakzatokat már az individuum kell hogy értelmezze, mely fikcióképző aktusban közösség és egyén kapcsolódik össze. Az esztétikai és teoretikus térképzet elszakad ettől az egységtől, természet és természetes közösség már mint referenciális kódok szerepelnek, s a jelentésteremtés már szöveg és olvasó „intim” párbeszédének lehet csak eredménye. A strukturalizmus utáni iskolák nem véletlenül beszélnek művek helyett szövegről: az oralitást, a közösségi élményt végképp lezáró, nyelvi produktumokról, szövegterekről, a modern filozófiák pedig „izolációról”, elmagányosodásról, metafizikai gyökérvésztről.

A különböző terek egymásra épülése egyben egy ősi megváltásmítoszról is szól: ami a mágikus tudatban a „megváltás” a természettel történő egyesülés, az ősi rendbe való visszatérés, a keresztény misztikában a krisztusi áldozat. A modern (vallásos) irodalom azonban az ember megválthatatlanságát deklarálja.¹⁹ Delibes elbeszélésében a valóságanalóg világ nemcsak profanizálja ezt a megváltástörténetet, hanem meg is kérdőjelezi. És nem zárja teljesen, hiszen Senderines küzdelme, áldozata megidéz a krisztusi áldozatot, mint ahogy a Bibliában is Jézus „az Út”. S a virrasztás közben megérkező Conrado kérése („¡No tardes!” [Ne késlekedj!]) is kétféleképpen értelmezhető: nem ő megy hírül adni a halálhírt, hanem a gyerek; s egyben sürgetheti őt a kellemetlen várakozás miatt. De az Apokalipszis Könyvében Jézus utolsó szavaira mintegy válaszként is érthetők szavai: „Bizony, hamar eljövök!”²⁰ („¡No tardes!”)

A metafizikai instanciáit vesztett ember anakronisztikus, már-már Don Quijote-i gesztusa, hogy a nagy európai *grand récit*-eket megtartva próbál modern kozmológiát teremteni, ontológiai értelmezést adni. Igaz, már nem eposzban, nem hatalmas látomásban, hanem rövid elbeszélésben, különböző – egymást állandó értelmezői játékba hívó – szövegvilágok, szövegterek egymásra építésével, különböző létértelmező alakzatok – egymást is ironizáló – párbeszédével.

¹⁸ A következő művekre gondolok is elsősorban: *El amor propio de Juanito Osuna*, *El patio de vecindad*, *El sol*, *El conejo*.

¹⁹ Lásd pl. Pilinszky János költészetét (különösen *Halak a bálóban* c. versét).

²⁰ *János Jelenései* 22, 20.

Don Manuel, a kereső Megváltó

Az organikus metafora mint kapocs a művészi fikció és a természeti valóság között Unamuno *Don Manuel, szent vértanú* című kisregényében

Miguel de Unamuno a 20. század egzisztencialista gondolkodási irányzatának egyik legkiemelkedőbb alakja. Önálló, összefüggő filozófiai rendszert ugyan nem alkotott, mégis jelentőségét mutatja, hogy nevét olyan nemzetközi gondolkodókkal szokták együtt említeni, mint Sartre, Nietzsche vagy Ortega y Gasset. Munkássága egyaránt magában foglalja a prózát és a lírát, valamint a drámát és az értekező esszét. Műveiben a tájábrázolás nem önmagáért történik, hanem azon túlmutat. Manuel García Blanco az Unamuno: *Obras Completas*hoz írt bevezetőjében így fogalmaz:

„A hazaszeretet első leckéje az, amikor világosan és tisztán szemléljük a tájat. Miután észrevettük, reflektálnunk kell rá, majd az eszme szintjére kell emelnünk.”¹

Jelen munkámban a tájábrázolás módját és funkcióját elemzem a *Don Manuel, szent vértanú* című regényben, amelyet a kritika egyöntetűen Unamuno írói munkásságának csúcscímeként tart számon. Ezen a művön lehet legjobban megmutatni a táj metaforajellegét. Minthogy Unamuno tájábrázolása organikus, igazi értelmezését kizárólag a regény szereplőinek alakjain keresztül lehet felfejteni. Röviden érintem majd Unamuno költészetét és értekező kisp prózáját.

Előzmények és egy új csapás

A *Szent Teréz tájai* című esszében² a táj egyes elemeit a szerző transzcendens tulajdonságokkal ruházza fel. A víz például a táj tudataként jelenik meg, ez pedig egy egész mechanizmussort indít el, és így – asszociációk során – jut el az író a Teremtés könyvéig, valamint a spanyol irodalom remekműveire. Platónra hivatkozva jelenti ki, hogy minden elképzelés és megismerés az emlékezésen alapul, az emlékezés pedig nem más, mint metafora. Az örökkévalóság tudatának alapja tehát a metafora, ez pedig a racionális lélek lényege. Alapvetően jellemző Unamuno munkásságára a holisztikus gondolkodás, valamint az, hogy minden gondolatot a lét végső kérdéséig feszít. Egzisztencialista gondolkodóként a *halhatatlanságot* (inmortalidad) kereste. Az irodalomtörténet az ún. *98-as nemzedék* tagjaként tartja számon, amelyet rajta kívül Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado vagy Pio Baroja neve is fémjelez. Ennek az irodalmi csoportnak célkitűzése volt a spanyol táj és történelem alapos tanulmányo-

¹ „Frente a los negrillos”, in Unamuno, Miguel de: *Obras Completas (O.C.) I*, Madrid, Escelicer, 1966, 432. Lásd még Azorín, José Martínez Ruiz: *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1917; Fernández-Sanz, Amable: “La »meta-antrópica« unamuniana en *San Manuel Bueno, mártir*, a la luz de los símbolos naturales”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 17, Madrid, 2000, 231-248.

Az Unamunoval kapcsolatos irodalom jelentős része idegen nyelven érhető el. Ha külön másként nem jelzem, akkor a bibliográfiában megjelölt források idézett részletei a saját fordításomban olvashatók.

² Unamuno, Miguel de: *Szent Teréz tájai*, ford. Kertész Lóránt, *Pompeji*, 1998/1, 106-110.

zása, mert ebben vélték megtalálni a spanyol fajt, a spanyol lelket, ahogyan Azorín is mondta: „...időbeli és térbeli kirándulásokat szerveztünk, felkerestük az ősi kasztíliai városokat...”³ A *98-as nemzedék* jelentőségét Velázquezével szokták párhuzamba hozni. Velázquez előtt a táj pusztán kiegészítő, hangulatfestő szerepet töltött be. Ő volt az, aki főszerepet adott a tájnak. Unamunónál is felfedezhető tehát a táj fontossága. Akár verseit, akár esszéit olvassuk, láthatjuk, hogy a táj központi szereppel bír. Itt alapul vett esszéje (*Szent Teréz tájai*) pedig már azzal a kijelentéssel zárul, hogy a táj maga metafora. *Don Manuel, szent vértanú* című regényében azonban már túl is mutat a nemzedéke által kitűzött célon, hiszen már nem a spanyol lelket keresi, hanem magát az individuumot. Az egyén keresésének transzcendens kiteljesülése pedig a regény bibliai idézetei, valamint implicit teológiai utalásai révén érhető tetten. Vizsgálódásom során a cél a regény egy teológiai-poétikai olvasatának feltárása, amely kibontja a regény főmetaforáját annak bibliai-irodalmi értelmezési mezején belül. Ezért tehát különösen is fontos kiemelni Unamuno műveinek filozófiai vonásain túl a bibliai-teológiai súlypontokat. Unamuno teológiája azonban sokkal inkább misztikus, mint teoretikus. Ezzel kapcsolatban a szerző így fogalmaz: „Hogy tagadom-e Istent? A válaszom nem, és ezredszer is nem. Ugyanolyan hívő vagyok, mint bárki más. Elméletben hívő, gyakorlatban egészen misztikus.”⁴

Művei valóban bővelkednek az implicit bibliai utalásokban, és amennyiben az olvasó ezekre nem figyel fel, képtelen a szerző társául szegődni keresésében. A bibliai és teológiai utalások tehát alapvető elemeit képezik a szerző organikus rendszerének. Az *organikus* jelző ebben az esetben azt jelenti, hogy az unamunói mű egyöntetű, vagyis elemei (utalások, metaforák, narratív és időbeli szintek) mind a gondolkodó lázas egzisztenciális keresését tükrözik. Véleményem szerint a metafora Unamunónál az a központi irodalmi eszköz, amelyen keresztül a szerző képes felépíteni szerves rendszerét, így elengedhetetlen filozófiai-irodalmi ábrázolásában. Vagyis az egyetlen eszköz a metafora, amely által egyesíteni tudja a művészi fikciót (irodalom) és a természeti valóságot (táj).

Unamuno tájai

Amikor Unamuno tájábrázolásáról beszélünk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül – amint már azt említettük is –, hogy számára a táj és a történelem mindig az egyénben nyerte el értelmét. Ezt jelenti az *intrahistoria* fogalma is, amely tulajdonképpen az eseményyszerű történelem mögött húzódó egyéni sorsok története. A *Paz en la guerra* című regényében az *intrahistoria* a történelem ellentmondásának és az egyének személyes sorsának szövevényeként jelenik meg. Míg a vizsgált műben megjelenő nép szinte mentes az őt körülvevő világ eseményeitől.

Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk az unamunói tájat, elsőként tisztáznunk kell, mit is jelentett a szerzőnek a táj maga. Minthogy a táj organikus, azaz filozófiai-metafizikai képzetegyüttes, így képtelenség lenne egyetlen egzakt definícióval leírni. Lehetséges azonban jellemzőket felsorolni. Csejtei és Juhász az unamunói táj értelmezése során három szintet különböztetnek meg. Első a természeti szint, amelyben kibontakozik az

³ Serrano, Poncela: *El pensamiento de Unamuno*, México, FCE, 1953, 200.

⁴ Frayle Delgado, Luis: *La lucha de Jacob*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2006, 141-142.

unamunói táj szimbolizmusa (hegy, tó, folyó, föld, égbolt). A következő a nemzeti önazonosságé, a harmadik pedig az egzisztenciális szint, amelyen a táj az egyetemes ontológia részévé válik.⁵

A táj mindig feltételezi az *idő*, az *álm* és az *intrahistoria* jelenlétét, vagyis organikus. Az elbeszélő én dialógusba lép a tájjal, így a földrajzi helyszínek képesek lesznek lélekállapotokat és emberi érzéseket kifejezni. A táj az olvasó szemei előtt *látomásként* tűnik fel, és ez a látomás nem más, mint az irodalom: „Nem tudom másként értékelni a természetet, csak az általa bennem kiváltott hatás alapján.”⁶ Ezen túl a tájba beleszövődik az ottaniak élete: „...»Az én koromban más vizekre evezni?«, később azonban világosan értésére adta, hogy ő nem tudna távol lenni a tótól, a hegytől, és főleg a mi Don Manuelunktól.”⁷ Így tehát a táj személyes tudatállapottá válik, amelyben feloldódik a megismerő személy és a megismerés tárgya közti kettősség, ez a feloldódás pedig a transzcendens irányába mutat: „A táj szemlélése számára misztikus élménnyé válik [...] az ideális világ feltűnésének.”⁸

Filozófia – Én – Irodalom

A metafora funkciójának vizsgálatához fontos, hogy megvilágítsuk e filozófiai-irodalmi dinamizmusnak gyújtópontjait. Az egész unamunói munkásság legfőbb jellegzetessége a párbeszéd forma. A dialógus *apriori* vonás, hiszen – amint már említettük is – egy egzisztencialista keresésen alapszik, az *én* keresésén. A dialógus fontossága nyilvánvaló úgy lírai és prózai, mint drámaírói munkásságában. A *Don Manuel, szent vértanúban* Angelina és bátyja, Lázár beszélgetnek don Manuellel, és kizárólagosan ezen beszélgetéseken keresztül nyílik alkalmuk, hogy bepillantást nyerjenek a plébános lelkébe: „[a szerző] arra használja a dialógust, hogy közvetlen módon feltárja don Manuel lelkét; az elbeszélés tehát kiegészíti a dialógust. Angela idézi a szent szavait és tetteit, hogy megfigyeléseit megerősítse, és hitelt adjon személyes ítéleteinek.”⁹ Az olvasó a szerző *Köd* című regényében tanúja lehet a világirodalom egyik legbensősége-sebb párbeszédének, amikor Augusto a *nivola* írójával beszélget. A párbeszéd tehát központi szerepet játszik. Mario Valdés a következőket írja a *Dialógus mint ontológiai modell* (*El diálogo como modelo ontológico*) című tanulmányában: „A *Köd* feltételezett valósága egy patológikus eset valósága, aki lázasan keresi létét a párbeszéd segítségével [...] A dialógus tehát nem más, mint a lét tökéletes metaforája, ahol a forma és a tartalom kölcsönösen fejeződik ki feszültségként és harcként; ezek pedig a létet jelenítik meg.”¹⁰ Unamunónál megtalálható a párbeszédnek egy sajátos formája, amikor a beszélő a tájjal lép dialógusba. Ez a fajta dialógus számtalanszor fellelhető lírájában. A szerző sem prózájában, sem költészetében nem teremt semleges helyzeteket, a sze-

⁵ Csejte Dezső-Juhász Anikó: *Találkozások és törésvonalak*, Máriabesnyő, Attraktor, 2005, 210.

⁶ *Soñando el Peñón de Ifac*, Unamuno: O.C. I., 691.

⁷ A továbbiakban az idézett szöveghelyek forrása Unamuno, Miguel de: *Öt kisregény*, ford. Scholz László, Nagyvilág, 1999. A spanyol eredeti szöveg forrása: *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra, 2005.

⁸ Unamuno Pérez, María de la Concepción de: *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Acta Salmanticensia, Biblioteca Unamuno 14, 1991, 128.

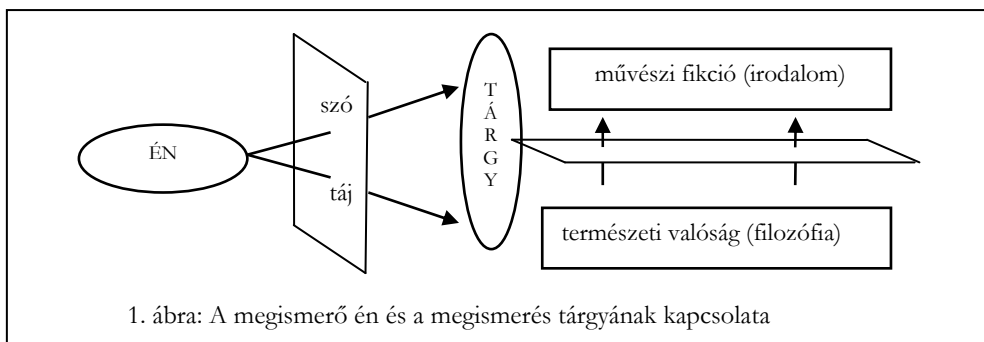
⁹ Gullón, Ricardo: *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, 333-334.

¹⁰ Valdés, Mario: *El diálogo como modelo ontológico*, in Unamuno, Miguel de: *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2002, 11-22., kül. 14-16.

mélyesség mindig valóságosan kitapintható. Amennyiben a kommunikáció – és ennek irodalmi megjelenése a párbeszéd – a lét metaforája, így ennek hiánya a lét tagadása, a nem-lét. A *Don Manuel, szent vértanúban* nem létezik az ördög, mert a plébános nem hajlandó vele beszélgetni:

- „– Kinek? Nekem? Az ördög? Nem ismerjük egymást, lányom, nem ismerjük egymást.
– És ha mégis feltenné magának azokat a kérdéseket?
– Nem törődnek vele. De most már elég, jó? Fejezzük be, várnak rám az igazi betegek.” (149)

Folytatásként meg kell vizsgálni ennek a párbeszéd formának a horizontális és vertikális jellemzőit. Első a *megismerő én* és a *megismerés tárgyának* szintje (horizontális), vagyis a kereső *egyén* és a *cél* szintje. Minden egyes elbeszélői szinten van saját *én*, következésképpen az egyes hozzárendelt célok is különfélék. A vertikális szint a tárgy értelmezési körén belül található, amely magába foglal egy filozófiai és egy irodalmi szintet. A filozófiai cél az örökkévalóság fogalmi megismerése amely – tekintve, hogy nélkülözi az anyagi megtestesülést – nem más, mint a megálmodott táj (*el paisaje visionado*) feltárása, mivel az magában rejtje az ún. végső kérdéseket. Az irodalmi szinten jelenik meg maga a fikció, amely szintén a vágyott örökkévalóságot szimbolizálja, azonban egy, a filozófiától teljesen eltérő formában. Az unamunói egzisztenciális keresés leírható lenne pusztán filozófiai síkon, mégis a szerző szerint az egyetlen eszköz, amely képes elérni ezt a szférát, az irodalom.¹¹ Formális szempontból tehát az irodalom és a táj ugyanaz, mivel mindkettő az örökkévalóságnak megvalósulásai, vagyis mindkettő túlmutat saját magán. Az imént felvázolt viszonyrendszert a következő ábra mutatja:



¹¹ E két szint szétválasztása alapvető, hiszen ugyan Unamunónál mindkettő az örökkévalóságot kutatja, mégis anyagát és természetét tekintve különbözőek. Ahogyan ezt Schelling is kifejti, a filozófia azáltal, hogy fejteget és érvel, nem tudja átlépni azt a megismerési korlátot, amelyre az irodalom képes alapvető fiktív voltánál fogva. Bővebben ld. Schelling, J.W.F.: *A transzcendentális idealizmus rendszere*, Gondolat, 1983.

Értelmezési szintek

A vizsgált regényben három különböző esemény- és értelmezési szint van, amely külön-külön a három főszereplő köré épül: Angela, Lázár és don Manuel. Természetesen a különböző szintek közös gyűjtőpont köré rendeződnek, ez pedig don Manuel személye. A plébános személye szolgál Valverde de Lucerna értelmezési háttereként. A regény egyes szereplői mind don Manuelen keresztül nyernek értelmet: „A spanyol faluban minden don Manuel, az ő jelenléte itatja át azt, és benne tetőzik minden. A pap tevékenysége nyugtató és építő.”¹² Angela tőle kapja hivatását (anyaság), Lázár – csakúgy mint bibliai előképe – don Manueltől kapja életét, aki olyan a falunak, mint a mindennapi kenyér: „Don Manuel alakja nőttön-nőtt a szememben, noha én nem voltam tudatában, hiszen oly hétköznapi, oly szokványos volt, mint a mindennapi kenyér, amiért a Miatyánkban fohászkodunk.” (150) És ez nem szűnik meg halálával sem: „Mindenki szerette volna nap nap után látni – talán látta is –, ahogy sétál a tó mentén, s tükröződik benne az alakja vagy magasodik mögötte a hegy; továbbra is hallották a hangját, és mindenki kijárt a sírjához, mely valóságos kultusz tárgya lett.” (174) Don Manuel maga a Megváltó: „[Az más bűnösöknek való, nem nekünk, akik] már láttuk Isten arcát, s akiket már látott a szemével az élet álma.” (176) A Manuel név eredete a héber *Emmánuel*, ami azt jelenti: *velünk az Isten*.

Ki kell emelni don Manuel 'Megváltó' jellegét. A plébános kettős szerepet tölt be: Megváltó és Kereső. Számtalan utalás található, melyek az ő Jézus-jellegét emelik ki: „Don Manuelnek Jézus urunk volt a szent patrónusa.” (138) Valamint elképzelhető, hogy a bolond alakja utalás Kempis Tamás: *Krisztus követésére*, amely közkedvelt olvasmány volt az akkori időben. Az ószövetségi Mózesrel való párhuzam is ezt a Megváltó-képet erősíti: „ugyanis kipirult az arca, s szinte átlényegült”.¹³ (139) Ennek az utalásnak különleges szerepe van, mert elővételezi Jézus színéváltozását. (Mt 17,2) Jézus új Mózesként jelenik meg, aki az új Sínai-hegyen találkozik az Úrral.¹⁴ Másik kapcsolódási pont a gyógyító erő, amellyel Keresztelő Szent János éjszakáján meggyógyította a betegeket. (Vö. 137)

Ezekon kívül még számos bibliai utalás található a regényben: „Ne ítéltetek, hogy ne ítéltessetek!” (139); „adja meg, bíró uram, a császárnak, ami a császáré, én pedig megadom az Istennek, ami az Istené” (139); „A mi országunk, Lázaro, nem e világból való...” (166); vagy amikor don Manuel mondja az elfogott banditának: „Bizony, mondom néked, ma velem leszel a paradicsomban.” (168) Első pillantásra a 'Megváltó' és a 'Kereső' képeinek összekapcsolása különösnek tűnhet, azonban ez nem áll szemben a bibliai Jézus-képpel. Jézusnak is küzdenie kellett (a görög agónia¹⁵), hogy megismerje hivatását. Isteni természete ellenére is fel kellett fedeznie önmagát. Mindazonáltal utolsó szavai a kétely és a kétségbeesés szavai. Természetesen a Jézus és a

¹² Gullón: *i.m.*, 338.

¹³ Eredeti szöveg: „En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde parecía transfigurarse, encendiéndosele el rostro.” *Vö.* Kiv 34, 29: „Amikor aztán Mózes leszállt a Sínai hegyéről, kezében a bizonyosság két táblájával, nem tudta, hogy ragyog az arca az Úrral való beszélgetés miatt.”

¹⁴ Ez az új szövetség megkötésének is a szimbolikus kifejezése.

¹⁵ A görög *αγωνία* szó testedzést, nyilvános játékokban való részvételt is jelent. Ez pedig hangsúlyozza, hogy önmagunk megismerése nem pusztán lélekölő harc, hanem mindannyiunk feladata.

plébános közti különbségeket is ki kell emelnünk. A szerző Don Manuel szájába ad téves bibliai idézeteket, amelyek vagy nem szerepelnek a Bibliában, vagy nem egyeznek meg annak elgondolásával: „minden lator jó” (168), „Én nem tudnám kiállni a puszta kísértéseit.” (146) Egyetlen idézet van, amelyik folyamatosan ismétlődik: „Éloí, Éloí, lemá szabaktáni? Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” (Mk 15, 34) Ez az állandó motívum jelzi, hogy az unamunói agónia alapja Krisztus agóniája. A hit és kétely közti állandó kapcsolatról bőséges teológiai irodalom áll rendelkezésre. A *Don Manuel, szent vértanú*ban az akarat cselekedete és az autentikus hit cselekedete áll egymással szemben. Donald Shaw szerint a probléma gyökere – és így módon az egyik és másik Megváltó közt fennálló ellentétnek is alapja – a kegyelem hiánya:

„A személyes halhatatlanság magával hozza az egész teremtség halhatatlanságát. Az ortodox keresztény válasz erre a bűnt mint okot, a kegyelmet pedig mint az ennek következményeitől való menekülést hozza fel. Ezek közül egyik sem tölt be fontos szerepet Unamunónál, innen tehát az ő heterodoxiája, valamint a Kierkegaardtól való különbözősége. Kegyelem nélkül a hit problematikusává válik. Unamuno számára itt nem egy állapotról van szó, hanem egy teremtő dinamikus erőfeszítésről, egy harcról (*fe agónica*).”¹⁶

Szintek találkozása

Ami az egyes szereplők don Manuellel való kapcsolatát illeti, jelentős kontraszt húzódik a két főszereplő (Angela és Lázár) valamint a falu többi lakója között. Az előbbi esetben az olvasó lépésről lépésre figyelemmel követheti azt a közeledési folyamatot, amely a testvérek és a szent plébános közt történik, amely során megszületik a személyes kapcsolat. Míg a falu esetében úgy tűnik, semmiféle változás vagy fejlődés nem tapasztalható. A személyes kapcsolat hiánya azt eredményezi, hogy Valverde de Lucerna lakói megmaradnak egyfajta idillikus, sőt hamis állapotban (álom), míg a két főszereplőnek megadatik, hogy megismerjék a plébánost egy sokkal mélyebb, egzisztenciális szinten. Simona – Angela és Lázár anyja – ilyen szempontból átmeneti helyet foglal el, mert férje halála után ugyan teljes életét don Manuelnek szenteli, mégis az olvasóban mindvégig megmarad az érzés, hogy ő inkább a falu csendes tömegébe olvad bele:

„Anyám szinte semmit sem mesélt apám életéről vagy szavajárásáról. Mert az egész faluval egyetemben ő is szerelmes volt persze a lehető legplátóiabb módon Don Manuelba, s annak a tettei és szavai elhomályosították apám emlékét. Anyám mindennap, amikor végezte a rózsafüzért, Isten oltalmába ajánlotta a papunkat.” (134)

A narrátor, Angela Carballino, modern evangélistaként jelenik meg, aki elmeséli nekünk az ő Megváltójának élettörténetét. Neve görög eredetű, jelentése: *a küldött*. Feladata megörökíteni don Manuel tetteit. Így kísérheti figyelemmel az olvasó a szent plébános történetét gyermekkorától egészen haláláig. Ez a bibliai utalás egyben mű-

¹⁶ Shaw, Donald L.: *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, 81.

fajmegjelölésként is szolgál, amely – kiegészülve azzal, hogy don Manuel a Megváltót testesíti meg – arra enged következtetni az olvasónak, hogy Angelában a Szűz alakja tűnik fel. A plébános iránt érzett anyai ösztöne szimbolikus elem: „Kimentünk a templomból, s ahogy mentünk kifelé, lelkem mélyén remegett az anyai énem.” (162)¹⁷ Az organikuság kihat az elbeszélés hely- és időkezelésére, ezt nevezi Bahtyin *kronotoposznak*. Ezek valójában a regény fókuszpontjai, ahol annak lehetünk tanúi, hogy a szereplők ténylegesen találkoznak don Manuellel. Angela esetében a kronotoposzt a következő részlet írja le:

„Az első gyónásom végére a szent férfiú teljesen megvigasztalt. A kezdeti félelmem, az a tiszteleten messze túlmenő félelem, amelyet akkor éreztem iránta, mélységes szánalommal változott. Akkoriban még leányka, szinte gyerek voltam; de már bimbózott bennem a nő, már éreztem a bensőmben az anyaság nedveit, s ahogy ott voltam a gyóntatószékben a szent férfiú mellett, halk alázatos szavából kihallottam egyfajta néma vallomást, és eszembe jutott, hogy amikor egyszer Jézus Krisztus szavait ismételte fennhangon a templomban – »Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?« –, akkor édesanyja, Don Manuel édesanyja, a templompadlóról odakiáltott: »Fiam!«, és hallottam a kiáltását, ahogy megtörte a templom csendjét. És elmentem újra gyónni hozzá, hogy megvigasztaljam.” (148)

Ugyan már számtalanszor gyónt Angela, mégis ezt az alkalmat jelöli meg első gyónásaként. A birtokos névmás használata azt hangsúlyozza, hogy ez volt az első személyes gyónása. Egyben ez volt az, amikor elsőként érezte *az anyai nedvet* bensőjében. Lelki anyasága összekapcsolódik a testi anyasággal (don Manuel anyja révén). Ugyanebben a fejezetben nyilvánítja ki Angelának Don Manuel, hogy nem hisz az ördög létezésében. (Vö. 149) És ezen a ponton olvad össze Don Manuel és a táj: „Nem is tudom, milyen mély bánatot láttam a szemében, kéklert, mint a tó vize.” (150) Az igazság felismerése szomorú pillanat, de egyben magasabb létbeli szintre is emel: „[...] szomjúhoztam, hogy lássam a tó vizét, vágyakoztam, hogy lássam a hegy csúcsát; és leginkább Don Manuel hiányzott [...].” (150) A Pietà-jelenet után az élet már ezen a magasabb szinten folytatódik.

A regény központi szereplője don Manuel. Alakja az örökkévalóság képzetét jeleníti meg: az egész életen keresztüli keresést, valódi célja pedig:

„Nekem az a feladatom, hogy erősítsem a híveim lelkét, hogy boldoggá tegyem őket, hogy elérjem, hogy halhatatlannak álmódják magukat, nem az, hogy megöljem őket. Itt arra van szükség, hogy egészségesen éljenek, hogy egységes életcélt éljenek, az igazság ellenben, az én igazságom megölné őket.” (159)

¹⁷ A Mária-Krisztus párhuzam nemcsak az anya-gyermeki kapcsolat ábrázolása miatt fontos, hanem Unamuno számára ez jeleníti meg a felszálló és leszálló teológiát (Vö. Miguel de Unamuno: *Diario íntimo*, Madrid, Alianza, 2001, 48). Ez újfent csak az unamunói mű körkörösségére és dialogicitására mutat rá.

Ezt el is éri: „a halhatatlanság reménye nélkül éltette bennük a halhatatlanság reményét.” (180) Lelkének mélységeibe Lázaron keresztül nyerhetünk bepillantást. Úgy tűnik, mintha a Megváltó igazi lényege csak olyan ember előtt tudna felsejleni, aki maga már megtapasztalta a lét határait, hiszen már megízlelte a másik létet. A *közös titokról* szóló hatodik fejezet valójában don Manuel legbensőségesebb vallomása, ahol megláthatjuk lelkének legmélyebb nyugtalanságait:

„Nézd csak, olyan, mintha megállt volna az idő, mintha az a pásztorlány mindig is ott lett volna, és úgy, ahogy most ott áll, úgy ahogy most énekel, és olyan, mintha ugyanígy ott maradna örökre, úgy, ahogy ott volt, amikor eszmélni kezdtem, s úgy, ahogy ott lesz, amikor elvesztem a tudatom. Az a pásztorlány a sziklakkal, felhőkkel, fákkal, vizekkel együtt a természet és nem a történelem része.” (164)

Itt valójában az idő felfüggesztését láthatjuk a tájban. Ez az a pont, ahol a lét tája egyesül az egyéni idővel, vagyis az intrahistoriával: „Unamuno hasonlóképpen jár el az idővel, mint a térrel: megfosztja az időbeli pillanatot egyedi és konkrét voltától, melyek lényegi részei a különálló pillanatok folyamataként érzékelt időnek. Azért teszi ezt, mert számára a fizikai idő kívül áll az örökkévalóságon.”¹⁸

A regény időbeli szerkesztése – annak ellenére, hogy a történet narratív keretbe van ágyazva – nem lineáris felépítésű: „apró mozaikkockák játéka, amelyek végül egy nagy képet adnak”.¹⁹ Ez a töredezettség egyfajta feszültséget eredményez a regény és az olvasó közt, akinek végig megmarad az a benyomása, hogy valami fontos hiányzik a regény teljes megértéséhez. A történet semleges visszatekintésként kezdődik egy olyan narrátor tolmácsolásában, aki kívül áll a történéseken. Mégis az olvasó érzi, hogy valamiképp nem teljes az elbeszélés. „A plébános halálának pillanatában kinyilvánul az elsüllyedt város értelme.”²⁰ Ez pedig újraértelmezi az egész regényt. Az elbeszélés idősíkjával kapcsolatban fontos kiemelni, hogy pusztán a narrátor, azaz Angela síkja képezi részét a jelennek, míg az összes többi a múltban játszódik. Mindazonáltal a múlt idő, amit a regény írója választ (pretérito imperfecto) egyfajta érzelmi közelséget fejez ki, amely arra szolgál, hogy a különböző szinteket egymáshoz közel hozza. Ez is mutatja, hogy az organikus szemléletben a különféle idősíkok különösen is közel kerülnek egymáshoz, egységet alkotnak. Itt kell említést tenni a regényben megjelenő ciszterci kolostor romjairól is. Egyszerre jelenik meg a régi korok maradványaként, ezáltal tehát mintegy az objektív múltat idézi. Ugyanakkor szubjektív funkcióval is bír: emlékezteti a plébánost gyermekkori hitére, illetve lepusztultságával képileg is megjeleníti a plébános hitetlenségét. Így egyesül az apátságban a két nézőpont: az egyéni és a közösségi.

„...olykor egyedül kísétált a tó partján lévő, régi apátság romjaihoz, ahol állítólag még ma is több kegyes cisztercita barát lelke pihen, bár

¹⁸ Fernández-Turiénzo, Francisco: “San Manuel Bueno, mártir, un paisaje del alma”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 1977, 128.

¹⁹ Díaz-Peterson, Rosendo: “Leyendo »San Manuel Bueno, mártir« (La montaña que se convierte en lago)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-90, Madrid, 1975, 383.

²⁰ Fernández-Turiénzo: *i.m.*, 124.

a történelem már száműzte őket a feledés homályába. Áll még a Házfőnök Atya cellája, a falakon, azt mondják, még láthatók a vérfoltok, amelyeket testének sanyargatásakor ejtett.” (145-146)

Ha megkíséreljük rendezni a regénybeli kapcsolatokat, akkor nyilvánvaló, hogy a külső idő, vagyis ami ténylegesen eltelik a regényben, fordítottan arányos a belső – interperszonális, emberi kapcsolatokat építő – idővel. A gyermekek anyja ismeri leg-hosszabb ideje don Manuelt, ezután következik Angela a sorban, és csak végül Lázár. Mégis Lázár az, aki a legbensőségesebb viszonyba kerül don Manuellel: „Új embert kovácsolt belőlem, igazi Lázárt, aki feltámadt – mondta nekem a bátyám. – Hitet adott nekem.” (175) Amennyiben Angela személye Máriára utal, egyértelmű a megfelelés a regénybeli Lázár és az Újszövetségben előforduló Lázár között. Don Manuelt és Lázárt a már említett *közös titok* köti össze. Don Manuel ad neki hitet, de nem szávaival, hanem a vele való *közösség* (*communio*) által: „Akkor megértettem az indítékait – folytatta a bátyám –, és azzal megértettem a szentségét is.” (158) A *közösség* gondolat létfontosságú Unamuno számára. Az igazi találkozások, vagyis a kronotoposzok, közösségalkotó események. A regénybeli közösség Valverde de Lucerna. A faluval szemben áll a sivatag, a magány. Don Manuel fél a magánytól, a semmittevéstől: „Úgy tűnhetett, hogy Don Manuel önmaga elől menekül, a magány elől menekül, amikor szüntelenül tesz-vesz, s igyekszik részt venni a falu dolgaiban és szórakozásaiban. »Félek a magánytól« – mondogatta.” (145)

A táj mint metafora

Mínthogy Unamuno látásmódja organikus, ezért a táj egyes elemeihez nem lehet kizárólagos és állandó értelmet társítani. Azok *Sitz im Lebenje*, aktuális értelmezése, mindig függ az adott szövegkörnyezetétől. Az alapelemek (levegő, víz, föld, égbolt, hegy, stb.) – mivel sosem jelennek meg elszigetelten – egymással kölcsönhatásba lépnek: „...az égbolt egy tó, és ez a tó visszatükrözi az őt körülvevő földet.”²¹ A tó mindig a kolostor romjaival együtt jelenik meg a már említett kettős funkcióval: egyéni és közösségi. Ezen két szempont alapvető don Manuel számára: „Hogyan vihetném üdvösségre a lelkemet, ha a falu lelkét nem tudom üdvösségre juttatni?” (146)

A regény elején a tó és a hegy egymástól elkülönülten jelennek meg. Míg a tó egyfajta horizontális jelentéstartalommal (hagyomány, babonáság, falu) telik meg, addig a hegy képviseli a vertikálitást (halhatatlanság, hit, don Manuel). Ez a különbségtétel a regény során fokozatosan eltűnik. A víz szimbólumrendszere sokszínű, így tehát jelentése is többértű. A víz az élet alapeleme, ezért is lenne Simónának a halállal egyenértékű, ha el kellene hagynia azt. (Vö. 151) A tó – a benne nyugvó falu révén – megjeleníti Valverde valóságát is. A tükörként funkcionáló tó lehetőséget teremt nekünk arra, hogy kívülről szemléljük valóságunkat, azaz magunkat. Ez a találkozás nyitja meg számunkra a transzcendencia kapuját: „Engem egy másik tó hív; s egy másik hegy. Nem tudok nélküle élni.” (176) Az eredeti spanyol szövegben szereplő

²¹ Unamuno, Miguel de: *Andanzas y visiones españolas*, Biblioteca Unamuno, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 297.

hímnemű személyes névmás egyértelműen megmutatja, hogy az immáron elhunyt don Manuel az, aki nélkül Lázár nem képes tovább élni. A következő lépés don Manuelnek a hellyel történő azonosítása. Don Manuel ekkor már egyértelműen a Megváltót jeleníti meg, vagyis az örökkévalóságot, és általa Lázaro is ezt a küldetést fogja beteljesíteni: „Vele ismét a két Valverde de Lucerna, az egyik a tó mélyén feküdt, a másik pedig a víz felszínén látszott.” (177-178) A tó ugyanakkor don Manuel számára egész életében egy állandó kísértés volt az öngyilkosságra, amely két legsúlyosabb vétek egyike. A víz egyszerre jeleníti meg az elszigeteltséget (tó) valamint a közösségalkotó képességet (folyó, amely összeköti a tavat a tengerrel). Ez utóbbi csak a regény végén válik nyilvánvalóvá: „[...] minden igazság, bármilyen keserű is – keserű, mint a tenger, amelybe ennek az édes tónak a vize is beleömlik –, a te igazságod is, még ha tiltakozol is ellene...” (176) A táj kettéválasztása (falu és hegy) – amelyet csak felerősít az, hogy a falu az *álom* helyszíne, míg a hegy a *találkozás* – felerősíti a halál és az élet szembenállását. A hegy jelentésrendszere igen szerteágazó a vallásos irodalomban, annyiban mégis közös, hogy a hegy mindig valamilyen módon a misztikus események helyszíne. A Mózes-párhuzam, valamint a szinte állandó szentírási idézetek egyre újabb bibliai konnotációkat hívnak elő az olvasóban (Izajás, Jeremiás, Illés, Jézus Krisztus). A misztikus találkozások alapja mindig az egyén önmagával történő találkozása, nem történik ez másként itt sem. A tó és a hegy révén don Manuelnek alkalma nyílik találkozni önmagával. A hegy és a tó metamorfózisa – azaz, hogy már nem pusztán természeti képződményként jelennek meg – a megszemélyesítésben érhető tetten. Ezt az *a* tárgyi előjáró szó mutatja, amely a spanyol nyelvben csak személyek előtt áll: „Y dile que encontrará **al** lago y a la montaña como les dejó.” (131), „No mires tanto **al** lago.” (161) Ezek a nyelvi bizonyítékok is egyértelműen alátámasztják, hogy a hegy és a tó immáron a személyeknek kijáró egzisztenciával rendelkeznek.

Unamuno azonban nemcsak a táj statikus elemeit építi be metaforarendszerébe, hanem olyan természeti folyamatokat is, amelyek emberi mértékkel nézve sokkal szembetűnőbben vannak a változásnak alávetve. A *Don Manuel, szent vértanú* egyik ilyen állandóan visszatérő képe a hó. Ez szoros kapcsolatban van a kizárólag irodalmi funkciót betöltő tájjal: „a hó a nagy *kiegyenlítő*, eggyé olvasztja az egyenest és a körkört, a szegényt és a gazdagot, sőt még az élő és a holtat is, de földre kell ahhoz esnie, hogy fennmaradjon, mivel különben a tó, mihelyt hozzáér, elolvasztja.” (85) Mindazonáltal a hó – a már említett funkciója révén – egy másik szinten is meg tud jelenni: „Ahogy ezt itt, a régi, anyai házban írom, jó ötvenévesen, s hajammal együtt már az emlékeim is fakulnak, kint hull a hó, hull a tóra, hull a hegyre, és belepi apámnak, az idegennek az emlékét is.” (180) A hóval együtt mindig megjelenik az *álom* társított képe.²² Az álom a spanyol irodalomban az arany századtól kezdve – Calderónnak köszönhetően – újra központi szerepet tölt be, akit Don Manuel is idéz mint a *spanyol katolikus egyház egyik nagy tudósa*. A spanyol illetve latin-amerikai irodalomban gyakran jelenik meg az álom, mint a *valósággal* szemben álló létállapot. Jorge Luis Borges *Körkörös romok* című novellájának főhőse egy fiúról álmodik, aki fél, hogy a fiú rájön: a valóságban ő nem is létezik. Mindaddig, hogy a főhős rájön: őt is álmodják.²³

²² Leszámítva néhány előfordulást, amikor a hó pusztán a fizikai fehérséget jelképezi.

²³ Borges, J.L.: *Körkörös romok*, in uő: *A halál és az iránytű*, ford. Boglár Lajos, Európa, 1998, 52.

A valóságot megsokszorozó *tükör* eleme talán már irodalmi toposz, azonban a regényben – a tavon és havon túl – ilyen szerepet töltenek be az egyes szereplők is. Blasillo olyan hűen utánozza don Manuelt, hogy már ugyanazt a hatást éri el: „Később meg a bolond Blasillo szenvedő hangon fújta az utcákon, akár a visszhang, hogy »Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem!«, mégpedig úgy, hogy mindenkinek eleredt a könnye, a bolond pedig repesett az örömtől, hogy jól sikerült az utánzás.” (139) Ez a tükrözési képesség Unamuno egész irodalmi alkotásának alapja, hisz célja az örökkévalóság leképezése: „Vajon mindez több, mint egy álomban álmodott álom?” (180) Ez a fajta meghatározatlanság mozgásteret biztosít a kétely és a hit játékának.

Záró reflexió

Nyilvánvaló, hogy a táj – alkotóelemei révén – komplex rendszert alkot, és ezzel a lét teljességét igyekszik kifejezni. Alapjában véve könnyű feladat a tájelemek egyes (aktuális) jelentésének megértése, ha azokat statikus formában értelmezzük. Mégis, ha figyelembe vesszük az egyes narratív szintek dialektikáját – ahogyan a központi metafora kibontakozik – alkalmunk adódhat rácsodálkozni a szerző által felépített organikus rendszerre. Az olvasó figyelemmel kísérheti az egyes elemek jelentésváltozását, miközben arra jön rá, hogy a különböző jelentéstartalmak, még ha egymással ellentétesek is, nem oltják ki egymást, hanem – az egyes szemantikai tartományok révén – egymásra épülve kiegészülnek. Ez a *palimpszeszt technika* arra szolgál, hogy a műnek egyetemes horizontot képezzen. Így marad meg a *keresés*-jelleg még számos újraolvasás után is, ahogyan maga a regény is kérdőjellel végződik: „Bizony nem tudom, hogy mi igazság és mi hazugság, se azt, hogy mit láttam és mit álmodtam csupán – vagy helyesebben: mit álmodtam és mit láttam csupán –, se azt, hogy mit tudtam, vagy hogy mit hittem. Nem tudom, hogy erre a hófehér lapra sikerül-e átlátnom a lelkiismeretemet, hisz annak ott a helye, nálam nem maradhat.” (180) Egzisztenciális kételyt fogalmaz meg a regény, és egyéni választ sürget rá az olvasó részéről. Ezen a ponton tér vissza az oly sokszor felhangzó krisztusi kételyhez azáltal, hogy a Megváltó halála előtti egzisztenciális kételyt/keresést éli meg don Manuel egész élete során. Ezzel pedig „a születés keresztjének” hordozójává válik.

Calderón patikája

A derridai metaforaelmélet színrevitele

Calderón *Saját becsületének orvosa* című színdarabjában?

„Ez a patika, mint már sejtettük, színház is” – írja Derrida *Platón patikája* című dolgozatában az írás metaforájaként álló *pharmakon* [orvosság, mérge] jelentéshálójáról, melyet Platón *Phaidrosz*-ának szövegéből fejt ki.¹ E „patika” meglátásom szerint a szó szoros értelmében is kapcsolható a színházhoz: Pedro Calderón de la Barca *Saját becsületének orvosa*² című darabjának címadó metaforájában ugyanis a *pharmakonra* ismerhetünk. Bár elsősorban a Calderón-szöveg értelmezéséhez kívánom felhasználni a francia filozófus Platón-elemzését és metaforakoncepcióját; gondolatmenetem végén röviden rátérek arra, releváns-e a spanyol barokk dráma Derrida eredeti kérdése, az írás-problematika szempontjából.

A két (három) szöveg összeolvasása nem pusztán értelmezői szeszély vagy önkény ötlete, ugyanis maga Derrida állítja egymás mellé őket. A *Grammatológiában* az írás-metafora története kapcsán jegyzi meg: „Az *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* című művének *A könyvről mint szimbólumról* szóló szép fejezetében E.R. Curtius példák gazdag bőségével írja le a *Phaidrosztól* Calderónig vezető fejlődést, amikorra is »a helyzet [t.i. hogy az írás eredendően metaforikus írást jelent] az ellenkezőjére fordult«, »a könyv újonnan kivívott pozíciójával.«”³ A német filológus a hivatkozott fejezetben a vérrel történő jelölés és az írás kapcsolatára hoz példákat; s noha nem említi cím szerint a *Saját becsületének orvosát*⁴, kétségtávol ebben a sorban helyezhetjük el az érvágással gyilkoló-gyógyító hősről szóló drámát.

Calderón darabjában történelmi háttérben elhelyezett szerelmi négyszög bontakozik ki, mely szétfeszíti az aranykori spanyol színházra jellemző ún. „köpönyeges-kardos” féltékenységi-, avagy becsületdráma kereteit.⁵ A főhős, Don Gutierre érvágást tetteve megöli feleségét, Doña Mencíát; mert azzal vádolja, hogy megcsalta Pedro

¹ Derrida, Jacques: *Platón patikája*, 141, in uő: *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998. Hasonlóképpen tesz Derrida *Retrait de la métaphore* c. írásában is, ahol többször drámának nevezi a metafora megnyilvánulását.

² A magyar olvasóközönség szerencséjére a darabnak létezik (elfeledett) fordítása a XIX. század végéről. (Calderón: *Saját becsületének orvosa*, ford. Beksics Gusztáv, Győr, 1888) A fordító a kiegészítés korának neves politikai közírója, emellett számos spanyol szépirodalmi alkotás fordítója és néhány irodalomtörténeti közlemény szerzője. (Műveinek bibliográfiáját lásd Müller Rolf: *Beksics Gusztáv*, Új Mandátum, 2005, 229-230.) Kortársainak írásai alapján feltételezhető, hogy felesége korai feminista szelleme ösztönözhette a Calderón-dráma lefordítására: „Beksics Gusztávné mint író behatóan foglalkozott a nőkérdéssel, de eszméinek feldolgozása férjére maradt.” (Ferenczy József: „Egy rajongó magyarról. Emlékbeszéd Beksics Gusztáv fölött.”, in uő: *Felolvasások az irodalom és szépművészetek köréből*, 1909, 111.) A használt spanyol kiadás és az idézetek forrása Calderón de la Barca, Pedro: *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.

³ Derrida, Jacques: *Grammatológia*, ford. Molnár Miklós, Szombathely, Életünk-Magyar Műhely, 1991, 37.

⁴ Vö. Curtius, E.R: *Literatura europea y Edad Media Latina 1*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 443, 467, 486-8.

⁵ Erről magyar nyelvű leírást ad Simhandl, Peter: *Színház-történet*, Helikon, 1998, 108.; Hont Ferenc (főszerk.): *A színház világtörténete I.*, Gondolat, 1986, 259. ill. Mainer, José-Carlos (szerk.): *A spanyol irodalom rövid története*, Tankönyvkiadó, 2002, 260-279.

király féltestvérével, Enrique infánssal. Még meg sem száradt a kezén felesége vére, ám a király összeházásítja korábban elhagyott jegyesével, Doña Leonorral – helyreállítva ezzel annak megtépázott becsületét –, az infánst pedig számúzi. A konfliktust mindazonáltal inkább a féltékenység mozgatja, mintsem a szereplők sorsa. A darab ellentmondásossága, kettőssége a bizarr zárójelenetben csúcsosodik ki: az előre kitervelt és orvosi beavatkozásnak álcázott feleséggyilkosság nem csupán megbánatlan és megtorlatlan marad, de elkövetője egyenesen jutalomban részesül.

A *Saját becsületének orvosa* két, egymással szorosan összefüggő problémát vet fel: miképpen lehet az „orvos” egy gyilkos metaforája; illetve mondható-e tragédiának a darab? A művel foglalkozó elemzések arról tanúskodnak, hogy az aranykori színház sajátosságaiból kiindulva, vagyis a tragikomédia és a spanyol becsületkódex kritériumaihoz ragaszkodva aligha adható megnyugtató válasz a darab által felvetett problémákra. Abban azonban számos kutató egyetért, hogy a Calderón-szöveghez kulcsot költőisége, azaz a központi trópusok, alakzatok adhatnak.⁶ A Parker klasszikussá vált elemzésében figyelmeztet: „[Gutierre] a kezeléssel – mint olykor az orvosok is – megöli páciensét. Itt azonban megtörik az analógia: igazi orvos véletlenül öl, Don Gutierre a halált felírja. A vérontással meggyógyítja ugyan a betegséget, de a beteget nem.”⁷ D.W. Cruickshank a következőképp fűzi tovább a gondolatot: „arra lehetünk figyelmesek, hogy a metafora nem felel meg céljának. Pontosabban: Calderón egy olyan metaforát választott, amely a valódi célját elrejt. [...] A »végső gyógyszer« a gyilkosság eufemisztikus kifejezése, a »gyógyítsd bajom« pedig az »ölj meg«-é. Don Gutierre e metaforával a fehéret feketének mondja. [...] Calderón tulajdonképpen épp az analógia tökéletlenségét akarja megmutatni.”⁸ Azonban a metafora ellentmondásossága és „tökéletlensége” meglátásom szerint látszólagos, és Derrida metaforafelfogásának segítségével hívásával indokolható és értelmezhető – annál is inkább, mert azt a *Platón patikájában* éppen az orvoslás-metafora kapcsán fejt ki.

Derrida a *Phaidrosz* szövegében szétszórt metafora négy főbb elemét mutatja meg. A *pharmakon* szó egyszerre jelent mérget és titkos hatóerejű orvosságot: olyan szert, ami „külön-külön vagy egyszerre – jótékony és ártalmas is lehet”.⁹ A *pharmakon*

⁶ A téma legjobb naprakész összefoglalásához lásd Lobato, Maria Luisa: “Calderón, autor trágico”, in García Lorenzo, L. (ed.) *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, 2000, 61-99. Továbbá MacCurdy, R.R: “A critical review of *El médico de su honra* as tragedy”, *Bulletin of the Comediantes*, 1979/31, 3-14.; A. Parker: “*El médico de su honra* como tragedia”, *Hispanófila Especial*, 1975/2, 1-23. ill. “La tragedia del honor”, in uő: *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.; Ruiz Ramón, Francisco: *Calderón y la tragedia*, Granada, Alhambra, 1984.; Vitse, Marc: “Calderón trágico”, *Anthropos*, Extra 1, 1997, 61-64.

Calderón képi világához lásd: Wardropper, B: “Poetry and drama in Calderón's *El médico de su honra*”, *Romanic Review*, XLIX (1958), 4-11.; Parker, A: “Metafora y símbolo en la interpretación de Calderón”, in *Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1962), 141-160.; Bryans, J.V: *Calderón de la Barca: imagery, rhetoric and drama*, London, Támesis, 1977.; Valentine, R: “The rhetoric of therapeutic symbols in Calderón's *El médico de su honra*”, *Bulletin of the Comediantes*, 1980/1; Suscavage, Charlene E: *Calderón: The Imagery of Tragedy*, New York, Bern, Frankfurt/M., Paris, 1991.

Egészen más megközelítésből vizsgálja Calderón drámaírói művészetét Walter Benjamin (*A német szomorújáték eredete*, in uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon/Európa, 1980, 193-482).

⁷ Wardropper: “Poetry and drama”, 4.

⁸ Cruickshank: *Introducción* (az idézett spanyol kiadás bevezető tanulmánya), 21-23. (Ford. V.D.)

⁹ Derrida: *Platón patikája*, 69.

alakváltozata a *pharmakeia*, a gyógyítás és gyilkolás határán billegő orvosi beavatkozás maga. Derrida figyelmeztet, hogy amint a *Timaios*-ban írja Platón, a *pharmakon* használata igen veszélyes, csakis extrém szituációban kerülhet rá sor, és „értelmes embernek semmiképpen sem szabad alkalmaznia”.¹⁰ *Pharmakeusz* pedig a szert alkalmazó sarlatán, vagyis az orvos-méregkeverő, aki gyógyszernek álcázza és beadja a mérget páciensének. A *pharmakeusz* ellentétes értelmű változata a *pharmakosz*, mely szó a rituális áldozatot, a beteg sejtet jelenti. A kifejezés egyszerre vonatkozhat megölt vagy a közösségből elűzött személyre, és a közösség (test) megtisztítására. A „patika”-ként összefoglalt jelentésegységben tehát olyan, egymással gyökeresen ellentétes elemek kapcsolódnak össze, mint egyszerre gyógyító és gyilkos szer, rituális gyilkosság, száműzés és önpusztító megtisztulás.

E patika egyúttal nem más, mint Derrida metafora-értelmezésének illusztrációja. A metafora Derrida szerint ugyanis nem a tulajdonképpeni és az átvitt jelentést szorosan egybentartó egyértelmű alakzat, hanem „teljes kétértelműség”, „szabályozott poliszmia”¹¹, a szövegben szétszórt „fogalmi háló”¹²; mely ráadásul részben függetlenedik a mögötte álló (szerzői) intenciótól. Derrida módszere e háló kibontásához „ugyanazon, különböző helyeken előforduló szó különböző funkciói között szövőődő [...] virtuális, de szükségképpen »idézetyszerű«”¹³ kapcsolatok helyreállítására. A *fehér mitológia* című írásában Derrida továbbá hangsúlyozza a tulajdonképpeni és az átvitt értelem közötti feszültséget kiemelő „erőltetett metafora” (80-81), a kathakrészisz jelentőségét. Utóbbi trópus fontossága nem lebecsülendő, mivel igen közel áll a spanyol barokkban *concepto*, a magyarban elterjedt (olaszos) szóhasználat szerint *conceito*-ként ismert alakzathoz, melynek Calderón-szövegekben betöltött alapvető szerepére mutat rá egy tanulmányában Ana-Jimena Deza Enríquez.¹⁴

Meggyőződésem, hogy a Calderón-darab címadó metaforáját ilyen, derridai értelemben vett metaforaként, és a fent vázolt jelentéshálójával azonosítva lehet és érdemes megvizsgálni. Most tehát a *Saját becsületének orvosa* szövegében kell felgöngyölítenünk az immár nyitottan értelmezendő címadó metafora szétszórt és egymásba átjátszó jelentésegységeit. Az összeolvasás azzal kecsegtet, hogy az orvos-metafora összes elemét a *pharmakon* fogalmi hálójának mintájára rendezhetjük egymás mellé, és az aranykori spanyol színház szűknek bizonyuló paradigmájából kilépve értelmezhetjük újra. Ezzel egyidejűleg észrevétlenül az is kibontakozik a szemünk előtt, miként lehet színházzá a platóni-derridai patika.

A színdarab első jelenetében találkozunk először az orvosi metaforikával. Don Enrique lovasbalesetet szenved, s sebesülésére az őt kísérő nemesurak keresnek írt: „lássunk inkább gyógyszer után / ha van ily bajra gyógyszer”. (8) Ekkor még gondolhatnánk hétköznapi értelemben vett orvosságra, ám hamarosan kiderül, hogy az in-

¹⁰ Uo., 99; az idézet forrása Platón: *Timaios*, 89a-d, ford. Kövendi Dénes.

¹¹ Uo., 69-71, Vö. Derrida: *A fehér mitológia*, in Thomka Beáta (szerk): *Az irodalom elméletei V.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 64-66.

¹² Platón *patikája*, 94; Vö. *Grammatológia*, 37.

¹³ Platón *patikája*, 96.

¹⁴ Deza Enríquez, Ana-Jimena: “El conceptismo de Calderón a la luz de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián: *Agudeza por proporción y disonancia*”, in Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2002, 399-425.

fáns sértetlen. A gyógyszer következő említésekor Enrique már megtudta, hogy szerelmese, Doña Mencía más férfié lett. Ekkor már nyilvánvaló, hogy a szerelmi csalódást orvosló, átvitt értelemben vett szerre kell gondoljunk: „meghalok, s tudom, halálom / ellen nincs csodatévő szer” – mondja Enrique. (14) Az infáns ezek szerint tehát beteg, ám baja nem orvosolható.

A becsület orvoslása először akkor merül fel, amikor Doña Leonor panaszt tesz a királynál, elégtételt kérve a becsületén esett folton. Don Gutierre ugyanis ígéretét megszegve elhagyta, s ezért – mint mondja – „megsértett hírneve[m]” orvoslást sürget”. (26) Az igazságtevő beavatkozás azonban nem problémamentes, hiszen Don Gutierre időközben megházasodott. Doña Leonor tehetetlenségében megátkozva volt udvarlóját, vért kívánva fejére. Néhány pillanattal később Don Gutierre ugyanígy a királyhoz folyamodik igazságért, amikor bizonyosságot szerez afelől, hogy az infáns titokban feleségénél járt: „hír-nevemnek gyógyulását / tőled várom; bölcs tanácsod / adhat még tán orvosságot / számára...” – mondja. (86) Leonor és Gutierre esetében tehát becsületük (hírnevük) a beteg, mégpedig Mencía miatt (ő tehát betegség); az orvosi beavatkozást pedig a királytól várják. Mivel azonban a király újfent tehetetlen, Gutierre maga forral tervet, s lép az orvos pozíciójába. Második felvonásbeli nagymonológja fejti ki a becsületorvos-metafora legfontosabb elemeit, ezért teljes terjedelmében idézem:

„Gyógyításodhoz kell látnom
Becsület; s mivel veszélyes
Bajod rendkívül, sietnem
Kell először is; bezárni
Minden nyílást, hol kitörhet,
Minden tért, melyet előnhet,
Romboló árával a vész.
Ez okból hát, első sorban,
Orvosa önhirnevének,
Hallgatás-dietát rendel,
Azaz: csomót köss nyelvedre,
S békétürés-bundát végy rád.
Másodsorban: nőd körül majd
Könnyű lábon forgolódjál;
Mosolyogj, kedveskedjél, s ne
Légy fukar hizelkedésben;
Minden lépés, nőd kegyében,
Egy-egy jól fegyverzett vár, mely
A vész fentartja nyomorban.
Mert: harag, féltékenység, vád
S álmatlan gyanú csak rontják,
Gyógyulás helyett az asszonyt,
Főleg ha még nők is hozzá. –
Még az éjjel eltekintek
Hozzá, s rejtőzve belépek

Nőm szobájába, kilesni,
Nő-e, vagy enyészik a kór.
S míg ezt kutatom, legyenek
(Ám lehessen) eltemetve
Mélyen e kinok, e bánat,
E szigor, e sebzett lélek,
E sérelem, e fájdalom,
E setét gyász, ez örülés,
E borzalom, e gyalázat,
E féltékenység! Mit mondtam?
Hah mi volt ez? Vissza-vissza
Keblembé átkozott szó...!
Mégse, mert hisz méreg e szó,
Mely saját keblembé termett,
S kilehelve nem öl, míg tán
Visszaszíva gyilkoló lesz.
Mondják, a kigyót önmérge,
Külről ejtett sebhez érve,
Megöli sebes halállal....
Féltékenység?! – Megneveztem
Hát ez ördögöt – elég már!
Ha egy férj jut e tudásra,
Megtanul feledni mindent.
S ekkor végső gyógyszeréhez
Nyúl irgalmatlanul a becsületorvos.” (69-71)

A monológban mondottak alapján Gutierre becsülete szorul gyógyításra. A gyógy mód első megközelítésben csupán retorikai jellegű: a féltékenységeknek még a gyanúját is el kívánja temetni, és alakoskodással remél megbizonyosodni arról, hogy felesége megcsalja-e. Enélkül a beavatkozás gyógyítás helyett ellenkező hatást váltana ki. A beszéd második részében ennek megfelelően a beavatkozás negatív oldalát hangsúlyozza: a féltékenységet méregnek nevezi, mely saját maga ellen fordul; s a „végső gyógyszer” kifejezéssel arra utal, hogy öngyilkossággal hozható csak helyre a saját becsületén esett csorba. Gyógyszer és méreg tehát összemosódik Gutierre monológiájában. Néhány jelenettel később, amikor további bizonyosságot szerez megcsalátása felől, az imént átvitt értelemben használt „eltemetés” tulajdonképpeni jelentését nyeri vissza. A féltékenységet és a becsületén esett foltot csak saját testével együtt lehet eltemetni: „becsület orvos vagyok – fedje be hant / Mit gyógyítani nem lehet – gyalázatomat.” – mondja (84). A halálnak pedig véresnek kell lennie, hiszen a folt (átvitt helyett ismét tulajdonképpeni értelmében) folyadékkal mosható csak le: „E szennyt lemossa – vérözön / S hanttal fedem be – esküszöm!” (86) és később: „mert csak vérrel mosható le / a bemocskolt becsület”. (119) Ez a megfeleltetés azonban nem Calderón leleménye, hiszen becsület és a vér analógiás viszonya a középkor óta a spanyol törvénykezésben is ismert.¹⁵

A döntő fordulatot a gyanúba keveredett feleség, Doña Mencía „játékba kerülése” jelenti. Szolgái tanácsára levelet fogalmaz a Gutierre által megvádolt, és időközben a király által száműzött infánsnak: „csak egy orvosság / van úrnóm, számodra, s ez: [...] maradásra kérni fel a herceget”. (97-98) Ezzel Mencía lép a beteg pozíciójába (korábban a betegséggel azonosítottuk), s immár az ő becsülete igényel orvosságot illetve orvosi beavatkozást. Ha ugyanis kitudódna Enrique eltávozásának oka, beigazolódna az asszony házasságtörése. Paradox módon azonban épp e levél-orvosság lesz Mencía végzete, mivel férje megtalálja azt, de úgy értelmezi, mintha az elhagyott szerető segélykiáltása volna. Ekkor dönt arról, hogy nem magával, hanem feleségével kell végeznie. Azzal pedig, hogy Mencía lép a beteg helyére, Gutierre becsülete Mencía hírnevével felcserélhetővé válik. Mivel az így Mencióba áthelyeződött becsület-betegség vérrel gyógyítható, Gutierre visszatér az eredeti, alakoskodó gyógy módhoz, és érvágásnak, azaz jótékony orvosi beavatkozásnak álcázza a „végső gyógyszert” – azaz felesége meggyilkolását: „Egy orvos, [...] gyógyítva őtet, / Érvágást rendelt számára, / Azt híven, hogy helyre hozza / Megromlott egészségét, így / A betegséget elűzván.” – számol be a királynak. (116) A funkciók ekkor a következőképp módosulnak: az érvágás a gyógyszer, a betegség a kifolyt vérrel együtt az életből eltávozó Mencía illetőleg az elűzött Enrique. Gutierre bemocskolt (beteg) becsületét Mencía kiontott vére mint orvosság megtisztítja, helyre azonban csak egy új házasság állítja – éppúgy, mint Leonorét. Ez a frigy becsületük közös végső gyógyszere – és az eredeti (színdarab idejét megelőző) „egészséges” állapot visszaállítása –, mely záró eseményként a király beavatkozásának köszönhetően meg is köttetik. Utolsó bizarr szerepet a metafora épp Gutierre és Leonor házasságának jövőjére nézve kap: Gutierre leszögezi, hogy később is hasonlóképp sietne sértett becsületének megorvoslására, s e magára nézve halálos gyógy módot Leonor el is fogadjal

¹⁵ Parker idézett könyvén túl lásd még Losada Goya, J.M: “Calderón y su honor calidoscópico”, *Anthropos*, Extra 1, 1997, 65-72.

Mint jól látható, a metaforát „tökéletlennek” ítéelő fentebb idézett elemzések nem számolnak a beteg-betegség-orvos-orvosság/méreg elemek dinamikájával. De miként értelmezhetők e mozgásban lévő drámai funkciók és szerepek, illetőleg az orvos-metafora szétszórt elemei a platóni-derridai *pharmakon* jelentéshálójának segítségével?

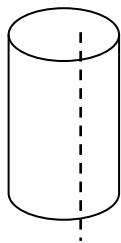
A tűnékeny és állandó változásban lévő metafora-elemek középpontjában kétségkívül az orvosság mint *pharmakon* kettős természetére ismerhetünk. A „végső gyógyszer” (*pharmakon*) tehát egyfelől az érvágás, másfelől az új házasság; de mivel egyszerre gyógyító és halált hozó szer, nyilvánvaló, hogy csak a betegség kiűzésével, annak eltörlése árán hozhat gyógyulást.¹⁶ Gutierre és Leonor beteg becsülete a *pharmakon*nak köszönhetően „meggyógyul”, a betegség hordozóinak, az infánsnak és Mencíanak azonban „tisztulniuk kell” a rendszerből. Az előzőtt Enrique, és a távozó vérrel együtt az életet elhagyó Mencía ezáltal valójában a *pharmakosz*, a véráldozat illetve a száműzött funkcióját töltik be. Továbbá *pharmakeusz*, azaz bűbajos csábító egyrészt Enrique, másrészt Gutierre; lévén közös szerelmük és áldozatuk Mencía. Gutierre mindazonáltal valóban meggyógyítja saját becsületét; Pedro király pedig mint *deus ex machina* avatkozik Leonor beteg becsületének meggyógyításába (*pharmakeia*).

A metafora „szabályozott poliszémiája” és „teljes kétértelműsége” a szerepek megkettőződéseinek helyeződik át a dráma szövetébe úgy, hogy a *pharmakon* megközelítőleg teljes fogalmi hálóját játékba hozza.¹⁷ Az összeolvasás egyfelől az orvosság-méreg szükségszerűként bemutatott jelentésegységével feloldja a gyógyítás és gyilkosság között feszülő ellentétet. A platóni-derridai fogalmak továbbá rámutatnak arra, hogy mind az öt szereplő egyformán érintett a „becsületorvos” tevékenységében. Az összemosódó funkciókat a metaforaháló különböző szöveghelyeken előforduló számainak elválasztásával és összefonásával lehet értelmezni. Gutierre ily módon tehát saját becsületének orvosa, ám becsülete Mencía (és Enrique miatt) beteg, s feleségétől mint betegségtől kell rituálisan megszabadulnia. Vele párhuzamosan Pedro király Leonornak igazságot szolgáltat, Enriquét kiűzi, s helyreállítja az alaphelyzetet.

A *pharmakon*-jelentésmező és a *Saját becsületének orvosa* megfeleltetését az alábbi sematikus ábra igyekszik érzékeltetni (a táblázat valójában egy hengerpalást kiterített metszete, ahol a cellák közös határvonalai az érintkezést, kapcsolatot jelzik):

¹⁶ Érvágás és házasság kapcsolatát fedezhetjük fel a következő metaforában: az érvágást leszorító „kötés felbomlása” -val kívánja magyarázni Gutierre, miért vezetett a beteg halálához az orvosi beavatkozás (107). A zárójelenetben a király előtt ténylegesen erre hivatkozik majd (itt a magyar szövegből hiányzik a 117. oldal második sora után ez a két sor: „Íme, látszik, mily könnyedén / Bomolhat fel némely kötés” [ford. V.D.]) – ám ekkor már kétségkívül házasságának felbomlására is kell gondoljunk.

¹⁷ A *Platón patikájában* a *pharmakon* kapcsán értelmezett számos egyéb motívum megtalálható a *Saját becsületének orvosa* gazdag költői képeiben. A nap/atyá mint Pedro király attribútumai jelennek meg Leonor első felvonásbeli beszédében, Enrique infánst poraiból föltámadó főnixnek nevezi Mencía stb. A dráma párdarabjának mondható, szintén feleséggyilkosságot feldolgozó *El pintor de su deshonra* [Saját gyalázatának festője] -ban pedig a *pharmakon* „festékanyag” jelentése bukkan fel. Itt ugyanis a megcsaltnak hitt férj (foglalkozására nézve festő) felesége portréját annak vérével színezi pirosra.



<i>pharmakon</i> orvosság/méreg		<i>pharmakosz</i> beteg/ség	<i>pharmakeusz</i> csábító/orvos	<i>pharmakeia</i> beavatkozás	
házaság	érvágás	Mencia	Enrique	Gutierre	Pedro Leonor

1. ábra: A *pharmakon*-jelentésmező a *Saját becsületének orvosa* viszonyrendszerében

Anélkül, hogy akár Platónra vagy Derridára hivatkozna, Mencia szerepét rituális áldozatként, azaz *pharmakosz*ként értelmezi R. MacCurdy és A.R. Lauer (bár csak utóbbi használja a görög kifejezést is). Mindkét interpretáció azt sugallja ezzel, hogy nem Gutierre, hanem Mencia az igazi tragikus hős, mégpedig a következő értelemben: „a megtisztítás szertartásában az egyének és egyszersmind a közösség becsülete helyreállt az áldozati bárány – esetünkben Mencia, az ártatlan áldozat – lemészárlásával. A [...] tragédia különös spanyol változatával állunk szemben, mely részben Arisztotelészen alapszik” – idézi MacCurdy Everett Hesse-t.¹⁸ A következőkben mindazonáltal nem drámaesztétikai megfontolásokból, hanem a darab orvosi metaforáiból kiindulva kísérlek meg összefüggést teremteni Mencia *pharmakosz*ként bekövetkező halála és a sajátos calderóni tragédia között. Nem szándékom végérvényesen eldönteni, tragédia-e a *Saját becsületének orvosa*; ám a tragédia talán legfontosabb kritériuma, az Arisztotelész által rögzített – ám részlesen ki nem fejtett – *katharszisz* és a *pharmakon* jelentéshálója között meghúzható rokonság talán immanens érveléssel szolgálhat a kérdésben.

Az arisztotelészi tragédiaelfogással meglepően közeli kapcsolatba hozhatjuk ugyanis a *Saját becsületének orvosát*, ha felidézzük a *Poétika* nevezetes definícióját: „A tragédia tehát kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvések [...] utánzása, [...] részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való *megtisztulást*.”¹⁹ A „megtisztulás” szó görög eredetije, a *katharszisz* feltehetően orvosi szakkifejezésként, átvitt értelemben szerepel Arisztotelésznél; alapjelentése ugyanis nem más, mint „lecsapolás”, „érvágás”!²⁰ Hiába figyelmeztet Richard Janko, hogy Arisztotelész „orvosi analógiái [...] csak analógiák” (122), magam érdemesnek találom azt a tulajdonképeni és átvitt értelem közötti játékot fenntartani, amit Derrida javasol a *Féber mitológiá*-ban, vagy éppen a *Platón patikájában*. Annál is inkább, mert Derrida idézi a *Timaiosz* egy szakaszát, ahol Platón a „gyógyszerekkel történő tisztítás” kifejezésben (89b) a *pharmakon* és *katharszisz* jelentését egymásra vonatkoztatva használja.²¹ A *Saját becsületének orvosához* visszakanyarodva azt is mondhatjuk tehát, hogy Calderón a *katharszisz*-t

¹⁸ MacCurdy: “Critical review...”, 5. (Ford. V.D.)

¹⁹ Arisztotelész: *Poétika*, 49b25-28, ford. Ritoók Zsigmond, Matúra, 1997. Kiemelés tőlem – V.D.

²⁰ Janko, Richard: “A *katharszisz*től az arisztotelészi középig”, különösen 122; ill. Lear, Jonathan: “Katharszisz”, különösen 136, mindkettő *Helikon* 2002/1-2, 115-134 és 135-164.

²¹ *Platón patikája*, 99.

mint a tragédia alkatelemét nem átvitt, hanem tulajdonképpeni jelentésében fogja fel és magát a metaforát *viszi színre* – a Mencían elvégzett érvágás-*pharmakon* megjelenítésével. A *Saját becsületének orvosa* a platóni-derridai patikát ezzel nem egyszerűen színházzá, hanem tragédiává formálja, mégpedig úgy, hogy a *pharmakon*-metaforaháló egy csomópontjaként értelmezi és jeleníti meg magát a *katharszisz*-t, a tragédia által elérendő célként megjelölt hatásmechanizmust.

Akár Calderón (dramaturgiai értelemben vett, tehát a tragédia műfajára vonatkozó) *katharszisz*-értelmezésére is következtethetünk a darab zárójelenetéből, a szöveget ezzel mintegy a *katharszisz*-kommentárok sorában elhelyezve.²² Nem kétséges, hogy Calderónnál a szereplők tisztulnak meg indulataiktól (vagyis a féltékenységtől mint szenvedélytől), s Gutierre és Leonor eredeti állapota áll helyre. A Lope de Vega által kanonizált tragikomédia-jelleget tehát a *katharszisz*-t mint „happy ending”-et, helyesebben mint kettős sorsfordulatot értelmezi tovább; mégpedig azzal, hogy az arisztotelészi fogalomban benne rejlő eredendő kettősségre mutat rá.²³ Angolszász és francia kortársaival ellentétben tehát a calderóni *katharszisz* nem a moralizáló értelmezések sorába, hanem a purgáció-elméletek közé illeszkedik. A megtisztulás *pharmakon*-metaforával történő ábrázolása mindazonáltal azzal a többlettel jár, hogy képes-naturalisztikus érzékletességgel – megjeleníteni a jótékony purgáció „árát”, az orvosi beavatkozás „mellékhatását”: a halált követelő véráldozatot.

Derrida *pharmakon*-értelmezésének és metaforaelméleti fejtegetéseinek segítségével a *Saját becsületének orvosa* recepciójában felvetődött két legfontosabb kérdést sikerült az eddigiekben újszerű megvilágításba helyezni. Az orvos-metafora természetének megértéséhez reményeim szerint adekvát segédletként szolgált a *Platón patikájából* kölcsönzött dekonstruktivista megközelítés, mely egyúttal a darab dramaturgiai kérdéseire is (szereplők, műfaj) választ kínált. Bizonyos értelemben persze Derrida gondolatindító állításának („ez a patika [...] színház is”) dekonstrukciója a patika-színház metafora szó szerint való értelmezése és továbbfűzése. Az utolsó válaszra váró kérdés, hogy miként kapcsolódik a *Saját becsületének orvosa* szövegében feltárt jelentésháló Derrida eredeti felvetéséhez, azaz a *pharmakon* metaforával megvilágított írás *versus* beszéd problémájához. A Calderón-drámában ugyanis – amint az E.R. Curtius és Derrida bevezetőmben idézett utalásaiból is kitűnhetett – kétségkívül megtalálhatjuk a *pharmakont* az írás metaforájaként is.

²² A *katharszisz*-kommentárok közötti eligazodáshoz J. Lear fenti cikkén kívül értékes segítséget nyújt Bolonyai Gábor az idézett *Poétika*-kiadáshoz fűzött magyarázó jegyzetanyaga, különösen 120-122. A reneszánsz és a neoklasszicista kommentátorok moralizáló értelmezései a tragédiában látott példa kiváltotta, a nézőkben bekövetkező erkölcsnemesedést, etikai tanulási folyamatot láttak a *katharszisz*-ban. Az ókori értelmezők, később Milton és Lessing, illetve néhány neves korunkbeli kommentátor (Halliwell, Janko) elképzelése szerint az arisztotelészi „arany közép”, a nevezett érzelmeket kontrollált helyzetben teszi átélhetővé a tragédia. A purgációelmélet követői azt állítják, hogy a rossz indulatoktól való megszabadulás fölött érzett örömet, avagy az indulatoktól való megszabadulást jelenti a *katharszisz*, a szó eredeti orvosi értelméből lehetőség szerint minél többet megőrizve. Goethe követői pedig a drámai megoldás elméletét dolgozták ki, mely az egymásnak feszülő szenvedélyek lecsendesítésében, a feszült helyzet megoldásában látja a *katharszisz* lényegét.

²³ A kettős sorsfordulatot megengedi a *Poétika* (53a21-40), példaképp felhozva az *Odüsszeiát*, „amely tudniillik a jobbak és rosszabbak számára ellentétesen végződik”. Arisztotelész megjegyzi, hogy ez bizony tragédia és komédia vegyítése, és a költők a nézők igényeinek engedve fordulnak csupán ehhez az eszközhöz. Lope de Vega pontosan ugyanezt állítja az *Arte nuevo*-ban.

Derrida a *pharmakon*-metaforát eredetileg az írás és a beszéd viszonyának szemléltetése kapcsán értelmezi a *Platón patikájában*. Platónnal szemben (illetve Platón szövegének rejtett, metaforikus intencióival összhangban) az önmagában álló, „árva” írást részesíti előnyben a mindig konkrét beszélőhöz és intencióhoz köthető beszéddel szemben, rámutatván, hogy a nyelvet és a beszédet írás-előttinek tartó elméletek – így Platón is a *Phaidroszban* – óhatatlanul az írás metaforáival tudnak csak a nyelvi jelenségekről megnyilatkozni. Derrida továbbá ős-írásnak nevezi a tartalmat kifejezéshez rendelő nyomot hagyó jelrendszereket; s jó írásnak tart minden termékeny, nyomokat rejtő, szerzőjéről és annak intencióiról alig valamit eláruló, nyitott szöveget. Rossz, meddő írásnak nevezi azonban a csupán beszéd megrögzítésére szolgáló másodlagos lejegyzést.²⁴ Gutierre idézett nagymonológijában találhatjuk meg az orvosság-*pharmakon* és írás-*pharmakon* kapcsolódási pontját: a becsületorvos „hallgatás-diétát rendel” (az eredetiben: „receta”, azaz receptre felír) – áll a szövegben. A gyógyítás tehát, ha virtuálisan is, de írás közbeiktatásával következhet be, s érdekes módon ez az írás éppen a beszédet tiltja meg. A monológ csúcspontján azonban épp ellenkezőleg, a (féltékenység) szó ki nem mondását nevezi méregnek az egzaltált hős. (A spanyol eredeti jelentését gazdagítja egy további oximoron [vagy Derrida szavával „szabályozott poliszémia”]: a „szó” helyén álló „voz” ugyanis „hang”-ot is, azaz kimondott szót is jelent.) A darab végkifejlete (illetve Mencía sorsa) felől szemlélve azonban Gutierre receptje egyidejűleg gyilkosságot ír elő, amint a kimondott szó is bár megmenti Gutierret, elveszejtí feleségét. Mencía levele kapcsán szintűgy rámutattunk, hogy bár a szöveg orvosságnak nevezi, valójában halált hozó szer, vagyis a darabban (metaforikusan avagy konkrétan) megjelenített írás csalókéának: többértelműnek és ellentmondásosnak bizonyul. Gutierre *expressis verbis* ugyanezt mondja ki a harmadik felvonás elején a szóról. Az eredetiben szereplő „*Que no hay voz que signifique / una cosa...*” magyarul így hangzik: „Nincs oly szó mely egy dolgot jelentene...”. Beksics Gusztáv elnagyoltan tűnő fordítása azonban talán még közelebb viszi Calderón szavait a derridai jelelmélethez: „Nincs szavam jelelni e szűk / látkörű fogalmat...” (87)

A kétértelmű írással és szóval szembeállíthatók azonban az igaz jelölőrendszer elemei: mégpedig a vér, s „írórszerszáma”, a darabban változatos dramaturgiai szerepet játszó tör.²⁵ Enrique infáns Gutierre házában elveszti díszes törét, amikor annak feleségét titkos találkán keresi fel. Később ugyanabban a jelenetben, amikor a szó poliszémiájáról beszél Gutierre, felmutatja az infáns törét mint megcsalásának bizonyítékát: „E csillámlo tör; értem szól / e fényes nyelv vert acélból.” (86) Míg itt a tör az „igazat szólás”-t testesíti meg, néhány jelenettel később a király – immár az infánst szembesítve az áruló jellel – mint az írás hordozóját említi: „Nézd e vert aranyba foglalt / Gyilkot, melyre írva vétke.” (92) Pedro király eredeti kifejezése azonban írás mellett a beszéd metaforáját is használja (III/210: „jeroglífico es que dice”, azaz „hieroglifiként szól”), s játékba hozza ugyanazt a jelentésmezőt, amit Platón és Derrida is: az írás feltalálójaként megidézett egyiptomi Thot-mítoszt.

²⁴ Az idézett Derrida-szövegeken (különösen: *Platón patikája*, 148-152) kívül lásd még Orbán Jolán: *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994.

²⁵ Walter Benjamin megállapítása találó: „Egy féltékenységi tragédiában a tör eggyé válik azokkal a szenvedélyekkel, melyek villogtatják, mert a féltékenység Calderónnál éppoly éles és kézhez álló, mint egy tör.” (*I.m.*, 326.)

A *pharmakon* kétértelmű orvosság-méreg jellege, vagyis retorikussága tehát úgy a beszédre mint a betűvetésre (recept, levél) vonatkozik; ám a derridai koncepcióval ellentétben az eredendően metaforikus ősjelölés, a vérrel történő inszkripció (Gutierre véres keze, a tör) is – legalábbis a trópusok szintjén – a beszéd analógiájára fogalmazódik meg. A *Saját becsületének orvosában* mindenestre kétségkívül felbukkan a *pharmakon*-metafora orvosi jelentésein túl annak Derrida által kiaknázott nyelvfilozófiai vonatkozása, azaz „a szkripcióval szembeállított dikció önmagához való viszonya”.²⁶ A kérdés csupán az, eldönti-e a Calderón-szöveg írás és beszéd sorrendiségének kérdését?

Írás és beszéd viszonya azért oly fontos – és azért térhet el Derrida elgondolásától – a Calderón-darab esetében, mert egy dráma szövegéről van szó. A *par excellence* szóbeli színházi előadás során a költői szöveg metaforahálója, azok viszonyrendszere aligha bontakozhat ki a maga teljességében; azt csak az ide-oda lapozgató, bíbelődő, figyelmes és magányos olvasó fedezheti föl. Calderón darabja ezért egyúttal saját önzonosságára kérdez rá: lejegyzett beszéd, vagy megszólaltatott írás-e inkább; színpadon megjeleníthető költészet, avagy egy dráma szöveggönyve? E ponton alighanem egy halk Derrida-kritikát is megfogalmazhatunk: ha – amint ő maga állítja – „e patika [...] színház is”, akkor a beszéd fontossága aligha állítható háttérbe. A *Saját becsületének orvosa* válasza stílusosan kétértelmű: beszéd és írás, gyógyszer és méreg – azaz *pharmakon*.²⁷

Calderón drámája mindazonáltal többszörösen bizonyítani látszik Derrida vélekedését, mely szerint a „a lélek és a test problémája [a szenvedélyek közülük szegülnek] is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon – tőle kölcsönzi metaforáit.”²⁸ Mint megmutattuk, a *Saját becsületének orvosában* a féltékenységdráma álcája mögött a test és az írás közös metaforája, a *pharmakon*-jelentésháló sejlik fel. A darab a szenvedélyek orvosi metaforikával kiaknázott értelmezéseinek gazdag tárházát nyújtja, melyeket egyfelől a szereplők, másfelől a műfajiság felől vizsgáltam meg. A féltékenység és a bosszú illetve az igazságszolgáltatás a *Platón patikájával* történő összeolvasás nyomán az orvosi beavatkozás derűs és árnyas oldalaival íródott felül, s ebből kiindulva az érzelmek „szó szerint” vett megtisztítását a Calderón-mű tragikumfelfogásaként nyílt mód értelmezni. A darab szövegében továbbá a vérrel asszociált orvoslás írásra vonatkoztatott megjelenését is megtalálhattuk. A Derridáétól eltérő írás-beszéd viszonyt pedig a *Saját becsületének orvosa* mint beszélt-játszott színmű és olvasott szöveg közötti feszültséggel magyaráztam, rámutatva egyúttal a dolgozatom kiindulául szolgáló Derrida-metafora dekonstruálhatóságára. A kérdés csupán az, hogy a szövegek közötti minden egybeesés a pusztán véletlen műve-e: Derrida kommentárját nyilván nem, de a *Phaidroszt* olvashatta Calderón... (?)

²⁶ *Platón patikája*, 156.

²⁷ Walter Benjamin is rámutat a barokk színművekre jellemző szó és írás között húzódó feszültségre, és egyenesen e viszony következményeként értelmezi azok allegorikus képi világát, metaforákkal „szétrombolt” (sic!) nyelvezetét (*i.m.*, 408-417). Benjamin alapos elemzésében egyben a „tragédia-e?” kérdésre frappáns választ találhatunk: ő ugyanis éppen a kereszténység világa, valamint a szenvedélyes becsület antiktól eltérő tragikumfelfogása miatt nevezi szomorújátnak a Calderón névvel fémjelzett barokk műfajt.

²⁸ *Grammatológia*, 63.

„lebeg keringve bennem a hiányod”

Az anyakép César Vallejo és József Attila költészetében

*Legkedvesebb tanáraimnak:**Ujlaki Csillának és Menczel Gabriellának szeretettel*

A perui César Vallejo (1892-1937) neve a magyar olvasók nagy részének idegenül cseng, verseiben mégis van valami ismerős. Az *Asperges* sorai csalhatatlanul a *Tiszta szívvel* dacos József Attiláját idézik: „Élek, ezt mindenki látja, / s rossz vagyok, s nem gondol senki / decemberre meg januárra, / mert mikor Isten beteg volt, / akkor jöttem én világra.”¹ (16) A dolgozat célja a két szerző műveinek összeolvasása, közép-pontba állítva az anya-gyermek kapcsolat problematikáját.

César Vallejo 1892-ben született egy kis andoki faluban, Santiago de Chucóban tizenegyedik, legkisebb gyermekként. Rövid élete során az anyagi nehézségek mellett személyes csalódások is érték: korán elveszítette édesanyját és egyik bátyját, és 3 és fél hónapot börtönben is töltött egy a szülőfalujában rendezett ünnepségen kitört incidens miatt. Összesen négy kötete jelent meg, az utolsó kettőt felesége adta ki a költő halála után. Az első kettőre, az 1918-as *A fekete hírnökökre* (*Los heraldos negros*) és az 1922-es *Trilére* a kései József Attilához hasonló tárgyias-vallomásos hang jellemző, míg az 1939-ben kiadott *Emberi költemények* (*Poemas humanos*) és a *Vedd el tőlem e kelyhet, Spanyolország!* (*¡España, aparta de mí este cáliz!*) univerzalizáló, profetikus jellegű versei már a költő marxizmusról és a spanyol polgárháborúról szerzett európai tapasztalatait érzékeltetik.²

Bár a magyar szakirodalom idáig keveset foglalkozott a perui költővel, ahol mégis felmerül a neve, ott általában szerepel József Attilaé is. Mind a Vallejo-versek magyar fordítását közlő kötet utószava, mind a *Világirodalmi lexikon* „César Vallejo” címszava³ megemlíti az életrajzi hasonlóságokat és a költészetükben megfigyelhető tematikus egyezéseket (mindkettőjükönél kiemelkedő motívumok az anya, az apa, a család és annak hiánya, Isten és a bűn). Már-már úgy tűnhet, hogy ezek a Vallejót röviden bemutatni kívánó szövegek a perui költőt egyenesen József Attilához viszonyítva próbálják meghatározni a magyar olvasók számára. Ennek ellenére részletesebb összehasonlító vizsgálat a két szerzőről még alig született. Egyedül Menczel Gabriella tanulmánya említhető meg ebben a témában, amely a *Trilce*-kötet és a József Attila életmű poétikai sajátosságait veti össze két választott vers alapján.⁴

¹ Ford. Nagy László. Vallejo néhány verse magyarul a *Több napon át a szél...* (Magvető, 1971.) és a *Hispan-amerikai költők tára* (szerk. Simor András, Eötvös, 2002) című kötetekben jelent meg. A legtöbb idézet forrása az előbbi kötet, a szövegben zárójelben jelölt oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

² Életről és műveiről bővebben: Coyné, André: “César Vallejo, vida y obra”, in Ortega, J: *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974.; Oviedo, José Miguel: “Vallejo entre la agonía y la esperanza”, in uő: *Historia de la literatura hispanoamericana* 3, Madrid, Alianza, 2001.

³ Az utószó szerzője András László, a szócikké Simor András.

⁴ Menczel Gabriella: “César Vallejo és az avantgárd poétika. *Trilce* XLV”, in Horváth Kornélia-Szitár Katalin (szerk.): *Vers-Rítmus-Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, Kijárat, 2006, 569-589.

Vallejo költészete a latin-amerikai irodalomtörténet kronológiája szerint az avantgárdhoz tartozik, ám azon belül – újszerű költői nyelvvel – saját egységet alkot, és nem sorolható irányzathoz. Másrésről a latin-amerikai avantgárd irányzatok, bár az európaiakból indulnak ki, lényegesen eltérnek tőlük. A legnagyobb hatású a chilei Vicente Huidobro (1893-1948) kezdeményezése volt, aki 1914-ben a *Non serviam* című kiáltványban fogalmazta meg az általa *creacionismo*nak (a spanyol *creación* „teremtés” szóból) nevezett esztétikaelméletet. Ezt később *A tiszta teremtés* (*La creación pura*, 1921) és a *Creacionismo* (1925) című esszéiben dolgozta ki részletesen. Az ő felfogása szerint a költő isteni szerepkörrel rendelkezik, vagyis feladata a teremtés, egy új valóság nyelvi elemekkel történő létrehozása. Az általa leírt költői nyelvben már nincs analogikus megfelelés a nyelvi jelek és a valóság elemei között, ezáltal a metafora kulcsfontosságúvá válik. Huidobro szerint a költő a versben az objektív világ részleteit a szubjektum szűrőjén keresztül láttatja, vagyis átrendezi azokat, és újfajta, addig nem ismert kapcsolatokat létesít közöttük, és ezzel új valóságot hoz létre.⁵

Huidobróhoz hasonlóan Vallejo költészetére is jellemző, hogy a nyelv elveszti referencialitását, a szó (amely itt kulcsfontosságú) már nem jelölőként funkcionál, hanem a teremtés eszközévé válik, és Menczel Gabriella tanulmánya pontosan ebben látja a hasonlóságot Vallejo és József Attila poétikája között. Eszerint a művészi alkotás során a nyelvi elemek széttöredezése miatt a koherens tárgyvilág is darabjaira hullik szét, ezáltal a költői szubjektum jelenléte is megszűnik, és létrejön az új valóság: a műalkotás. Ez az öntematizáló beszédmód teszi lehetővé a semmi tematizálását. Az üresség mindkét szerző életművében visszatérő motívum, az egzisztenciális hiány leképezése, amit a nietzschei alapgondolat szerint a művészet hivatott betölteni.⁶

A hiányérzet mint sajátos emberi tulajdonság jelenik meg Vallejo már idézett *Asperges* című versében: „Úr van énbennem, / metafizikus lényemben, / mit nem tapinthat senki, / mert csönd-kolostor, árva, / régen tűz-ormon lárma. / Amikor Isten beteg volt, / Akkor jöttem én világra.”⁷ (16) Ez a részlet egyszerre utal az egyén, vagy még inkább a művész magányára, aki „születésétől fogva a végzet fenyegető jelét viseli magán” és általában az ember bizonytalan helyzetére a világban, amely „logikátlan, rendezetlen, kaotikus, és ahol az élet üres és értelmetlen”.⁸ Isten betegsége a nietzschei isten-halál képzetet idézi. A gondolat, mely szerint a káoszt a világon Isten hiánya okozza, más versekben is visszatér, például *Az örök kockákban* (*Los dados eternos*). Egy másik, a *Dios* („Isten”, ez a vers nem szerepel a magyar kötetben) című

⁵ A latin-amerikai avantgárd irányzatok közül még az argentin Borges névéhez köthető *ultraísmót* és a mexikói *estridentismót* érdemes megemlíteni. Ezekről Menczel Gabriella fentebb idézett tanulmányán kívül lásd még Scholz László: „Del fenómeno internacional de las vanguardias (Relaciones entre Hungría y América Latina en los años 1920)”, in uő: *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Universidad de Murcia, 2000, 141-152; illetve magyar nyelven: Scholz László: „Az avantgárd villódzó fényei” in uő: *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Gondolat, 2005, 159-172.

⁶ Menczel Gabriella: *i.m.*, 578.

A két szerző poétikai sajátosságairól lásd még: Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1978.; Tverdota György: „A szublimáció mint szóalkímia” in uő: *József Attila*, Korona, 1999, 77-98.

⁷ Ford. Nagy László.

⁸ Higgins, James: „El absurdo en la poesía de César Vallejo”, *Revista Iberoamericana*, XXXVI., 71., 1970, 226, 232. (Ford. D. A.)

költeményben Vallejo Istent magát is szomorúnak és magányosnak írja le, és a hiányérzet egy sajátos – és a dolgozat szempontjából különösen fontos – formáját emeli ki: az árvaságot, vagyis a család és az otthon hiányát.

József Attila hiány-képzetét tekintve részben szintén követhető az előbbi énihiány – világ-hiány felosztás, bár a fogalmak elkülönítése nem mindig egyértelmű. A legismertebb ilyen témájú vers, a *Reménytelenül* első strófái az *Asperges*hez hasonlóan egyszerre jelenítik meg a kettőt: „Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, / szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél.”⁹ (374) Alföldy Jenő értelmezése szerint az általános alany arra mutat rá, hogy ez az absztrakt táj egy közös életérzést fejez ki, „a társaság hiányát az elidegenedés társadalmában”.¹⁰ A tanulmány a 3. versszakot is eszerint értelmezi, ez azonban már vonatkozhat az egyén saját belső hiányérzetére, a magányra és a meg nem értettségre is: „A semmi ágán ül szivem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.” (374) Ebben a részletben a csillagok az *Asperges* bevezetőben idézett sorainak „mindenké-
hez” hasonlíthatnak, ugyanúgy – ha kicsit talán több együttérzéssel is – értetlenül nézik az egyént: „Élek, ezt mindenki látja, / s rossz vagyok, s nem gondol senki / decem-
berre meg januárra.” (16)

Az „*Űr a lelkem*”-érzés (*Költőnk és Kora*) tehát mindkét szerző esetében számos nézőpontból értelmezhető. Leggyakrabban a társaság hiányával lehet magyarázni, legyen az égi (az isteni gondviselés) vagy földi (a többi ember megértése). Számunkra az utóbbi az érdekesebb, ebben az esetben a hiányérzet ugyanis a magánnyal és az árvasággal lesz azonos. Ismerve a két költő életútját tudjuk, hogy az ilyen témájú versekben nagyon is valós helyzetről van szó: mindketten korán elveszítették édesanyjukat, sőt József Attila még az apját sem ismerte, így 14 évesen teljesen árva maradt. „Nincsen apám, se anyám” (206) – vallja a *Tiszta szívvel* lázadó sora és erre rímelve a Trilce-kötet XXXIII-as versée: „Ó, így anyátlan, szeretőtlen, fogadalmamtól kötetlen.”¹¹ (36)

A család hiányát legerőteljesebben kifejező kép mindkét életműben az üres ház. Vallejo *Trilce* LXI és József Attila *Ajtót nyitok* című verse ugyanazt a tragikus helyzetet írja le: a megüresedett gyermekkori családi házba való visszatérést: „Leszálllok lovam nyergéből ma éjjel / házunk kapujánál [...] Bezárták. Fülelek, de senki sem szól.”¹² (Trilce LXI, 49) – „Ajtót nyitok [...] / A szoba / üres, senki. Tizenhat éve / ennek, mit sosem feledek.” (*Ajtót nyitok*, 420) József Attila ugyan konkrétan utal a mama halálára („anyám eltemették”), az üres ház képe azonban ennél jóval többet jelent, Vallejo szavával a „könnyes gyerekség” halálát. Könnyes a *Trilce* LXI éneje számára, mert már csak emlék, a múlt, ahová a zárt ajtó nem engedi visszatérni. És könnyes az *Ajtót nyitok* még mindig gyermeki éneje számára is, éppen azért mert nem képes belőle felnőni: „Felnőtt lehetnék” – mondja, de a halál és a magány előtt továbbra is a gyermek értetlenségével áll: „És érthetetlen, / hogy mindig így lesz ezután.”

⁹ A József Attila-versek forrása Stoll Béla (szerk.): *József Attila összes versei*, Osiris, 2005. (Az oldalszámot lásd az idézet után zárójelben.)

¹⁰ Alföldy Jenő: *Lebegés az űrben. Reménytelenül*, in uő: *Arany öntudat. József Attila-tanulmányok*, Tankönyvkiadó, 2005, 27.

¹¹ Ford. Dely István.

¹² Ford. Orbán Ottó.

Visszaidézve a már említett nietzschei tézist, mely szerint a művészet egyfajta hiánypótlás, nem meglepő, hogy Vallejo és József Attila költészete nem csak megjeleníti a hiányt, hanem gyakran törekszik azt betölteni is. Ennek egyik lehetőségeként mindketten sokszor és sokféleképpen idézik fel a Nőt. Bár a versekben megjelenő nőalakok általában azonosíthatók konkrét személyekkel, helyesebb őket elvont eszményként értelmezni, az abszolút szeretet megnyilvánulásaként, ami azonos az anyában és a szeretőkben.

Vallejo a *Las ventanas se han estremecido* („Az ablakok összemertek”, nincs magyar fordítása) című prózai művében egy beteget ápoló nőről ír. Az elbeszélő értetlenkedik, miért nem képes meggyógyítani a beteget a nő, legyen akár az anyja, a szeretője, a nővére, „vagy egyszerűen csak egy nő”. Vagyis az elbeszélő szerint a nőiségnek önmagában elég erősnek kéne lennie ahhoz, hogy meggyógyíthasson egy beteget. József Attila is a nő szerepköréhez sorolja a gyógyítást, például a *Szabad-ötletek jegyzékében*: „egy kedves nő meggyógyítana”¹³ vagy a *Flóra* 1-5. első darabjában: „a gyászt a szivemről, / mint sebről a kötést, te leoldtad”. (479) Máshol a nő szabadítóként jelenik meg, mint „szerelmetes kulcsárnő” (26) a *Trilce* XVIII-as versében, vagy szintén mint a szabadság lehetősége József Attila ...*aki szeretni gyáva vagy* című művében: „Add kezembe e zárt világ kilincset, / könnyű kezedet – vár kinn a szabad.” (457)

Az anya és a szerető képe a versekben néha olyannyira összerosósodik, hogy nem is lehet eldönteni, kiről van szó¹⁴, mint arra már korábban utaltam, sokszor leginkább mindkettőről. A két szerző konkrétan is leírja, hogyan alkotják meg az ideális nőt azokból, akikkel valóban találkoztak életük során. József Attila a (szakirodalom szerint a költő anyaképét tekintve szintézis szerepű) *Kései sirató*ban az elveszített anya képét próbálja rekonstruálni más nők és a természet képeit felhasználva: „Lágy őszi tájból és sok kedves nőből / próbállak összeállítani téged.” (438) Hasonlóan a *Trilce* LXV lírai éneje is a „halhatatlan halottat” próbálja újra megalkotni: „A te szeretet-formuládat tömörítem testté.”¹⁵ (52) Az anya és más nők kapcsolatáról egy másik Vallejo-vers, az *Üledék* című így ír: „Más nők; kortyolva nagy szomorúságom / veled találkozni.”¹⁶ (8) Ez a részlet szorosan kapcsolható a *Kései sirató* idézett sorához, a két vers azonban két ellentétes folyamatot ír le: amíg József Attila a többi nőből próbálja megalkotni az „egyet”, addig Vallejónál éppen az „egy” oszlik szét a többi nőben.

Hogy a Nő mégiscsak leginkább anyaként értelmezhető, az bizonyítja, hogy egyik legfőbb attribútumaként a gondoskodás jelenik meg. Az ilyen témájú versek egyrészt szintén magyarázhatók az életrajzokkal, – például a *Trilce* XXIII és az *Ad sidera* konkrétan utal az anyagi nehézségekre, amelyet a mama elvesztése okoz a gyermeknek – másrésztől azonban erre a gondoskodásra sokszor nem konkrét, fizikai, hanem sokkal inkább spirituális értelemben kell tekintenünk. A *Trilce* XXVIII és az *Iszonyat* című versekből kiderül, hogy az én számára nem az adott étel az elsődleges, hanem

¹³ József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*, Atlantisz, 1990, 32.

¹⁴ Pl. lásd az *Az a szép, régi asszonyról* szóló vitát (Szigeti Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény*, Magvető, 1988. 46-50) vagy a *Trilce* VI-os versével kapcsolatos találgatást (Goloboff, Gerardo Mario: „Vallejo en Trilce: el retorno a las fuentes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1988/454-455, 281).

¹⁵ Ford. András László.

¹⁶ Ford. Orbán Ottó. Az eredetiben nem találkozás szerepel, hanem: „toman un poquito de ti” – kb. „elvesznek belőled egy kicsit”.

sokkal fontosabb maga az adás gesztusa, ami számukra a szeretet megnyilvánulását jelenti: „Egy jóbarátom asztalánál ebédeltem [...] / Ilyen asztaloknál, étkezés közben, ahol idegen / szeretetet kóstolok a magamé helyett, / görönggyé édesedik a falat, mit nem kínál, / ANYÁM” (*Trilce XXVIII*, 32)¹⁷ – „csak az öl erős melegét / kéri s mint roskadt öregember, / reszketve húnyja le szemét.” (*Iszonyat*, 417) Általában nem is magát a gondoskodást, hanem annak hiányát írják le a művek, és ez József Attilánál időnként kemény szemrehányásig fajul, például a *Kései sirató* azzal vádolja a mamát, hogy becsapta őt: „Vigasztaltad fiad és pirongattad / s lám, csalárd, hazug volt kedves szavad.” (438)

Ugyanebben a versben a gondoskodás egy nagyon szélsőséges megnyilvánulással találkozunk, amikor is az anya teste válik táplálékká: „Ettelek volna meg!” (438). Még naturálisabban fogalmaz az *Egy büntetőtörvényszéki tárgyalás irataiból*: „Im anyját falta föl magzatja / vonítva s mohón e cseléd. / Két kézzel tépte emlejét, / ahogy most önmagát szaggatja.” (441) Bár Vallejóra egyáltalán nem jellemző ez a hang, egyik vers sem beszél tiszteletlenül a mamáról, de – ha finomabb formában is – nála is találunk erre példát a két már említett *Trilce*-versben: „Most, / mikor már / csontjaid lisztjét / nincs miben megdagasztani, / gyöngéd pékasszonya a szeretetnek” (*Trilce XXIII*, 31), „még egy betevő anya sem jut a számnak”.¹⁸ (*Trilce XXVIII*, 32)

Mivel magyarázható ez a „brutalitás” a szeretett lény iránt? A pszichoanalízis szerint – és az ilyen értelmezésekre a József Attila-kritika a költő betegségét ismerve különösen hajlamos¹⁹ – az anya teste elleni agresszió az ödipális komplexus egy megnyilvánulási formája, eszerint a gyermek valójában az apától való félelméből fakadó szorongást tölti ki, amikor az anya ellen támad.²⁰ Közelebb járhat azonban az igazsághoz Szigeti Lajos Sándor értelmezése, mely szerint az anya felfalásának vágyában éppen az iránta való kötődést kell látnunk, így ugyanis a gyermek eljuthat a vele való egyesüléshez.²¹ Így a szó szerinti értelemről elszakadva ez a látszólagos agresszivitás is spirituális értelmet nyer. Vallejo *Trilce XXIII* című verse egyértelműen utal a szentáldozás keresztény hagyományára: „A felső szobában szelted karéjait / az ízes időnek” (30) (A „karéj” az eredetiben „hostias”, „ostya”). Az anya azáltal, hogy testét Krisztuséhoz hasonlítják, transzcendentális figurává, egyfajta istennővé növekszik.

Ezek után nem meglepő, hogy a táplálás mellett a tisztaság fenntartását is az anya egyik legfontosabb feladataként jelölik meg mindkét szerző egyes művei. József Attila ennek konkrét értelméről is ír például az *Anyám* és az *Anyám a mosásban gyászkeszörű* című versekben, ahol a mosónő Pöcze Borbáláról ad hiteles, reális képet. A *Mama* azonban már távolról sem a valódi asszonyt jeleníti meg, itt már az anya emlékének gyermeki nézőpontú átlényegítéséről van szó: „most látom, milyen óriás ő – / szürke haja lebben az égen, / kékítőt old az ég vizében” (414). A mama az én számára többé

¹⁷ Ford. András László.

¹⁸ Ford. Orbán Ottó.

¹⁹ József Attila anyaképének ilyen szempontú értelmezését lásd Bókay Antal: „A kivetített vágy: az anya és a gyermek”, in Bókay Antal-Jádi Ferenc-Stark András (szerk.): „Köztetek lettem én bolond...” *Sors és vers József Attila utolsó éveiben*, Magvető, 1982, 54-64.

²⁰ Klein, Melanie: „A csecsemőkor szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban”, in Bókay Antal-Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Filum, 1998, 110-115.

²¹ Szigeti Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény*, 72.

nem egyszerűen anya, hanem kozmikus, isteni figurává növekszik. Nagyon hasonlóak ehhez a *Trilce VI* sorai: „mert látja, hogy ki tudja, igenis ki tudja / HOGYNE TUDNÁ / kékíteni és vasalni a káoszt.”²² (24)

Nemcsak a mama képe, hanem maga a mosás aktusa is spirituális értelmet nyer az előbbi művekben. Az istennővé növesztett mosó asszonyok Vallejo kifejezésével élve a „lélek mosónőjévé” („lavandera de mi alma”, „lelkem mosónője”, értsd: lelke-met mosó nő – *Trilce VI*) válnak, vagyis az anya valójában nem csak a gyermek ruháinak, hanem lelkének tisztaságáért is felelős. A *Trilce*-darabhoz hasonlóan a *József Attila* című versben is egyértelmű a ruha-lélek megfelelés: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhákat gondosan őrizzük meg, / Hogy tiszta legyen majd az ünnepekre.” (198)

A mama-verseket tehát a legkevésbé kell portréként vagy egyfajta önéletrásként értékelni, hiszen nem emlékfelidézésről, hanem az anya figurájának erősen misztifikált és idealizált újrateremtéséről van szó. Érdekes ebből a szempontból Vallejo *A józan ész* (*El buen sentido*) című prózai műve, ahol az elbeszélő a „két asszonyt” (a valódit és az ideált) már a megnevezésükben is elkülöníti: „*Anyám* az engem valló és rólam nevezett. [...] *Apám felesége* szavaimra figyelve falatozik, és halandó szemeivel végigsimít a karomon.”²³ (120, 122) Az anya-ideál tehát valójában absztrakció, az abszolút szeretet megtestesülése. Ennek végetlen formájaként az anya néhol már nem is emberként, hanem szimbólumként jelenik meg: Vallejo Spanyolországgal, József Attila pedig az űrral azonosítja.

A perui költő számára – bár szülőföldjéről mindig nosztalgiával írt – valójában Spanyolország jelentette az „anyaföldet”, a *Vedd el tőlem e kelyhet, Spanyolország!* című kötet XIV-es darabjában „anyánk Spanyolországnak”²⁴ (166) nevezi. Felesége feljegyzései szerint halálos ágyán is erre a földre vágyott vissza, ezzel akart halálával egyesülni.²⁵

Ugyanez az egyesülésvágy jelenik meg József Attila anya-űr képzetében is: „Űr a lelkem. Az anyához, / a nagy Űrhöz szállna, fönn.” (*Költőnk és Kora*, 513) Ez a találkozás a kozmosz-anyával, hasonlóan a Vallejo-vers spanyol földjéhez, csak a halál által tűnik lehetségesnek. Van azonban az egyesülésnek egy jóval kézenfekvőbb formája is: az anya testével való azonosulás, vagyis a visszatérés az anyaméhbeli állapotba.

Szigeti Lajos Sándor sokat vitatott elemzése szerint József Attila *Zöld napsütés bintált...* (450) kezdetű költeménye éppen erről az állapotról és a születésről szól.²⁶ Egy szemináriumon a *Trilce* kötet *XVIII*-as darabjának hasonló értelmezési lehetősége is felmerült. Érdekes ezeknek a műveknek ilyen szempontú összehasonlító vizsgálata, ugyanis két merőben eltérő elképzelést írnak le a születés előtti időszakról és magáról a világra jövetel élményéről.

²² Ford. Orbán Ottó. Ez a vers egyébként elképzelhető, hogy Vallejo egyik szeretőjéről szól, (ld. Goloboff említett tanulmányát) ez esetben az átlényegítés alapja nem a gyermeki nézőpont, hanem a szerelmes imádat lehet.

²³ Ford. Somlyó György. (Kiemelés tőlem – D. A.)

²⁴ Ford. Nagy László.

²⁵ Vö. Coyné: *i.m.*, 50.

²⁶ Szigeti: *i.m.*, 81-95.

Vallejo az anyaméhet cellához hasonlítja, ahol a születendő gyermek rab, aki a szabadulást a „szerelmes kulcsárnőtől” (26), ebben az esetben egyértelműen az anyától várja. Ezzel szemben a József Attila-versben a tenger képe éppen a végtelenséget és a szabadságot fejezi ki. Ebben a végtelenben azonban mégis van valami bezártság („bölcsőben fekvé ringtam ott”), ez azonban nem rabságra, hanem inkább biztonságérzetre utal. Ezt a harmonikus állapotot éppen a születés töri meg, amely ebben az esetben riasztó és fájdalmas, a lírai én küzd ellene: „Iszonyúbb volt, mint óriási tarajos gyíkok / csordája az a tenger ott s én küzdöttem vele.”

A születés maga a *Trilce*-darabban sem a vágyott szabadulást hozza meg, hanem egy nyomasztó élmény homályos leírásával szembesülünk. A zárka falaiból „két régen halott anya támad, / ki kézenfogva vezeti fiát / a brómozott lejtőkön lefelé”. (26) Ez a részlet József Attila *Majd* című versének soraira rímel: „Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve”. (506) Vagyis úgy tűnik, a Vallejo-versben szereplő anya nem a *világ*ra hozza a gyermekét, hanem éppen a halálba, a sötétségbe, ahol azután magára marad („Itt ítéltettem én magamra”, 27). A születés tehát egyszerre jelent egyfajta halált is a gyermek számára, az anya testével együtt élő magzat léte ugyanis megszűnik, az elszakadással kezdődik meg számára az új élet. A lírai én ekkor már nem élvezi a korábban annyira vágyott szabadságot, mert magányának és sebezhetőségének tudatára ébred.

Hasonlóan jeleníti meg a születés pillanatát a József Attila-vers is: „Usztam, vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott, / hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott”. A költemény ezzel befejezetlenül marad (a mondatvégi írásjel nélkül), már nem írja le azt az új világot, ahová az újszülött a tengert, vagyis az anyaméhet elhagyva megérkezik, ezzel is kifejezve annak titokzatos ismeretlenségét. A világra érkezés tehát mindkét versben riasztó és fájdalmas, és ezt az elképzelést a két költő gyermekkoráról szóló versei is megerősítik. Ezekben ugyanis a gyermekkor az anyától való elszakítottág elszenvedésével azonos, a magány kora lesz.

Mind Vallejo mind József Attila költeményeiben gyakran kerül elő a játék mint fő gyermeki sajátosság. „Én nem vagyok te, én nem csupán látszom, / én játszom” – írja József Attila egy töredékében (342), és ez a részlet az összehasonlítás szempontjából különösen érdekes, mert egy rímpárba kerül benne a *látszom* és a *játszom*. Vallejo esetében ugyanis különös jelentősége van a bújócskának: ez a játék a perui költő verseiben, ahogy azt Guillermo Sucre találóan összefoglalja, szorosan összefügg a halállal, legyen szó akár egy konkrét személy, vagy elvontabb értelemben az egész gyermekkor haláláról.²⁷ A *Testvéremnek, Miguelnek (A mi hermano Miguel)*²⁸ című vers a halott testvérrel való közös játék emlékét írja le, de a különböző idők lassan összemosódnak, és az elbújásból végleges eltűnés, azaz halál lesz. A mű végére az akkor már teljes mértékig gyermeki hangon szóló lírai én úgy várja haza halott bátyját, mintha az csak bújócska-játékban rejtőzködne. Bár József Attila költeményeiben nem jelenik meg konkrétan a bújócska, de a játék nála is sokszor válik a becsapás és az önbecsapás eszközévé. A *Könnyű, fehérruhában* című versben a játék egy új, a valóságtól eltérő látszatvilág megteremtését jelenti: „Én sok játékot ismerek, / hisz a valóság elpereg / és megmarad a látszat.” (503)

²⁷ Sucre, G: “La nostalgia de la inocencia”, in Ortega, J (szerk.): *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1974, 425.

²⁸ Ennek a versnek magyar fordítása a *Hispan-amerikai költők tára* című kötetben jelent meg.

A *Trilce III* szintén az önmagát becsapó gyermeki én hangján szól, aki testvéreivel a felnőttek hazatérését várja. A magányos gyerekek itt teljesen kiszolgáltatottnak és tehetetlennek tűnnek, bár ők ezt gyerekes makacssággal tagadni igyekeznek: „Így várjunk, mi mást is tehetnénk, / szófogadóan [...] / mintha csak mi magunk is / nem mehetnénk világgá.” (22)²⁹ A gyermeki tehetetlenség József Attilánál is visszatérő motívum, megjelenik például a *Gyermekké tetté*ben: „Nem tudok járni s nem ülhetek veszteg. [...] Tedd, hogy ne legyek ily kérlelhetetlen; / hogy tudjak élni, halni egymagam!” (446) vagy az *Egy kisgyerek sír* című versben: „A sötét szoba sarkában zokog / egy tehetetlen, guggoló gyerek.” (373)

A *Trilce III* záróképe hasonló ez utóbbi József Attila-műhöz: „Aguedita, Nativa, Miguel, / kezeteiket keresem a sötétben. / Nehogy kitessék, hogy magamra hagytak, / magamra, egymagamra börtönömben.” (22) Ez a befejezés olyan, mintha egy sötét szobában hirtelen felkapcsolnák a villanyt, és kiderülne, hogy a szoba valójában börtöncella. Vagyis a lírai én itt a saját magányának rabságával szembesül. A börtön és a gyermekkor képzele nem csak ebben a versben egyesül, hanem a már elemzett *XVIII*-as darabban vagy az *LVIII*-asban is. Ez utóbbiban a börtönbe zárt lírai én bűnbánóan és némi nosztalgiával idézi fel gyermekkori csínytevéseit: „Többé már a homokban sem verekszem / a fiúkkal.” (47)³⁰

Hasonló önvádoló visszatekintésről van szó József Attila *Karóval jöttél* című kései versében is. A helyszín szintén a börtön, ahonnan nincs remény szabadulni („be vagy zárva a Hét Toronyba / és már sohasem menekülsz.” [521]), és ahol a lírai én átgondolva az életét rájön, hogy gyermekkori álmai saját elkövetett hibái miatt nem váltak valóra: „Karóval jöttél, nem virággal / feleseltél a másvilággal, / aranyat ígértél nagy zsákkal / anyádnak és most itt csücsülsz.” (521) A felismerés azonban egyben rezignált belenyugvás is: az egykori álmodozó gyermek felnőtt korára végleg magányra és rabságra ítéltetett. Hasonló lemondással végződik a Vallejo-vers is: „A zárkában, e nincs-határa gázban / e gömbalakú száradóban, / ki botlana a kintbe?” (47)

Ez a *kint* paradox módon valójában egyfajta *bent*et jelent. Bókay értelmezése szerint a *Karóval jöttél*... kezdetű versben kétszeres bezártságról van szó (és ez igaz lehet a Vallejo-műre is): az ember egyrészt önmagát zárja saját belső börtönébe, másrészt az egyént a külvilág külső börtöne is fogva tartja.³¹ Vagyis a versekben az én számára éppen a felnőtt, *kinti* világba való kivetettség jelenti a rabságot, ahol a biztonság, meleg otthontól (a *benttől*) elszakítva magukra vannak utalva.

A két szerző anyaképének kérdéskörét a dolgozat természetesen nem meríti ki, csak néhány különösen fontos elemet villant fel, a teljesség igénye nélkül, azzal a céllal, hogy közelebb hozza a perui költőt a magyar olvasókhöz. Megismertet két állandó hiányérzettel küzdő lelket, két árvát, aki az anyai gondoskodás és a harmonikus otthon után vágyakozik, és ami a legfontosabb: két költőt, aki szilárdan hisz a szó teremtettségében. Így verseikben mindketten megteremtik az Ideális Nőt, aki számukra a lét feltételét jelenti, ugyanis ő az, aki gondoskodik róluk, táplálja, védi, és befogadja őket.

²⁹ Ford. Orbán Ottó.

³⁰ Ford. Orbán Ottó.

³¹ Bókay Antal: „*Karóval jöttél*... – A gyermek és világa”, in Bókay-Kecskés-Szabolcsi-Szigeti-Szőke-Tverdota: *József Attila-versek elemzése*, Tankönyvkiadó, 1980, 257.

Titok és megismerés

Elbeszélői stratégiák vizsgálata María Luisa Bombal

A fa című novellájában

Bombal mikrokozmosza: a titok és az ismeretlen mint szövegszervező elem

Bár a megismerés – valamint annak nehézségei vagy éppenséggel lehetetlensége – elsősorban metafizikai kategória, a vizsgált szövegben mégis szerkezetalakító szerepet kap. E struktúrák vizsgálata nélkül az értelmezés nem lehet teljes, a titokrejtésre, -fejtésre alapuló elbeszélői sajátosságok ugyanis erőteljesen támogatják a jelentésteremtés aktusát.

María Luisa Bombal¹ novelláit a titok hangsúlyos jelenléte alakítja, formai és motivikus tényezőként egyaránt. Az elbeszélés szerkezete erre a titokmechanizmusra épül, a szövegeket az elrejtett ismeretlen működteti és tartja mozgásban. Mozgásról beszélhetünk, hiszen ez a stratégia sohasem egyoldalú és sohasem statikus: a szerző-mű-befogadó hármasságának hangsúlyos jelenléte, valamint a titok belső természetének kettőssége lesz a dinamizmus forrásává. Egymásnak feszülő, ellentétes erők játékát figyelhetjük meg (elrejtve maradni-napvilágra jutni) egyetlen motívumon belül.

Szerző és befogadó ellenfeleknek tűnhetnek, hiszen míg egyikük erőfeszítései látszólag az elrejtésre irányulnak, addig a másik a megfejtésre törekszik. Találókban azonban közös játékról beszélni, mely során szerző és befogadó egyaránt részt vesz a jelentésteremtés folyamatában, hiszen az olvasó nyomozóként fejt fel a szöveg titkait, saját, személyes olvasata révén.

Beszélhetünk az élet és halál, múlt és jövő titkairól, kutathatjuk létünk gyökereit, fűrkészhetjük a világegyetem titkait – vagy valaki *másét*, melyen keresztül felszínre hozhatjuk saját rejtett énünket is. E kérdések központi elemmé szerveződnek Bombal *A fa* c. novellájában, az *elrejtés-felfedezés* ambivalens játéka válik a művészi megformálás fő forrásává. Éppen ezért a szöveg(alkotás és -olvasás) magának az önismeretnek, az identitáskeresésnek aktusává lesz, melyben az írás-olvasás-újrírás során szerző és befogadó közös tapasztalatra tesznek szert.

Bombal művészi világában különös látomások kelnek életre, a valós és valótlan, hihető és hihetetlen keveredése ingoványossá teszi az olvasó számára az értelmezés biztosnak hitt talaját. Olyan múltba forduló világ ez, melyben az emlékek káprázata, a

¹ María Luisa Bombal Chilében született 1910-ben, írói munkásságának csúcsa a 30-as, 40-es évekre tehető. Szülőhazáján kívül élt Franciaországban (egyetemi tanulmányait a Sorbonne-on végezte), valamint az Egyesült Államokban. 1933-ban Pablo Neruda meghívására Argentínába utazott, ahol részesévé lehetett a Buenos Aires-i pezsgő szellemi életnek. Itt ismerkedett meg többek között Federico García Lorcával, Luigi Pirandellóval, Alfonso Reyesszel és Victoria Ocampóval. A *Sur* című folyóiratnál publikálva szoros barátságot kötött Jorge Luis Borgesszel is, aki később összes műveinek kiadásához ajánlót is írt. 1980-ban halt meg, Santiago de Chilében.

A fa c. novelláját 1939-ben jelentette meg, a rövid elbeszélés motívumai a szerző más műveiben is visszaköszönnek. A 70-es években munkásságát több irodalmi díjjal is jutalmazták (Premio Ricardo Latcham, Premio Academia Chilena de la Lengua, Premio Joaquín Edwards Bello).

gyermekkor elmosódott félelmei fogva tartják a hősök életét a jelenben is.² Az elbeszélésmód hangsúlyozottan lírai, lassan áradó, gazdag motívumhálóval átszőve; zeneisége ellenpontozza és kiemeli a szerkesztésmód elliptikus töredezettségét, mozaikszerűségét.

Lét és nemlét határán: identitás nélküli hősök

A novellát működtető titokmechanizmus dinamikája a szereplők néhány vonással felvázolt karakterét is áthatja. Az arc-nélküli alakok személyisége nehezen körvonalazódik, lényük mozaikdarabkái elsősorban emlékekből állnak össze, a kép azonban gyakran hiányos, restaurálásra szorul. A narráció ez esetben nem más, mint a lassú és aprólékos restaurálási folyamat, mely során a szétszóródott, összekeveredett darabok egymás mellé kerülnek, kirajzolva a megrongálódott képet. Az olvasó ekkor második restaurátorként bekapcsolódik az alkotás folyamatába, és kiegészítve – módosítva a narrátor által összekapcsolt elemeket, egységes egészzé szervezi őket.³

Brígida élete – a legtöbb Bombal-hőshez hasonlóan – a lét és nemlét határán bontakozik ki. Elmosódott álmok és vágyak a múltból, emlékek laza füzére: ennyit ismerünk csupán belőle, bár úgy érezhetjük, vele való viszonyunk egészen bensőséges, s legalább annyira ismerjük őt, mint ő saját magát. Az első perctől kezdve saját személyével áll előttünk, előzetes ismereteket, személyes kapcsolatot feltételezve, mintha csak régi ismerősünket látnánk viszont. A narrátor ennek ellenére (vagy talán épp ezért) kezdetben csupán a nő egyetlen, bizonytalan gondolatfoszlányát vetíti elénk: „Talán Mozart» – gondolja Brígida. Ezúttal is elfelejtett műsort kérni.”⁴

A kép fokozatosan árnyalódik, újabb és újabb mozaikdarabkák kiegészülve, melyek először csak a gyermekkorból merítenek, később az elbeszélés jelenéhez egyre közelebbi eseményekből is. Az információk visszatartása, fokozatos adagolása hangsúlyt ad a szövegben markánsan jelen lévő *ismeretlen* motívumának. Ily módon a szöveg azonosítható a megismerés tárgyával, a szövegszerveződés pedig ezzel párhuzamosan Brígida saját identitáskeresésének folyamatával, mely egy *másik* megismerésének kudarcából bontakozik ki. Ez a másik megismerése általi identitáskeresés nem függetleníthető a hermeneutika egyik alapgondolatától, mely szerint a *máság*, a *másik* megértésére irányuló erőfeszítések jelentős mértékben segíthetik az önmegértés lehetőségét.

Kicsoda Brígida, és főleg ki lehet az a *másik*, akinek lénye még talányosabb, s aki felé a nő megismerésre irányuló vágyai törnek? A válasz (ha van egyáltalán) a két alak egymásra vetüléséből, egymást értelmező kapcsolatából születik. Luis és Brígida alakja egymás ellentétes tükörképeként bontakozik ki, a saját személyiség mindig a másikhoz

² Vö. Natella, Arthur: "El mundo literario de María Luisa Bombal", in Zaldivar, Gladys (ed.): *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Playor, 1977, 133-134. Lásd még: Guerra, Lucía: *Introducción a las Obras completas de María Luisa Bombal*, Barcelona, Andrés Bello, 2000.; Kostopulos-Cooperman, Celeste: *The lyrical vision of María Luisa Bombal*, Madrid, Castalia, 1988.

³ Zsadányi Edit Iserre hivatkozva éppen a hiány jelentésképzésben betöltött szerepére hívja fel a figyelmet, kiemelve, hogy a hiánykitöltés az olvasó kreatív részvétele a mű jelentésének megalkotásában; Zsadányi Edit: *A csend retorikája*, Pozsony, Kalligram, 2002, 13.

⁴ Bombal, María Luisa: *A jár*, ford. Scholz László, *Nagyvilág* 1997/7-10, 362. A továbbiakban a főszövegben erre a kiadásra vonatkoznak a zárójelben megadott oldalszámok.

Két mikrokozmosz feszül egymásnak: kezdetben Brígida végletekig nyitott, kíváncsi világa az egyik, mely tisztában van tudatlanságával, s éppen ezért minden erejével a megismerés felé törekszik. Vele szemben Luis zárt világának falai magasodnak: a férfi maga a megtestesült, megfejtésre váró titok, melyen keresztül a nő nyitott könyvként olvashatná saját magát is. Az identitás mint titok ezen a ponton kettéválik: az önazonosság és a *másik* identitásának száalai egymásba játszanak, egyik a másikban tükröződik, önmagukban nem állnak meg.

Míg Brígida többé-kevésbé nyitott mikrokozmoszt testesít meg, addig Luisban egészen más világ tárul elénk: zárt és magába forduló, fel nem fedett titkokkal teli. A narrátor – késleltetve, ill. visszatartva az információkat – kezdetben rejtve hagyja a férfi identitását. Alakja két egymás felé tartó szálon keresztül bontakozik ki: az emlékfolyamból felbukkan Brígida volt férje, majd apjának benső jóbarátja, s csak valamivel később derül fény a kettő azonosságára. Befelé forduló lénye, rejtett érzelmei egyetlen rövid, metonimikus sűrűségű narrátori megjegyzésben összpontosulnak: „A férjének oly mélyen dobogott a szíve, hogy csak nagy ritkán, véletlenszerűen lehetett hallani.” (364) Luis, akár a schopenhaueri önmagába zárt vak dió, nem enged se a saját, se a másik megismerési törekvéseinek. A köré fonódó reflexiók csak a bizonytalanságot növelik, s Brígida záporozó kérdései nem képesek feltörni a diót.

A megszólítások hangsúlyos jelenléte ugyancsak közös vonása mindkét műnek: Brígida (az opera szereplőjéhez hasonlóan) ismételten szólongatja a másikat; úgy tűnik, pusztán a név kimondásának kedvéért.

69

„Olykor megpróbálta felébresztteni férjében az igazi szerelmi szenvedélyt, rávetette magát, és sírva elhalmozta csókjaival, s közben szólongatta: Luis, Luis, Luis...

– Mi van? Mi van veled? Mit akarsz?

– Semmit.

– Akkor miért mondod így a nevem?

– Csak úgy, szólongatlak. Szeretlek így szólongatni.” (365-366)

Bár több ősi mitológia és hiedelemvilág különös jelentőséget tulajdonít a helyes név ismeretének, a legtisztábban ez mégis a bibliai szövegekben nyilvánul meg: valakit néven nevezni azonos a személyes, bensőséges ismerettel, sőt közösséggel.⁶ Brígida Luis megszólításán, nevének kimondásán keresztül próbál egyre mélyebbre jutni a másik megismerésében.

Elsüllyedt (szöveg)világ: motívumháló és szubtextus

Ismeretes, hogy a narratív szövegek ismétlődő motívumai rendszerbe szerveződve összefüggő hálót alkothatnak, mely értelmezheti és kiegészítheti, szöveg alatti szöveggé megerősítheti a felszínen szövődő elbeszélést.⁷ A vizsgált novella motívumai szervesen kapcsolódnak az eddig elmondottakhoz, egymásba fonódva az *elfedés* – *megismerés* kontrasztját rajzolják ki, támogatva a más szinteken kibontakozó ellentétek dinamikáját.

A tér kettős megjelenítéséből teljes mértékben hiányzik az egyensúly, az elbeszélés reális tere (a koncertterem) háttérbe szorul a nő szimbólumokkal gazdagon átszótt, belső, mentális terével szemben, melyek mint egy híd pillérei erősítik a belső reflexiók ívét.

A nagyrészt biblikus-mitikus tartalommal megtöltött motívumok két nagyobb csoportba rendeződnek. Az első közvetlenül a zene árama inspirálta, s valamennyi eleme szoros kapcsolatba hozható a vízzel. Brígida elméjében a zene hatására egy szélsőségesen esztétizált, személyes világ elevenedik meg: *kristályvízű patak, kék márványlépcső, forrás* és *sziklókút* képei villannak fel egymás után. A víz-motívum kimeríthetetlen kultúrtörténeti gazdagságából elegendő talán a *tudás* és *feledés* mozzanatát kiemelni, hogy megértsük, miként erősíti a motívum az ismeretszerzés folyamatának kibontakozását.

A másik csoport elemei jóval statikusabbak, s valamennyien az öltözőszoba köré szerveződnek. Míg a hálósza Luis és Brígida elhidegült viszonyának, közönyös kapcsolatának metonímiája, addig az öltöző valóságos menedékhely a nő számára. *Árnyaival, tükeivel* olyan teret jelenít meg, mely képes elrejtetni a megismerés elől menekülő Brigidát, és elferdíteni tudását. A szoba megjelenése elsüllyedt atlantiszi világot idéz, mely tompítja és elnyeli a külvilág nyers ingereit, elhomályosítja a tiszta látást.

⁶ Vö. Teremtés 17,15-16; Kivonulás 33,12 és 17; Zsoltárok 91,14; Izajás 45,4; Izajás 52,6; stb.

⁷ Vö. Riffaterre, Michael: *Szimbolikus rendszerek a narratívában*, in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*, Kijárat, 1998, 65.

Az öltözőszoba előtt magasodó *fa* motívuma egymásnak ellentmondó jegyeket hordoz, sorsa azonban elválaszthatatlan Brígidaétól, aki maga is bezárt növényként nyújtogatja ágait, hogy fényt és levegőt kapjon: „...mintha valami bezárt, száraz növény volna, amely kinyújtott ágakkal igyekszik jobb klímát találni.” (364) A fa az élet és erő szimbólumaként megnyugvással tölti el a nőt, így válik a közönyös türelem és a nyugodt szenvedés titkának megtestesítőjévé. „*Nem tudta, miért volt könnyebb szenvedni abban a szobában.*” (369) Mintha a lét titkait zárná magába, olyan egyetemes bölcsességet, mely szerint a *mindig* és *soha* voltaképpen azonosak.

Másrészt viszont a motívumhálóban betöltött szerepe szerint a fa legelemibb feladata *elrejtetni*: a madarak fészket, a bújócskázó gyerekeket, Brígida titkait. A tudás fájának ellentétéként árnyékot vet a fényre, beborít és eltakar, a levelein keresztül beszűrődő nap csak az igazság homályos képét sejteti. Brígida a fa pusztulásával párhuzamosan halad egyre gyorsabban az (ön)megismerés útján, míg végül kénytelen lemeztelenedni, és éles fényben szemlélni férjét és saját magát, hiszen a fa már nem rejt el őt.

„Úgy érezte, mintha egyszeriben letépték volna fölülre a tetőt; minden irányból éles fény áradt, a pórusain át beléhatolt, és fagyosan égette a testét. S akkor, annak a hideg fénynek a fényében látott mindent: Luist, a bőrét, a ráncait, a kezét, a vastag, halovány vénáit, a rikító színű kretonfüggönyöket. [...] Megfosztották a világtól, a titkától; ott állt mezítelenül az utca közepén, mezítelenül az öreg férje mellett, aki mindig hátat fordítva aludt, s akitől nem kapott gyereket.” (369-370)

Narráció három tételben: időkezelés és zenei szerkesztésmód

Az időkezelés, a szerkesztésmód formai szinten is jelenvalóvá teszi a novella alapproblémáját. Brígida emlékfolyamának elindítója és mozgatója a koncertteremben hallgatott zene; a különböző idősíkok (a zene ihlette emlékezés jelene, ill. a múlt felvillanó képeinek) keveredése és egymásba játszása bizonytalanságot szül, egy lineáris és kauzális elbeszéléshez képest mindenképpen töredékesebb, homályosabb képet tár fel. Az idősíkok oszcillációja kezdetben gyorsabb, csapongóbb; a gyermek- és fiatalkor gyorsan futó képeit gyakran megtöri az emlékeket szülő zene. Ahogy az emlékezés fő sodra közeledik a házasság éveire, ez a vibráció lelassul és elcsitul, teret engedve az önismeret szempontjából lényegesebb emlékek áradásának.

A szöveg apró mozaikdarabokra való töredezése szédülést, zavarodottságot idéz elő. Az időkezelés és a narratív technika, az egymásba kapaszkodó idősíkok tehát növelik az olvasó tudatlanságélményét. A narrátori megjegyzések keverednek Brígida saját gondolataival, s gyakran olyan mértékben összefonódnak ezek a megnyilatkozások, hogy szinte lehetetlennek tűnik megállapítani, kihez is tartoznak valójában. A nagy időugrások gyakran jelöletlenül maradnak, az egyes idősíkok szimultaneizmusa az emlékezést folyamatában tárja elénk: az emlékezés jelen ideje és valós tere fokozatosan elhalványul, akárcsak a koncertterem fényei, míg az emlékképek egyre határozottabban és valószerűbben rajzolódnak ki. A múltban elmerült Brígidát azonban

időről időre felriasztja valós környezetének beszűrődése az emlékek közé; a jelen idejű reflexiókba ugyanakkor minden átmenet és nyelvi jelzettség nélkül ékelődnek be a múlt képei, áldialógusok és felkiáltásszerű kommentárok formájában.

„Nem sokkal később súlyos zápor kopog a hideg lombokon. Micsoda gyönyörűség! Egész éjjel hallani, hogy záporoz az eső... [...] Marékszám hullanak a gyöngyök egy ezüstitetőre. Chopin. Fryderyk Chopin etűdjei.” (367)

„És Mozart őt most valóban kézen fogva vezeti. Átviszi egy rózsaszín homokmederben csörgedező, kristálytisza víz felett ívelő hídon. Fehér ruhát visel, vállán csipkés napernyő, mely pókhálószerűen szövevényes és áttetsző.” (363)

A három mondat az átmenet alig észlelhető fázisait jeleníti meg: a koncertterem jelene szinte észrevétlenül fordul át egy már lezárt idősíkba. A harmadik személyű elbeszélés közömbössége és a nagyon is személyes, belső nézőpont közti feszültség nyilvánvaló.⁸ Az első, szabadon csapongó emlékek kevésbé hordozzák az önreflexió jegyeit, ahogy azonban fokozatosan kibontakozik a megismerés folyamata, az elbeszélés egyre árnyaltabb reflexiókkal gazdagodik: olyan finoman csendülő rezdülésekkel, melyek csak a harmadik személyű elbeszélés személytelen háttéréből emelkedhetnek ki igazán. Mindezek ellenére a szövegben domináns erővel jelentkezik az önkifejezésre való képtelenség, a csendben megnyilvánuló passzív tehetetlenség. A csend, az elhallgatás a *hiány* markáns jelenlétére kíván rámutatni, mely a mozaikszerű töredezettségre épülő narratív szerkezeten kívül a szereplők önkifejezésre való képtelenségében és ismerethiányában is jelenvalóvá válik. Az elfojtott, félbe maradt gondolatokat és a csendet gyakran írásjelek teszik láthatóvá.⁹

„– Ne menjünk el ma este valahová?

...

– Nincs kedved? Rendben. Mondd, telefonált Roberto Montevideóból?

...

– De szép ez a ruhád! Új?

...

– Új, Brígida? Felelj, kérlek, felelj...” (366)

Az elbeszélés fehér foltjai, a több szinten jelentkező hiány az olvasó számára is leszűkíti és behatárolja a megismerés lehetőségeit. Ugyanakkor a szövegszerveződéskorán keletkező kihagyások épp a novella központi figurájára irányítják a figyelmet. Akárcsak egy találósjáték körbeírásai, a szöveg éppen azt hallgatja el, amiről beszélni akar: Brígida eddig a pontig alig került előtérbe, első személyű megnyilatkozásai csak áttételesen, a narrátor tolmácsolásában jutottak el az olvasóig. Az „én” személyes névmást Brígida korábban egyszer sem használja, a hallgatás azonban mintha felszakítaná a gátakat, a méltatlankodó panaszáradat felkiáltásai túlzó módon emelik ki az „én”-t addigi elrejtettségéből.

⁸ Ricoeur szerint az elbeszélőművészet az emberi megismerés tekintetében főként a harmadik személy elsőbbségét erősíti meg: a hős valaki, akiről beszélünk. *Vö.* Ricoeur, Paul: *A narratív azonosság*, in László János-Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Kijárat, 2001, 21.

⁹ *Vö.* Zsadányi: *i.m.*, 23.

„No és én, én – suttogta zavarodottan –, én, aki szinte már egy éve... amikor én egyetlen szemrehányást merészelek tenni... Jaj, én elmegyek innen, én még ma este elmegyek! Többé ebbe a házba én be nem teszem a lábamat...” (367)

Említettük az elbeszélés töredezettségét, a párhuzamos idősíkok egymásba játszó váltakozását. Ennek révén nyer különös hangsúlyt a zene: egyrészt összeköti, egységes egészévé szervezi a múltat és a jelent, hiszen a nagyobb időugrások közti szakadékokat mindig zenei reflexiók hidalják át. Másrészt viszont határterületet képez a nő belső világa, valamint a külvilág között, egybemosva és tompítva ezeket a határokat. A zene olyan szorosan fonódik össze az általa kiváltott emlékekkel, hogy Brígida tudatában homogén egészet, szétválaszthatatlan egységet képeznek.

„Zúgnak, zúgnak a távolból a hullámok, susognak, mint egy lombtenger. Talán Beethoven? Ugyan. Az öltözőszoba ablakát beborító fának a hangja.” (364)

A zene „tételekre” tagolja az emlékek kavalkádját, s mintha alcímként szolgálna az egyes életszakaszokhoz, tematikus rendbe szervezi őket: *Mozart* – gyermek- és fiatalkor, *Beethoven* – a házasság kezdeti évei, *Chopin* – kiürült, elhidegült kapcsolat, felismerés. S nem csak tagolja az elbeszélésfolyamot, hanem keretként, háttérként is szolgál az elmélkedéshez, hol csendjével várakozva, hol pedig áradó hullámaival segítve az ismeretlen napvilágra kerülését. Fogalmi jelentés nélküli, hangsúlyozottan intuitív jellegénél fogva képessé válhat arra is, hogy megragadja a kimondhatatlant.

Natella értelmezésében a világmindenség művészi szemlélése a Bombal-hősök esetében segít a magány fojtó légkörének feloldásában.¹⁰ A zene így módon az egyedüllét, a kommunikációra való képtelenség ellenpontjaként kimozdítja a szereplőket tehetetlenségükből. Hozzátehetjük, hogy e szerep kiegészül a megismerési folyamatban való aktív részvétellel, s csak másodsorban szolgál a magány feloldására, mely éppen az ismerethiányos voltából származik.

Chopin esőcseppjeinek monoton kopogása meditációvá alakítja az egyszerű emlékeztetést, transzcendens feladattal ruházva fel a zenét. A hangverseny darabjai fokozatosan háttérbe szorúlnak az egyre hangsúlyosabban feltörő emlékekkel szemben; a kezdetben igen hangsúlyos zenei elemek lassan elhalkulnak, hogy teret adjanak az elmélkedésnek, miután ablakot nyitottak egy olyan múltbeli világba, melyben elmerülve érthetővé válik a jelen.

A zenét itt szerepe szerint az ortodox ikonokhoz hasonlíthatnánk, melyek túlmutatnak önmagukon, s jelenvalóvá téve az ábrázolt valóságot átvezetik az elmélkedőt a transzcendens világba. Ismerünk olyan legendákat, melyek szerint az ikonfestő, miután hosszú böjtöt és imát követően megfestette képét, eltűnt benne, átlépett a kép által megjelenített (transzcendens) világba. Hasonlóképpen történik Brigidával is: a zene nemcsak felidézi számára múltjának eseményeit, hanem jelenvalóvá is teszi őket, így a nő nem pusztán emlékezik, de szinte újra is éli a múltat. A zenén keresztül belép emlékeinek világába, jelenlevő valóságként éli meg, nem csak szemléli őket.

¹⁰ Vö. Natella: *i.m.*, 1977, 138.

Kóda

Bombal novellájának centrumában az *ismeretlen*, ill. a *megismerésre való törekvés* áll oly módon, hogy a szövegolvasás maga válik a megismerés aktusává. A hiány, a csend kitöltésére vállalkozó olvasó így maga is részt vesz a jelentésképzés folyamatában.

Hiányalakzatokra épül szinte az egész elbeszélésszerkezet, a hősök identitásnélküliségét az önkifejezésre való képtelenség, valamint az elbeszélésmód hangsúlyozottan elliptikus jellege is erősíti. Kevert idősíkok alkalmazásával az elbeszélés szakít a hagyományos linearitással, a múlt és jelen között képződő űrt zenei reflexiók töltik ki, ikonként ablakot nyitva Brígida számára az önismeret felé.

A motívumháló egymáshoz kapcsolódó elemei összefüggő rendszert, szubtextust alkotnak, mely szintén a *titok – megismerés* kettősségét rajzolja ki.

SMID MÁRIA BERNADETT

Óriáspókok hálójában

Julio Cortázar *Történet óriáspókokkal*
című novellájának narratológiai elemzése

„Minden szöveg arra törekszik, hogy
olvasójának átváltozásélményt nyújtson.”
(Umberto Eco)

Szinte már közhelynek számít az a kijelentés, hogy az irodalom olvasója nélkül nem létezik. Ebből a posztulátumból bontakozott ki a XX. század második felében számos szemiotikai, esztétikai, hermeneutikai, posztstrukturalista elmélet, melyek közös jegye, hogy a szerző és olvasó elkerülhetetlen viszonyának árnyalására törekedtek. A narratológiát ezek akkor érdekelhetik, amikor a szélsőséges nézetek között elismerik egy köztes terület elsőbbségét, a szövegét, és feltételezik, hogy a szövegben előforduló minőségek, intenciók, alakzatok az alkotó lenyomatai, és egyszersmind megteremtnek egy képzel, a szövegbe kódolt olvasót. Az irodalmi textus gyökeres változása ilyen módon egy újfajta kapcsolat keresését jelentheti.¹

Egyes alkotók – akiknek többsége narratológia-elmélettel is foglalkozott –, megteremtették a genette-i kategória szerinti *intradiegetikus* címzettjüket, aki egyúttal tükröz egy lehetséges olvasói magatartást is. Ellenben, létezhet egy elképzelt, Umberto Eco szavaival élve „ideális” olvasó olyan esetekben is, amikor nem jelenik meg a szövegben explicit hallgatóság vagy olvasói figura. Egy effajta elemzéshez Julio Cortázar egy novelláját választottuk. Miért éppen őt, és miért ezt a novelláját? Cortázar bevallott esztétikai törekvése az intelligens olvasó, az útítárs formálása, még akkor is, ha ez az olvasó „nincs jelen” az írói képzeletben az alkotás pillanatában. Ennek az elméletnek eszmei lenyomatát szolgáltatja *Rayuela* című regénye, a *La vuelta al día en ochenta mundos* [Nyolcvan föld alatt a nap körül] és a novella műfajáról szóló esszéi. Míg az olvasót szövi a szövegbe *Az összefüggő parkok* című elbeszélése, a *Távoli társ*-ban egy öntörvényű olvasás példáját találjuk, az *Axolotl* azt sugallja, hogy valami szemlélése és a szemlélődés célja nehezen választható el egymástól. Különösen érzékletes módon testesül meg e művészi szándék a *Történet óriáspókokkal* című novellájában, mely egyúttal *Az elfoglalt ház* című elbeszélés ellenpárjának is tekinthető.

A történet és elbeszélés típusai

A *Történet óriáspókokkal* című novella fabulája a következő. Magukat többes szám első személyben azonosító turisták – akiknek neve és nemi identitása rejtve marad az olvasó előtt –, egy decemberi délután megérkeznek egy szigetre. Tíz napot szeretnének eltölteni egy bungalóban, végül kevesebb ideig maradnak. A két turista egyre figyel az őket körülvevő, új világot, és főként azok hangjaira összpontosít. Élénk érdeklődést

¹ Jelen írás kiindulópontját adó szakdolgozatomban első fejezetében kísérletet tettem az olvasói státusszal foglalkozó elméleti munkák rövid ismertetésére, ettől ezúttal most eltekintek.

mutatnak a szomszéd bungalóban lakó lányok iránt. Míg környezetükkel töltöttek, visszaemlékezéseikből, elmosódó párbeszédeikből lassanként kiderül, hogy a narrátori hang bűnözőké, akik a történet során sikeresen behatolnak a szomszéd lakószárnyba, véghez viszik tervüket, és egyszersmind különös átváltozáson mennek keresztül: nemcsak a szomszéd bungalót foglalják el, hanem egyben a szomszédok identitását is. Mint kiderül, ezúttal is csak megszokott rituáléjukat játsszák újra.

A novella kezdete egy lassú lüktetésű, nyári krónikához hasonlatos², míg az elbeszélés vége teljes átváltozást-élményt nyújt az olvasónak. A turisták előtörténetéről nem értesülünk explicit módon, de a nevek és a novellát végigkísérő sokat sejtető megjegyzések, a felvillantott töredékek, a homályos emlékek egy Delftben elkövetett gyilkosságról vallanak: egy Michael nevű férfiről, aki mielőtt bűntény áldozata lett, és kútba dobták, meztelenül futott a holdfényben Erik kertjében.

Az emlékek állandó felidézése, az emlékezés befolyásolja az elbeszélés módját. Az elbeszélés apró elemei azzal fenyegetnek, hogy a titokzatos, „emlékezetes” aktus a narráció bármely pontján valósággá válhat, az álomból valóság lehet, noha az elbeszélő-turisták saját bevallása szerint azért érkeztek a szigetre, hogy nyugalmat találjanak.

A töredékesség miatt sajátos elmozdulás jön létre a szövegben. Az elbeszélést az alábbi diegetikus szintekre bonthatjuk:

- a) A turisták előtörténetét követő, felvillantó **utólagos elbeszélés**: az ehhez kapcsolódó retrospektív szakaszokat (mint elbeszélt időt) eleinte mindig blokkolja valami, így biztosítva a töredékességet és a sejtelmességet. Idővel azonban ezek ellepik a történetet, a narráció jelenjét, és belépnek a szöveg és az olvasó világába. Ezt a szintet a múlt idők használata jellemzi. A genette-i kategóriák szerint *metadiagetikus*nak nevezhetnénk, mert ide azon történetek tartoznak, amelyeket a turisták (az óriáspók) mesélnek, tehát másodfokú elbeszélések.³
- b) A bungaló történetével **szimultán narrációt** (belső) monológok, párbeszédnek álcázott egyoldalú dialógusok alkotják, melyek történet jelenjét ölelik fel. Ezen a szinten számos anticipáció jelentkezik, melyek a narrátori státuszra (az óriáspókra), valamint a szomszédoknak tulajdonított identitásra utalnak (pl. macskák). Ehhez a szinthez tartozik a jelen idejű igékkel kifejtett narráció, noha a narrátori játék részét képezi az ar-végű igék igeidejének kettős értelmezési lehetősége: jelen és elbeszélő múlt. E cortázari trükk segíti a narratív szintek közötti átjárást. Az egyszerűség kedvéért ide soroljuk azt a kevés múlt idejű igékkel leírt (a tegnapi vagy az előző éjszakára vonatkozó) részt, amely szintén a nyaralás történetét meséli el.
- c) A **beékel**t narrációk közé tartozik a Mary Celeste-történet, amely nem töri meg meg az elbeszélés vezetését, hiszen maguk a turisták idézik fel. Azáltal, hogy a poharakkal és italos üvegekkel enyhített magányukban asszociálnak

² A „krónika” azért is megfelelő szó, mert a novella első részében gyakran bukkan fel egy-egy precízen megnevezett időpont, óra.

³ Genette, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, 284.

eme anekdotára, különös közvetlenség jön létre a szimultán- és a beékel narrációk között, amire az is egyértelműen utal, hogy jelen időben adják elő, mintha az elbeszélő idő az elbeszélő idejével párhuzamosan zajlana. Az ige-idők, a realitás és a fantasztikum, a képzelet és valóság állandó egymásba játsása, a szintek plasztikus kezelése sajátos metaírodalmi jelleget kölcsönöz a novellának. A mérgezőpók, a narrátorok nem tudják, és nem is akarják elválasztani és megkülönböztetni egymástól a valóságot és a fantasztikumot. A novella szerkezete és felépítése is azt támasztja alá, hogy a Mary Celeste-történet a *suspense* kulcsfontosságú eleme. Ezen kívül az olvasó számára a félelemkeltés egyik fontos mozzanatát alkotja: a rejtélyes jövőt domborítja ki, valamint megerősíti az olvasóban a kívül állóság, a be nem avatottság érzését.

Az óriáspók-turisták mérlegelni kezdik jövőbeli lehetőségeiket: menekülés a szigetről hajóval, repülővel. A diskurzusban megjelenő *prolepsis* még tovább szélesíti az idők közötti kapcsolatot, a tervezett jövő bármikor veszélyes jelenné válhat. Ezzel válik egyértelművé, hogy az elbeszélő hang birtokolja és manipulálja az időt, és olyan színben tünteti fel magát, mint aki az események öntörvényű és játékos ceremóniamestere. A titkos részletek eleinte a homályba vesznek, és a turisták nem hagyják, hogy betörjenek a szöveg jelenébe. Mint kimért mérgezőpók, lassan szövik hálójukat. Ez a ragadós közeg magával rántja a beavatatlan olvasót is, akiben nő a feszültség, mert rejtve marad előtte a turisták valódi célja. Szintén ehhez járul hozzá a legénység nélkül kísértethajó, a Mary Celeste-története, melynek kapcsán ironikusan megjegyzik, hogy ők ismerik a rejtély mögött meghúzódó valóságot.

„Tömeges öngyilkosság? Gúnyosan egymásra nézünk, ez a megoldás nem illik abba a képbe, ahogy mi látjuk a világot. Nem lennénk itt, ha valaha is elfogadtuk volna ezt a lehetőséget.”⁴

Az olvasónak láthatóan egy útja marad: a szomszéd lányokkal azonosulni, akik gyanútlanul töltik nyári napjaikat a szigeten az óriáspók szomszédságában.

A többes szám első személyű narrátor, a fokalizáció és a percepció

Cortázar narrátorai az esetek többségében első személyűek. A harmadik személy használata is egy álcázott első személyt sejtet, ami azt eredményezi, hogy az olvasó bevonódik a műbe, az alkotás folyamatába, és megszületik benne annak az érzése, hogy olyas valamit olvas, ami önmagától és önmagában születik meg.⁵

A *Történet óriáspókokkal* elemzésekor érdemes a narrátor kifejezést egyes számban használni (vagy így: narrátor-pár), még akkor is, ha a beszélők magukat „mi”-ként definiálják. Amennyiben a narrátorok megnevezést alkalmaznánk, félrevezető lenne, mivel arra utalna, hogy a műben több narrátor-szereplő bukkan fel, és ezek váltakozva göngyölkítik tovább a történet fonalát. Utóbbi esetre példaként említhetjük Cortázar *Cora kísasszony* című elbeszélését vagy Mario Vargas Llosa *A város és a kutyák* című

⁴ Cortázar, Julio: *Történet óriáspókokkal*, ford. Cselik Ágnes, in uő: *Játékok*, L'Harmattan, 2005, 28. A továbbiakban a főszövegben zárójelben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

⁵ Scholz László: *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, 94.

regényét. Ellenben az elemzésünk tárgyát szolgáltató novellában nem erről van szó, hanem egy megkettőzött *unikum* megjelenéséről, a szinoptikus látásmód sajátos ábrázolásáról, érzékeltetéséről. A megkettőzött narrátori hang végigkíséri a novellát, és az olvasóban ennek segítségével épül fel a szöveg világa. Szinte kizárólag a narrátor percepcióján keresztül értesülünk mindenről. Sajátosan cortázari írói trükk, hogy a narrátor magát is úgy próbálja kívülről láttatni, hogy a szomszéd lányok „szájába” adja narrátor-turisták gondolatait.

Az a tény, hogy a történet során a turisták neme titokban marad, narratológiai szempontból is alapvető fontosságú. A narrátor többes szám első személyben nyilvánul meg, az elbeszélés folyamán nem ismerjük meg nevét (nevüket), emellett nem jelennek meg kétalakú mellénevek, amelyekből következtetni lehetne arra, hogy a beszélő nő- vagy hímnemű-e. Ezen kívül a többes szám első személyű személyes névmás (*nosotros* vagy *nosotras*) utalhatna kilétükre, de használatára egyáltalán nem kerül sor.

A turisták nemére csak a novella utolsó mondatában derül fény, akkor, amikor már felvették a szomszéd lányok identitását. A *Történet óriáspókokkal* utolsó mondata a következő: „Bent semmi fény, amikor együtt belépünk; és hosszú idő után most fordul elő először, hogy mi, lányok egymásra támaszkodunk.” (32) Ez a befejező sor teszi világossá a végső metamorfózist. Az „együtt” (*juntas*) szó a szövegben korábban egyszer már előfordult, a szomszéd lányokkal kapcsolatban: „Látjuk, amint együtt mennek be a tengerbe, sportosan távolodnak, majd lassan visszatérnek, ízlelgetik a meleg, áttetsző vizet, a szépséget, ami pusztá közhellyé válik, mihelyt leírják, a képeslapok örök témája.” (24)

Időzzünk még egy kicsit a novella záró akkordján, amelyet ez a mondat előz meg: „Lefekvés előtt, mint mindig, felvettük a hálóinget, most azonban hagyjuk, hogy fehér, kocsonyás foltként hulljon a padlóra, meztelenül megyünk az ajtóhoz, és kilépünk a kertbe.” (32) Itt vetkőzik le tehát konkrét és szimbolikus értelemben az elbeszélő, és válik leseledő fenevadból ruhátlan női párossá. Ez a feltárulkozás tehát egyszerre történik képi, nyelvi, valamint egy általánosabb értelemben vett szimbolikus szinten. Noha az olvasó a szöveg apró utalásaiból, a környezet lefestéséből (a turisták kegyetlen játékainak, büntetteinek felidézéséből, az agresszív, férfivilághoz kapcsolható tevékenységekből: drogcsempészet emlegetéséből, a külvilág szexuális szcenírozásából, valamint a Mary Celeste legendájából) ezideig azt sejtette, hogy férfihangot hall. Szintén ezt az érzést erősítheti meg az a tény, hogy a mérgespókok szimbólumával azonosuló turisták két szomszédos hölgy után leskelődnek. Az elbeszélés végén lezajló teljes generikus transzformációt megelőzi a turisták vágya: egy férfi princípium megtalálása, és szövegbe illesztése:

„Nincs mit mondanunk egymásnak, talán ezért is szórakoztat bennünket a lányok mormolását hallgatni, és bár nem ismerjük el nyíltan, a férfihangot lessük, holott tudjuk, hogy nem jött fel semmiféle kocsi a dombra, és a többi bungaló továbbra is üres.” (26)

A lehetséges áldozatra azonban sokat kell várni. Feltűnő, hogy a retrospektív szakaszokban, az utólagos elbeszélésben is kizárólag férfiak lépnek színre: Erik és Michael. A szimultán narráció során egyetlen kis utalás szerepel, melyből biztosan gondolhattunk a turisták nemére:

„Somos una maravilla recíproca como vecinos, nos respetamos de una manera casi exagerada.”⁶

A *vecinos* hímnemű, többes számú alakból kiderül, hogy a hivatkozott csoport tagjai között bizonyosan van férfi, tehát a turisták legalább házaspár, de a szöveg egyéb, már idézett jelei alapján inkább mindketten férfiak. A „reciprok” szó is azt sejteti, hogy a szomszéd lányokkal ellentétes nemű narrátor-párról van szó. Ezt az elszólást leszámítva nincs egyéb, nemükre utaló megnyilvánulás az elbeszélésben. A keresett férfi a várva várt jel a bűntény elkövetésére:

„Talán éppen ezért, késő éjszaka, mikor úgy teszünk, mintha aludnánk, már nem hoz igazán zavarba bennünket az a rövid, száraz köhögés, amely a bungaló túloldaláról jön, és összetéveszthetetlenül férfitől származik. Szinte nem is köhögés, inkább valami önkéntelen jelszavak...” (31)

Az egymás között idézett rémálmok is előrevetítik az eseményeket:

„Minden irányból kutyaugatás, bár nem volt hold; békák és madarak, zajok, melyeket a városi fül képtelen azonosítani, de talán magyarázatul szolgálhatnak az álmainkra, amelyeket most az első cigarettával idézünk fel egymásnak. *Aegri somnia*.” (24)

„Elmeséljük egymásnak az álmainkat, melyekben lárvák, homályos fenyegetések, ugyan előre látható, de nem túl örömteli dolgok felszínre kerülése szövik vagy éppen velünk szövetik a pókhálót.” (25)

Cortázar ebben a novellában eléri, hogy az elbeszélés tárgya mintegy magát mesélje, magától bontakozzon ki. Hogyan történik ez? E kérdés megválaszolására a modalitás szemantikai kategóriáját vesszük alapul, azon belül is a perspektívát és a fokalizációt, melyek a beszélő világhoz fűződő sajátos viszonyát juttatják kifejezésre. Gérard Genette fogalmi rendszere szerint a narratív perspektíva „az információk egyfajta rendezése”, egy restrikciós rendszer.⁷ E kategória a „ki lát?”, még pontosabban a „ki észlel?” kérdésre adott válaszokat sűríti tehát magába. A *Történeti óriáspókokkal* című novellában végig megmutatkozik az a jelenség, melyet Genette „belső fokalizációként” nevezett meg. Ez feltételezi, hogy a narrátor egyben a mű szereplője is, továbbá ezen imaginárius fókuszpont közvetítésén keresztül úgy informál, hogy egyben más szereplők gondolataihoz nem enged ugyanilyen belső hozzáférést, hanem az olvasónak kizárólag a szereplő által „átszűr” vagy „megszűr” módon van hozzá-

⁶ A grammatikai lehetőségekre való tekintettel ismét a spanyol eredeti szöveget kell idéznünk. Cortázar, Julio: *Historia con migajas*, in uő: *Los relatos 2 (Juegos)*, Madrid, Alianza, 1985, 26.

⁷ Genette: *i.m.*, 241.

férése a diegetikus világhoz.⁸ Az elemzett novellában ezt a személyes hangvételt csak tovább fokozza a turisták szinoptikus látásmódja. Az egész elbeszélésen végigvonul egyfajta harc az egységes látásmód, a narráció egységességének megőrzéséért. A *Történet óriáspókokkal* esetében a fentiekben bemutatott diegetikus szintek közül kettőben (az utólagos elbeszélésben és a szimultán narrációban) nincsen különbség aközött, aki látja a világot, és annak a hangnak az identitása között, amely elbeszéli ezt a látásmódot.

A fokalizáció fogalma azt a módot fedi, ahogy a szereplő a világot észleli, vagyis ahogy a diegetikus világban „szűrőként” működik. „A fokalizáció [...] a nézőpontnak arra az aspektusára vonatkozik, amely a jelölt (a diegetikus világ) szintjén jön létre.”⁹ A mérgespókok a történet szereplői, maguk is aktívan alakítják azt, ők azok, akik mesélik a történetet, továbbá ők fokalizálnak, tehát megtapasztalnak valamit, amit a narráción keresztül az olvasó tudomására hoznak. A turisták iker-identitásában azonban a novella során sehol nem esik csorba, a két hang sehol sem mozdul el egymástól. Ezt a többes szám első személy használata is biztosítja, akárcsak egy megkettőzött belső monológot olvasnánk. A turistákhoz kötött fokalizáció egy ponton sem csúszik el egyiküktől a másikhoz. Elméletileg fennáll a lehetősége annak, hogy nem csak kettő, hanem akár több hang is egybeolvad a novellában.

Nem szóltunk még arról, hogy a novellában nem jelenik meg külső fokalizáció, a narrátor sosem nyilatkozik meg a szöveg szereplőin kívül. A szereplővel való együtt-látás imperatívusza, a belső fokalizáció jellemzi a teljes cortazári szöveget, mely tulajdonképpen egy mindennemű párbeszédet nélkülöző, elnyúló, kiejtett szavak nélküli belső monológként, „beszámolóként” is felfogható, és mint olyan, a személyes intimitás megélését, a pszichológiai folyamatok hírül adását teszi lehetővé.¹⁰ Csupán egyetlen egy alkalommal bukkan fel a szövegben az óriáspókok kívülről történő látatása, ami – Cortazar esetében nem meglepő módon – nem külső szemlélő látásmódját jelenti, hanem egy olyan identitást, mely a narrátor erőszakol külső személyekre, a szomszéd bungalóban lakó lányokra. Eszerint a lányok a turistákat minden bizonnyal sötétben kémlelő pókoknak képzelik. Valójában tehát semmit sem tudunk meg a narrátorról, csakis azt, amit ő enged látni magából, valamint a világból a saját szűrőjén keresztül. Világos tehát, hogy minden, amit az olvasó a narrátorról és rajta keresztül környezetéről megtud, egyoldalú, hamis, csalárd és részrehajló, főként, ha nem felejt el, hogy az elbeszélő hangját két közönséges bűnöző alkotja. A fent kifejtett jelenségek a történet hihetőségének fokozásához járulnak hozzá. A többes szám használata egyébiránt meggyőzőbbnek tűnik az egyes száménál. A novellára jellemző személyes elbeszélésmód az olvasó számára az ismertetett „trükkök” miatt könnyen interiorizálható, de ugyanakkor gonosz csapdát rejt.

Térjünk vissza egy kicsit a megkettőzött narrátorra! Két bűnözőről van szó, akik ugyanazzal az előtörténettel érkeznek a szigetre, könnyűszerrel értik egymást a meta-kommunikáció segítségével. És emiatt megszületik az elbeszélésben a csend, a hallgatás lehetősége. Ez első olvasatra paradox gondolatnak tűnhet, mivel az irodalom a

⁸ Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*
<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index06.html>

⁹ Uo.

¹⁰ Vö. Castellet, Josep Maria: *L'hora del lector. Poesia, realisme, història*, Barcelona, L'Alzina, 1987, 33.

csend művészi megtörésével születik. Azonban a narrátor számos tény elhallgathat, hiszen iker-párja a cinkosa, aki ismeri múltját. Az olvasó útja kettős: a többes szám első személyű ígék bűnrészességre csábítják, de előtte áll a másik út is: lehet belőle ellenfél. Látszólag folyton választapon és döntéshelyzetben találja magát. A narrátor ironizál felette, mivel az nincsen beavatva minden részletbe. Végso soron, az ellentét az „én” (az extradiegetikus olvasó) és a „mi” (az intradiegetikus narrátor) kategóriái között születik meg. Vagyis a szinoptikus percepció és fokalizáció következménye az olvasói nyugtalanság, a be nem avatottság, a tehetetlenség érzése. Ennek feloldására az olvasó azonosulhat a megfigyelt világgal, a szomszéd lányokkal, de láthatóan nincsen számára menekvés. Menthetetlen módon belekerül az óriáspókok hálójába, és a fikció részévé válik. Az elbeszélés során az óriáspókok lassú ritmusban haladnak előre, és bekebelezik, magukévá teszik környezetüket: betörnek az olvasó világába. A végső fenyegetés pedig, mint láttuk, az utolsó átváltozással hág tetőfokára. Emellett az „én” és „mi” közötti távolság még egy „veszélyes” minőség, és mint ilyen, az ironia szülőatyjává válik.

Az elbeszélésben többször kifejezésre kerül, hogy a turisták szinte nem is beszélnek, mozdulataik és gondolataik mégis teljes összhangban zajlanak. Különösen érdekessé válik ez a jelenség, ha idézzük az argentin szerző idevágó esztétikai felfogását. Cortázar a szavakat csalárdnak tekinti, melyek véleménye szerint arra szolgálnak, hogy elfedjék az igazságot. Scholz László Cortázarról írott egyik munkájában hangsúlyozza, hogy az argentin szerző életművét áthatja az ígék tudatos háttérbe szorítása, és ezzel utat nyit egy eredeti hangvételű ellenírodalom előtt.¹¹ Ezzel párhuzamosan az auditív eszközökhöz fordul: rejtélyes és meghatározhatatlan hangokat épít be a szövegbe. A *Történet óriáspókokkal* esetében ez annyira igaz, hogy a szavak hiányának kompenzálására a narrátor a percepció során nemcsak a szóbeliség érzékét, a hallást, hanem a látást, a tapintást, a szaglást és az ízlelést is számos esetben szerepelteti, és ezek egybehangzó használatával a két turista tökéletes uniszónóban szövi a történet fonalát. Ebben a pókháló-szerű fantáziavilágban az óriáspókok nem is csupán a beszéd egységének fenntartására törekednek, hanem a gondolatokéra. „Mert nem hazudhatunk magunknak, a hintaszékek minden nyikordulása egy párbeszédet helyettesít, de ugyanakkor ébren is tartja.”¹² (31) Láthatjuk tehát, hogy a beszédsszerveződés kiindulópontja a tudatosan vállalt hallgatás. Ellenben a novellában a percepció megvalósulása több ponton is akadályba ütközik:

- A papírvékony válaszfal rögeszméje már a novella elején felbukkan, és végigkíséri mind a bungaló zárt terének jeleneteit, mind a nyílt teret alkotó strand történéseit. Útját állja a hangoknak és a látványnak.
- A redőnyök egyrészt a látást korlátozzák, másrészt olyan részleteket sejtetnek, melyek csak áhított illúzióvá teszik az elbeszélő deklarált vágyát, a magányt.
- A narrátori múltat és a rémálmokat az óriáspókok mentálisan igyeksenek blokkolni.

¹¹ Scholz László: „Una mística profana. (Julio Cortázar y su literatura sin palabras)”, in Süpek Ottó (szerk.): *Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philologica moderna*, Tomus XV, 1984, 107-113.

¹² A spanyol változat kétféle értelmezést tesz lehetővé: „mert nem hazudhatunk magunknak”, és „mert nem hazudhatunk egymásnak”.

A turisták a világ beható felfogására törekszenek a verbális kommunikáció minimálisra szorításával. A novellában a hallás a legdominánsabb érzék, főként az éjszakák során, amikor az óriáspókok a szomszéd lányok susmogását és állati hangokat észlelnek, ami a szexualitás érzetét erősíti.

„A kutyák újra szaggatottan vonyítottak, a völgy valamelyik kunyhójából női kiáltások hallatszottak, amelyeket, épp, amikor a leghangosabbak voltak, hirtelen valaki elhallgattatott, a rákövetkező csendben megint hallani lehetett a félálomban lévő turisták zavaros, riadt pusmogását, akik túlságosan fáradtak és elidegenedettek ahhoz, hogy valóban érdekeljék őket a körülöttük lévő idegen dolgok. Mi, akik egyáltalán nem tudtunk elaludni, tovább hallgatóztunk.” (27-28)

A strandon a látás és a tapintás a kiemelkedően fontos. „A tenger reggel kilenckor az éjszaka utolsó tajtékait is elmossa, a nap, a só meg a homok meleg érintéssel fürösztözi a bőrünket.” (25) Itt a narrátor majdnem mindent rögzíteni akar, amit szemével felfog, és ironikus stílusban egy képeslapot küld olvasójának. „Két vitorlás a horizonton, San Pierre-ből elindul egy csónak egy vízisízővel, aki elismerésre méltó módon szedi össze magát a sokadik esés után is.” (24) Ebből a részletből kitűnik, hogy a látás érzéke háttérbe szorul, mert nem szolgálja az elbeszélés szoros értelmében vett előre haladását, csupán a valóság felszínes illúziójával kecsegtet. A tapintásra és két test közelségére eleinte csak hangok utalnak, de fontosságát jelzi, hogy a novella egy bennfentes érintéssel zárul: a narrátor pár – amint felfedi identitását, jobban mondva egyúttal meg is változtatja azt – egymásra támaszkodik. A tervezett közeledés, mint a leselkedés betetőzése, e módon valósul meg a *Történet óriáspókokkal*-ban, és a bevonódás rajzolatát adja. A meleg elviselhetetlenné válása maga után vonja a végső levetkezést.

A realitás világában lassanként a hallás is kiemelkedően fontos érzékké válik, akárcsak a szerző *Nyár* című novellájában. A narrátor-pár magára vetített identitása (óriáspókok), látomása a novella címére tesz utalást. Az állati világ bevonásával (macskák, kutyák, pókok) megjelenik az elbeszélésben az agresszió és a szexualitás. Éjjelente a hangok mind felerősödnek, és az óriáspókok megbújnak a sötétben. Állmaik szintén fenyegetőek: holttestek kihantolásáról, lárvákról vizionálnak. A Mary Celeste és egyéb horrorisztikus-fantasztikus történetek idézése, olykor csupán felemlítése (pl. Charles Nodiertől) szintén fokozza a fenyegetettség érzését az olvasóban. Ugyanakkor kiderül, hogy a mérgespókok mohó olvasói az efféle történeteknek.

A szaglás érzéke szintén a szexualitást hivatott kiemelni a novellában. Amikor a narrátor-pár belép a szomszédos bungalóba, még érezhető a szomszéd lányok közelsége: parfümjük és fiatal bőrük illata lengi be a teret, ezt az elegyet a fojtogató meleg csak tovább fokozza.

Mit tudunk meg a narrátortól a szomszéd lányokkal kapcsolatban? A turisták gondolatainak kivetítése gyakorlatilag nem más, mint *introspekció*, saját belső világukból építkező fantáziálás. Asszociációikból épül fel az elbeszélés fonala. A turisták először csak sejtik, hogy a lányok, akiket a strandon láttak, saját szomszédjaik, majd gondosan megrajzolják őket, elképzelik foglalkozásukat (mint titkárnők vagy óvónők Nebraskában vagy Detroitban). Kivetik rájuk ragadós hálójukat. Apránként magukévá

teszik a környező világot asszociációs játékok, a mozdulatok harmóniája, és az együttlítás, sőt mi több, az együtt érzés tökéletesítésének segítségével. Vajon következetes módon sikerül-e megvalósítani az elbeszélés során az univocitást? Erre a kérdésre a tér és az idő, valamint a cím és szöveg viszonyának vizsgálatával is igyekszünk megadni a választ.

Az idő, a megmagyarázhatatlan történekek állandó visszatérése és a terek

Az elbeszélés diegetikus szintjeinek változása egyúttal megadja a novella hullámzó ritmusát. A múlt, a horrorisztikus olvasmányélmények újra és újra ellepik a történet jelenjét, és betörnek a valóság világába. A következő táblázat a napszakok, az igeidők, valamint a terek változását szemlélteti. A diegetikus szintek fluktuálását nem ábrázolja, viszont az egyes szakaszok között fennálló retrospekciót (←) és az anticipációt (→) nyílakkal jelöli. Ezzel a szöveg belső koherenciáját kívánja érzékeltetni. Ugyan a szerző bekezdésekre tagolta a novellát, ezek nem követik az idő változását. A táblázat kialakítását az idő tagolódása diktálta, a tér leírása csak másodlagos, ehhez alkalmazkodik, a látszólagos nyaralást a nap járása tagolja. A narrátor-pár ugyan 10 napos nyaralást tervezett, mindebből – mint kiderül – csupán négy és fél napot töltenek a szigeten.

idő	domináns igeidő	tér
megérkezés, délután 2 óra	jelen	bungaló (tenger)
(tegnap este, ←	leíró múlt/jelen/elbeszélő múlt	bungaló)
reggel	jelen *	strand
este (a szieszta kihagyása)	jelen	strand
reggel (éjszaka: ←)	(múlt idők) jelen *	bungaló
reggel 9 óra (álomidzés: ←)	jelen (múlt)	strand
szieszta	jelen	bungaló
este	jelen *	bungaló
éjszaka	jelen *	bungaló
reggel	jelen	strand
szieszta (utalás az éjszakára →)	jelen *	bungaló
éjszaka	jelen + egyszerű jövő	bungaló
reggel 8 óra	jelen	a bungaló verandája
reggel	jelen	strand + bungaló
szieszta	jelen	bungaló
este + éjszaka	jelen *	bungaló + másik szárny
késő éjszaka	jelen	bungaló, kert, másik szárny

1. ábra: a novella tér-idő szerkezete az igeidők tükrében

A novella időkezelését a táblázat tanulságait összegezve a következő többé-kevésbé szimmetrikus képlettel írhatjuk le: (A nagybetűs jelölés feloldása a következő: D: délután, E: este, É: éjszaka, R: reggel, S: szieszta. A napszakok a szövegben minden esetben egyértelműen szerepelnek.)

$$D(\dot{E} \leftarrow R) \mid E(\dot{E} \leftarrow R) \mid (R)SE\dot{E}RS \rightarrow \dot{E}R[R]S \mid (E \rightarrow \dot{E})$$

2. ábra: a novella időkezelése

Lássuk, hogyan van az időtagolás összefüggésben a diegetikus szintekkel! A vastagon szedett betűk a narrátor-pár előéletére (bűncselekményére) való utalást jelzi. A Mary Celeste történet a szöveg közepén és végén bukkan fel. Az idő múlása kompenzálja a pókok minden térben képviselt mozdulatlanságát, lesben állását. Noha az idősíkok ritmikusan, napi szokás szerint mozognak, minden sík domináns igeideje a jelen.

A terek az alábbi séma szerint váltakoznak: (B a narrátor-pár bungalóját, B2 a szomszéd bungalót, S a strandot, K pedig a kertet jelöli.)

$$BB \leftarrow SSB \leftarrow SSBBSB \rightarrow BB(SB)B(B \rightarrow B2)(BKB2)$$

3. ábra: a novella térábrázolásának sémája

Itt zárójelben tüntettük fel a tereket abban az esetben, ha azok az idő tagolásánál gyorsabban változnak. Az utolsó nap reggelétől kezdve a bungaló válik kizárólagos térré, és végül megvalósul a sakkhelyzet, és a narrátor-pár átmegy a szomszédos lakosztályra. Tudjuk, hogy a szomszéd lányok pontosan aznap reggel nyolckor taxival elhagyták bungalójukat.

A terek ábrázolásához, mozgáshoz kapcsolódó utazás motívuma számos Cortázar novellában kulcsfontosságú. A legfontosabb események sok esetben akkor történnek, amikor a szereplők úton vannak, elég csak az *Autobuszon*, *A játék vége*, *A déli autópálya* vagy az *Egy zsebben talált kézirat* című novellákra gondolni. Az utazás az elidegenítés egy eleme az argentin szerzőnél, melynek segítségével nem hétköznapi, hanem újfajta krízishelyzeteket tárhat az olvasó elé.¹³ Az utazás nem egyszer keresést is szimbolizál. Jelen novellában a narrátor-pár deklarálja, hogy a magányt keresik, éppen karácsony idején, noha utóbbi ténynek nem tulajdonítanak nagy jelentőséget. „[...] megállapítjuk, hogy ez a karácsony pontosan olyan lesz, amilyenre vágyunk: magányosan töltjük, és biztosak lehetünk benne, hogy senki sem tud a tartózkodási helyünkről, megmenekülünk az ilyenkor felmerülő problémáktól...” (24)

Milyen elemek segítik a *Történet óriáspókokkal* című novellában a diegetikus szintek, az idősíkok egymásba játszását? A füst meghatározó szerepet tölt be ezen a téren. Szinte érezhető a dohányfüst fojtogató légköre a bungalóban, amint a narrátor-pár arra hivatkozik, hogy a delfti emlékeket úgy igyekezzenek elhessegetni, akárcsak a füstöt. A napok múlásával azonban előtörnek az emlékek és az álmok, párhuzamosan az

¹³ Scholz László: “Todos los viajes el viaje”, in Horányi Mátyás (szerk.): *Acta del simposio internacional de estudios hispánicos, Budapest, 18-19 de agosto de 1976*, Akadémiai, 1978, 413.

első elszívott cigarettákkal. Az *esperar* kettős jelentésű szó (várni, remélni) sokszor ismétlődik a szövegben, amely a narrátor-pár mozdulatlanlanságát, időn kívülségét hangsúlyozza. A lesben állás kiemelése véget az elbeszélt idő és az elbeszélés ideje között minimális a különbség, mint ahogy azt a jelen idejű igék használata is egyértelművé teszi.

Játék és alkotás

A játék mint az alkotás egy formája kiemelt szerepet kap a modern elbeszélő irodalomban. Julio Cortázar számára az irodalom egyfajta játéktevékenység, erotikus aktus, a szerelem egy formája. Azért is jogos e felvetés, hiszen a kötet címe, melyben a *Történet óriáspókokkal* szerepel: *Játékok*. Külön tanulmányt lehetne írni csupán erről a témáról, de erre jelen íromány keretei között lehetetlen vállalkozni.¹⁴ Az említett kötet cím mellett ide sorolhatjuk az alábbi Cortázar-műveket is: *Rítusok*, *Rayuela* [Ugróiskola], *A játék vége*, *A nyertesek*, *62*, *Modelo para armar* [62. Kirakós játék], *Az utolsó menet*. Az alkotó által felállított játékszabályokat a másik fél a figyelmes olvasás aktusa során tárja fel, és alkalmazza. Az elbeszélés több szintjén is létrejöhet. Szolgálhat a narráció apropójaként is, rendező elvként. A *Történet óriáspókokkal* című novellában az olvasó csak apránként ismerkedik meg a narrátor-pók veszélyes játékszabályaival, ebben rejlik a játék veszélye. A cortázari játék – akárcsak jelen esetben – nem az irrealitásba való menekülésből építkezik, hanem valós alakokkal, valós helyszíneken teljesedik ki.¹⁵ Tematikus szinten már az első napon, a strandon megjelenik az élénk színekkel lefestett játék, majd később, másodízben is, szintén a strandon.

A valódi játék azonban a sakk motívumával kerül bele a történetbe. A narrátor-páros a sakkjátékkal azonosul, aki már több lépéssel előre gondolkodik.

„A mi esetünkben sem az ostobaság jellemző; soha sem jutottunk úgy el egy célhoz, hogy ne láttuk volna előre a következő lépést vagy lépéseket. Olykor lehet, hogy úgy tűnt, mint most is, hogy sarokba szorítósdit játszunk egy jelentéktelen szigeten, ahol könnyűszerrel meg lehet találni bárkit, de mindez egy sokkal összetettebb sakkjáték része, amelyben egy gyalog szerény lépése sokkal nagyobb léptékű játékot rejt.” (27)

A rendőrséggel és az olvasókkal szemben a narrátor egyértelmű előnyben van. Az olvasó, a cortázari útítárs azonban nem menekülhet el, mint a szomszéd bungalóban lakó lányok.

A narratív technika játékosságáról már esett szó, ide sorolható még a szavak és igeidők kettős értelmezési lehetősége, a narrátor kiletének, nemének eltitkolása, valamint a percepció tükröződése. A játék ideje nem más, mint várakozás a megfelelő pillanatra, az éjszakára.

¹⁴ Ezért itt most eltekintünk a cortázari játékelméletet fejtegető munkák leltárától.

¹⁵ Scholz: *El arte poética...*, 88.

„Időbe telik a vacsora elkészítése, szándékosan bonyolítjuk a legegyszerűbb dolgokat is, hogy minden tovább tartson, hogy az éjszaka beborítsa a domboz, még mielőtt befejeznénk a vacsorát.” (30)

A várni szó különböző alakokban tizenháromszor fordul elő a szövegben, egyre sűrűbben a novella utolsó harmadában, amikor a narrátor-turisták bevallottan egy férfi hangra várnak. A végkifejlet azt is sugallhatná, hogy a szomszéd lányok identitása csupán a narrátori fantazmagória részét képezték: a válaszfal egy mágikus tükör szerepét tölti be, melyben magukat kettőzik meg a mesélés során. Ehhez minden érzék afrodiziákumként szolgál. Ha mindezt szimbolikus szintre emeljük, kínálkozik egy rejtettebb tartalom: az elbeszélés csodája magában rejtje a megkettőzés képességét.

Az önmagát értelmező irodalom

A narrátor-páros lassan szövi a történet pókhálóját, sokszor visszatér ugyanarra a pontra, szavak nélküli belső monológot formál. A magányt kereső turistákat paradox módon színes állatsereg veszi körül: gyíkok, macskák, kutyák, tehenek, kecske... Emellett, mivel az óriáspókok szenvedélyes olvasók, félszavakkal utalnak irodalmi művekre. Megemlítik Truman Capote első regényét, a *Más hangok, más szobák* címűt, a kutyák éjjeli vonyítása felidézi bennük Federico García Lorca *A hűtlen menyecske* című románcát, profán magányukban eszükbe jut Kavafisz görög költő verse, és Charles Nodier, francia romantikus író horrorisztikus, folklór jellegű történeteit idézik rémálmaik margóján. A kényelmes Arachné módjára hálót szövő narrátor-pár tehát irodalmat is olvas, és az őt körülvevő realitást is. Ennek eredménye a kettő mesteri összemossága.

Ezzel eljutottunk utolsó gondolatkörünkhöz, az alkotás cortázari esztétikájához. Az argentin szerző szerint az Alkotás egyfajta elidegenítés, ördögűzés. Várakozni rá hiábavaló, a meglepetés erejével jelenik meg. Az ember a tapasztalat türelmes alanya, és önmagából való kilépése, elmozdulása során megnyílik előtte egy újfajta látásmód, mintha valaki figyelne. (!) Az alkotás euforikus pillanatát Cortázar a meztelenség érzéséhez méri.¹⁶ A *Történet óriáspókokkal* című novella pedig éppen ezt az érzést kelti életre. Szereplő-narrátorpárosa a teremtés és a műélvezet határmezsgyéjén, „senkiföldjén” formálódik az olvasó szeme láttára, egy sajátos hang megteremtésén munkálkodik, és az aktus végén pőréen ejti ki utolsó szavait.

¹⁶ Idézi Scholz: *i.m.*, 34.

Szó és kép találkozása – képversek a boncasztalon

„szép, mint egy varrógép és egy esernyő
véletlen találkozása a boncasztalon”
(Comte de Lautréamont)

Lautréamont hercegének e meghökkentő hasonlatát választották egykor a szürrealisták vezérelvüknek, hiszen egész esztétikájukat látták megtestesülni benne. Az idézet átütő ereje abban rejlik, hogy három alapvetően különböző dolgot kapcsol össze, zavart okozva ezzel a befogadóban. Jelen tanulmány egy másik különös találkozásról szól, szó és kép cseppet sem véletlen találkozásáról a művészetben, a képversben. Bár a legismertebb képvers-szerző valószínűleg Guillaume Apollinaire, én mégis a spanyol Gerardo Diego, és főleg a chilei Vicente Huidobro vizuális költeményeire fektettem hangsúlyt.¹ E két költő alkotásait pedig én magam helyezem boncasztalra, az alaposabb vizsgálat kedvéért, hiszen szó és kép két különböző médium, kétféle módja az emberi kommunikációnak, mégis összeforrhatnak egyetlen műalkotásban, hogy együtt valami újat teremtsenek.

Először is határozzuk meg, mi a képvers. A Világirodalmi Lexikon így definiálja: „Olyan vers, amelynek írásképe a rövidebb-hosszabb sorok sajátos elrendezése révén (a betűk, sorok nem egyenes, hanem rajzos szedése és közéjük rajzolt képelemek által is) valamilyen képi ábrázolást ad.” Ám a definíció így folytatódik: „Az írásképpel való alakítása voltaképpen nem nyújt esztétikai többletet, hiszen számottevő képzőművészeti értéket a betűkből-sorokból kialakított vizuális formák nem képviselnek. A képvers ennek megfelelően inkább egyfajta játékos költői erőpróba, mintsem komolyabb kifejezőeszköz.”² Kétségtelen tény, hogy a legtöbb képvers nem bír képzőművészeti értékkel, és játékosága is könnyen ellene fordul. Réz Pál például így vélekedik Apollinaire kalligrammáiról: „A kísérlet szellemes, szép költői játék [...] mégsem bizonyul eredményesnek [...] Igaz, a módszer alkalmat nyújt néhány vonzó, bravúros mutatóványra, [...] többnyire azonban kuriózum marad, sőt, úgyszólván megfejtendő rejtvénné csökkenti a verset.”³

Az ilyen jellegű elmarasztalások a felvilágosodás korában váltak közkeletűvé, hiszen az ész és a fény százada megvetette a képvers játékoságát, a didaktikus költészetet preferálta, továbbá a művészeti ágak közti különbségeket hangsúlyozta, nem a hasonlóságokat. Antonio Monegal⁴ szerint Horatius híres *Ut pictura poesis* kezdetű

¹ A két szerző egyes művei magyar nyelven is megtalálhatóak. Gerardo Diego verseit többek között Kosztolányi Dezső fordította (Kosztolányi Dezső: *Idegen költők*, Révai, 1937, 1942, 1944, 1947 és Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966, 1988), Vicente Huidobro műveit pedig Illyés Gyula (*Ma*, Bács, 1923). Mindkét szerző szerepel Végh György *Modern Orfeusz* című antológiájában (Magvető, 1960). Lásd még: *Verses világlírás*, Koszmosz Könyvek, 1971; *Édes bánat*, *Spanyol szerelmes versek*, General Press, 2000; *Mi urunk Don Quijote*, *Spanyol költők antológiája*, Kolozsvár, Dacia Könyvek, 1998; *Dél keresztje*, *Latin-amerikai költők versei*, Európa, 1957.

² Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon VI.*, Akadémiai, 1979, 179.

³ Réz Pál: *Apollinaire világa*, Európa, 1974, 301-302.

⁴ Monegal, Antonio: *En los límites de la diferencia – Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998, 16.

mondata óta folyik a vita a művészeti ágak feltételezett rokonságáról, de talán már sokkal korábban elkezdődött, amióta csak a művészet létezik. Monegal teóriája szerint Horáciusz kijelentésének alapja a művészetek mimetikus jellege volt: festészet és költészet találkozási pontja a természet mint közös referencia, mint utánzásuk tárgya. Azonban a két művészeti ág egymást is utánozni kezdte, és versengeni kezdtek egymással. Mitchell szerint ennek a versengésnek mindig is óriási jelentősége volt az emberi kultúrára nézve: „A kultúra története részben a képi és nyelvi jelek közötti, a dominanciáért folytatott, elhúzódó küzdelem története.”⁵ De a művészeti ágak közötti versengés sok felvilágosodás korabeli teoretikusból ellenállást váltott ki, elég, ha csak Lessing *Laokoónjára*⁶ gondolunk. A történelem során voltak időszakok, amikor mind a művészek, mind a teoretikusok közelíteni próbálták egymáshoz a művészeteket, más korszakokban viszont igyekeztek éles határt szabni köztük. A felvilágosodás az utóbbiak közé tartozik, a XX. század pedig az előbbiekhöz.

A művészetek keveredése a mai napig tartó folyamat, sőt, Monegal szerint „a kortárs művészek sosem látott mértékben hágiák át a művészeti ágak határait és ötvözik őket egymással”.⁷ Már nem csak költészet és festészet keveredéséről van szó, hanem minden művészeti ág szabad összefonódásáról. Ez a jelenség pedig erősen foglalkoztatja a teoretikusokat is, gondoljunk csak Adorno *Művészet és művészetek*⁸ című tanulmányára, vagy Gadamer elméletére, aki szó és kép közös pontját éppen a művészetben találja meg, az interpretáció szükségességében: „...mindkettő, kép és szó, közös művészet-jellegükben gyökerezik [...] hogy milyen módon részesülnek abból a valóságból, melyet »a művészet« új fogalmával szoktunk jelölni. Ez cselekvésre szólít fel, amit nevezzünk »olvasásnak«.”⁹

Gadamer a művészet új fogalmáról beszél, egy új esztétikáról, ami évszázadokon át érlelődött, és ami a XX. század elején robbanásszerűen vette át a hatalmat a művészeti életben. Az avantgárd irányzatok meg akarták újítani a költészetet – illetve magát a művészetet –, el akartak szakadni a természettől, a valóságtól. Ez a törekvés egy új esztétikának a szülötte, ami elveti a mimézis elvét. Az avantgárd bármit művészetté avatott, ami csak eszébe jutott. Ahogy Monegal írta, fogtak egy tárgyat, vitrinbe zárták, kiállították egy galériában vagy múzeumban, adtak neki egy címet, és kritikai megjegyzést fűztek hozzá.¹⁰ Jól ismerjük ezt a jelenséget Marcel Duchamp műveiből, a ready-made alkotásokból, elméleti oldalról pedig például Dantonak *A közpály színváltozása*¹¹ című munkájából.

Apollinaire saját, új költészetét irodalmi kubizmusnak nevezte, a festészeti irányzat nyomán. A költő megpróbálta összefoglalni mind a kubista festészet, mind saját költészetének vezérelveit, melynek kulcsszavai a szimultaneitás, a jelen, a szabadság, a

⁵ Mitchell, W. J. Thomas: „Mi a kép?”, in Bacsó Béla (szerk.): *Kép-fenomenon-valóság*, Kijarat, 1997, 367.

⁶ Lessing, G. E: *Laokoón*, in uő: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, Fekete Sas, 1999.

⁷ Monegal, i.m., 16: „los artistas contemporáneos se empeñan más que nunca en saltarse las fronteras e intensificar los intercambios.”

⁸ Adorno, T. W: „A művészet és a művészetek”, in uő: *A művészet és a művészetek: irodalmi és zenei tanulmányok*, Helikon, 1998.

⁹ Gadamer, Hans-Georg: „A kép és a szó művészete”, in *Kép – fenomenon – valóság*, 274.

¹⁰ Monegal, i.m., 21: „una cosa cualquiera puesta sobre una peana o en una vitrina, en medio de una galería, con un título y una nota crítica...”

¹¹ Danto, Arthur C: *A közpály színváltozása – Művészetfilozófia*, Enciklopédia, 2003.

megdőbbsentés és az alkotás.¹² Kubista kiáltványában lelkesen hirdeti az új művészet céljait és jellemzőit: „Minden isten a saját képére teremt, ugyanígy cselekednek a festők is [...]. A valóságosságnek nincs többé jelentősége [...]. A kubizmust az különbözteti meg a régi művészettől, hogy nem utánzó, hanem fogalmi művészet, mely arra törekszik, hogy felemelkedjék a teremtésig.”¹³ Az istenként teremtő művész alakja mára már irodalmi toposzá vált, gyökerei legalább a romantikáig nyúlnak vissza, vagy inkább a barokkig, de a XX. század elején hihetetlen erővel tört elő a művészekben az igény egy új, autonóm entitás megteremtésére.

Bár Magyarországon kevésbé ismert Vicente Huidobro neve, a spanyol nyelvű irodalmakban jártas olvasó már biztosan hiányolta a chilei költő említését. Irányzata, a „creacionismo” nevében hordja az alkotás, teremtés szót, jelezve az új esztétika lényegét, mely az utánzás helyett valami új létrehozását tűzte ki céljául. *Non serviam* című kiáltványa, mely a természet hű szolgálatát tagadja, szorosan kapcsolódik Apollinaire elveihez. Bár forradalmi hangnemben tiltakozik az utánzás ellen, nem akarja kiirtani a referencialitás minden formáját, csak egy újfajta kölcsönviszonyt szorgalmaz a költészet és a valóság között. Monegal úgy fogalmazza meg ezt az új viszonyt, hogy a műalkotás – legyen bár verbális vagy vizuális – többé nem utánzatként közelít a természethez, hanem önálló létezőként, saját tapasztalattal bíró tárgyként.¹⁴ A művész a természetből indul ki, mikor alkot, a valóság elemeit használja fel, csak átfőrmálva azokat, valami újat, sajátosat teremt. Többé már nem a mimézis a találkozási pont a művészetek között, hanem az alkotás maga, mint folyamat, és mint eredmény, ezért Monegal szerint Huidobro elnevezése, a creacionismo közelebb áll az új esztétika lényegéhez, mint Apollinaire irodalmi kubizmusa.¹⁵

De nem csak a két költő esztétikai elvei rokoníthatók, hanem a képvers műfajában végzett kísérleteik is. Mindketten alkalmasnak találták a kalligrammát arra, hogy elméletüket a gyakorlatban is megvalósítsák. A képvers felszabadítja a szót, a költészetet, hiszen a figurális elrendezés megtöri az olvasás és a befogadás automatizmusát, és már az első pillanatban akadályt állít az olvasó elé, és zavart okoz benne. A vizuális hatás felerősítése által a szöveg – Bányai János szavaival élve – „rejtélyessé vált, titkoszattossá, az értelem, az ész (az olvasás) számára közvetlenül elérhetetlenné. A [képvers nem más, mint a] szövegjelentés visszahelyezése az elsődleges káoszba, a gondolkodás és írás homályába. [...] a vizuális költészetben a nyelv nem leíró, nem referenciális funkcióját tételezzük, sokkal inkább felhívó, rámutató, teremtő funkcióját [...]. A képvers az, ami rajta látható és olvasható [...] a képvers önreferencialitása egyenesen lényegét alapozza meg.”¹⁶ Teremtés, a befogadás automatizmusának megtörése és önreferencialitás [...]. Ezért tartotta Apollinaire a kalligrammát korszakalkotó felfedezésnek, illetve újrafelfedezésnek. A képvers egy művészetelmélet gyakorlati megvalósulása. Danto szerint a művészetnek vége, mert feloldódott a filozófiában, és a kortárs

¹² Vö. Réz Pál, *i.m.*

¹³ Guillaume Apollinaire: *A kubista festők*, Corvina, 1974, 49, 52, 53 és 60.

¹⁴ Monegal, *im.*, 35. („Al reformular las reglas del juego de la representación, la obra de arte, verbal o visual, puede acercarse a la naturaleza no ya imitándola sino proponiéndose ella misma como cosa, como un objeto con experiencia propia.”)

¹⁵ Monegal, *i.m.*, 66.

¹⁶ Bányai János: „Diszkontinuitás és versbeszéd”, *Hungarológiai közlemények*, 2001/4, 29.

művészet, ami a művészet vége óta született, szükségszerűen filozófikus és önreflexív.¹⁷ A képvers tehát nagyon alkalmas műfaj az efféle művészethez, mert olyan műalkotás, amely önmagáról gondolkodik, saját művészet voltára kérdez ill., mutat rá, a művészet határait keresi, és magáról a művészetről filozofál.

Huidobro *Paysage* vagyis *Táj*¹⁸ című verse például a költő már ismertetett *ars poetica*-jának materializált változata. Ebben a *poème-peint*-jében (festett versében) a természet elemeiből indul ki, de átalakítja őket, és ezáltal az egyes elemek új entitást, új attribútumokat nyernek, például a fa nagyobb a hegynél, a hegy szélesebb a földnél stb. Mindezek a szövegben megnevezett tájelemek képileg is megjelennek, nemcsak a rajzos szedés, hanem festett figurák és élénk színek által is, ami erőteljes vizuális hatást eredményez, ám a természethez való hűség leghalványabb igénye nélkül. Huidobro mindkét médiumon keresztül hangsúlyozza, hogy ez nem egy valós táj utánzata, hanem valami más. A párhuzamos utak a kettős reprezentációra utalnak, amit vizuálisan a két párhuzamosan futó egyenes jelöl. A költő szavakból és képekből alkotott tájat, melyben az egyes elemek egyfelől megnevezik, másfelől megmutatják önmagukat. Szavak és képek között nem egyszerű tautológia áll fenn, mindkét kifejezés mód hozzátesz valamit a másikhoz, gazdagítják egymást. A szövegben nemcsak részletesebb leírást kapunk a tájelemekről, de utalást is találunk a képi megjelenítésre (pl.: frissen festett fű), a képek pedig grafikailag magukba fogadják a szavakat. A költő játékot űz az olvasóval: mikor megtiltja, hogy a frissen festett fűben játszunk, mintha tőlünk, befogadóktól vonná meg az interpretálás engedélyét. És a dal, ami a birkákat a képen látható istállóba vezeti, voltaképpen maga a mű, ami orránál fogva vezeti az olvasót.

Mint láthattuk, a képvers hibrid műfaj, már nem csak a szöveg, hanem a vizuális forma is jelentéshordozó benne. Egyszerre jelenik meg szöveggént, és képként, és bár a figurális elrendezés nehezítheti az olvasást, egyben teljesebbé is teszi, új szinttel bővíti a mű kínálta értelmezési lehetőségeket. Ahogy Kibédi Varga Áron írta: „...a befogadót egyszerre éri a képek és a szavak, nem foghatja fel őket egymástól függetlenül [...]. A hely kapcsolatos a jelentéssel; az elhelyezkedés szemantikai értékkel bír, [...] szó és kép teljesen összeolvadnak.”¹⁹ Hubert Ildikó pedig azt mondja: „a nyelvi és képi elemek egymással úgy integrálódnak, hogy egyik sem lesz alárendeltje a másiknak.”²⁰ Vizsgáljuk meg például Apollinaire-nek, a műfaj egyik legismertebb képviselőjének *Coeur couronne et miroir* című képversét.

¹⁷ Vö. Danto, A.C: “Művészet a művészet vége után”, in *Kép-fenomen-valság*

¹⁸ Vicente Huidobro: *Táj*

Párhuzamos utakon haladunk az alkonyatban

Hold az, amiben nézed magad

A fa magasabb a hegynél

A hegy pedig oly széles, hogy túlhalad a föld két szélén

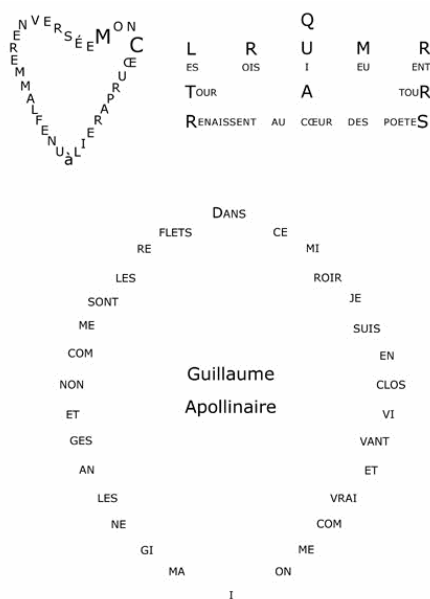
A folyó halak fölött szalad

A frissen festett fűben játszani tilos

Egy dal hazavezeti a birkákat (A szerző fordítása – Sz.Zs.)

¹⁹ Kibédi Varga Áron: “A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei”, in *Kép-fenomen-valság*, 303.

²⁰ Hubert Ildikó: “A látás eszközei a középkori és régi magyar irodalmunkban (Mozaik)”, in *Szó és kép – A Magyar Olvasástársaság Pápan megrendezett konferenciájának előadásai*, Pápa, 2001, 68.



A rajzokat könnyű felismerni, a versszakok szövege pedig a megjelenített figurákra reflektál. Az első „versszak” egy szívet ábrázol. Ha elolvassuk a szöveget, kiderül, hogy a költő szívét látjuk, ami egy fordítva lobogó láng. De nem csak a szöveg szintjén jelenik meg a láng, hanem figurálisan is, hiszen ha a szívalakot tükrözzük, vagy egyszerűen megfordítjuk a lapot, egy láng képét kapjuk. Könnyen lehet, hogy ha nem olvassuk el a verset, észre sem vesszük ezt a kis vizuális játékot. Másfelől, a vizuális játék nélkül nehezen értelmezhető, mire utal a költő a „fordítva” kifejezéssel. Kép és szöveg tehát szervesen összekapcsolódik. Mitchell ezt a kapcsolatot az algebra és a geometria viszonyához hasonlítja, mert szerinte „a matematikai modell előnye, hogy a szó és kép értelmező és reprodukciós kiegészítő voltát sugallja, tehát azt, hogy az egyik megértése elkerülhetetlenül a másikhoz látszik utalni bennünket.”²¹ Így hát, ha megpróbáljuk szétválasztani a képet és a szöveget, magát a képverset mint művet szüntetjük meg. Egy-egy ilyen mű elemzésekor természetesen elkerülhetetlen a két szint szeparált vizsgálata, de a vizsgálat során még inkább bebizonyosodik a szó és a kép összefonódása.

²¹ Mitchell, *i.m.*, 368.

TRIANGULO ARMONICO

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquin
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amantes
Loca y traviesa
Triunfante
Besas.

LA CAPILLA ALDEANA

Ave
Canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
viente
y oraciones
llo ra.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Uno tus notas a las de la campana
Que ya se despiereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una honda bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnara está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío llano de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejecita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuenco de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castañeros
Que se asoman curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos hurafes.
Y en el cuadril de ambiente y de frescura
En el paisaje agreste con castidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La oscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuelve un "Angelus" lleroso con lentitud del campanario.

3. ábra: Huidobro: *Triángulo armonico*

4. ábra: Huidobro: *La capilla aldeana*

Vizsgáljunk meg néhány képverset, hogy lássuk, milyen kapcsolat áll fenn bennük szöveg és kép között. Huidobro *Triangulo armonico* vagyis *Harmonikus háromszög*²² című versében egy rombuszsal találkozunk. Azonban tekinthetjük a formát egy háromszög megkettőzésének is, amit a vers címe is alátámaszt. A címben indikált harmónia éppen a megkettőzésnek, a tükrözésnek az eredménye, hiszen ezáltal egy zártabb, teljesebb formát kapunk. Tematikailag vizsgálva a verset szintén kettősséggel találkozunk: keleti (japán) elemek keverednek európaiakkal, melynek megkoronázása a japán hercegnő Shakespeare Oféliájával való azonosítása. Mindez modernista jelleget kölcsönöz a műnek. A vers a vizuális alakzatot szigorú metrikával érte el, a fokozatosan növekvő, majd ugyanilyen mértékben csökkenő szótagszám által, vagyis nemcsak a kép kelti a matematikai precizitás érzetét, hanem a szabályos verselés is.

²² Vicente Huidobro: *Harmonikus háromszög*

Thesa, a bájos, szép hercegnő, fehér csillag, japán csillag.
Thesa Kioto legszebb virága, s mikor győzelmesen elvonul gyaloghintóján,
Olyan, akár egy törekeny lilomszál, sápadt lótuszvirág,
Melyet a császári kertben szedtek egy nyári délután.
Mindenkinek istennőként imádja, maga a Mikado is,
De ő közömbösen halad el közöttük,
Senki se nyerte el még szívét, és ő mindig vidám, derűs.
Japán Ofélia ő, aki a szerelem virágait csókolja
Bolondosan, pajkosan, győzelmesen.
(A szerző fordítása – Sz.Zs.)

Az előző mű modernizmusa és geometrizmusa után térjünk át Huidobro egy másik képversére, ami bár ugyanabban a ciklusban jelent meg – *Japonerías de estío*, vagyis *Nyári japánságok* címmel –, mint a fent elemzett vers, mégis nagyon eltér tőle. A *La capilla aldeana* (*Falusi kápolna*)²³ modernista és orientalista motívumok helyett sencillista (egyszerűsége törekvő avantgárd irányzat) elemekben bővelkedik, mint a vidéki élet motívumai, állatok, növények, táj, szegénység, vallás. A tematikának megfelelően a geometriai alakzatot egy kápolna képe váltotta fel. A szövegben erős hanghatások szállnak szembe szintén jelentős vizuális hatásokkal, melyek egy része határozottan a képi ábrázoltságra reflektál (fény, árnyék, vászon, ecset stb.) A szövegben végül látszólag a hanghatások győznek, de a kápolna képe mindig megmarad az ol-

23

Vicente Huidobro: *Falusi kápolna*

Madár, dalolj lágyan, mert dalod elvarázsol,
A bágyadt tájat zenével töltsd be, és imákat sírj.
A szent keresztről a nap győzelmét dalold,
És éneked a földre szórd.
Igazítsd hangod a harangéhoz,
Ami megrészegülten nyújtózik reggel,
És ígét hirdet a nagy falusi csendben.
Ezen a hajnalon, melyben mély szépség ragyog,
A kápolna úgy áll a békés hegy előtt,
Akár koldusasszony a kápolna előtt.
Különös szentség szele lebben a tájban,
Valami bibliai, báránybőr, áldott harmat ez,
Mintha csak a táj idilli panaszt mormolna,
Simogatón, érzelmekkel telve.
A kápolna, akár egy görnyedt öregasszony,
Úgy áll a hegy lábánál, mint a tündérmesékben.
Mellette, mint koldusok serege,
tömörül és közelít pár gesztenyefa,
kíváncsian leselkednek ajtón-ablakon,
a mogorva vénember rosszmájúságával.
És ebbe a hangulatos, friss képbe,
E falusi táj szűzi vásznára
Fekete ecsetvonást fest a pap reverendája.
Mikor a délután nyúlt árnyékot vet az útra,
Behatolni látszik a templom mélyére,
És a nagy csillár sápadt csillogása
Sárga fénycsóvát fest a fehér falra.
Régi ablaktáblák recsegnek-ropognak, mikor befúj a rózsailatú szél,
Szomorú morajként visszhangzik az ima szent hangja,
A sötét már összemossa, összekeveri a dolgokat,
És elszáll lassan, akár a harangtorony, egy síró „Ángelus”.
(A szerző fordítása – Sz.Zs.)

vasó szeme előtt. Ez az ellentmondás szöveg és kép között olyan, akár egy kacsintás az olvasóra, ami lehetővé teszi a túlzásba vitt sencillista szöveg humoros-ironikus olvasatát.

Hasonló témával, mégis egészen eltérő költői eszközökkel dolgozott Gerardo Diego – a creacionismo irányzatának legjelentősebb spanyol képviselője – *Ángelus* című versének²⁴ megírásakor. Ebben a műben nem találunk konkrét alakzatot, a szöveg széteső, töredékes, nincsenek írásjelek. A néző automatikusan formát keres benne, ám ehhez nem kap vizuális segítséget, kizárólag a saját fantáziájára van bízva, mit lát benne – akárcsak az absztrakt festészetben. A befogadó tehát az olvasáshoz fordul segítségért. A téma ismerős: ismét a vallás és a falusi élet motívumait látjuk, de egészen más kidolgozásban, sokkal elvontabban, filozofikusabban. A versnek az élettel való azonosítása az egzisztenciális filozófiához vezet bennünket, és ez az irány tovább fokozódik az elérhetetlen vég, a felejtés, és a halál motívumainak bevezetésével. A szöveg darabokra hullott, nem lehet hangosan olvasni, néma. A lyukak, a fehér foltok a csend pillanatai, hiányt jelentenek, szakadékok a szöveg részei között, amit nem lehet átugrani. Ezáltal jelentőséget és jelentést nyer a fehér folt a papíron.

Diego verse nem igazi képvers, bár jelentős vizuális hatással rendelkezik. Most nézzünk meg egy olyan művet, melyben első pillantásra a képi oldal tűnik meghatározónak. Huidobro *Piano (Zongora)* című *poème-peint*-je kollázs technikával készült, mely az erős vizuális hatáson túl dologi jelleget is kölcsönöz a műnek. A kép egy zongorát jelenít meg, ám a partitúra helyén egy verset találunk. Vers és kép szeparáltabbnak tűnik, mégis szoros kapcsolat áll fenn köztük: a szöveg egy esti kert szürrealista képét festi le, csillagokkal, széllal, fákkal, madarakkal. Majd ezekből az elemekből egy dallam születik, melyet zongorán játszanak. Kép, szöveg és zene kapcsolódik itt össze. Egy hangszer képi reprezentációját látjuk, melyben a hangjegyek helyett egy vers adja a dallamot.

²⁴ Gerardo Diego: *Ángelus*

A hintán ülve szundikál az angyal
Elnémulnak a csillagok és a gyümölcsök
És sebesült férfiak
sétáltatják forrásukat
akár lírai delfinek
A fáradtabbak
folyóval hátukon
zarándokolnak, szállásért sem kopogtatnak
Az élet egyetlen végtelen vesszor
Senki sem ért az út végére
Senki sem tudja, hogy a menny egy kert
Felejtés.
Meghalt az angyal
Véres kaszával a hátán
Egy arató távolodott dalolva
(A szerző fordítása – Sz.Zs.)

ÁNGELUS

A Antonio Machado

SENTADO en el columpio
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines líricos

Otros más agobiados
con los ríos al hombro
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único
verso interminable

Nadie llegó a su fin
Nadie sabe que el cielo es un jardín un jardín

Olvido.

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada
un segador cantando se alejaba

5. ábra: Gerardo Diego: *Ángelus*



6. ábra: Huidobro: *Piano*



7. ábra: Magritte: *Ez nem pipa*

Mivel a képvers irodalmi műfaj, általában a szöveg felől szoktuk vizsgálni, de nem szabad figyelmen kívül hagyni a képi oldalt sem. Az olyan művek pedig, mint a *Piano*, nem is hagyják. Kép és szöveg azonban nagyon különbözőek. A kép jelenlét, közvetlenség, ami felfedi magát a néző előtt. A szöveg ezzel szemben helyettesítés, egy jelentésre való utalás, közvetítés. Ennek ellenére sok teoretikus állítja, hogy a képnek is vannak nyelvi elemei. Mitchell például úgy véli: „a festészet képei elkerülhetetlenül konvencionálisak és a nyelvtől szennyezettek.”²⁵ Zrinyifalvi Gábor szerint – egyfelől – a képek befogadása illetve értelmezése nyelvi folyamat, másfelől a képek az idők folyamán feltöltődtek különféle nyelvi elemekkel.²⁶ Gadamer pedig a fenti idézetben egyenesen azt mondta, hogy a képek is olvasásra szólítanak fel bennünket.

A képversben kép és szöveg egyszerre van jelen, és versengenek az elsőbbségért. Nem olvadhatnak össze teljesen, megmarad a határvonal közöttük, amit nevezhetünk a már említett üres területnek, fehér foltnak is, a senki földjének, ahol létrejön kép és szó feszültséggel teli kapcsolata.²⁷ Az avantgárdban azonban nemcsak a költők használtak vizuális elemeket, hanem a festők is beemelték a szöveget a képeikbe. Magritte *Ez nem pipa* című képe például a tautológiaként értelmezett képvers hagyományára épít, de ellentmondást állít fel a két elem között, amivel zavart, és kellemetlen érzést kelt a befogadóban. Zrinyifalvi Gábor szerint „olyan kontaktus jön létre,

²⁵ Mitchell: *i.m.*, 367.

²⁶ Zrinyifalvi Gábor: *Ez pipa – Magritte képétől Foucault elemzéséig – és vissza*, Kijarat, 2002.

²⁷ Vö. Foucault, Michel: „*Ez nem pipa*. Kép-képiség”, *Athenum* 1993/4, 147-148.

amely a két motívum képzeletbeli dialógusaként értelmezhető [...] A nézőre nem a megmutatkozók megmutatkozása vonatkozik, hanem egymáshoz való viszonyuk.”²⁸ *A két csodával* pedig Magritte még bonyolultabb szintre emelte a kép és szöveg kapcsolatát, nemhiába nevezi őt Kibédi Varga Áron a vizuális filozófia megteremtőjének.²⁹

Mint láttuk, bár alapvetően különböznek egymástól, kép és szó mégis integrálódhat és szervesen összekapcsolódhat egyetlen műalkotásban. Azonban a műben egyszerre jelenlévő kétféle reprezentációt nem lehet szimultán befogadni, csak időbeli csúszással. Ahogyan Foucault mondta: „Ahhoz, hogy a szövegből ábra legyen [...] a tekintetnek felül kell emelkednie a kiolvasás lehetőségein [...]. Amint olvasni kezd, szertefoszlik a forma [...]. Aki látja, annak a kalligram nem mond semmit [...]. Még túlságosan formába zárt, túlságosan képi [...] a kalligram sohasem mond és ábrázol ugyanabban a pillanatban.”³⁰ Ez az időbeli csúszás a recepció oldalán jelenik meg, és egy olyan nehézséget állít a befogadó elé, aminek tudatában kell lennie, és ennek megfelelően kell igyekeznie a lehető legteljesebb, legösszetettebb értelmezésre.

Nem csoda hát, hogy a képvers könnyen elriaszthatja az olvasókat. Gyakran esünk abba a hibába, hogy játékos, figurális, esetleg színes megjelenése miatt komolytalannak tartjuk, és nem vesszük észre, hogy a mű már önmagában, pusztán létezésével is művészetfilozófiai kérdéseket vet föl, és gyakran reflektál is erre. Jó lenne, ha a játék és nevetés esztétikáját befogadnánk végre az irodalmi kánonba, nem kezelnénk alacsonyabb rendűként, és nem félnénk nevetni. A képversek estében pedig – ami korántsem jelent feltétlenül komikus irodalmat –, igyekeznünk kell a művet mindkét reprezentációs síkon befogadni, megérteni szó és kép kapcsolatát, és élvezni a játékot.

²⁸ Zrinyifalvi: *i.m.*, 160. és 236.

²⁹ Lásd Kibédi Varga Áron: *i.m.*, 318.

³⁰ Foucault: *i.m.*, 146.

Metamorfózissal az imaginárius világba

Felisberto Hernández: *Las Hortensias*

Felisberto Hernández (1902-1964) uruguay-i író az avantgárd próza későn, 1960 után felfedezett alakja. Felfedezése köszönhető annak, hogy Gabriel García Márquez vagy Italo Calvino vallják, Hernández nagy hatással volt rájuk.¹

A szerző *Las Hortensias* című kisregényében az események furcsa fordulatokat vesznek, az ellentétpárok szinte mindenhol felbukkannak a történetben, mint például az emberek és a bábok, a víz és vér, az élet és a halál, valóság és fikció, stb. Azonban a történetben végbemenő metamorfózis nemcsak a történésekre ad választ, hanem az ellentétpárokat is magyarázattal tölti. Vizsgálni szeretném a történetben, hogy a metamorfózis hatására hogyan változnak a szereplők személyiségei és ez hogyan befolyásolja a történet menetét.

Ahhoz, hogy a történetben eligazodjunk, magyarázatokat találjunk a történésekre szükségünk lesz egy mottóra, egy gondolatra mely az esetek többségében vezethet bennünket. Ezt a történet elején találjuk, amikor a főhős álmában és egy frakkba öltözött ember a következőket mondja: „Szükséges, hogy a vér útja irányt váltson; ahelyett, hogy az artériákon megy, és a vénákon jön, a vénákon kell mennie és az artériákon jönnie.”² Mintha a vér és ennek egyik asszociációja, az élet is furcsa fordulatot venne a történetben, és minden történés csak a hasonmása lenne a valóságban történeteknek. Ez a fajta fluktuáció zajlik ellentétpárok között, mint például halál és élet, csend és hangok, realitás és imaginárius, és valódi ember és bábok között.

A mű központi kérdése Horacio paranoiás félelme felesége halálától és attól, hogy egyedül marad. A kisregényben több technika is felbukkan, hogy miképp győzők le az elmúlást.

Ami a főhős végletek közötti fluktuációját illeti, elmondható, hogy érdekes a főhős és felesége viselkedésének dinamikája; egyfajta lelki és fizikai metamorfózison mennek keresztül. Első időkben csupán egy furcsa időtöltésnek tartják a berendezett színpadokat. A feleség sem unatkozik, és részt vesz a legendák összeállításában, ekkor még Horaciót maguk a történetek érdeklik. Szinte észrevétlenül belefeledkezik a játékba, mely a történetek megtekintéséből áll. Sőt, Horacio még akkor is undorodik a báboktól, amikor az első előérzete – melyet a bábok sugallnak – jelentkezik, hogy María meghalhat:

¹ A szerzőről, írásairól bővebb információt lehet találni spanyol nyelven a következő linken:

<http://cvc.cervantes.es/actcult/fhernandez/default.htm>

² „Es necesario que la marcha de la sangre cambie de mano; en vez de ir por las arterias y venir por las venas, debe ir por las venas y venir por las arterias” (177) Felisberto Hernández: *Las Hortensias*, in uő: *Obras Completas*, vol. 2, México, Siglo veintiuno, 1983. Mindegyik hivatkozás ezt a kiadást követi. A fordítás a szerző (V.G.) munkája.

„Kezdetben képtelenségnek tűnt az ötlet. Hortensiával szemben azt az ellenszenvet érezte, melyet egy pótanyag kiválthat. A bőre állatbőr volt; megpróbálták María bőrszínét utánozni és az általa használt eszenciákkal illatosítani. De amikor María arra kérte Horaciót, hogy csókolja meg Hortensiát, Horacio azzal a gondolattal készült neki, hogy a bőr ízét fogja érezni vagy olyan lesz, mintha egy cipőt csókolna meg.”²

Elkészítetteti Hortensiát – feleségét kiegészítendő – és meglepve tapasztalja, hogy felesége énekelve öltözteti a bábót, csakúgy, mint egy kislány, aki babázik. A kettőség téziséen túl is megtörténik a duplikáció, mely megjelenik a szereplők szintjén is, hiszen a feleség szolgálói ikrek, így nemcsak az élő duplikációját kísérel meg az élettellel, hanem az élő is megkettőzi.

A gépies zaj már kezdetektől fogva megjelenik a műben, mint alapotívum. Amennyiben ezt a zajt az örület allegóriájának tekintjük, úgy megállapítható, hogy Horaciót ez már *a priori* jellemzi. Mintha ez az örület minden emberben ott lenne, s amint tudatosan próbálja kontrollálni-vizsgálni a zajt, az megszűnik:

„Végül felébredt és észrevette, hogy némely zajok valamit próbálnak jelezni neki; mintha valaki egy speciális felhívást intézne a sok hortyogó ember között, hogy csak egyet ébresszen fel. Amikor azonban a zajra figyelt, a zaj eltűnt, mint az ijedt patkányok. Néhány percig foglalkoztatta a dolog, de végül úgy döntött nem figyel rá.”³

A fenti idézetek tehát megvilágítják a kiindulási alapot: kapunk egy felületes képet egy örületre hajlamos férjről, a feleségről, aki még rajong a bábokért. Remek elfoglaltságnak találja a bábu öltöztetését is, hiszen amikor Horacio látja Mariát, a bábót öltöztetni, úgy tűnik neki, mint egy kislány, aki eljátszozik a babáival. Egy rövid képet kapunk arról is, hogy a báb, melyet Horacio még gusztustalannak tart, hogyan lesz – ő maga és a bábu megváltozásával – vágyai tárgyává. Ez a kiindulási alap egy viszonylag realiztikus képet nyújt: Horaciót néha zavarja a zaj, azonban a kezdet kezdetén még nem tulajdonít neki jelentőséget és a feleség rajongása is érthető a bábukért, hiszen elfoglalja magát. Horacio ellenszenv a bábu iránt is teljesen emberi, mivel az teljesen artificális. Maguk a legendák, melyeket a segítők berendeznek a színpadokon és Horacio megtekint, időből kiragadott pillanatok. Mint például: „Második vitrin. Ennek a nőnek hamarosan gyermeke születik. Most a tenger mellett egy világítóto-

² „Al principio la idea parecía haber fracasado. El sentía por Hortensia la antipatía que podía provocar un sucedáneo. La piel era de cabritilla; habían tratado de imitar el color de María y de perfumarla con sus esencias habituales; pero cuando María le pedía a Horacio que le diera un beso a Hortensia, él disponía a hacerlo pensando que iba a sentir gusto a cuero o que iba a besar un zapato.” (185)

³ „Por último se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas. Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados. Estuvo intrigado unos momentos y después decidió no hacer caso.” (179-180)

ronyban él; eltávolodott a világtól, mert bíralták a kapcsolatát egy tengerésszel.”⁴ Ezáltal olyan legendákat képesek létrehozni melyek nemcsak a képzelt szereplők adott léthelyzetét reprezentálják, hanem univerzálisan minden ember számára a léthelyzetet megváltoztató eseményt jelölnek, mint az előbb említett gyermekáldás várása, szerelmi háromszög, öngyilkosság stb. Ugyanakkor azt is mondhatjuk, hogy a legendák aktívan közreműködnek a főhős és felesége átalakulásában, és a legendák témája szervesen kapcsolódik lelki és fizikai síkon végbemenő metamorfózisukhoz.

Az első legendák egyike egy öngyilkos vagy alvó mennyasszonyról szól, mely mintha Horacio azt az előérzetét vetítené előre, hogy Mária meg fog halni; másrésről a halál szimbolikája Horacio addigi személyiségének végét is jelentheti. Maga a mű hangulata és az, hogy a halál és az álom együtt szerepel egy legendában is azt sugallja, hogy erre a bizonytalan léthelyzetre az álom, az imaginárius meghozhatja a megoldást. Amennyiben ez mégsem sikerülne akkor az álom arra is alkalmas, hogy vigaszt nyújtson, egyfajta menekülésként szolgálhat.

A világítótoronyban élő bábu története a születéssel, vagyis a várandóssággal azt a születést reprezentálja, mely újat fog hozni Horacio életében. Ezek indukálják Horacio változásait: néha kezdi azt hinni, hogy a bábok mozognak, néha alkalmazottai arcvonásait véli felfedezni a bábokban. Előkerüla féltékenységek is: egy idő után Mária kezd egy kicsit féltékeny lenni Hortensiára. „Idegen legendaként” megjelenik egy történet, melyet a környékbeli emberek találnak ki:

„(Ennek ellenére, a környéken lakók kitaláltak egy legendát, melyben a házaspárt okolták, hogy hagyták meghalni Mária egyik lánytestvérét, hogy annak vagyonát megtartsák; ezek után vezeklésül, úgy döntöttek, hogy egy bábbal élnek együtt, aki teljesen úgy néz ki, mint az elhunyt, ezáltal minden percben emlékeztetve őket a bűntényre.)”⁵

Ez a legenda inkább azért érdekes, mert egyfajta genezist ad a szereplőknek. Amiatt, hogy Horacio szülei kiskorában elhunytak, szocializációja nem teljes, hiányoznak azok a viselkedésminták, és szerepkészletek melyre alapozhatná személyiségét.

A szokványos napok közben egy apró változás áll be Horacio viselkedésében. Az a fajta gyerekesség, melyet felesége Hortensiával való foglalatossága közben vélt felfedezni, az Ő viselkedésére kezd jellemzőbb lenni. Mintha a változások egyfajta gyerekkorral kezdenének kialakulni. Ezután Horacio szeretné, ha egyre élethűbb lenne Hortensia és még melegséget is adna. Mária kezd olyan fajta féltékenységet táplálni Hortensiával szemben, mintha az egy személy lenne, s már viták is kialakulnak közöttük, hogy valójában kihez tartozik inkább Hortensia. Az újabb legenda a szerelmi háromszöget vetíti előre:

⁴ „Vitrina segunda. Esta mujer espera, para pronto, un niño. Ahora vive en un faro junto al mar; se ha alejado del mundo porque han criticado sus amores con un marino.” (183)

⁵ „(Sin embargo, la gente de los alrededores había hecho una leyenda en la cual acusaban al matrimonio de haber dejado morir a una hermana de Mária para quedarse con su dinero; entonces habían decidido expiar su falta haciendo vivir con ellos a una muñeca que, siendo igual a la difunta, les recordara a cada instante el delito.)” (187-188)

„A szőke nőnek vőlegénye van. A vőlegény egy ideje már tudja, hogy igazából a menyasszonya barátnőjét szereti, a barnát és ezt bevallja. A barna szintén szereti, de titkolja és megpróbálja lebeszélni barátnője vőlegényét. De a férfi hajthatatlan és a karnevál estéjén bevallja menyasszonyának, hogy a barátnőjébe szerelmes. Ez az első alkalom, hogy a barátnők találkoznak és mindketten tudják az igazságot. Még nem szólaltak meg és hosszú ideig csendben vannak a jelmezeikben.”⁶

Ez a szerelmi háromszög pedig megfeleltethető annak a szerelmi háromszögnek, mely Horacio, felesége és Hortensia között jön létre. Ez az első legenda melyet Horacio szó szerint ki is talál. A történet teret enged Horacio kétségeinek: hogyan lehet szerelmes egy bábuba. Felmerül benne, talán csak azért szerelmes Hortensiába, mert fél attól, hogy egyedül marad, ha a felesége majd meghal. Úgy gondolja, hogy a zaj, melyet hall, étellel tölti meg Hortensiát. Világképére jellemző, hogy lehetségesnek tartja a lélekvándorlást, és azt, hogy kóbor lelkek élettelen tárgyakba is beköltözhetnek. Ahhoz, hogy Hortensia lelke ne legyen teljesen idegen és önmagának is magyarázatot adjon ezekre a kérdésekre, anyósa lelkét képzeletben Hortensiába. Ezáltal megnyugtatja magát, hogy nem annyira őrült dolog ez, mivel anyósa lelke azért valamennyire része a feleségének is. A következő esemény, melyre Horacio készül Hortensiával, mintha előrevetítene annak a lehetetlenségét, hogy az élettelen élettől ruházza fel és legyőzze az elmúlást, hiszen a velocipéddel – melyen Hortensiával ül – felborul, és képtelen az eseményt eljátszani.

Másik fontos momentum, amikor Horacio elmondja a tükörrel való kapcsolatot: „...korábban, amikor tükröket láttam – most már rossz érzéssel tölt el, de nagyon hosszú lenne elmagyarázni, hogy miért – szerettem benne nézni a szobák tükörképét.”⁷

Az ünnepség közben észreveszik, hogy Hortensiát – aki ha feltöltötték meleg vízzel, már képes volt az emberi melegséget is megadni – megkéselik. Horacio számára már felesége és Hortensia közelít egymáshoz, hiszen e szomorú esemény kapcsán mindkettőből víz távozik: Mária könnyei potyognak, míg Hortensiából az a víz

⁶ „La mujer rubia tiene novio. Él, hace algún tiempo, ha descubierto que en realidad ama la amiga de su novia, la morocha, y se lo declara. La morocha también lo ama; pero lo oculta y trata de disuadir al novio de su amiga. Él insiste; y en la noche de carnaval él confiesa a su novia el amor por la morocha. Ahora es el primer instante en que las amigas se encuentran y las dos saben la verdad. Todavía no han hablado y permanecen largo rato disfrazadas y silenciosas.” (192)

⁷ „... antes, cuando podía ver espejos – ahora me hacen mal, pero sería muy largo de explicar el porqué – me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos.” (197-198) Guillermo García: “Felisberto Hernández: »Diez itinerarios interpretativos«” című tanulmányában a következőket írja: „Ver la propia imagen reflejada remite a las posibilidades de transformar el yo en objeto, asumir la condición de cosa ser otro o parte de otro. Como sea. La identidad parece peligrar.” [„Saját képünket viszontlátni tükröződve, felveti annak a lehetőségét, hogy az én tárgyasulhat, és átveszi egy másik tárgy kondícióját vagy más része lesz. Bárhogy is van; az identitás veszélyben forog.”] Azonban azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a tükör nemcsak arra alkalmas, hogy a személyt egy tárgyasult formában mutassa, hanem arra is, hogy a valóságot hűen tükrözze, valószínűleg ebből ered a főhős vágya, hogy kerülje a tükröket, hiszen akkor már nem egy hús-vér ember nézne vissza rá a tükörből, hanem egy bábu. (<http://www.ucm.es/infoespeculo/numero22/felisber.html>)

folyik, mely az emberi melegséghez hasonló hatást váltja valóra. A szerző itt a vízzel éri el a hasonlóságot a két szereplő között. Maga a vér, mely alkalmas arra, hogy élő és élettelen egymástól élesen elkülönítsen, meg sem jelenik. Mindazonáltal a víz a vér szupplementációja. A „gyilkosságot” Horacio követte el, hogy Hortensiát ismét tökéletesebbé tudják tenni. Felesége egyre gyanakvóbbá válik. Az egész játék már nem tetszik neki, úgy érzi, mintha a férje elárulta volna őt. Próbálja férjét eltántorítani, amikor azt mondja: „ő már olyan mintha a lányunk ellen – mondogatta María”⁸ Azonban Horaciót beteges vonzalmától már az incestus-tabu sem tudja eltéríteni. Hortensia egyre inkább kezd hasonlítani egy emberi lényre, hiszen amikor Facundo elmagyarázza, hogy a megkéselt bábunak milyen hibái lettek, a következőket mondja: „A késszúrás a »vízkeringségi« rendszer fontos részein haladt keresztül.”⁹ Hasonlóan beszél, mintha egy ember keringési rendszerét említenék. A változás Hortensiában már nem csak a külsejére irányul, hanem a legbelsőbb részei is kezdenek egyre aprólékosabban hasonlítani egy emberi testre.

A következő legenda még tovább visz minket a téboly útján, hiszen ez egy őrült-ről szól, aki rajong a szivacsokért. Ez a legenda már egyértelműen kijelöli a történet szomorú végét, mely Horacio őrületéhez vezet. Majd elérkezik az a pillanat is, amikor María késeli meg Hortensiát, igaz Ő szerelemfáltésból teszi. Ahogy Hortensiából bugyborékol a víz és María könnyei potyognak, mintha a víz által a két szereplő lényegileg azonosulna. Hortensia „halála” mintha María létét szüntetné meg a házban, hiszen elköltözik, teret engedve ezáltal annak, hogy Horacion az őrület még inkább elhatalmasodhasson. A tükrökre, amikre eddig María vigyázott, már nem vigyáz senki. Horacio kap egy újabb szőke babát, akit már egyértelműen szeretőjeként kezel – a szolgálókkal Señora Eulaliának hívatja. Megpróbál a tükrök segítségével szembeszállni az őrülettel, és a realitás talaján maradni: „Küzdeni fogok a mániám ellen és szemből fogok a tükörbe nézni.”¹⁰ De rá kell döbbenie arra, hogy amit a tükörben lát, az már nem önmaga: „Amikor elhaladt egy tükör előtt annak ellenére, hogy azt függöny takarta el, látta az arcát: néhány napsugár megcsillant a tükrön és úgy tükröződött vonásain, mintha az egy szellemé lenne.”¹¹ Amit a tükrökkel megkísérel, hogy azok bizonyos szögben elhelyezve mit kell, hogy mutassanak szintén rádöbbeneti arra, hogy a realitással már rég elvesztette a kapcsolatot és egy álomvilágban él.

Amikor arra kéri Facundót, hogy küldjön neki felesleges kezeket és lábakat, arra a széteső tébolyra mutat, mely még nem hatalmasodott el rajta teljesen, de az aprózódással mindenhol ott van, minden gondolat legmélyére valahogy apránként beférkőzik. A test ilyen irányú dekonstrukciója azt feltételezi, hogy esetleg ha a legelemibb részekből próbálja felépíteni az érzését, akkor talán helyreáll ez a tébolyult állapot. Azon legendák, melyeket csak kezekből és lábakból hoznak létre, kiábrándítják Horaciót. Nem érzi teljes egésznek őket, a „darabokból” nem áll össze számára az egész. Felesége mindeközben mindig meglehetősen racionális álláspontot képvisel, amikor valakinek elpanaszolja a történeteket, sajnálatot érez Horacio iránt. Felesége

⁸ „... ya ella es como hija nuestra – seguía diciendo María.” (201)

⁹ „... la puñalada ha interesado vías muy importantes de la circulación del agua...” (202)

¹⁰ „Reaccionaré contra mis manías y miraré los espejos de frente.” (210)

¹¹ „Al pasar frente a un espejo y a pesar de estar corrida la cortina, vio a través de ella su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro.” (210)

vágya arra irányul, hogy férje észrevegye, hogy ő mennyivel másabb, mint egy bábu. Érzései vannak, Ő olyan akinek van véleménye a világról: „Szeretném ha Horacio tudná, hogy egyedül sétálok a fák között, egy könyvvel a kezemben.”¹² Ezt a szöveg első felében található szöveghellyel lehetne szembeállítani amikor Horacio és María Hortensiát viszik sétálni: „Horacio és María átölelve vitték Hortensiát; és Hortensia egy hosszú ruhában volt, hogy ne látszódjon, hogy egy lépések nélküli nő.”¹³

Amikor a feleség az újságban a Hortensiákról szóló hirdetést olvassa, kicsit becsapva érzi magát. Azáltal, hogy megjelennek a Hortensiák és mások számára is elérhetőek, úgy érzi, hogy a saját egyediségüket veszélyezteti. Az a hatás, melyet gyakoroltak rájuk a Hortensiák és hogy más számára is hozzáférhetőek lettek, ezáltal mintha a teremtés lehetőségétől fosztották volna meg őket. Azáltal, hogy a teremtés lehetősége mások számára is megadatik, az Ő egyedi technikájuk az elmúlás legyőzésére trivializálódik és elveszíti jelentőségét. A reklámok hatása a legendákban is érződik: Horacionak egyre több bábuból álló színpadokat állítanak össze.

Érdekes módon, amikor más Hortensiájával kerül kapcsolatba – mint a félénk férfi esetében, akire Facundo hívja fel a figyelmét – mintha érezné, hogy ez a helyzet mennyire beteges: „Nem mert a szemébe nézni, mert úgy gondolta, hogy abban egy tárgy tántoríthatatlan gúnyosságát látná.”¹⁴ Mihelyst a saját Hortensiái közé kerül ismét elhatalmasodik rajta ez a téboly. Saját Hortensiái között, mintha a tébolyt azért nem venné észre, mert megtarthatja mindenhatóságát a saját bábjai felett.

Utolsó erőfeszítésként megkéri a feleségét, hogy költözzön haza, és elmondja, hogy mennyire kiábrándult a bábukból. Felesége visszaköltözésével együtt megjelenik egy fekete macska, mely a viszályt, és reménytelenséget szimbolizálja a feleségével szemben. Ez a macska gyakran észrevétlenül beoson a színpadokra is. Horacio próbálja a macskát elkergetni, ekkor viszont szembekerül Máriával. Az utolsó legendák egyike, melyet nem is a saját házában lát, hanem egy áruházban hozza meg a Horacio teljes lelki és fizikai átalakulását. Ebben az összes szereplő Hortensia és a legendák több történelmi eseményt örökítenek meg. Ekkora már létrejött a Hortensiák egész nemzetsége, akik képesek egy helyen az áruházban történelmi időkön és legendákon keresztül egy komplex egészet létrehozni. Ez a komplexitás előrevetíti Horacio teljes örületét. Ekkora már egy lakást bérel, ahol egyedül lehet szeretett bábjáival. A beszélgetéseket is egyfajta színpadiasság jellemzi kezdettől fogva, melyek egy idő után megszűnnek. Ezáltal az elmúlás egy újabb szinten jelentkezik, mégpedig a verbalitás szintjén. Az utolsó legenda melyben egy halott királynőt lát gyorsan előre vetíti a történet szomorú végkifejletét, vagyis Horacio teljes emberi lényének elvesztését. Horacio már annyira magába zárkózik, hogy már őt is a csend jellemzi, mint szeretett bábjait. Végül szomorú végzetként gépiesen Ő is elindul a zaj irányába.

¹² „Me gustaría que Horacio supiera que camino sola entre árboles, con un libro en la mano.” (217)

¹³ „Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada; y ella, con un vestido largo – para que no se supiera que era una mujer sin pasos.” (187)

¹⁴ „... no se atrevía a mirarle la cara porque pensaba que encontraría en ella la burla inmovible de un objeto.” (223)

Maga a mű befejezése elbizonytalanító, hiszen nem ad egyértelmű választ a kérdésre. Annak ellenére, hogy a műben szereplő különböző mimetikai technikákkal megpróbál egy egyszerű élőből a metamorfózis segítségével világteremtővé válni, aki a bábokat az ember képére formálja és a szupplementációval a lehető legjobb megoldást elérni; a befejezés bizonytalan. Ez a bizonytalanság annak tudható be, hogy nem ismerhetjük, hogy a főhősnek sikerül-e elérnie a célját. Gépies viselkedése két dolognak tudható be: egyik oldalról jelentheti azt, hogy elérte célját és ahhoz, hogy halhatatlan legyen, el kell hagynia személyiségét és úgy élni, mint egy gép; másrésztől kísérlete kezdettől fogva kudarcra volt ítélve és pont azzá vált, amit szeretett volna elkerülni – egy személyiség nélküli emberré, akit legyőzhet az elmúlás. Ez a szomorú vég sajátja az egzisztencializmusnak, hiszen mindkét út az egyéni léthelyzet felismeréséhez vezet.¹⁵

¹⁵ További felhasznált irodalom:

Cerminatti, Claudia: “Una lectura de Las Hortensias”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626. Aug. 2002, 109-115.

Ruiz Pérez, Ignacio: “Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. Elérhető a weben: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/felista.html>

Saítta, Sylvia: “Acordes de la memoria”, *La Nación*, 23 de octubre de 2002, Elérhető a weben: <http://www.lanacion.com.ar/441755>

Pál József-Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár*, Balassi, 2001.

Varga, Gábor: “A través de la metamorfosis hacia un mundo imaginario en *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández”, in *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Eötvös, 2006, 342-347.

Egyesült Államok: Ariel vagy Kalibán?

Észak-Amerika-képek a latin-amerikai irodalmi gondolkodásban
a függetlenség kivívásától a *boomig*

Az ember hajlamos felidézni magában Catullus *Gyűlölk és szeretek* című kétsorosát, ha a latin-amerikai gondolkodás Egyesült Államokhoz való viszonyulását vizsgálja az elmúlt két században: a tizenkilencedik század csaknem egészének képviselőjében ott repked Sarmiento rajongó ömlengése az eszményi demokráciáról és liberalizmusról, miközben a huszadikban Rodótól Gallegoson át Asturiasig száz meg száz kéz festi whiskybűzös, erőszakos dollárpapák képét a csillagos-sávós lobogóra. Mintacivilizáció és kegyetlen barbaricum, magasztalt példakép és gyűlölt ellenség, fennkölt Ariel és sehonnai Kalibán – ez Észak-Amerika vizsgált korszakunk latin-amerikai irodalmi gondolkodásában. Mi indokolja e kettősséget? Mennyiben tekinthetőek e képek objektívnek, hitelesnek? Mennyire befolyásolja alkotóikat a személyes élmény, a történelmi helyzet, illetve mennyire építenek bevált kánonokra?

Mielőtt e kérdéseket megválaszolhatnánk, előbb egy újabb kérdést kell feltennünk, nevezetesen azt, vajon hol kell keresnünk korszakunk Latin-Amerikáját? E triviálisnak tűnő földrajzfeladat megoldása ugyanis korántsem olyan egyszerű, mint gondolnánk. A szubkontinens korszakunk elején még jócskán a frissen kivívott politikai függetlenség (1824) mámorában úszik, az oly gyűlölt koloniális kolonctól való megszabadulás pedig automatikusan együtt jár a spirituális láncok elszakításának igényével, vagyis a spanyol-azonosság levedlésével és egyfajta sajátos nemzeti identitás kialakításával. Ennek az identitásnak a megtalálása azonban minden kultúrában nehéz és hosszadalmas folyamat, mely Latin-Amerikában is több fázisban, hosszú évtizedek alatt megy végbe. A függetlenség kivívásához elég csupán annyit tudni, mit nem akar az ember (jelen esetben vérszívó spanyolokat a nyakán), a függetlenség egy magasabb formájának, a szellemi szabadságnak, esztétikai önállóságnak a megvalósítása azonban már igazi alkotóerőt igényel, építeni márpedig mindig is nehezebb lesz, mint rombolni.

Az általunk vizsgált korszak spanyol-amerikai gondolkodói is, az eredményes rombolás e sikeres fázisát maguk mögött hagyva, arra keresik a választ, *milyen legyen*, illetve *milyen ne legyen* a jövő Amerikája¹, s *saját* esszenciájuk megtalálásához – paradox módon – az élet minden területén *külső* segítséget, vagyis követhető és követendő modelleket keresnek. Bár a dolog (önmagunk keresése valahol máshol) ellentmondásosnak tűnik, mégis könnyen megérthető: egy zseni, érdemi nemzeti múlt nélküli, ámde sikeres gyerekkorán felbuzdult civilizáció úgy érzi, úgy teljesítheti ki leginkább önmagát, ha kicsipegeti a nagyvilág széles választékú svédasztaláról annak legfinomabb falatkáit, és ezeket összedolgozva megalkotja a létező legtokéletesebb civilizációt, melyet aztán büszkén tálalhat sajátjaként. A svédasztal kulturális szekciójából így

¹ Vö. Scholz László: "Utószó", in *Ariel és Kalibán. A latin-amerikai esszé klasszikusai* (A továbbiakban: *Ariel és Kalibán*), Európa, 1984, 498.

szelektálja ki és kezdi el utánozni a nagy hagyományokkal rendelkező Európát (a latin-amerikai klasszicizmus és a romantika szinte teljes egészében a vén kontinens kultúrkörére épül és annak minden elemét szolgálja másolja), a gazdasági kínálatból pedig az e téren markáns fejlődést mutató, de még nem terjeszkedő Egyesült Államokat (egészen a század végéig jelentős vonulat a latin-amerikai közgondolkodásban a *nordomanía*, vagyis északimádat, mely minden fenntartás nélkül zengi az angolszász Amerika fennkölt dicsőségét). Ha tehát a gondolatsor elején feltett kérdésre a földrajzórán tanultak alapján válaszolunk, csapdába esünk: hiába kopogtatunk Latin-Amerika ajtaján, bizony nem lesz otthon. Vagy az óceán túlsaján üdül, vagy északon szomszédol.

Bello és Sarmiento Amerikája: bálványozott liberalizmus

Ezen gondolatmenetet követve nem is olyan meglepő mindaz, amit a (függetlenség kivívásától az 1890-es évekig tartó) *nordomán* korszak kulturális polihisztorai az Egyesült Államokról gondolnak és írnak. Két vizsgált alanyunk, a venezuelai Andrés Bello és az argentin Domingo Faustino Sarmiento egyaránt nemzetük és koruk nagyjai, igazi irodalmi gigászok. Nem véletlen a rájuk alkalmazott „kulturális polihisztor” megnevezés sem: a Bolívar jobbkezeként Londonban is hosszú éveket eltöltő Bello munkássága egyaránt kiterjed a nyelvészet, a filozófia, a műfordítás, a költészet, az esszéírás, a jog és az oktatásszervezés területére; a szintén igen sokrétű Sarmiento pedig amellet, hogy vitákat generál, folyóiratokat alapít, tanít és megír több, mint ötven kötetet, még arra is tud időt szakítani, hogy hat évre köztársasági elnöki pozíciót vállaljon hazájában.² Kettejük gondolkodása ugyanakkor a köztük lévő korszakok között – Bello 1781, Sarmiento 1811 születte – és a születésük közt bekövetkezett esztétikai változásoknak – a klasszicizmust egyre inkább háttérbe szorítja a romantika – köszönhetően aligha lehetne különbözőbb, ennek megfelelően gondolati egyezéseik legfeljebb az egymás iránt érzett feltétlen ellenszenv témakörében vannak. Bello a neoklasszikus irányvonal konzervatív, racionális és időszódó képviselője, míg Sarmiento az új idők fiatal, idealista és szenvedélyes romantikusa, mikor 1842-ben, Chilében egy híres vitában összeesapnak.³ A vitában a két esztétika – a neoklasszikus és a romantikus, a régi és az új – ütközik meg, de Bello és Sarmiento véleménykülönbségei ezzel nem merülnek ki: a kor egyik meghatározó latin-amerikai dilemmájában, a civilizáció és barbárság kérdésében sem értenek egyet. Míg Bello verseiben az ősi és érintetlen *vidék* iránti nosztalgia és szimpátia jelenik meg, e képekben Sarmiento csak a barbaritás melegágyait látja; számára a civilizáció csakis egy bevándorlókkal teletömött *városi* kultúrában képzelhető el.

Mindezen ismeretek birtokában nehezen hihető, de az általunk vizsgált kérdésben, az Egyesült Államok megítélésében a két polihisztor véleménye tökéletes szinkronban van egymással. A különbség csupán véleményük intenzitásában mérhető: míg Bello a maga kimért doktriner stílusában irányítja rá a figyelmet a rohamléptekkel

² Scholz László: *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Gondolat, 2005, 94 és 113-114.

³ *Uo.*, 114.

fejlődő Észak-Amerikára, addig Sarmiento egyre vérmesebb északimádatába belevalkva végül arra a következtetésre jut, hogy „minden ami a miénk, rossz; minden, ami amerikai, jó.”⁴

Hogy mi az oka ennek az egyoldalúan pozitív USA-képnek? A válasz egyértelmű: a korabeli Egyesült Államok virágzó gazdasága. Moralistább korokban e tulajdonság önmagában talán még kevés lenne az áhítatos tisztelethez, vizsgált időszakunk azonban a kialakuló kapitalizmus, az ipari forradalom és a bonyolult gazdasági elméletek kora, ahol a pénz egyre előkelőbb helyet foglal el az emberi értékrendekben, s sokszor minden mást háttérbe szorít. Bello és Sarmiento esszéi koruk tökéletes lenyomatai: mindketten látják a szakadékot Észak és Dél között, és mindketten arra kíváncsiak, mi okozza azt. Kérdésük az, miben különb az Egyesült Államok Latin-Amerikától, s mit kell tennie Délnek, hogy utolérje Északot?

A kérdések megválaszolásával kapcsolatban több probléma adódik. A XVIII-XIX. század gondolkodásának sajátja, hogy szeret a kiszámíthatóság illúziójában ringatózni: e kor terméke a földrajzi (Smith), a gazdasági (Marx) és a biológiai (Morton, Lombroso, Spencer) determinizmus is, melyek közös vonása a hit abban, hogy ha valami egyszer megtörtént, legközelebb hasonló körülmények között ugyanúgy fog megtörténni. Konkrét esetünkben íróink evidensnek vélik, hogy ha Észak-Amerikában sikerült virágzó államot létrehozni, nekik valamivel délebbre már nincs is más dolguk, csak a már bevált receptet lekopírozni, s Latin-Amerika Kánaánként ébred fel a következő reggelen. Maga Sarmiento meg is okolja, miért szükséges utánozni az Egyesült Államokat: annak „földrajzi helyzete, mérsékelt éghajlata”⁵ ugyanis végletelesen hasonlatos Latin-Amerikához, ennél fogva minden Északon fogant ötlet Délen is sikerre van ítélve. Mindez pusztá földrajzi determinizmus, ami már Sarmiento korában is kissé dohos idea, de a tizenharmadik század szelleme nem csak itt kísért. Sajnálatos tény, de fent feltett kérdéseink megválaszolása esetében egyik írónk sem vállalkozik a spanyol(-amerikai)viasz feltalálására, helyette mindketten a szomszédos Franciaországba nyúlnak át néhány forradalmi gondolatért.

Szabadság, egyenlőség, testvériség – szól a francia alkotmány második pontja, s ez egyben Bello és Sarmiento válasza is arra, mi az észak-amerikai gazdagság kulcsa. Nagyobb toposzt a XIX. században keresve se találni, dehát Borges óta tudjuk, nincs új a nap alatt; irodalmi gigászaink fogalomértelmezése (főleg a szabadság esetében) mégis jól megvilágítja koruk esztétikáinak lényegi különbségeit. A szabadság a racionalis Bello értelmezésében a politikai szabadságjogok és a liberális elvek következetes alkalmazása – olyasvalami, ami az angolszász hagyományokból fakadóan régtől fogva és a lehető legszélesebb skálán megy végbe az Egyesült Államokban, és olyasvalami, ami egy átlag latin-amerikai számára a XIX. század közepén még nem több valami homályosan derengő hókuszpókusznál. Sarmiento szabadsága ezzel szemben igazi romantikus szabadság – mindenható, varázslatos és határtalan erejű: ahol megjelenik, ott úgy üti fel fejét a gazdagság, mint máshol a kolera. Elég csak rátekinteni a szabad és gazdag USA-ra, és a tétel máris igazolódik – más kérdés, hogy több kontinensnyi cáfolat is sorolható az elméletre...

⁴ Anderson Imbert, Enrique: *Genio y figura de Sarmiento*, Buenos Aires, EUDEBA, 1967, 116. (ford. Z.D.)

⁵ Sarmiento, Domingo Faustino: “El preámbulo de la constitución nacional”, in *El pensamiento de Sarmiento*, Buenos Aires, Lautaro, 1943, 81. (Ford. Z. D.)

Az egyenlőség és a testvériség eszméje mindkét írónknál a demokráciával kapcsolódik össze. Bello kiemeli, hogy Észak-Amerikában a függetlenség pillanatában a társadalom anyagilag kiegyenlített, tehát nagyjából mindenki azonos helyzetből indulhat, Délen viszont egy vékony réteg kezében tömörül minden hatalom, a többiek pedig elképzelni sem tudják, hogy bármiféle jogaik lehetnek. Pedig Sarmiento emleget ilyeneket, mikor törvény előtti egyenlőségről, általános jólétről és boldogságról álmodozik amerikai és francia mintákon felbuzdulva – az argentin alkotmányhoz írt előszavában nem is restelli bevallani, egyes részeket tükörfordítással vett át az 1787-es amerikai alaptörvényből – ám ezzel ismét csupán határtalan optimizmusát és csekély realitásérzékét bizonyítja.

Összességében Bello és Sarmiento Észak-Amerikája liberális-demokratikus értékei miatt kap egyoldalúan pozitív elbírálást – mindjárt megváltozik azonban a kép, mikor a liberalizmus e fellegvára hirtelen Latin-Amerika szabadságát veszélyezteti...

A történelmi töréspont: 1898

New Yorkba emigrálása után egyszer megkérdezték a kortárs orosz lektúrirodalom egyik legolvasottabb íróját, Szergej Dovlatovot, mi az, ami leginkább lenyűgözte Amerikában, mire ő szemrebbenés nélkül azt válaszolta: „Az, hogy létezik.” Bár Dovlatov keserűes humora messze földön híres, szavai megdöbbentően sokat árulnak el a távolság, az elzártság és a mítosz kialakulásának kapcsolatáról. „Amerika olyan volt nekünk, mint Karthágó vagy Trója” – folytatja⁶, de ugyanezt írhatná bármelyik századfordulón élt latin-amerikai értelmiségi is: 1898 és a spanyol-amerikai háború gyászos kimenetele olyan váratlanul érte a kontinenst, annyira alapjaiban döntötte meg a latin-amerikai gondolkodás spanyolokról és az Egyesült Államokról kialakított paradigmáit, hogy be kellett látni: Montevideóban vagy akár Managuában semmi valóságot nem tudnak (nem akartak tudni?) a két félről, pedig az egyik négyszáz évig ült a nyakukon, a másik pedig végig ott volt a szomszédban.

Hogy érzékelte a szubkontinenst ért sokk mértékét, elég egyetlen regényrészlet összevetnünk '98 valóságával. A kitűnő venezuelai író, Rómulo Gallegos *Doña Barbará*jának⁷ főszereplő családját, a Luzardókat pártviszály osztja meg: a konzervatív atya, José a spanyol oldal elkötelezettje, míg fia, az új idők szeleivel sodródó Félix az Egyesült Államok híve a spanyol-amerikai háborúban. Miután kölcsönösen (s nem csupán képletesen) halálra froclizzák egymást, az olvasó előtt kiegyenlített küzdelem képe rajzolódhat ki: José szenvedélyes szavaira („Nagyon ostobának kell lennie annak, aki elhiszi, hogy a csikágói hentesek legyőzhetnek minket”) Félix azt válaszolja, lehetséges, „hogy végül a spanyolok győznek”⁸, de őt akkor se sérteggessék. A valóságban kétséges, háborúnak nevezhetjük-e egyáltalán a spanyol-amerikai konfliktust. A kétfrontos összecsapás kubai hadszínterének egyetlen tengeri csatáját a teljes spanyol „armada” az óceán fenekén végezte, miközben az Egyesült Államok összesen egy (!) hajót veszített, a távol-keleti hadszíntéren pedig a hispán hajóhad parancsnoka kifejezetten arra alapította taktikáját, hogy rozzant bárkáit a Manilai-öböl

⁶ Dovlatov, Szergej: *A zóna*, in uő: *A zóna – A bőrönd*, Európa, 2006, 89.

⁷ Gallegos, Rómulo: *Doña Barbara*, ford. Tavasz Sándor, Magvető, 1965.

⁸ Mindkettő Gallegos: *i. m.*, 32.

legsekélyebb részére vezényelje, hogy tengerészei legalább partra úszhassanak, miután az amerikaiak kilőtték alóluk a hajókat.⁹ Első ránézésre elképesztő makacsság kell ahhoz, hogy e tényekben felfedezhessünk bárminemű kiegyenlítettiségre utaló jelet; Félix és José Luzardo párbeszéde mégis csupán a tradicionális spanyol-amerikai közgondolkodás hű tükre, mely több évszázados tapasztalata alapján nem képes elhinni, hogy az oly sokáig vérét szívó Spanyolország nem tudja legyőzni a feltörekvő, de nemzetközi hadszíntéren mégiscsak *outsider* Egyesült Államokat. Pedig le tudta. Spanyolország, akár hajdanán a Győzhetetlen Armada, menthetetlenül elsüllyedt az új idők Drake-einek jóvoltából. Spanyol-Amerika kapuja tágra nyílt az Egyesült Államok előtt, és a derék jenkik immár deklaráltan érvényesíteni kívánták a Monroe-elv („Amerika az amerikaiaké!”) enyhén módosított verzióját („Amerika az Egyesült Államoké!”). A sokk elemi erővel hatott a szubkontinensre. Ideje volt átrajzolni az egekig magasztalt Ariel képét gonoszul vicsorgó Kalibánná.

Miért éppen Ariel és Kalibán?

Ariel és Kalibán, a „légi szellem” és a „vad és idétlen sehonnai” shakespeare-i duója nem véletlenül kerül koncepciónk középpontjába: mind a vizsgált kor (XIX-XX. század) mind a vizsgált tér (Latin-Amerika) nagy szeretettel használja fel „alapanyagként” a *Vihar* hőseit a legkülönbözőbb ideológiák szulykolására. Így lesz Kalibánból előbb a francia konzervatív-arisztokrata gondolkodás jegyében csőcselékuszító demagóg¹⁰, majd a marxizmus szellemétől áthatva elnyomottsága ellen hősiesen lázadó forradalmár¹¹, hogy aztán a *negritud* divatjával fekete rabszolgaként¹², a pszichoanalízis elterjedtével pedig apakomplexusos barbárként¹³ tűnjön fel. Nem kevés mindez egy egyszerű emberevőtől...

Amint látható, a sokszor középpontba kerülő Kalibán attitűdjének megítélése az idő előrehaladtával igencsak megváltozik, s ha az időből a térbe, vagyis Latin-Amerikába helyezzük át félállatunk vizsgálatát, ismét csak megdöbbenő metamorfózisnak lehetünk szemtanúi: míg 1900-ban, José Enrique Rodó *Ariel*-ében Kalibán a latin szellemre ártalmas, megvetendő és kerülendő *Egyesült Államok* szimbóluma, Roberto Fernández Retamar 1971-es *Calibánjának* címszereplője már a büszkén vállalt *latin-amerikaiság* jelképe!

A bármilyen koncepcióba, bármilyen szerepbe beilleszthető Kalibán ezen évszázadokig rejtett képessége shakespeare-i ábrázolásának árnyaltságában rejlik: alakja különböző tulajdonságai alapján éppoly szánható, sőt akár heroizálható (mégiscsak rabszolgasorba taszított, eredetileg ártatlan és ártalmatlan őslakosról volna szó, akit a „gonosz gyarmatosító” alantas fizikai munkára ítél és szűk barlangba zár), mint gyűlölhető (nemi erőszakot akar elkövetni Mirandán, meg akarja ölni a könyvei révén kultúrzsimbólumnak is felfogható Prosperót, vagyis magát az emberi kultúrát). Ezen

⁹ Magyarics Tamás: *Az Egyesült Államok külpolitikája*, Eötvös, 2000, 89.

¹⁰ A Rodónak modellül szolgáló Ernest Renan művében (*Caliban, suite de La Tempête*, Párizs, 1878).

¹¹ Például az argentin Aníbal Ponce *Humanismo burgués y humanismo proletario* (Havanna, 1962) c. művében.

¹² A martinique-i Aimé Césaire *Une tempête* (Párizs, Editions du Seuil, 1969) c. színdarabjában, ahol Ariel mulatt rabszolgaként tűnik fel.

¹³ A francia pszichoanalista O. Mannoni *Psychologie de la colonisation* (Párizs, Seuil, 1951) c. művében.

tulajdonságok egyikét-másikat kiemelve, a többit pedig gondosan elfeledve tökéletes sátán vagy héroszalak rajzolható Kalibánból – s mivel korszakunk latin-amerikai gondolkodása a különböző szellemi áramlatok (leginkább a szociáldarwinizmus) hatása és saját didaktikus céljai (leginkább az Egyesült Államok veszélyességének egyértelműsítése) miatt igencsak hajlik a dolgok szélsőséges, sematikus és antiindividualista ábrázolására; Ariel és Kalibán, mint angyal és démon, mint „légi szellem” és „idétlen sehonnai”, vagy mint követendő és elkerülendő példa feltétlenül megfelelő alakok az Egyesült Államok szerepének jellemzésére.

Berögzült kánonok

Az Egyesült Államok hűvösebb megítélésének, vagyis a latin-amerikai gondolkodás *nordofőb* időszaka nagyjából az 1890-es évek második felében veszi kezdetét. A száműzetésben hosszabb időt az Egyesült Államokban töltő kubai nemzeti ikon, José Martí, kiismerve az északi szomszéd terjeszkedési szándékait, már korábban felhívja a figyelmet a veszélyre, szavára azonban akkor még kevesen figyelnek. A kilencvenes évek elején a modernizmus nicaraguai atyja, Rubén Darío tesz egy nem túl kellemes utazást New Yorkban, ahol meleghez, spanyol szóhoz és preindusztriális környezethez szokott gyomra nehezen veszi be a borongós időt, az általa csak ugatáshoz hasonlított „jenki szlenget”, és legfőképp a szédítően nyüzsgő, túlszűfolt, kaotikus tömeget, mely az urbanizált társadalmak sajátja. Nem túl pozitív élményeit *Los raros* című 1896-os esszégyűjteményében teszi közzé¹⁴, s ellenérzései nyilvánvalóan csak sokasodnak a spanyol-amerikai háború kitörésével. 1898 májusában ennek megfelelően – tudtán kívül – egy felháborodott cikkével megalkotja a nordofőb éra Amerikaképének egyik kanonikus művét, az *El triunfo de Calibán*¹⁵, mely gyakorlatilag egy oldalba tömörítve tartalmazza az összes Egyesült Államokkal kapcsolatos klisé, melyet a leendő század irodalma a gyűlölt jenkikre alkalmaz majd. Ne higgyük persze, hogy Darío egymaga alkotta meg a nordofőb kánon; általában véve ő is – bevallottan – másod-harmadkézből vett, hangzatos újságírói félmondatokból dolgozik; magának Kalibánnak az Egyesült Államokkal való azonosítása sem tőle származik, használják már előtte ma mégoly kevésbé ismert szerzők, mint Paul Groussac vagy Joseph Peladan.¹⁶

Már alapvetően a kialakult kánonból táplálkozik az uruguayi José Enrique Rodó századfordulón kiadott esszéfűzése, az *Ariel*¹⁷, mely visszafogott hévvel és sok imperativussal figyelmeztet az amerikai veszélyre, szembeállítva egymással az Ariel képviselte latin és a Kalibán képviselte angolszász civilizációt. Őt követi aztán a század megannyi írója és költője, akik már csupán konstatálni tudják az egyre növekvő amerikai befolyást földrészükön, s nosztalgiával tekintenek vissza a spanyol uralomra.

¹⁴ Darío, Rubén: *Los raros*, Madrid, Pliegos, 2002.

¹⁵ Darío, Rubén: *El triunfo de Calibán* (A továbbiakban: Darío: *El triunfo...*), www.yoyita.com/el_triufo_de_caliban.htm

¹⁶ Balseiro, José Agustín: “Rubén Darío y Estados Unidos”, in uő: *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1967, 119.

¹⁷ Legfontosabb részletei magyarul is olvashatók (José Enrique Rodó: *Ariel*, in *Ariel és Kalibán*, 81-109).

Rajzoljunk jenkit!

A XX. századi latin-amerikai próza legkedveltebb módszere az USA-ábrázolásra a megszemélyesítés, vagyis az Egyesült Államok vélt esszenciájának egyetlen regényalakba tömörítése, akit az egyszerűség kedvéért a továbbiakban *mister*nek fogok nevezni. Lássuk, hogy is fest egy ilyen „átlagamerikai” a szomszédból nézve!

A spanyol-amerikai regény jenkje sosem holmi akár emberközeliként is értelmezhető Johnny vagy Steve – keresztnéve általában nincs is¹⁸, hangsúlyozandó idegenségét pedig mindig ott viseli neve előtt a *Mister* címkét.¹⁹ A *mister* neve a legtöbbször önmagáért beszél: Guillermo Danger neve éppúgy veszélyes hódítóra utal, mint Mister Gengis²⁰, Mister Thomasé pedig megegyezik annak a mateteának a védőszentjével, mely növény „emberi verejtékkel és vérrel táplálkozik”.²¹ A *mister* már megjelenésével is félelmet kelt és felsőbbrendűséget sugároz: általában drabális méretű díjbirkózóra emlékeztet, hűen Darío ábrázolásához²² és Kalibán toposzához. Ahogy Mister Danger „vörhenyes bőrrű, acélkék szemű, lenhajú izomkolosszus”²³, úgy Mister Gengis is „kétméteres férfi... háta mint a vasúti sín, keze, mint két kovácsüllő”.²⁴ Mindketten jól idomulnak az európai kultúra Kalibánjaihoz, a mi Szabó Lőrincünk „toronytestű” „fekete óriásaihoz”²⁵, vagy John Wain „csupa mell és váll” „nagy böhöm emberéhez”, aki „olyan erős, mint három másik”.²⁶ A *mister* szájából rendre pipa lóg ki, kezéből pedig sosem hiányozhat az üveg whisky: Darío nyomán²⁷ ezt vedeli és itatja mindenkivel Mister Danger, Mister Gengis pedig „úgy issza, mint a keserűvizet”²⁸, és azzal dicsekszik, hogy tizennyolc pohárral is elbír.

A *mister* személyét az érinthetatlenség légköre veszi körül – testi valójában nem is mindig jelenik meg, legalábbis a plebs számára elérhetően. Roa Bastos mezei teaszedői között „mitikus félelem”²⁹ uralkodik ültetvényük gazdájával, Mister Thomassal szemben; habár jelenlétét mindössze abból következtetik ki, hogy feletteseik, a gringónak imponálandó, még a szokottnál is jobban verik őket. Mister Chapy sem ereszkedik le az egyszeri indián vagy a megszorult ecuadori földbirtokos szférájába,

¹⁸ Kivételt képez a már említett Gallegos *Doña Barbara*-jának mister Danger-je, de őt sem szólítja senki Guillermonak; keresztnéve csupán beszédes szimbólum (Hódító Vilmos, William McKinley).

¹⁹ A legismertebb misterek a „boomon innen”: Mister Chapy (az ecuadori Jorge Icaza *Indián átkában*), Mister Gengis (a hazánkban is ismert guatemalai Miguel Ángel Asturias magyarra is lefordított *Elnök urában*), Mister Thomas (a paraguayi Augusto Roa Bastos magyarul szintén olvasható *Embernek fia* című regényében), és a már említett Mister Danger.

²⁰ A név feltehetőleg a Genghis torzítása, és a leghíresebb mongol hódító, Dzsingisz kánra utalhat.

²¹ Roa Bastos, Augusto: *Embernek fia*, ford. és az előszót írta Tóth Éva, Magvető, 1975, 121.

²² „Vállaik tornyából tekintenek le ránk”, „hatalmas, vad gyerekek”, in Darío: *El triunfo...* (Ford. Z.D.)

²³ Gallegos, Rómulo: *Doña Barbara*, ford. Tavaszy Sándor, Magvető, 1965, 121.

²⁴ Asturias, Miguel Ángel: *Elnök úr*, ford. Tavaszy Sándor, Európa, 1971, 262.

²⁵ Szabó Lőrinc: *Kalibán*, in uő: *Vers és valóság*, szerk., előszóval és jegyzetekkel ellátta Kabdebó Lóránt, Magvető, 1990, 53.

²⁶ Wain, John: *Rettenetes Kalibán*, ford. Réz Ádám, in *Pokolkő. Mai angol elbeszélők*, Európa, 1971, 29-30.

²⁷ „Esznek, esznek, számíthatnak, whiskyt isznak és milliókat keresnek.”, in Darío: *El triunfo...* (Ford. Z.D.)

²⁸ Asturias: *i.m.*, 263.

²⁹ Roa Bastos: *i.m.*, 121.

mégis, megbízottai és hatalma révén mindenhol jelen van, akár egy isten. S talán épp ebből az istenségtudatból fakad, hogy az amerikai nem ismer önmagánál felsőbb hatalmat – tehát szükségszerűen ateista.³⁰ Saját felsőbbrendűségébe vetett hite azonban mindig együtt jár az elszigetelődésével: az amerikai sosem akar beilleszkedni, csak uralkodni, ennek pedig mindennél nagyobb ára van – a magány. Magányos Mister Danger, akinek legjobb barátja egy párdúc; egyedül érkezik és egyedül távozik yachtjával Mister Thomas; csak dollárjaival barátkozhat Mister Chapy; magányos és szomorú a bánatát alkoholba fojtó Mister Gengis. Nem csoda: mindnyájan gyökértelen, kozmopolita kalandorok – az ír-dán házasságból született alaszakai, Mister Danger például olyannyira, hogy a *The Man Without Country* című újságot mutogatja a róla érdeklődőknek – akik távoli és misztikus semmiből jelennek meg, múltjukról sosem tudunk semmi biztosat, és Rodó sorait igazolva³¹, igazából sehová sem tartanak. Ez azonban kevésbé izgatja őket: többször megrótt materialista univerzumuk érdeklenné teszi számukra a latin-amerikai szellemnek oly fontos dolgokat – Istent, a kultúrát, a hagyományokat, a szerelmet – amelyekkel sosem rendelkeztek, és beérik a saját világuk által nyújtott örömmel: a pénzzel, a hedonizmus ilyen-olyan formáival, és a hatalommal.

Mindent összevetve a misterek sajátos keverékét adják egy shakespeare-i szörnyetegnek (állati őserő, barbárság, és az ebből fakadó céltalanság, utilitarizmus) és holmi Caracasba szalajtott gringó olajfűromunkásnak (whiskyvédelem, pipázás, pénz-hajhászás). A dolog nem véletlen; a misterek alkotói javarészt elcsépelet Vihar-toposzokból és hazájukba szakadt amerikaiak (olajfűrók, ültetvényesek, banántársaságok ügynökei) masszájából öntik sablonalakjaikat, ami nyilvánvalóan kevésbé árnyalt és még kevésbé hiteles képet ad az északi szomszédokról – de ez legtöbbször nem is cél.

Korszakunk latin-amerikai írói javarészt úgy írtak az Egyesült Államokról, hogy sosem érintették földjét. Későbbi vizitjeik során pedig megdöbbenően kellett tapasztalniuk, hogy bizony, New Yorkban és Bostonban is csak ugyanolyan kétlábú emberek élnek, mint felénk, s nem mindegyikük szükségképpen vörös fejű barbár szörny, sőt, talán civilizációjuk sem csupán „idegen fertő rothadó hányadék”³², mint azt a kolumbiai Rafael Pombo írja egy agitatív versében. A probléma kulcsa a kor szociális szellemiségében rejlik, mely nem egyénben, hanem csakis társadalomban gondolkodik, elkerülhetetlenül erősítve ezzel a sztereotipizálás esélyeit – nyilvánvalóan az objektivitás kárára. A közgondolkodás azonban nem az igazság feltárásáról szól – pláne, hogy az nem is létezik –, hanem sokkal inkább a társadalmi képzetek és igények kifejeződéséről.

³⁰ Darío azon kijelentését, miszerint az amerikaiak „minden isten számára fenntartanak templomot, de nem hisznek egyikben sem” Mister Danger igazolja azzal, hogy kacagva nézi végig Doña Bárbara pogány lótemető szertartását, s Mister Gengis, aki szerint „minden mese... meg van írva a Bibliában.”

³¹ „Mérhetetlen a gazdagsága, de egyben mérhetetlenül alkalmatlan is rá, hogy akár középserű magyarázatot is adjon az emberi élet céljáról.” Rodó: *i.m.*, 97.

³² Pombo, Rafael: *A filibusterek*, ford. Tótfalusi István, in Benyhe János (szerk.): *Járom és csillag. Latin-amerikai költők antológiája*, Kozmosz, 1984, 86.

Ilyenformán a latin-amerikai gondolkodás Kalibánja (akárcsak korábbi Arielje) nem több össznépi érzelmek által életre hívott mitikus alaknál, akit senki sem látott soha, mégis mindenkinek kész képe van róla – a közkézen forgó irodalom jóvoltából, amely belerajzolta a fejekbe. Egy uruguayi paraszt számára az Egyesült Államok épp annyira "valóságos", mint a legendás Atlantisz, épp ezért kritika nélkül elfogadja a róla szóló információkat, főleg ha azok egybehangzóak. Vagyis, bár messziről jött ember azt mond, amit akar, de a messze élő emberről is azt mondanak, amit akarnak – és ha valamit sok ember egybehangzóan állít, azt előbb-utóbb mindenki elhiszi. Így képződnek a mítoszok. S hogy modern korunkban már nincs helye a mítoszoknak? Dehogynem. Hugo Chávez venezuelai elnök nemrégiben több beszédében is nemes egyszerűséggel Mister Dangernek titulálta George W. Bush-t.³³ Még mondja valaki, hogy Kalibán mítosza nem él.

³³ Például "Hugo Chávez v/s Bush", *El Polémico*, 57., 2006. szeptember 1.

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány
Felelős kiadó a kuratórium elnöke

Layout, nyomdai előkészítés: Végh Dániel
Készült B/5 méretben Garamond betűtípussal
A borító a *Lazarillo de Tormes* 1554-es címlapjának felhasználásával készült

A nyomdai és kötetési kivitelezés az
AULA Digitális Gyorsnyomda munkája

ISBN 978-963-86524-8-5
ISSN 1789-4557