

# PRÓZÁRA

A 20–21. századi elbeszélő próza  
a magyar és a világirodalomban

# HANGOLVA

Szerkesztette

BÓNUS TIBOR – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS



## **PRÓZÁRA HANGOLVA**

A 20–21. századi elbeszélő próza  
a magyar és a világirodalomban

Szerkesztette  
Bónus Tibor és Molnár Gábor Tamás

# PRÓZÁRA HANGOLVA

A 20–21. századi elbeszélő próza  
a magyar és a világirodalomban

Szerkesztette

BÓNUS TIBOR és MOLNÁR GÁBOR TAMÁS



Budapest, 2022

A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal  
K 10109/19 számú pályázata támogatásával,  
az ELTE Tematikus Kiválósági Program keretében jelent meg.

Szerkesztők

Bónus Tibor, Molnár Gábor Tamás

Szerzők

Dobos István, Gintli Tibor,  
Hansági Ágnes, Jenei Gyöngyvér,  
Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán,  
Lőrincz Csongor, Molnár Gábor Tamás,  
Németh Zoltán, Smid Róbert,  
Szabó Gábor, Tátrai Szilárd

© Szerzők, 2022

© Szerkesztők, 2022

ISBN 978 963 489 518 3

ISBN 978 963 489 519 0 (pdf)



ELTE | BTK  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

Felelős Kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Projektvezető: Csanádi-Egresi Nóra

Kiadói szerkesztő: Tihanyi Katalin

Tördelés/tipográfia, borító: Balázs Andrea

Nyomda: Multiszolg Bt.

Készült a Cser Kiadó megbízásából  
az ELTE Eötvös Kiadó közreműködésével.





# Tartalomjegyzék



|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| BÓNUS TIBOR                                                      |     |
| Előszó .....                                                     | 7   |
| <br>KULCSÁR SZABÓ ERNŐ                                           |     |
| Az epika atmoszférája                                            |     |
| (Stendhal, Tolsztoj, Flaubert, Hamsun, Kosztolányi, Márai) ..... | 21  |
| <br>HANSÁGI ÁGNES                                                |     |
| Jókai Mór, Pierre Ménaud kortársa                                |     |
| A magyar századfordulós modernség „prózaforlulata”:              |     |
| Jókai Mór: <i>A ki holta után áll boszut</i> (1886) .....        | 61  |
| <br>GINTLI TIBOR                                                 |     |
| Személyiségfelfogás és narratív megjelenítés viszonya            |     |
| az <i>Aranysárlány</i> szövegében .....                          | 89  |
| <br>DOBOS ISTVÁN                                                 |     |
| Az idő megszólítása: a hangulat poétikája                        |     |
| Krúdy Gyula: <i>Boldogult úrfikoromban...</i> .....              | 101 |
| <br>TÁTRAI SZILÁRD                                               |     |
| A gáncs nélküli lovagok stílusa                                  |     |
| Az ironikus értelmezés lehetőségei Szerb Antal novelláiban ..... | 139 |
| <br>KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN                                         |     |
| Narratív szerződések .....                                       | 159 |
| <br>SMID RÓBERT                                                  |     |
| Három epizód a monsztróztítás irodalomtörténetéből               |     |
| (Shelley, Stevenson, Lovecraft) .....                            | 207 |

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Költői kép, prózai félreolvasás

A molylepke lánggalála és túlélése

Thomas Pynchon *Súlyszivárványában* ..... 223

JENEI GYÖNGYVÉR

A fordítás nyomai a *Súlyszivárványban*

Az „interface”, „control” és „gravity” kifejezések

jelentéshálózatának elemzése ..... 259

LŐRINCZ CSONGOR

Elbeszélés és fordítás

Bodor Ádám: *Verhovina madarai* ..... 283

SZABÓ GÁBOR

Kihajózás

Fényviszonyok Krasznahorkai László *Az utolsó hajó* című

elbeszélése körül ..... 307

NÉMETH ZOLTÁN

Az antropológiai posztmodern prózapoétika újabb fejleményei

a magyar irodalomban ..... 317

# Előszó



Kötetünk az ELTE BTK szervezésében 2021. május 20-21-én megrendezett *A 20–21. századi elbeszélő próza a magyar és a világirodalomban* című online konferencia előadásainak írásos változatát, pontosabban ezek nagyobb hányadát teszi közzé. A tavaly tavasszal a körülmények sürgető szorításában összeállt konferencia célja nem elsősorban egy adott irodalmi kérdéshalmaz, jelenség vagy probléma köré rendezett tanácskozás volt, sokkal inkább a mai magyar elbeszéléspoétikai kutatásokról, ezek legkülönbözőbb irányairól, diszkurzív konstellációiról adott keresztmetszet kirajzolódásának elősegítése. Egy pillanatképé tehát, mely természetesen sohasem záródik bele zárványszerűen a maga punktuális és esetleges egyszeriségébe, de mindig értelmező diskurzusok, olvasásmódok tendenciáira, alakulástörténetére, sőt akár ezek intepretációs erőviszonyaira mutat vissza, illetve – ettől nem függetlenül – egyéni értelmezői életpályák adott állásán keresztül is hírt ad a modern elbeszélő próza különféle értelmező irányainak kortárs honi szakmai valóságáról. Azzal együtt így van ez, hogy az összerendeződő gyűjtemény reprezentatív funkciója fölöttébb részlegesnek mondható, ami éppúgy visszavezethető a felkért aktorok részvételi lehetőségének s készségének változatosságára, miként az időkeretek szűkösségére, aminek következtében több előadás hosszabb, írásos változata nem tudott elkészülni a kötet lezárásának határidejére, s így nem kaphatott itt helyet.

Mindazonáltal a kötetünkben közzétett tizenkét tanulmány jelentős hányada a mai magyar elbeszéléspoétikai diskurzusok élvonalába tartozik, s biztonsággal igazíthat el a 21. század első évtizedeiben leginkább releváns prózaelméleti kérdésfeltevések között, a regények atmoszfériteremtő nyelvi műveleteitől és a hangulat poetológiai alakzataitól az elbeszélő irodalmi tanúságtételek autorizáló vagy hitelesítő eljárásain vagy keretein, ezek ellentmondásos funkcionálásának kérdésén keresztül prózanyelv és geopoétika illetve kulturális antropológia összefüggéseiig,



sőt a szörnyszerűség prózatörténeti konstellációinak feltérképezéséig, nem beszélve a narratív metafikció illetve önreprezentáció bonyodalmas, ön-felszámoló mozgásának értelmező vizsgálatáról. De éppúgy helyet kapott a kötetben a kognitív nyelvészet stilisztikakutatásának narratív applikációja, mint a lélektani regény műfaji kerete körüli esettani eszmefuttatás vagy a posztmodern utániként aposztrofált próza történeti áttekintése, illetve a fordításanalízis. Ha így nézzük tehát, a megközelítésmódok palettája széles, változatos, amivel persze a konferencia eseménye előtt is tisztában lehetünk. Éppen ezért csak a felületes szemlélő érheti be ennek a változatos-ságnak a felmutatásával mint a kötet erényével; ami igazán releváns lehet itt, az a *diskurzusok közötti érintkezések, hasonlóságok és feszültségek* – csak egy mélyebbre hatoló tekintet számára megmutatkozó – *minden esetlegességükkel együtt is szisztematizálható kirajzolódása*, aminek felderítésére egy előszó aligha vállalkozhat, ez sokkal inkább a kötet olvasóinak feladata lehet. Itt csupán arra nyílik lehetőség, hogy a tanulmányok kérdésfeltevéseinek rövid, ilyenkor megszokott felidézésével egyetlen összefüggés megfontolását javasoljuk: a narratív poétikák, narratológiák ismert megkülönböztetéseinek érvényesülési módját a kötet hozzászólásaiban. E diszkurzív keretrendszer nélkül – s elemi szinten ezt is demonstrálhatják a kötet tanulmányai – az elbeszélő próza semmifajta elemző megközelítése sem boldogulhat, így aligha meglepő, hogy valamennyi itt közölt elemzés működésbe hozza az elbeszélés hogyanjának narratológiai megkülönböztetéseit, az *elbeszélő* és az életrajzi értelemben vett *szerző* irodalmi olvasást kondicionáló különbségétől a nézőpont és a beszédhelyzet, a látószög és a hang, vagy épp az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje közötti differenciáig, ezek különféle relációiig. Mindez önmagában, evidens alapműveletek soraként nem is lenne említésre érdemes; csakis ott válik érdekessé, ahol az elbeszélő szövegek poetológiai megközelítései az alapvetően mimetikus, hiszen annak szövegi funkciójában is beszélő arcként illetve alakként kivetített elbeszélő narratológiai tételezését és – ettől nem függetlenül – a narratológiák egyfajta – nyilvánvalóan az elbeszéltség münemi keretéből következő – kronotopikus-fenomenális világszerűségben megalapozott kategóriarendszerét az ebben maradéktalanul sohasem feloldható textualitás legkülönfélébb aspektusaival szembesítik vagy hozzák relációba.

Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya (*Az epika atmoszférája [Stendhal, Tolsztoj, Flaubert, Hamsun, Kosztolányi, Márai]*), amely műfajelméleti bevezetőjében az atmoszféra *epikai* és a hangulat *költészeti* terminusa mellett hoz fel

erős érveket, klasszikus világirodalmi példáival egyszerre demonstrálja kérdésfeltevése széleskörű poetológiai relevanciáját, és helyezi el magyar példáit egy epikatörténeti tipológia keretében, olvasási szempontjainak ezáltal is egyfajta – tőle megszokott – programadó lendületet adva, ahol is az elbeszélte világ és az elbeszélő nyelv atmoszférateremtő összjátéka, ennek kérdezése a magyar epikatörténet újraolvasásának válhat a kibontakozó alkalmává. Míg korábban az elbeszélő szövegek prozódiai, a nyelvi hangzásra összpontosító vizsgálatai mintegy a stilisztika diszciplínaként is elkülönülő fókusza alatt érvényesültek, addig ez a megközelítés a narratopoétikai és szemiológiai szempontokat a prozodiával, a dallamvezetéssel, a mondatépítéssel, a ritmussal és a szintaxissal, ezek olvasásával komplex összjátékba állítja, sokkal inkább megfelelve ezzel az elbeszélő irodalmi szövegek jelentésképző összetettségének, különösen pedig azok – a legkülönbözőbb ideológiai kisajátításokkal szemben egyre inkább védelemre szoruló – nyelvművészeti karakterének vagy teljesítményének, amely itt irodalmi létmódjuk specifikumával esik egybe. Kulcsár Szabó az elbeszélő nyelv atmoszférateremtésének ágenseként következetesen az elbeszélőt nevezi meg, miközben ezt elsődlegesen nem saját beszéde eredeteként érti, sokkal inkább az elbeszélő szöveg produkciójaként: „Végeredményben azonban, miként a lírai alanyra, úgy a narrátorra nézve is elmondható, hogy nem ő a szöveg tulajdonképpeni elmondója, hanem éppen fordítva: mindaz, ahogyan a narrátor élénk kerül, elmondja és prezentálja a világot, abból a szövegből fejlődik ki, amelynek elmondójaként maga a mindenkori narrátor – itt most a szó szoros értelmében véve – *figurál*”. Keret és keretezett eme dinamikája a narrátor beszédének összetett tere felől is megerősítést nyer: „Ahol a narrátor beszéde megszólal, az azért jóval összetettebben orkesztrált s többfajta regisztert megszólaltató nyelvi tér, mert a lírai beszédhez képest *több áttételen keresztül helyezkedik el saját – változó evokatív műveletekre kényszerített – beszéde terében*. Az epikai mű így megképződő nyelvi világa ezért a legkevésbé sem alkalmas arra, hogy a közlést külső és belső egymásba-foglaltságán keresztül *egyvalakinek* a tér nélküli hangoltságában alapozza meg”. Az epikai műnek – érvel az értekező – ennél fogva nem lehetséges lírai értelemben vett hangulata, annak hangoltsága „létmódja szerint – bár mindig valakik érz(ékel)ik s így csak érzékelésben van »meg« és »itt« – *nem tartozik senkihez*”. Az a narratológiai nem keretezhető nyelviség, ennek atmoszférateremtő ereje, amely az elbeszélés nyelvi módusában illetve dikcionális valóságában az epikailag megjelenített világ atmoszférájával összjátékba lép, mintha áthatolna az

adott elbeszélő mű narratív világalkotó keretein, s *voltaképpen a kézjegynek a narrátortól a szerzőség felé mutató mozzanatára referálna*: „De valójában éppen a magát ezt az evokációt elvégző beszédmódnak a nyelvi atmoszférája lesz az a tényező, amely – minden írásmód egyénítő sajátosságaként – talán a legkevésbé változó karakterjegye az epikai életműnek.” Az epikai szöveg nyelvi eseménye innen nézve mintha az összetett hangszereltségében is összetéveszthetetlenül egyedi (módon) (önmagára) (rá)hangoló, avagy atmoszférát teremtő erejében lenne megragadható s kanonizálható.

Hansági Ágnes tanulmánya (*Jókai Mór, Pierre Ménaud kortársa. A magyar századfordulós modernség „prózafordulata”: Jókai Mór: A ki holta után áll boszut [1886]*) a 19. századi klasszikus egyik viszonylag kevésbé ismert és keveset elemzett, de prózapoétikai eljárásaiban feltűnően modernnek mutakozó kisregényét elemzi, amelynek önreprezentációs és önértelmező mozgását egyrészt az önéletrajzi elbeszélés és a fiktív autobiográfia (vagy önparódia) kettős műfaji értelmezői, másrészt – ettől nem függetlenül – olyan pszeudorézümék és kitalált hipotextusok indítják be, illetve tartják fenn, amelyek hatásukban (valóságéffektusokként) nagyban ráhagyatkoznak a kanonizált írói életmű autorizáló kontextusára, ennek intézményesített nyilvánosságára. „Jókai elbeszélése a metadiegetikus határátlépéseknek, a metalepszis fikcionális és figuratív alakzatának, a szerző metalepszisének variációira épül”, ahol a regényi fikció szerzői kompozíciójának az (ön)életrajzi keretbe helyezett elbeszélése, azaz a fikciónak a történeti valósággal (az irodalom kiszámított és konvencionális hatásformáinak kikalkulálásaként) keretezett genezise összjátékba kerül e regényi fikció történelemalakító, azaz az életvalóságba beavatkozó effektusaival. Mindez oly módon, hogy a „valóság és a fikció viszonya a diegézis minden egyes szintjén tematizálódik”, s egymást végtelenül keretezve egyfajta rögzíthetetlen mozgásként érvényesül, amelyben – mutatja ki az értekező – az elbeszélő szöveg bizonyos elemei egyszerre több narrációs szinthez is tartozhatnak. Hansági egyik fontos következtetése szerint: „Az irodalom, az írott történetek narratív szabályrendje hitelesíteni tudja a hihetetlen történetet, a valóság »kitalálható«, megkonstruálható az irodalmi történetalkotás szabályai szerint, miközben sem a valóságnak, sem az irodalomnak nincs esélye az originalitásra.” E felismerés jegyében fogalmazódik meg a tanulmány (előrevetett) irodalomtörténeti konklúziója, amely szerint e kisregénnyel „a Jókai-próza elérkezett a modernség korszakküszöbéhez”.

Gintli Tibor a 20. századi magyar próza egyik kanonikus – az utóbbi fél évszázadban (re)kanonizált – művének az *Aranysárkány* című Kosztolányi-regénynek az újraolvasására vállalkozik, aminek (*Személyiségfelfogás és narratív megjelenítés viszonya az Aranysárkány szövegében*) az adhat külön érdekességet, hogy – egyetlenként a kötetben – határozott kritikai műveletei a jelentős recepcióval rendelkező regény dekanonizálását célozzák. Az értekező egyszerre rendel erős példaértéket a regényhez, ennek elbeszélői szólamához, sőt a narrátorral végül is maradéktalan folytonosságba hozott absztrakt szerzőjéhez, még hozzá az emberi személyiség kiismerhetetlenségét, titkos, hozzáférhetetlen, ha tetszik, olvashatatlan voltát, s társít határozott műfaji értelmezőt a szöveghez, a lélektani regény keretében helyezve el az *Aranysárkányt*. A tanulmány karakteres állítása szerint a regény említett „világképe” – ami a másik ember megismerhetetlenségével együtt a végső igazság hozzáférhetetlen voltának belátásában áll – nem teljesen egyeztethető össze, sőt erős diszkrepanciát mutat az e „világkép” irodalmi, esztétikai reprezentációját megvalósító narratív eljárásokkal. Mindenekelőtt a korlátozott mindentudású elbeszélő olyan fölléptetésével, ahol az elbeszélő ugyan „a cselekmény lényeges pontjain feltűnően hallgatagnak mutatkozik”, s ahol ugyan a „szabad függő beszéd alkalmazása is többnyire az elbeszélői álláspont tisztázása ellen hat”, minél fogva „általában nem dönthető el ugyan is egyértelműen, hogy a szereplő szavait a saját szólamában »megismétlő« narrátor miként viszonyul a szereplő megnyilatkozásához: távolságot tart tőle, részben egyetért vele, vagy azonosul annak tartalmával”, mégis, mivel e háttérbe húzódás „nem általános jellemvonása a narrátor elbeszélői tevékenységének, aki gyakran nagyon nyilvánvalóvá teszi az egyes szereplők iránt érzett rokon- vagy ellenszenvét”, ezért az a mód, ahogyan ezt a korlátozott mindentudású elbeszélőt az *Aranysárkány* fellépteti, nem bizonyul teljesen adekvátnak az általa – az értekező szerint – határozottan körvonalazott értékrenddel és világszemlélettel. Gintli érvelése nyomán a gúnyrajz, az elbeszélés szaritikus jellege és a lélektani elbeszélés között is valamiféle, az esztétikai és/vagy logikai-világképi konzisztenciát megbontó feszültség mutatkozik, amennyiben az utóbbi a személyiség kiismerhetetlenségére, előbbieket viszont – szól az érvelés – annak transzparenciájára hagyatkoznak. A tanulmány végkövetkeztetése így hangzik: „Az *Aranysárkány* szövegében a narrátor szólama az absztrakt szerzőnek a személyiség kiismerhetetlen voltára vonatkozó álláspontját sokkal határozottabban tematizálja, mint amilyen hatékonysággal a narratíva ezt a meggyőződést színre viszi. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy az elbeszélés nem él olyan narratív lehetőségekkel,

amelyek ennek a beállítódásnak a színrevitelére kézenfekvő módon kínálkoznak, másrészt olyan megoldásokat is alkalmaz, amelyek kifejezetten rontják e szemléletmód esztétikai megjelenítésének hatásfokát.”

Dobos István tanulmánya (*Az idő megszólítása. a hangulat poétikája. Krúdy Gyula: Boldogult úrfikoromban...*) Kulcsár Szabó Ernőéhez hasonlóan az elbeszélő prózai művek hangoltságának megközelítési lehetőségeit kutatja, egy olyan klasszikus művén keresztül, akinek hangulatelvű elbeszélésmódjáról régóta konvencionális – de nem feltétlenül elmélyült – képzeteket forgalmaz a recepciója. A tanulmány összetett szempontrendszerre és elemző érvelésre nagyban hozzájárul ahhoz, hogy ezek a képzetek határozott poetológiai és textuális megalapozottságot nyerjenek. Dobos – Kulcsár Szabóval ellentétben – nem elsősorban a szöveg nyelvi hangzását alkotó komponensek összjátékára összpontosítva igyekszik a Krúdy-próza hangoló és hangoltsági teljesítményét megragadni, ehelyett inkább az elbeszélő textus tropológiai mozgásából von le releváns következtetéseket, miközben ő is – akárcsak Kulcsár Szabó – elválaszthatatlannak látja, illetve dinamikus összjátékban működőként tekint az elbeszélt világ és az ezt elbeszélő szöveg atmoszférikus dimenziójára. A *Boldogult úrfikoromban...* című regény ezt az összjátékot az elbeszélő és az elbeszélt narráció vagy narratív aktus(ok), a narrátori és a szereplői narrációk egymást tükröző szintjeiként, ezek dinamikájaként teszi hozzáférhetővé. Ebben a tükörijátékban az elbeszélők egyszerre erősítik meg és veszítik el identitásuk körvonalait. A több szinten színre vitt narráció performativitására figyelmes tanulmány az *előadás* megnevezést használja az elbeszélés aktusaira, ahol is a nyelv evokáló hatalmának és a szertartásszerű emlékezésnek vagy múltidézésnek egyaránt jelentősége van a narráció hangnemi-modális összetettsége megteremtésében, mely utóbbiban az időhöz való viszony is meghatározó szerepet játszik. Az elbeszélések tárgyának megfoghatatlansága azok légkörét helyezi előtérbe, és a múlt narratív felidézését mint érzéki aktust az eltűnt idő iránti vágy cél nélküli vagy öncélú megnyilvánulásaként láttatja, amit másfelől a tropológiának a teleológiát felfüggesztő vagy kijátszó iránytalan szemiózisa (szemiotizált iránytatlansága) is megtámogat. „A múlthoz való hozzáférés nehézsége nem elsődleges kérdése Krúdy regényének. Az elmúlt világok újrateremtését a *jelen* felcserélésének vágya vezérli, a múltba való emlékezésből nyerhető *jelenlét* vonzása. Illatokra, anyagokra, ízekre, hangokra, érintésekre, egyszóval az eltűnt idő érzéki materialitására emlékeznek a történetmondók. Az ízlelés érzékszerve



a látás és a tapintás mellett meghatározó szerepet játszik a test atmoszferikus beágyazódásában.” Dobos István tanulmánya a narrált narrációk ezen evokatív hatékonyságát s hangnemi komplexitását emlékezetes idézetek sokaságával demonstrálja, amelyek többek között arról is tanúskodnak, hogy az elemző maga is a hatása alá került e prózanyelv vonzásának, ami kérdező érdekeltségének, diszpozíciójának alapmozzanataként járul hozzá érvelése meggyőző vagy ha tetszik, tárgyára ráhangoló erejéhez.

Tátrai Szilárd értekezése (*A gáncs nélküli lovagok stílusa. Az ironikus értelmezés lehetőségei Szerb Antal novelláiban*) nem annyira a kognitív stilisztika megközelítésmódjának irodalmi applikációjára, ennek demonstrálására törekszik, hanem inkább irodalmi példáit (Szerb Antal három novelláját) használja fel a kognitív nyelvészet működésbe hozott szempontjainak árnyalására, kategoriális distinkciókra. A stílusimitáció, a stílus heterogenitásának formái, illetve az irónia tudati működésének nyelvi-stilisztikai megalapozhatósága érdekli elsősorban, s utóbbi esetben, ha jól értem, az értekező az irónia stilisztikai kategóriájának határaihoz érkezik el, amikor azt írja, hogy egyfelől „a stílusimitáció a maga szinkretikus jellegéből következően mindig magában rejtje az ironikus értelmezés lehetőségét”, másfelől „az ironikus olvasat kialakítása nem magyarázható kielégítően a stílustulajdonítás szociokulturális szituáltságából kiindulva. Az irónia megértéséhez ugyanis szükség van annak az értelmezésbeli, értékelésbeli távolságnak a metareflexív tudatosítására is, amely az éppen szóba kerülő dolog értelmezésének, értékelésének vonatkozásában elválasztja a megnyilatkozó tudati beállítódását az adott nyelvi konstrukcióban érvényesülő perspektívától, ahonnt a megnyilatkozó komolyan mondhatná azt, amit mond.” Az irónia voltaképpen minden kontextuális meghatározottságával együtt túl van a stílus fenomenalizmusán, azon, amit Tátrai „a stílustulajdonítás deiktikus folyamatát”-nak nevez, amennyiben „az iróniaértés reflexív folyama során a tudati beállítódás mint kontextusfüggő kiindulópont játszik konstitutív szerepet. Azt a kiindulópontot ugyanis, amelyből ironikusan viszonyulunk a nyelvi megformáláshoz, nem elegendő csupán egy szociokulturális létezőhöz kötnünk, hanem egy tudattal rendelkező szubjektumhoz is hozzá szükséges kapcsolnunk, aki képes reflexíven viszonyulni a különböző nyelvi konstrukciók alkalmazásához”. A szöveg mögé vetített (ironikus) tudat nem vezethető le a szöveg stilisztikai markereiből, ami e tudat hozzáférhetőségét s vele a nyelvi megnyilatkozás és tudat folytonosságát is kérdőre vonhatja, azt, ami a kognitív nyelvészet

alapfeltevésének is tekinthető. Az idézettség formái – derül ki az Eco-idézet kommentárjából – használat és említés között nem engedvén éles határt vonni, éppen a megnyilatkozásnak és a mögé vetíthető tudatnak a kötését látszanak meglazítani.

Kulcsár-Szabó Zoltán értekezése (*Narratív szerződések*) alighanem a legösszetettebben teoretizált viszonyt bontakoztatja ki a kötetben a strukturális narratológiák diszkurzív horizontjával s kategóriarendszerével, amikor az elbeszélő (irodalmi) szövegek beszélőinek autoritására, az ezt tanúsító vagy hitelesítő instanciák konvencionális meghatározottságaira kérdez rá, előbb két olyan 20. századi klasszikus prózamű (Kosztolányi *Esti Kornélja* és Ottlik *Iskola a határonja*) elemzésével, amelyek a saját magukat lehetővé tévő, vagy ilyenként értelmezett (láttatott) narratív szerződést mintegy önnön szövegükbe foglalják, azaz önnön narratív kereteikről e keretek között is látványos tanúságot tesznek; majd pedig – ellenpróbaképpen – egy olyan regény (Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című nagyregénye) elemzésével, amely azon elbeszélő művek közül való, melyek látványosan megkérdőjelezzik, sőt tagadják „az olyasfajta megállapodások szükségszerűségét, amelyek a pozíciójuk és megszólalásuk érvényességét igazolnák vissza”. A tanulmány döntő előrevetett következtetése, hogy egyrészt az irodalmi megnyilatkozások alapvetően *társtalannak* nevezhetők, azaz esetükben különösen nehezen megragadható vagy tárgyiasítható a beszélő identitását visszaigazoló vagy hitelesítő másiknak a jelenléte, és az elbeszélő narratív szerződések, azaz a narratív szerződések elbeszélése voltaképpen ezt a hiányosságot próbálja betölteni vagy kompenzálni, expicitté téve a narrációt autorizáló konvencionális szabályozásokat, viszonyokat, melyeket egyszersmind ki is szolgáltat az irodalmi szöveg textualitásából „adódó kihívásoknak, amelyeket éppenséggel szabályozni hivatottak. Egyszerűbben fogalmazva: a megnyilatkozásokat hitelesítő megállapodások maguk sem mentesek attól a szükséglettől, amely létrehívta őket, és különösen így van ez akkor, amikor valóban szövegeződnek”. Az elbeszélés performatív dimenzióira kiterjesztett nézőpont úgy érvényesíti a strukturális narratológiák szempontjait, hogy közben meg is haladja ezek módszertani kereteit, „megmutatva többek közt, hogy miként járul hozzá a történetmondás annak a szituációnak, akár szociális viszonylatoknak a megvilágításához és egyben alakításához is, amelyek egyfelől lehetővé teszik, és amelyeket másfelől ábrázol is, legalább implicit

módon. Az elbeszélés performatív-illokúciós dimenziójának feltárulkozása talán elkerülhetetlenül fényt vet arra is, hogy a történet elbeszélése, ebből a szempontból is, szükségszerűen egyben az elbeszélés története, és mint ilyen, valamilyen formában nyomot, még ha adott esetben pusztán negatív nyomot kell hogy hagyjon az elbeszélés szövegén”. A strukturális narratológiáknak a beszédaktus-elmélet jegyében végrehajtott rekontextualizálása Kulcsár-Szabó invenciózus szövegelemzéseiben különös produktivitással világítja meg a szövegben beszélő(ke)t autorizáló konvenciók összetett működését, mindezt oly módon, hogy általuk a textualitás pragmatikai keretezhetetlenségének következményei is kirajzolódnak, melyek rendre a textus, a nyelv *idézhetőségének* konstitutív mozzanatára vezethetők vissza, vagyis arra, ami eredendően felelős egy megnyilatkozáshoz rendelt alany stabilizálhatatlanságáért, illetve ahol, amelynek közelében a nyelvben való kijátszhatatlan hit tárgyiasíthatatlan kötése is rejtőzhetnek. „Mert a puszta idézet – képtelen hitelesíteni magát. Szó szerint idézni, ez a hűtlen hűség egy az *Esti Kornél*-történetben is megfigyelthez hasonló mintázatát tárja fel: inkább gyengíti, mint erősíti pl. a megnyilatkozást a beszélőhöz láncoló köteléket, és ezzel persze ki is emeli a hitelesítések, visszaigazolások vagy ellenjegyzések azon hálózatából, amely a megszólaló viszonyát önnön beszédaktusához szabályozza, pl. ez utóbbiak szubjektumává avatja vagy azonosítja az elbeszélő történet főszereplőjével.” A tanulmány felépítése az érveléséből kibontakozó kettős kötést tükrözi vissza abban, hogy míg az elbeszélő narratív szerződés szövegpéldái (Kosztolányi és Ottlik) végső soron a textualitás maradéktalan keretezhetetlenségének belátásához vezetnek, addig az önnön narratív autorizációjáról lemondani látszó nádas elbeszélés azt példázza, hogy a narrátor saját autoritását csakis úgy képes biztosítani, hogy egyik szereplőjében jelöli ki, implicit módon, az őt hitelesítő másik instanciáját, ami megmutatja, a szerződéses viszony tagadása sem lehet meg a narratív szerződés kimondatlan konvenciói nélkül. A szerzőség konvencióinak a beszédaktus-elméletre alapozott elemzése, melyek jelentősen közelebb visznek a szerzőség lét- és működésmódjához, ennek feltárulásához, végső soron mintha oda mutatnának, a szerzőség mibenléte – minden szabályozottságával együtt, ezeken túl – megválaszolatlan enigma. Másképpen mondva, a „mi a szerző?” és a „ki a szerző?” egymással összefüggő kérdéseire definitív válasz aligha adható, ami persze korántsem annyit jelent – sőt –, hogy ennek tudatában mintegy lemondhatnánk e kérdések megválaszolásáról.

Smid Róbert írása (*Három epizód a monsztróizmus irodalomtörténetéből* [Shelley, Stevenson, Lovecraft]) a *monster studies* újabban intézményesülő „irányzatának” inspirációjára és keretében íródott, és hármas tárgyát és felosztását egyfajta történeti megkülönböztetés belátása vezeti mindenekelőtt. Ennek értelmében Mary Shelley nevezetes *Frankensteinje*, Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hide* című kisregénye, valamint H. P. Lovecraft-nak az 1920-as évek második felétől írott néhány elbeszélése a szörny és a szörny-szerű(ség) irodalmi reprezentációjának három egymástól jól elkülöníthető, sőt korszakváltásokra utaló módját jelentheti, melyekben a természet és a kultúra, a természet és a tudomány, a természet és a társadalom vagy a természeti és a morális ellentéteit egyszerre aktiváló és kijátszó szörny végül – az utolsó paradigmában – elveszíti tárgyiasíthatóságát s azonosíthatóságát biztosító körvonalait, létmódját. A tanulmány végkövetkeztetése szerint: „Az ember ágenciája a domesztikációtól a biomérnökösödésig egyértelműnek látszik a szörnyesség modern irodalomtörténetében Shelley-től Stevensonon át Lovecraftig: a modern szörnyek a huszadik századig kreatúrák, létrehozottak, mint Frankenstein szörnye, Jekyll Hyde-ja vagy Wilde Dorian Gray-e (akinek személyiségét Lord Henry, képmását pedig Basil Hallward alakítja), ezért is leírhatók, taxonomizálhatók. A regények abból a premisszából indulnak ki, hogy e kreatúrák nem azonos szinten vannak alkotóikkal – a monsztróizmus tapasztalata így abból fakad, hogy mi van, ha mégis. Lovecraftnál viszont ennek inverze azonosítható. A monsztróizmus abban inzisztál, ahogyan a környezetet alkotja, ugyanabban a térben és időben jelenik meg, mint a szereplők; a szörny befogadása és leírása során viszont éppen annak lehetősége emel gátat és kényszeríti a befogadókat áttételekre, átírásokra, hogy a szörnyek mégsem azonos szinten vannak velük.”

Molnár Gábor Tamás tanulmánya (*Költői kép, prózai félreolvasás. A moly-lepke lánggal és túlélése Thomas Pynchon Súlyszivárványában*) Pynchon nagyon jelentős és legalább olyan terjedelmes regénye két „odavetett” megjegyzésének széles, messzire ható kontextusokat, alluzív rétegeket feltáró értelmező kommentárját adja, ahol a lenyűgözően gazdag, mert nagy anyagot mozgató filológiai munka nem úgy kerül színre, mint amely mintegy előzetes feltételét képezné az interpretációnak, hanem úgy, hogy már maga e munka interpretatív műveletek(ként) hívódik elő. A tanulmány elsősorban a Pynchon-regény fontos pretextusait kölcsönző Rilke-életmű legkülönbözőbb vonatkozó mozzanatainak értelmező aktiválására vállalkozik, mindeközben azonban Heideggertől Goethén át Bachelard-ig, sőt

a 13. századi sirázi költő, Szádi *Virágoskertjének* kontextusáig terjeszti ki azt a feltáró munkát, amely a széles kulturális-irodalmi, sőt tudományos utalásrendet kiépítő, jelentéstanilag hallatlanul sűrű és bonyolult Pynchon-regény két motivikus helyének összetett és ellentmondásos szemiózist világhatja meg. „Pynchon egyszerre felidéz és elutasítja a misztikus egyesülés emblémájaként vagy szimbólumaként felfogott költői képet. A motívum a Blicero tudatát közvetítő elbeszélésben jelenik meg, és szorosan Rilke olvasásához kötődik: a regény szövege nem teszi egyértelművé, legfeljebb különös grammatikai eltávolításai révén jelzi, hogy a motívum nem az idézett Rilke-versekből származik. Ugyanakkor a kimondottan erre az összefüggésre összpontosító újraolvasás azt is feltárhathatja, hogy a motívum eddig bemutatott felbukkanásai beilleszthetők egy tágabb intratextuális összefüggérendszerbe is.” A fókuszba vont motívum két, szinte észrevétlen feltűnése egyfajta *mise en abyme*-szerű önértelmező mozgást is működésbe hoz, a jelentéktelennek tűnő tartalmazottból tartalmazóvá, részletből az egész mű (allegorikus) reprezentánsává is válva, amihez azonban az olvasásnak arra az intenzív és végtelen munkájára van szükség, amely a regénynek a kiemelt motívumhoz közvetlenül vagy áttételesen kapcsolódó, egymástól távoli szöveghelyeit hozza viszonyba egymással, s melyet Molnár Gábor Tamás tanulmánya mintaszerű szisztematikussággal kivitelez.

Jenei Gyöngyvér írása (*A fordítás nyomai a Súlyszivárványban. Az „interface”, „control” és „gravity” kifejezések jelentéshálózatának elemzése*) a fordíthatóság, konkrétan a magyar fordításra összpontosító fordításelemzés keretében emel ki Pynchon regényéből három egymással jelentéstanilag szorosan összefüggő, az angol eredeti idiomatikusságára s ezzel fordíthatatlanságára rámutató kifejezést, amelyek szövegalkotó szövetéből mint fogalmi hálózatból is érdekes mintákat metsz ki, rövid kommentárokkal kísérve. Az értekező a szemiózis lezárhatatlanságát hangsúlyozva arra is rámutat – amit Molnár Gábor Tamás elemzése is látványosan demonstrálhatott –, hogy a regény (s egyáltalán az irodalmi mű) idiomatikusként rögzített, változtathatatlan szövege valójában egy stabilizálhatatlan mozgás médiuma: „ennek megfelelően nem egy-egy metaforikus jelentés társítható a szöveg motívumként kiemelt szavaihoz, hanem valamennyi körül tágabb, összefüggő fogalmi háló rajzolódik ki. Ez különösen fontossá teszi a szóhasználat érzékeny követését az olvasásban, ami a fordítás számára igen nehéz feladatot jelent.”

Lőrincz Csongor tanulmánya (*Elbeszélés és fordítás. Bodor Ádám: Verhovina madarai*) a kortárs magyar irodalom egyik legfajsúlyosabb prózaírójának 2011-es elbeszéléskötetét elemzi, ennek topográfiai és geopoétikai olvasására összpontosítva elsősorban, mely szempontok Bodor poétikáját a romániai szász Herta Müller és a lengyel Andrzej Stasiuk prózájával is komparációba állítják (utóbbi szerzőre bevallottan hatott Bodor elbeszélőművészete). Az értekező a kelet-közép-európai régió természeti-geográfiai, történelmi-politikai és kulturális meghatározóit nagy relevanciával hozza játékba az olvasott mű jelentéstani lehetőségének feltárásában. A többnyelvűség és a kultúrák közöttiség regionális sajátosságai a szereplői vagy személy- és topográfiai nevek emlékezetes alakításában is megnyilvánulnak. Bodor művében a történelem, a kultúra és a természet viszonyát egyszerre jellemzi heterogenitásuk s vele a természet meghaladhatatlan idegensége, illetve a kölcsönös interpenetráció, egymás általi megjelöltségük, ami a törlés (vagy felejtés) és az emlékez(tet)és, a deszemiotizáció és a szemiotizáltság kettős mozgásaként aktiválódik, nem függetlenül a törléseknek és maradékaiknak (reliktumaiknak) itthagyt, kísértetszerű nyomaitól, e nyomok kísértetiességétől. Bodor művének zavarba ejtően invenciózus poétikai eljárása abban áll, ahogyan magát a magyar nyelvet is eme deterritorizált reliktumok közé iktatja, a holt nyelv kísértetszerűségéeként. „A magyar nyelv tehát nem egyszerűen idegen vagy érthetetlen, hanem nyomatékosan múltbeli, egy végérvényesen elmúlt történeti korszakhoz tartozó, továbbá konkrét vallási hitvilágot és gyakorlatokat, ezek nemlétét vagy legjobb esetben muzealitását konnotáló idióma.” A magyar nyelven írt szövegről s szövegből tehát úgy tűnik fel, mintha „önmagát mint fordítást, mint lefordított szöveget szimulálná”, aminek önelidegenítő effektusai közül az egyik legfontosabb, hogy „potenciális önértelmező műveletként, illetve implicit olvasói felhívásként ez az effektus arra irányítja a figyelmet, hogy a szöveg nem autonóm esztétikai műegészet képez, hanem fordítási, azaz mindig is interpretációs operációkra utalja magát”. Ennek pedig „a szöveg nyelve és az elbeszélő(k) reprezentált nyelve között” fennálló differenciaként a narratív keretezés műveleteire is meglehetnek a következményei, az eredeti elbeszélés hozzáférhetetlenségét, idézet- és fordításszerű eltávolítását vagy közvetettségét eredményezve. Lőrincz elemzésében Bodor művének e fiktív vagy imaginárius narratív keretezése és e látens vagy betemetett magyar nyelvre és ugyanakkor nem kizárólag magyar eredetű kulturális és történeti öröksége vonatkozó utalásai kerülnek előtérbe, ahol is az imaginárius tele van tűzdelve „ténylegesen is visszakövethető történeti



referenciákkal. Ez az oszcilláció valós és fiktív referenciák között képez irodalmi értelemben vett hibriditást a szövegben, amely hibriditás az említett kísértetszerűség, spektralitás horizontjában áll, vagyis erőteljesen időbeli indexeket visel magán. Ez a temporális jelleg nem annyira a terek időbeli esítésében, mint inkább az idő térbeliesítésében, »időrétegek« konfigurációiban, azaz palimpszesztusszerű logika alapján működik.”

Szabó Gábor esszéje (*Kihajózás. Fényviszonyok Krasznahorkai László Az utolsó hajó című elbeszélése körül*) Krasznahorkai László egyik korai elbeszélésének, az először és első formájában az 1986-ban megjelent *Az utolsó hajó*-nak az életmű későbbi alakulását több szempontból is megvilágító szerepét taglalja, többek között arra is rávilágítva, milyen erős hatást tehetett Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*) című 1899-es regénye a magyar író írásmódjára. A szerző előrevetett következtetését idézve *Az utolsó hajó* kapcsán: „e sűrű szövésű elbeszélés mindenképpen olyan fontos előzmény, ha úgy tetszik, kihajózás, melynek poétikai eljárásai egyfajta eredetként mutatkozva egyúttal az újabb művek – így például akár a legutóbb megjelent *Herscht 07769* – szövegvilágába is szálazódva rendezhetik azok mintázatát.”

Németh Zoltán tanulmánya (*Az antropológiai posztmodern prózapoétika újabb fejleményei a magyar irodalomban*) arra kérdez rá, s felel affirmatívan, hogy az utóbbi két évtized magyar elbeszélő prózája, amelynek a kortárs kritika új elnevezéseket igyekszik találni, hozzárendelhető-e még a *posztmodern* irodalomtörténeti korszakjelzőjéhez. Az értekező azt állítja, „nem arról van szó, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmi fejleményei a posztmodernről való elkanyarodás, esetleg szembenállás stratégiái mentén artikulálódnának, sokkal inkább az látható, hogy bizonyos posztmodern stratégiák elhagyása, más posztmodern stratégiák kifejlesztése figyelhető meg”. Utóbbiak közé sorolja az irodalomnak azt az emancipatorikus – társadalomkritikai és társadalomalakító – funkcióját, amely az elnyomottak, alárendeltek, önmaguk képviselőit képtelenek reprezentációját, a számukra kölcsönzött nyelvet jelenti. „Az utóbbi két évtizedben a magyar irodalom egyik legfontosabb nyelvi kérdésévé az vált, hogyan lehet nyelvet adni az említett csoportoknak [értsd: »a fekete, a roma, a fizikai munkát végző személy, a vidéki, a zsidó, a meleg, a leszbikus, a transzvesztita, a nő, a gyerek, és ehhez kapcsolóan az etnikai, a nemzeti, a vallási és a nemi kisebbséghez tartozó« – B. T.]”, Németh szerint ez a funkció a társadalmi kisebbségek világáról mindinkább kiterjed az

állatvilág és a növények „képviselőit”, aminek már ugyancsak vannak példái a magyar irodalomban.

Kötetünk nem reprezentatív igénnyel készült: sem az érintett művek és életművek, sem az értelmezési szempontok és diskurzusformák tekintetében nem törekedhettünk átfogó „körkép” bemutatására. Ennek ellenére a kötet tanulmányai tanúsítják a kortárs magyar irodalomtudománynak a modern és kortárs próza által intézett kihívásokkal szembeni teljesítőképességét, valamint a forgalomban lévő prózapoétikai kérdések, narratológiai és poétikatörténeti szempontok alkalmazási lehetőségeit. Kötetünk a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 10109/19 számú pályázata támogatásával, az ELTE Tematikus Kiválósági Program keretében jelent meg.

*Bónus Tibor*

# KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

## Az epika atmoszférája



(Stendhal, Tolsztoj, Flaubert, Hamsun,  
Kosztolányi, Márai)

Az első vers magva egy indulatszó lehetett, mely a belső világra vonatkozott: „Jaj!”

Az első prózai közlés magva pedig egy külvilágra mutató fölkiáltás:

„Mennydörög, villámlik!”

(Kosztolányi Dezső: *Ábécé a prózáról és regényről*)

How often, with all the theoretical experience of method accumulated in me over the years, have I stared blankly, quite similar to one of my beginning students, at a page that would not yield its magic. The only way leading out of this state of unproductivity is to read and reread, patiently and confidently, in an endeavor to become, as it were, soaked through and through with the atmosphere of the work.<sup>1</sup>

(Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History*)

A valóság elemeinek intuitív kiválasztásával és érzékletes csoportosításával az író sokféle hatást tud kiváltani; a legvégső és talán valamennyiféle hatás lényege is az a megfoghatatlan zeneiség, amelyben az idő és a tér objektivitása szervesen vegyül össze az érzések szubjektivitásával, s amelyet magam sem tudok jobb szóval röviden

kifejezni, mint: „atmoszféra”. Léggör, levegő.

(Ottlik Géza: *„Atmoszféra”. Dsida, Jékely*)

---

<sup>1</sup> „Az évek során bennem felhalmozott elméleti módszertani tapasztalatok birtokában is – hányszor bámultam üresen, teljesen mint kezdő tanítványaim egyike, egy olyan lapot, amely nem akarta felnyitni a maga varázsát. Az egyetlen út, amely kivezet ebből a terméketlen állapotból, az olvasás és újraolvasás, türelmesen és biza-  
kodva abban a törekvésben, hogy mintegy át- és átítatódjunk a mű atmoszférájával.”

## I.

Annak, hogy egy irodalmi szöveg „üzenete” miért nem hozható stabil fogalmi alakra, nemcsak abban van a magyarázata, hogy jelentés és a mondás hogyanja eminensen éppen az irodalomban bizonyul elválaszthatatlannak egymástól. A fogalmi megrögzíthetetlenség abból is következik, hogy a csak a nyelvi hangzás performatívumában megszólaló jelentés utalásmozgása sohasem teszi lehetővé a megértésnek azt a formáját, amely ezt az utalásmozgást a mű kész-mivoltát *lezáruktként* előállító (meg)képződéssel azonosítja. Az irodalmi mű keletkezetséggént értett képződményi létmódja azért nem a kész-mivoltnál célbaérkező s befejeződő konfigurációk esete, mert a belső jelentés- és hangzásviszonyok artikulálta egész dinamikus összeilleszkedését e konfigurációk nem „befejezik”, hanem rendre és állandóan képesek újraalkotni. Ahol ez a dinamika hiányzik vagy megszűnik, nagyjából az a helyzet áll elő, amellyel Walter Benjamin egykor – nem minden tekintetben védhető módon, de alapos okkal – a rossz műfordításokat jellemezte. Nevezetesen, hogy ezek „nem közvetítenek egyebet, mint a közlést – tehát a lényegtelen”.<sup>2</sup> Az esszével vagy az értekező szöveggel ellentétben viszont maga a műalkotás sajátos időszervezete gondoskodik arról, hogy jelentős műveknél ne következhessek be ilyen befejezettség. A lezárultság végleges befejezettsége innen tekintve pontosan az olyan műveket fenyegeti, amelyek bizonyos recepciós „közmegegyezéstől” kísérve bizonyultak egyetlen formulára hozhatónak. Az ilyeneknek rendszerint azért zárul le egyszersmind az érdemi értelmezéstörténete is, mert – mint néhány kivételtől eltekintve például Móricz regényeiei – a narratopoétikai esendőségük évtizedek múltán sem támasztott többet alá annál, hogy pl. a *Rokonok* a panamák lápvilágának leleplezője. (Ez utóbbi, persze, lehet értékszempont is annak szemében, aki az egyik fajta progresszió kibontakozásával azonosítja a modern magyar regény történetét.)

Abban azonban, hogy a jelentés- és hangzásrelációk mozgása, utalásviszonyaik dinamikája nyitottá teszi a mű világát s így poétikailag legitim módon biztosít egyidejű mozgásteret egymástól eltérő olvasatoknak, az irodalmi műalkotás sajátos időszervezetének csupán az egyik változata

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* = Uő., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1., Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, 9.

érhető tetten. A kettős időszerkezet abból adódik, hogy ez az alternatív befogadhatóság nem korlátozódik a pusztá szinkron párhuzamosságra, hanem a történeti olvasatok „hosszmenti” tengelyén is felszabadítja a szövegek poétikai hatáspotenciáljának változékonyságát. Ami azt is jelenti, hogy az időszerkezet kettőssége a poétikai impulzusok mozgásának lezárhatatlanságát az értelmezések egymásutánjának történeti rendjében is érvénybe lépteti, így téve lehetővé, hogy elvileg bármely mű beléphessen az irodalmi nyelvek és formák élő hatástörténeti folyamatába. Úgyszólván szemléltetve annak tapasztalatát, hogy az önmagában nyugvó, egyszeri és megismételhetetlen műalkotás koncentrált mozgásban-léte éppen annak ellentétéből nyeri stabilitását, amit a tökéletesre csiszolt „kristályszerkezetek” megszilárdult véglegességének nevezünk.

Az önmagában nyugvó műalkotás – állandó képződésre utaló – belső dinamikája mindenekelőtt annak tapasztalatával éri el a befogadást, amit e mozgásban-lét elsődleges időszerkezete okán „elidőzésnek hívunk, s ami az ilyen jelenlétet (*Präsenz*) kitölti”.<sup>3</sup> Ez a teljes jelenlét, amely értelem-szerűen megköveteli, sőt magában foglalja a befogadói ottlétet, annyiban maga is rejt utalásos szerkezetet, utalásos dinamikát, amennyiben oszcillatív természetű tapasztalat testesül meg benne: az ilyen jelenlét ugyanis az olvasást mindig váltakozva utalja önmagához, illetve az önmagától való távolságvételhez. Fontos e helyen hangsúlyoznunk, hogy a hangzás- és jelentésrelációk fenti konfiguratív mozgása az epikai műveknek éppúgy sajátja, mint az ezt közvetlenebbül érzékeltető lírai alkotásoknak. Ugyanakkor a szöveg pusztá partitúra-létből a befogadásban életre kelő, összetett utalásmozgásának antropocentrikus olvasásmódja nagyon is hajlik arra, hogy a műben mondottakat „továbbító” konfiguratív képződést valamely eredeti beszélőre vezesse vissza, s ekként a narratív szubjektum, illetve a lírai alany *poétikai alakzatait* is – bár közvetett, de – intencionált szerzői arc-kölcsönzés termékének tekintse. Ezzel szemben az irodalmi szöveg nyelvi jelenléte – hiszen a szövegek mindig csak a hozzájuk való visszatérésben vannak jelen – úgy követeli meg az eredeti szószerintiség befogadásbeli megisméltését, hogy eközben e művelet „nem egy eredeti beszédhez nyúl vissza, hanem egy új, ideális beszédre tekint előre”.<sup>4</sup> És valóban, a szöveg

<sup>3</sup> Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation = Text und Interpretation*, szerk. Philippe FORGET, Fink, München, 1984, 54.

<sup>4</sup> *Uo.*, 48.

figuratív ágenseire nézve több évtizede nehezen megingatható poetológiai konszenzus övezi azt az elgondolást, hogy szigorúan véve nem a szöveg a történetmondó vagy a vallomástevő alany műve, hanem éppen fordítva:

[a] lírai ént [...] – így nemrég a líra kapcsán egy utóhermeneutikai megfontolás – nem egy olyan művészi szubjektum lecsapódása-ként/folyományaként (*Niederschlag*) kell felfognunk, aki egy költeményben fejezi ki magát. Ez sokkal inkább olyanfajta szubjektív hang, amely a költeményben előállított konstelláció révén konstituálódik. A költemény a maga konstellációjával bizonyos értelemben saját nyelvet bont ki (*entwickelt*). Pontosan ez a nyelv érthető azután úgy, mint egy saját, szubjektív hang artikulációja. Egy költemény beszéde a maga sajátosságában tehát nem valamely művészi szubjektumra megy vissza.<sup>5</sup>

Az epikus történetmondó alakzata ugyanígy (próza)nyelvi konfigurációk mozgásában jön létre, elsődlegesen talán mégis azzal a különbséggel, hogy az elbeszélői hang egy nagyobb áttétellel távolabb kerül attól a befogadasmódtól, amely a költészet esetében közvetlenül a lírai hang uralma alatt, azon keresztül válik részesévé a mű történeti esztétikai tapasztalatának. Ez a bevonódás és részesülés az epika esetében még akkor sem ilyen közvetlenséggel megy végbe, ha a prózai műalkotások nyelv művészeti konfigurációja ugyanúgy poétikai formák, jelentésimpulzusok és módálisan artikulált beszéd, dikció összjátékán keresztül lép működésbe. Az ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a nyelvi dallam, a mondatépítés, a szintaxis, ritmus és prozódia együttműködése meglehetősen eltérő módon helyezi el a szöveg ágenseit a maguk világában lírai mű esetén, mint az

<sup>5</sup> Georg W. BERTRAM, *Sprache als Medium von Kunst. Über künstlerischen Sprachgebrauch = Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, szerk. Hajnalka HALÁSZ – Csongor LŐRINCZ, Transcript, Bielefeld, 2019, 34. Bertram konstelláció-fogalma – noha annak képződéséről közelebbről nincs szó a művészi nyelvhasználatot „explikatív nyelvhasználatként” értő tanulmányban – sok tekintetben párhuzamos, sőt rokonítható is az itt használt konfiguráció-fogalommal, de a maga statikusságával inkább olyan szövegfogalom közelségére utal, amelyre nem a gadameri értelemben vett köztes hermeneutikai státusz jellemző („nem vannak, hanem elgondolnak/vélelmeznek” – GADAMER, *Text und Interpretation*, 51).



epikában. Ez a legelőször is a nyelvi perspektíva eltéréseit érzékeltető különbség a szövegépítő konfigurációk működésének abból a műegészre kisugárzó különbségéből adódik, hogy míg a lírai szöveg a (ki)mondottság módusában szólal meg, az epikait mindig a (szükségszerűen distanciát létesítő) elmondottság benyomása uralja. Ez utóbbi esetben az epikai történetmondónak még akkor is nyilvánvalóbb a történésektől való elválasztottsága, ha valamely lírai beszélő közvetlen (például „tudatregényi”) belefoglaltságának helyzetében találja magát. Az epikai mű nyelvi konfigurációjának perspektívamozgása (például nézőpont és beszédhelyzet, közlés és hangnem, *opsis* és *melos* változó viszonyain keresztül) elsősorban olyan narratív ágensek poétikai alakzatait teremti meg, amelyek a nyelvi előállítottság aktusát „feledtető”, mert döntően a világszerűség evokáló, „tárgyasító” effektusait működtető beszéd retorikájának köszönhetően térben és időben is távolabbi, „elválasztottabb” világot nyitnak föl, mint a lírai közlés alapvetően közelséget előhívó dikciója. Az „egyszer volt, hol nem volt” népmesei fordulata jól érzékelteti a fenti kettős távolságot: amiről szó lesz, *nem most* és *nem itt* történt vagy ment végbe. (Käte Hamburger a grammatikai elbeszélő múltat például nem is temporális kategóriaként fogta fel, hanem egyenesen a narratív fikció műnemi ismervének tekintette.<sup>6</sup>) Végeredményben azonban, miként a lírai alanyra, úgy a narrátorra nézve is elmondható, hogy nem ő a szöveg tulajdonképpeni elmondója, hanem éppen megfordítva: mindaz, ahogyan a narrátor élénk kerül, elmondja és prezentálja a világot, abból a szövegből fejlődik ki, amelynek elmondójaként maga a mindenkori narrátor – itt most a szó szoros értelmében véve – *figurál*.

Itt szükséges emlékeztetnünk arra, hogy a lírai és az epikai közlés mód *alánya* közti különbséget már Hegel sem fikció és valóság máig kedvelt szembeállításával közelítette meg, hanem igen találóan a *beszédfajták eltéréseire* utalt, amikor e különbözőséget a *Sänger*, illetve az *Absänger* – összetartozó, s mégsem azonos – fogalmaival érzékeltette:

a szellemi szemlélet és érzés számára tárgyasított világot nem a dalnok (*Sänger*) adja elő, olyan módon, hogy az az ő saját képzelete és eleven

<sup>6</sup> Ld. Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* [1957], KlettCotta, Stuttgart, 1994<sup>4</sup>, 61–65.

szenvedélye formájában adhatná tudtul magát, hanem az énekes (*Ab-sänger*), a *rapszódosz* mondja el [*nekünk, recitálva, 'hersagen'*] mechanikusan, könyv nélkül, olyan versmértékben, amely ugyanazon egyformasággal s jobbra a mechanikushoz közeledve, nyugalmasan áramlik és gördül tova. Mert amit az énekes elbeszél, annak tartalom és ábrázolás tekintetében olyan, tőle mint szubjektumtól távoleső és magában lezárt valóságként kell megjelennie, amellyel sem magára a tárgyra vonatkozóan, sem az előadás tekintetében nem szabad teljesen szubjektív egyezésre/egyesülésre lépnie.<sup>7</sup>

Bár a lírai és az epikai műnem elkülöníthetőségének – a történetitől a szemantikain és a textuális-stilisztikain át a formai-szerkezeti tárgyalásmódokig – nagyon változatos és alig belátható gazdagságú szakirodalma van, meglehetősen csekély azon érdemi kísérleteknek a száma, amelyek kifejezetten a hangnem és a beszédmód *nyelvmediális* sajátosságain keresztül tesznek kísérletet az elhatárolásukra. Ráadásul, ha ez utóbbi esetekben az általában vett irodalmi „nyelvhasználat” formálpoétikai jegyeire irányul a vizsgálódás, többnyire azzal kell beérnie, amit Dieter Lamping első líra-könyve volt kénytelen megállapítani, nevezetesen, hogy

nyilvánvalóan nincs olyan saját szabályokkal rendelkező „költészeti nyelv”, amely minden versbeszédre és csak a versbeli beszédre volna érvényes. A költeménybeli nyelvhasználatnak sem ortográfiailag, sem lexikailag, sem fonetikailag, sem morfológiailag, sem szintaktikailag, sőt még szemantikailag sem kell eltérnie a prózai szövegek nyelvhasználatától.<sup>8</sup>

És valóban, annyiban jogos is ez a feltűnően formálingvisztikai ismérveket sorakoztató következtetés, hogy a nyelvhasználat ama kiterjesztése nélkül beszél a lírai műnemről, melynek híján működésképtelen *maga a nyelviség*

<sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások* III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 248–249. (A fordítást értelemzavaró hibák miatt több helyen módosítottam. – K. Sz. E.)

<sup>8</sup> Dieter LAMPING, *Das lyrische Gedicht*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen, 1989.

egyáltalán. Legalábbis ha a tapasztalat szerinti nyelvet „végső soron a hangalak (írás kép), a melódia és ritmus, valamint jelentés (értelem) egységeként képzeljük el.”<sup>9</sup> Így tekintve a két műnem közti konstitutív különbségeket olyan körülmények között kell keresnünk, hogy még e kiterjesztésben is egyaránt sajátja mindkettőnek – a szemantikai mondottság és a beszédtempó hogyanjától a kompozícióképződésen, a hangszerelt nyelvi dallam ritmikus lefutásán át a hangoztathatóságot moduláló hangfekvésen és frazírozáson keresztül egészen a kádenciáig – számos olyan prozódiai tényező, amely mindig közreműködik a műalkotás egyediségének előállításában.

Azon túl azonban, hogy a líra és az epika is mindig hangolt beszédként képes csak megszólalni, mindjárt számottevő különbségek mutatkoznak az interpretánsként értett műnemiség viselkedésében. Mindenekelőtt azért, mert a lírai beszédnek egészen más a viszonya *a benne maga által mondottakhoz*, illetve azok nyelvi „szcenikájához”, mint az epikainak. Abban ugyan már meglehetősen korlátoz bennünket a költészet újabb kori alakulástörténete, hogy a versben eredendően a romantikus „bensőség” hegeli szubjektumának önkimondását lássuk, de az a bizonyos „Innerlichkeit”, amelyet a tiszta lírai dalszerűséghez szokás kötni, ebben a nézetben a költészet egyik olyan alkotóelemét (is) jelent(heti), amely némi átértelmezéssel nagyon is használhatónak bizonyul a két műnem közti különbségek korábbinál termékenyebb megvilágításában. Mert ha ezt a bensőséget nem csupán az „előadást átlelkesítő” és azt így „a zenei oldal felé” terelő kedély tartozékának<sup>10</sup> tekintjük, hanem számba vesszük a beszéd evokált térvizonyokat is „szóhoz juttató” poétikai teljesítményét, beláthatóvá válik, hogy ennek a térbeli „belüllétnek” az epikai „kívüliséggel” való szerkezeti összehasonlítása nagyon is lényegi következtetésekre ad lehetőséget a két-fajta nyelvi viselkedés tekintetében.

Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy a bensőség, mint belsővé-tétel (*Erinnerung*) – Staiger hagyományos formuláival szólva – mindig „a szubjektum és objektum közti távolság hiányát”, azok „lírai egymásban-létét”<sup>11</sup> nyilvánítja

<sup>9</sup> Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”*, ford. BACSÓ Béla = Uő., *Útjelzők*, szerk., jegyz., utószó PONGRÁCZ Tibor, Osiris, Budapest, 2003, 309.

<sup>10</sup> HEGEL, *Esztétikai előadások* III., 249.

<sup>11</sup> Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, DTV, München, 1975<sup>3</sup>, 47.

meg, akkor a külsőnek és a belsőnek ez az elválaszthatatlan szerkezeti egybeillesztettsége olyan ismérve lesz a lírai *beszédnek*, amely egyfajta saját, önmagától elválaszthatatlan modalitással hangolja a mondottakat. Ez a beszédmód így lényegében magában a lírai megnyilatkozás elsődleges – tárgykörnyezeti értelemben vett – térnélküliségében alapozza meg a vers esztétikai tapasztalatát. A narratív beszéd tere viszont azért képződik meg másképpen, mert annak alanyát szükségszerűen a dolgokhoz és a környezethez való viszonyának kívülségében, saját elválasztottságán keresztül állítja elő a történetmondás nyelvi modusza. Amikor Staiger a lírai hangoltságot – a *Gegenstand* (szó szerint: *szemben-állást* jelentő) fogalmával ellentétben – a *Zustand* szóhoz rendeli,<sup>12</sup> olyan beszéd ismértvét fogalmazza meg, amelynek alanya – mint-hogy nyelvi állapota felszámolta azt – nem helyezhető el a mindig átellenesiséget és tárgyiasságokat feltételező térbeliségben. Ennyiben ez a hangoltság csak a beszélőhöz tartozhatik, és úgy sajátja az egyedi beszélőnek, hogy hangulatként is elveszíti a külső és belső közti megosztottságot. Egyfelől nem érzem, mert nincsen iránya, de, miközben mégis határozottan egyvalakié, nem származtatható a térbeliségből, mivel „[n]em »kívülről« és nem is »belülről« jön”.<sup>13</sup>

Az elbeszélő énje ezzel szemben egészen másképp helyezkedik el az epikai beszéd nyelvi világában. Ellentétben a lírai alany csak magát megnyilvánító, nem privát, de egyedi magánbeszédével, az elbeszélőt olyan közvetítő beszéd<sup>14</sup> jellemzi, amelynek nemcsak dolgokat kell evokálnia, hanem más szubjektumokat is meg kell szólaltatnia. És bár az ő beszéde is hangolt beszéd, ám az elbeszélő mű átfogó vagy uralkodó nyelvi hangoltsága nem az ő pusztá magánbeszédének függvénye. Ahol a narrátor beszéde megszólal, az azért jóval összetettebben orkesztrált s többfajta regisztert megnyilvánító nyelvi tér, mert a lírai beszédhez képest *több áttételen keresztül helyezkedik el saját – változó evokatív műveletekre kényszerített– beszéde terében*. Az epikai mű így megképződő nyelvi világa ezért a legkevésbé sem alkalmas arra, hogy a közlést külső és belső egymásba-foglaltságán keresztül *egyvalakinek* a térnélküli hangoltságában alapozza meg. Az

<sup>12</sup> Ld. *Uo.*, 46.

<sup>13</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1989, 273.

<sup>14</sup> Az egyedi/egyéni (=lírai), a közvetítő (=epikai) és a kölcsönös/dialogikus (=drámai) beszéd kategóriáival a maga műnemi felosztásában Lamping lényegében Diomedész *Ars Grammaticájának* klasszifikációját követi. Ld. LAMPING, *Das lyrische Gedicht*, 95.

epikai műnek – minthogy beszédének az általa mondottakhoz képest túlnyomórészt jóval külsődlegesebb, elválasztottabb és közvetettebb a viszonya – nem lehetséges lírai értelemben vett hangulata. Amit az epikai műben „hangulatra” emlékeztető fenomén gyanánt tapasztalhat az olvasás, az hangoltság ugyan, de nem a dolgoké, a szereplőké vagy a narrátoré, mert létmódja szerint – bár mindig valakik érz(ékel)ik s így csak érzékelésben van „meg” és „itt” – *nem tartozik senkihez*. Azt, amit a lírában hangulatnak nevezünk, az epika nyelvi mozgása és a mű képződésének poétikai konfigurációja a szubjektumon túlra, kívülre helyezi, és ami itt jelenséggént belép az esztétikai tapasztalatba, annak elsősorban térbeli karaktere van. A hangulat eredendően keletkezik, amikor megtapasztalják, az pedig, aminek itt mediális valósága van, abba inkább belekerülünk, mint valami már eleve *meglevő rajtunk kívülre*. Ez a fenomén ennyiben tehát nem is jelölhető a hangulat poétikai fogalmával.

## II.

Az emberi ittlét ugyanakkor valamiképpen már mindig is hangolt lét, éppen „azáltal, hogy megmutatja, »hogyan érezzük magunkat«, a létet »jelenvalóság«-ába juttatja.”<sup>15</sup> Sőt, az ember lényegéhez tartozik, hogy „itt-léte mindig [...] azt jelenti: hangoltan-lenni.”<sup>16</sup> Úgy is mondhatnánk, az emberi jelenvalólet eleve csak ebben a – megismerést, érdeket és akaratot megelőző – diszpozícióban képes egyáltalán fellelni magát. Ennek a diszpozíciónak a hangoltsága – az emberhez legközvetlenebbül hozzá tartozó hang (*Stimme*) jóvoltából – elsősorban a beszéd nyelvi médiumán keresztül nyilvánítja meg magát mások számára. A hang és a diszpozíció ilyen antropológiai összekapcsoltsága az irodalomban azonban azért veszíti el a maga közvetlen szituatív referencializálhatóságát, mert a hangulatok jelentésképző potenciálja a nyelvművészeti alkotottság poétikai „valóságaként” lép be az olvasás tapasztalatába. Ami azt is jelenti, hogy az irodalomban sehol megnyugtatóan nem bizonyul elválaszthatónak egymástól a *tematizált* humán világbanlét diszpozicionális *hangoltsága* és az azt *felidéző/előhívó* irodalmi beszéd, a mindenkori poétikai dikció *hangszereltsége*. Az *Édes Anna* példájával szólva: az, hogy

<sup>15</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 270.

<sup>16</sup> Martin HEIDEGGER, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit = Uő., Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944*. Bd. 29/30., Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 2004<sup>3</sup>, 268.

hogyan értsük Anna közömbösségnek tetsző tárgyalásbeli lehangoltságának váratlan megváltozását, nem függetlenedik annak a beszédnek a modális hangoltságától, amelynek evokatív műveletei látszólag csupán tudósítanak bennünket a történekekről. A távolított nem-sajátnak és az azt mondva létesítő sajátának ez a feszültsége olyan alapvető karakterjegye az epikai műnemnek, amilyenre a lírai költészet nincs ráutalva.

Az epikának ezt az összetett hangoltságát a fentiek alapján közelebből leginkább talán az *atmoszféra fogalmával* lehetne jelölni. Annál is inkább, mert a hangoltságnak ez a kockázatosan homályos, a hangulattól nem pontosan megkülönböztethető (természettudományi eredetű) fogalma mediálisan ugyan nem stabilizálódik immateriális és érzékleti/anyagszerű létmód között, annyiban azonban biztonsággal eligazíthatja az értelmezést, hogy egyfelől *nem a szubjektív önkimondás* modális tartozéka, másfelől bizonyosan nem képződik meg az *odaértett térbeliség* valamely formája nélkül. Erre a konstitutív, *érezkelt* szerkezeti sajátosságra utal legjobb értőjének több változatban is megfogalmazott alapfelismerése, amely szerint

Az *atmoszféra*, egészen általánosan szólva, egy felület nélküli térnek a teljes vagy részleges, ám mindenesetre jelentősen kiterjesztett elfoglalása (*Besetzung*) abban a tartományban, amit jelenlevőként élünk át.<sup>17</sup>

Az *atmoszféra* közelebbi szerkezeti artikulációját, illetve annak Schmitztől eltérő értelmezését az utóbbi években elsősorban Gernot Böhme munkái igyekeztek – noha más kérdésirányból – applikatív esztétikai érvénnyel kibontani. A *kiterjedés* „helynélküliségének” ontológiájával szemben – ahol a Schmitz adta értelemben nem a dolgok keltenek atmoszférát, hanem épp az atmoszférák kölcsönöznek (többek közt pl. esztétikai) karaktert a dolgoknak – Böhme felfogásában az atmoszférák

<sup>17</sup> Hermann SCHMITZ, *Atmosphären*, Karl Alber, Freiburg–München, 2020<sup>3</sup>, 69. Hogy az *atmoszféra* miért inkább „elfoglalja”, mintsem „betölti” a teret, annak az a magyarázata, hogy fontos fajtái között megtalálhatjuk az „üresség atmoszféráit” is, illetve, hogy az itt adott értelemben ki- vagy betölteni nem a felületnélküli, hanem csak a – dolgokat mindig valamely meghatározott helyhez juttató – háromdimenziós tereket lehet. Ld. *Uo.*, 30.

terek, amennyiben dolgok, emberek vagy környezet-konstellációk jelenléte révén, vagyis ezek ön(magukból való)kimozdulása, ek-sztázisa által nyernek „színezetet”. Ők maguk valami jelenlétének a szférái, ők képezik e jelenlét valóságát a térben. Schmitz tételétől/ feltevésétől (*Ansatz*) eltérően így az atmoszférákat nem a szabadon lebegés kötetlen módján gondoljuk el, hanem épp fordítva, olyan valami gyanánt, ami a dolgokból, emberektől vagy azok konstellációiból indul ki, és ezek alkotják meg. Az atmoszférák ekként sem nem úgy vannak koncipiálva, mint valami, ami objektív, vagyis olyan tulajdonság foglalatja, amelyekkel a dolgok bírnak, ugyanakkor mégis van valami dologszerűségük, a dologhoz tartozójuk, amennyiben a dolgok valójában a tulajdonságaik révén – azokat ek-sztázisokként értve – artikulálják jelenlétük szféráit. Az atmoszférák ugyanakkor nem is szubjektív valamik, például nem valamely lélekállapot határozza meg őket. Ugyanakkor mégis szubjektív jellegűek, szubjektumokhoz tartoznak, amennyiben emberek érzik őket testi jelenléttel és ez az érzés egyszersmind a térben elhelyezkedő szubjektumok testi állapota (*leibliches Sich-Befinden*<sup>18</sup>) is.<sup>19</sup>

Alighanem az atmoszférának ebből a köztes „térbe” illeszkedő vagy kényszerülő létmódjából következik, hogy a mindig hangoltság formájában bekövetkező megtapasztalásának éppen nem a dimenzionalitásban képződik meg a médiuma. Az atmoszféra sokkal inkább olyan anyagtalan „materialitású” *érzéseken* keresztül nyilvánul meg, amelyeknek elsősorban az önmagához tartozóként érzett saját test nem felületi-érzékszervi „észleletei”<sup>20</sup> a forrásai.

Knut Hamsun *Éhség* c. regényében (*Sult*, 1890) az elsőszemélyű elbeszélő cellabeli eszmélkedését úgy hangolja egy különös kettős fenyegetettség, „a koplalás vidám örületének” diszpozíciója, hogy úgyszólván sűrítetten viszi színre az anyagtalan materialitásban érzékelt atmoszféra megfoghatatlan,

<sup>18</sup> Tkp. az önmagánál-lét testi érzetű diszpozíciója. A test itt nem a látható testtel (=Körper) azonos, hanem az érzett saját testtel (=Leib).

<sup>19</sup> Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2019<sup>4</sup>, 33–34.

<sup>20</sup> Schmitz egyebek közt ilyenek gyanánt számol például a félelemmel, fájdalommal, rémülettel, éhséggel, szomjúsággal, gyönyörrel, frissességgel, fáradtsággal stb. Ld. például: SCHMITZ, *Atmosphären*, 84.



„kézre keríthetetlen” létmódját. A „terjengés”, a belefoglaltság, a mediális tónusok, és a ringás, a vonzottság, a lebegő ereszkedés változatos formáit halmozó elragadottság érzetei itt olyan komprimált halmazállapotba préselik az alaktalanságot, hogy arra – ahogyan azt úgyszólván kvázi-materialitással mégis „megtapasztalhatóvá” teszi – az újabb regénytörténetben is alig akad példa. Az elbeszélés dallamvonalának drámai hullámvázú mozgása ugyanakkor – egy rövid felkiáltó mondattal – éppen azon a kivételes sűrűsödési ponton vált a mű egyik nevezetes részletében ereszkedő lejtésből határozottan emelkedőbe, amikor paradox módon az önmagát is tematizáló monológ a maga leglátványosabb nyelvi kudarcát rögzíti. Az epikai modernség egyik legeredetibb színesztéziája itt ugyanis a lehető legközvetlenebb testi közelségbe rántja a beszélő száját is befeketítő – magát is a végletekig *materializáló* – (*leg*)*feketé(bb)* szó kétségbeesett kísérletét a megfoghatatlan *materiális* megnevezésére:

Kinyitottam szememet. Miért hunynám le, ha nem tudok aludni? S ugyanaz a sötétség terjengett körülöttem, ugyanaz a kifürkészhetetlen, fekete örökkévalóság, amely ellen gondolataim berzenkednek, s képtelenek megérteni. Mihez hasonlítsam az ilyen sötétséget? Görcsös erőfeszítéssel igyekeztem, hogy megtaláljam az igazi szót, a legfeketebb szót, amely pontosan kifejezi, mennyire sűrű az ilyen sötétség, azt a kegyetlenül fekete szót, amelynek kimondásától számcsúful bekormozódik [orig.: *feketére festi a számát*]. Istenem, mekkora sötétség! S akaratlanul visszagondolok az öbölre, a hajókra, a rám leselkedő fekete szörnyekre. Legszívesebben magukhoz szívónának, letepernének, hogy átröpítsenek országon-világon, emberi szem nem látta birodalmakon keresztül. Tutajon ringok, víztömegek vonzásában, felhők közt, s zuhanok, zuhanok... [orig.: *felhőkben lebegve*, ill.: tkp. *ereszkedve*...]<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Knut HAMSun, *Éhség*, ford. HAJDÚ Henrik, Háttér, Budapest, 2001, 51.

A közlés és a hangzás összjátékának alakulásában képződő dallamvonal prozódiai viselkedése az eredetiben annyiban még finomabb artikuláltságú, hogy a fordulópont után „föld és tenger fölé” (*over Land og Hav*) emelkedő, eladdig meglehetősen rövid egységekre tördelt, „kattogó” hangzásív a szekvencia ringó-lebegő zárlatában finoman újra ereszkedve érkezik el egy (éppen nem „zuhanó”, hanem) harmonikus *materiális* hangzás (*svaevende, dalende, dalende*) – még a zenei eredetű ütemmetrikai sémák értelmében is – nyugvón lefelé tartó állapotába.

Jól követhető itt a főhős köztesség-tapasztalatának az a tudatos alakítású poétikai *komponense* is, *amely* az atmoszféraérzékelés alaktalanságát – éppen a szemantikailag mondhatók hangsúlyos korlátozásával – megszilárdíthatatlan köztességgént *teszi jelenlevővé* az olvasás percepciójában.<sup>22</sup> Az atmoszféra érzékeléséről szóló beszámolóknak alighanem a köztesség tapasztalatszerkezeti sajátosságai következtében az egyik leggyakoribb közös vonása – az *atmós* (ατμός) eredeti jelentésétől nem messze távolodva – a „tapasztaltak” egyfajta *fluidumszerűségének* hangsúlyozása. És ez még akkor is így van, ha pl. az atmoszféra „látható” keletkezésének érzékszervi

---

Eredetiben – a maitól eltérő helyesírással – így szól az 1890-es, első teljes kiadás részlete: „Jeg åbned Øjnene. Hvor kunde jeg også holde dem lukket, når jeg ikke kunde sove? Og det samme Mørke ruged omkring mig, samme uudgrundelige sorte Evighed, som min Tanke stejled imod og ikke kunde fatte. Hvad kunde jeg dog ligne det med? Jeg gjorde de mest fortvivlede Anstrængelser, forat finde et Ord, der var sort nok til at betegne mig dette Mørke, et Ord så grusomt sort, at det kunde sværte min Mund, når jeg nævnte det. *Herregud, hvor det var mørkt!* Og jeg bringes igen til at tænke på Havnen, på Skibene, de sorte Uhyrer, der lå og ventede på mig. De vilde suge mig til sig og holde mig fast og sejle med mig over Land og Hav, gennem mørke Riger, som ingen Mennesker har set. Jeg føler mig ombord, trukket tilvands, svævende i Skyerne, dalende, dalende...”

A magyar fordítás ugyan nem képes érzékeltetni, de már itt, az *Éhség* (*Sult*) első-személyű elbeszélésében is jól érzékelhető a beszéd *személyen túli hangolásának* az a módja, amelynek nyelvi „atmoszféráját” a Nobel-díjas *Markens Grøde* (1917, *Az anyaföld áldása*) kapcsán a következőképpen írja le Erich Auerbach. Az az Auerbach egyébként, aki Hamsun már 1946-ban a legnagyobbak közé sorolta: „*Az anyaföld áldásai* című regényben azt a határt, amely a regényalakok közvetlen vagy átértelmeződő megnyilatkozásai, illetve az írói tudósítás közt húzódik, Hamsun a *hangnemen keresztül* hagyja elmosódni; úgy, hogy soha nem vagyunk egészen biztosak abban, vajon az író halljuk-e a regényen kívülről; a mondatok úgy hangzanak, mint ha a cselekvő személyek egyikétől származnának, vagy esetleg olyasvalakitől, aki éppen arra haladtában figyel meg a folyamatot.” Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Tübingen–Basel, 2001<sup>10</sup>, 507. (Kiem. K. Sz. E.) Ezt a különleges nyelv művészeti effektust értékeli úgy a svéd akadémia egyik ajánlója is, mint „az epikai és a lírai teljességgel görögös egyidejűségét”. Ld. erről Walter BAUMGARTNER, „*Segen der Erde*” im Kampf gegen den „Bolschewismus der Poesie”. *Knut Hamsun und der Nobelpreis*, Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft. Heft 107 (1997), 39.

<sup>22</sup> Joggal hangsúlyozza Knausgård az *Éhség* formaalkotásának azt az érzékeny nyelviségét, amely már akkor „behatol a világba, *mielőtt* a jelentés keletkezik, *mielőtt* értelmezéshez jutnak a jelek, tehát [ott van] a mindig még nem magyarázottban. [...] Ebben a térben, melyben a korlátozásoknak és a nyitásoknak, vagyis a formának más volt az összetétele, mint az akkori időszak egyéb regényeiben, Hamsun csaknem olyan messzire volt képes elmenni, amennyire csak akart, és a regény azért hat maig is »modernnek«, mert ebben még senki nem jutott olyan messze, mint ahogyan azt Hamsun a szövegében tette.” Karl Ove KNAUSGÅRD, *Das Amerika der Seele. Essays*, Luchterhand, München, 2016, 112–113. (Kiem. az eredetiben.)

tudósítású eseteiről van szó (ld.: köd, füst, pára, homály, derengés, elmosódottság stb.). De magának annak az általában vett, *immateriális hangoltságnak* is lehet valami hasonló fluidumszerűsége, amelyik nem feltétlenül bizonyul kizárólag külső eredetűnek. Megragadhatóságának egyik legszemléletesebb példáját éppen Heidegger nevezetes szinesztéziája adja, amellyel a nála nagyon kitüntetett mély unalom alaphangulatát jellemezte:

A mély unalom, amely *hallgatólag ködként* vonul/húzódik/lendül(?) ide-oda a jelenvalólét szakadékaiban, minden dolgot, minden embert s velük együtt önmagunkat is egy különös-furcsa közömbösségbe szorít bele.<sup>23</sup>

Jól mutatja ez a fogalmazás a fluidumszerűség kiterjedt – egyszersmind bizonytalanul homályos – jelentéskörének azt a talán legismertebb tulajdonságát, amelyben egyszerre van ott a lebegőnek érzett és „alakatlan” kvázi-materialitás mozzanata, illetve másfelől annak éppen a maga anyagtalanságában irányulni képes, kényszerítő kisugárzása is.

Márai elbeszélőjének *Sportpalast*-beli beszámolójában *látszólag* – és kivált kezdetben – például nem a lassan és alig ide-oda lendülő üres közömbösség lebegésének hipotetikus anyagszerűsége dominál. Ehelyett a fluidum-effektusnak egy inkább a delejezést idéző, immateriális nyomatéka hangolja az atmoszférát, amely majd úgyszintén *kényszerítő* erővel terjed rá a jelenlévőkre:

Kerestem pillantását, de sokáig nem sikerült szemébe néznem. Ez a pillantás, melyről később oly sokat hallottam, ez a félelmes-rejtelmes nézés, melyet „mágikus”-nak, „fluidummal telítettnek” neveztek azok, akik veszéyes vagy döntő pillanatokban e szempárba pillantottak, ez a pillantás, melytől megremegtek ravasz diplomaták, agyafúrt államférfiak...<sup>24</sup>

<sup>23</sup> „Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen.” HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?* = Uő., *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970.*, Band 9., *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1976, 110. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>24</sup> MÁRAI Sándor, *Jelvény és jelentés*, Helikon, Budapest, 2007, 92.

Ám végső soron még ezt az igéző-delejező hatást is csak az a teljes kiterjedésű potenciál képes életre kelteni, amely a minden különülést lehetetlenné tevő atmoszféra „létmódjához” tartozik.

Az ellenállhatatlan kiterjedés alaktalan tapasztalata úgy éri el Garren Pétert is, mint amelyet a liturgikus megrendezettség felismerhető jegyei ellenére sem lehet – ahogy a regény „motivációkat” kereső reflexióinak hálózata is érzékelteti – pusztán a megrendezettségből levezetni: „A »démonikus«, mely érezhető volt a teremben, semmi esetre sem sugárzott a jelenségből, az alak csak alkotóeleme volt annak a nyugtalanító, fojtogató feszültségnek, ami eláradt most a teremben, a hallgató tömeg lelkében, bennem is.”<sup>25</sup> Ami itt tehát azt is jelenti, hogy az atmoszféra létmódjához aligha lehetséges olyan kategóriákkal hozzáférni, amelyekkel a dolgok és jelenségek ún. ontikus „szituáltságát” szokás megközelíteni. Joggal írja az atmoszféráról már legkorábbi munkájában Gernot Böhme, hogy

nem igazán tudjuk, azoknak a tárgyaknak és környezeteknek tulajdonítsuk-e őket, amelyekből kiindulnak, vagy azoknak a szubjektumoknak, akik tapasztalják őket. Azt sem igazán tudjuk, hol vannak. Az atmoszférák bizonyos értelemben mintha *ködszerűen* töltenék be a teret érzési színezettel (*Gefühlston*).<sup>26</sup>

Hozzátehetnénk, a fenti képlet annyival bonyolultabban is alakulhat, hogy a szubjektumok nemcsak átélnek vagy érzékelnek atmoszférákat, hanem, mint majd Márai regényének egy másik szakaszán látni fogjuk, tőlük, sőt belőlük is kiindulhatnak atmoszféra jellegű hatások. Ugyanakkor mégsem úgy, hogy egyedül ők volnának az atmoszférikus hatás forrásai – ez inkább az auratikus effektus esete –, hanem mindig egyfajta konfiguratív kölcsönösség formájában lépve működésbe.

<sup>25</sup> Uo., 99.

<sup>26</sup> Gernot BÖHME, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985, 200. (Kiem. K. Sz. E.)

## III.

Az epikai atmoszféraképződésnek azokat a paradigmáit, amelyek a jelenkori prózaolvasást is kondicionálják, köztudottan a 19. század klasszikus regényei alakították ki. Közülük is *A páрмаi kolostor* (1839–46) szcenikus jellegű auktoriális elbeszélése számít mintaérvényűnek, ahol az elbeszélés Fabrice del Dongo-t követő fókuszáltsága az ő érzékelésterében „elhelyezkedve”, de a főhős (korlátozott) látószögét az elbeszélő nézőpontjával összekötve tudósít a waterlooi csata történéseiről. Beszédhelyzet és látószög eme feszültségéből keletkezik a távlati orientációját veszített helyszíni ottlét olyan színrevitele, amely Fabrizio csatatéri tapasztalatainak atmoszféraérezkelésén keresztül megy végbe. A tudósító–beszámoló jellegű elbeszélés ugyanis olyan érzékelésformát működtet, amely folyamatosan ismétlődő impulzusokon keresztül érzékelteti a közvetlen testközeli befoglaltság „térnélküliségét”, egyszerűbben szólva a térbeli hollét elhelyezhetetlenségét:

„– Végre tűzbe kerültem! Láttam a csatát! – ismételte Fabrizio elégedetten. – Most hát igazán katona vagyok!” A kíséret ekkor már száguldva iramodott előre, és hősünk végre megértette, hogy a rögöket ágyúgolyók repítik mindenfelől a magasba. *Hiába nézett arrafelé*, amerről a golyók süvítettek, az üteg fehér füstjét *végtelen messzeségben* látta, és az ágyúlövések egyenletes, szüntelen moraja közben *úgy tűnt, sokkal közelebből hall* sortüzeket; az egészet nem értette.<sup>27</sup>

Majd:

A vörös lovasok egyik sora ügetve próbált a mélyen fekvő úthoz közeledni, melyen a marsall és kísérete lassan, cuppogva lépdelt a sárban. A füsttől [orig.: *la fumée*] nem *látták tisztán* [orig.: *rien distinguer*] azt a *területet*, amerre mentek; néha vágtható katonák váltak ki a fehér gomolygásból [orig.: *cette fumée blanche*]. [...] Fabrizio már jó ideje

<sup>27</sup> STENDHAL, *A páрмаi kolostor*, ford. ILLÉS Endre, Európa, Budapest, 1997, 68. (Kiem. K. Sz. E.)

*nem látta az ágyúzástól felfreccsenő fekete földet. Az egyik vértesez-red mögé értek: tisztán hallotta, hogyan kopog a kartácstűz a mellvértéken, s látta, amint sokan felbuktak.*<sup>28</sup>

Az elvesztett orientációnak az egész nagyobb elbeszélésszekvencián keresztül tovább sorjázó példái azonban – a zuhogó esőtől, süppedő sártól az állandó ágyúszón, golyósüvitésen, felcsapó lángokon át a szüntelen füstgomolygásig – nemcsak az atmoszféra folyamatosságának fenntartását szolgálják. Az érzéketi tapasztalatok nem szűnő ismétlődése ugyanis éppen a Napóleon-korszak emblematikus alakjánál készíti elő annak paradox tapasztalatát, hogy éppen a történelem élő szemtanúja, a közvetlen helyszíni szereplő az, aki nem tud arról, hogy a világtörténelem egyik legnagyobb csatájának volt a részese:

Fabrizio szinte új emberré vált, annyit s oly mélyen gondolkodott mindazon, amit megélt. Egyetlen kérdésben maradt gyerek: csata volt-e, amit látott? S másodszor: ez a csata a waterlooi csata volt-e? Életében most először élvezte az olvasást; egyre azt remélte, hogy a napilapokban vagy a harctéri tudósításokban valamilyen leírásra

---

<sup>28</sup> Uo., 69, 74. (Kiem. K. Sz. E)

„« Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. » À ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. *Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme*, et, au milieu du ronflement égal et continu produit par les coups de canon, *il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisines*; il n'y comprenait rien du tout.”

[...]

„Une ligne de cavaliers rouges trottaient pour se rapprocher du chemin en contrebas que le maréchal et l'escorte s'étaient mis à suivre au petit pas, pataugeant dans la boue. La *fumée* empêchait de rien distinguer du côté vers lequel on s'avancait ; l'on voyait quelquefois des hommes au galop se détacher sur cette *fumée blanche*.”

[...]

„Il y avait déjà longtemps que Fabrice *n'apercevait* plus la terre volant en miettes noires sous *l'action des boulets* ; on arriva derrière un régiment de cuirassiers, il entendit distinctement les biscaïens *frapper* sur les cuirasses et il vit tomber plusieurs hommes.”

bukkan, melyben felismeri azokat a helyeket, amerre ő járt Ney marsall kíséretében, majd később a másik tábornokkal.<sup>29</sup>

Innen tekintve talán még az sem véletlen, hogy Erich Auerbach épp *A páрмаi kolostor* kapcsán veti fel a kérdést, vajon nem Stendhal volt-e annak a soha nem látott, megrendítő és mindent elbizonytalanító történelmi átrendező-désnek az első tanúságtevője, amely a napóleoni háborúkkal köszöntött Európára – akinél „irodalmilag először kezdett testet öltetni/kialakulni a modern valóságtudat”.<sup>30</sup>

Nagyon sok tekintetben hasonló történik Andrej herceggel is Tolsztoj *Háború és békéjében* (1865–69). Az atmoszférába foglaltság érzékleti tapasztalatai az austerlitz-i csatában őt is úgy fosztják meg a helyzetérzékelés biztonságától, ahogy Fabrice del Dongo-t Waterloonál. Az érzékleteken keresztül evokált történesek (hangok és látványok) a narráció Bolkonszkijra irányuló fókuszáltsága ellenére is elválaszthatatlan részei az elbeszélői, illetve a szereplői tapasztalatnak:<sup>31</sup>

Baloldalt, lent a ködben, a két láthatatlan sereg lövöldözése hallatszott. Andrej herceg úgy vélte, hogy ott összpontosul az ütközet, ott támad valamilyen akadály... [...] Nem tudta közömbösen nézni a mellettük elvonuló zászlóaljok lobogóit. Ha ezekre a zászlókra nézett, minduntalan arra gondolt: talán épp ez az a zászló, amellyel majd előre

<sup>29</sup> *Uo.*, 110–111.

Eredetiben: „[Pendant les quinze jours que Fabrice passa dans l’auberge d’Amiens, tenue par une famille complimenteuse et avide, les alliés envahissaient la France.] et Fabrice devint comme un autre homme, tant il fit de réflexions profondes sur les choses qui venaient de lui arriver. Il n’était resté enfant que sur un point : ce qu’il avait vu, était-ce une bataille, et en second lieu, cette bataille était-elle Waterloo? Pour la première fois de sa vie il trouva du plaisir à lire ; il espérait toujours trouver dans les journaux, ou dans les récits de la bataille, quelque description qui lui permettrait de reconnaître les lieux qu’il avait parcourus à la suite du maréchal Ney, et plus tard avec l’autre général.”

<sup>30</sup> AUERBACH, *Mimesis*, 426.

<sup>31</sup> E kettősség belső feszültségei olyan esetekben érhetők tetten, mint amikor a „Semmit sem lehetett látni abban a völgyben...” kezdetű mondat olyan helyszín érzékleti tapasztalatairól számol be, ahol Bolkonszkij bizonyosan nem tartózkodhatik, ám egyidejűleg hallhatja a felhallatszók puskaropogás hangjait.



kell törnöm a sereg élén. Az éjszakai köd reggelre deret hagyott a magaslatokon, majd harmattá olvadt a dér. De a völgyekben még tejfehér ködtenger terjengett. *Semmit sem lehetett látni* abban a völgyben sem, ahová csapataink leereszkedtek, és ahonnan *felhallatszott a puskaropogás*. A magaslatok *felett derült és sötétké* volt az ég, jobbra ott *világított* az óriási napkorong. Valahol messze elől, a *ködtenger túlsó partján*, kiemelkedő erdős halmok látszottak, ott kellett lennie az ellenséges hadseregnek, és csakugyan *látszott is valami*. Jobbra nagy *patarobajjal, kerézkörgéssel* a gárda vonult be a *köd birodalmába*; néha *megvillantak* szuronyai is. Bal kéz felől, a kertek alól ugyan-olyan lovas tömegek *közeledtek és tűntek el a köd tengerében*.<sup>32</sup>

Az atmoszféra érzékelésének narratív előhívása a következő elbeszélés-szekvenciák során is a közvetlen testközelség terében<sup>33</sup> marad, nemcsak akkor, amikor Kutuzov sebesülése nyomán Andrej felragadja a zászlót,<sup>34</sup> hanem akkor is, amikor az átláthatatlanság átmeneti „kitisztulásának” pillanatai<sup>35</sup> következnek be.

A történetek rendjében váratlanul azonban olyan erős atmoszférikus fordulat áll elő, amely úgyszólván újraalkotja az érzékelés addigi folytonosságának

<sup>32</sup> Lev Tolsztoj, *Háború és béke I.*, ford. MAKAI Imre, Európa, Budapest, 1963, 389. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>33</sup> Makai Imre fordítása a testközelség primer érzékleti tapasztalatainak evokációjában a szintaxistól a szóválasztáson át a materiális effektusokig példásan megfelel Tolsztoj szövegének („sűrű tömeg(ben menekültek)” [густой толпой], a „tömeg árja” [поток толпы], „élvezettel hallgatta a golyók süvítését” [с наслаждением слыша свист пуль], „amelyeket szemmel láthatólag csakis öfelé röpítettek” [направленных именно против него], „szakadatlan golyósüvítés” [непрестававший свист [fütü-lés] пуль]). (Az ilyen megfélemlések összefüggéseinek felderítésében Kroó Katalinnak tartozom köszönettel.)

<sup>34</sup> „»Ez az!« – gondolta Andrej herceg, amikor megragadta a zászlórudat, és *élvezettel hallgatta a golyók süvítését*, amelyeket szemmel láthatólag csakis öfelé röpítettek. Néhány katona lerogyott. [...] Andrej herceg vagy húsz lépésnyire volt az ágyúktól. Szakadatlan *golyósüvítést hallott* a feje fölött. *Jobbra is, balra is szüntelenül jajgattak* és hullottak a katonák.” *Uo.*, 397. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>35</sup> „*Látta* azokat a francia gyalogosokat, akik zsákmányul ejtették az üteg lovait, és már-már megfordították az ágyúkat. [...] Már *világosan látta* egy félrebillent csákós, rőt hajú tűzér alakját, ahogy maga felé ráncigál egy ágyúcsőtisztítót, amelyet egy francia katona a másik oldalra húz. Már *világosan látta* e két ember zavart és ugyanakkor dühös arckifejezését, akik láthatólag azt sem tudták, mit csinálnak.” *Uo.*, 397. (Kiem. K. Sz. E.)

szerkezetét is. A csata dinamikáját felváltó „fenséges égi nyugalom” fordulata, amely voltaképpen egy csapásra felszámolja az orientálódást ellehetetlenítő átláthatatlanságot és az akusztikus eligazodást megghiúsító hangzavart, itt (is?) egyfajta revelatív utólagos felismeréssel jár együtt – és bizonyosfajta szemléleti átértékelésbe torkollva vezet majd az eszményi Napóleon-kép megsemmisüléséhez. Az alábbi jelenet itt is a gondoltak, az érzékeltek és tapasztaltak s végül a megértendők egymásutánjában ismétli meg az Andrej előtt elvonuló zászlók már idézett epizódjának szintaktikai rendjét:

„Mi az? Elestem? Megrogy a lábam” – gondolta, és már hanyatt is esett. Kinyitotta szemét: azt remélte, meglátja, hogyan végződött a franciák meg a tüzerek tusája: szerette volna tudni, leszúrták-e a rőt hajú tüzért, elfoglalták-e az ágyúkat, vagy sikerült-e megmenteni őket. De nem látott semmit.<sup>36</sup>

De ennek a Fabrice-éra emlékeztető eszmélődésnek már teljességgel más atmoszféra kölcsönöz a korábbiaktól nagyon eltérő tapasztalatokat. Éspedig elsősorban azzal, hogy – a fenn vöröslő naptól a futáson/menekülésen, a közeli arcokon át a felhőkig – ugyanazok a dolgok mozdulnak el, ek-sztatikus értelemben „testközeli(?)” önmaguktól, mint amelyeket a csata jeleneteiben láttunk:

Nincs már felette semmi, csak az ég, a magas ég; nem derült, de mégis mérhetetlenül magas, és szürke felhők úsznak rajta csendesen. „Milyen csendesen, nyugodtan, ünnepélyesen, *egészen másképp*, mint ahogyan én futottam – gondolta Andrej herceg –, *egészen másképp*, mint ahogy mi futottunk, kiabáltunk a rekedésig; *egészen másképp*, mint ahogy dühös és ijedt arccal a francia meg az a tüzér rángatta egymás kezéből a tisztítóvesszőt – *egészen másképp* úsznak a felhők ezen a végtelen magas égen.”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Uo., 398. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>37</sup> Uo. (Kiem. K. Sz. E.)

Az új atmoszférába való belefoglaltságnak a tapasztalata ugyanakkor mégis éppoly maradéktalan, mint volt a csatajelenet során. A hollétnek itt is eltűnnek a megadható koordinátái, az elhelyezkedés maga éppoly helynélkülien „abszolút”, mint amilyen maradéktalan a (majd el is tűnő!) magas ég „kiterjedése”, hogy annak „helyét” végül a térnélküli csend nyugalma foglalja el: „Hiúság minden és csalás, csak ez a *végtelen* ég nem az! Nincs is, nincs is *kívüle semmi*. De még *az ég sincs*, nincsen semmi sem, csak a *csönd és nyugalom*. Hálaistennek!...”<sup>38</sup>

Itt azonban – minthogy a (látszólag „szólamsemleges”) klasszikus realista elbeszélés maga is mindig hangolt beszéd – egy különös, egymástól el nem választható szerkezeti kettőséget kell láthatóvá tennie az értelmezésnek. A két csatajelenetben érzékeltetett atmoszféra egyfelől tematizált, primer megjelenítésű eleme az esztétikai tapasztalatnak: az, ami a színre léptetett szereplőket körülveszi, az elbeszélés evokálta világ atmoszférája. Ennyiben háttérbe is szorítja a narratív beszéd mondottjának nyelvi státuszát. Másfelől viszont ez az egész esztétikai összhatás minden részletében az elbeszélő olyan *nyelvi jelenlétének* a függvénye, amely a műben mondottak nyelvi hangolású poétikai valóságának atmoszférájaként éri el a befogadást. Úgy is mondhatnánk, ez a nyelvi jelenlét – az atmoszférateremtés mimetikus és diegetikus formáit is egyesítve – maga nyilvánítja meg a hangolt epikai közlés mindenkori atmoszféráját. E kettősség jegyében némi egyszerűsítéssel úgy is fogalmazhatunk: a *tematizált atmoszféra* „világszerű” megtapasztalását az olvasásban mindig csak olyan közlés mód teheti lehetővé, amelynek eredendően már eleve saját *nyelvi atmoszférája* van. (A rossz regényeknek ebben az értelemben nem szokott *nyelvük* lenni.) Mindenekelőtt ez az, ami az *elbeszéltség* varázssával – Auerbach szemléletes kifejezésével – „hálóz be és sző bele bennünket” a maga világába.<sup>39</sup> Ami tehát azt is jelenti, hogy az olvasásban *világszerűen* érzékelhető atmoszféra epikai előállítása olyan elbeszélő dikcióra van mindig ráutalva, amely nemcsak teremti, hanem ellenőrzi és uralja is az evokáltak viselkedését. Mert az igaz ugyan, hogy az epikai *világszerűség* képzeleti utánalkothatósága látszólag mindig az evokált tartalmak függvénye. De valójában éppen a magát ezt az evokációt elvégző beszédmódnak a *nyelvi atmoszférája*

<sup>38</sup> Uo. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>39</sup> AUERBACH, *Mimesis*, 15.

lesz az a tényező, amely – minden írásmód egyénítő sajátosságaként – talán a legkevésbé változó karakterjegye az epikai életműnek. Ezzel szemben a *tematizált* atmoszférák nyelvi imaginációja – jól mutatják ezt Jókai „későromantikus” regényei – akár egyazon művön belül is eltérő módon mehet végbe. A Vaskapu leírását<sup>40</sup> Az *arany ember*ben szókincs, hangfekvés és szintaxis dolgában ugyanaz a félreismerhetetlen dikció jelenetezi, mint a Senki szigetété,<sup>41</sup> a zord fenség és az idilli harmónia varázsa mégis

<sup>40</sup> „Mintha egy templom közelednék felénk, melyet óriások építettek, pillérekkel, melyek kőszálak, és oszlopokkal, melyek toronymagasak, csodálatos kolosszalakokat emelve a felmagasló párkányokra, mikben a képzelem szentek szobrai látja, s e templom csarnoka négy mértföldnyi távolba mélyed, fordul, kanyarodik, új templomot mutat, más falcsoportokkal, más csodaalakokkal; egyik fal sima, mint a csiszolt gránit, vörös és fehér erek cikáznak végig rajta: rejtelmes istenírás betűi; másutt rozsdavörös az egész hegylap, mintha igazán vasból volna, néhol a gránit részsüt dült rétegei mutogatják a titánok merész építkezésmódját; s az új fordulónál már egy gót templom porticusa jó elénk, hegyes toronycsúcsaival, karcsú, egymáshoz tömött bazaltpilléreivel, a kormos fal közepéből egy-egy aransárga folt világít ki, mint a frígyláda lapja: ott a kén virágzik. Ércvirág az. [...] S e fenséges helynek hangja is oly isteni. Egy örökké tartó egyetemes zúgás, mely hasonlít a némasághoz, oly egyforma, s az Isten szavához: oly érthető. Amint az óriás folyam a kőzatonnyokon végighömpölyög, ahogy a sziklafalakat korbácsolja, ahogy a szigetoltárookra harsogva rohan, ahogy az örvényekben fuldokolva elmerül, ahogy a zuhatagok hanglépcsőin végigjátszik, s ahogy ez örök hullámcsattogást az örök visszhang e kettős fal között a túlvilági zene felségéig emeli, mely csupa orgona és harangszó és elhaló mennydörgés, az ember elnémul, és saját szavát meghallani retteg e titáni zengés közepett. A hajósok csak jelekkel integetnek, a halászkok babonás hite tiltja e helyt a szót: a vesztély tudata mindenkit magában imádkozni készít.” JÓKAI MÓR, *Az arany ember*. Online forrás: <https://mek.oszk.hu/00600/00688/00688.pdf>, 2–3. (Kiem. K. Sz. E.)

<sup>41</sup> „Mintha kicserélték volna lelkét, mikor e sziget pázsitos útjára lépett! Méla nyugalom van itt, andalító egyedüllét.

A paradicsom gyümölcsfái most virágoznak, fehér és rózsaszín virágpyramidok, köztük virágbarlangok, földig hajló csipkerózsákból, s a fűszőnyeg pompás zöldje kihímezve ibolyakékkal, szironták arannyal; az arany napsugár kihívja a virág szerelmet, az illatot, attól terhes a lég; az ember minden lélegzetvételnél aranyat és szerelmet lehel be. A virágok erdejét mély zsongás zúgja át, s e titokszerű zsongásban, a virágok szemeiben Isten beszél, Isten néz...

Templom ez...

S hogy éneke is legyen a templomnak, a fülemile éneklő Szent Dávid zsoldáraiból a panaszt, a pacsirta a dicséretet; csak hogy szebben, mint Dávid király!

Mikor a sűrű orgonabokrok lila színnel koszorúzott lombjai egy helyütt szétnyílnak, s meglátszik a kis szigeti lak, Mihály önkénytelenül megáll, mintegy leigézve.

A kis lak lángban áll; de nem tűzlángban, hanem rózsalángban; felfutó rózsza borítja egész tetejét, s körülötte kétholdnyi területen csupa rózsza minden. Ezernyi bokor, öles fa, gúla, sövény, lugas, csupa rózsából. Liget az, berek, labirinth, rózsafákból, miknek pompája elvakít, s már messziről terjed üdítő illatárja, mint egy túlvilági légkör.” *Uo.*, 144. (Kiem. K. Sz. E.)

két nagyon ellentétes atmoszférát keltve hívja elő az irodalmi 19. század természettapasztalatát.<sup>42</sup>

Ennek az elválaszthatatlanul összetartozó, mégis megkülönböztetendő kettősségnek az összhatása poétikailag egyszerre táplálkozik közvetlenül nyelvi és közvetve – mert mindig nyelvi eredettel – világyszerű komponensekből. Az epikai mű esztétikai összhatásának alapzataként – éppen a narratív beszéd kívülsége és mondottjának térszerű belső megképződése okán – ezért bizonyul meghatározónak az a komplex *poétikai képződmény*, amelyet az epika(i alkotás) saját atmoszférájának nevez(het)ünk. Éspedig

<sup>42</sup> Ugyanakkor – mint azt például Judit asszony romantikus-képzeletbeli moldvai utazásának szókinccse és motívikája mutatja – a század regényírása még az egészen más hangszereltségű Kemény-prózában is eléggé jól határolható nyelvi eszköztárral képezi meg még az imaginált környezet érzékekre ható atmoszféráit is: „Eladnám ingóságaimat, csak néhány gyűrűt, nyakláncot és karperecet tartanék meg, s rögtön elindulnék... Hová?... Moldovába. Judit a díványon ülve el is indult, nem sokkal *naplemente* után. A haza *határán* túl már rendkívül *fantasztikus vidékre* érkezik, hol a *szikláról* a fősvény griffmadár gyanús tekintettel néz rá, a *hegyszorosból* pedig folyvást rablók, farkasok, csodaállatok tűnnek elő. [...] Judit térdre borulva ad hálát az Istennek, s imádság által megerősödvén, a *hosszú úthoz* fog. Okosan kikerülve a *mágneshegy*re, mely ha magához vonja, többé meg sem mozdulhatnának, végre a forró *tenger partjához* érnek, hol vitorlás *hajóra* akadnak, melynek személyzete rabolni szétoszlott. Gyorsan szedik a horgonyokat, a *szél* kedvez, s a *láthatár* íve körös-körül pusztá és jeltelen *vízsvatagra* hajlik. A *hajó* akadály nélkül halad; de a *tenger meleg gőze* fokként emelkedik, ellepi a *födélzetet*, áthat minden ruhán, és iszonyúan kezdi az idegeket *ingerelni*.” KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya*, 163. Online forrás: <https://mek.oszk.hu/00700/00730/00730.pdf>. (Kiem. K. Sz. E.)

Külön fejezetet érdemelne egy részletesebb feldolgozás során az itt fordulópontra jelentő századvég rövidprózájának poétikai-hatástörténeti teljesítménye, mely alighanem kezdeményező jelentőségű a realiztikus elbeszélésmód hangoltságmodelljeinek átformálásában. Különösen olyan jellegű alkotások atmoszféraképzésének formái hathattak itt a magyar epikai modernség új hangolásmódjainak alakulására, amelyeket hagyományosan a baljós-balladisztikus „hangulatképzés” példáiként szoktak emlegetni. Németh G. Béla nyomán elsőnek Eisemann György értelmezései rajzolták át e prózapoétikai hagyomány arculatát, olyan művekkel a történet középpontjában, mint amilyen például Petelei *Őszi éjszakája* is: „A szövegben a látvány fenyegető-embertelen benyomása – hangoltsága – egyre erősödik, szövetségesre lel a születő zörejekben, például a postástrombita »csúf« és »mohó« recsegésében. A hold két vékony acélpengét világít meg, mely fókuszálja az elbeszélői tekintetet. Majd e fenyegető környezetben egy siránkozó hang szólal meg, mely viszont éppenhogy szembeszáll a pusztulás iménti képeivel-zörejeivel, a halál atmoszférájával.” EISEMANN György, *Tér és nyelv, látvány és emlékezet a modern magyar novellában*, Irodalomismeret 2013/2., 7. Azért is van különleges jelentősége az ilyen felismeréseknek, mert ezek az effektusok innen tekintve egészen a *Sinistra* körzet világáig mutathatnak előre.

azzal a pontosító kiegészítéssel, hogy ez a konfiguratív atmoszférikus egyediség – miközben mindig *nyelvi hangszereltség* terméke – a maga eredete szerint külön-külön sem az elbeszélői viselkedésből, sem az evokált „tárgyi” világhoz tartozó regényalakok szerepeiből nem vezethető le. A nagy realista regények atmoszférájának hangszereltsége alapvetően olyan középső hangfekvésű<sup>43</sup> beszéden keresztül éri el az olvasás tapasztalatát, amely a narratív hang meg nem kérdőjelezett *autoritásával* van felszerelve. Ez a narratív hang azonban nem egy életrajzi szubjektumként odaképzelt elbeszélőnek a személyes hangja,<sup>44</sup> sokkal inkább annak a diszkurzusnak a nyelve, amely nemcsak a történeteket tartja ellenőrzése alatt, de azt is, miről gondolkodnak, miként éreznek és vélekednek a mű szereplői. Ennek következtében a nyelvi evokáció tárgyszerűsége és távolságtartó távlat szerkezete éppúgy stabilizálja a műben feltűnő értékformák megkülönböztethetőségét, mint a szereplők és a narrátor szájából elhangzottakhoz való olvasói viszony lehetőségeit. Egészen addig, amíg az elbeszélő és a műbeli alakok Flaubertnél „el nem veszítették a maguk mindenkori összetéveszthetetlenségét”.<sup>45</sup> (És hogy mennyire közel van ez a döntő hatástörténeti pillanat, semmi sem jelzi jobban, mint hogy *A romlás virágai* idején megjelent *Bovaryné* [1856, 1857] épp egy évtizeddel keletkezett korábban a *Háború és békénél*.)

A fentieknek a Flaubert-regényekre nézve nem elsősorban az a következménye, hogy az egyenletes tempójú, egyszersmind bizonyos csomópontokon feszültségsűrítő elbeszélés más narratív elemekből építkeznék (tudósítás, jelenetezés, leírás stb.), mint Stendhálnál. Sokkal inkább az, hogy a tematizált, illetve a csupán nyelvi megnyilatkozásokból „kikövetkeztethető” atmoszféraérzékelésnek nincsenek olyan biztonságos megítélhetőségi instanciái, mint a(z olvasóhoz „beszélő”) realista regény kimért, oldott, fesztelen és laza szövésű narrációjának távlatában végbemenőnek. Amint azt például Jonathan Culler elemzései kimutatták, az Emma Bovary-t érő hatások sokféleségéről, azok testi és mentális „feldolgozásáról” ugyanis nemcsak a narratív nézőpontok stabilizálhatatlan mozgása, de a gondolatairól, érzelmeiről

<sup>43</sup> Auerbachnál „mittlere Stillage”. AUERBACH, *Mimesis*, 434.

<sup>44</sup> Ez még akkor is így van, ha az elbeszélő hagyományban egyébként Laurence Sterne-től Kemény Zsigmondig jelen van a személyes-familiáris közlésmódnak – a hanggal közvetlenül nem azonosítható – *grammatikája*.

<sup>45</sup> Franco MORETTI, *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2014, 146.

szóló indirekt beszéd változékonysága sem tud biztonsággal számot adni.<sup>46</sup> Ennek az indirekt közlésnek annak ellenére sem hozzáférhető az értékrendje, hogy a szeretetteljes közelségtől a játékos vagy élesebb irónián át a részvételteljes megértésig nagyon is gondosan – sőt, a konkrét élethelyzetektől, a többi szereplőtől is függően – artikulálja a főhős olvashatóságának modális körülményeit. Mindez talán úgy is magyarázható, hogy a regény végül sehol nem hagy kétséget afelől, hogy Emma – iskolázatlan ízlésétől<sup>47</sup> a távoli pompa iránti provinciális rajongásáig<sup>48</sup> – éppúgy része a nyomasztóan vidékies és korlátolt kispolgári világnak, mint a többiek, akik szinte folyamatosan testesítik meg számára ennek az életnek az elviselhetetlen légkörét. Ez az atmoszféra Flaubert-nél az egységes perspektivikától és a hang autoritásától megfosztott narráció következtében nem a realista regényből ismert módon lesz meghatározója az esztétikai tapasztalatnak. Lényegi érzékelhetősége ugyanis már nem a hagyományos érzékszervi úton következik be, mint Stendhálnál vagy Tolsztojnál. Ez pedig itt azzal jár, hogy – a fenti narratív alakítás következtében – szemantikailag ugyan hozzáférhetetlen marad a főhős életének *Bildungsroman*-szerű „megfejtése”, a sorsát övező nyelvi atmoszféra viszont, mint az epikai műalkotások összetéveszthetetlen *irodalmi* hatáseleme, éppenséggel kizárja a magyarázatok viszonylagosíthatóságát. A *Bovaryné* nevezetes étkezési jeleneteiben, írja erről Auerbach, „[n]em történik semmi, de ez a semmi nehéz, tompa és fenyegető valamivé lett. [...] a nyelvben Flaubert masszív egyértelműséggé rendezi annak a szorongó érzésnek a kusza benyomásait, amelyek a szoba, az ételek és a férj látványából

<sup>46</sup> Vö. Jonathan CULLER, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Cornell UP, Ithaca, 1985, 109–120. De hasonlóképp kódolt narratív szignálok érzékeltetik az elbeszélői jelenlétet még Joyce *Ulysses*-ében is, ld. erről David LODGE, *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction* = Uő., *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London–New York, 1990, 25–44.

<sup>47</sup> „Emma nyitott háziruhát viselt, amelynek sálgallérjából kilátszott három arany gombbal díszített *pliszírozott* blúza. Zsinórövéen nagy pomponok, kicsi gránátpiros papucsán nagy szalagsokor, amely a lábfeje felső részére borult.” Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, ford. PÓR Judit, Európa, Budapest, 2008, 65. (Kiem. az eredetiben.)

<sup>48</sup> „Kívánczóságában összekeverte a fényűzés érzéki gyönyöreit a szív örömeivel, az előkelő szokásokat az érzelmi finomsággal. Mert hát jól kiválasztott talaj, különleges hőfok kell a szerelemnek is, mint az indus növényeknek. A holdsütötte sóhajokat, a hosszas öleléseket, az odanyújtott kézre hulló könnyeket, a test lázát és az epedő szerelmet tehát nem lehet elválasztani az élvezetes semmittevéssel bélelt nagy kastélyok erkélyétől, a selyemfüggönyös, vastag szőnyeges kis női szalontól, a zsúfolt virágállványoktól, az emelvényen álló ágytól, a drágakövek ragyogásától és a *libéria* sujtásától.” Uo., 64–65. (Kiem. az eredetiben.)



ébrednek Emmában.<sup>49</sup> És ez még akkor is így történik, amikor az elbeszélés drámai erővel állítja szembe egymással a kisszerű környezet atmoszférájától szenvedő képzelet vágyait és valóságát:

Emma Tostes-ban van. A férfi most Párizsban, messze. Milyen az a Párizs? Micsoda beláthatatlan név! Emma halkan mondogatta, gyönyörűsége telt benne; úgy szólt a fülében, mint egy székes-egyház nagyharangja, csak úgy lángolt a szeme előtt, még a krémes-tégelyei címkéiről is.

Éjjel felébredt, mikor a halárusok elszekereztek az ablaka alatt, és a *Majoranná*-t énekelték; hallgatta a vasalt kerekek dübörgését, amely hamar elhalt, mikor a helység szélén rátértek a földútra, és azt gondolta magában: „Holnapra ott lesznek!”

Gondolatban velük ment, dombra fel, dombról le, átszelve a falvakat, az országúton, a csillagfényben. Meghatározatlan távolságra volt egy bizonytalan hely, ott szétfoszlott az álma.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> AUERBACH, *Mimesis*, 456.

<sup>50</sup> FLAUBERT, *Bovaryné*, 62–63. Ambrus Zoltán kevésbé hű, de nyelvművészeti szempontból jobban hangolt fordításában:

„Most már hát Tostes-ban van, a vicomte pedig Párizsban, messze, messze! Vajjon milyen lehet ez a Párizs? Micsoda varázslatos név! És halkan ismételtette magában: Párizs!... jól esett kimondania ezt a nevet. Úgy hangzott fülének ez a szó, mint egy dómnak a nagyharangja; még a pomádés tégelyeinek a feliratán is ragyogónak látta e nagyváros nevének öt betűjét.

Éjszaka, mikor a vásárra menők, nehéz szekereiken, elhaladtak ablakai alatt, a la *Marjolaine*-t énekelve: Emma fölébredt; és hosszasan hallgatva a vaskerekek zaját, mely, a hogy a kocsik a faluból kiértek, hirtelen elhalt:

– Holnap már ott lesznek! – suttogott magában.

És követte őket gondolatában, hegynek fel, völgynek le, falvakon, városkákon át, amint végig vonultak az országúton a csillagok világánál. A határozatlan messze-ségben aztán mindig elérkezett egy homályos helyhez, a hol álma szétfoszlott.”  
Online forrás: <https://mek.oszk.hu/09500/09550/09550.htm#>

Annak árán, hogy Ambrus fordítása nem ragaszkodik a szigorú szószerintiséghez, az egész narratív szekvencia a tompított zaklatottság olyan eredeti dallamrendjében képes megszólalni, amelynek nincs nyoma a szemantikailag hívebb, de a prozódia dallamát nem beszéltető fordításban. Többek közt ezért szólal meg Flaubert Ambrusnál magyarul is művészi prózában. A másik – távolról sem igénytelen – fordítás a benjamin-i értelemben itt valóban mindössze a közlést képes „továbbítani”.

Amit Flaubert nyelvművészeti teljesítménye elemi erővel képes előhívni, az a középsernek ama lényegi nyelvnélkülisége, amely a mű minden szereplőjére érvényes – a romantikus lányregényekből kölcsönzött szókincstől a vidéki felcserlét alacsony nyelvi horizontján át a nyárspolgári „materializmus” szabványbeszédéig. A nyelvnélküliség nyelvi atmoszférája előhívta világban a szereplők ekként „valakik” – és így bizonyul mindegyik Akárkinek. E szereplők képzeletében és önkimondásában jószerint még az sem az övék, amit a legszemélyesebb érvennyel próbálnak, akárcsak önmaguknak is, megfogalmazni. Az elbeszélő és az alakok szólamának fentebb tárgyalt elkülöníthetlensége következtében esztétikailag talán épp azok a részletek a legemlékezetesebbek, ahol a szereplő ugyan átéli, de *nem az ő szavai* mondják mindazt, amit az ő – úgyszólván testközeli – tapasztalatából az elbeszélés megszólaltat:

Egyszer, mikor Emma költözésre készülődve egy fiókot rakosgatott, megszúrta valami az ujját. A menyasszonyi csokrának a drótja volt az. A narancsvirágbimbókat megsárgította a por, és az ezüstszegélyes selyemszalagok széle is kifoszlott már. Bedobta a tűzbe. Úgy lobbant lángra a csokor, mint a szalma. Aztán olyan lett, mint vörös bokor a hamun, s lassan enyészett. Emma nézte, ahogy elégett. A papírbogyók szétestek, a rézdrót összegömbült, a szegélydísz olvadott, a papírszirmok összepöndörödtek, libegtek a kandalló hátsó fémlapján, mint a fekete lepkék, végül kirepültek a kéményen.<sup>51</sup>

Joggal hangsúlyozza itt tehát Moretti, hogy „az Emma lelke fölötti kontroll – azaz, amit »minősít, cáfol/elutasít, megerősít és végül megítél« [*was sie »klassifiziert, widerlegt, bestätigt und abschließend beurteilt«*] – a [nyárspolgári] *doxa* kezében van, nem az elbeszélőében.”<sup>52</sup> A középser nyelvi szegénységének színrevitelét azonban mégis úgy hajtja végre a szenvtelenül tárgyilagos közlés mód dikciója, hogy közben – épp a beszéd személyes indexeinek kiiktatásával – mégsem sugalmazza, sőt, nem is engedi meg a sorsokban feltáruló kisszerűség, a némelykor már-már ingerlő korlátoltság

<sup>51</sup> *Uo.*, 74.

<sup>52</sup> MORETTI, *Der Bourgeois*, 146.

humán megbélyegzését. A tapasztalatokat, érzékeléseket, képzeteket és vágyakat is „megszólaltató” megnevezés felcserélhetetlen vagy fokozhatatlan pontossága ezért teszi *nyelvi* – nem pedig szemantikai-ideológiai – *eseményként* valódivá, „tapintható” atmoszférikus valósággá mindazt, ami a regény lapjain történik. Ennek a nyelvi történéseknek a fordításban való hozzáférhetősége azonban olyannyira korlátozott, hogy a leghívebb szintaktikai és prozódiai „utánalkotásnak” is Flaubert lényegi fordíthatatlanságával kell számolnia. Mert, ahogy Benedek Marcell hangsúlyozza, „stíluskövetelményei jórészt olyanok, hogy azokat idegen nyelven sejtetni is alig lehet.”<sup>53</sup>

#### IV.

Márai idézett regényében viszont az atmoszféra kifejlésének fokozatossága figyelhető meg – és pedig úgy, hogy hangsúlyosan nem érzékszervi érzékelése úgyszólván fokozatokon keresztül kerül közel az immateriálisnak a „megnevezéséhez”. A regény nyitányán, a pályaudvari érkezés pillanatában ugyanis már megvan, ám alig észlelhető e különös nagyváros *meg nem nevezhető* atmoszférájának szokatlansága: „Túlzott és erőltetetten nyugtalan volt, ami most kezdődött az ablak előtt. Még nem volt neve, de már érezni lehetett, hogy név nélkül is hatalmas, mint a tenger vagy a tömeg. [...] Gyanakodva néztem körül. Berlinben voltam.”<sup>54</sup> Az atmoszféra kezdeti megnevezhetetlensége a *Sportpalast*-ban azonban már egy – itt immár tudatos zenei<sup>55</sup> és szcenikai hangolásra előálló, de a tudósító megfigyelés számára eleinte megfoghatatlan – kollektív izgalmi állapot liturgiája szerint, majd pedig egy félreérthetetlen ösztöni-biológiai dinamika démoni erejének formájában „materializálódik”. Ennek az ösztöni-biológiai, sőt, bizonyos pontokon

<sup>53</sup> BENEDEK Marcell, *Hajnaltól alkonyatig. Vallomások egy élet nagy olvasmányairól*, Gondolat, Budapest, 1966, 120.

<sup>54</sup> MÁRAI, *Jelvény és jelentés*, 15.

<sup>55</sup> Az „aluldefiniáltság” okán többféle módon alkalmazható zenei hatás egyébként – ahogyan a Vaskapu leírásának példája is mutatta – az atmoszféraképzés egyik legkedveltebb komponensének számít. „A zene időbeli művészet, mivel a tartamnak és a múlékonyágnak, az időbeliség sorsát megletesítő két faktornak sajátlagos alakban, integrálva kölcsönöz formát és így bocsátja a hallás rendelkezésére. De ugyanígy térbeli művészet is, amely dinamikusan bontakozik ki a hangzás felületnélküli terének intenzív tágasságában és az érzés szétömlő atmoszféráit teszi jelenlévővé benne, de csupán jelzésszerűen, úgy, hogy a hallgató anélkül lehet motiváltja vagy érintettje a prezentált atmoszférának, hogy egyértelműen azonosíthatná azokat, miként az a holdfény vagy egy zivataros táj atmoszférájának esetében történik.” SCHMITZ, *Atmosphären*, 90–91.

az animalitással is érintkező dinamikának az első, feltűnő jelzései már jóval a szónok érkezése előtt átjárják a különös és feszült várakozás még definiálhatatlan tartalmait. A *Sportpalast* közönségének soraiban feltűnő nők nagy száma indítja először arra az elbeszélőt, hogy a csarnokbeli megnevezhetetlen várakozás feszülten füledt légkörét valamiképp az érdeklődés ösztöni-biológiai eredetével hozza összefüggésbe. A jelenségnek a női szereptípusok felőli megközelítése ugyanis – a szerelmi–anyasági küldetéstől a szüfrazsett-mozgalomig – elégtelennek bizonyul a rendkívüli tapasztalat megértéséhez:

Ezek a nők nem a mutatványra vártak itt. Tekintetükben volt valamilyen üveges merevség, mint az imádkozók vagy az idegbajos várakozók nézésében. Nők csak ritka pillanatokban néznek így: a szülés pillanatában vagy a haldoklás pillanatában, mikor a túlsó partra figyelnek. [...] De itt ezer és ezer nő nézett így. [...] A levegőbe néztek, félig nyitott szájjal, fénylő szemmel. A várakozás, mely áthatotta testüket, úgy terjengett a teremben, mint valamilyen testi szag. Nemcsak látni, hanem szagolni is lehetett ezt az izgalmat, feszült várakozást. A felfokozott testiség nehéz párája volt ez... füledt, alantas, a mirigyek, a test belső elválasztású szerveinek izgalmból felgőzölgő szag. Mintha mind megizzadtak volna a várakozó izgalomban. Női testek csak a szexus feszültségében árasztják magukból ezt a nehéz szagot.<sup>56</sup>

Ilyenkor válik leginkább látni valóvá az atmoszféra evokálhatóságának az a különleges elbeszélői tétje, amikor a felületnélküli térben észlelt immateriális közeget és a tapasztalat megfoghatatlan alaktalanságát az elbeszélés az érzékszervek számára próbálja hozzáférhetővé tenni. Éspedig úgy, hogy az előbb csak hasonlatba vont olfaktorikus elemet<sup>57</sup> a következő mondat – legyen a formula bármily megosztó is bizonyos olvasásmódok számára – már a hasonlónak a közvetlen azonosításán keresztül, *megosztható tapasztalatként* – nevezetesen: egy az atmoszférát megfoghatóvá tevő szinesztézia segítségével (a szexusból kiáradó „nehéz szag”) – evokálja.

<sup>56</sup> MÁRAI, *Jelvény és jelentés*, 69–70.

<sup>57</sup> „A várakozás, mely áthatotta testüket, úgy terjengett a teremben, mint valamilyen testi szag.” *Uo.*, 70. (Kiem. K. Sz. E.)

Egy különös feszültség hálózatszerűen megképződő dinamikája jellemzi azt a folyamatot, amely elsősorban a tekintetek, a célkereső nézés és a vágyott látottság „összjátékának” alakulásán, illetve az elbeszélői megfigyelés ambivalens befoglaltságának jelzésein keresztül bontakozik ki előttünk. A megfigyelő kettős elhelyezkedésének ismétlődő jelzései ugyanis – a látvány és annak hatásai közti hálózatba szövődve – úgyszólván párhuzamosan futnak az összekapcsolódást kereső tekintetek – a tömeg és a szónok tekintetének – mozgásával. *A jelmez* és *Az ige testté lesz* c. fejezetekben az elbeszélés ennek megfelelően nem elsősorban tárgyiasságok rögzítésével építi ki a történések koordinátáit, hanem közvetve, a tekintetek immateriális térképző potenciálját felszabadítva hívja elő a térbe-foglaltság érzékleti tapasztalatát. Az elbeszélés feltűnő tudatossággal tagolt ritmusképlete olyan gyorsuló ismétlődések segítségével végzi el azután a kezdetben megfoghatatlan atmoszféra testközeli materializálását, hogy egy hangsúlyos megszakítással – egy rövid értelmező reflexiósor közbeiktatásával – úgy fokozza szinte a végletekig az ösztöni-biológiai testközelség animális önkívületének liturgikusan gerjesztett feszültségét, hogy „a hörgés után kerekedett komor csend” beálltának pillanatában a tekintetek hosszan előkészített, végső találkozásának eseménye már annak kényszerítő erejével lép be az olvasás tapasztalatába, hogy szónok és közönsége megbonthatatlan összetartozásának nem írható felül az igazsága. A („fluidális”) *atmós*<sup>58</sup> ilyen materializálása, amely még a csöndet is anyagszerűsíti,<sup>59</sup> láthatólag annak esztétikai megtapasztalását szolgálja, hogy e körülmények között lehetetlen kitérni előle, mert a maga fluidumszerű materialitásán keresztül, úgyszólván „az érzések halmazállapota”<sup>60</sup> gyanánt foglalja el és tölti ki a jelenlét külső és belső tereit:

<sup>58</sup> Az eredeti szóösszetétel (*atmós + sphaira* = pára, légburok, ill.: [föld]gömb; *ατμή/γόζ + σφαίρα*/gömb, labda) első tagjával itt az atmoszféra halmazállapotszerű, „materiális” elgondolhatóságát igyekszem hangsúlyozni. A latin *fluidum* eredeti jelentésében vett láthatatlan (szellemi) áramláshoz itt bizonyos joggal talán még annak a „magnetikus” hatásnak a képzete is társítható, amely az embereket az egykori mesmeri értelemben (*De influxu planetarum in corpus humanum*, 1766) a Földdel, az égitestekkel és az élő környezettel összeköti.

<sup>59</sup> „A zene még gomolygott ebben a csendben, de már csak úgy, mint mikor az égzengés búcsúzik, nagyon messziről, s a lázadó égi erők már feloszlanak a világűrben. Az ember, aki középpontja volt e félelmetes, tapadó, anyagszerű csendnek, mozdulatlanul állott.” *Uo.*, 96.

<sup>60</sup> Ottlik Géza különlegesen találó kifejezése, ld. OTTLIK Géza, *Próza*, Magvető, Budapest, 1980, 133.

Aztán fölvetette fejét. Most mindenkire egyidejűleg *nézett*, az egész teremre, *minden szempárba, az én szemembe is*. Nem tudom, hogyan csinálta, de ez a támadó, meglepő nézés úgy hatott, mint a gyújtás szikrája az eddig tehetetlen robbanóanyagra. Minden ember úgy érezte a teremben, hogy most *ránézett ez a szempár*, személyesen, őt szólította meg, neki ad jelt és parancsot. Én is így éreztem. „Ezt jól csinálta!” – gondoltam növekvő elismeréssel, s könnyökömmel meglöktem Tamás karját. De Tamás nem felelt. Hátrahajtott fejjel, egyfajta igézetes merevségben *viszonozta* az emelvényen álló alak személytelen s mégis érthetetlenül személyes *pillantását*. *Mind reánéztünk* most; s ez a másodperc, mikor végre felvetette a merengő tartásból fejét és *szembenézett tíz- és tízezer szempárral* – s mind a többiekkel, akik nem voltak a teremben, a németiséggel és a tömeggel –, ez a másodperc csakugyan végzetes volt. Mind éreztük, hogy most eldől valami. A pillanatban rendkívüli, embertelen lehetőségek lappangtak. A démonikus tünemény pillanata volt ez, a női, a féktelen, az altestből és alvilágból feltörő, gyanúsán, szutykosan meleg démoniség pillanata, mikor az Értelmem szűkülve hunyorog a sötétebb akarat *pillantása* előtt.<sup>61</sup>

A kikülönülés lehetetlenségét itt szemantikailag és módálisan is színre vivő dikció, mely a tekintetek mozgásának hálózatában egyenletesen pulzáló rövid és bővített mondatok gondosan hangszerelt dallamvonalának hullámozásán keresztül érkezik el a lenyűgözöttség prozódiai mintaszerűen stabilizált belátásához, lényegileg ezen a nyugvóponton rekeszti be annak a folyamatnak a drámai zaklatottságát, amely a *Sportpalast*ba való belépéssel vette kezdetét. A hirtelen következtetés („rendkívüli, embertelen lehetőségek lappangtak”) hiperbolikus elrajzolású egyetemesítése ugyanakkor erős poétikai korlátozásokkal hat vissza az eladdig dinamikus konfigurációkon keresztül kibontakozó esztétikai tapasztalat további lehetőségeire. Az igazat is hazudni képes retorikai mutatóvány delejező hatásának váratlan elbeszélői „megfejtése” – mint a hangból és személyből kiáradó „zsibbadt ígélet” magyarázata – ugyanis egycsapásra célelvű struktúrákba kényszeríti a jelenség esztétikai hozzáférhetőségének addigi összetettségét. A folyamatok dinamikus hálózatának példás kibontakozását

<sup>61</sup> MÁRAI, *Jelvény és jelentés*, 97. (Kiem. K. Sz. E.)

(s ezzel a szöveg *poétikai történéseit*) ugyanis *Az ige testté lesz* hátralévő, értekező lapjain egy olyan átfogó nagy felismerés többnyire szentenciózus magyarázati rendje bénítja meg, amelynek „tudása” már csupán azokra a világnézeti sztereotípiákra korlátozódik., amelyek nagyjából a negyvenes évek ideológiai-politikai horizontján „értették meg” a napnyugati identitást hordozó hagyomány összeomlásának történelmi katasztrófáját. Az egyetemlegesen állománnyá visszahanyatlott humán potenciál sorsának alakulása és már a húszas években megjelenő kérdései helyett ezt a tapasztalatot a történelmi hazugságra ráébredő Márainál ugyanis olyan képzetek uralják, mint a tömegek idomíthatósága,<sup>62</sup> a szekularizált szellem új istenkeresésének igénye,<sup>63</sup> a személyiségét veszített Világsszellem válsága,<sup>64</sup> a keresztény Európa hanyatlása<sup>65</sup> vagy éppen a kulturális végidő sejtelmei.<sup>66</sup>

A figyelmes *irodalmi* olvasás azonnal észleli a szöveg nyelvi atmoszférájának ezt a hirtelen változását: az előreláthatatlan kifejlés folyamatát eladdig döntően a nyugtalanító szituáció nyomása alá helyezett, kettős szituáltságú beszéd „megfigyelői” bevontságának és kikülönülési kísérleteinek feszült dinamikája mozgatta. Ez a feszültség nemcsak ritmust kölcsönzött a mondottaknak, hanem az őt magát „színre vivő” mögöttes narratív hangszereltség nyelvi atmoszféraképző műveleteinek köszönhetően úgyszólván a beszámoló beszéd dallamvonalának drámai hullámzását is részévé tette a teljes esztétikai tapasztalatnak.<sup>67</sup> Ám ezzel a fenti beszédpoétikai

<sup>62</sup> *Uo.*, 70.

<sup>63</sup> *Uo.*, 98–99.

<sup>64</sup> *Uo.*, 100.

<sup>65</sup> *Uo.*, 114.

<sup>66</sup> *Uo.*, 114–116.

<sup>67</sup> Az olyan éles ritmus- és szólamváltások, mint amelyek egyik példáját a 61-es láb-jegyzet hivatkozta szövegrész is jól szemléltetheti, lényegében a kifejlés folyamatát is tagoló ismétlődés erősen összetartott szerkezetképző szerepét is láthatóvá teszik. Ám mindig annak a prozódiai mozgásnak a szekvenciális rendjében, amelynek a kettős beszédhelyzetből adódó ambivalenciák – mint a megfigyeltek, illetve a beszélő önmagán észlelt érintettsége (tudati-érzéketi impulzusok, változások, felismerések, reflexek stb.) – feszültsége kölcsönöz olyan folytonosan újraképződő temporális „kereteket”, amelyek rendre újraformálják a látottak és az azokat konstatáló tudat viszonyát. Miként az alábbi, nagyon jellemző részletben is, ahol az is láthatóvá válik, milyen módális különbségekből adódik a megfigyelő s egyszersmind magyarázatot is kereső bővített körmondatok, illetve a rövid, megállapító kijelentések eltérő igazságértéke:

„Az a nemi önkívületre emlékeztető, kínos-görcsös feszültség, mely a terem vendégeinek arcában tükröződött – az orgazmus előtti pillanat fájdalommal-figyelmes



fordulattal *Az ige testté lesz* c. fejezet második fele olyan retrospektív távlatot vet az elsőre, amelyben a *Sportpalast*-jelenetek erős biologizációja mindinkább a napnyugati Értelme visszavonulásának előkészítőjévé válik, hogy végül a sejtelmesen „szanatóriumként” szóba hozott Dachau-motívum maga már a narratív kiszámítottság benyomását is felkeltse.

## V.

Ami a fentiek alapján kirajzolódhatik előttünk, az elsősorban annak olvasási tapasztalata, hogy az epikai művek összetett (tematizált, illetve narratív-nyelvi keletkezésű) atmoszférájának primer nyelv- és beszédpoétikai megképződése kettős eredetű. A – konkrét szövegvilágban különböző tárgyi vagy szereplői eredetpontokból történő kiáramlás ellenére – senkihez nem tartozó, csak a szöveg és az olvasás interakciójában egyéni karakterrel életre kelő atmoszféra olvashatósága ugyanis mindig annak a konfigurációnak az uralma alatt áll, amely a színre vitt atmoszférát és annak észlelési történéseit tematizáló, inszenírozott beszéd, illetve a mindezt – a szöveg architektúráján, a mondattípusok rendjén, a ritmus és hangszereltség dallamvonalán keresztül – „világszerűen” evokáló dikció szintaktikai, grammatikai és prozódiai viselkedésének összjátékából keletkezik.

---

feszültségének kinyomata, mikor a szemek a kék várásának kínos-facsaró előérzetében kancsin figyelnek, az arc kissé eltorzul, a száj kékes-hideg lesz! – Tamás vonásaiban is tükröződött. Látnivalóan nem egy személyt várt ez a tömeg, hanem egy életérzést. S csakugyan, most, mikor ez a feszültség feloldódott, mert a személy, kinek ürügyén felidéztek – nem először az emberi fajzat történetében, s nem utolszor, mindig, mikor a démonikus áttöri azt a vékony valamit, amit öntudatnak s műveltségnek neveznek, s ami az emberi anyag felett nem is abroncs, hanem csak egyfajta vékony fénymáz, amolyan dukkószerű festék, mely csillogó-laza tapadásával mímeli az összetartást, ideig-óráig! – most, mikor a személy már itt lépdelt közöttünk, a fel szabadulás – mely ugatásszerű bögés, valóban az orgazmus csukló-hörgő hangjaira emlékeztető nyögések hangváltozataiban jelentkezett –, eláradt mindannyiunk testében. Lám, a valóság! – gondoltuk és éreztük mindannyian.” (Uo., 88–89.) Ahogyan ennek a tirádának az – erős prozodémák is tagolta – zaklatott dallamvonala egy egyszerű asszertív kijelentésre ereszkedik alá, ugyanolyan jellemzője az egész fejezetnek, mint az a másik, de nagyon hasonló változat, amely például az „Egy embert láttam...” kezdetű szekvencia szerkezeti alakulásában figyelhető meg (Uo., 99). A tirádát itt a „Megborzongtam.” egyszavas tömondata zárja le, de úgy, hogy egyszerre meg is előlegezi a következő elbeszélésegségek szemantikai horizontjának az eddigiektől eltérő feltárulását: „Először éreztem ezt a félelmes érzést, melyről az emberi történet során a legbátrabbak is csak óvatosan, célozgatva mertek mesélni: a pillanat iszonyatát, mikor az ember a mindenségben Isten nélkül marad.” Uo.

E nehezen megbontható összetartozásnak a valódi, mégis ritkán tetten érhető kettősségét az elbeszélés olyan különös pillanatai érzékeltetik, amikor a színre vitt diszkurzust a mű „saját” beszéde kezdi modulálni és annak tapasztalatába vonja be az olvasást, hogy a két beszédmodalitás értékrendje és szemléletformáinak mozgása nem minden ponton feleltethető meg egymásnak. Az *Édes Anna* már szóba hozott tárgyalási jelentében például úgy, hogy egy váratlan pillanatban az elbeszélés – a földi igazságszolgáltatásával szemben – egy magasabb értelemben vett sorsszerűség olyan materializálhatatlan nyelvi atmoszféráját bocsátja rá a jelenetre, amelyről a szereplők egyikének sem lehet fogalma. A gázlángok túlfűtötte terem *tematizált* atmoszférája hangolta jelenet egyik pontján, a kis elnöki csengő hangját követően ugyanis egy olyan, nehezen szituálható mondat hangzik föl, amely egyszerre lehet az elbeszélés és valamely szereplő (belső) hangja is. És ez a különös státuszú mondat hirtelen nemcsak a csengő és a harang hatalmas méretkülönbségét nyomatékosítja, hanem a „lélekharang” irányított szóösszetételével – és az élet bevégeztettségének liturgikus konnotációival – a tárgyalás egy teljes humán sorsot eldöntő tétjeit is: „Kinek a lélekharangja volt ez a rövid csongetés, mondjátok?”<sup>68</sup> Amit azután az elbeszélés Moviszterről mond, közvetve vetül vissza mindazokra a sorsokra (sőt, a halálra szánt sorsok eredendő hasonlóságára is), amelyek valamennyien címezettjei – vagy legalábbis érintettjei – lehetnek az előbbi kérdésnek. E rövid elbeszélői reflexiósor, mely nem választható el Moviszter gondolataitól, ellentétező szcenikával, értékrenddel s így ultimatív érvénnyel hívja emlékezetbe annak tudatát, hogy minden igazságszolgáltatásnak kiszolgáltatott élet egyszersmind olyan magasabb instancia elé is tartozik, sőt, *elsődlegesen* ahhoz tartozik, amelynek „rendelése” vagy „ítélete” érvényesebb a földi igazságszolgáltatásénál. Az elbeszélés *nyelvi atmoszférája* azzal, hogy a közlés Movisztert a vallomástétel utáni kikülönítés<sup>69</sup> ellenében éppen, hogy az egymással-lét elsődleges humán sorosközösségbe emeli, itt nem egyszerűen a címszereplőnek (aki talán nem is főszereplője a regénynek) szolgáltat igazságot. Azzal ugyanis, hogy a szerepek másodlagos sokféleségével szemben az elbeszélő Movisztert minden *egyéni* ittlét humán méltóságának feltétlensége

<sup>68</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk., jegyz. VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010, 532.

<sup>69</sup> „Visszavánszorgott a tanúk székeihez. Ezek különösen tekintettek rá, s mikor helyet foglalt közöttük, elhúzódtak tőle.” *Uo.*, 533.

jegyében értelmezi, lényegében minden esendő sorsra<sup>70</sup> kiterjesztve választja el az elbeszélői perspektívát és értékrendet a tematizált történet világáétól: „Nem tartozott se hozzájuk, se másokhoz, mert nem volt se burzsoá, se kommunista, egy párt tagja sem, de tagja annak az emberi közösségnek, mely magában foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha, eleveneket és holtakat.”<sup>71</sup> Ennek a példás prozódiai alakítású mondatnak a különleges dignitása úgy emelkedik azután a regény alapszólamának csúcspontjára, hogy zárata végül az *Apostoli Hitvallás* egyik formulájával olvad össze. Azt talán szükségtelen is külön hangsúlyoznunk, milyen mérhetetlen távolságban érzékeli az olvasás ezt az atmoszférát a maga tárgyiaságában színre vitt tárgyalás köznapiságának változó, hol semleges, hol fenyegető, némelykor pedig komikus-ironikus légkörétől.

Amikor David Wellbery az objektum–szubjektum dichotómiája mögékerülésének sikertelenségében<sup>72</sup> marasztalja el Böhmét, nem kevés joggal tartja sebezhetőnek az atmoszféra „tárgyi” (emberi, dologi vagy konstellációs) előállítottságának tételét. Ugyanakkor, ha Böhmétől eltérően az atmoszféra köztességét nem a tárgyi (és emberi) világra kisugárzó, arra ráterjedő s ott a térszerűséget uraló hangoltság „halmazállapotaként”, hanem elsődlegesen a művek diszkurzív-nyelvi konfigurációjának termékeként értjük, akkor e köztességnek az a tulajdonsága kerülhet előtérbe, amely nélkülözhetetlennek számít minden epikai műalkotás komplex nyelvi világának létrejöttében. Mert az, hogy az epikai művekben egyszerre éljük át a szereplők játéka, beszéde és diszpozíciói megjelenítette világ atmoszféráját, illetve azt az atmoszférát, amelyet maga az elbeszélés nyelvi modusa hív elő a szöveg *dikcionális* valóságában, eredendően – nem pedig egyéb poétikai tényezők mellett – és mindenekelőtt ennek az interakciókba lépő, előállító és előállított voltában kettős, s ekként mindig köztes viselkedésű nyelviségnek köszönhető. Ennek az interaktív kettőségnek ugyanis végül az kölcsönöz köztességet, hogy nemcsak az előállított szorul rá a nyelvi létesülésre, hanem az előállító sem tud függetlenedni saját jelenetezettjének performatív referenciális viselkedésétől.

<sup>70</sup> „Moviszter [...] is [...] [k]orlátolt volt.” *Uo.*, 532.

<sup>71</sup> *Uo.*, 533.

<sup>72</sup> Vö. David E. WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe*, B.d 5., szerk. Karlheinz BARCK – Martin FONTIUS – Dieter SCHLENSTEDT – Burkhard STEINWACHS – Friedrich WOLFZETTEL, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, 732.

## VI.

A műalkotások – és különösen az epikaiak – nem-szemantikai hatásformáinak kidolgozatlan terminológiája okán nem egyszerű poetológiai művelet ennek a különleges, kettős nyelvi státuszú összjátéknak a szemléltetése. Az alábbi rövid kísérlet ennek tudatában arra próbál rámutatni, hogy a nem tárgyi, hanem nyelvi köztességgént értelmezett atmoszférikus hangoltság miért lehet termékeny – sőt, talán kitüntetett – szempontja az epikai műalkotások *irodalmi* olvashatóságának.

A modern magyar próza egyik legintenzívebben hangolt kulcsjelenetében – ahol a *Pacsirta* összetett, a maga állandó fojtottságában is váltakozó sokféleséggel alakuló nyelvi atmoszférája hirtelen egyfajta feltartóztathatatlan intenzitással uralja el az olvasás tapasztalatát – úgyszólván példaérvénnyel bontakozik ki előttünk annak a dikcionális konfigurációnak a természete, amely olyannyira egyéníti Kosztolányi prózájának poétikai arculatát. A baljós előjelek hangolta epizódban az egész jelenetezést végző elbeszélő nyelv ugyanis – a feleség gondolatait szabad függő beszédben közlő részletek, illetve az Ákos közvetlen megnyilatkozásai közti „féloldalas” dialógus látens feszültségének fenntartásával – lényegében két olyan hangsúlyos ponton teszi nyilvánvalóvá a maga összjátékot vezérlő autoritását, ahol a jelenet szemantikai lehetőségei korlátozottnak bizonyulnának az elmondhatatlant megnyilvánító nyelvi atmoszféra többletpotenciálja nélkül. Az elbeszélés teljes jelenetvilágát létesítő dikció először egy oxymoronba illesztett, jellegzetesen atmoszférakeltő szinesztézia váratlan közbeiktatásával jelzi a maga szuverén jelenlétét. Éspedig úgy, hogy e szinesztézia *akusztikus* effektusain keresztül úgyszólván a hangzás anyagszerűségén keresztül „szóaltassa meg” és tegye „hallhatóvá” – sőt *kopárként* „láthatóvá” is – a hirtelen beállott csendet. Ráadásul úgy, hogy a *k* alliterációs vezérlése alatt megszólaló további explozívák (*p*, *t*, *g*) uralma a kimondottban annak végérvényes „leszögezetségét”<sup>73</sup>, asszertív elrendezetségét is

<sup>73</sup> E rögzült véglegesség státuszáról és „nyelvfenomenológiai” szerkezetéről találoan állapítja meg Bónus Tibor, hogy „[a]mikor a főszereplő kimondja, hogy a leány csúnya, a párbeszéd [...] befagy, ami kijelentés és külső referenciája teljes összetapadásának illúzióját kelti, diskurzus és valóság felcserélhetetlen felcserélődését.” BÓNUS Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról. Kosztolányi Dezső: Pacsirta*, Ráció, Budapest, 2006, 87.

sugallja. Amikor azután ez a kongó-kattogó-kopogó hangzás karakteres ritmusában ereszkedő dallamvonal célba érkezik, hangzás és értelem olyan megbonthatatlan összetartozását lépteti érvénybe, amely nyelvi-szemantikai történés gyanánt egyszersmind radikálisan át is rendezi az addigi szereplői megnyilatkozásokban fenntartott értékrendek egész szerkezetét: „Kopár hallgatás kongott közöttük.”

Az a közvetlen elbeszélői közlés, amely itt a fenyegetően fojtott atmoszférából hirtelen drámai feszültséget szabadított rá az olvasásra, másodszor a jelenet fináléjában veszi át *jelenetező* és *létesítő* beszéd összjátékának vezérlését. Itt ugyanis, miután Vajkay indulatos mondatai – a felismerést önmagára visszavonatoztatva – végletekig vitték a retorikai amplifikáció műveleteit<sup>74</sup>, a pusztá („meztelen”) élethez való, bensőséges emelkedettségű elbeszélői odafordulás váratlansága formálja líraian intimmé az addigiak viharos atmoszféráját. A nem bonyolult, mégis sziklaszilárd mondatarchitektúra itt olyan kiegyensúlyozott és már minden drámaiságtól mentes dallamvonalat juttat célba, amely hangzás és jelentés harmonikus véglegességén keresztül, a legmélyebb megértés nyelvi moduszában a lehető legünnepélyesebb távlatot vetíti a mindenkori sorsszerűségre. Mert ahogyan a robbanó feszültség után ez a harmonikus lecsengésű mondat élet, halál, szerelem, születés, ünnep és aggodalom, vágy és belátás vonatkozásrendjét a közvetlen testi intimitás színterén egybefoglalja, azzal az élet kalkulálhatatlan – s így a mindenkori sors részévé tett – biológiai kiszolgáltatottságát is képes túlemelni a pusztá részvéttanok horizontján:

Ákos pedig, hogy kihozza sodrából feleségét és megbotránkoztassa őt, egyre emelte hangját, mely megbicsaklott, rikácsolt.

– Azt akarnánk, hogy ne is legyen itt, úgy mint most. És azt se bánnánk, hogy ha szegény akár ebben a pillanatban meg...

Nem mondta ki a szörnyű szót. De így még szörnyűbb volt, mintha kimondta volna.

<sup>74</sup> „– De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya, – kiáltott Ákos kéjelegve, – csúnya és öreg szegény, ilyen csúnya – és száját-orrát förtelmesen elhúzta – *olyan csúnya, mint én.*” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Kalligram, Pozsony, 2013, 415. (Kiem. K. Sz. E.)

Az asszony kiugrott az ágyból, eléje állt, hogy megakadályozza a botrányt. Halottfehér lett. Felelni akart valamit, de a torkán akadt a szó, mert önkívületes izgalma ellenére gondolkodott azon a szörnyűségen, melyre ura célzott, hogy vajjon igaz-e, nem-e. Döbbenet meredt rá.

Ákos azonban nem beszélt.

Felesége most már várta volna szavát. Szinte kívánta, hogy beszéljen, mondja ki, mondjon ki mindent. Érezte, itt a nagy, végső leszámolás órája, melyre sokat gondolt, de azt hitte, hogy mégsem történik meg, legkevésbé pedig vele és ilyenkor. Leült, a szemben lévő zsöllyébe, minden ízében remegve, mégis elszántan s valamit, egy csöppet kíváncsian is. Nem is szólt közbe, mikor ura beszélni kezdett.

Ákos így folytatta:

– Hát nem jobb lenne az? Neki is szegénynek. És nekünk is. Tudod, hogy mit szenvedett? Csak én tudom, az én apai szívem tudja. Így-úgy, suttognak mögötte folyton, lenézik, kiröhögik. És mi, anya, mit szenvedtünk mi. Egy év, két év, vártunk, reménykedtünk, múlt az idő. Azt hittük, hogy csak véletlen az egész. Azt mondtuk, hogy majd jobb lesz minden. De mindig rosszabb lesz. Mindig rosszabb és rosszabb lesz.

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egész csöndesen mondta – Azért, mert csúnya.

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

Az asszony fölugrott. Nem, mégsem így képzelte el ezt. Ő, mikor a leányról beszélgettek urával és kíméletesen, burkoltan kerülgették a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben és pontról pontra kifejtik, talán napokig is vitatkoznak róla, ő, meg az ura és talán néhány rokon, Béla és Etelka, mintegy bizottsággá alakulva, de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel. Az, amit Ákos mondott, egyszerre véget vetett minden további ellentmondásnak, eszmecserének, lehetőségnek. De fájtn neki. Fölháborította az ura kegyetlensége, az őszintesége. Egy nőt sértett meg az ő ura, az ő leányát sértette meg. És mintha csak ez a sérelem történt volna vele, haragosan, majdnem duzzogva rikoltott föl:

– Nem, nem.

– *De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya, – kiáltott Ákos kéjelegve,*  
 – *csúnya és öreg szegény, ilyen csúnya – és száját-orrát förtelmesen*  
*elhúzta – olyan csúnya, mint én.*

Föltápaszkodott a zsöllyéből, hogy megmutassa magát, igaz mivel-  
 tában és az asszony mellé állt.

Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb,  
 majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből vala-  
 ha a leány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól.<sup>75</sup>

Az így hangolt epikai műalkotások atmoszférája épp e formálisan nem  
 maradéktalanul tetten érhető nyelvi viselkedés okán a legnehezebben  
 olvasható komponense az epikai szövegeknek. Minthogy ontikusan  
 tekintve nem az a helyzet, mintha volna először is a szöveg, majd ahhoz  
 valami mód utóbb csatlakoznék valamilyen atmoszféra (amelyet vagy „le-  
 vezetünk” vagy „ráviszünk” a szövegre). Mert ez a maga megbonthatat-  
 lanságában mindig változékony s ezért sosem sematizálható konstitutív  
 összetartozás új és új konfigurációk performatívumain keresztül állítja  
 elő a kiemelkedő művek megismételhetetlen nyelvművészeti egyediségét.

<sup>75</sup> Uo., 409–415. (Kiem. K. Sz. E.)

Lehet azonban ennek a kiemelt szövegrésznek olyan olvasata is, amely bizonyos  
 izlésmozzanati disszonanciát érzékel abban, hogy a humán sorsszerűség magasla-  
 tába emelt jelenet úgy foglal nagy időtávba két életet, hogy a meztelenség kényes  
 státuszú motívumán keresztül az életidő két olyan pontját köti hirtelen össze, ame-  
 lyeknek a kontrasztja valamiképp ellenében hat a hangoltság emelkedettségében  
 foglalt esztétikai minőség zavartalan érvényesülésének. És valóban, ha a majdnem  
 meztelen öregség („a két kiszáradt test”) képzetének váratlan előhívását – különö-  
 sen a „biológiai” *csúnyaság* előzményeivel – csupán egy önzonos látvány izolált  
 mozzanataként gondoljuk el, a jelenetből *referenciálisan* nem zárható ki valamely  
 érzélgős-teátrális effektus gyanúja. Minthogy azonban az idézett szekvencia har-  
 monikusan tagolt, nyugodt ritmusú és ünnepélyesen ereszkedő nyelvi szólamának  
 – „lecsengő” lírai kádenciákra is emlékeztető – zárata a születés szakrális mozza-  
 natának ad visszaható szemantikai nyomatékot, a dallamvonalat is olvasni képes  
 befogadás legfeljebb művileg tudja érvényre juttatni a nem-szép meztelenség disz-  
 szonanciáját. A harmonikus ütemrendű dikció ugyanis nem engedi – akárcsak iro-  
 nikus érvénnyel sem – olyan puszta meztelenséggként kiragadni ezt a látványelemet  
 a mondatból, amelynek a státuszát utóbb például Agamben próbálta a minden-  
 kori hovatarozásától függetleníteni (ld. Giorgio AGAMBEN, *Nacktheiten*, Fischer,  
 Frankfurt a.M., 2010, 148–150). Ez a meztelenség, mivel nem veszíti el a maga nem  
 is oly távoli tereméstartóteológiai szignatúráját (hisz pl. a hitvesi ágy fölött is  
*tematizáltan* van ott az ébenfa feszület), nem is kerül át a puszta *profán láthatóság*  
 diszpozitívumoktól mentes tartományába. (Uo.)



Az európai epika történetében ezért számít az atmoszférikus hangoltság a műalkotások leginkább egyénítő létesítőjének. A hangolt epikai beszéd elvéthetetlen egyedisége az oka tehát annak, hogy az olvasás emlékezete nagyobb időbeli távolságból sem téveszti össze a Mikszáth-epika nyelvi fesztelenségének oldott atmoszféráját Krúdy prózájának inkább egyazon hangzásparadigmában változó, melodizált hangoltságával, de a Kosztolányi regények finoman hangszerelt dikciójának gazdag atmoszférikus potenciálját sem a Móricz-epika szertelen – hol érzелgős, hol meg excesszív – zaklatottságával. Akár úgy is fogalmazhatnánk, az így értett nyelvi atmoszféra a spitzeri értelemben legnehezebben hozzáférhető, s talán éppen ezért a legemlékezetesebb képződménye is az epikának. Ottlikkal szólva: „a regény egész-nézetének tektonikája, dinamikája vagy tonalitása”, tehát az, „ami [...] kozmikus távlatból legvégül megmarad egy-egy regényből...”<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> OTTLIK, *Próza*, 193.

HANSÁGI ÁGNES

Jókai Mór, Pierre Ménard kortársa



A magyar századfordulós modernség „prózaforulata”:  
Jókai Mór: *A ki holta után áll boszut* (1886)

Jorge Luis Borges emblemikus elbeszélésének, a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzőjének* narrátora, miután lajstromba veszi főhőse látható életművét, tér rá írása tulajdonképpeni céljának megvalósítására. Arra nevezetesen, hogy „William James kortársának”<sup>1</sup> *láthatatlan* főművéről legyen híradással és egyúttal tegyen róla tanúságot, hiszen „nem maradt egyetlen pizkozat sem”,<sup>2</sup> amely ezt „megcselekedhetné” helyette. A *pszudorezümé*, vagyis az „imaginárius szöveg(ek) színlelt összefoglalása”<sup>3</sup> egyúttal olyan hipertextussá is teszi a szöveget, amelynek hypotextusai fiktívek, vagyis pszudohypotextusok.<sup>4</sup> Jókai 1886-os kisregénye, az *A ki holta után áll boszut*<sup>5</sup> nem elsősorban az „elégetett kézirat” kedvelt (és sokféleképpen alkalmazott) világirodalmi toposza<sup>6</sup> okán idézi fel az olvasóban Borges 1939-es

<sup>1</sup> Jorge Luis BORGES, *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* (1939), ford. JÁNOSHÁZY György = Jorge Luis BORGES, *A halál és az iránytű: Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1998 (Jorge Luis Borges válogatott művei 1.), 42.

<sup>2</sup> *Uo.*, 37.

<sup>3</sup> Gérard GENETTE, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. Wolfram BAYER – Dieter HORNIG, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1993, 348 skk.

<sup>4</sup> *Vö. Uo.*, 510 skk.

<sup>5</sup> Az *A ki holta után áll boszut* a Magyar Szalon képes havi folyóirat III. évfolyamában jelent meg 8 részben, 1886 januárjától augusztusáig. A *Magláy-család* folytatásos közlése a folyóirat 1885. decemberi számában zárult le, és a következő évi előfizetést a kiadó a folyóirat tízezres példányszámával, valamint Jókai januárban induló „geniális új elbeszélésével” reklámozta. Első kötetkiadása: JÓKAI Mór, *A Magláy-család – A ki holta után áll boszut: Két elbeszélés*, Révai, Budapest, 1887 (Jókai Mór újabb regényei), 81–168. [A továbbiakban az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.]

<sup>6</sup> A teljesség igénye nélkül, csupán utalva a motívum elterjedtségére: Henrik IBSEN, *Hedda Gabler* (1890/1912); Hermann BROCH, *Vergilius halála* (1945/1976); KERTÉSZ Imre, *Felszámolás* (2003); Christoph RANSMAYR, *A utolsó világ* (1988/1995); Mihail BULGAKOV, *A Mester és*

novelláját. Sőt, nem is egyszerűen azért, mert Jókai szövege lényegében pszeudohypotextusokból (levél, versfordítás), pszeudorezümékből („Czifra asszony”) építkezik, amelyek az olvasó által könnyedén újrafelismerhető hypotextusok, önidézetek, azonosítható kulturális kódok közé ágyazódnak. (Ezek jó része ma sem csak a Jókai-filológusok számára jelentéssel bír.) Az elégetett kézirat egyébként már az 1846-ra datált *A remete hagyománya* című novellájában is a metafikció eszköze, amennyiben a beágyazott elbeszélés pszeudorezümé; az elsőfokú narrátor a remete kéziratának megtalálója és megsemmisítője; a beágyazott elbeszélés pedig *reszkriptualizáció*.<sup>7</sup> Az 1939-es és az 1886-os szöveg összekapcsolását mindenekelőtt az mentheti fel az olvasói önkény vádjá alól, hogy Jókai elbeszélése a metadiegetikus határátlépéseknek, a metalepszis fikcionális és figurális alakzatának, a szerző metalepszisének variációira épül. Nemcsak „a szerző avatkozik be saját fikciójába”, hanem „fikciója is beleártja magát a valós életbe”.<sup>8</sup>

A kisregény két részből áll. Az első, rövidebb fejezet címének peritextusa sajátos hierarchiát állít fel a két rész között. Az alcím szerint ez a fejezet<sup>9</sup> előszó, bevezetés a „tulajdonképpen” elbeszéléshez („S itt kezdődik már most

---

*Margarita* (1928–1940/1969), ford. SZÖLLŐSY Klára, Európa, Budapest, 1984. Szöllősy fordításában a világirodalom egyik legtöbbet citált mondata: „Már engedje meg, ezt nem hiszem el – mondta Woland. – Ilyesmi nem létezik: kézirat sosem ég el.” *Uo.*, 389.

<sup>7</sup> *Reszkriptualizáción* azt értem, hogy a megsemmisített kézirat, amely ebben az értelemben elvesztette a materialitását, olyan immateriális, de a kézirat első és egyben utolsó olvasója (és megsemmisítője) emlékezetében élénken élő, vagyis azonosítható *művé* válik, ami bár többé nem kézzel fogható, de azonosíthatóságát olvasója és emlékének hordozója számára éppen az egy jelentésre záruló saját olvasat (Barthes) erős hatása teremti meg. Az újbóli rögzítést, leírást megkísérlő elsőfokú narrátor reflektál arra, hogy olyasmit „rögzít”, ami az emlékezetmunka sajátosságaiból adódóan nem lehet önmagával azonos. Vagyis olyan re-konstrukció, újraalkotás, amely bizonytalan távolságban van már nem létező eredetijétől. „A kunyhót szépen kitakarították, ami elvihető volt, elvitték belőle, csupán egy csomag megsárgult, megfoltosult írott papírt hagytak ott egy szegletbe vetve, mit én gondosan felszedtem, s mohón elolvasték. Ez iratok minden szavát szívembe oltottam akkor. Mint pokoli balzsam, úgy esett keserv-éhes lelkemnek. Ez lett embergyűlöletem katekizmusa. Később eszem megtérvén, az egészet a tűzbe dobtam. Most sajnálom. Sok ábrándos bohóság volt benne. Amennyire emlékemben maradt, megpróbálok néhányat közölni kuriózum gyanánt ide feljegyezni.” JÓKAI Mór, *A remete hagyománya* = JÓKAI Mór, *Elbeszélések (1842–1848)*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1971 (JMÖM Elbeszélések 1.), 147–172. Itt: 154. A novella kiadás- és keletkezéstörténetéről ld. *Uo.*, 600. skk.

<sup>8</sup> Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006, 23.

<sup>9</sup> *A ki holta után áll boszut*, 81–129.

a valóságos igazi elbeszélés, a mit a czim ígér; mert amit eddig elfecsegetem, az mind csak előljáró beszéd volt.”),<sup>10</sup> amelynek az önéletíró csupán a keret-elbeszélője. A „valóságos igazi elbeszélés”,<sup>11</sup> a második rész narrátora az első, önéletírói elbeszélés mellékszereplője, Szepi, a lódoktor. Az ő meséjét hallgatja, kommentálja és adja közre az önéletíró. A két rész közötti temporális ellipszis négy évtizedet ugrik át, az önéletírás 1844 őszétől 1846 őszéig beszéli el az önéletíró íróvá válásának a történetét.<sup>12</sup> Az önéletírás legfontosabb jelenete egyetlen éjszaka, az első novella megírása. A kulcsjelenetet előkészítő kivonatos elbeszélés a novellatéma, az alapanyagul szolgáló történet megismerését, míg az írásaktus jelenetét követő kivonatos elbeszélés a novella sikerét („ősbemutató” másnap: szerzői felolvasás a bántódi társaságban; Szepi lemásolja a novellát és „jutalmul” a tisztázatért ajándékba kéri és kapja a kéziratot; a novella másolatának átadása Petőfinek; Frankenburg megveszi az Életképekbe;<sup>13</sup> Rayée fordítási ajánlata a Journal de Demoiselles számára),<sup>14</sup> majd bukását beszéli el (Reseta, a censor törli a lapból a rémtörténetet,<sup>15</sup> a szerző a kézirat elégetése mellett dönt). A második rész a visszaemlékezés jelenéhez jóval közelebbi múlt időben játszódik. Amíg az első rész elbeszélt énje, a tizenkilencéves komáromi patvarista Jókay Mór még csak álmodozott az íróvá válásról, az irodalmi sikerről, vagyis nemcsak temporálisan, de habitusában, ízlésében és társadalmi státusában is idegen az elbeszélő éntől, addig a második rész elbeszélt énje időben és pozíciójában is szinte egybevágó az elbeszélő énnel, „Jókai Mórral”: „Tavaly, az országos kiállítás alkalmával, a hiuság ördöge rávett, hogy kiállítsam az összes munkáimat. Megtelt velük egy egész könyvtár.”<sup>16</sup> A Magyar Szalon olvasói még emlékezhetek azokra a sajtóbeszámolókra, amelyek az 1885-ös budapesti országos kiállítás eseményeiről adtak hírt, és a Jókai-kiállítás minden részletéről tudósítottak.<sup>17</sup>

<sup>10</sup> *Uo.*, 130.

<sup>11</sup> *Uo.*, 130. A második rész: 130–168.

<sup>12</sup> A kulturális kódok referenciális utalásai nyomán (komáromi patvarista, Jókai Pestre költözése, a *Sonkolyi Gergely* megjelenése) rekonstruálható az elbeszélt idő; a kisregény temporális ellipszisei azonban nem szolgálnak biztos fogódzókkal, ezek alapján az önéletírás elbeszélt idejében ez az időintervallum akár egyetlen év is lehetne.

<sup>13</sup> *Uo.*, 119–120.

<sup>14</sup> *Uo.*, 123.

<sup>15</sup> *Uo.*, 124–127.

<sup>16</sup> *Uo.*, 132.

<sup>17</sup> Az 1885. évi országos kiállítás januártól rendszeres témát adott a napilapoknak. A Nemzet 1885. január 11-én adta például hírül, hogy a Budapesti Országos

A kisregény második szakasza 1885-ben játszódik, a beágyazó, kivonatos elbeszélés a fiatalkori jóbaráttal való találkozásról számol be. Az olvasó az első részből már tudja, hogy Szepi nem egyszerűen tanúja az első novella születésének és sikeres ősbemutatójának, de az *első* novella *első* másolója, vagyis „sokszorosítója” és megörökítője is egy személyben („addig kért, hogy adjam neki oda a novellámat: hadd írja ő azt le magának, bizony soha sem fogja megmutatni senkinek, a míg hajlandó lettem ráállni; s oda adtam neki, örökítse hát meg – legalább tintában”).<sup>18</sup> Az elégetettnek hitt kézirat tőle kerül vissza megalkotójához és megsemmisítőjéhez, később pedig Szepi beszéli el a cifra asszony történetének a folytatását. Szepi szóbeli történetmondásának a hallgatója az önéletíró. A mesemondás aktusa annyi időt vesz igénybe, amennyi alatt a mesemondó négy szivart elszív. A beágyazott, szóbeli elbeszélés Szepi intenciója szerint folytatása a „Cifra asszony” című novellának, amelynek kéziratát negyven éven át ereklyeként őrizgette. Az önéletíró nézőpontjából viszont azoknak a szintén beágyazott elbeszéléseknek, amelyeket negyven éve a bántódi társaságban meghallgatott, és amelyeknek kitalálta a végét, majd ezek nyomán megírta a rémtörténetet; az olvasó szemszögéből pedig annak a pseudo-rezümének, amely a kisregény fókuszpontjában áll, és amely az írásaktus, a rémtörténet megalkotásának önreflexív elbeszélése során épül fel. A kisregény két része szerkezetileg annyiban tükröztetése egymásnak, hogy

---

Kiállítást Ferenc József fogja megnyitni május másodikán, és Rudolf trónörökös mint a kiállítás protektora üdvözlí majd a királyt. A Nemzet 1885. május elsejei számában a hírek között *Az udvar Budapesten* címmel tudósít a trónörökös április 30-i megérkezéséről és fogadásáról. A fogadóbizottság tagja Jókai, és a cikkből megtudhatjuk, hogy Rudolf másnap vele szándékozott kikocsizni a kiállítási területre. Május elején a Nemzet „Kiállítási melléklete” szinte óráról órára követhetővé teszi a lap olvasói számára a kiállítás eseményeit. Rudolf trónörökös és Stefánia trónörökösne május másodikán délután tettek látogatást a megnyitóra készülő kiállításon, a szemle végeztével pedig a pár „a trónörökös kívánságára Jókai kiállításába tért vissza.” *Kiállítási hírek*, Nemzet, 1885. május 2., 4. Ugyancsak a Nemzet kiállítási mellékletében szerepel az 1885. évi budapesti országos általános kiállítás térképe. Az udvari estélyről szóló tudósítása (Nemzet, 1885. május 4., 2.) idézi az uralkodót, aki szerint Jókai gyűjteménye „különös fényt adott a kiállításnak”. Annak ellenére, hogy tudjuk, a mondat egy protokolláris eseményen hangzik el és a Nemzet címlapján Jókai Mór neve szerepel főszerkesztőként, a korabeli lapokat áttekintve mégsem az a benyomásunk, hogy csupán formális értéke volt Ferenc József Jókaihoz intézett szavainak. A képzőművészeti kiállításon a portrék között állította ki Temple János Jókai Mór arcképét (Vö. KESZLER József, *A képzőművészetek a kiállításon II*, Nemzet, 1885. május 6.). A kiállítás Jókai-szobájáról ld. ADORJÁN Sándor, *Jókai mint kiállító*, Nemzet, 1885. május 10., 1–2. („A »Nemzet« tárcája”).

<sup>18</sup> A ki holtá után áll boszút, 115.

míg az első rész központi jelenete a cifra asszony történetét elbeszélő gótikus novella *írástusa*, addig a második részé Szepe *mesemondó performansza*, a cifra asszony történetének folytatása. A négy szivar „kiszívása” alatt Szepe az immár híres írónak meséli el a cifra asszony históriáját az író utolsó bántódi látogatása, vagyis 1844 és 1885, a visszaemlékezés jelenideje között, kitöltve egyúttal azt a négy évtizedet is, amelyet a temporális ellipszis kitakart az önéletírásból. Ez a történet természetesen nyitott, hiszen nincs „vége”.

A kiegészítés azonban nem az író élettörténetének hiányzó évtizedeibe, hanem egyik „novellahősnének” a sorsába avatja be az olvasót. Az önéletírói keretelbeszélés extradiegetikus perspektívájában Szepe elbeszélése, intenciója szerint, megtörtént események újramondása; a narratíva *mimézise* pedig a híres íróvá vált fiataalkori barát életművéből (önkéntesen) kiiktatott „első” novellának, vagyis egy az irodalmi nyilvánosság számára és az irodalom szövegvilágában *nem létező* irodalmi szövegnek a folytatását mondja el. „Hanem hát mégsem teljes a gyűjteménye. / – Nem gondolnám. / – De én bizonyosan tudom. Hiányzik belőle valami. No találja ki, hogy mi? Még azt sem találja ki? Segitsek egy kicsit? Hát a legelső munkája? Bizony talán már a nevére sem emlékszik? Hát a »cifra asszony«.”<sup>19</sup> Az önéletíró tehát úgy viszi színre a jelenetet, hogy a találkozás pillanatában számára az elégetett novella már (szöveg)emlékként sem létezik, elfelejtette. Az ifjúkori barát ráadásul azért akarja, hogy a híres író írja meg, amit majd elmesél neki, mert a novella kézírata „az csak fantázia; de a mi ezután következik, az igaz történet; és az tulmegy a legvakmerőbb költői képzelődésen is. Azért jöttem ide, hogy azt önnek elmondjam”.<sup>20</sup> Szepe azzal akarja rávenni az író a történet „folytatásának” a meghallgatására, hogy annak a valósága „fantasztikusabb”, „leleményesebb”, mint az, amit az irodalmi fikció képes volt megteremteni. A romantikus rémtörténet tehát „realisztikusabb”, mint a fantasztikus valóság, miközben Szepe kérése mégiscsak abból a megfontolásból származik, hogy az irodalomnak a valóság újramondása, a mimézis volna a feladata.

*Az A ki holta után áll boszut* I. részének (Hogyan támadt ez az elbeszélés? Olyan előljáró-beszéd forma) kulcsjelenetében a Jókai Mórként színre vitt

<sup>19</sup> *Uo.*, 134.

<sup>20</sup> *Uo.*, 138.

én-elbeszélő „saját” fiatalkori (az elbeszélő én által írt és) „elégetett kéziratának” pseudorezüméjét alkotja meg negyven év távlatából. Az újraírás és az írás aktusának diegetikus szintje között mozgó elbeszélő én gyakran adja át a szót az elbeszélő ének. Az extradiegetikus és intradiegetikus narráció közötti határátlépéseket olvashatjuk azonban az irodalmi szövegekhez való viszony két egymással ellentétes stratégiájának egyidejű paródiájaként is. Az újraírásként felfogott értelmezés két egymást kizáró szélsőséget képviseli ez a két modell. Míg az első tiszteletben tartja a nyelvi műalkotásként felfogott szövegegészt, és komplexitása megragadását veszi célba, addig a másik számára a szöveg nyelvi komplexitása nem jelent értéket, éppen-séggel ennek redukciójában érdekelt. A *Pierre Ménard...* elbeszélőjét éppen ez a két ellentétes, „különböző értékű” szövegekhez köthető stratégia inspirálta Pierre Ménard láthatatlan művének bemutatására. A „szerzővel való teljes azonosulás” metódusát Novalis egy filológiai töredékéhez kapcsolja, míg az irodalmi szövegen átgázoló reduktív, egyszerűsítő eljárást a „Krisztust egy bulvárra, Hamletet a Cannabiére-re, Don Quijotét a Wall Streetre” helyező „élősdí könyvek” „fölösleges bohóckodásával” azonosítja. Miközben azt is fontosnak tartja a tudunkra adni, hogy ez utóbbiaknál főhőse, Pierre Ménard „[é]rdekesebbnek – bár megvalósításában ellentmondásosnak és felszínesnek – találta Daudet híres célkitűzését: egy alakban, mint Tartarin, egyesíteni az Elmés Nemes Lovagot és fegyverhordozóját...”<sup>21</sup> A sors különös ironiája, hogy a Magyar Szalon 1886. áprilisi számában kezdi meg Alphonse Daudet *Tartarin az Alpeselek között* című regényének folytatásos közlését, vagyis néhány hónapon át párhuzamosan jelent meg a két szöveg a folyóiratban.<sup>22</sup>

Az önéletrírói elbeszélést Genette eleve a metalepszis eseteként tárgyalja: „az ott voltam” és a „még mind mindig itt vagyok” (például elbeszélőként és szereplőként a szövegben), vagyis a hüpotüposzisz *jelenléteffektusa* nemcsak

<sup>21</sup> BORGES, I. m., 36.

<sup>22</sup> A Magyar Szalon áprilisi számának reklámként is szolgáló tartalomösszefoglalója hátsó fülszöveggént így kommentálja a közlést: „Bizonyára kedves meglepetésnek fogja venni t. olvasó közönségünk, hogy a francziák legkedveltebb írójának, a nálunk is népszerű Alphonse Daudet-nek legújabb regényét »Tartarin az Alpeselek között« sikerült megszerezniünk folyóiratunk számára és e mulattató regény közlését már e füzetünkben megkezdhetjük. Bármennyire szem előtt tartjuk is, hogy lehetőleg eredeti közleményeket hozunk, ily nagynevű szerző művének közlését kitüntetésnek tartjuk folyóiratunk számára. Jövő füzetünkben már a tarasconi hős viselt dolgait pompás rajzokban is bemutatjuk.” Magyar Szalon 1886/4., 112.



a szerző saját szövegében való jelenlétére terjed ki, hanem a leírt *tárgy(ak)* jelenvalóságára (mégpedig a mimézis szcenikus elevensége értelmében) és ennek köszönhetően az önéletírás olvasójára is.<sup>23</sup> Az önéletírás elbeszélői paradoxonát Genette a *valóság-effektusok* (Barthes) szerepére vezeti vissza: az olvasó számára a való világból újrafelismerhető elemek (ezeket nevezi Barthes az *S/Z*-ben a lexiák kulturális kódjainak), miközben megteremtik a valóságosság *illúzióját*, a mimézis szcenikus elevenségével pontosan azt a jelenléteffektust hozzák létre, amelyre csak a tiszta fikció képes. Röviden: „fikcionalizálják” a „történeti” elbeszélést.<sup>24</sup>

A hüpotüposzisz és a metalepszis alakzatai a Jókai-prózában kitüntetett szerephez jutnak a nyolcvanas évektől kezdődően. Az is szembeötlő közös sajátossága ezeknek az önéletírói keretezésű énelbeszéléseknek, hogy az elbeszélő szerző egyszerre szegi meg az „önéletírói” és a „fikciós” „paktumot”, vagyis notórius metadiegetikus „határsértőként” viselkedik. Fried István, aki az utóbbi két évtizedben szisztematikusan dolgozta fel az életműnek ezt a korábban kritikai és filológiai szempontból egyaránt *terra incognita*-nak számító szegmensét, arra is rámutatott, hogy a „kései” elbeszélő szövegek gyakori, sőt, túlzás nélkül jellegzetesnek nevezhető elbeszélői eljárása az önéletírói keretezés, „a referenciális és fikciós összejátszatása”, az autofikció.<sup>25</sup> (Mint a legtöbb Jókaira jellemző narrációs és/vagy poétikai eljárás esetében, Jókai korábban is alkalmazta már ezt a módszert, de az életmű 1880 előtti szakaszaiban nem vált domináns eljárássá.) Fried István mindazonáltal a kései elbeszélőprózai szövegeknek (talán ez is fontos lehet:

<sup>23</sup> GENETTE, *Metalepszis*, 84.

<sup>24</sup> *Uo.*, 83.

<sup>25</sup> FRIED István, *Jókai Mór életrajzai III.: Emlékirat, életregény, „regényes” élet*, ItK 2018/1., 82–99. Itt: 86, 90, 91; A *tengerszemű hölgy* kapcsán írja a következőket: „Talán nemcsak »ironikus felhangok« hangzanak föl a kései Jókai-regényekben (és csak a késeikben?), hanem az ironizálás a regény(ek) modalitásában, szemléletében, elbeszélő és műve viszonyának körülírásakor is tetten érhető. Kiváltképpen az olyan alkotásokban, amelyek erős, önéletrajzi jellegű referencialitását a jelzett intenciók ellenére vitatja a megírásra és annak mikéntjére vonatkozó (ön)reflexió.” FRIED István, *A „való” és az „igaz” között = Uő., Öreg Jókai nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003, 57–75. „Nem meglepő, hogy Jókai – fokozatosan kiöregedvén a közéletből – egyre több elbeszélő és regényírói teret szentel életének; az emlékezések meglehetősen változatos formáival él: az események újragondolása, -rendezése mellett a szöveg- és dal(lam) emlékek intenzív jelenléte olykor kijelöli egy-egy mű haladási irányát, figyelmeztet, mely történések, szövegek, dal(lam)ok alkotják egy-egy prózai alkotás forrását.” FRIED István, *Jókai Mór életrajzai*, It 2017/1., 16–31. Itt: 16.

a „nagyregényekhez” képest Jókai kései narratív fikciós munkái jellemzően „kisregények”) ezeket a prózapoétikai sajátosságait olyan kísérletek eredményeinek tartja, amelyek a romantika esztétikáján *belül* értelmezhetőek.<sup>26</sup>

Az első személyű énelbeszélés változatos formáinak dominanciáját azonban Viktor Žmegač történeti regénypoétikája a modern regény egyik jellemző sajátosságaként tárgyalja,<sup>27</sup> akárcsak a regény szövetébe beleszőtt regényreflexiót<sup>28</sup> vagy az elbeszélés metatextualitásra, metanarratívára építő eljárásait, amelyek transzparenssé teszik egyfelől az alkotói „fogásokat”, a szöveg megalkotottságát, másfelől a szöveg viszonyát más irodalmi szövegekhez.<sup>29</sup> Žmegač elemzésének ezek a passzusai még akkor is megfontolásra érdemesek, ha komolyan vesszük azt, amit a modern regény „paradoxonáról” állít. Azt nevezetesen, hogy a „modern regény” jellegzetességeit „föltételelesen specifikusnak” kell tekintenünk, egyrészt, mert a diakron kapcsolatok jelentősége gyakorta szorítja háttérbe a szinkron kapcsolásokat,<sup>30</sup> másfelől pedig, miközben a fabuláris rend lebontása vagy egyenesen a „fabulamentesség” a modern regénypoétikák egyik vezérmotívuma Žmegač szerint, a „modern” regények sokszor egymásnak ellentmondó tendenciákat dokumentálnak,<sup>31</sup> ahogyan a szöveg egy más pontján fogalmaz: „a regény [...] bármit megtehet”.<sup>32</sup>

Az *A ki holta után áll boszut* nem „fabulamentes” elbeszélés a szó szoros értelmében. A fabuláris rend azonban – több ponton és többféle metaleptikus eljárásnak köszönhetően is – rendre megtörik. Egyrészt, mert a diegetikus

<sup>26</sup> Vö. „Jókai – nem győzőm hangsúlyozni – még formai kísérleteivel is a romantikán *belül* marad, élete végéig romantikus regényíró (ha van értelme efféle kategorizálásnak), nem kérhető rajta számon az a polifonikus regény, amely Dosztojevszkijnek megkülönböztető jellemzője. Ami Jókai »világirodalmi« viszonyulásait és »választásait« illeti, gyümölcsözőbb, ha azt kutatjuk: mint tágította ki novella- és regénykísérleteivel a romantikának maga megszabta határait, s ha nem fordult is szembe népszerűségét meghozó prózai epikájával (miért tette volna?), többnyire maga vonta kétségbe ennek időszerűségét, főleg az 1880-as esztendőktől kezdve.” FRIED István, *Jókai Mór és a századforduló regény*, It 2018/3., 233–249. Itt: 242.

<sup>27</sup> Vö. VIKTOR ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettőssége*, ford. RAJSKI Emese = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 99–170. Itt: 116.

<sup>28</sup> Vö. *Uo.*, 124.

<sup>29</sup> Vö., *Uo.*, 156–157.

<sup>30</sup> Vö. *Uo.*, 100.

<sup>31</sup> Vö. *Uo.*, 103. skk.

<sup>32</sup> *Uo.*, 126.

szintek közötti határátlépéseket az elbeszélő láthatóvá teszi, másfelől, mert az írásaktusra reflektáló elbeszélés az elbeszélő én és az elbeszélt én, a „narrátor” és a „főhős” extra- és intradiegetikus reflexióinak oda-vissza játékában az alkotói eljárások, műfaji-poétikai fogások, esztétikai értékek, az írás mint rögzítés és másolás anyagi körülményeinek, valamint a kiadás, az irodalom piaci tényezőinek (technikai háttér, kapcsolati hálók, ideológiák) időbeni-ségét és változékonyságát is látni engedi. Az önéletírói keretezés tehát nem a valóságillúzió megteremtését és az olvasói kételymentességet, hanem éppenséggel a „valóság”, az „irodalom” és az „én” *instabilitásának* „megteremtését” szolgálja. A „czifra asszony” fabuláját beágyazott elbeszélések sorozata konstruálja, ez a fabula azonban töredezett, össze nem illő elemeket tartalmaz. Amit az egyes diegetikus szinteken az elbeszélők (a fiskális-jogigazgató; a tisztartó; az elbeszélt én, vagyis a patvarista Jókay Móric; Szepi, a lódoktor) a „czifra asszony” történeteként mondanak el, az történeti idejében, valósághoz való viszonyában is különböző (történelmi tény, amelyet a krónikák is megörökítettek; az oralitásban élő és a lokalitáshoz kötődő legenda; féltett családi titok; novella / rémtörténet, amelyet a fiktív hypotextus pszeudorezüméből ismerünk; sajtóhír; anekdotacsokor). A szét-tartó narratívákat összetartó cím az elbeszélt éntől, vagyis egy önjelölt írótól származik, megalkotását pedig a kisregény kulcsjelenéteben színre is viszi a szöveg. Ezért is gondolom úgy, hogy az *A ki holta után áll boszut* nyomatékos érvekkel szolgálhat arra nézvést, hogy a Jókai-próza elérkezett a modernség korszakküszöbéhez.<sup>33</sup>

A kisregény címe (*A ki holta után áll boszut*) egyszerre mutat rá a különböző diegetikus szintekre. (1) Az önéletírás énelbeszélésének szintjén az elbeszélt én elégetett kéziratára – amelyik „nem ég el”. (2) A beágyazott elbeszélés, az „elégetett novella”, vagyis a „Czifra asszony” főhőse – amennyiben értelmezhető a pszeudorezümében jelenvalóvá tett pszeudohypotextus -zanzásításaként. (3) A „lódoktor”, Szepi szóbeli elbeszélésére, amelynek hallgatója és kommentálója az önéletírás elbeszélő énje és egyben

<sup>33</sup> Korábban, *A kártya* című pályakezdő novella kapcsán érintőlegesen már foglalkoztam ezzel a szöveggel. Az a belátás azonban, hogy a Jókai „modernsége”, illetve a magyar századfordulós modernség körüli vitában ez az elbeszélés perdöntő lehet, arra ösztönzött, hogy önálló elemzést szenteljek az 1886-os szövegnek. Vö. HANSÁGI Ágnes, *A Jókai-kártya*, Tempevölgy 2021/2., 70–86.

Szepi szóbeli közlésének közreadója.<sup>34</sup> (4) A bántódi legenda főhősére és zanzájára, amely a fiktív hypotextus – az elégetett, „Czifra asszony” című novella alapjául szolgált. (5) Azokra a krónikákra, amelyekből a helyiek meggyőződnek a legenda hitelességéről, és amelyek az oralitásban terjedő történet írott forrását jelentik. Az önéletírásban ráadásul a fiskális, aki az önéletírás szüzséjében az első, orális elbeszélője lesz a bántódi kastély nevezetes történetének (vagyis az egyik szereplő már ezen a ponton elbeszélővé lép elő, a beágyazott elbeszélés pedig megelőzi a pseudorezümé beágyazott elbeszélését), azzal érvel, hogy ha írásos források nem bizonyítanák ezt a históriát, „az ember alig hinné el”.<sup>35</sup>

Valóság és fikció viszonya a diegézis minden egyes szintjén tematizálódik. A fiskális elbeszélését az önéletírás elbeszélő énje „krónikázásnak” nevezi. A fiskális szolamát a tisztartó kontraszólama „kíséri”, aki az esti asztaltársaságban egyrészt az anekdotalánc elindítója, amikor „tréfásan kísérteties adomát” mesél el a saját életéből.<sup>36</sup> Másrészt ő az, aki közbeszólásaival próbálja megakadályozni a fiskalist abban, hogy elmesélje a „kastély nevezetes történetét”<sup>37</sup> („óvainti”, „protestál”, „nagyot sóhajt”). A fiskális, miközben hihetetlenként, valószerűtlenként vezeti be a történetet, leszögezi, hogy krónikák bizonyítják annak hitelességét, saját elbeszélését pedig a történelmi kontextus ismertetésével kezdi (aki a kastélyt építette, a „Zrinyi, Nádasdy, Frangepán összesküvésből hirhedett Palárdy Máté volt”).<sup>38</sup> Az írott szöveg, a krónika már az első beágyazott történet felütésében hitelesebb, mint a szájhagyomány vagy a személyes tapasztalat, miközben a karakter nevét Remellay Gusztáv *Zöldlaký szállása* című elbeszéléséből veszi kölcsön.<sup>39</sup> A tisztartó közbeszólásai („»Ez mind bele fog jönni ennek a crucifixus poétának a regényébe.« [...] Bizony jól teszi spectabilis, ha nem historizálja tovább, [...] Nem nyilvánosságra való ez.”)<sup>40</sup> ugyanakkor arra a bizonyosságra vezethetőek vissza, hogy a fiskális (bár maga kételkedik ebben) megtörtént eseményeket beszél el, szigorúan megtartandó családi titkot, amelyet a regény médiuma, hiteles információforrásként nyilvánosságra hozhat, amennyiben megíródik.

<sup>34</sup> Ez a kisregény második része.

<sup>35</sup> *A ki holta után áll bosszút*, 90.

<sup>36</sup> *Uo.*, 89–90.

<sup>37</sup> *Uo.*, 90.

<sup>38</sup> *Uo.*, 91.

<sup>39</sup> Vö. Honderü, 1845. november 4., 353.

<sup>40</sup> *Uo.*, 92.

Az irodalmi szöveg, a regény az önéletírói narratívában is a valóság effektus funkcióját tölti be akkor, amikor a visszaemlékezés hitelességét az elbeszélő én azzal támasztja alá, hogy *Hétköznapiak* című regényének „legborongósabb részleteit” itt írta, és „a bántódi kastély maga is le van benne írva apróra: egész valóságában”.<sup>41</sup> A visszaemlékező azonban jelzetten távolságot tart első regényétől, az önéletírás helyszínének ott szereplő leírását nem „tényként”, hanem áttételes információként kezeli („*ugy tudom*, [le van írva]”), ami nemcsak az emlékezetmunka bizonytalanságára, hanem az évtizedekkel korábban megírt szöveg idegenségére is utal. A kisregény olvasói számára a *Hétköznapiak* irodalomtörténeti tényszerűsége, esetlegesen olvasástapasztalata, ahogyan a *Tavaszi* antológia és a Pesti Divatlap említése is, az önéletírás hitelességét hivatott megerősíteni (valóság effektusok), miközben a helyszínnel kapcsolatban az „ott voltam”, a hüpotüposzisz alakzatát egy másik fikciós narratívára mint hypotextusra építi. A *Hétköznapiak* első harmadában valóban szerepel kastélyleírás: de nem egy, hanem kettő, a Dömsödi és a Szilárdy kastélyok leírása,<sup>42</sup> és bár a maga módján mindkettő „rendkívül regényes”,<sup>43</sup> a két kastély építészeti megoldásaiban és berendezésében is szöges ellentéte egymásnak a regény imaginárius világában. Vagyis az eredendően elbizonytalanító gesztussal az önéletírás egy ismert narratív fikció két, egymásnak ellentmondó szöveghelyéhez utalja az olvasót, és a két különböző leírás volna hivatott egy harmadik (az önéletírás önéletírói paktuma értelmében referenciálisnak elfogadható) helyszínleírását alátámasztani.

A fiskális elbeszélése különös játékba torkollik: amikor egy ponton felfüggeszti a történet folytatását, az írójelölt patvaristát teszi próbára, ki tudja-e találni a történet végét. Az elbeszélő én, aki eddig szereplője volt az önéletírásnak, ezen a ponton válik először elbeszélőjévé a(z ekkor még cím nélküli) beágyazott történetnek. Poétikai, irodalmi tudása segíti hozzá, hogy kiállja a „próbát”, és kitalálja a fiskális által elkezdett történet folytatását, majd megoldását, hiszen „a költői igazságtételben logícának kell lenni”.<sup>44</sup> A chiasztikus tükröztetések az első és a második rész között az

<sup>41</sup> Uo., 87.

<sup>42</sup> Vö. JÓKAI MÓR, *Hétköznapiak* (1846), s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, Budapest, 1962 (JMÖM, Regények 1), 53–57 (Dömsödi Góliáth kastélya); 68–76. (Szilárdy Leander kastélya).

<sup>43</sup> *Hétköznapiak*, 69.

<sup>44</sup> Uo., 93.

elbeszélő stratégiai játékosként való azonosításában is megfigyelhetők. Az első részben a beágyazott történet első elbeszélője, a fiskális kitűnő tarokk-játékos. A második részben az önéletíró, Szepi elbeszélésének meglehetősen kelletlen és szkeptikus hallgatója, szintén profi tarokk-játékosként azonosítja önmagát. Amikor Szepi egyik karakterének, Lomniczynnak szenvedélyes tarokk-játékosává válását meséli el a kártya nyelvén,<sup>45</sup> megkérdezi (önélet)író hallgatóját: „Tetszik tudni ugy-e bár, hogy ezek micsoda dolgok? (– Hogy ne tudnám? hiszen abból élek.)”<sup>46</sup> Az önéletírás szövegén belül a tarokk-játékos és az elbeszélő/fabulátor azonosítása a fiskális és az önéletíró párhuzamát hozza létre, amennyiben mindketten mások történeteit beszélik el, és az önéletírás egésze szempontjából ez magára az önéletírás metalepszisére is rámutat. Az önéletíró közbevetésének ironikusságát azonban elsősorban az az aktuális jelentés teremti meg, amelynek kontextusa az önéletíró biográfijának közismertsége (az olvasó tudja, hogy a „históriai tarokkparti” törzsjátékos; ahogyan azt is, hogy regényírásból, lapszerkesztésből, kiadói vállalkozásokból él), hogy a kor celebritásaként élete a nyilvánosság előtt zajlik. Az ismétlődésekre, a két rész közti tükröztetésekre még számos példát találunk a kisregényben. Ezek közé sorolható az is, hogy amiként Szepi meséjében sem lesz „vége” a cifra asszony történetének, csupán az elbeszélés aktusa ér véget, úgy az első részben az önéletírás főhőse sem tekinti lezártnak a novelláját, a felolvasási jelenet zárata legalábbis nem kevés iróniával erre utal: „Meg is volt a kívánt hatás. A kisasszonyok a szemeket törülgették, a fiatal barátaim a nyelvükkel csettentgettek, a tisztartó egy-egy »szapperment«-et szalasztott el közbe közbe, s a jurium director szájában kialudt a pipa. Mikor véget ért a novella: azt mondták, hogy de kár, hogy nincs tovább. – »Nem volt már több gyertyám!«”<sup>47</sup>

Az önéletírás főhőse az asztaltársaságban olyan történetet fejez be, amelyet más kezdett el mesélni, a megírás művelete pedig eleve újraírás, újramondás lehet csak, az irodalmi alapon kigondolt zárlat és kidolgozott részletek ugyanakkor éppen azt a „történetet” eredményezik, amelyet a fiskális a krónikákból, a tisztartó a helyi hagyományból ismer. („Hallotta azt maga

<sup>45</sup> *Uo.*, 153. A tarokk, a kártya „nyelvén” való jellemzésről vö. HANSÁGI, *I. m.*

<sup>46</sup> *Uo.*, 153.

<sup>47</sup> *Uo.*, 113–114. A *szapperment* etimológiailag a „*sackermment*” indulatszóból származik, elavult, jelentése ’a szakramentumát!’, ’gütiger Himmel!’, ’Verdammt nochmal!’.

valakitől? [...] Csaknem úgy esett, a hogy leírta.”)<sup>48</sup> Az irodalom, az írott történetek narratív szabályrendje hitelesíteni tudja a hihetetlen történetet, a valóság „kitalálható”, megkonstruálható az irodalmi történetalkotás szabályai szerint, miközben sem a valóságnak, sem az irodalomnak nincsen esélye az originalitásra. A fiskális az önéletírás szereplőjéből egyrészt az ekkor még névtelen/címtelen „cifra asszony” történetének első elbeszélőjévé lép elő, de az önéletíró irodalmi figuraként viszi színre. Az *Álmok álmodója* (1876/1878) Darvady Zoltánjának vezetéknévét viselő fiskális, Darvady Márton az önéletírói közlés értelmében „nagyszerű anekdota-mondó, eleven krónika, kitűnő paskevicsjátész”<sup>49</sup> egyben, vagyis nemcsak egy irodalmi hős rokona, hanem olyan karaktersvonásokkal is ruházza fel a visszaemlékező, amelyek stratégiai játékossá, mesélővé, ráadásul mindig „megtörtént” események újramondójává (anekdota, krónika) alakítják.

A fiskalist eufonikus szójáték mutatja be: „Az úriszéken prezidensül (igen is: és nem aleölölölöl! – inkább visszatérek a diák műszóért, de fuvolázni nem tanulok meg), tehát prezidensül fungált Darvady Márton jogigazgató úr.”<sup>50</sup> A *prezidens* tükörfordítása olyan nyelvtörő, amely a „l” hang és a különféle magánhangzók ismétlődési sorából, majd a szabály „megtanulása” utáni egyetlen sorrendcseréből áll. A hangzás, a nyelv hangzó oldalának előtérbe kerülése az önéletírás szereplőinek bemutatásában, a felütés „seregszemlájében” hangsúlyozza a szöveg irodalmiságát. A patvarista fiatal kollégái *Misi* és *Simi*: a szótagok megcserélésén alapuló becenevek a szójátékkal olyan karaktereket hoznak létre, amelyek az önéletírói narratívában az elbeszélt ének, az önéletírás főhősének egy-egy készségét totalizálják. Szepi, a lódoktor szintén ebbe a sorba illeszkedik. Simi jó táncos, Misi jó tarokkjátékos, Szepi pedig „csodaszzerű énekes volt; a ki olyan magas hangon tudott áriázni, mint egy »falsche Catalani«. Ha az ember behunyta a szemét, azt gondolta, valami primadonnát hallgat”.<sup>51</sup>

Az emberi énekhang Szepi karakterének is meghatározója, a kontratenor azonban (és itt érdemes Balzac *Sarrasine*-jára, no és persze Barthes olvasatára

<sup>48</sup> *Uo.*, 114.

<sup>49</sup> *Uo.*, 83.

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

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



is gondolnunk)<sup>52</sup> olyan hangon szólal meg, amely eredendően megbontja a hang és a hangot hordozó test összetartozásáról, információs potenciáljáról alkotott elképzeléseinket. Az Angelica Catalanira való utalás a Jókai-olvasók számára ráadásul nem is annyira a 19. század húszas éveinek legendás, Brassai Sámuel is megigéz<sup>53</sup> operacsillagára mutat, hanem sokkal inkább az életmű kultikus regényének, az *Egy magyar nábob*nak a 6., „A színházi csata” című fejezetére. Az önéletírás elbeszélője egykori önmagát e három képesség részbeni birtokosaként azonosítja: „Én mind a három dologhoz értettem – egy kicsit: táncolni is, kártyázni is, meg énekelni is, de mondom, hogy nagyon közepszerűen, azért nem nagy volt utánam a kérdezősködés.”<sup>54</sup> Az önéletíró szerint tehát a négy alak közül az elbeszélt énben egyesül mindaz, ami a három másikban külön-külön erőteljesen, és éppen ez teszi őt az ott és akkori társaság számára láthatatlanná. A fiatalkori cimborákat olyan emberi készségek karakterizálják, mint amelyek az íróvá válás előtti „civil” ént, így akár olvashatjuk őket az elbeszélt én szóródásaként, ami különösen Szepi beágyazott története és másodfokú narrátorként való felléptetése szempontjából lehet kulcsfontosságú.

Szepi elbeszélése a bántódi kastély négy tulajdonosváltásának történetét adja elő az írónak, amelyeknek a háttérben rendre a „czifra asszony”, a kísértet áll. Szepi, a másoló, az „elégetett” kézirat eredetijének őrzője sem identikus az önéletírás első részében szereplő egykori önmagával. Már nem lódoctor, hanem birtokos, a hangja pedig olyan, „mint a repedt fazéké”. Már nem az egykori kontratenor, éneke már nem alkalmas arra, hogy megteremtsen egy másik „személyt”. Szepi és az író ráadásul nem ismerik fel egymást: „– Ugyebár, ön a szerző? [...] Ráismertem arrul a rézszobrárul ott a szekrény tetetjén. / – Az nagyon hasonlít hozzám. / – Jobban, mint ez a kis portrait itt az üveg alatt. / (Negyvenkét év előtt festettem azt magam tükörből.)”.<sup>55</sup> Szepi, a kézirat (az erekle) őrzője egykori cimboráját nemcsak jelenkori testi valójában nem ismeri fel, de az egykorú ábrázolás alapján sem. A közismert fiatalkori önarckép ezúttal is valóságeffektus, amely az olvasó számára „működik”, miközben az önéletíró életének a tanúja

<sup>52</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997.

<sup>53</sup> Vö. „E”, *Egy operalátogató: A „Budapesti Hírlap” eredeti tárcája*, Budapesti Hírlap, 1887. május 5, 1–2.

<sup>54</sup> *A ki holta után áll boszút*, 84.

<sup>55</sup> *Uo.*, 133.

számára nem. Az azonosítást a név és a híres író ábrázoló szobor (képmás) összekapcsolhatósága teszi lehetővé: a szobor alapján ismeri fel a név viselőjét. (Az önéletírásban az elbeszélő és az elbeszéltné „két külön instanciája használja ugyanazt a névmást, melyre nyilvánvaló életrajzi azonosságuk jogosítja őket”, valamint, hogy ez „az azonosság egyúttal nominális is”).<sup>56</sup> Ami a következő részben az önéletíróval történik, Karinthy Frigyes címét kölcsönözve, *Találkozás egy fiatalemberrel*, vagy az Esti Kornél-novellák elbeszélőszituációját idézheti fel. Szepi ajándéka az országos kiállításon szereplő összes művek közül hiányzó egyetlenegy, az elégetett „Czifra asszony” („Boldog Isten! Ez az ember negyven év óta tartogatja bebalzsamozva azt a halottat, a kit én magam elégettem.”)<sup>57</sup> Az önéletíró, miközben feltett szándéka *nem* elfogadni az ajándékot, kíváncsisággal néz a régi kézirattal való szembesülés elé.

Hanem azért még is kíváncsi voltam meglátni az „első szülöttemet” halottaiból feltámadva.

Akkor még jó becsületes meritett papírra irtunk; a mi nem fakul meg olyan hamar, nem törik, nem mállik: még a tinta sem veresedett meg rajta. Olyan volt, mintha tegnap irtam volna.

Ugyanazok a selyembogártojásforma betűk, a milyeneket most is irok, azok a sűrű, egyenes sorok. Hanem a tartalom egészen idegen rám nézve. Ugy olvashatom, mint valami idegen munkát. De a míg olvasom, lassankint visszatér minden körülmény az emlékezetembe. Látom a szobát, a miben tanyáztam, az ócska képeket a falakon; s eszembe jut, hogy ennél a szónál az éji őr hány órát kiáltott.<sup>58</sup>

A kézírás a test „nyoma”, mégis meg tudja őrizni az állandóságát, nem változik, miközben az író személy külsejében, karakterében, habitusában, ízlésében és társadalmi státuszában is teljes átalakuláson ment át. A név és a személyes névmás azonossága az önéletírásban itt nyer különös értelmet, hiszen a kézírás változatlansága képes megteremteni azt a bizonyosságot az önéletíró számára, hogy az idegen szöveg tőle származik, az elfelejtett

<sup>56</sup> GENETTE, *Metalepszis*, 94–95.

<sup>57</sup> *A ki holta után áll boszut*, 136.

<sup>58</sup> *Uo.*, 137.

emlékekből felidézhető mozaikok nem a fantázia szüleményei, hanem egy elfelejtett és elérhetetlen, de valóban megtörtént múlt maradékai. Miközben tehát a kisregény azt sugallja, hogy mind a test, mind a karakter mássá válik, a felejtés erősebb, mint az emlékezés, a test mégiscsak az, amelyik valamelyest emlékezik, de e felett – ahogyan a kézírás felett – sincs az ének hatalma. Ebben a jelenetben válik világossá az is, hogy az írás anyagsága és kultúrtechnikája uralja az írásaktus végrehajtóját, mint ahogyan az is, hogy az önéletírás, bár látszólag a fabuláris zérópontról indul, valójában fordított időrendet követ, hiszen a pszeudorezümék, sőt, a negyven évvel korábban játszódó bántódi és pesti jelenetek elbeszélésének megelőző és minimális feltétele az a találkozás, amely az emlékezetmunkát, a visszaemlékezés aktusát elindítja, lehetővé teszi.

Az I. rész önéletírói elbeszélésébe ágyazódik be a „Czifra asszony” című novella megírásának a jelenete, illetve az írásaktus eredményeként lépésről lépésre a pszeudorezümé, amely az elbeszélő én és az elbeszéltnél én diegetikus határsértéseinek következtében a szöveg egyes pontjain magába a pseudo-hypotextusba fordul át. A címkeresés jelenetében megfigyelhető, ahogyan az elbeszélő én visszatekintő, múlt idejű elbeszélése a biztató, felszólító mondatlall először az átélt beszéd státuszába csúszik, hiszen itt még nem dönthető el, ki beszél: a visszaemlékező, aki az írásaktus elbeszélésére nógatja magát és a hüpotüposzisz jelenléteffektusa nyomán a jelenetben szintén jelen lévő olvasót, vagy a visszaemlékezés főhőse, az elbeszéltnél fiatalkori „én” szólal meg.

Az egy szál gyertya, a mit meggyújtottam, csak homályosabbá segített tenni a szobát.

Tehát lássunk a lélekidőzéshez.

Ezek a falak zárják be talán most is nyugodni nem tudó lelkedet, ártatlanul megölt „fehér asszony?”

„Fehér asszony” legyen a czime? Nem! Hisz ez a czim már úgy el van viselve, hogy nem is lehet többé igazán fehér. Tehát „fekete asszony?” Az sem. Hisz ez a döghalál jelképe a költészet országában: azután ebből is van már elég. Tehát micsoda? kék, sárga, rózsaszínű asszony? Egy sem illik ide. Megtaláltam! „czifra asszony” lesz a neve. Ez a magyar népmýthosz szerint tulvilági tündért jelent. Azonkívül pedig majd kifejtem én azt a novellámban, hogy miért

szolgált az a hölgy a „cifra” elnevezésre. Valami bizarr, valami rendkívüli alak lesz belőle: a ki cifrálkodik azért, mert a férjének akar tetszeni: senki másnak.<sup>59</sup>

A kérdő mondatok már nyilvánvalóvá teszik a metalepszist, a kérdéseket a fiatal, íróságra ácsingózó patvarista, a történet hőse, Jókay Móric teszi fel. Az extradiegetikus pozícióból tehát olyan intradiegetikus, jelen idejű elbeszélésbe vált át a narráció, amely lehetővé teszi az önéletírás retrospektív távlatához képest az elbeszélte történet jelenidejében a közvetlenségnek, a pillanatnyi hangoltságnak és benyomásoknak teret engedő belső beszédet.

A szavak keresése, az alkotás dilemmáinak, „szakmai” nehézségeinek színrevitele nemcsak az irodalmi szöveg megalkotottságára, a fikciós próza „műviségére” reflektál, hanem arra az esetlegességre is, amely a szerzői döntések kiküszöbölhetetlen velejárója. Az *írás* ebben a jelenetben nem a romantikus automatikus írással (Ludwig Börne) azonos, és nem is az ihlet kiáradása. Olyan döntések sora, ahol az alkotó mérlegel, pillanatnyi legjobb tudása szerint választ különféle lehetőségek között. Ezzel viszont nemcsak mítosztalanítja a művészi alkotófolyamatot és annak végeredményét, hanem a műalkotás zártságának képzetét is lebontja, amennyiben döntései, választásai pillanatnyi hangoltságára és technikai tudására vezethetőek vissza. Az önéletíró elbeszélő énje ezért is kísérrelheti meg a pseudo-hypotextus újraalkotását, egykori önmaga, az elbeszélte én megalkotásával egyidejűleg. Ahogyan a visszaemlékezés, az újraírás is éppen annyira lehetséges, mint amennyire lehetetlen.

A kezdet gyorsan ment. Leirtam én a bűbajos Eglantinét oly pazarlásával a hölgyi bájaknak, hogy mikor elolvastam, már nem az asszonytól, hanem a férjtől kezdtem félni, hogy egyszer csak odaüt a buzogányával az asztalomra, s a fülembre ordít: „Hol láttad te mindezeket? kákompile!”

---

<sup>59</sup> *Uo.*, 99.

A férj jellemzésére annál több sötét szint használtam el. No, az meg lehet elégedve az arczképével. Megérdemlik ezek a házi zsarnokok, hogy az ember ne kimélje őket.

És a nő mégis szereti őt és hűséges hozzá. „Egy angyal, a ki hűséges az ördögéhez!”

(Ez olyan szép frázis, hogy a tisztartóné Stambuchjába is beválnék)

De most hogyan bogozzuk a cselszövényt?

Ha becsületes realisticus iskolát követnék, hagynám a szép asszonyt szép fiatal legénynyel összeviszonyulni. A tényleges adatok nyomán felhozhatnám hozzá az emelősülyesztővel a kedvesét a hogy az étkező asztalát felküldik hozzá s ezt maga a férj kileshetné a Judáslyukakon és Dyonisius füleken keresztül; de hát az idealista romantikusok szerint még olyan asszonyok is vannak a világon: a kik hűségesek; de nagyon unalmasak, sőt olyan poéták is, a kik az ilyen unalmas asszonyokról még unalmasabb regényeket írnak; s engemet azzal vert meg Apolló, hogy az utóbbiak közé tartozzam.

Tehát hogyan furfangoljuk ki, hogy ő tiszta ártatlan maradjon; de a látszat mégis oly csalhatlan tanubizonyosság erejével birjon, miszerint a férj embergyilkos haragja egészen indokoltnak láttassék a talány megoldása előtt?

Éjfélig elbajlódtam vele: válogatva az eszközökben. Beszélő papagáj, mely titkokat kifecseg? Nem való ide. — Virágvázába elrejtett törpe, a ki észrevétlenül hallgatózik? — Ez sem alkalmas.<sup>60</sup>

A szöveg (ön)iróniája az utolsó mondatból válik világossá: a titkokat kifecsegő papagáj a korai novellák közül például az *Adamantéból* lehet ismerős a Jókai-olvasók számára, de a metalepszist inkább az leplezi le, hogy a Magyar Szalonban az *A ki holta után áll boszut* előtt közölt *A Magláy-család* című abszurd kisregényben is kulcsszerepet tölt be a beszélő papagáj, a *kajdács*.<sup>61</sup> Az idézett rész elején még az önéletíró beszél, a diegetikus szintek közötti váltást az igeidők világosan jelzik. A jelen idejű beszéd az önéletírás főhősének, az elbeszéltnékné a szólama, de érdekes megfigyelní, hogy az intradiegetikus szinten belül az „ordít” ige olyan szó szerinti

<sup>60</sup> Uo., 100–101.

<sup>61</sup> JÓKAI, *A Magláy-család*, I. m.

idézetet vezet be, amely a fikción belüli fikció két különböző diegetikus és fikciós szintjéről is származhat. Érthetjük egyrészt úgy, hogy az éppen íródo „Czifra asszony” című *novella hőse* szólítja meg saját megalkotóját, az önéletírás főhősét, az elbeszélt ént. Értelmezhetjük azonban úgy is, hogy az elbeszélt ént az (elbeszélt történet imaginárius világában) igaz történet hőse, az írásaktus helyszínéül szolgáló bántódi kastély építője, Palárdy gróf „szelleme” szólítja meg, mert nem szeretne modell lenni, nem akarja, hogy irodalom váljék belőle. És mivel a Palárdy-legenda elejét anekdotaként, beágyazott történetként az önéletírás egyik mellékszereplője már elbeszélte korábban, az idézet további fikciós szintekhez is köthető.

A narrátor által idézett frázis eredete hasonlóképpen nem állapítható meg egyértelműen. Lehet a fiktív hypotextusból származó citátum, de olyan közhely is, amely az elbeszélt ének (tehát az önéletírói elbeszélés főhősenek) jut az eszébe, azt mérlegelve, hogy beleszöje-e a novellába, amelyet éppen ír. A zárójeles reflexió ezt az utóbbi lehetőséget sem zárja ki, a jelen idejű megjegyzés ugyanakkor az elbeszélt én ironikus távolságtartására mutat az idézőjelben szereplő közhellyel szemben. Az elbeszélt én, aki ennek a szakasznak az elbeszélője, a bántódi „publikum” egyik tagjának (tiszttartóné) az ízlésvilágába illőként határozza meg azt a kulturális regisztert, amelybe a mondat tartozik. A kérdésként megfogalmazódó lehetőségek az írásaktus elágazásaira, a döntési helyzetek számosságára irányítják a figyelmet, a „realista” és a „romantikus” megoldások szembeállítását, a „kifurfangolás” az irodalmi szöveg megkonstruáltságát helyezi előtérbe.

Hogy a pszeudorezümé egyes pontokon az azonosságig közel kerül a pszeudohypotextushoz, azt leglátványosabban a párbeszédes részek mutatják meg. Az olvasó azonban nem lehet benne bizonyos, hogy *mit* olvas: (1) sikeres vagy sikertelen „rekonstrukciót”; (2) az önéletírás extradiegetikus szintjéhez képest egy fikciót arról, milyen lehetett a négy évtizeddel korábban megírt, soha ki nem adott novella; (3) avagy egy fikciót egy valójában soha meg nem írt első novelláról. A pszeudorezümé jelen idejű elbeszélése a czifra asszony és a gyilkos férj közötti párbeszéd után vált át múlt idejű elbeszélésbe, a szöveg irodalmiságára reflektáló passzusok azonban ebben a szövegrészben sem maradnak el.

A nő széttárta karjait ölelkezésre: ajkait nyújtá csókolásra, s arra a férj oly erővel szorítá őt magához, ajkait ajkaira nyomva, hogy ezzel az ölelkezéssel megölte az asszonyt. (Sokkal szebben volt ez abban az én novellámban leírva, ez a gyilkosság szerelmi öleléssel, hanem hát a vén cigány minden nap egy nótát felejt.) Az asszony tehát meg volt ölte a legideálisabb halál nemével. Hanem már most a hullát el is kell rejteni valahová.<sup>62</sup>

A diegetikus szintek közötti „lebegtetésre”, vagyis olyan átélt beszédre, amely végső soron akár a fiktív hypotextus főhősének mondata is lehetne, éppen az után az elbeszélői önreflexió után kerül sor, amelyben az önélet-író a visszaemlékezésben szereplő pszeudorezümé és a pszeudohypotextus közötti távolságra figyelmezteti a kiszólással az olvasót.

Az elbeszélő én közbeékelte kiszólásáig tartó szakaszból az is kiviláglik, hogy a pszeudorezümé mennyire sikeresen teremti meg a műfaji paródiát. A pszeudorezümében elbeszélte történet nemcsak azért groteszk, mert egy „zsengét”, egy negyven évvel korábbi irodalmi ízlés keretei között megalkotott történetet foglal össze. Az összefoglalás, a rövidítés, a zanzásítás lesz a groteszk legfontosabb eszköze, a pszeudorezümé pedig annak a szövegnek a paródiájává (is) válik, amelyet összefoglal. A fiktív hypotextussal kapcsolatos ellentmondásos információkon túl a zanzásítás felelős azért, hogy nem tudhatjuk, „milyen is” lehetett az utalt szöveg, hiszen ezzel a módszerrel bármiről készíthető karikatúra. A pszeudorezümé zanzásító, groteszk gyilkossági jelenetének elbeszélője az önéletírásban az elsőfokú narrátornak tekinthető visszaemlékező, ám éppen az előzmények okán, a párbeszédnek idézése miatt a hypotextus és a pszeudorezümé távolsága sem egyértelmű. A zárójeles közbevetés az önéletíró odafordulása az olvasóhoz, a következő mondat lehet az elbeszélő én és (legrosszabb esetben, ha tehát a pszeudorezümé nem annyira paródia, hanem maga a hypotextus „ilyen”) lehet az elbeszélte én is, viszont a következő mondatot mondhatná akár a pszeudorezümé és a hypotextus gyilkos főhőse is, vagyis a beágyazott történet főszereplőjének belső beszédéeként is értelmezhető, amiként a megelőző mondat ugyanennek a belső beszédnek a paródiájaként.

---

<sup>62</sup> Uo., 106.



Az irodalmi szöveg önreflexiója különösképpen hangsúlyos az önéletírásnak azokban a jeleneteiben, amelyeket a korabeli sajtó „tényirodalomként” olvasott. A kisregény fiktív hypotextusai közül a Petőfi-fordítás például igencsak kalandos utat járt be. A Pesti Hírlap 1886. április 29-én *Petőfi mint német poéta* címmel adott hírt Petőfi addig ismeretlen magyar népdalfordításáról.<sup>63</sup> Egressy Ákos 1909-ben a *Petőfi Sándor életéből* címen közreadott visszaemlékezésébe illesztette bele a német nyelvű szöveget. A *Megismerkedésem Petőfivel* című fejezetben Petőfi az apához reggel látogatóba érkező Egressy-fiúknak adja fordítási feladvánnyként a verset, azzal, hogy „ha le tudjátok fordítani a német versemet: megkérem a nagymamát, hogy holnapra lekváros derejét készítsen a számotokra!”<sup>64</sup> Az Egressy-passzus azért is bizarr, mert a jelenet, amelyben Petőfi saját német nyelvű verseként, vagyis népies műdalként bukkan fel a szöveg, az Endrődi Sándor és Ferenczi Zoltán szerkesztette sorozatban, egy kvázi forrásdokumentumban szerepel. Egressy Ákos valószínűleg a Jókai-kisregényből vette a német „Petőfi-verset”, ami annál is valószínűbb, mert egyetlen fellelhető forrása a kisregény, valamint az abból keletkezett sajtóhír(ek), az Egressy által közölt szöveg pedig szó szerint megegyezik az ezekben szereplő szövegváltozatokkal.<sup>65</sup> A kisregény önéletírói narratívájában azonban fontos információ, hogy a népdal Szigligeti Széköt katonájának betétdala.<sup>66</sup> Ez a körülmény teszi majd lehetővé a cselekményláncban

<sup>63</sup> A „Napi hírek” rovat a következő kommentárral közli a népdal magyar szövegét és német fordítását: „Jókainak egy beszélye folyik most a Magyar Salonban, s e beszélyben a többi között elmondja, mint fordított le fogadásból Petőfi egy magyar népdalt németre.” Pesti Hírlap, 1886. április 29., 6.

<sup>64</sup> EGRESSY Ákos, *Petőfi Sándor életéből*, Kunossy, Szilágyi és Tsa, Budapest, 1909 (Petőfi-könyvtár XII.), 21.

<sup>65</sup> Gáldi László cikkében, amelyben tételesen számba vette Petőfi kisebb műfordításait, természetesen nem szerepel a népdal. Vö. GÁLDI László, *Petőfi kisebb műfordításai*, ItK 1969/4., 407–421. Ezúton is köszönöm Szalisznyó Lilla közlését, amely megerősítette feltételezésemet. Az Egressy-fiúk a jelenetben megjelölt időszakban nem laktak otthon.

<sup>66</sup> Petőfi Gémesi szerepében maga is játszotta a darabot a Nemzeti Színházban, Pukánszky Kádár Jolán szerint azonban a német verzió azért nem lett sikeres, mert a fordításból „elveszett a magyar dal”, és enélkül érdektelenné vált az előadás. Vö. PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I.*, Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1940 (Magyarország újabkori történetének forrásai), 181. Petőfi Gémesi szerepében 1844. október 12-én lépett színpadra. Vö. *Magyar Színművészeti Lexikon 4.*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Országos Színészegyesület, Budapest, 1931, 319. Az Életképek tudósítója („Győri”) szerint a német bemutató zenéje azért okozott csalódást a közönségnek, mert „német ízlés szerint” jódliznak benne. Vö. Életképek, 1844. július 24., 119. A Weil-féle *Der Deserteur* kapcsán kirobant plágiumvitáról a német verzió kapcsán ld. még: KÁDÁR Jolán, *A pesti és budai*

a fogadás megkötését (Petőfin erős a nyomás, hogy vállalja a fordítást, de minden porcikája tiltakozik ellene), és végül Petőfi a Jókaival kötött fogadás miatt kénytelen a betétnépdalt németre fordítani. A valóság effektusok sokaságában az irodalmi élet „kulisszatitka” eredendően „ellenőrizhetetlen”, hiszen csak a bennfentesek tudhattak róla. A történeti mozzanat, amelyre ráépül, az önéletírás elbeszélésének pillanatában feltehetőleg már azok közé a tények közé tartozik, amelyekre csak az írott források „emlékeznek”. Nevezetesen, hogy a *Szökött katona* 8. jelenetében Lajos énekli a népdalt.<sup>67</sup> Az önéletírói narratíva szerint Petőfi arra tesz, hogy Jókai első novellája, a „Czifra asszony” bizonyosan meg fog jelenni, az elbeszélt én Jókay kételkedik ebben, így köttetik a fogadás: „Ha te [Jókai] vesztet el a fogadást, megeszsz egy tál csigát s megiszol egy itcze ürmöst. [...] ha te [Petőfi] vesztet a fogadást, akkor te lefordítod németre a »Három alma, meg egy félt«.”<sup>68</sup>

A fiktív hypotextust közlő szövegrész több olyan mozzanatot is tartalmaz, amely óvatosságra inti az olvasót. A vesztett fogadás látványosan komponált szövegrészt zár le, a kompozíciós logika a szöveg olvasója számára félreérthetetlen. A Pestre érkező Jókairól (vagyis az elbeszélt énről) az elbeszélő én először is a tudunkra adja, hogy füllentett bántódi ismerősei-nek akkor, amikor azzal nyugtatta meg helyi és a czifra asszony történetét a nyilvánosságtól féltő hallgatóságát, hogy „Hát ugyan ki adná ki az én novellámat? Nincs én nekem semmi ismeretségem Pesten”.<sup>69</sup> Az önéletíró egyfelől „vallomást” tesz az olvasónak, amikor felfedi a korábbi „füllentést”:

---

*német színészet története 1812–1847*, Budapesti Tudományos Társaság, Budapest, 1923 (Német philológiai dolgozatok 29.), 77. A soproni német nyelvű előadásról Kugler annyit jegyez meg, hogy a negyvenes években többször is előadták „ismételve adják”. Ebből azonban nem derül ki, melyik fordítást. Vö. KUGLER Alajos, *A soproni színház története*, Sopron, 1909, 35. A Hölgyfutár 1850. május 22-i (116.) száma számolt be az (akkor még Bécs melletti) hernalsi német előadásról, amely feltehetőleg ragaszkodott a magyar verzió népdalbetéteihez: „A népdalok éneklésére szerették volna Füredit kikölcsönözni, de az út távolsága miatt nem lehetett. Majd ha elkészül a telegráf, akkor elénekli itt Füredi rajta, s meghallgathatják Hernalsban.” Hölgyfutár, 1850. május 22., 496. Ez azonban már Petőfi halála utáni bemutatóra utal, vagyis a hypotextus szempontjából nem vehető figyelembe.

<sup>67</sup> Mint ismeretes a *Szökött katona* ősbemutatójára 1843. november 25-én került sor, zenéjét Szerdahelyi József szerezte, a korban kasszadarab, a Nemzetiben 156, a Népszínházban 106 előadást ért meg. Vö. KERÉNYI Ferenc, *A magyar népszínház: 1843. Szigligeti Ede: Szökött katona = A magyar irodalom története II: 1800–1919*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 234–242. Itt: 234.

<sup>68</sup> *A ki holta után áll boszút*, 122.

<sup>69</sup> *Uo.*, 115.

„Mert nem voltam egészen igazmondó, a mikor azt állítottam, hogy nincs én nekem semmi ismeretségem a pesti irodalmi magas régiókban. Volt: – egy jó pajtásom a diák életből: az ott volt egy szépirodalmi lapnál segéd-szerkesztő, javitnok; jól emlékezem a nevére; Petőfi Sándornak hitták.”<sup>70</sup> A „töredelmes vallomásnál” sokkal érdekesebb, ahogyan elbeszéli, ki is volt az ismeretsége. Az önéletíró biográfiáját és munkásságát jól ismerő olvasó valójában azon a fél mondaton akadhat fenn, joggal, amellyel az önéletíró Petőfi nevének leírását készíti elő. A „jól emlékszem a nevére” fordulatot a visszaemlékezésekben általában akkor használjuk, amikor nem feltételezzük, hogy a hallgató *ismeri* a nevet, illetve, ha a név viselője a múltban fontos epizodistája volt az életünknek. Jókai és Petőfi barátsága közsímet, Jókai rendszeresen ír Petőfiről, Jókai, a kisregény szerzője, nyilvánvalóan számol azzal, hogy Petőfi neve és a kettejük közötti kapcsolat nem ismeretlen az olvasók előtt. Ráadásul nem csupán egy személy neve, hanem egy szövegekörpuszé is. Vagyis olyan szerzői név, amely az olvasók számára elsősorban irodalmi művekre mutat, amelyek legitimálják a biográfiai jellegű, sokszor irodalmi szövegekből származtatott narratívákat. A fordulatot értelmezhetjük szó szerint, de a fikció önfeltárásaként is, hiszen az elbeszélő én Petőfi felkonferálását a metalepszissel az elbeszélt én kölcsönzött perspektívájából hajtja végre. A névjáték azért is érdekes, mert a *Jókai Mór* szerzői név minden valószínűség szerint Petőfitől származik.<sup>71</sup>

A kisregény első részének, vagyis az önéletírói narratívának a zárata tulajdonképpen olyan számvetés, amely azt mérlegeli, mit nyert és mit veszett az önéletíró (valójában az elbeszélt és az elbeszélő én) a „Czifra asszony” megírásának és közreadásának kísérletével: „ebből a gyászos történetből a szomorú nyereségem az volt, hogy a fogadást megnyertem; és így Petőfi kénytelen volt a veszttel fél kötelességét teljesíteni: lefordítani a magyar népdalt németre.”<sup>72</sup> A „fordítás” közlésére a visszaemlékező „a műbírálok és irodalomtörténetírók iránti kedveskedésből”<sup>73</sup> vállalkozik csupán, a kaján bevezető mondatot megfejelve azzal, hogy a fordításra „még Kertbeny is irigy volt”.<sup>74</sup> A kritikusok és az irodalomtörténészek megszólítása

<sup>70</sup> *Uo.*, 116.

<sup>71</sup> Vö. HANSÁGI, *I. m.*

<sup>72</sup> *Uo.*, 130.

<sup>73</sup> *Uo.*

<sup>74</sup> *Uo.*, 131.

nemcsak a jelenet és a szöveg irodalmiságát hangsúlyozza. Arra is rámutat, hogy a (pszeudo)hypotextus kifejezetten a professzionális olvasók kedvéért került bele a kisregénybe, vagyis a „normálfelhasználó”, az átlagolvasó érdeklődésére nem feltétlenül tarthatna számot. Az önéletíró, ha „csak” számukra írna, ezt a szövegrészletet a kisregény kompozicionális egységének sérülése nélkül kihagyhatná a szövegből. A hivatásos irodalmárokhöz, a szakmához való odafordulás olyan effektus, amely visszamenőleg és előre is előtérbe állítja a kisregény szövevébe szőtt regényreflexiót, az elbeszélés metatextualitásra, metanarratívára építő eljárásait. A következő két bekezdés ebben a kontextusban a német fordítás „applikációjától”, „gyakorlati alkalmazásától”, a valószerűből (fiatal irodalmárok a maguk felvidítására énekelték a német szöveget a magyar népdal dallamára) a zárlatban már a Petőfi-mitológia ezoterikus fantasztikumáig viszi el a fogadásból született tréfa lehetséges hatástörténetét, a komikumot sikeresen kapcsolva össze a pátosszal („a hol az eltűnt költőt keressük a zöld pázsit alatt, [...] valami ismerős hang rákezdene: »héj huj! meinetwegn!« hát akkor egyszerre egy háromlépcsnyi területen valamennyi kikirics mind nevetésre nyitná fel a kelyhét. – Arról megtudnók, hogy ott játszsza a bujósdit »ő«.”).<sup>75</sup>

A kisregényben nem ez az egyetlen fiktív Petőfi-hypotextus. A bántódi úri-székről hazaérkező patvaristát Petőfi levele várja: az önéletíró idézi a levelet, amelynek megszólítása „Áldás és háboru!”, felütése pedig („No Marczy pajtás most már vigan vagyunk!”) tökéletesen illeszkedik a kisszámú ismert levél stílusához, hangütéséhez, fordulataihoz. Témája az irodalmi élet és az irodalmi üzem. Petőfi Jókai mentoraként, sőt (önkéntes) irodalmi ügynökeként közvetíti számára Vahot kérését, valamint beszámol kritikai fogadtatásukról és arról, ő maga, segédszerkesztőként, mit tervez közölni legközelebb Jókaitól. A szöveg későbbi pontján a hivatásos irodalmárokhöz való odafordulás visszamenőleg ennek a szöveghelynek a státuszát is jelzetté teszi, amennyiben felhívja a figyelmet arra az irodalomtörténeti tényre, hogy az eredendően is szűkös Petőfi–Jókai-levelezés megsemmisült.<sup>76</sup> A fiktív hypotextus

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Jókai 1847 őszétől 1848 pünkösdjéig együtt lakik Petőfivel, Jókai pedig, Tompához hasonlóan, amikor összeveszett Petőfivel, elégette a leveleket. Vö. BADICS Ferenc, *Bevezetés = Petőfi levelei*, s. a. r. BADICS Ferenc, Kunossy, Szilágyi és Tsa, Budapest, 1910 (Petőfi-könyvtár XXIII.), 15. A komáromi szülői házban esetlegesen őrzött dokumentumok tűzvész alkalmával semmisültek meg.

státusza elképzelhető volna ahhoz hasonlatos reszkriptualizációként, mint amellyel már *A Remete hagyományában* is találkoztunk, az idézőjel (no és persze a Petőfi-stílus) kétséget sem hagy afelől, hogy nem pszeudorezüméről vagy reszkriptualizációról van szó, hanem pszeudohypotextusról. A Petőfi-levél idézett részletével az önéletíró azt teszi, amire csak az irodalom képes: a nyelv létesítő erejével megalkot valamit, ami *nincs* (és ezen a ponton szinte mindegy is, már nincs vagy nem is volt). Az elbeszélésben tehát megalkotja azokat a hiányzó dokumentumokat, amelyekre támaszkodva az olvasó számára hitelesen, a jelenléteffektust működésbe hozva tudja megalkotni a múltat. Ez a múlt azonban a szöveg tanúsága szerint már az elbeszélő emlékezetében sincs, az emlékezetmunka olyasmit konstruál meg, ami a visszaemlékező számára sem kéznéllevő vagy adott.

A novella irodalmi életbe való „beléptetését”, a tisztázat sorsát elbeszélő szövegrész szignalizáltan irodalmi. Mózes első könyve 5., 8., 13., 19., 23., 31. versének szekvenciális rendje („és lőn este és lőn reggel”) ritmizálja az „író” teremtményének történetét. A Petőfivel való találkozások reggel és este egy-egy újabb lépést jelentenek az íróteremtés történetében. A novellát Petőfi a „Pillvaxban” kapja meg, másnap reggelinél derül ki ugyanott, hogy már el is olvasta. Az önéletíró ekkor értesül arról, hogy Petőfinek tetszett a szöveg, önkéntes irodalmi ügynökeként pedig úgy döntött, nem Vahotnak, hanem a befutást és honoráriumot is jelentő Életképeknek, vagyis Frankenburgnak adja át a kéziratot. Este, a színházban a harmadik lépcsőfok a siker felé vezető úton, hogy Frankenburg megvette és a következő számban közli a „Czifra asszonyt”. Másnap délben ismét a Pillvaxban tudja meg, hogy Monsieur Rayée franciára fogja fordítani a novellát a *Journal de Demosielles* számára. A novella karrierje ezen a ponton ér a „csúcsára”. A napok egymásutánjának rendezőelve egy temporális ellipszissel ér véget: „egy reggel” Petőfi azzal a hírral érkezik, hogy a cenzor kitörölte a novellát a lapból. Az önéletíró visszatekintő, retrospektív elbeszélése a főszereplő és a cenzor párbeszédében vált perspektívát, amikor az önéletírás pályakezdő főszereplője a cenzorral az irodalom feladatáról és az alkotók etikai felelősségéről beszélget. A törlés oka nem politikai, hanem esztétikai: „No, hát, édes ifju szabadelvű, kálvinista barátom, hogy tudtál te egy ilyen kísértetes história leírására tollat venni a kezvedbe? Hát azért adta neked az Isten a talentumot, hogy babonát terjeszsz vele?”<sup>77</sup> Miközben a párbeszéd

<sup>77</sup> *Uo.*, 125.

jelenléteffektusa értelemszerűen fikcionalizálja a visszaemlékezést, a negyven évvel „korábbi” párbeszédben két, az irodalomtörténetből ismert figura (Rezeta János és Jókai Mór) beszélget az irodalom és a művészet társadalmi funkciójáról. Rezeta János bemutatása a modell és a „megörökítés” különbözőségét hangsúlyozza:

A jó öreg Reseta csakugyan megörökítésre méltó derék ember volt. Megkövesült burokratizáltsága daczára még is derék, szabadelvű és hazafias érzelmű férfi. Ha természetemben volna a poétázás, a petrificált fához hasonlitanám, mely fa létére szikrát tud adni, mint a tűzke. És mindennek felett nagy oltalmazója volt a fiatal íróknak. Mindnyáját tegezte. Nálam különös joggal tehette azt, mert még se bajuszom, se szakállam nem volt.<sup>78</sup>

A Jókai-prózából jól ismert fogással egy nem teljesülő feltételhez köti azt, amit végül mégiscsak megtesz akkor, amikor elbeszéli, mit tenne, ha a feltétel teljesülne. Ebben az esetben a „poétázás” olyasmi, ami az önéletírás elbeszélő énje szerint nem jellemző a természetére, és az önéletírói paktum értelmében az olvasó ennek az állításnak kénytelen hitelt adni: az elbeszélő én saját magáról állít valamit, olyasmiről tesz vallomást, amit érez, vagyis aminek a hitelessége eleve nem vizsgálható. Az olvasó azonban gondolhatja úgy, hogy az önéletíró benyomását tükröző állítással szemben ez a feltétel teljesül, ami kétszeresen is fordít a hasonlítás igazságértékén.

A kisregény első része, az önéletírás, a szereplők seregszemléjével kezdődött, a kézirat elégetésének jelenete („Az én szellemi első szülöttem porrá és hamuvá lett szépen.”)<sup>79</sup> pedig az eltávozott „tanúk” seregszemléjével zárul. Az enumeráció keretet alkot, hiszen a zárlatban ellenkező előjellel visszatér. Ezúttal azonban nem azokat veszi számba, akik „ott voltak”, hanem azokat, akik már „nincsenek itt”. Ha a jelenléteffektust az első seregszemlében az önéletírás szereplőinek transzparens irodalmisága ellentétezte, a zárlat enumerációjában az ismétlések és a szöveg ismétlésekből következő

<sup>78</sup> Uo., 124.

<sup>79</sup> Uo., 129.

gyorsulása tölti be ezt a funkciót. Az önéletírásban elbeszélte események „szemtanúit” egyesével „veszi le” az énelbeszélő a képzeletbeli sakktábláról (vagy színpadról):

A két lapszerkesztő, a ki az első munkáim kinyomatta; a cenzor, a ki kitörülte; a jó barátok, a kik mulattak rajta, a kritikus, a ki le-  
szidott érte: mind por és hamu már.

A kedélyes táblabíró, a ki az eszmét adta hozzá, a tisztartó, a ki félt a közzétételtől, a grófok, a kik megharagudhattak volna érte: mind por és hamu már.

Maga az emlegetett kis leány, első álmom, a kire gondoltam, mikor az első munkám irtam: mit fog rá mondani? Régen por és hamu.

És az a lelkemhez nőtt jó barát: a szabadság leghivebb dalnoka: az óriás valamennyiünk között: az is por és hamu.

És utána és körüle egész nemzedékei az isteni szikrától átvilágított dicső sziveknek: írók, tudósok, költők, esztétikusok – por és hamu.<sup>80</sup>

Az enumeráció tehát azt állítja, hogy nincsen más, csak a *szöveg*. Az elbeszélte történetnek és az önéletírásnak sincsenek tanúi, a kisregény, a nyelvi műalkotás önmaga egyetlen kontrollinstanciája. Az a kisregény, amely végső soron nem szól semmi másról, mint hogy *mi az irodalom*.

---

<sup>80</sup> *Uo.*, 129.

GINTLI TIBOR

Személyiségfelfogás  
és narratív megjelenítés viszonya  
az *Aranysárkány* szövegében



A regény korábbi recepciója joggal mutatott rá, hogy az *Aranysárkány*-nak olyan meggyőződés tulajdonítható, amelynek értelmében az emberi személyiség kiismerhetetlenül titokzatos. Az elbeszélés ezt a beállítódást a 30. fejezetben teszi leginkább nyilvánvalóvá, amikor a narrátor jól érzékelhető iróniával jeleníti meg az öngyilkosság okait találgató tanári kart. Az ironikus gesztusok nem annyira az egyes indokokra, mint inkább azok mindegyikének kizárólagos okként történő beállítására, illetve az indítékok hierarchikus felfogására irányulnak:

Továbbra is ki-ki a maga nézetét hangsúlyozta s igyekezett érvekkel alátámasztani, hogy magyarázza elhunyt kollégája rettenetes elhatározását.

Fóris folyton a diákok ellen dörgött, Biró Gyurka a leányát vádolta, Nyerge Lázár a boldogult feleségét okolta, az igazgató pedig a túlfeszített munkára hivatkozott. Mindenki azt hitte, hogy neki van igaza.

És nem is ok nélkül.

Mindenkinek egyszerre volt igaza.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Aranysárkány*, KÖM, s. a. r., jegyz. BENGI László – PARÁDI Andrea, Kalligram, Pozsony, 2014, 687–689.



Amennyiben úgy ítéljük meg, hogy az idézett értékelés nem az elbeszélői megbízhatatlanság jele – hiszen semmiféle nyelvi nyom nem utal a narrátor és az absztrakt szerző ideológiai nézőpontjának különbségére –, a felemlített magyarázatok elégtelensége abból adódik, hogy egy-egy indíték abszolutizálásával mindegyik igyekszik az okok szövevényes, szétszálazhatatlan halmazát áttekinthetővé és egyértelművé tenni. Racionalizálni akarják azt, amit a regény elbeszélői szólama beláthatatlannak és felfoghatatlannak állít be. A szubjektum kiismerhetetlen titokszerűségét az elbeszélés leginkább a motivációk szövevényes összefüggéseiben, áttekinthetetlen kölcsönhatásában látja, szkepsze nem terjed ki arra, hogy az egyes motívumok egyáltalán a hatástényezők közé sorolhatók-e. A személyiségben zajló folyamatokba tehát lehetséges részleges betekintést nyerni, egyes mozzanatait fel lehet tárni, csak összhatásuk kiszámíthatatlan és megmagyarázhatatlan.

A személyiség kiismerhetetlen titokzatosságáról vallott felfogás nyilvánvaló kapcsolatban áll a regény agnosztikus, de legalábbis relativista szemléletmódjával, amely az abszolútumként felfogott igazság feltárásának szándékát értelmetlen és hiábavaló vágyakozásnak tekinti. E két egymással összefüggő aspektus a regényben a főhős alakján keresztül kapcsolódik össze a legnyilvánvalóbb módon: a pszichológiai érdekeltségű megjelenítés kitüntetett figurája a tudás átadását hivatásának tekintő, pozitivistá szemléletű tanár, akinek lelki folyamatait megjelenítve az elbeszélés világszemléletének összeomlását is színre viszi.

Egy irodalmi mű esztétikai teljesítményének megítélésekor természetesen nem az a legfontosabb kérdés, hogy milyen világszemlélet, milyen bölcséleti vagy tudományos beállítódás tulajdonítható a szövegnek, hanem sokkal inkább az, hogy ennek színrevitelét milyen esztétikai hatásfokon, milyen meggyőző erővel valósítja meg. Ez a hatékonyság nyilvánvalóan összefügg a választott poétikai megoldásokkal. Milyen lehetséges narratív eljárások kínálóznak az emberi személyiség kiismerhetetlen voltának megjelenítésére? Az egyik kézenfekvő eljárás a szereplői elbeszélő felléptetése, ami lehetőséget nyújt az elbeszélői megbízhatatlanság kérdésének, illetve a perspektivizmusnak a folytonos előtérben tartására, s ezek révén szembe-állít az elbeszélés relatív érvényességével. Az autodiegetikus elbeszélés ilyen típusú felhasználására a korabeli magyar próza is példával szolgált, Füst Milán regényei (így például a néhány évvel az *Aranyrákány* megjelenése előtt publikált *Nevetők*, illetve *Advent* is) sikeresen élnek a benne rejlő

poétikai lehetőségekkel. A szereplői elbeszélés esetében potenciálisan kiterjedtebben érvényesíthető az eldönthetetlenséget, illetve a bizonytalanságot hangsúlyozó szemléletmód, mint a korlátozott mindentudású narrátor alkalmazása esetén, hiszen a homodiegetikus elbeszélésben a megalkotott világ történéseinek státusza is kétségesse válik, azaz felvetődik, hogy a diegetikus világ inerciarendszerében tekintve azokat egyáltalán „tényként” kezelheti-e az olvasó, vagy csupán a szereplő képzeletében léteznek, netán a narrátor tudatos megtévesztő manővereinek eredményei?<sup>2</sup>

Hasonló lehetőség a heterodiegetikus narratívába szereplői monológokat beékelő eljárás, amely a perspektívák sokszorozásával teszi szemléletessé elbeszélés és történés szükségzerű távolságát. Különösen alkalmas a viszonylagosság színrevitelére az egymással nyilvánvalóan össze nem egyeztethető szereplői perspektívák alkalmazása. Ezzel a megoldással él például az *Aranysárkány* publikálása után mintegy negyedszázaddal később született *Fabulya feleségei*. Mándy regénye a címszereplő személyiségének kiismerhetetlenségét azzal is fokozza, hogy az elbeszélés erőteljesen megbontja a történekek időrendjét. Nem csupán arról van szó, hogy az események elbeszélésbeli és történetbeli sorrendjének eltérése folyamatosan történet és elbeszélés egymással nem azonos voltára emlékezteti az olvasót.<sup>3</sup> Az időrend, ahogy azt már Musil is megállapította, erősíti az okozatiság képzetét. Mivel a korábban

<sup>2</sup> Korábban már Szegedy-Maszák Mihály is felhívta a figyelmet arra, hogy Kosztolányi soha nem léptet fel regényeiben szereplői elbeszélőt. Óvatosan fogalmazott, amikor felvetette annak lehetőségét, hogy „e hiány a regény műfajának hagyományörző felfogására vall”. Ez a formula rábízta az olvasóra, hogy a korlátozott mindentudású homodiegetikus narrátor mellőzését értékőrzésként vagy némiképp idejétmúlt narratív elképzelésként értékeli, mivel a „hagyományörző” minősítés mindkét interpretációt egyformán megengedi. Szegedy-Maszák azt is megállapította, hogy Kosztolányi meggyőződése szerint a szereplő közvetlen belső monológja „kizárólag a tudat fölszíni rétegéről tudósít”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Idő, nézőpont és érték-szerkezet az Aranysárkányban = A rejtőzködő Kosztolányi*, szerk. Mész Lászlóné, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 96. Kosztolányi szereplői elbeszélésről vallott felfogásához annyit feltétlenül érdemes hozzáfűzni, hogy erre a feltételezésre nem csupán a korabeli európai próza újabb fejleményei cáfoltak rá, hanem az egykorú magyar epika néhány alkotása is.

<sup>3</sup> „A lineáris történetvezetés szinte maradéktalan érvényesülése” kapcsán korábban Bónus Tibor már meggyőzően mutatott rá, hogy ezzel a megoldással a regény megakadályozza a történet rendje és az elbeszélés rendje közötti diszkordanciák érvényre jutását. BÓNUS Tibor, *A kontextusra hagyatkozó jelentés. Az Aranysárkány értelmezéséhez = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 110.

történt esemény gyakran valóban előzménye az utána következőnek, ennek az összefüggésnek a kiterjesztésével az olvasó ott is okozati viszonyt sejt, ahol az nem is áll fenn. Az időrend felbontása tehát hatásosan kezdi ki az események sorozatát összefüggő oksági láncolatként felfogó látásmódot. Az *Aranysárkány* időkezelése hagyományosnak mondható, ami az igazság- elvet kétségbevonó ideológiai nézőpont érvényre juttatását nem segíti elő. A kronológiai rend gyakran tényleges okozati kapcsolatra utal a cselekmény meghatározó pontjain. Az öngyilkosságra közvetlenül az *Ostor* cikkének elolvasását követően kerül sor, a szennylapban közölt írásol a narrátori szólam jelenti ki, hogy „közvetlen okozója volt [Novák Antal] halálának”,<sup>4</sup> jóllehet, a kiváltó okot nem azonosítja a tett motivációjával.

A személyiség kiismerhetetlenségének színrevitelére kínálgató eljárások között említhető a következetes külső fokalizáció is, amely különösen a narrátori szólam radikális redukciójával (például a kommentár, illetve az elbeszélő minősítő megjegyzéseinek, jelzőinek stb. elhagyásával) összekapcsolva a „néma” külső szemlélő kamerára emlékeztető perspektíváját működteti. A belső nézőpont dominanciája is alkalmas lehet az említett funkcióra, a belső fokalizációnak e tekintetben a szereplői elbeszélésre emlékeztető működése miatt. (Ebben az esetben is a szereplő lát, de a homodiegetikus elbeszéléssel ellentétben a heterodiegetikus narrátor beszél.) Természetesen egyéb megoldások is elképzelhetők, nem is a lehetséges eljárások hiánytalan katalógusát szerettem volna adni, csupán néhány lehetőséget megemlíteni.

A fenti eljárások közös sajátossága, hogy Kosztolányi regénye egyiket sem alkalmazza. A világ, a létezés és az emberi személyiség megismerésének lehetetlenségét valló regény korlátozott mindentudású elbeszélőt léptet fel. Ez az elbeszélői pozíció ugyan nem eleve alkalmatlan a viszonylagosság ideológiai nézőpontjának érvényre juttatására, de nem is segíti hatékonyan elő annak megvalósulását. A relativista meggyőződés színrevitelére az *omnisciens* narrátor felléptetése nyilván következetlen szerzői megoldás lenne, ugyanakkor a mindentudás korlátozása alkalmas ad a viszonylagosság szemléletmódjának térnyerésére. Ennek hatékonysága természetesen függ a korlátozottság mértékétől, attól a körülménytől, hogy a tudás mely

---

<sup>4</sup> KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 681.

aspektusait érinti a redukció, illetve a korlátozottság milyen mértékűnek mutatkozik. Például érinti-e az eseményeket is vagy csupán az események értelmezését? Megítélésem szerint az *Aranysárkány* narrátorának tudása az események, illetve a diegetikus világ tényei terén szinte teljesnek mondható. Ismeri szereplőinek gondolatait, tudja, mit tesz a karakter, amikor egyedül van, s egyetlen alkalommal sem említi, hogy valamely a cselekmény vagy az alakok személyisége szempontjából fontos mozzanatról ne lenne tudomása. (A kimondás elmaradása nem azonos a tudás hiányával. Hilda terhességéről az elbeszélőnek egyértelműen tudomása van, azonban a tény kimondása helyett az utalás megoldását választja.)<sup>5</sup> Az eseményekről adott beszámolói során a narrátor nem bonyolódik ellentmondásokba, ahogy a megbízhatatlan elbeszélők. A szakirodalom által emlegetett olyan tudásbeli hiányosságoknak, mint hogy valóban volt-e Novák Antalnak kékcsíkos nadrágtartója vagy sem, ebben a vonatkozásban nem tulajdonítok nagy jelentőséget. Nem elsősorban azért, mert az események szempontjából jelentéktelen körülményről van szó, hanem mert az elbeszélői ironia megnyilvánulásaként értelmezem. Az említett példa esetében valójában az információ közlésének játékos megtagadásáról van szó. Nem azért nem fedi fel a narrátor a csíkos nadrágtartó titkát, mert tudása nem terjed ki annak ismeretére, hanem mert meg akarja őrizni az információ híresztelés státusát. A diákok a nagy tekintélyű, szorongást keltő alakról terjesztett, intim részleteket tárgyaló pletykákkal igyekeznek szabadulni saját félelmeiktől. A narrátor ebben az esetben tulajdonképpen cinkosságot vállal a tanulókkal, mintegy felveszi a nézőpontjukat.

Az elbeszélő mindentudásának korlátozott volta elsősorban az események értelmezése terén jut számottevő szerephez. Kompetenciáinak és magatartásmódjának kapcsolata ezen a téren összetett képet mutat. Egyrészt világosan kijelöli az értelmezés illetékességi körének határait, legnyilvánvalóbban akkor, amikor nem áll elő olyan kommentárral, amely Novák tettét analizálná, sőt minden, a tett okát kutató értelmezési kísérletet eleve értelmetlennek állít be. A cselekmény lényeges pontjain gyakran feltűnően hallgatagnak mutatkozik. A szabad függő beszéd alkalmazása is többnyire az elbeszélői álláspont tisztázása ellen hat, általában nem dönthető el ugyanis egyértelműen,

<sup>5</sup> Annak magyarázatát, hogy az elbeszélő egyetlen alkalommal sem tesz említést explicit módon Hilda terhességéről, abban az önreflexív gesztusban látom, hogy a narráció demonstratív módon tart távolságot az Ostor című lap indiszkrét, intimtást semmibe vevő írásmódjától.

hogy a szereplő szavait a saját szólamában „megismétlő” narrátor miként viszonyul a szereplő megnyilatkozásához: távolságot tart tőle, részben egyetért vele, vagy azonosul annak tartalmával. Ez a háttérbe húzódó elbeszélői magatartás teret nyit az igazságelvet megkérdőjelező szemléletmód érvényesülésének. A háttérbe húzódás azonban nem általános jellemvonása a narrátor elbeszélői tevékenységének, aki gyakran nagyon nyilvánvalóvá teszi az egyes szereplők iránt érzett rokon- vagy ellenszenvét, amit rövid minősítései is aláhúznak. Különösen a negatív figurák esetében él gyakran a látványos, explicit ítéletalkotással.

Az elbeszélő szólama a neki tulajdonítható értékrendet és világszemléletet meglehetősen határozottan körvonalazza. Aligha kétséges, hogy mi az álláspontja az iskoláról, a mások életére gyakorolt jótékony befolyás lehetőségeiről, a passzív részvétről, az erőszakról vagy a jelenségek megértésének lehetőségeiről. Ezen a téren a narrátor megbízható elbeszélőnek bizonyul, ugyanis nem mutatható ki számottevő különbség az absztrakt szerzőnek tulajdonítható ideológiai nézőpont és az elbeszélő szemléletmódja között. A regény ebből a szempontból – megítélésem szerint – meglehetősen hagyományos narratívának mutatkozik, amelyet az elbeszélő fölérendelt hierarchikus pozíciója jellemez. A narrátornak juttatott kiemelt státusz a korlátozott mindentudással párosulva a regény elbeszélőmódját viszonylag távol helyezi a korabeli európai próza újszerű fejleményeitől, illetve némiképp behatárolja a jelentéstulajdonítás lehetőségeit is. Mindez érthetővé teszi a regény néhány értelmezőjének azon igyekezetét, hogy ezt az elbeszélői pozíciót megkérdőjelezze, s kimutassa, hogy a narrátor látóköre szűkebb az absztrakt szerzőnek tulajdonítható horizontnál. Ezek az apologetikus törekvések azonban, meglátásom szerint, mindeddig nem jártak meggyőző eredménnyel.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Bónus Tibor például azzal érvel az elbeszélői és – a vélhetőleg implicit vagy absztrakt szerzőként értett – szerzői nézőpont különböző volta mellett, hogy Novák bizonyos kijelentéseire Hilda nyelvi megnyilvánulásának perspektívájából lát rá az olvasó. „Hiszen a narrátor perspektívájában csak felszín és mély, káosz és rend, ösztönösség és észelvűség, értetlenség és megértésre való hajlam ellentéteként jelenik meg apa és lánya diskurzusa, s voltaképpen férfi és nő konfliktusa is ennek az ellentétező szerkezetnek rendelődik alá.” BÓNUS, *I. m.*, 126. Ezt az érvelést nem tartom meggyőzőnek, amennyiben ugyanis elfogadnánk a fent idézett értelmezést, az tulajdonképpen azt jelentené, hogy a narrátor szemléletmódját azonosítanánk Novák nézőpontjával. Ezzel szemben a narráció mintegy demonstratívan mutatja be a főszereplő szemléletmódjának érvénytelen voltát. Ebben a tekintetben aligha

Mint korábban szó esett róla, a személyiség kiismerhetetlenségéről, illetve a létezés irracionális természetéről alkotott felfogás, valamint az igazság-elv megkérdőjelezése összefüggenek egymással. E szemléletmódok narratív színrevitelének a narrátor korlátozott értelmezői tevékenysége mellett a másik legfontosabb poétikai eljárása a véletlen cselekményszervező elvének érvényre juttatása. Az *Aranysárkány* egyes értelmezői kifogásolják a véletlen történetben betöltött szerepét, lényegében hibát látnak ebben a megoldásban,<sup>7</sup> míg mások határozottan tagadják, hogy a történet véletlennek során át érkezik el a végkifejletig.<sup>8</sup> Utóbbiak álláspontja – ellentétes véleményük dacára – az előbbiekkal azonos előfeltevésre vezethető vissza, melynek értelmében a véletlennek juttatott meghatározó szerep kompozíciós hiba. Ez a felfogás minden bizonnyal Arisztotelész *Poétikájára* vezethető vissza, amely elvárásként fogalmazza meg, hogy a költőnek olyan történeteket kell elbeszélnie, amelyeknek cselekménye a valószínűségnek vagy a szükségszerűségnek megfelelően alakul. Úgy vélem, hogy a nagy tekintélyű szerző által megfogalmazott követelmény ebben az esetben tévútra vezette mindkét álláspont képviselőit, akik műfajtól és irodalomtörténeti korszaktól független, örök és általánosan érvényes követelményként fogták fel a *Poétikában* olvasható elvárást. Álláspontom szerint önmagában a poétikai megoldások egyikének sem tulajdonítható valamilyen rögzített érték, egyik sem magasabb rendű, mint a másik, ahogy a szükségszerűség

---

mutatható ki számottevő távolság az elbeszélői perspektíva és az absztrakt szerző ideológiai nézőpontja között. Sággy Miklós a Bónus Tibor érvelésében is meghatározó szerepet játszó szöveghelynek az interpretációja során arra a következtetésre jut, hogy az elbeszélő nyilvánvalóan téved Novák öngyilkosságának kérdésében, annak oka ugyanis egyértelműen a főszereplőnek a nőiség szörnyétől rettegő öntudatlan képzeteiben rejlik. „Ha most rátekintünk a narrátor öngyilkossági ügyben tett összegző állítására, miszerint a Liszner-ügy, a feleség, a lány és a sok munka együttes hatása vezetett Novák tragédiájához, akkor megállapíthatjuk, félrevezetett bennünket az elbeszélő. A sok munka és a Liszner-ügy csak elrejteti, elfojtani hivatott a valós okokat, vagyis a feleség és Hilda szerepét. / E tekintetben megalapozott hát a gyanú, hogy az elbeszélő nem megbízható az elmondott események igazságértékének tekintetében.” SÁGGY Miklós, *Szövegnyomozás Novák Antal öngyilkosságának ügyében*, Literatura, 2005/2., 174. Megítélésem szerint Sággy minden korábbi elemzésnél alaposabban járja körül a tett motivációjának egyik vélelmezhető alkotóelemét, ugyanakkor minden alaposabb ok nélkül abszolutizálja ennek szerepét, miközben nem tudja meggyőző indoklását adni ennek az önkényes eljárásnak.

<sup>7</sup> Vö. BARTA János, *Vázlat Kosztolányi arcképéhez = Uő., Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1976, 444.; KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Budapest, 1979, 221.

<sup>8</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*, 91. és 100.; HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Akadémiai, Budapest, 1992, 125. és 133.

és a véletlen elve mellé sem helyezhető ki a „helyes” vagy a „helytelen” minősítés. Egy poétikai eljárás értékéről csak a kompozíció kontextusában alkotható megalapozott vélemény. Kosztolányi regényében, amelynek alapvető meggyőződése a létezés, illetve a világ irracionális és kiismerhetetlen természete, a véletlen teljességgel legitim cselekményszervező elv. Akik kárhoztatják vagy tagadják jelenlétét, nem ismerik fel a narratíva egészében betöltött funkcióját, azt a jelentőségteljes szerepet, amelyet a kiismerhetetlenég és a kiszámíthatatlanság tapasztalatának színrevitelében tölt be. A véletlen cselekményszervező elve megítélésem szerint a korlátozott mindentudású elbeszélő szerepeltetéséhez mérhető hatásfokkal képes érvényre juttatni a narratíva szemléletmódbeli jellegzetességeit.

A személyiséget kiismerhetetlen titokként értelmező ideológiai nézőpont megjelenítésének hatékonyságával kapcsolatban nem csupán az vethető fel, hogy a regény mellőz olyan megoldásokat, amelyek ezt a szemléletmódot esztétikai tapasztalatként erősíthetnék a befogadóban. Olyan megoldásokkal is találkozunk, amelyek kifejezetten ellene hatnak e szemléletmód érvényre juttatásának. Korábban már szó esett róla, hogy a narrátor gyakran nagyon látványossá teszi rokon- és ellenszenvét, ami mindkét esetben a leegyszerűsítő ábrázolás veszélyeit rejt magában. A látványos szimpátia a figura bizonyos mértékű idealizálásával járhat, mint Tóth Béla esetében, az antipátia pedig szatirikus leegyszerűsítést és sarkítást vonhat maga után. (Talán felesleges megjegyezni, hogy a szatirikus jellegnek önmagában szintén nem tulajdonítható negatív vagy pozitív érték, egyszerűen arról van szó, hogy a szatirikus megjelenítés nem illeszkedik a személyiséget kiismerhetetlen titokként értelmező ábrázoláshoz.) A szatirikus láttatás a regény több alakját is érinti,<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Király István Czeke Bélus és Bakó Attila figurája kapcsán érzek a leegyszerűsítő ábrázolást: „[Kosztolányi] az *Aranyárpány*-t írva a két legellenszenvesebb figurát – a verésben részes Czeke Béluskának és az *Ostor*-t szerkesztő Bahó Attilának az alakját – [...] elrajzolta: a karikatúra irányába siklott félre a tolla.” KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 105. Hima Gabriella szintén felhívja a figyelmet a szatirikus hangú minősítésekre: „A kedélyeskedő és személyeskedő vagy éppen szatirikus hangú leírások általában akkor fordulnak elő, ha a diákok csoportjáról vagy a legkevésbé kompetens, sőt, ellenszenves szereplőkről esik szó. Jellegzetes példája ennek az érettségi előtti siralomházi hangulat elbeszélői jellemzése, melynek humora szinte az abszurd drámák légkörét idézi, vagy ifjabb Ebreczky és Nyerge Lázár temetői beszélgetése, továbbá Fóris vagy a merénylők alakjainak bemutatása.” HIMA, *I. m.*, 115–116. Más kérdés, hogy Hima a narrátori szólamnak ezt a sajátosságát nem tartja esztétikai fogyatéknak, ugyanis feltételezése szerint a regény egy anonim, fiktív elbeszélőt léptet fel, egy olyan helybelit,



de talán a leginkább szembetűnő módon Fóris figurájának ábrázolásában érvényesül. A 23. fejezetben Fóris magatartásának elbeszélése Kosztolányi olyan gúnyrajzait idézi, mint a *Hivatalos János*. Bár a gúnyrajzot nem tekintem alacsonyabb rendű műfajnak sem a regénynél, sem a novellánál, és a különböző zsánerek vegyülését az irodalmi művek természetes létmódjának tartom a gúnyrajz és a lélektani érdekeltségű regény keresztezése nem szerencsés megoldás, különösen abban az esetben, ha a pszichológiai érdeklődés az emberi személyiség kiismerhetetlen voltának meggyőződésével párosul. A gúnyrajz ugyanis áttetszőnek mutatja a megjelenített alakot, akit kevés jellegzetes tulajdonságból formál meg, amelyeket végletesen felnagyít. Fóris eszmefuttatásai az iskola rendőrségi őrizetéről és a tanári lakások elé állított őrszemekről az abszurditás kategóriájába sorolhatók, ahogy boxerrel és pisztollyal előadott groteszk bemutatói is. Ez a sarkított ábrázolásmód áttetszőnek mutatja, és határozottan negatív figuraként láttatja alakját. Álláspontom szerint a szereplő ilyen megjelenítése nem egészen egyeztethető össze a regény absztrakt szerzőjének az emberi személyiségről alkotott felfogásával. Kétségtelenül megszokott eljárás, hogy a mellékalakok megformálása kevésbé kidolgozott, mint a főhőse, s az sem vitatható megoldás, hogy a regényben összetett és kevésbé összetett alakok szerepelnek egymás mellett. Ugyanakkor egy olyan narratíva esetében, amelynek az az előfeltevés tulajdonítható, hogy a személyiség kiismerhetetlenül bonyolult természete antropológiai jelenség, aligha szerencsés megoldás olyan alakokat felléptetni, amelyek kifejezetten áttetszőnek mutatkoznak. Természetesen a pszichológiai érdekeltségű narratíva is szemléletessé teheti azt a különbséget, amely a megjelenített szereplők személyiségének rétegzettségére terén mutatkozik, azonban – amennyiben kitart saját előfeltevése mellett – azt kell sugalmaznia, hogy a mégoly primitívnek tűnő személyiség is mérhetetlenül bonyolultabb, mint ahogy azt általában gondoljuk. Fóris és néhány más szereplő esetében Kosztolányi megfélemezni látszik arról, hogy a gúnyrajz és az ironikus novella megszokott eljárásai nem ültethetők át minden módosítás nélkül a lélektani regény kompozíciójába. Az ironikus hangoltságot természetesen nem szükséges feladni, de célszerű olyan módosításokat végrehajtani, amelyek az említett kispróza műfajok bevált megoldásait a regény szerkezetébe simíthatják. Például érdemes az egyébként

---

aki bennfentesként adja elő a történeteket. (Részletes érveléssel alá nem támasztott, heurisztikus ötletét a magam részéről teljesen megalapozatlannak tartom.)



alapvetően negatívan láttatott alakot néhány olyan meglepő vonással felruházni, amelyek nem helyezhetők el abban a sztereotip sémában, amelybe a figura illeszkedni látszik.<sup>10</sup>

A szatirikusan sarkító megjelenítés egyébként nem marad meg a mellékalakok szintjén. Amikor az elbeszélés Nováknak azt a gyakran visszatérő, dédelgetett képzelődését adja elő, hogy miként bűnhődik Vili az ellene elkövetett merényletért, rendszeresen elidőz annál a jelenetnél, amikor a tömlőcben fogvatartott Vilinek apja acélkorbáccsal sújt az arcába.<sup>11</sup> Bár a személyiségen esett sérelem kompenzálásra a testi bántalmazás vizionálása lélektani szempontból aligha kifogásolható, az arcba sújtó acélkorbács mégis erősen elrajzolt megoldásnak tűnik.

A szatirikus jelleg és a lélektani elbeszélés között a regény egészében bizonyos feszültség mutatkozik. Az *Aranyrákány* elbeszélője az iskolát olyan intézménynek láttatja, ahol a gyerekeket megfosztják attól, ami a legértékesebb az életben, a játék felszabadultságától, az úgynevezett tudás átadása pedig tulajdonképpen megfosztás, azt veszik el a gimnazistáktól, ami a legértékesebb számukra. Ez a meggyőződés, ez az iskolaellenes indulat táplálja a szatirikus hangot. Az elbeszélés másik érdekeltisége a hivatásának élő tanár belső meghasonlásának bemutatása, amely empátiát és bizonyos mértékű részvétet feltételez. Ezt a két közelítésmódot, a szatirikus megjelenítést és az együttérzést a regénynek nem mindig sikerül egymással összehangolnia.

Egy újabb problémakört képez a példázatszerűség és a lélektani elbeszélés kapcsolatának kérdése. Több értelmezés is helyesen érzékeli az elbeszélésmódban

<sup>10</sup> Az is felvethető, hogy nem csupán a gúnyrajzszerű alakformálás tekinthető problematikusnak egy olyan lélektani regény esetében, amely az áttekinthetetlen összetettséget az emberi személyiség antropológiai sajátosságának tekinti, hanem az alakok áttetsző megjelenítésének kevésbé extrém formái is. Több értelmező rámutatott már, hogy Novák Antal, illetve Liszner Vili figuráján kívül a többi szereplő meglehetősen statikusnak mutatkozik. Szegedy-Maszák Mihály például megállapítja, hogy „a szereplők túlnyomó része alig fejlődik, jellemük inkább eleve adott lényeg, mely szinte kívül van az időn”. SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 92. Bónus Tibor szerint „tény, hogy a lényegesebb szereplők egyes megnyilvánulásaiból voltaképpen egész jellemük s a hozzájuk rendelhető diskurzus is kikövetkeztethető”. BÓNUS, *I. m.*, 113. Ha egyetlen megnyilvánulásból feltárul a jellem egésze, a személyiség aligha tekinthető megismerhetetlen titoknak.

<sup>11</sup> KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 631.

egyfajta parabolikus jelleg érvényesülését.<sup>12</sup> E két műfaji hagyomány összehangolása korántsem lehetetlen feladat, ugyanakkor aligha szerencsés reflektálatlanul hagyni olyan sajátos vonásaikat, amelyek ellentétes tendenciájúak. A hagyományos példázat egy általános elv vagy tézis szemléltetését igyekszik megvalósítani az adott történet elbeszélésével, érdeklődése tehát az általánosra és nem az egyedire irányul.<sup>13</sup> Ezzel szemben a személyiséget megfeythetetlen titokként megközelítő lélektani elbeszélés ennek az összetett entitásnak az egyediségére összpontosít, nem az általános tézis szemléltetésének szerepét osztja rá. A két közelítésmód összehangolása úgy lehetséges, ha az absztraháló tendencia összetett lélektani megjelenítés mellett valósul meg. Abban az esetben, amikor a tézis szemléltetése dominánssá válik, a személyiség ábrázolása illusztratív, jelzésszerű lesz.

Az *Aranysárkány* nem minden esetben tudja a két tendencia összeegyeztetését tökéletesen megvalósítani, a példázatos jelleg nem egyszer felülkerekedik a megjelenítés esztétikai meggyőző erején. Az ilyen jelenetek némiképp vázaltszerű hatást keltenek az olvasónak könnyen az a benyomása támadhat, hogy megjelenítés összetettségének igénye alárendelődik a tézis szemléltetésének. Ez a sajátosság meglehetősen szembetűnő a Vili kihallgatását elbeszélő jelentben.<sup>14</sup> A rendőrtiszt néhány rövid kérdést tesz föl Vilinek, a szakasz még egy oldalnyi terjedelmet sem tesz ki, legfeljebb egy-két percig tart az egész találkozó, s a tiszt a visszatérő nemleges válaszok, majd az otthoni alibi említése után szinte elképedve küldi haza a fiút, nem is érti, mit keres a rendőrségen. Ez a jelenet igencsak kikezdi a valóságosság elvét egyébként meglehetősen konzekvensen követő regény narratív konstrukcióját. Súlyos testi sértés történt egy kisvárosban, az áldozat egy közismert, tekintélyes középiskolai tanár. Ez a történés a kisváros egyébként eseménytelen életében szenzációszámba megy, rendőrségi szempontból tekintve is a súlyosabb bűncselekmények közé tartozik. Ehhez képest a nyomozótiszt még arra sem veszi a fáradságot, hogy a bukott diák alibijét ellenőrizze, holott az 'otthon voltam, aludtam egyedül a szobámban' típusú válasz nem

<sup>12</sup> KISS, I. m., 230.; KIRÁLY, I. m., 106.; SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 94.

<sup>13</sup> Kosztolányi regényében megítélésem szerint a példázatosság funkciója egy tétel szemléltetése. Annak ellenére, hogy a szöveg elbeszélőjének nézőpontját ismeretelméleti kétely jellemzi, a parabola működésmódja megmarad a hagyományos keretek között. A tétel, amelyet szemléltet modern, azonban a mód, ahogy ezt teszi, tradicionális.

<sup>14</sup> KOSZTOLÁNYI, I. m., 601.

tartozik a megingatatlanak tűnő alibik közé. Az elbeszélés láthatóan kissé erőltetett ütemben igyekszik azt a tézist igazolni, melynek értelmében a személyiségét megrázkódító trauma teljesen hidegen hagyja az emberek többségét, s a szenvedő fél magánya végül feloldhatatlanná válik.

Kevésbé látványos módon, de még az egyébként jelentős művészi eredményeket mutató öngyilkossági jelenetben is érzékelhető hasonló tendencia. Világ-szemléletének kudarcánál viszonylag hosszan időznek el főhős szabad függő beszédben közvetített gondolatai, de az elhatározást kísérő fizikai, testi reakciók bemutatása inkább csak jelzésszerű. A ravasz meghúzását nem előzi meg hezitálás: a döntés és a visszakozás, az elhatározás és a visszariadás váltakozó mozzanatait bemutató szakasz, túlságosan gyorsan és feszített ütemben következik be a szereplő életének legnagyobb horderejű és legfélelmetesebb döntése. A létezés természetére vonatkozó korábbi felfogás csődjének illusztrálása fontosabbnak tűnik, mint maga a tett, a tézis fontosabbnak mutatkozik, mint a szereplő pszichikai folyamatainak összetett bemutatása. A cselekményvezetés belső ökonómiáját tehát némiképp deformálni látszik az objektív igazság elvét cáfolni igyekvő példázatosság. (Az is megjegyezhető, hogy a magával meghasonlott személyiség kudarcát az öngyilkosságra kifuttató cselekményvezetés némiképp régimódi megoldásnak tűnik. A modernség irodalmának hétköznapi tragédiái általában nem torkollnak ilyen rendkívüli eseménnyel záródó végkifejletbe, hanem lefojtott, szürke és csendes reménytelenségben oldódnak fel, ahogy azt a *Pacsirta* nagyszerű utolsó jelenetében is láthatjuk.)

Aligha kétséges, hogy Kosztolányi a magyar modernség irodalmának egyik legjelentősebb regényírója. Ez azonban nem jelenti azt, hogy el kellene hallgatnunk azokat az esetleges fenntartásainkat, amelyeket a művek némely megoldása kelt bennünk. Az *Aranysárkány* szövegében a narrátor szólama az absztrakt szerzőnek a személyiség kiismerhetetlen voltára vonatkozó álláspontját sokkal határozottabban tematizálja, mint amilyen hatékonysággal a narratíva ezt a meggyőződést színre viszi. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy az elbeszélés nem él olyan narratív lehetőségekkel, amelyek ennek a beállítódásnak a színre vitelére kézenfekvő módon kínálnak, másrészt olyan megoldásokat is alkalmaz, amelyek kifejezetten rontják e szemléletmód esztétikai megjelenítésének hatásfokát.

DOBOS ISTVÁN

# Az idő megszólítása: a hangulat poétikája



Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban...*

## *Hangolt (szöveg)tér*

A regény címének és kezdőmondatának szoros olvasása három lényeges szövegszervező eljárás érvényesülésére enged következtetni: a metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolására, az ironikus önértelmezés elbeszélés általi színrevitelére, valamint az idő és a hangulat egybeolvasztásának poétikai kísérletére.

A regény címe, *Boldogult úrfikoromban...*, a személyes emlékezetet megszólító towarebbenő hangjára utal. A „hang” és a „hangzott” szó száznegyvenötször fordul elő a regény első, háromszáztíz lapos kiadásában, s ez annak jele, hogy az emlékezés diszpozíciójának előfeltételeként *hangolt teret* vázol fel a szöveg, melyet a Ludwig Binswangerrel érvelő Wellbery szerint a jelen pillanatban, célorientált cselekvésre való irányultság nélkül tapasztalunk meg. A *hangulat mint diszpozíció* tevékenységre való hajlandósággént, a múltidézés előzményeként értendő.<sup>1</sup> A regény címe ebben az értelemben nem bizonyos hangulat

---

<sup>1</sup> „[Stimmung ist] als Disposition zu einer Tätigkeit eigener Art zu verstehen. In diesem Sinne ist die Stimmung der Tat vorgelagert, ein Potentielles.” David E. WELLBERY, *Der gestimmte Raum. Von der Stimmungslyrik zur absoluten Dichtung = Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, szerk. Anna-Katharina GISBERTZ, Wilhelm Fink, Paderborn, 2011, 157.

megidézését jelenti, a hangulat sajátos szerkezetű teret alkot, amely ugyanakkor nem azonos a három kiterjedéssel körülhatárolható térrel.<sup>2</sup>

A *Boldogult úrfikoromban...* címvégi három pontja a történetmondás lezárhatatlanságát sejteti, a képes kifejezés fogalmi megragadhatatlanságát, a szó szerinti és az átvitt értelmek között zajló helyettesítések és felcserélések szüntelen játékát. És magába foglalja az *apostrophé* megjelenésének lehetőségét, a személyes életidő megszólítását. Az íráskép azt érzékelteti, hogy a nyomtatott szöveg nem képes visszaadni az élőszó közvetlenségét, a hanglejtés, az arckifejezés, a testbeszéd többletjelentését, amely árnyalja az alapmondat hangulatának értelmezését. A hiányra utaló tipográfiai megoldást a *regény* műfajmegnevezése követi, s ezzel együtt a mű címe megszakított bővített mondattá alakul át, amelyben kihagyásra módosul az írásjel jelentése.

A regény első mondata így hangzik: „Az én időmben a varjak az újpesti szigeten laktak – természetesen csak a pesti és Pest környéki honosságú varjak, amelyek a torzonborz, szinte megöregedett, megfehéredett, másvilágias Duna felett alkonyatonként hazafelé tartottak.” (5)<sup>3</sup> A regény nyitánya két nyelvhasználati szabályt vezet be: a metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolását és az ironikus önértelmezés szöveg általi színrevitelét. Az *atmoszféra* teszi lehetővé két érzet együttes létezését, együttélését azonos téridőben és mentális környezetben. A légkör fogalmának meghatározó értelmezései közül előzetesen itt csak utalhatok Gernot Böhme alapvető monográfiájára, ennek építészettel és fizikával kibővített változatára, valamint az új érzet fenomenológiájára,<sup>4</sup> melyekről elmondható, hogy a nyelv atmoszférateremtő és közvetítő szerepének nem szentelnek különösebb figyelmet,<sup>5</sup> legalábbis a kontinentális filozófia

<sup>2</sup> „[E]s [ist] durchaus möglich [...], von Stimmungen zu reden, ohne voraussetzen zu müssen, dass Räumliches im Spiel ist. Dass die Stimmungen »nicht nur überhaupt räumlich«, sondern »einen Raum eigentümlicher Struktur« bilden, wie die Phänomenologie lehrt, ist mit anderen Worten eine relativ späte Entwicklung der Begriffsgeschichte.” Uo.

<sup>3</sup> KRÚDY Gyula, *Boldogult úrfikoromban...*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Kiadása, Budapest, [1930].

<sup>4</sup> Gernot BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.; Uő., *Architektur und Atmosphäre. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Wilhelm Fink, München, 2006.

<sup>5</sup> Wellbery éppen Böhme munkásságának mérlegét megvonva állapította meg, hogy a hangulat-diszkurzus kimerült, ld. David E. WELLBERY, *Stimmung = Ästhetische Grundbegriffe*, V., szerk. Karlheinz BARCK – Martin FONTIUS – Dieter SCHLENSTEDT – Burkhard STEINWACHS – Friedrich WOLFZETTEL, J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2003, 732.

értelmező keretében. Az atmoszféra nem-irodalmi magyarázatainak elemző mérlegelésére később még vissza kell térnünk, ezúttal elegendő azt kiemelni, hogy saját megközelítésünk szerint a *légkör* az érzékek számára elsődleges és alapvető nyelvi *eseményként* van jelen Krúdy szövegében. A folyó és a tollazat hasonlóságát az atmoszféra nem megteremti, hanem kiválasztja és aktualizálja, tehát a varjak és a jégtáblák mozgásának hasonlósága által felkínált lehetséges analógiák közül a metaforikus átvitelt mozgósítja: a *torzonborz* Duna megjelenését. *Érintkezésen alapuló hasonlósági rendszerbe íródik a szöveg, illetve ilyen rendszer íródik a szövegbe.* A varjak kavargása a levegőben, a légkörben továbbra is mozgósítja a metaforikus képzelet munkáját a zajló folyó jégtábláinak sodródásával kapcsolatos interpretációk felé. Az ironia a végrehajtott osztályozás és elvonatkoztatás kifejezőmódjából fakad. Az előadó megszorítással él: „csak a pesti és Pest környéki honosságú varjak”-ról beszél.

Az elbeszélés dekonstruktív ironiája mintha a jelentés egységesítésére törekvő értelmezésre irányulna: ahogy a Duna felett kavargó varjúcsapatok kaotikus mozgása rejtve maradó törvényszerűségnek engedelmeskedik, úgy a szóképek áradása is szigorú rendben zajlik: a zűrzavar pusztán érzékcsalódás, amelyet a metaforák metonímiája oszlat el: a széttartó jelentések kötegbe rendezése. A közeli metaforából adódó érintkezések szabálya azonban nem tárulkozik fel a figuratív nyelv fenomenális olvasatának, amelyben az érzéki, látható, észleleti kép befogadja a nem észrevehető, ami nincs közvetlenül jelen, de értelmezi a látványt, „természetesnek” mutatva az egyezést köztük. A vendég, akárcsak a zajló jégtáblák, véletlenszerűen kiköt a fogadónál, az élet eszerint ismeretlen célú sodródás a helyettesítési láncolatban megtalált közös nevező alapján. A jelentésvezérelt szövegértés, mely a nyelv entrópiájának megfékezését szolgálja, a nosztalgikus emlékezés hangulatával, tehát lényegében lélektani realista magyarázattal igyekszik egységesíteni, s középponttal ellátni a diffúz légkörben szétszóródó jelek értelmét. Az irodalmi olvasásban azonban a *metafora metonímiájának, s a metonímia metaforájának atmoszferikus koegzisztenciája* nem kerülhető meg, a társítások,

---

Jelen állás szerint a szerző szkeptikus jóslatát nem igazolják a „hangulat” fogalom szemantikai konfigurációi. Az viszont kétségtelen, hogy „az esztétikai érzések területe, amelyhez a hangulatok is tartoznak, már nem bizonyul elméletalkotásra alkalmas tárgynak” (Uo.) abban az esetben, ha figyelmen kívül maradnak a gondolkodás „nyelvi fordulatainak” következményei.

érintkezések, visszautalások, analógiák szüntelen áramlása nem szabályozható sem a reprezentáció, sem az azonosítás tropológiai modelljével.<sup>6</sup>

Az alkonyati folyó „másvilágias”, jelezve ezzel, hogy *más világ* köszönt be a szövegben. A varjak rendezett mozgása Ferenc József uralkodásával magyarázható. „De Ferenc József volt a király, és a varjaknak, jégtábláknak kijelölte a maguk kaszárnnyáját.” (7) A király neve szabályszerűen ismétlődik az egyes bekezdések zárlatában: mintha refrén volna, az epikus költsznet előadásának hatására emlékeztetve: „De Ferenc József volt a király, és még a varjúcsapatoknak is rendet kellett tartani” (6), „De Ferenc József volt a király, és a jégtábláknak is ezredbe kellett sorakozni” (Uo.). Az iterráció tehát metapoétikai alakzat, mivel másik jelrendszerre, műfaji kódra utal. A mű önnön fiktív voltára rámutató jelzést tartalmaz, irodalmi konvenciákat hoz felszínre, s ennek köszönhetően olyan szerződéses viszonyt készít elő, melynek értelmében „a szöveget nem beszédként [*discourse*], hanem »eljátszott beszédként« [*enacted discourse*] fogjuk föl.”<sup>7</sup> Fikcionalitásának önfeltárása során a regény egy fontos sajátossága kerül a figyelem előterébe, a színjátékszerűség:

Még a rettenthetetlen Elnök, aki „ebben az életben” mindig Vájszné pártján volt: se merészelte az asszony szavait helyeselni, sőt pecsétgyűrűs mutatóujját oly mélyen eldugta mellénye zsebébe, hogy azt (a legenda szerint) csak akkor találták meg, amikor az egész előadásnak vége volt, és a páholynyitogató asszonyságok ismét

<sup>6</sup> A hazai szakmai közvélekedés szerint az elbeszélő irodalom meghatározó alakzata a metonímia, melynek szervezőlve az ok és okozati, időbeli vagy térbeli érintkezés. A metafora a metonímiahoz képest ebben az értelmező keretben elhajlásnak számít, mivel a lineáris szerkezetet felbontja, távoli elemek hasonlósága alapján helyettesítési láncolatokat hoz létre, melyeknek közös nevezője többértelmű. Miféle elfojtás működik ebben a beállításban? A metonímia és a metafora közötti rangsor megfordításának háttérében áttételesen a „realizmus” poétikájának a felülvizsgálata állt az 1970-es, 1980-as években: a „metonimikus” megnevezés a prózanyelv kitüntetett változatára (is) utalt. Ez a továbbélő megértésmoell nem fordított kellő figyelmet arra, hogy a metonímia felforgató hatású poétikai energiákat szabadíthat fel metaforikus nyelvi környezetben, mivel az érintkezés véletlenszerűsége és esetlegessége episztemológiai szempontból semmivel sem nyújt megbízhatóbb alapot, mint a lényegi azonosságot tétélező átvitel.

<sup>7</sup> Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 33.

szerepelni kezdtek, mintha még mindig az „első négyesben” táncolnának a színdarabban. (206)

Az étlapot „műsorfüzet”-ként említi a narrátor, az egyes fogások az „ebéd műsorán” szerepelnek (102). A szöveg a benne újrászervezett világ egészét „mintha”-konstrukcióvá változtatja: „a »Bécs városá«-hoz címezett »Gasthausban« a vendégek még mai napig se tudják, hogyan is szólították volna az idegen urat, ha azok a vendégek akkoriban itt tartózkodtak volna” (203). A képtelen feltevésekkel való játék bevett szokás, rendes napi foglalatosság Vájsz úr vendéglőjében, amint azt majd a későbbiekben látni fogjuk.

A regény figuratív nyelve a narratív szerkezetben egyrészt helyettesíti az elbeszélte „történetet”, vagyis pótlék, másfelől mozgalmassá teszi az elbeszélést, melynek tárgya szétfolyó, bizonytalan körvonalú. Az atmoszférába vonódott elbeszélő, miután feleszmél, magát sürgeti, hogy vegye végre kezdetét az emberi történet. Az első megjelenő alak azonban *clown*-szerű, átmenetet képez az élő és az élettelen, az ember és a bábu között, s ezt a hatást a *metaforikus–metonimikus átvitelek és érintkezések atmoszferikus koegzisztenciája* biztosítja:

A mi fiatalemberünk testrészei is különböző életet látszottak élni. Midőn arról volt szó, hogy lábai északi irányba, a sziget csúcsa felé vegyék útjukat: a gólyalábak határozottan kelet vagy nyugat felé akartak elindulni. Sőt, hátráltak is, mintha svungot vennének a külső iramodáshoz. Ugyanilyen bizonytalan mozdulatokat tettek karjai, amelyek hosszúak voltak, mintha imént jöttek volna ki valamely kolbásztöltőből. (8)

Az össze nem illés határozza meg a különös kinézetű lényt: a szöveg ezt a hatást összeillesztéssel, hasonló elemek összekapcsolásával éri el, mondhatni, a személyiség entrópiáját performatív aktussal igyekszik mérsékelni. Hang és egyéniség azonban elválík egymástól: „– Akasszanak fel, ha Vilma beszámítható – mondta szokatlanul mély hangon, amely komikus külsejéhez sehogy se pászolt.” (8) Vilmosi Vilma kisasszonyt alliteráló tulajdonneve, tehát *poétikai alakzat* hivatott azonosítani, ám megjelenését a beszélő



szerint „vándorszínésznőéhez, postáskisasszonyéhoz, de magános tanító-nőéhez is hasonlíthatnánk” (15).

Portré vagy személy Vilma, s a többi regényalak? A *Boldogult úrfikoromban...* mindvégig ingadozó választ kínál erre a kérdésre. Az elbeszélés tárgya többnyire megfoghatatlan, s a légkör még kilátástalanabbá teszi a szereplők s a történet azonosítását. Az előadók tétova megszólalásaiból, az *eljátszott beszéd*ként felfogható szövegben irányukat kereső elbeszélések bontakoznak ki, teret nyitva a fiktív és az imaginárius összjátékának. Az „ismeretlen célú sodródás” nemcsak a zajló folyó jégtábláira, de a beszédfolyam működésére is vonatkoztatható. Az egymásból kibomló szóképek kapcsolóelemeik által a rendezettség látszatát kölcsönzik a szövegnek, aminek köszönhetően a képlekeny történetmondás is szervezettnek tűnik.

Az imaginárius alakja azonban nehezen volna megragadható pusztán a regény hőseinek tűnékeny benyomásaira, elmosódott hangulataira hagyatkozva. Az eltűnt téridő utáni vágyakozás, az elmúlt dolgok utáni sóvárgás, a múltba révedés valakihez vagy valamihez fordulva kap hangot a szövegben. A *Boldogult úrfikoromban...* olyan időhatározó, amely azonosíthatatlan korszakjelölő, entitásként megragadhatatlan, s mivel egyes szám első személyhez köthető birtokviszonyt jelöl, inkább alakzatként olvasható: „»boldogult úrfikoromra« gondolok – ismételte az Elnök némi merengő hangrezgéssel” (111).<sup>8</sup>

A *Boldogult úrfikoromban...* dallama az idő észlelésének hangzó arca a regényben. A jelölő hallható érzéki tulajdonságai szolgálnak biztosítékul a jelölt, végső soron az emlékező én kétségtelen létezéséhez. Ez a „*masque aux yeux sonores*” („hangszemmaszk”), aszerint, hogy éppen kihez vagy mihez tartozik, helyettesítések láncolatán át összekapcsolja a megszólalót a megszólított idővel. Az elillanó idő entrópiája nem fenomenalizálható. „Mivel az idő, ahogy azt Arisztotelész megmondta, nem tartozik a létezőkhöz, se nem része, se nem meghatározottsága azoknak, s mivel az idő nem az általános értelemben vett (fenomenális vagy magánvaló) létezők közül való, az érzékiség tiszta formájának (a nem érzéki érzékinek) kell tekintenünk” – írja Derrida a *Lét és idő*

<sup>8</sup> Az első kiadásban sajtóhibával jelent meg a fent idézett mondat: „»boldogult úrfikoromra« gondolok – ismertette az Elnök némi merengő hangrezgéssel.” Minden további kiadásban „ismertette” helyett „ismételte” szerepel.

egyik jegyzetéhez<sup>9</sup> fűzött kommentárjában.<sup>10</sup> A *mulandóság* a regény teremtet nyelv világában megmutatkozik, amit a *hangulat poétikája* tesz lehetővé. Olyan technikák, performatív szimulációk, narratív eljárások, amelyek a hangulatot, ezt a többnyire *nem megjelenő alapot* megkísérlik az érzékelés dimenziójával ellátni, összekapcsolva a látható és a hallható tartományait. Az időtapasztalat folyamatos értelmezése, a képzeletben újrateremtett múlt jelenléthatásainak érzékelése növeli az emlékező én belső világának rendezetlenségi fokát. Az átélt idő entrópiája hangulatként ad hírt magáról. A *Boldogult úrfikoromban... a jelent eljövendő múltként* viszi színre:

Természetes, hogy utólag, évek múltán a hagyományokból, mese-mondásokból és más léha, könnyűszerű teendőkből édeglő emberek különböző megjegyzéseket fűztek az eseményekhez, amelyek ezen a napon a „Bécs városá”-hoz címezett vendégfogadóban történtek. Minden vendéglőnek vannak legendái: a legtöbb fogadóban befalazott emberek, utasok, lókupecsek, kereskedők hallgatóznak, de a vendégek hazugságaiba bele nem szólhatnak. Tehát mi se sokat törődünk azzal, hogy mit beszélt erről a farsang végi, böjt eleji napról évek múltán a fekete, kemény öklű szíjgyártó, aki társaságával vasárnaponként idejárt sörözni, és jókedvében még a pádimentumot is megdöngette, hogy a régi vendégek után tudakozódjon. Mi csak maradjunk az egyszerű tényeknél, amelyek egymás után következtek. (204–205)

A hangulat mediális létmódjáról szerezhető esztétikai tapasztalatok – Gumbrecht elgondolásától némileg eltérően<sup>11</sup> – azt tanúsítják, hogy a tárgyakhoz fűződő térbeli viszony az idő élményével együtt vált ki intenzív hangulatot. Gumbrechtnél a hangulat végeredményben olyan jelenlét, amely „nem elsősorban a világhoz és a tárgyaihoz fűződő időbeli, hanem térbeli viszonyra utal”.<sup>12</sup> „Ami »jelenlévő«, annak megfoghatónak kell lennie, és ez

<sup>9</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály – ANGALOSI Gergely – BACSÓ Béla – KARDOS András – OROSZ István, Osiris, Budapest, 2001<sup>2</sup>, 494–495.

<sup>10</sup> Jacques DERRIDA, *Uszita és grammé*, ford. SZABÓ Csaba, Vulgo 1999/1., 112.

<sup>11</sup> Gumbrecht figyelme a jelentés és az anyagság érintkezési felületeire irányul. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PÁLKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 11–24.

<sup>12</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *I. m.*, 7.

azt is jelenti, másfelől – írja Gumbrecht –, hogy közvetlen behatással lehet az emberi testre.”<sup>13</sup> A jelenlét és a hangulat ezek szerint nem teljesen azonos. Az idő ugyanis nem megfogható, ugyanakkor „behatással lehet az emberi testre.” Ahogy én látom, a hangulatregények nem igazolják a tárgyakhoz fűződő térbeli viszony Gumbrecht által tételezett elsődlegességét, sokkal inkább azt tanúsítják, hogy a dolgokhoz fűződő időbeli viszonyunk legalább olyan átható hangulatot válthat ki, mint térélményünk. Az élet mulandósága, visszafordíthatatlansága, az átélt idő viszonylagossága, a pillanat tűnékenysége, a létezés végessége az ember önmagához fűződő viszonyában átható hangulatként érintkezik a testével, halandó létének tanújával. A saját test időbelisége minden másnál jelenlévőbb esemény és folyamat, amelyhez hozzáférnek az érzékeink. Ennél fokozottabb jelenléthatást aligha válthat ki valamely *tárgy érzékelésének behatása az emberi testre*, ahogy azt a hangulatfilozófiák jobbra Hermann Schmitz *Der Leib, der Raum und die Gefühle* című monográfiájához kapcsolódva tételezik. Az új fenomenológia megalapítójának alapfogalma a „Gefühlsraum”, mely a test, a tér és a légkör kapcsolatát helyezi új alapokra. Az elmélet lényege abban áll, hogy az érzést (*Gefühl*) valami egyéni túli dologként fogja fel, tehát nem az ember belső világához tartozóként vagy lelki hozzáállásként. A regény alakjai a vendéglő zárt terének szerveződésében érzik úgy, hogy testi érzékelésük kibontakozhat, a hely légköre szinte elnyeli őket, az új fenomenológia az efféle testtapasztalatot jellemzően a szabad levegő tágasságában észleli. Jóllehet, Gumbrecht csak az értelmezés kizárólagos igényét vonja kétségbe, s olyan tudományos műveletek létjogosultsága mellett foglal állást, amelyek „kiegészítik” a jelentéstulajdonítást, ennek az egyensúlynak a fenntartása az új fenomenológia esetében mintha nem lenne cél.

Hermann Schmitz minden érzést atmoszféraként fog fel, az érzelmek ezek szerint objektív történések, és meg kell különböztetni őket az általuk kiváltott egyéni affektusoktól.<sup>14</sup> Ebben a filozófiai keretben tesz kísérletet Burkhard Meyer-Sickendiek a *Lyrisches Gespür*ről szóló monográfiájában és újabb tanulmányaiban arra, hogy a hangulat fogalmát új alapokra

<sup>13</sup> „Ami a számunkra »jelen van«, (a latin *prae-esse* értelmében), az előttünk van, elérhető és tapintható a testünk számára.” *Uo.*, 22.

<sup>14</sup> Hermann SCHMITZ, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Tertium, Stuttgart, 1998.

helyezze.<sup>15</sup> Gernot Böhmével együtt a modern művészet szinesztéziáit egy belső testi „érzékelés” folyamatként értelmezi, amelybe a műalkotások atmoszférája révén kerülünk. A testre irányuló „érzékeléssel” szemben a *Gespür* a rejtett érzelmi árnyalatok megragadásának képességét jelenti, mely a hangulatokra irányul. A hangulatok minden bizonnyal korábban is léteztek az „érzelmi” terekben vagy a szubjektumon túli jelenvalólétben (*Dasein*). Az efféle hangulatérzékelésre alapozott líra-történeti kormeghatározások éppoly ösztönzőek, mint amennyire nehezen ellenőrizhetőek, mindenesetre e merész elképzelés központi gondolata szerint a 18. század óta a modern költészet a „deszubjektivizált atmoszférák” érzékelésének alapvető médiumává vált. A légkör és a hangulat viszonya különösen összetett Krúdy regényében. Itt a zárófejezetre lehet emlékeztetni: az alkonyi óra hangulata hűvös légáramlat érkezésével válik teljessé: „Leginkább akkor érezhetők e titokzatos léghuzamok a vendéglőkben, amikor a nap lenyugodott, este lesz, a lámpák világítani kezdenek, és a nappali kedvek muladozóban vannak.” (274–275) Olyan érzések kerítik hatalmukba a szereplőket, amelyeknek az egyénen kívül, a környezetben vagy az emberek közötti térben van a helyük. Herman Schmitz szerint ezek a „transzszubjektív jelenségek” az „atmoszférák”.<sup>16</sup>

Sebastian Klotz – hasonlóan Wellbery szkeptikus fogalomtörténeti végkövetkeztetéséhez – a hangulat fogalmának terjedelmét és gyümölcöző voltát illetően felvázolja, hogy a zenei gondolkodás hogyan fogta fel a hangzás művészetét a hangulatok kifejezőmódjaként.<sup>17</sup> Ennek során világossá válik az a hermeneutikai probléma, hogy a hangulat nem kínál sem egyértelmű érzékelési tartalmat, sem pontos formát, sem világosan körvonalazott ingerminőséget, ezért nem vált a zenei gondolkodás vagy a hatáskutatás központi kategóriájává, ugyanakkor vitathatatlan a hangulat hatása a megismerésre, az emlékezetre, s a „fizikai jólétre”, ezért a zenei hangulatkutatás fenntartja azt az értelmezési lehetőséget, mely szerint a zene mint kifejezésforma „szenzoriumot” kínál olyan folyamatokhoz, amelyek nem ragadhatók

<sup>15</sup> Burkhard MEYER-SICKENDIEK, *Über das Gespür, Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der „Stimmungslyrik”* = Uő. szerk., *Stimmung*, Wilhelm Fink, München, 2011, 45–63.

<sup>16</sup> Hermann SCHMITZ, *Der Gefühlsraum*, Bouvier, Bonn, 1969, 98.

<sup>17</sup> Sebastian KLOTZ, *Musik als Artikulation von Stimmungen. Positionen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart = Stimmung*, 197–211.

meg fogalmilag. A *diffúz* hangulat befogadása feltétlenül ebbe a körbe tartozik. A hangulat (*Stimmung*) fogalmának zenei eredetét a regény különös testi megnyilvánulások figurációjaként mozgósítja: „Az Elnök ekkor valamely emberfölötti cselekedetet vitt véghez, tudniillik összeszorított ajkai közül kinyújtott nyelvvel tökéletesen olyan hangot adott, mint a nagybögő, ha annak húrján végigvonják a lószőrből készült vonót.” (197)

### *Az idő entrópiája*

Az időviszonyok rendszerének rendezetlenségi fokát a poétika állítja elő az esztétikai hangulatélmény lehetőségének feltételeként. A merengés, az ábrándozás, az emlékezés valósággal révületbe ejti a *Boldogult úrfikoromban...* elbeszélő alakjait. A befelé forduló figyelem nem egy közvetlenül azonosítható lelki élmény hatására jön létre. Az asztaltársaság szereplői belefeledkeznek saját történetmondásukba. Ebben az atmoszférában a szellem emberei, akik a színjáték légkörét idéző hangulat kedvéért választják ezt a közeget, amelyben átváltozik személyiségük: egyszerre nézői és résztvevői a szónoki fellépéseknek, szópárbajoknak, komolykodva űzött szerepjátékoknak, ferge-teses tréfáknak, egyszóval az előadásnak. A regényalakok tudata módosul az emlékező diszpozíció, valamint a légkör mintegy rájuk nehezedő nyomásának hatására, s erre a belül zajló, uralhatatlan átváltozási folyamatra tulajdon elbeszélésük anakolutonjaiból lehet következtetni: „Az embernek meg kell tanulni, hogy szükség esetén maga borotválkozzon. Sajnos itt, a »Bécs városa«-nál nincsen szeparé, mint az orfeumban vagy más európai helyeken, ahová az ember elhívhatná a legjobb borbélylegényt a Kishíd utcából, hogy újév napján, a szokásos szilveszteri éjszaka után frissen megberetválja” – méltatlankodik Jenőke (101), aki „[r]égi szokása szerint alvajáró módjára ment végig az utcákon, ösztönszerűleg került ki az akadályokat” (279). Az elbeszélő szereplők tudata a narrátor számára sem áttetsző. A magába feledkező elmélyedés vagy ábrándozás *hangoltságként* érthető.

A hangulatkutatás központi hangjait és diszciplináit bemutató *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* című, 2011-es gyűjtemény, valamint a 2019-es *Atmosphere and Aesthetics*<sup>18</sup> című reprezentatív antológia egyaránt

<sup>18</sup> *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective*, szerk. Tonino GRIFFERO – Marco TEDESCHINI, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

kiemeli, hogy a *Stimmung* a hangulat és az atmoszféra teljes szemantikai területét magában foglalja, amennyiben utalhat a *ráhangoltság* diszpozícióként értett állapotára, valamint a *ráhangolódás* folyamatára vagy aktusára, mely tartalmazza önaktiváló és idegen által meghatározott formáit, ezért – amint ezt már Leo Spitzer megjegyezte – egyike azoknak a német kifejezéseknek, amelyeket lefordíthatatlannak tartanak. A kifejezés bekerült a *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles* című, Seuil-nél megjelent kézikönyvbe,<sup>19</sup> majd ez utóbbinak a Princeton Egyetem által *Dictionary of Untranslatables* címmel kiadott 2014-es angol nyelvű változatába.<sup>20</sup>

Krúdy regényének zárt terében a hétköznapi életvilágtól elkülönülve *sziget-szerű* szituáció jön létre, tehát olyan hangolt létezőmód, amelyben *az érzékelés és az értelemadás egyensúlya kibillent*: „»a Bécs városá«-hoz címezett vendéglő ajtaja, se az utca, se az udvar felőli részen fertályórája nem nyílt; elvarázsoltság állapotba jutottak a fogadó vendégei” (133). A *Stimmung* az arányosság vagy harmónia szempontjából a ráhangoltság állapotát jelenti. Krúdy regényének hangolt szövegterében *zavart összhang* van jelen, ebben a légkörben a verbális túlzás, a mértéktelen étel- és ital fogyasztás nem számít rendkívülinek. Kant a ráhangoltság állapotát diszpozícióként értelmezi, s ez a képzeletre vonatkoztatva azt jelenti, hogy a megértéssel összhangban működik.<sup>21</sup> Krúdynál

<sup>19</sup> *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, szerk. Barbara CASSIN, Seuil, Paris, 2004.

<sup>20</sup> *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, szerk. Barbara CASSIN, Princeton University Press, Princeton, 2014.

<sup>21</sup> „[M]iként hozzuk létre magunkban önkényes módon az elme bizonyos állapotát (például hogyan mozgassuk vagy fékezzük meg képzelőerőnket, hogyan elégítsük ki vagy gyengítsük a hajlamokat). Nem létezik gyakorlati pszichológia mint a filozófiának az emberi természettel foglalkozó külön része. Mert az ember mesterségesen létrehozandó állapotának lehetőségével kapcsolatos elveket azoktól az elvektől kell kölcsönözni, amelyek önmagunk meghatározásainak a természetünk mivoltából adódó lehetőségét érintik.” Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Osiris, Budapest, 2003<sup>2</sup>, 18–19.; „[E] képességre megvan a diszpozíció természetünkben; ám képességünk fejlesztése és gyakorlása ránk hárul, mégpedig feladatként.” *Uo.*, 175.; „A megismerés mindenkor végbe is megy, amikor egy adott tárgy az érzékek közvetítésével működésbe hozza a képzelőerőt a különféleségnek az összetételére, a képzelőerő pedig az értelmet az összetétel fogalmakban való egyesítésére. De a nekünk adódó objektumok különbözősége szerint a megismerőerők hangoltsága más-más módon proporcionált. Kell lennie mindazonáltal egy olyan arányú hangoltságnak, ahol az elme két erejének eme belső, az egyiknek a másik által való meglevelevítésében álló viszonya mindketőre nézve a legkedvezőbb az általában vett megismerés (adott tárgyak általában vett megismerése) szempontjából. És ez a hangoltság nem határozható meg másképp, csak az érzés által, nem pedig fogalmak szerint. Mármost ha e hangoltságnak magának általánosan megoszthatónak kell lennie, akkor ugyanez érvényes kell hogy legyen

a képzelet elválaszthatatlan az emlékezés diszpozíciójától, amely állandó, játékos feszültségben áll az értelemmel. A hangulat ebben az értelemben nem összhangot teremt, hanem szabad lebegést, amelyre ráhangolódnak a szereplők. A *Stimmung* metafora erre a folyamatra vagy feladatra is utalhat, nevezetesen a ráhangolódás folyamatára vagy feladatára. Kant esztétikai elmélete szerint a képzelet és a megértés arányosságát az elme önbeállítása biztosítja.<sup>22</sup> Az elme (*Gemüt*) diszpozíciója (*Stimmung*) lényeges szerepet játszik Schiller művészeti nevelésről alkotott elképzeléseiben. A döntő szakasz a huszadik levél végén található:

Az elme tehát egy olyan köztes hangulaton megy át az érzettől a gondolathoz, amelyben érzékiség és ész egyszerre tevékenyek, ám épp ezért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó erejét, s oppozíció által negációt idéznek elő. Ez a köztes hangulat, melyben az elme sem fizikailag, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny, mindennél inkább rászolgál arra, hogy szabad hangoltságnak nevezzük, s ha az érzéki meghatározás állapotát fizikai, az ész általi meghatározását pedig logikai és morális állapotnak mondjuk, akkor a reális és aktív meghatározhatóság szóban forgó állapotát esztétikai állapotnak kell nevezni.<sup>23</sup>

Krúdy teremtményeinek hangolt állapotát a képzelet és az elme (*Gemüt*) arányosságának megbomlása, az imagináció szabadsága, az érzékek (*Sinnlichkeit*) és az értelem (*Vernunft*) közötti szabad lebegés határozza meg. A sziget-szerűség helyzetét, a környező világhoz való viszonyulás megváltozott

---

a hangoltság érzésére is (egy adott megjelenítés esetében); és mivel egy érzés általános megoszthatósága egy közös érzéket előfeltételez, ezért megvan az alapunk ahhoz, hogy feltételezzük ezt a közös érzéket.” *Uo.*, 150.

<sup>22</sup> „Mert ahogyan a szép megítélésében a képzelőerő és az értelem a maguk kölcsönös összhangjával, úgy a fenségesnél a képzelőerő és az ész a maguk összeütkezésével hozzák létre az elme erőinek szubjektív célszerűségét: nevezetesen azt az érzést, hogy rendelkezünk a tiszta önálló ésszel, avagy a nagyságbecslésnek egy olyan képességével, amelynek kitüntettségét semmi más nem teheti szemléletessé, mint annak a képességnek az elégtelensége, amely a nagyságok (érzéki tárgyak nagyságainak) ábrázolásában éppenséggel nem ismer határokat.” *Uo.*, 171.

<sup>23</sup> Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. PAPP Zoltán = *Uő., Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 222.



feltételeit szó szerint a Margitszigeten kezdődő események készítik elő.<sup>24</sup> Mielőtt Vilmosi Vilma, az őt kísérő egykori alszolgabíró és a középkorú úr tartósan kikötne a Bécs városához címzett vendégfogadónál, a „sziget kis társadalmában”, a margitszigeti szálloda ebédlőszobájában felidézük, ki hol ült egykor a podolini bodega asztalánál, s berendezik a színpadot *az emlékezésre hangoló atmoszféra megteremtéséhez*: „Podolini Lajos fontoskodva tologatta a székeket, márványsztalokat eddigi helyükből, mintha valamely műkedvelő előadáshoz készülődne.” (22)

A vendégfogadóban menedéket keresők *az idő elillanását, tűnékenységét hangulatként észlelik, a mulandóság szellemi jelentése és anyagszerűen érzékelhető jelenléte között ingadozva*. Mintegy cáfolva azt az ősi hiedelmet, hogy az időt az érzékek nem képesek észlelni, „sem látni, sem érezni, sem hallani, sem megízlelni nem lehet”,<sup>25</sup> szemben a *tárgyakkal*, amelyek térben helyezkednek el, jelen vannak, s testies viszonyulást tesznek lehetővé. Az asztaltársaság versengő szónokait nem foglalkoztatja a nyelven kívüli valósághoz való nyelvi hozzáférés aporetikus kérdése. Elbeszélőként az eltűnt idő jelenléte utáni vágy mozgatja őket, ám a mulandóságra figyelmeztető emlékezésnek valójában nincs nyelven kívüli jelöltje.<sup>26</sup> A személyes múltat megszólító alakzat jelentése nem tárgyiasítható, ugyanakkor képes folyamatosan fenntartani az ént mintegy *belülről megérintő hangulat* vonzerejét. Az egymást váltó szólamok felfokozott érzéki hatása ragadja magával a beszélőket és a tűnékeny hangulatokba feledkező hallgatókat. Az elmúlt jelen újra érzékelésének ígérete nem veszít lelkesítő erejéből.

A *Boldogult úrfikoromban...* hívószavára keletkező *elbeszélések tárgya* többnyire megfoghatatlan, ugyanakkor az elmúlt világok jelenvalóvá tételének

<sup>24</sup> A „szigetszerűség” olyan situációs keretet jelent, amelyen belül az esztétikai élmény jellemzően előfordul. Mihail Bahtyin dolgozta ki a fogalmat a karnevál kultúrájának elemzése kapcsán. Azért javasolja Gumbrecht a szigetszerűség használatát az esztétikai autonómia helyett, mert „kevesebb történelemspecifikus mellékjelentést látszik hordozni”. GUMBRECHT, I. m., 85.

<sup>25</sup> Norbert ELIAS, *Az időről*, ford. BERÉNYI Gábor = *Időben élni. Történeti-szociológiai tanulmányok*, szerk. E. BARTFAI László – GELLÉRINÉ LÁZÁR Márta, Akadémiai, Budapest, 1990, 15.

<sup>26</sup> Emlékeztet a *Boldogult úrfikoromban...* beszédmódjára Esterházy Péter *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* című „historiográfiai metafikciójának” (Linda Hutcheon) modalitása, melyet az idézetszerűség, a feltételeesség s az igazságfüggvények szüntelen változása határoz meg.



vágya vezérli őket. Ám a jelenlétnek, legalábbis, ha a tér és az idő különbségét magától értetődőnek vesszük, éppen az a korlát a jelentése, hogy nem tud egy másik azonos természetűvel, egy másik „most”-tal egyszerre létezni. Krúdy regényében a *téridő* kiterjedése *hangulatként* válik érzékelhetővé.

*Idő és hangulat egybeolvad*, ezt idézi fel a regény címe, amelyhez az *iteratív prolepszis* alakzata kapcsolódik, tehát olyan események elmondása, melyek később változatokban továbbbrazolódnak, de az elbeszélésben elfoglalt szerepük sűrítetten már az első előfordulásukban megjelenik.<sup>27</sup> Az idő entrópiájának hangulatát előállító lényegesebb poétikai megoldásokról elmondható, hogy összességében a szabálytalanság, az áthatolhatatlanság képzetét keltik. A történet ideje a huszadik század elejére tehető, ahonnan az emlékezésben feltáruló múlt elágazó ideje egészen az ókori Rómaig terjed: az egyik vendég, Nikodémi úr, a Pesten született olasz, mindig a szenátusi tagságról ábrándozik. Az *időrend* lényegében áttekinthetetlen, mivel megállapíthatatlan a diegézisbeli események egymásutániségének tényleges időrendje, ezért esetleges, hogy ehhez képest milyen sorrendben jelennek meg az elbeszélésben. Az *időtartam* kiegyenlítetlen: mind a történetben elbeszélte események tartama, mind pedig az elbeszélő szöveg hosszúsága nagy eltéréseket mutat, akárcsak a köztük létesülő időviszonyok. Krúdynál hozzátétőlegesen megállapítható a változatok amplitúdója, amely háromszáztíz oldal – nyolc óra, illetve három sor – kétezer év között ingázik. A három utazó villásreggelire tér be a Bécs városához címzett sörházba, délelőtti órában, miután Vájsz úr a vesevelőjét már elfogyasztotta, rendes sörporcióját megitta, s este hét órakor távoznak. Az elbeszélés jelenének kitágulása növeli az idő entrópiáját, előtérbe állítva az *ismétlődő analepsziseket*, tehát olyan allúziókat a narrációban, amelyek magára az elbeszélésre, annak saját múltjára utalnak.

Krúdy regénye azért is egyedülálló, mert az idő entrópiája egyetlen nap történéseibe sűrítve mutatkozik meg a regény *téridőrendszerében*,<sup>28</sup> amelynek

<sup>27</sup> Úgy látszik, Gérard Genette *Figures III* című, immár klasszikusnak számító műve kínálja máig a legárgyaltabb elbeszéléseleméleti fogalomrendszert történetmondásos művek időviszonyainak a megközelítéséhez. Vö. DOBOS ISTVÁN, *Az elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai vázlat* = Uő., *Az irodalomértés formái*, Alföld Könyvek, Debrecen, 2002, 119–135.

<sup>28</sup> Talán Claude Simon *Történet* című, metaforikus nyelven írt 1967-es regénye említhető távoli párhuzamként, amely szintén az idő tapasztalatát állítja a figyelem előterébe, egyetlen nap elbeszélésének keretében.

csomópontjai egy-egy beszédeseménynek felelnek meg. Az asztaltársaság tagjainak megszólalásai performatív erejük függvényében hajlítják el a téridő geometriáját, amelyet a résztvevők hangulatként érzékelnek:

Az „egész világon” ilyenkor csapolnak – mondta most Plac odakünn a söntésben, éppen olyan egykedvűséget színlelvén, mint a Király a puffogó hangokra. – Az egész világon – ismételte nyomatékka Plac. – „Boldogult úrfikoromban” megbüntették Bécsben azt a „restoratórt”, aki nem csapolt, amikor a Szent István-toronyban delet harangoztak; a rendőrség bezárta az ilyen kocsmát, mert mi célból legyen nyitva egy kocsmá, ha ott még a déli harangszóra se csapolnak? Az ilyen vendéglős menjen el – borjúszeletnek. (218)

Az össze nem illő mozzanatok egyidejű jelenléte Krúdynál egészen a képtelennel meghitt viszonyt tartó hangulatokig terjed. Az imaginációnak egyik alapvető sajátossága, hogy *áthág valamilyen határt*. A regény szereplői önként és kimondatlanul elfogadják, hogy az elbeszéli világgal való szembesülés pillanatában föl kell függeszteniük természetes hozzáállásukat a „valós” világgal szemben. Ferenc József kora olyan jelölővé válik a fikcióban, amely – Iserhez folyamodva – egyidejűleg széttördeli és megkettőzi a referenciális világot. Krúdy elbeszélő az emlékezetben létező világok bizonyos változataiból merítve alkotnak fikciót, megőrizve és mintegy szem előtt tartva azt, amin túllépnek. Az ellentétpárokba hiába kényszerített viszonyfogalmak, mint képzelet és valóság, kitalált és megtörtént határainak folyamatos át-helyeződése biztosítja a *Boldogult úrfikoromban...* mediális hatékonyságát.

Miféle episztemológiával egyeztethető össze, hogy a szemlélődő jól ismer egy nyilvánvalóan kitalált, természetesnek beállított világot? A metafora és metonímia koegzisztenciájának köszönhetően képzetes cselekvési lehetőségekkel töltődik fel a szöveg. A nyelv performatív ereje imaginatív képességeket szabadít fel. A varjak repülő életmódja minden elemében mesterséges szabályoknak engedelmeskedik, amit ugyanakkor az elbeszélő természeti állapotként mutat be. A regény hangolt szövegterében eldönthetetlen, hogy az ismeretlenben utazók véletlen egymásra találásának eseményéhez hasonlít a jégtáblák találkozása, vagy az utóbbi mintázata fedezhető fel az emberi történetben: „»Kend is a Vágból jött, földi?» – kérdezték szinte

érthetően, amikor a partvidék immár megállott jégtábláihoz súrlódtak, és barátságosan sistergő hangot hallattak. Felkapaszkodtak, felcsusszantak a már ott tanyát ütött »Földi« vállára.” (6) A természet létmódja tökéletes összhangban áll a társadalmi berendezkedéssel, Ferenc József uralkodásával, s mintha az utóbbi élvezne elsőbbséget az előbbivel szemben. Az asztaltársaság vezéralakja, Pista úr a királyok végső érveként használja a korszakjelzést: „– Ferenc József idejében ez így volt, azóta felborult minden rend a világon.” (73) Ferenc József korának képzete azzal kínál vigaszt a nem uralható, mert kaotikus és diszsonáns tapasztalati világban, hogy a szemlélet számára egy más módon el nem érhető „rendet és harmóniát” kínál fel, amely „hangulatként” ölt alakot. A regény ennek a hangulatnak az előállítását célozza. A szereplők tétova megszólalásaiból diffúz, bizonytalan körvonalú elbeszélések bontakoznak ki, teret nyitva a fiktív és az imaginárius összjátékának.

A múlt magával ragadó, testiesen eleven tapasztalatai iránti antropológiai vágy intermediális hatásokat keres, a színrevitel alkalmait. A teátrális múltidézés nyelvi fordulatának kényszeres ismételtetése a vendéglői asztaltársaságban, a képtelen feltevésekkel való játék, a kisszerű történetek, az érdektelen kérdések komolykodó megvitatása ironiával hatja át a szereplők szövegeit, így a különbség, mely a mindenkor beszélt tárgytól elválasztja, beépül a történetmondásba, mondhatni reflektálttá teszi az élőszó közvetlenségét. Írásban a személyek közötti viszony lényegileg közvetett. A közlésmód ironiája nem hagyja érintetlenül a kimondott jelentését, a szereplők közötti patriarchális viszonyokat, így a családiasság, az otthonosság és az ismerősség érzületét sem. A regénynek van olyan rétege, amelyben a sörházi asztaltársaság tagjainak elbeszélései orális jellegű textuális világot alkotnak. Gyakori bennük az ismétlődés, a szószaporítás, a kapcsolóelem, az epizódok esetlegesen következnek egymásra. Az elbeszélt történet fikció voltát hangsúlyozó ironikus narráció tudatában van a modern szóbeliség irodalomtörténeti határhelyzetének, amikor megkísérli áthozni a jelenbe a feltartóztathatatlanul múltfélben lévőket. Krúdy regényét textualitással szembeni érzékeny attitűdje megkülönbözteti a továbbélő 19. századi anekdotikus elbeszélésmódtól.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Fabó Kinga újraolvasást kezdeményező esszéje a posztmodern szerkesztési eljárások felől közelít Krúdy „anekdotikus” regényéhez. Feltevése szerint a *Boldogult úrfikoromban...* „a „nyitott mű” korai magyar változatának tekinthető, mivel valamennyi alkotóeleme egyenrangú, sőt a véletlen és az esetleges a meghatározó formaszervező elve.

Tudvalévő, hogy az írás lényege szerint intertextuális. Krúdy regényében a zenei idézetszerűség, a különböző művészeti ágak közötti érintkezés, a műfajok emlékezete jelentős szerepet játszik: „»Bácskai gyógyszerészné« olyan szőke asszony volt, mintha egy regénykönyvből »vágták volna ki«, és érzelmes magyar dalokat is énekelt.” (209) *A Boldogult úrfikoromban...* többek között megidézi a *Suhanc*, a *Királyfogás*, a *Gerolsteini nagyhercegnő*, a *Cornevillei harangok*, a *Madarász* című operetteket, s a szöveg zenei hátterére is utal: „A zongora a *Rip van Winkle* című »színdarabból« játszott, és a fogadós-né tán az ifjú Lisbethnek képzelte magát a Slósszteáterben.” (265) Mindazonáltal a szó- és írásbeliség nem teljesen zárt rendszerek, ezért is van lehetőség a beszédszerűség fokozatainak előállítására modern irodalmi szövegekben.

A Krúdy-szakirodalom jobbára az életmű egészére kiterjeszti a nosztalgiát, a múlt értékei utáni vágyakozást. Kérdés, hogy ez mennyiben jogosult. Az elmúlt idők iránti áhítat volna a meghatározó alaphangulat Krúdy műveiben? Aligha. A hangulat szerepe nem korlátozható az érzelmi és értelmi folyamatok közötti összhang megteremtésére. A szereplők groteszk azonosítása a diffúz hangulatnak megfelelően történik: „Plac, ama nullás hajnyíró gépet használó bukott árendás.” (86) A huszárkapitány tréfából egy óriási élő kakast hozat a vendéglőbe a titokzatos „Fogas” nevű hordárral, hogy a fogadó közönségének állatszeldítő képességével rukkoljon elő: hosszan a kakas szemébe néz, s elaltatja. Krúdy hangulatregénye *mesterien kevert modalitásának, s nem az egyenmű nosztalgiát közvetítő „gordonkázó hangnak”* köszönheti érzéki erejét:

Egyik hősünk, az alszolgabíró, fogpiszkálókát rágott, és nadrágja zsebeibe dugván kezeit, azon mesterkedett, hogy a szájából kiröpített fogpiszkáló darabkákkal is eltalálhatná „bergsteiger”-cipőjének az orrát. „A háborúban egy fogságba esett muszka tiszt – ezért főbe lőtte magát” – mond Podolini, és egyik hosszú karjával olyan

---

Az értelmezés kulcsfogalma, az „érzelmi viszonyulás”, ahogy én látom, a posztmodern irodalomban nem játszik megkülönböztető szerepet, s talán az írónak tulajdonított „koherens ismeretelméleti alapállás” sem magától értetődő feltételezés. Vö. FABÓ Kinga, *Pluralitás és anekdotaforma*, *Életünk* 1986/2., 149–159. Gintli Tibor „melankólia és rezignált életöröm” kettősségével határozza meg a *Boldogult úrfikoromban...* modern anekdotikus modalitását. GINTLI Tibor, *Perújrafelvétel. Anekdotikus elbeszélés mód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában*, Budapest, Kalligram, 2021, 152.

mozdulatot tett, mintha valamely láthatatlan óramutatót keresne, amellyel az időt előre szeretné igazítani. (133)

Krúdy teremtményei a múltba révednek. Az eltűnt idő átélése, belső észlelése, változó tartama határozza meg a regény alaphangulatát. Az eltűnt idő utáni vágyakozás a jelentés lényeges összetevője, a fikcióképző aktus azonban teljesen iránytalan, erre lehet következtetni az *előadott elbeszélés*<sup>30</sup> iróniájából. Az elmúlt dolgok utáni sóvárgás, ha mértékét veszti, új minőségbe, paródiába fordulhat át, tanúságot téve arról, hogyan viszonyul a szövegbe foglalt szerző az *egyhangú* múltba révedéshez.

A dúsan „díszített próza”<sup>31</sup> elsődlegesen a képszerűségéről ismerhető fel, s elsősorban hangulatot tesz hozzáférhetővé. Vannak, akik hiányérzetüknek adnak hangot a „költői próza” gondolati teljesítményével kapcsolatban. A Krúdyt bizalmasan lektűríróként lebecsülők érveiben mintha Platón lírai nyelvhasználatot elmarasztaló véleménye találna visszhangra.<sup>32</sup> Való igaz, Krúdynál a beszéd tárgy többnyire banális, közhelyes, elkoptatott, köznapi, a hozzájuk kapcsolódó elmélkedések hangneme ellenben fontoskodó. Az előadott elbeszélések ironikusan megvonják az olvasótól a mélyebb tanulság levonásának lehetőségét, mintha abban állna bölcsességük, hogy hangolt terekben a komolyan vehető kinyilatkoztatások mellett az ál-szentenciák, pszeudomagyarázatok, formális ok-okozati összefüggések kitalálásának joga sem vitatható el: „– Ha az ember nem akar megfázni: nem lehet olyan hideg az időjárás, hogy az ember megbetegedhessen. Akarat dolga az egész, tekintetes uram.” (14)

<sup>30</sup> Vö. DOBOS István, *Az alakzatok kettős olvashatósága. Krúdy Gyula: Szindbád*, It 2014/2., 224–254.

<sup>31</sup> Wolf SCHMID, *Elemente der Narratologie*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2008<sup>2</sup>, 160–168.

<sup>32</sup> Platón köztudomásúan bírálta a költészetet, mivel nyelvhasználata alkalmatlan elvont gondolatok kifejezésére. Havelock összefoglalásában a költő „módját ejti, hogy mondanóját kiszíneze szavakkal és szófordulatokkal, és hogy feldíszítse azt, kiaknázva a versmérték, ritmus és összhang eszközeit. A kozmetikához hasonlóan ezeket mint külső látszatot alkalmazza, ami eltakarja a mögöttük rejlő mondanó silányságát.” (Eric A. HAVELOCK, *Előszó Platónhoz*, ford. OLAY Csaba = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1998, 95.) A díszített próza a fentiekhez hasonló módon, képes kifejezésekkel, akusztikus hatásokkal, érzékcsalódás segítségével téveszti meg az olvasót, elfedve a felszínes közölnivalót.

„Egy kézimunkázó nő majdnem olyan szükséges egy barátságos szobába, mint a magvakat ropogtató madár a kalitkába.” (18) Gumbrecht idevágó megfigyelése szerint „a jelenlét és a jelentés mindenesetre mindig együtt jelentkezik és mindig feszültségben állnak egymással”.<sup>33</sup> A regényről is elmondható, hogy a „jelenléthatások és a jelentéshatások viszonya egymáshoz nem kiegészítő”.<sup>34</sup> Aki képes ráhangolódni erre az olvasástapasztalatra, részesülhet abban a termékeny feszültségben, amely „az esztétikai élmény tárgyát a provokatív bizonytalanság és nyugtalanság egy összetevőjével ruhazza fel”.<sup>35</sup>

### *A hangulat poétikája*

Krúdy nyelvi eseményekben gazdag regényének hatását elsődlegesen hangulatként érzékeli az olvasó. A „prereflexív” hangulat szinte felkínálja magát az észlelő megértés közvetlenségének. Az érzéki összetevők „spontán” befogadásának túlértékelése az olvasás során az esztétikai tapasztalat lehatárolásának veszélyét hordozza magában, amennyiben a szöveg poétikai megalkotottsága áldozatul esik az átsajátító, belehelyezkedő értelmezésnek.

A regény magával ragadó hatását a szónoki fellépések színrevitele alapozza meg. A vendéglő közösségének vezéralakja karmesterként irányítja a szereplők összjátékát:

Hát bizony ez elég megalázó rendreutasítás volt a borbély részére, de annál lesújtóbb a borbély szempontjából az Elnök most következő magatartása, aki a már többször említett pecsétgyűrűs mutatóujját karmesteri mozdulattal rázta meg a borbély felé, mintha valamely hamis hangot észlelt volna, ugyanakkor mutatóujját a trafikos felé szúrta, mintha ennek következett volna a „szólója”. A trafikos „élt az engedelemmel”, és félig felemelkedett ülő helyzetéből. (196)

---

<sup>33</sup> GUMBRECHT, *I. m.*, 88.

<sup>34</sup> *Uo.*, 89.

<sup>35</sup> *Uo.*, 90.

*Az elbeszélt előadások performatív szimulációja vonja magára az olvasó figyelmét, ez készteti a szövegben való elmerülésre:*

Ha az életben még egyszer sikerül valamely üzletem: megcsináltam a fogát a Lovagnak – mond most Plac, amikor a Lovag felkelt az asztaltól, hogy szemügyre vegye a zongorát. – Mégpedig a francia kártya szerint, ahogyan Gály Lajos csináltatta meg a fogait, hálából, mert Carlóban szép nyereségre tett szert a bakaránál, még az egyiptomi kedive is adós maradt neki. A kedive bonjait éppen most váltogatja be Gály Lajos a pesti uzsorásoknál, miután a kedive elismerte adósságát. (249)

Az előadott elbeszélés *összetett érzelmi hatásának és talányos jelentésének* a feszültségéből keletkezik Krúdy írásművészetének *különös hangulata*. A versengő beszédműveletek belső vonzása és hangulati telítettsége mellett nem könnyű olyan értékekre hivatkozni, amelyek túl vannak ezeken: „– Most már aztán elszívom azt a virzsinia szivart, amelynek egy darabban maradt hamvát a Nemzeti Múzeumnak szántam.” (236) Nyelvi felépések dramatizálásával, színpadra állításával játszik az elbeszélő: „ebben a percben még komolyabbra fordult a »Bécs városá«-hoz címezett vendégfogadóban ismétlődő régi színdarab” (202). Hangnemek újraalkotásával, szembeállításával kísérletezik. A tragikus jövődőlés modorát ironikusan ütközteti a kisszerű beszéd tárgygal:

– Nincs már igazi „sercli” a világon – mondotta, amikor a kenyér végét kiszemelte arra a célra, hogy véle magát megjutalmazza. – Hol van az a világ, amikor Ferenc Józsefnek külön dagasztottak, sütöttek kenyeret Pesten a pékek? Amikor titkosrendőrök ügyeltek arra, hogy a péklegények se a fülüket, se a lábujjukat ne vakargassák a műhelyben? Kampec. Bolond mindenki, aki túlélte Ferenc Józsefet. (78)

A gondolati súly hiányát ironikusan ellenpontozza a hanghordozás, a hanglejtés, a hangárnyalat, a hangszín dinamikája, hangulatteremtő erejének kiaknázása:

– Mondja meg, barátom, a nagyságos asszonynak, hogy csókolom áldott kezeit. Ha volna még a konyhán egy darab főtt marhahús, például a fartőnek a vége, amit serclinek is mondanak, csak egy akkora darabka, mint az ujjam, inkább kisebb, mint nagyobb, inkább szaftosabb, mint szárazabb, jó barátsággal: küldjön nekem egy ilyen darab húst, ha lehetne lencsefőzelékkel, mert sokszor megpróbáltam, itt van a legjobb lencse Magyarországon. (244)

Írónia forrása a díszített, illetve a lecsupaszított beszédmódok ütközése. Pista úr, tehát a vendég részéről a kívánt étel szertartásos körülírását prózai fordítás követi a pincér oldalán, s a rendelés szűkszávú, lényegre szorítkozó leadása: „A »kiokosított« pincér egy lépéssel hátrált, a konyhába nyíló tolóablakhoz. Azt megkocogtatta körmével: – Kisporció savanyú tüdő – mondta, és a kocsmárosné már kiadta a tálkát az ablakon.” (74) A regény elképzelt téridejében minden mondva van, az élőszó, a hangzás alakzatára alapozott a közvetlen jelenlét érzéki bizonyossága, amelyet ugyanakkor az írott forma meg is von tőle, érzékcsalódások vég nélküli ismétlődéseként állítva elő az idő entrópiájának hangulatát: „megbecsülhetetlennek látszottak az Elnök mondókái, mintha valaki még mindig keresgélne az elveszett dugóhúzó – amellyel bizonyos, régi pókhálóval bevont palackokat ki lehetne nyitogatni” (133).

Az anizokronia, az egyidejűtlenség jelensége az elbeszélés ritmusában válik érzékelhetővé, a gyorsításokban és lassításokban, az egyidejű elbeszélés változó tempójában. Az egymást követő beszédműveletek terjedelme függ a közönség visszajelzéseitől, az egyidejűleg zajló sörházi események hosszúságától, amelyek jobbára *verbális közjátékok*:

– Tudja mit? – felelt Jenőke azzal az úri fensőbbiséggel, amelyet kortársai sokszor megcsodáltak e lomha férfiúban. – Ha már itt van, akkor inkább borotváljon meg. A borosüvegeket bizza Tót úrra, a pincérre. A borbély kissé megdőbbszent Jenőke odavetett szavaira, de most már nem akarta feladni pozícióját, amellyel az úri társaság közelébe juthatott. [...] – Itt is borotválhat – hangzott most a külső szobából a száműzetésben ülő Plac csúfodáros szava, mert a vendéglőssel folytatott beszélgetésből Plac határozottan megtudta, hogy a pepita nadrágos vendég



igazi foglalkozása a borbélymesterség, csupán idegenekkel szokta elhíttetni, hogy „turf-ember”, akinek versenylova fut valahol valamerre a pályán.

A borbély nehéz helyzetében már éppen arra gondolt, hogy végleg visszavonul előbbi sarkába, az elaltatott kakas mellé, amikor újabb mozgalom kerekedett a csendes „Bécs városá”-ban. A hordár érkezett meg, csizmáján topogáshoz való hószállítmányt, ajtónyitásával déli harangszót (a terézvárosi toronyból) hozott magával [...]. (142–143)

Az emlékező hangulati beállítottság még az álom és ébrenlét határán is érvényesül:

Csak Jenőke rúgott néha félálmában a borbély felé. „Borotválj meg!” – dörmögte, és már eléggé hallhatóan horkolt. Megkezdte a barátkozásokat azokkal az angyalokkal, akik álmában az embert a kocsmasztalnál szokták meglátogatni. Mily jó volna egy kövér kocsmárosné vállán nyugtatni a nehéz fejet, mondja az álom, és nem törődni tovább az egész világgal. És álmában Jenőke mindig azt a fehér szakállú, piros arcú, papucsos lépésű, hangtalan öregurat látta, aki bormérő lett az Andrassy úton, Jálcis úr borait méregette, miközben megelégedett azzal, hogy szódavizes borral néha felfrissítse magát. „Pedig valamikor nagy fűszerkereskedése volt a Belvárosban...” – horkolta Jenőke. „Nem, csak üzletvezető volt, ami nagy differencia” – igazította ki az Elnök Jenőke álmában mormogott szavait, miután az Elnök nagy eszénél fogva azt is tudta, hogy barátai mit álmodnak körülötte másnap délelőtt a kocsmasztalnál. (163)

*A Boldogult úrfikoromban...* olyan időt jelöl, amely az emberi természetben rejlik, ezért mindenfajta tapasztalást megelőz, ugyanakkor a szereplők egyéni időérzékenységükre hagyatkozva alkotják meg képzetét, az élménnyé tett belső idő függvényében. A sörházban Vilma kisasszony bont asztalt, amikor személyes idő-lelkiismerete megszólal: „– Hét óra – mondta Vilma kisasszony. – Hét óra van, este. Mennünk kell, uraim, a Sziget messzire van.” (303) A konkrét úti cél megnevezése defigurálja a szigetszerűség helyzetét.

A múlthoz való hozzáférés nehézsége nem elsődleges kérdése Krúdy regényének. Az elmúlt világok újrateremtését a *jelen* felcserélésének vágya vezérli, a múltra való emlékezésből nyerhető *jelenlét* vonzása. Illatokra, anyagokra, ízekre, hangokra, érintésekre, egyszóval az eltűnt téridő *érzéki materialitás*ára emlékeznek a történetmondók. Az ízlelés érzékszerve a látás és a tapintás mellett meghatározó szerepet játszik a test atmoszferikus beágyazódásában. A test érzékelését az ízlésmény kitágítja az emlékekben hordozott hangulatok felé. Az egyik vendég, mintha szentírás volna, titokban régi étlapot hord magánál:

Az étlapon virágkosarak, halastálak, disznófők képecskéi között valóban ott szerepelt „Bécs városá”-nak a neve, a háttérben kéklő Szent István-tornyával egyetemben, amint az étlaprajzoló a maga idejében elgondolta az életet. Az étlapot elővette, és körülbelül fél-méternyi távolságban tartotta szeme előtt, mintha abból olvasta volna mondanivalóit. (210)

Az újraérzékelés csalóka ábrándját kergetik az asztaltársaság tagjai, emlékeikbe merülve:

[I]nnék egy kis üveg – tudja, olyan „félcilinderes” francia pezsgőt, amilyent ugyancsak a Nemzetközi Hálókocsi Társaság restaurációs kocsijaiban kezdtek először szervírozni, amikor az Orient-Expresszt bevezették Magyarországra. Az okos franciák találták ki, hogy az ember megihasson egy korty pezsgőt anélkül is, hogy a cigány-prímás nyomban az ölébe ülne. (160)

Az emlékező Esperes a húsvéti szilvapálinka ígézetébe kerül:

– Abban az időben fogházlelkész voltam, amikor azt a szerencsétlen Regulát felakasztották. Tempi passati. Szeretnék jó, tiszta, valódi szilvóriumot inni, amit a zsidók húsvétjára szoktak előkészíteni. Ezt mondja meg annak a vörös szakállú zsidónak, aki innen a harmadik

utcában a boltja küszöbén áll, három lépcső vezet felfelé a boltjába, az apja hitközségi elnök volt Tolcsván, a Fürstök közül való, akik a zsidók mendemondái szerint: híres borkereskedők voltak a Hegyalján. Volt valami rokonuk, akit Teitelbaumnak hívtak, és mint csodarabbit emlegettek. No hát most már tudja a többit. Innen hozzon nekünk „Brandtweint”. (96–97)

A hordárral érkező szilvórium kinyitása és megízlelése valóságos szertartás. Az érzékeket megtámadó íz régen hallott dallamot idéz fel, amelyet az Esperes önkéntelenül megszólaltat:

[T]alán valamit mégis értek a pálinkához. – Így szólt az Elnök, és a kezében tartott pohárba néhány cseppet töltött az üvegből, ha számolta volna, se lehetne több száznál, az igaz, hogy megfelelő ceremóniával, ünnepélyesen nézegette darab ideig a poharát. Előbb a tenyerébe vett néhány cseppet a pálinkából, és tenyerén oly gyorsan kezdte dörzsölni, mintha legalábbis tüzet akarna csíholni. Aztán megszagolta tenyerét, mindegyiknek külön és külön orrllyukat szentelve; sőt a szomszédainak is felkínálta tenyerét szaglás végett.

– Mi? – kérdezgette jobbról-balról, mielőtt a szilvóriumot felhajtotta volna. Majd így szólt:

– Van benne valami zsidónóta. Hiába, az embernek van memóriája. [...] Amíg az Elnök szavait itt-ott valamely láthatatlan karzathoz intézte (mintha még most is kémektől lehetne tartani, akik a közéleti férfiak szavait följegyzik), az Esperes visszakapta üvegét, még egyszer megkóstolta:

– Igen, a Goldstein Számi nótája is benne van... De annak a szakállas karmesternek az operettjei is, aki a Népszínházban dirigált... Nevét elfelejtettem, de a *Suhanc*-ra meg a *Királyfogás*-ra jól emlékszem, habár csak a kakasülőre jártam akkoriban.

Az Esperes néhány hangot dúdolt, amit eddig nem mert volna róla feltételezni senki: „A szökés párosan, ó, mi édes, ó, mi szép – szerető pár előtt utat egyenget a magas ég...” (148–149)

Vájsz úr a múlt felé fordulva rendez be vendéglőjét, régi idők légkörét idézi, érzéki örömök emlékezetére hangolja, ízeket, illatokat őrző üvegcsékkel, evőeszközökkel, poharakkal, sótartókkal, tányérokka:

A nőnemű kanalak, borsmalmocskák, francia-, magyar- és angol-mustáros üvegek, a „levesízlelítő” barna orvosságos palackjai, a szivarvágóval is ellátott bádoggal gyufatartók, a budapesti Mentők kék perselyei, amelyeket a „Bécs városá”-hoz címezett vendéglő tulajdonosa apránként előhordott valamely rejtékhelyről, hogy vendégei asztalát díszítse [...]. (106)

A terített asztalok változatossága, bősége olyan légkört teremt, amelyben a múlt idők érzéki emlékezete megnyílik, s a vendégek elragadtatott állapotba kerülnek:

– A „magunk részéről” – hangsúlyozta az Elnök, amikor már a legválasztékosabb tepertős pogácsák, a sódarrral együtt főtt hideg tojások, a „ringlik” bádoggal skatulyáikban, a valódi perecek és az asztalkendők megjelölésére szolgáló faperecek is elfoglalták előbbi helyüket a maguk kosaraiban, tartóikban az asztalnál, és csupán egyetlen darabka, gömb alakú, félfonnyadtági állapotban levő piros paprika ingadozott, amelyet a kocsmárosné azért helyezett a huszárkapitány elé, hogy megtudja véleményét arra nézve, hogy gusztusára volna-e, ha ebből a mérges gyümölcsből a kapitány részére néhány üvegecskével félretenne... Mondom, ebben a nyugalmi időszakban kezdte el az Elnök mondanivalóját. (107–108)

Az örök törvényben való részesedés elsősorban az ételek elkészítésének módjában mutatkozik meg, az ízek harmóniájában teljesül be a vendéglőben időzők számára. Krúdy a hangulatok iránti nyitottságra összpontosítva gazdagítja irodalmi tapasztalatunkat. Hasonlóképpen az időjáráshoz, amely a légkör „pszichikai részévé” és fizikai állapotává válik, az ízélmény s annak emlékezete a testiesen megtapasztalt hangulat alapjául szolgál.

Az ételrendelés szertartása, a döntéshozatal nyelvi előkészítése és indoklása maga is érzéki öröm forrása:

– Ne csodálkozzon, kedves Tót mester, ha a sör dolgában még mindig ragaszkodom régi szokásomhoz. Magas legyen a söröspohár, karcsú, keskeny, amilyenben a limonádét adják a budai majálisokon a rózsa-színű kisasszonyoknak. Csak egy „slukk” legyen a pohár tartalma, mert a sör akkor jó, ha frissiben, egy hajtásra, habosan, mozgolódó, „musszírozó” állapotában egy kortyra meg lehet inni. Szóval: egy hajtás sört kérek. (246)

A választott étel megkülönbözteti a rendelő személyiségét, s kifejezi rangját, a „sziget” társadalmában elfoglalt helyét:

Kesthelyi úr az utolsó szónál már jobb kezével keresgélni is kezdte zsinóron függő, kabátján elhelyezett, aranykeretűnek tetsző monokliját, hogy azt egyetlen mozdulattal helyezze el a szemén, hogy a baljában tartott étlap tanulmányozásába kezdjen, mialatt udvariasan, leereszkedően, szinte főúri bágyadsággal szólt Kriptai úrhoz:

– Mily irányban intézkedtél, Aladár?

A gondnokság alá helyezett úriemberke, miután állapotát némileg biztosítva látta, szolgálatkészen így felelt:

– Én az egyszerű káposztalevesnél maradnék, mert hiszen az én helyzetemben ez volna a legmegfelelőbb.

Kesthelyi úr (olyan életkorú úriember, akinek már mindig igen komoly ceremoniális, sőt lovagias arculatot kellett viselnie, hogy az embereknek eszükbe ne jusson megkérdezni, hogy voltaképpen: mi a foglalkozása?), Kesthelyi úr (akinek koromfekete bajszában a délelőtti világításnál már valóban feltűnedeznek olyan szálak is, amelyek a Váci utcai borbély figyelmét elkerülték, a halánték ráncai pedig pókhálósodnak, bármily önuralommal küzd tulajdonosuk a megöregedés ellen) – mondom: a Kriptai úr által kiszemelt vendég-látó feltette monokliját, és bizonyos elgondolkozás után így szólt:

– Nem akarok ellentétbe kerülni igen tisztelt barátom véleményével, a káposztaleves bizonyára megteszi a magáét, de a rend kedvéért

néhány kövér, bő olajban úszó francia szardíniát ennék, mégpedig olyan dobozból, amelyet itt az asztalnál bontanának. Megmondhatom azt is, hogy van itt egy üzlet a közelben, ahol ezek a bizonyos francia halacskák kaphatók. Vörös oldala van a doboznak, és legfeljebb két-három, esetleg négy halacska fér el bennük. Ezek a legjobb halacskák, mint Löwenstein úr egykor közölte velem – csak olcsóságuk miatt nem tartják raktárunkban a pesti boltosok... (83–84)

### A kenyér felszolgálatát szigorú, ősi szertartásrend szabályozza:

Mindent látó kék szemeit végigfutamodtatta az asztalra állított süteményes, fonott kosarakon. Nagy kezével bizonytalankodva nyúlált egyik kosárból a másikba, miközben a sóskifliket, császárzsemlyéket, vizeszsemlyéket, kenyérdarabokat megropogtatta, és minden ropogtatás után elborultabban csóválta a fejét.

– „Zikellner” – kiáltott fel végre –, én tudom, hogy a forradalmak mindig a pékek miatt törnek ki. De én nem vagyok nihilista, se anarchista, se bolsevista, engem nem kergetnek forradalomba a pékek, még ha sikerült is nekik megölni az öreg Ferenc Józsefet. Érti? Én tudom, hogy a pékek milyen gézengúzok, van velük elég dolgom a hivatalomban, valamennyit felakasztanám... Hozza ide a kenyeret, és hadd vágok magamnak belőle egy darabot.

A „Bécs városá”-hoz címezett vendéglőben a kenyér megtisztelő helyen állott, mégpedig a pohárszék orgonája alatt, hófehér vágódeszkán, piros csíkos abrosszal leterítve, mint az áldozati bárány, amelyet mindennap ünnepélyesen bemutatnak. Felső ujjizületével szokta itt kimérni a vendéglős személyesen, hogy milyen darabokat vágjon le a vendégeinek. Ősi szokás volt ez. A söntésben tartózkodó Vájsz csaknem esztét vesztette, amikor az elnök újabb kívánságáról értesült az Öregpincér útján.

– Nem, inkább meghalok – mondotta Vájsz, amikor félig-meddig magához tért, és a homlokáról letörölte a verejtéket.

Az Elnöknek ez a kívánsága túlment minden kocsmárosfantázián... (75–76)

Az „Öregpincér” a rendelés felvétele után különféle tánclépésekkel fejezi ki, mennyire elégedett a választással: „elgondolkozva ment végig a középső deszkán, a padlón, mint aki elfelejtette volna, hogy milyen táncfigura is következne. »Hosszú tésztával, kakasfejjel, zúzájával...« sehogy se ébredt fel benne az a melódia, amely lábait ütemre csábította volna.” (191) Az ételek ízének *összhangja* legalább olyan átható érzéki örömet okoz, mint a róluk való beszéd. Az ételek érkezésének különleges hangulatát a hozzá kapcsolódó zene és tánc érzékelteti:

Az Öregpincér ott hagyta a poharát a sötét sarokban, mint egy régi balerina perdült elő, mintha eddig magában dúdolgatta volna a taktust, amint az öreg táncosnők a hátulso sorban szokták, hogy nyomban beugorhassanak a karmester intésére. A kellner olyan melodikusan, ringatózva tudott megjelenni a konyha ablaka előtt, mintha nem is tartott volna stációt, amióta innen utoljára elment. – Kezét csókolom – mondta, és szalvétáját úgy helyezte el bal karján, mint a mesebeli „terülj, kendőcskémet”, amely a konyhai csengettyű ütésére a földkerekség legfinomabb falatjaival telik meg. (58–59)

A regény zárófejezetében váratlanul felhangzó zongorajáték hatására „varázslatos változás”-on esnek át a szereplők, színpadra vonulnak, s valcert táncolva hagyják feltárukozni valódi egyéniségüket:

Nikodémi úr (oly sajátoszerű táncmozdulatokkal, amelyekről azt állapította meg a bál utáni közvélemény, hogy Nikodémi úr táncra hasonlított a vándor kutyadudások mozdulataihoz, amikor dob, cintányért vernek, sípot fújnak, és csörgőket ráznak); Kriptai úr (aki táncában leginkább azt akarta bizonyítani, hogy méltatlanul helyezték őt gondnokság alá, mert olyan józanul, szabályszerűen táncolt, mintha a józsefvárosi előljáró bálján volna); felkelt álmából Jenőke (kidöcögött a belső szobából, és kijelentette, hogy Pörschach óta nem vett táncosnőt a kezébe, ott is csak egy családias jellegű mulatságon, és ezért már előre engedelmet kért, ha nem tudná a legdivatosabb táncfigurákat) [...]. (267)

A kedélyességnek „a konok törzsvendég” megjelenése vet véget. Megfagy a levegő körülötte, és sorra távoznak a vendégek: „Stranzski megitta a jókedvét mindenkinek. Ő volt a végzet embere. Ő volt a balsors, a bánat, a kiábrándulás. Okozója mindennek, ami ezután még történt.” (279)

A regény hangulata több szempontból is a *Stimmung* metafora összetett jelentésével közelíthető meg. A szöveg lehetővé teszi, hogy a hangulat, a ráhangoltság állapotára utaljon, az emlékező irányultságra, érzékenységre. Hasonlóan ahhoz, amikor egy hangszer készen áll a játékra, a ráhangolódott elme (*gestimmtes Gemüt*) készen áll a „Boldogult úrfikoromban...” értelmének meghatározására (*bestimmen*). A hang színe azonnal elárulja, ha az előadó nincs ráhangolva a beszédre: „Gyakori képzelődés ez ideges, fiatal nőknél – szólalt meg most egy hang az asztalnál, amelyet eddig jóformán alig hallott valaki, részben unott, egykedvű fáradtsága miatt (mintha a hangtulajdonos mindig otthon felejtette volna a hanghegedű húrfeszítő kulcsait).” (158–159)

A *Stimmung* mint metafora a ráhangolódás folyamatát vagy aktusát is jelölheti a regény hangolt szövegterében, amely mozgósítja az önműködő ráhangolódás (*Einstimmung*) vagy meghatározottság (*Bestimmung*) jelentéseit. Ebben az utóbbi két esetben a ráhangolódás alanya és tárgya azonos, és beszélhetünk önbeállításról (*Selbststimmung*) vagy önmeghatározásról (*Selbstbestimmung*) is. Kant a *Harmadik kritika* 9. §-ában kifejti, hogy az esztétikai ítélet a képzelet és az értelem képességeinek „szabad játékától” vagy „harmóniájától” függ, mely utóbbit nem fogalom kényszeríti ki, hanem érzés határozza meg, az, tudniillik, hogy a képzelet és az értelem arányos „*Stimmung*”-ban van egymással.<sup>36</sup> Kant a zenei ráhangolódás metaforáját használja a 21. §-ban: a „megismerőerők hangoltságát” (*Stimmung der Erkenntniskräfte*) elme<sup>37</sup> állapotnak (*Gemütszustand*) nevezi.

<sup>36</sup> „Az ízlésítéletbeli megjelenítésmód szubjektív általános megoszthatósága, minthogy bármely meghatározott fogalom előfeltételezése nélkül kell előállnia, nem lehet más, mint az elmének a képzelőerő és az értelem szabad játéka alkotta állapota, amennyiben a két képesség úgy áll egymással összhangban, ahogy az a megismeréshez általában véve szükséges; tudatában vagyunk ugyanis annak, hogy a két képesség eme szubjektív, az általában vett megismeréshez alkalmas viszonyának éppúgy mindenki számára érvényesnek, s következőképp ugyanúgy általánosan megoszthatónak kell lennie, ahogyan minden meghatározott ismeret is az.” KANT, *I. m.*, 128.

<sup>37</sup> A fordító megjegyzése jól érzékelteti a *Gemüt* jelentésének magyarul nehezen visszaadható összetettségét: „Az ideális megoldásnak egyszerre kellene



Kant számára a *Gemüt* egyesíti a különböző képességeket.<sup>38</sup> Kantnál az értelmi és érzéki megismerés összehangolását jelenti a hangulat zenei eredetű metaforája. A regény hangolt szövegtere tekintetében ez azért fontos, mert Kant az elme ezen egyesülését a ráhangolódás szempontjából gondolja el. A *Boldogult úrfikoromban...* nyitánya a képzelőerő hangolásaként fogható fel: az előadók és hallgatók, a szereplők és a történetbefogadók viszonylatában olyan képességek egymásra hangolása megy végbe, mely lehetővé teszi, hogy a képzelet elmúlt világokkal kerüljön kapcsolatba: a visszafelé révedő beszédműveletek megkísérlik az elvesztett múltat újra jelenvalóvá tenni. A szabadon csapongó képzelet lebontja az életvilág határait, az eltűnt idő utáni sóvárgásban szinte minden elképzelhetővé válik, s a jelent fokozatosan kitölti az újrateremtett múlt. Az érzékszalódás-keltés, az elmúlt világ jelenvalóvá tétele nem függ össze a mű történeti magyarázóerejével, amely csekélynek mondható. A szereplők emlékezésre hangoltan léteznek. Ahogyan és amire emlékeznek, az aligha mondható történetinek, még ha a múltban időznek is.

Krúdynál a természeti táj, az időjárás és a lelki hangulatok között szembe-tűnően szoros a kapcsolat, de kérdésessé válik kölcsönös helyettesítésük lehetősége. A *Stimmung* fogalomtörténetének fontos állomása Carl Gustav Carus *Kilenc levél a tájképfestészetéről* című, 1815 és 1824 között írt műve.<sup>39</sup> Ezek a levelek a *Stimmung* jelentésmezejének olyan jelenségekre való kiterjesztését mutatják, mint a tájképek és az időjárás. Carust az elme ráhangolódása és a természet dinamikája közötti megfelelés érdekli.

---

vonatkoznia a tudati szférára, és lefednie azt is, ahol az érzések lakoznak, amit sem a »lélek«, sem az »elme« nem teljesít.” *Uo.*, 418.

<sup>38</sup> „[H]ogy az ismeretek megoszthatók legyenek, úgyszintén általánosan megosztható kell hogy legyen az elme állapota, vagyis a megismerőerőknek az általában vett megismerésre irányuló hangoltsága, mégpedig az a proporció, amely egy megjelenítés esetében (mely által nekünk egy tárgy adatik) megfelelő ahhoz, hogy e megjelenítésből ismeretet alkossunk.” *Uo.*, 149.

<sup>39</sup> Carl Gustav CARUS, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Gerhard Fleischer, Leipzig, 1831. A mű időszzerűségét tanúsítja, hogy modern német kiadása mellett francia és angol nyelven is elérhető, a közelmúltban pedig számos tudományos értekezés tárgyalta. Carl Gustav CARUS, *Neuf lettres sur la peinture de paysage* = Carl Gustav CARUS – Caspar David FRIEDRICH, *De la peinture de paysage dans l’Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1988; Carl Gustav CARUS, *Nine Letters on Landscape Painting. Written in the Years 1815–1824; With a letter from Goethe by Way of Introduction*, ford. David BRITT, Getty Research Institute, Los Angeles, 2002.

Kiindulópontját a művészetelméletből veszi, azt állítva, hogy a tájképfestészetnek a következő elvi feladata van: „A szellemi élet egy bizonyos hangulatának [*Stimmung des Gemüthlebens*] (jelentés) ábrázolása a természeti élet egy megfelelő hangulatának [*Stimmung des Naturlebens*] (igazság) reprodukálásával”.<sup>40</sup> E meghatározás után egy mellékletet is csatol: A „lelki hangulatok [*Gemüthsstimmung*] és a természeti állapotok [*Naturzuständen*] közötti megfelelésről”, amelyben „a természeti táj számtalan metamorfózisában kifejeződő sajátos hangulatok [*Stimmung*]” érdeklik.<sup>41</sup> Krúdy regénye nem tételezi az időjárás és a lelki hangulat szerves egységét, s ez elszakadást jelent az atmoszféra értelmezésének romantikus örökségétől:

A Király utcára nyíló ablaktáblák mögött [...] mind sűrűbben rengőringatózó hóesés keletkezett, néha olyan nagy pelyhek is mutatkoztak, amelyek bizonyára valamely meggondolandó üzenetet is hoztak magukkal a szép másvilágról. Ugyanilyen hólakodalom mutatkozott a „Bécs városá”-hoz címezett helyiség udvari ablakain át; ott is, itt is bőségesen havazott; de lehetséges, hogy valaki mindjárt felnyitja a kocsmajtót, és csendes káromkodással közli a csaposlegénnyel, hogy még vannak kerületek Pesten, ahol nem ismerik az ily mértéktelen havazást, ahol a háziurak, házmesterek és más hivatalos állomásba, felelős rangba előrukkoltatott személyek tudják a módját, hogy mit kell a havazás ellen tenni. Dallosi D. Adolf, a Folies Caprice igazgatója énekelheti a maga népszerű dalait a havazásról, de a Belvárosban a „házfelügyelők” mégiscsak seprővel fenyegetőznek a járókelők felé, mintha azok hoznának magukkal havazást és egyéb veszedelmet. (132–133)

Ahogy a Duna és a téli táj megjelenik a szövegben, az nyilvánvalóan az adott és az elképzelt keveredésének eredménye. A szó, külső vonatkoztatási mezejét elhagyva, s áthelyeződve az elbeszélés fiktív világába, elveszti referenciális meghatározottságát, s olyan jellé válik, amely lehetséges értelmek elképze-lése felé mutat. A regényben megjelenített táj hangulata nem a *Stimmung* pszichológiai fogalmával közelíthető meg, mivel ennek személyes élményre

<sup>40</sup> CARUS, *Nine Letters on Landscape Painting*, 91.

<sup>41</sup> *Uo.*, 92–94.

szűkített jelentése elszakad a zenei metaforától, amelyet a *Boldogult úrfikoromban...* mozgósít. Krúdy hangulatértelmezése közelebb áll Alois Riegl és Georg Simmel felfogásához, akik a művészet és a táj *Stimmung*járól elmélkedtek. Mindketten termékenyen használták a metaforát, amelyet ráhangolódásként vagy diszpozícióként értelmeztek, egyaránt alkalmazva a természetre és a szellemre.

Hatástörténeti szempontból Krúdy elsősorban a *Stimmung*ot „élő” metaforaként használó gondolkodók örökségéhez kapcsolható, s kevésbé a hangulat lélektani megközelítéseire. A *Stimmung* értelmzői hagyományában a hangulat az elme egyesítő elvét (Kant, Schiller, Schopenhauer), a világnézetek egységét (Dilthey), a természet teljességét (Riegl) jelölte, tehát alapvetően *egyesítő* szerepet töltött be. A *táj filozófiájában* (1913) Simmelnél ez abban a gondolatban ölt testet, mely szerint a táj, tehát a természet teljességén belül lehatárolt sajátos képződmény hangulata (*Stimmung*) áthatja annak minden különálló alkotóelemét, gyakran anélkül, hogy bármelyiknek is tulajdonítható lenne. A hangulatot lelkiállapotra visszavezető pszichológiai magyarázatok nem hagynak teret a *Stimmung*-metafora összetettségének, amely Kanttól Schilleren át egészen Heideggerig élénk volt. A regény újraolvasása felől Nietzsche különleges helyet foglal el a hangulat fogalomtörténetében. Korai, kiadatlan írása szerint a hangulatok vagy belső küzdelmekből, vagy a belső világra nehezedő külső nyomásból származnak. Nietzsche zenei hasonlatokkal él: a hangulat (*Stimmung*) súlya akkor nehezedik a lélekre, ha egy esemény (*Ereignis*) nem talál neki megfelelő akkordot (*Saite*).<sup>42</sup> Az irodalmi olvasás számára a legnagyobb kihívást a hangulat értelmezéstörténetében fordulatot hozó Heidegger jelenti, aki folyamatosan hangsúlyozza, hogy alapvetően hibás megközelítés a *Stimmung* pszichológiai szempontból való tárgyalása: a *Stimmung* nem fogható fel mentális állapotok szempontjából, mivel nem egy elmén belüli történés. Egy korszak lezárulásával esne egybe Krúdy életműve, ha nem a *hangulat poétikája*, hanem a *hangulat politikája* szolgálna az értelmezés

<sup>42</sup> „Aber nicht nur durch den Wille[n] nimmt die Seele an; die Seele ist aus demselbe[n] Stoff aus dem die Ereignisse gemacht sind oder aus ähnliche[m] und so kommt es, daß ein Ereignis, das keine verwandte Saite trifft, doch mit der Last der [Stimmung] schwer auf der Seele liegt und allmählich ein solches Uebergewicht erlange[n] kann, daß es den ande[r]n Inhalt der Seele zusammendrückt und einengt.” Friedrich NIETZSCHE, *Über Stimmungen* = Uő., *Frühe Schriften*, II., 1861–1864, szerk. Hans-Joachim METTE, DTV, München, 1994, 407.

vezérfonalául, mint Giorgio Agamben esetében, aki szerint a „lélek csendes zenéjére való odahallgatás” véget ér Európában 1930 körül.<sup>43</sup>

Vajon Krúdy regényének hangulata átírható-e egyéni lelkiállapotok kifejezésévé? Töredékesen és részlegesen. A regényalakok azonossága kétséges, az arc megkülönböztethetetlen az álarctól. Vilma, ahogy belép a margitszigeti szálloda üvegezett falú ebédlőjébe, melegséget áraszt maga körül, amelyre az ide behúzódók vágnak, ugyanakkor úgy fest, mintha csupán hangulatteremtő kellék volna a színpadon „magvakat ropogtató madár a kalitkába [sic.]” (17–18). Kalapja önálló életet él, de egészében véve valószínűtlenül hat, mintha élettelen próbabábut díszítene. Mindenesetre érzelmeket kifejező hangulatokról e részletgazdag leírás esetében aligha lehet beszélni. Nietzsche önkényes jelentéstulajdonításként leplezi le a hagyományozott lélektani, erkölcsi, és vallási szókészlet egyszerűsítéseit *Über Stimmungen* (1864) című, korai, kiadatlan írásában. A hangulatok éppen azért érdekesek, mivel az énnel a menthetetlen sematizálás által elfedett rétege jut felszínre általuk, az idő áramlása. Az idő tanúi, az elmúlt világ tárgyai a regényben hangulatot ébresztenek, visszaverik a beléjük vetített belső tartalmakat, de a visszatekintő hozzájuk fűződő viszonyában nem tárgyi referenciával rendelkező érzelmei a meghatározóak, hanem *hangolt létezmódjának* feltárulása és visszahúzódása önmagába.

A tárgyat kereső elbeszélésben szavakból bomlik ki a történet. A *mint* és a *mintha*, vagyis a névszók, illetve a feltételes múlt idejű cselekvések hasonlításához használt kötőszavak behálózzák a regény teljes szövegét, kettőszázötvennégy, illetve kettőszázkét alkalommal fordulnak elő. Metaforikus tárítások és metaforikus érintkezések kereszteződő láncolata kapcsolja össze egymással a narratív építőelemeket. Elsősorban nem lelkiállapotokat helyettesítenek a szavak, amikor a szereplő elbeszélőként színre lépnek. Krúdy hősei

<sup>43</sup> „The registering of *Stimmungen*, the listening to and transcription of this silent music of the soul, came to an end once and for all in Europe around 1930.” Giorgio AGAMBEN, *Idea of Prose*, ford. Michael SULLIVAN – Sam WHITSITT, State University of New York Press, Albany, 1985, 90. Agamben „a depresszió és az apátia általános érzését”, amely a modern társadalmat jellemzi, olyan zenének tulajdonítja, amely „már nem a műzsák által hangolt [no longer museically tuned]”. Agamben a zene és a politika állapotát egyenértékűnek tekinti: „the state of music defines the political condition of a given society better than and prior to any other index.” Giorgio AGAMBEN, *What Is Philosophy?*, ford. Lorenzo CHIESA, Stanford UP, Stanford, 2017, 106, 102.

nem benső tulajdonságoknak megfelelő vonásokat *ismernek fel* környezetükben, hanem egymásból kibomló hasonlatok prizmáján át érzékelik a világot.

Vajon képes-e a hasonlat feltárni a hangulatot mint diszpozíciót, abban az értelemben, amely a „jelenvalólét belevetettségét” nyilvánítja meg? A hangulat *rányomja bélyegét* az emberi létezésre. Heidegger bírálatát a költészetet értelmező Benn „Wie”-jéről Ricoeur így foglalja össze: „Gottfried Benn értelmezése ellen tiltakozva, aki a »Wie«-t a hasonlítás »mint«-jére korlátozza, Heidegger azzal vádolja meg a költőt, hogy a költői ígét a »szárított növények» gyűjteményének egy »példányára» szűkíti le.”<sup>44</sup> A költészet sokkal inkább abba a magasba tör, ahonnan a nyelv leereszkedik, amikor a holt metafora a növénygyűjteményben tér nyugovóra. Akkor hát melyik az igazi költészet? Az, válaszol Heidegger, amelyik „a leghatártalanabb látást kelti”, amelyik „lényegének eredetébe vezeti vissza a szót”, amelyik „megjelenteti a világot.”<sup>45</sup>

A *hangolt létezősmód* megfelelő körültekintéssel vonatkoztatható a regény szereplőinek diszpozíciójára. A *Boldogult úrfikoromban...* aposztrophéjának poétikai alakzata összekapcsolható a *diszpozíció időbeliségének* Heidegger adta értelmezésével:

A hangulat oly módon tár fel, hogy odafordulunk saját jelenvalólétünkhez, vagy elfordulunk tőle. A saját belevetettségünk hogy-jával való szembesülés – akár tulajdonképpen módon lelepleződik, akár nem-tulajdonképpenien elleplezően – egzisztenciálisan csak akkor lehetséges, ha a jelenvalólét léte értelme szerint állandóan voltként van. A voltságot nem az hozza létre, hogy szembesülünk azzal a belevetett létezővel, amely mi vagyunk, hanem csak a voltság eksztázisa teszi lehetővé a magára-találást [*Sich-finden*] a magunkat-valahogyan-érzés [*Sich-befinden*] módján. A megértés elsődlegesen a jövőn alapul, a diszpozíció [*Befindlichkeit*] ezzel szemben elsődlegesen a voltságban időzik. A hangulat időzik, azaz specifikus eksztázisa egy jövőhöz és

<sup>44</sup> Paul RICOEUR, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi – JENY Éva, Osiris, Budapest, 2006, 207.

<sup>45</sup> *Uo.*, 419.

jelenhez tartozik, persze úgy, hogy a voltság módosítja az egyaránt eredendő eksztázisokat.<sup>46</sup>

*A mulandóság sejtelve megérinti a személyes múltat megszólító szereplőket, ám a regény a diszpozíció időbeliségét azzal is érzékelteti, hogy a jelenben éppen bekövetkező eseményt a jövőből visszatekintve legendaként, vagyis „voltságában” teszi hozzáférhetővé:*

Löffelmann, mint hűséges küldönchöz illik, ezalatt földre helyezett hátikosarából kirakosgatta a küldeményt. A különböző színű, sárga, zöld, kék, vörös selyempapirosokból egymás után bontogatta ki a hétdecis és háromdecis butéliákat, amelyekről egyik előadásában (talán éppen fertályóra előtt) az Elnök megemlékezett.

– Özvegy nagyságos asszonyunknak tudomására jutott, hogy a méltóságos Elnök úr hiába keresi Pesten ezeket a bizonyos palacokkat. A mi pincénkben maradtak ezekből a régi butéliákból, parancsot adott tehát, hogy a butéliákat ide elszállítsam.

[...] Az Elnök minden kísérlete hiábavaló volt, hogy némi ajándékot keressen elő bugyellárisából a házmester részére. Az eltűnt. Az Elnök tehát kénytelen volt az asztalra helyezett tárgyak közül: a Budapesti Önkéntes Mentők kék zománcú perselyét maga előtt elhelyezni, amelyet először megrázott, hogy meggyőződjön a benne zörgő nadrággombokról, aztán a további intézkedés végett keze ügyében tartott.

– Őcska nadrággombokat adnak a derék mentőknek – dörmögte magában, mintha még mindig nem akarta volna észrevenni az asztalon elhelyezett, „butélia-batériát” (amint későbbben a hagyományok a váratlan küldeményről megemlékeztek). (140–141)

A hangulat egzisztenciális alapjellege nem más, mint a „visszavitel valamire”. A „diszpozíció elsődlegesen a voltságon alapul” – írja Heidegger.<sup>47</sup> Krúdy alakjai az ábrándos emlékezés állapotában valósággal visszafelé

<sup>46</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 392–393.

<sup>47</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 557.

élnék. A „hangulatok egyedül az időbeliség alapján lehetnek azok, amik, és amit egzisztensen »jelentenek«. Az időbeli interpretáció a félelem és szorongás fenoménjeire korlátozódik.”<sup>48</sup> Krúdy regényének hősei az idő múlását *szorongva* veszik tudomásul. A külvilág hátborzongató idegenségére utal, hogy fenyegetően kísért a záróra, amikor el kell hagyniuk a vendégeknek a fogadó szigetszerű közösségét: „sokszor felemelik poharaikat, mintha azzal végezni akarnának. De szerencsére közbejön valamely új téma, amely miatt meg lehet hosszabbítani a kocsmában való tartózkodást. (De hiszen mi is várja otthon az embert egy Király utcai művirágkészítő boltcskájában?)” (57–58). A mulandóságon merengve a regény szereplői olyan önfeledt játékra hangolt állapotba kerülnek, mely az „esztétikai állapot” kifordított értelmében kapcsolódik a *Stimmung* fogalomtörténetéhez: szabadon lebegnek a képtelen és az elérhetetlen között. A hangulat érzékelése a helyet, a teret, a sörházban időzőket atmoszferikus közösségben köti össze. A „hangolt tér” magához hasonítja a benne időzőket: „Podolini, az egykori alszolgabíró, mintha már visszanyerte volna rendes »felvidéki kedvét«.” (13) A hangulat határozza meg Krúdy hőseinek beállítottságát. Az ember diszpozíciója, *Befindlichkeit*, Heidegger fogalommeghatározása szerint az, ahogy valaki van. Az emlékezet nem engedi rendelkezésre állóként megtapasztalni az elmúlt jelent, amelybe bocsátkozva az ember találkozhatna önmagával. A jelenvaló lét időbeliségének megértését megelőzi a hangoltság, amelynek – mint a világhoz való alapviszonynak – a feltárhatósága az „emberi” megváltozott jelentésének kérdését érinti a 20. század harmincas éveinek regényirodalmában. Az érzéki materialitások pusztá fiziológiai újraérzékelésén túl vezet Krúdynál a megszólított idő felől érkező hang, amely – Heidegger értelmezésében – mindig már „az által van hangolva és meghatározva, amit *mi* hallunk”.<sup>49</sup> A „mi” névmás használata arra figyelmeztet, hogy a hangulat nem feleltethető meg az *én* lelkiállapotának, hanem a „*conditio humana*” meghatározottságként azt jelenti: mulandóságra ítélve vagyunk ráutalva a világra.

Krúdy hősei személyes emlékezetükhöz fordulva a múltba révednek, ahová a képzelet szülte tünemények tartanak. A vágy performatív működésével

<sup>48</sup> *Uo.*, 558.

<sup>49</sup> „[W]as das Ohr vernimmt und wie es vernimmt, wird schon durch das gestimmt und bestimmt, was wir hören.” Martin HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Günther Neske, Pfullingen, 1978, 87.

nem fér össze a kognitív reflexió. Az elbeszélés kiapadhatatlan iróniája ellenben éppen ebből az össze nem illésből fakad. Krúdy regénye nemcsak ironikus önértelmezéseivel tartja távol a szövegtől a hangulat kiváltotta affektusok allegorikus lélektani magyarázatait, hanem mindenekelőtt létesülő nyelvének iróniájával. A metafora és a metonímia atmoszferikus összekapcsolása megnyitja hangulat és életérzés egyértelmű azonosítása előtt „a referenciális eltévelyedés [*referential aberration*] szédítő [*vertiginous*] lehetőségeit”,<sup>50</sup> ám az olvasatban keletkező „szemiológiai enigmák” arra figyelmeztetnek, hogy a nyelvteremtő regény nem érzéseket ad vissza, hanem „csak” érzések leképezéseit. A *Boldogult úrfikoromban...*, kilépve a nyelv nem retorikus természetességének és a személyiség egységének szemléleti keretrendszeréből, a hangulat új tapasztalati módjának mélyreható feltárásával és előállításával tűnik ki az avantgárd utáni modernség magyar irodalmából. A személyes emlékezet megszólítása énszerű alakzat, a tűnékeny idő átélésének hangulata azonban már nem kizárólag a megszólító szubjektív érzelmeihez kötődik a szövegben, hanem a jelenvalólét végességének tapasztalatához. A hangulat zenei eredetű metaforája eltávolodik a lelkiekre való átviteltől a mulandóság által megszólított ember helyzetének kifejezése felé. A ráhangolt tér megidézése a tűnékeny idő atmoszférájával együtt fokozatosan változik át az abszolút, önmagát meghatározó regény jelentés és jelenlét között valószínűsíthető közbülső tartományává Krúdy teremtett nyelvi világában.

<sup>50</sup> Paul de MAN, *Szemiológia és retorika* = Uő., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 23. Illetve angolul: Paul de MAN, *Allegories of Reading*, Yale UP, New Haven, 1979, 10.



# TÁTRAI SZILÁRD

## A gáncs nélküli lovagok stílusa\*



Az ironikus értelmezés lehetőségei Szerb Antal novelláiban

### 1. Bevezetés

A tanulmány célja, hogy a kognitív stilisztika kiindulópontjából releváns vizsgálati szempontokat ajánljon a stílusimitáció, a stíluskeveredés és az iróniaértés közötti összefüggések feltérképezéséhez. E cél megvalósítása során a tanulmány – a stílus és az irónia fogalma mellett – kulcsfogalomként kezeli a nézőpont (perspektíva) fogalmát is. A kognitív nyelvészet háttérfeltevéseit érvényesítve amellet hoz érveket, hogy a perspektívának, azon belül is a diskurzus résztvevői kontextusfüggő kiindulópontjainak a működése mind a stílus, mind az irónia jelenségének megértése szempontjából lényegi összetevő, ennél fogva a két jelenség közötti viszony értelmezése is tematizálható a nézőpont kérdéseként.

A tanulmány az elméleti belátások relevanciáját, valamint az azokból következő vizsgálati szempontok alkalmazhatóságát három Szerb Antal-novella, *A választott lovag* (Nyugat, 1922), a *Szerelem a palackban* (Nyugat, 1935), valamint a *Cynthia* (kéziratos töredék, 1932) célzott vizsgálatával szemlélteti, a vizsgálati eredményeket visszavezetve az elméleti kiindulópontokhoz.<sup>1</sup>

---

\* A tanulmány elkészítését az NKFIH ELTE TKP2020-IKA-06 sz., valamint az NKFIH K 137659 sz. pályázata támogatta.

<sup>1</sup> E vizsgálat előtanulmányai voltak: TÁTRAI Szilárd, *Stílus, nézőpont és irónia. Szerb Antal két elbeszélésében = A stíluskohézió eszközei a modern és posztmodern szövegekben*, szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2011, 239–251; valamint TÁTRAI Szilárd, *Viszonyulás és viszonyítás. Megjegyzések a stílus szociokulturális tényezőinek vizsgálatához = A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok*, szerk. TÁTRAI Szilárd – TOLCSVAI NAGY Gábor, ELTE BTK, Budapest, 2012, 51–71.

A három novellát nem csupán az köti össze, hogy tematikusan a középkori lovagi irodalom egy-egy gáncs nélküli lovagját, Parzivalt, Lancelot-t és Amadist, illetve a róluk szóló középkori irodalmi hagyományt idézik meg. Az is összeköti ezeket a novellákat, hogy a megidézés során egyfelől lényegi szerep jut bennük – más-más módokon – a stílusimitációnak, másfelől – ugyancsak más-más módokon – az ironikus értelmezésre is lehetőséget adnak. Másképpen szólva: vizsgálatukat, összevetésüket az teheti indokolttá, hogy ezek a novellák a stílusimitáció, az iróniaértés, illetve a kettő közötti kapcsolat különböző lehetőségeit, mintázatait rajzolják ki.

A lényegi jellemzők és az azok közötti különbségek felvillantásához, valamint a kiinduló kérdések megfogalmazásához lássuk a három novella bevezető sorait.

- (1) Abban az időben történt, hogy a dicsőséggel teljes Arthus király hadnépével hazatért Avalun csodaszigetéről és fogolyként követte őt Merlin, a százesztendő varázsló, aki az almafák ama szigetének fejedelme volt. Mesélik, ez lett volna Arthusnak legsúlyosabb csatája, mert nem lovagi sereggel, pajzzsal pajzs ellen kellett küzdenie, hanem foghatatlan, titokzatos bűvölettel. Rettenetes volt a nem-apa-nemzette Merlinnek hatalma, szolgálai voltak a föld koboldjai kik titkos aknákat ástak, a tenger tündérei, kik éjszaka az árral túlkölve fellovagoltak a partra, a viharok koronás madarai kik csapongnak a légi síkokon és az erdők fénylőhasú kígyói mind. Senki sem győzné elmondani a sok csodát és veszedelmet, de végtére mégis csak győzött az igaz lovagság, ki soha hamisat nem ismert, – Merlin tisztelt fogolyként vonult Arthus király diadalmenetében és kincseit hozta hűbéri adóul.<sup>2</sup>

A korai Szerb-novellában, *A választott lovagban* a megformálás olyan szecessziós stílusimitációként helyeződik a figyelem előterébe, amely a stílus homogenizálásával történő virtuóz játékként jellemezhető. Itt az a kérdés fogalmazható meg, hogy az egyenművé hangolt stílusimitáció miként

---

<sup>2</sup> *A választott lovag* esetében az idézetek online forrása: SZERB Antal Kristóf, *A választott lovag* I–II., Nyugat 1921/17., <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00300/09126.htm>, illetve <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00300/09127.htm>

ad – ha ad egyáltalán – lehetőséget az ironikus értelmezésre. Ettől meglehetősen eltérően problematizálható stílus és ironia kapcsolata a *Szerelem a palackban* című, későbbi novellában.

- (2) Lancelot, a lovag, akit nem érhet semmi féle gáncs, Chatelmerveilnek, Klingsor varázsló várának a vendége volt. Vacsora után voltak, Klingsor a legjobb borait hozatta fel előkelő vendége tiszteletére. Kettesben időgáltak az irdatlan nagy terem közepén.<sup>3</sup>

Ebben a novellában a megformálás a stílus heterogenitásával, azon belül is a stílus polarizálásával történő játékként válik a jelentésképzés integráns részévé. A stílusimitáció általában is, a szinkretikus stílus pedig kimondottan kedvez az ironikus értelmezésnek. Az ironikus polarizáció figyelhető meg *a lovag, akit nem érhet semmi féle gáncs* konstrukció alkalmazásában, amely kifordítja a lovagi irodalmi hagyományból jól ismert állandósult szókapcsolat, a *gáncs nélküli lovag*<sup>4</sup> konvencionális jelentését ('a lovag, aki nem él a gáncsvetés eszközével'). A töredékként számon tartott *Cynthiában* viszont a stílus szinkretizmusa nem a polarizálással, hanem a relativizálással történő játékként kerülhet a figyelmünk előterébe. Ettől korántsem függetlenül a *Cynthiában* az iróniának is más mintázata rajzolódik ki, mint az előbbi novellában.

- (3) Miután Cambridgeből kidobtak egyetlen nyakkendőviselet és erkölcstelen üzemek miatt, a londoni University Collegebe iratkoztam be, melynek az a fő nevezetessége, hogy a dékánnak elvben jogában áll kiutasítani minden papot, aki az egyetem területére merészkedne. De ezt a jogot titokban tartják.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> A *Szerelem a palackban* esetében az idézetek online forrása: SZERB Antal, *A szerelem a palackban*, Nyugat, 1935/12., <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00599/18940.htm>

<sup>4</sup> A kifejezés Pierre du Terrail BAYARD (1473?–1524) állandó jelzőjeként vált ismertté (vö.: *Pallas Nagy Lexikona*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest 1893–1897. Online forrás: <https://mek.oszk.hu/00000/00060/html/011/pc001134.html>).

<sup>5</sup> A *Cynthia* esetében az idézetek online forrása: SZERB Antal, *Cynthia. Töredék* = Uő., *Madelon, az eb*, Révai, Budapest, 1947., <https://mek.oszk.hu/14900/14938/14938.htm#7>

A novella kezdősoraiban például a fiktív történetmondó annak az álláspontnak a helyénvalóságát vonja kétségbe, amelynél ugyanolyan, de legalábbis hasonló súllyal esik latba az illetlen nyakkendőviselet, mint az erkölcstelen üzelmek. Itt az ironia egyszerre irányulhat az ilyen álláspontot komolyan képviselő neves intézményre, másfelől az ilyeneket mondó, ezért komolyan nem vehető fiktív elbeszélőre magára is.

A tanulmány azt feltételezi, hogy az elsődlegesen nyelvészeti kiindulópontot érvényesítő belátások irodalomtudományi szempontból elsősorban akkor tudnak relevánssá válni, ha a feltárt összefüggések implikációi lehetővé teszik az újraolvasás autentikus irányainak kijelölését az adott Szerb-novellák tekintetében is.

## **2. A stílus – homogenizálás, polarizálás és relativizálás a megformálásban**

A kognitív stilisztika a stílus problémáját a kognitív nyelvtan egyik kulcsfogalmából, a nyelv variabilitásából kiindulva magyarázza,<sup>6</sup> ugyanakkor nem azonosítja azzal. A kognitív nyelvészet a nyelv általános, lényegi jellemzőjeként mutatja fel a nyelvi szimbólumok alkalmazásának azt a variabilitását, amely a világ dolgainak és helyzeteinek különböző módokon történő megértését, azaz alternatív konceptualizációját teszi lehetővé.<sup>7</sup> A stílus szempontjából a nyelv variabilitása a megformálásbeli különbségekben mutatkozik meg: a stílus feldolgozása az adekvát nyelvi megformálással kapcsolatos közösségi alapú, kulturális kötöttségű elvárások mozgósítását kívánja meg mind a megnyilatkozó, mind a befogadó oldaláról. A stílus akkor kerül előtérbe, ha a nyelvi konstrukciók megformálása az adott nyelvi interakcióban szembetűnővé válik, mégpedig más megformálásbeli lehetőségek viszonylatában.<sup>8</sup> Ám mindez nem jelenti azt, hogy a stílus csak akkor játszana lényegi szerepet a dinamikus jelentésképzésben, ha

<sup>6</sup> Ld. ehhez TOLCSVAI NAGY Gábor, *A cognitive theory of style*, Metalinguistica 17., Peter Lang, Frankfurt a.M., 2005.; valamint Ronald W. LANGACKER, *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, Oxford UP, Oxford, 2008, 55–89.

<sup>7</sup> Ld. ehhez: KÖVECSES Zoltán – BENCZES Réka, *Kognitív nyelvészet*, Akadémiai, Budapest, 2010, 145–158.

<sup>8</sup> Ld. TOLCSVAI NAGY, *A cognitive theory...*, 22–40.

a diskurzusban megjelenő nyelvi konstrukció megformálása előtérbe kerül. A stílus jelentésképző funkciója abban nyilvánul meg, hogy az alkalmazott nyelvi konstrukció mennyiben felel meg a megformálással kapcsolatos szociokulturális elvárásoknak (konvencióknak), illetve mennyire tér el azoktól az adott diszkurzív szituációban.

A stílustulajdonítás dinamikus, interszjektív folyamatában alapvető szerepet játszik a megnyilatkozó szociokulturális szituáltságának feldolgozása. A megnyilatkozó azáltal, hogy a maga kontextusfüggő perspektívájából a különböző szociokulturális tényezőket a megformálásban érvényre juttatja, azokat – a befogadó értelmezésében – a konstruálás folyamatának elválaszthatatlan, integráns részévé teszi. A megformálásban érvényesülő kontextusfüggő szociokulturális viszonyulás az alábbi tényezőket érinti:

- \* *diskurzus*: a megnyilatkozóknak a diskurzus megalkotottságához való viszonyulása a befogadó(k) értelmezésében (pl. választékos – közömbös – laza)
- \* *helyzet*: a megnyilatkozóknak a diskurzuspartneréhez való viszonyulása a befogadó(k) értelmezésében (pl. formális – közömbös – informális)
- \* *érték*: a megnyilatkozóknak a diskurzus témájához való értékelvű viszonyulása a befogadó(k) értelmezésében (pl. értéktelítő – közömbös – értékmegvonó)
- \* *idő*: a megnyilatkozóknak az alkalmazott nyelvi konstrukciók időbeliségéhez való viszonyulása a befogadó(k) értelmezésében (pl. régies – közömbös – újszerű)
- \* *nyelvváltozat*: a megnyilatkozóknak az adott nyelvváltozat normáihoz való viszonyulása a befogadó(k) értelmezésében (pl. köznyelvi, szlenges, nyelvjárásias stb.).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A stílus szociokulturális tényezőinek heurisztikus tudományos modelljét Tolcsvai Nagy Gábor dolgozta ki: TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *A magyar nyelv stilisztikája*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996. Ld. még ehhez részletesebben: TÁTRAI Szilárd – BALLAGÓ Júlia, *A stílustulajdonítás szociokulturális szituáltsága. Funkcionális kognitív pragmatikai megközelítés*, Magyar Nyelvőr 2020/1., 1–43.

A diskurzus résztvevőinek stílustulajdonításában tehát lényegi szerep jut a szociokulturális tényezőknek, hiszen a különböző nyelvi konstrukciókban rejlő stilisztikai potenciál e tényezők érvényesülésével horgonyzódik le episztemikusan a diskurzus világában, és kap szerepet a megértésében.<sup>10</sup>

A szociokulturális tényezők együttes működése szempontjából különös figyelmet érdemel, hogy léteznek jellegzetes (tipikus), illetve nem jellegzetes (atipikus) együttállásaik.<sup>11</sup> A tipikus együttállások, amilyen nagyon általánosan a választékos, formális, értéktelítő és régies, illetve a laza, informális, értékmegvonó, újszerű tartományok együttállásai, homogén stílust eredményeznek. Ezzel szemben a nem tipikus, nem jellegzetes együttállások a stílus heterogenitáshoz vezetnek. Ennélfogva a szociokulturális tényezők működése is megerősíti, hogy – ahogy Lachman fogalmaz – a stílust „a homogenizálás stratégiáinak együtteseként”, a homogenizációs határok átlépését pedig „a stílus ellen irányuló beállítódásként” szemléljük.<sup>12</sup> Mint Lachman kiemeli, a stílustulajdonításunkat mai napig áthatja a retorikai hagyomány homogenizáló stíluseszménye, amely a három stílusnem, az alacsony, a közepes és a fennkölt stílus arisztotelészi hármasságán alapul, és amely folyamatosan ki van téve a stílus heterogenitását eredményező stíluszinkretizmusnak.

A kognitív stilisztika lehetőséget ad a homogenizáló stíluseszmény olyan újraértelmezésére, amely a tipikus együttállások eredményeként létrejövő protostílusokkal számol. A diskurzus résztvevőinek stílustulajdonítását lényegileg meghatározó protostílusok megnevezésére egyfelől a formális, a közömbös és az informális, másfelől a választékos, a közömbös és a laza tartományokat előtérbe helyező megnevezések mellett is lehet érveket hozni.<sup>13</sup> Ám az sem zárható ki, hogy a protostílusok e kétféle kiindulópontú értelmezését egymás mellett alkalmazzuk: előbbi a prototipikus

<sup>10</sup> Ld. ehhez: TOLCSVAI NAGY, *A cognitive theory...*, 86.

<sup>11</sup> Ld. ehhez TOLCSVAI NAGY, *A magyar nyelv...*, 164–166. és Uő., *A cognitive theory...* 90–105.

<sup>12</sup> Renate LACHMAN, *A szinkretizmus mint a stílus provokációja*, ford. NEMES Péter, Helikon 1995/1–2., 266–277; vö. még Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, szerk. BAKCSI György, ford. KÖNCZÖL Csaba – KÖRÖSI József, Gondolat, Budapest, 1976.

<sup>13</sup> Vö. TOLCSVAI NAGY, *A cognitive theory...*, 86; valamint TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi variancia kognitív leírása és a stílus. Egy kognitív stíluselmélet vázlata = A mai magyar nyelv leírásának újabb módszerei 6.*, szerk. BÜKY László, SZTE, Szeged, 2004, 143–60.

társalgások és azokhoz közelebb álló diskurzusok, utóbbit pedig a prototipikus irodalmi szövegek és azokhoz közelebb álló diskurzusok tipikus megformálására vonatkoztatva. A szépirodalmi alkotásokat mint prototipikus irodalmi szövegeket ugyanis, mivel már eleve közvetett interakcióval számolnak, nem jellemzi a résztvevők személyes (egyéni) kapcsolata: a megnyilatkozó olyan módon teszi hozzáférhetővé a tapasztalatait, hogy azt bárki, aki képes és hajlandó rá, bárhol és bármikor megértse.<sup>14</sup> Így a helyzet szociokulturális tényezője ezekben a diskurzusokban korántsem játszik olyan kiemelt szerepet, mint a társalgásokban. Mivel a prototipikus irodalmi szövegek viszonylagosan függetlenednek mind létrehozásuk, mind befogadásuk aktuális körülményeitől, a szöveg egészének megformáltsága, „megalkotottsága” és az ehhez kapcsolódó szociokulturális viszonyulás jobban a figyelem előterébe kerül, amely ennél fogva a választékos, a közömbös és a laza tartományokkal írható le leginkább.<sup>15</sup>

Ahogy arról már szó esett, *A választott lovag* című Szerb-novellát a homogenizáló stílusimitáció jellemzi. A novella homogenizáló stílusát a választékosság, az értéktelítettség és a régiesség tipikus együttállása hozza létre.

- (4) „[...] és mégis, Cynevare, te mindenkinél csodálatosabb, én mindet-mindent elfelejtem, eldobom emlékezetüket, mint kincses rakományt hajóból, mely végső tengeren zátonyra fut, honnan már nincs menekvés – és a hajó boldog szigetté lesz, lobogók köszöntik majdan a hajnalt, ó, engedj örökre pihennem szívednek édes zátonyán, tűzzed ki ajkadra mosolyod váróváró zászlaját.” De valamint vannak holt várak, melyeken nem leng zászló feltámadásig, oly módon Cynevare sem mosolygott.

A (4) példában idézett szövegrészlet olyan nyelvi konstrukciókat tartalmaz, amelyek – a hangzás, a szó, a mondat és a jelentés stilisztikai potenciálját<sup>16</sup> egyaránt kiaknázva – e kontextusban éppúgy tekinthetők értéktelítőnek vagy régiesnek, mint ahogyan választékosnak. A szövegrészletben

<sup>14</sup> Ld. ehhez: TÁTRAI Szilárd, *Pragmatika = Nyelvtan*, szerk. TOLCSVAI NAGY Gábor, Osiris, Budapest, 2017, 927–951.

<sup>15</sup> Ld. még TÁTRAI, *Viszonyulás és viszonyítás...*, 62–64.

<sup>16</sup> Vö. TOLCSVAI NAGY, *A magyar nyelv...*, 176–245. és Uő., *A cognitive theory...*, 43–84.

található szereplői megnyilatkozás stílusa nem tér el az utána következő történetmondói reflexió stílusától. A szereplők általában – így a (4) idézetben megszólaló vörös lovag is – retorikailag jól felépített, fennkölt stílusban megfogalmazott beszédek tartanak, egyszóval ugyanúgy a választékos protostílushoz igazodnak (lásd pl. *tűzzed ki ajkadra mosolyod várvívő zászlaját*), mint ahogy ez a narrátor szólama kapcsán is megfigyelhető (lásd pl. *valamint vannak holt várak, melyeken nem leng zászló feltámadásig*). Ugyanakkor azt is hangsúlyozni kell a (4) szövegrészlet és általában a novella egésze kapcsán, hogy a homogenizáló stílusimitáció természetesen nem a középkori lovagregények stílusának rekonstruálását jelenti.<sup>17</sup> A stílus megkonstruálását ebben az esetben a „középkorias” és a szecessziós stílusjegyek összeolvadásának, pontosabban a középkorias stílus szecessziós újraírásának lehetősége motiválja.<sup>18</sup> Mindez pedig a szöveg egészét átfogó egynemű beszédmódnak, azaz szociokulturális viszonyulásnak az érvényesüléseként valósul meg.

*A Szerelem a palackban* című novella viszont a beszédmodok egymással ütköző keveredését, vagyis a heterogén stílust eredményező szinkretizmus jelentésképző potenciálját aknázza ki.<sup>19</sup> E novella ugyancsak aktiválja a középkori lovagi és/vagy szerelmi történetekhez (regényekhez, mondákhoz, széphistóriákhoz stb.) kapcsolódó stílusmintá(ka)t, ami a választékossággal tipikusan együtt járó archaizáló és az értéktelítő viszonyulás elvárását váltja ki az olvasóból. Ezen elvárásnak az auktoriális történetmondó – a szereplői szölamok egyenes idézésekor ugyanúgy, mint magában a narratori szölamban – részben meg is felel. Ám ebben a novellában a választékos beszédmodot folyamatosan felülírja egy olyan laza – társalgási narratívákat idéző – beszédmod, amely az időbeli és az értékelői viszonyulás tekintetében is meglehetősen távol esik a középkori lovagi és/vagy szerelmi történetek elvárható stílusától. *A Szerelem a palackban* szövegében tehát kétfajta

<sup>17</sup> Vö. SIMON GÁBOR, *Az archaizáló nyelvhasználat nyelvi potenciáljáról funkcionális kognitív kiindulópontból. = A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok*, szerk. TÁTRAI Szilárd – TOLCSVAI NAGY GÁBOR, ELTE, Budapest, 2012, 97–123. Online forrás: [https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/44544/Szociokult\\_SimonG.pdf;jsessionid=9BD4B230C0912BB723B66303B5449A9E?sequence=1](https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/44544/Szociokult_SimonG.pdf;jsessionid=9BD4B230C0912BB723B66303B5449A9E?sequence=1).

<sup>18</sup> Vö.: „[...] többek (főleg művészettörténészek) szerint a szecesszió tulajdonképpen historizmus, azaz egy-egy múltbeli stílus utánzása, felújítása, ezzel összefüggően és egy valamivel elterjedtebb vélemény szerint a szecesszió valamilyen neostílus, egy-egy korábbi díszítő stílus felújítása” (SZABÓ ZOLTÁN, *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 1998, 173).

<sup>19</sup> Ld. ehhez BAHTYIN, I. m.



beszédmod, azaz két polarizált szociokulturális pozíció ütközik egymással: a választékosással, régiességgel és értéktelítéssel jellemezhető imitált „középkorias” stílus és az azt relativizáló, lazasággal, újszerűséggel, érték-megvonással jellemezhető „modern” stílus.

- (5a) – Én boldog? Cipelem magammal a gyötrelmet, és néha lefekszem a földre, úgy üvöltök. Napjaim kétharmadát aktív boldogtalansággal töltöm, maradék harmadában pedig csodálkozom, hogy hogy is bírom elviselni.
- (5b) Abban az időben még nem találták fel a diszkréciót, és a nevezetesebb szerelmekkel országról országra házaltak a lantosok.
- (5c) Az öreg varázsló alapjában véve igen jóindulatú ember volt, és Wolfram von Eschenbach éppúgy félreismerte, mint a középkoriak általában.

Az (5a) példában, amely Lancelot szavainak szó szerinti idézése, az *aktív boldogtalanság* kifejezés esik távol attól a választékosan archaizáló stílus-regisztértől, amely a szöveg feldolgozásakor viszonyítási alapként funkcionál. A (5b) idézetben pedig a narrátori szólam részeként jelennek meg olyan megformáltságú konstrukciók (*nem találták fel a diszkréciót*, illetve *házaltak*), amelyek a lovagi világtól ugyancsak távol eső szociokulturális pozíciót hoznak játékba. Ezzel összefüggésben az (5b)-ben szereplő *abban az időben* kifejezés – szemben *A választott lovaggal*, ahol ezzel a kifejezéssel indul a novella – e kontextusban nemcsak időben, hanem kulturálisan is eltávolítja a történetként megjelenő eseményeket. A beszédmodok ütköztetésének eredményeképpen létrejövő eltávolítás tehát a kulturális hagyomány, illetve hagyománymondás viszonylatában is érvényesül. Amíg *A választott lovag* auktoriális történetmondója hasonul forrásaihoz, addig a *Szerelem a palackban* ugyancsak auktoriális történetmondója az (5c) példában azzal a Wolfram von Eschenbach-hal száll vitába, aki a német középkor legnagyobb epikusa volt, és aki 13. századi verses regényében, a *Parzivalban* – egyéb korábbi francia forrásokra támaszkodva – ugyancsak az Arthus-mondakörrel foglalkozik.<sup>20</sup> Ezzel a novella – stilisztikai

<sup>20</sup> Ld. VIZKELETY András, „Wolfram von Eschenbach” c. szócikk = *Világirodalmi lexikon* 17., főszerk. SZERDAHELYI István, Akadémiai, Budapest, 1994, 638–640.

szempontból – az események többféle, eltérő szociokulturális kiindulópontokból történő megjeleníthetőségére irányítja a figyelmet.<sup>21</sup>

Mindez azonban nemcsak a *Szerelem a palackban* szövegét jellemzi. A *Cynthia* központi motívumaként jelenik meg az a késő középkori – ugyancsak nem előzmények nélküli – spanyol lovagregény, amely az Arthus-legendák atmoszféráját idézve a walesi király törvénytelen fiáról, Amadisról szól, és amely nem mellesleg Cervantes *Don Quijote*-jának is alapjául szolgált.<sup>22</sup>

- (6) Tudtam, hogy az ég elküldte az embert, akire szükségem van. Nem az Amadis miatt – mit nekem Amadis és én Amadisnak? Az embert láttam, akinek Amadis 1930-ban mond valamit, az embert, aki felett nyom nélkül múltak el az épeszű századok, az embert, akinek még van érzéke a kecses, váratlan és heroikus hülyeség iránt, ami valaha Európa volt.

A (6) citátum – azzal szoros összefüggésben, ahogy a fentebb vázolt időbeli és kulturális távolítást is tematizálja – a hangnemek keveredését is példázza. Az idézett részlet megformálásában *az embert, aki(re)nek* szerkezet négyszeri ismétlődése egy pátosszal teli, értéktelítő viszonyulást implikál. Ám ezt lényegében vissza is vonja az az értékmegvonó, pontosabban: értékrelativizáló szociokulturális attitűd, amelyet a *századok* főnév *épeszű* jelzője, valamint a *kecses, váratlan, heroikus* jelzők *hülyeség* főneve tesz számunkra egyértelműen felismerhetővé. Az Amadis-regény a címszereplő Cynthiával, az előkelő angol lánnyal összefüggésben válik igazán központi motívummá, mégpedig az ironikus eltávolítás műveletének lényeges összetevőjeként.

- (7a) Egyideig rendkívül élveztem ezt: a száját, ami nem az ő szája, hanem talán csak egy műszer a gondos filológus számára, hogy az Amadis-regények Oriánáját jobban el tudja képzelni magának.

<sup>21</sup> Vö. Peter STOCKWELL, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London–New York, 2002, 41–57; valamint SIMON, *I. m.*

<sup>22</sup> Ld. INOTAI András – TAVASZY Sándor, „Amadis de Gaula” c. szócikk = *Világirodalmi lexikon* 1., főszerk. KIRÁLY István Akadémiai, Budapest, 1974, 247–248.

- (7b) Amikor aludt, merev és ünnepélyes arccal, végtelen messze tőlem, aki néhány perccel előbb még a karjaimban tartottam: kétségkívül ő volt Oriana, Amadis lovag szerelme.

Ahogy azt a (7a) és a (7b) részlet is példázza, a fiktív történetmondó a Cynthiához fűződő hajdani kapcsolatát is beágyazza a folytonos hagyományértelmezés folyamatába. Ez a töredekes mű az időbeli és kulturális távolítást nem polarizálással, hanem a beszédmódok (szociokulturális szituáltságok) folyamatos újrapozicionálásával valósítja meg. E relativizáló stíluskeveredés során pedig maguk a folyamatosan újrapozicionálódó szociokulturális viszonyulások fontosabbak lesznek, mint az a kulturális hagyomány, amihez viszonyulnak.

### ***3. Az irónia – megformálás, reflexivitás és a tudatlanság megértése***

A fentebb mondottaknak két lényegi implikációja adódik. Egyfelől az, hogy a stílusimitáció a maga szinkretikus jellegéből következően mindig magában rejtje az ironikus értelmezés lehetőségét. Másfelől az, hogy az ironikus olvasat kialakítása nem magyarázható kielégítően a stílustulajdonítás szociokulturális szituáltságából kiindulva. Az irónia megértéséhez ugyanis szükség van annak az értelmezésbeli, értékelésbeli távolságnak a metareflexív tudatosítására is, amely az éppen szóba kerülő dolog értelmezésének, értékelésének vonatkozásában elválasztja a megnyilatkozó tudati beállítódását az adott nyelvi konstrukcióban érvényesülő perspektívától, ahonnan a megnyilatkozó komolyan mondhatná azt, amit mond.<sup>23</sup>

A stílusimitáció és az iróniaértés közötti kapcsolat értelmezése érdekében a kontextusfüggő kiindulópontoknak olyan modelljére támaszkodunk, amely szerint a diskurzusok interszubjektív kontextusában a résztvevők (a) tér- és időbeli pozíciója, (b) szociokulturális szituáltsága és (c) tudati beállítódása játszanak lényegi szerepet a nyelvi szimbólumok diszkurzív értelmezésében. A kontextusfüggő kiindulópontoknak ezt a modelljét Sanders és Spooren kognitív nyelvészeti nézőpont-értelmezése

---

<sup>23</sup> Lásd TÁTRAI, *Pragmatika*, 1053–1057.

inspirálta, amely az úgynevezett nem semleges kiindulópontok két fajtáját különböztette meg, a referenciális központot és a tudatosság szubjektumát.<sup>24</sup> A referenciális központot alapesetben a megnyilatkozó személye, illetve helye és ideje jelöli ki. A tudatosság szubjektumaként pedig az a szubjektum jelenik meg, aki felelős a közölt információk érvényességéért. A tudatosság szubjektumát alapesetben szintén az aktuális megnyilatkozó, illetve annak tudati beállítódása jelöli ki, aki azonban – akárcsak a referenciális központot – ezt a kiindulópontot is áthelyezheti más entitásokra. (a) A konstruálás során kontextusfüggő kiindulópontként szolgál egyrésről a megnyilatkozó tér- és időbeli pozíciója. A kontextus fizikai világában ugyanis, amelynek a viszonyrendszerében a résztvevők egymást fizikai entitásokként értelmezik, a megnyilatkozó tér- és időbeli pozíciójából kiindulva válik lehetővé a résztvevők által együttesen megfigyelt, megértett referenciális jelenet tér- és időbeli viszonyainak feldolgozása. (b) Másrésről a megnyilatkozó szociokulturális szituált-sága ugyancsak kontextusfüggő kiindulópontként funkcionál a konstruálás során. A kontextus társas világában ugyanis, amelynek viszonyrendszerében a résztvevők egymást társas létezőkként értelmezik, a megnyilatkozó szociokulturális szituált-ságából történik meg a referenciális jelenet társas viszonyainak feldolgozása, illetve ezzel összefüggésben az adekvát megformálással kapcsolatos közösségi alapú, kulturális kötöttségű elvárások mozgósítása. (c) Harmadrésről a megnyilatkozó tudati beállítódása is kontextusfüggő kiindulópontként funkcionál a konstruálás során. A diskurzusok résztvevői ugyanis nemcsak fizikai entitásokként, illetőleg társas létezőkként értelmezik egymást, hanem olyan mentális ágensekként is, akik képesek mentális állapotokat (ismereteket, szándékokat, vágyakat és érzelmeket) tulajdonítani egymásnak. Ám ennek a kontextusfüggő kiindulópontnak a működése – szemben a tér- és időbeli pozícióval, illetve a szociokulturális szituált-sággal – nem a referenciális tájékozódás deiktikusságára, hanem egyfelől

<sup>24</sup> José SANDERS – Wilbert SPOOREN *Perspective, subjectivity, and modality from a cognitive point of view = Discourse and Perspective in Cognitive Linguistics*, szerk. Wolf-Andreas LIEBERT – Gisela REDEKER – Linda WAUGH, John Benjamins, Amsterdam, PA, 1997, 85–112.

annak szubjektumhoz kötöttségére,<sup>25</sup> másfelől a referenciális tájékozódás metapragmatikai tudatosságára, reflektáltságára irányítja a figyelmet.<sup>26</sup>

Mindez azt jelenti a számunkra, hogy amíg a stílustulajdonítás deiktikus folyamata a szociokulturális szituáltságnak mint kontextusfüggő kiindulópontnak a működését feltételezi, addig az ironiaértés reflexív folyamata során a tudati beállítódás mint kontextusfüggő kiindulópont játszik konstitutív szerepet. Azt a kiindulópontot ugyanis, amelyből ironikusan viszonyulunk a nyelvi megformáláshoz, nem elegendő csupán egy szociokulturális létezőhöz kötnünk, hanem egy tudattal rendelkező szubjektumhoz is hozzá szükséges kapcsolnunk, aki képes reflexíven viszonyulni a különböző nyelvi konstrukciók alkalmazásához. Ám ennek az összekapcsolásnak – ahogy az a három Szerb-novellával is szemléltethető – többféle módja is lehetséges.

Ahogy korábban idézettek megmutathatták, *A választott lovag* jellemző vonása, hogy a szöveg a különböző (narrátori és szereplői) tudati beállítódásokat, illetve az azokhoz kapcsolódó kognitív attitűdöket ugyanabból a szociokulturális pozícióból teszi nyelvileg hozzáférhetővé.

(8) Sokáig nézte Arthus, aztán így szólt:

„Ő milyen tiszta lehetett az asszony, aki tégedet világra hozott! Ki vagy te és anyád ki és mit akarsz voltaképp éntőlem, mert nem ok nélkül való jövedeled.”

„Királyné az édesanyám, világszép asszony és Szív Fájdalmának hívják, a briziljani erdőben a szomorú asszony mondotta, hogy Parzival az én nevem. Azért jöttem hozzád, hogy lovaggá üss engem, most mindjárt.”

Nevettek a lovagok nagyon, Key pedig azt mondta: „Ha egy óra alatt megnő a szakállad, még lovag is lehetsz, ha pedig nem – elszegődsz-e kuktának?”

<sup>25</sup> Vö. Jerome BRUNER, *Actual Minds, Possible Words*, Harvard UP, Cambridge, MA, 1986, 27. Online forrás: <https://doi.org/10.1075/prag.10.4.02ver>

<sup>26</sup> Ld. Jef VERSCHUEREN, *Notes on the role of metapragmatic awareness*, *Pragmatics* 2000/4., 439–456; valamint TÁTRAI Szilárd, *A kontextualizáció perspektivikussága és metapragmatikai reflektáltsága az elemi és az összetett mondatokban = Kontextualizáció és metapragmatikai tudatosság*, szerk. LACZKÓ Krisztina – TÁTRAI Szilárd, ELTE Eötvös József Kollégium, Budapest, 2019, 13–28.

A (8) idézettel azonban arra is rá lehet irányítani a figyelmet, hogy a szereplői tudatok egyikének, jelesül Parzivalnak a tudata és annak működése meglehetősen különbözik a többi szereplőétől. Az *együgyű, balgatat* Parzival szavaiból és a cselekedeteiből kikövetkeztethető tudati állapotai (ismeretei, szándékai, vágyai és érzelmei) – váltsanak ki azok akár megütközést, akár csodálatot – csak korlátozott mértékben válnak megérthetővé. És ez a megállapítás nemcsak a többi szereplőre vonatkozhat, hanem az olvasóra is, hiszen az auktoriális narrátor az ő számára sem ad ehhez egyértelmű fogódzókat.

A *Szerелеm a palackban* lovagjának, Lancelot-nak a tudati működése más miatt kerül a figyelem előterében, ami azután válik igazán sajátossá, hogy Klingsor varázsló eltávolítja belőle a szerelmet.

- (9a) Egy új világban élt, ahol minden kedves és barátságos volt, és éppen ez volt a félelmetes és érthetetlen. Ebben az új világban olyan reménytelen volt a tájékozódás, hogy inkább beszüntette a gondolkodást. Úgy érezte magát, mint aki nagyon sok sört ivott. Nem egészen ok nélkül, mert útközben minden fogadóban felhajtott egy korsó sört.
- (9b) Lancelot ott állt behúzott nyakkal. Elvesztette a királyné kezét! Várta a villámcsapást, várta, hogy megnyíljék alatta a föld. Várta, hogy lelke sisteregve és szikrázva kettészakadjon a leírhatatlan fájdalomtól. De a villám nem sújtott le, a föld és a lélek nem hasadt meg. Az új világban, ahol Lancelot most volt, úgy látszik, nem voltak villámok, csak kicsi mókusok a fákon és fecsegő patakok a fák alatt és belül a sörivők boldogsága. Rettenetes volt.

A (9a) és a (9b) szövegrészek, amelyek egyaránt a szereplő kiindulópontját is érvényre juttató szabad függő gondolatként értelmezhetők, azt is megmutatják, hogy a varázslat után Lancelot egyszerre két perspektívát, pontosabban két tudati beállítódást érvényesít. A varázslattal nem szűnik meg az a kiindulópont, amelyből korábban a világ dolgait és eseményeit feldolgozta. Ez pedig belülről is motivált elvárások kényszerítő terheként nehezedik rá a lovagi kötelességeit illetően. Ugyanakkor működik az a kiindulópont is, amelyből a varázslat után az új világgal kapcsolatos

tapasztalatait feldolgozza, megkonstruálja. E két együttesen működő kiindulópont teszi reménytelenné számára a tájékozódást. A varázslat feloldása után tehát azért éli meg boldogságként a jól ismert boldogtalanságot, mert visszanyeri a tájékozódás képességét. Mindeközben természetesen érvényesül a történetmondó tudati kiindulópontja (értelmezői-értékelői centruma) is, amely a történeten kívülről szemléli és engedi szemlélni a sörivők boldogságát ugyanúgy, mint a gáncs nélküli lovagok boldog-(talan)ságát.

A *Cynthia* című töredékes műben, amely a másik két novellától eltérően nem az auktoriális, hanem a fiktív narrátort szerepeltető narratív sémát alkalmazza, a nézőpont működése nemcsak a szociokulturális szituátság tekintetében mutat összetettebb képet, hanem – azzal szoros összefüggésben – a tudati beállítódásnak mint kontextusfüggő kiindulópontnak a működése tekintetében is. Itt a fiktív történetmondó olyan történetet mond el, amelynek maga is szereplője, sőt egyik főszereplője volt. Ennek következtében a *Cynthiában* elsősorban a szereplő 'én' mentális világa kerül előtérbe, mégpedig elég sajátos képet mutatva.

- (10) Amióta nagybátyám Verne-könyvbe illő végrendelete a tudományos elfoglaltságra ítelt, szinte második természetemmé vált, hogy könyvtárba járjak. Holott az igazi természetem talán az lett volna, hogy a pusztákon lovagoljak, vagy mozdonyt vezessek. Egyébként nem tudom. Sosem sikerült kinövekednem abból a kamaszkori állapotból, amikor az ember szinte kísérletezve ölti magára a különböző személyiségeket. Magam is megdöbbenek olykor, ha végignézem lelki gardero-beom gazdagságát.

A (10) részletben az tematizálódik, ahogy a szereplő 'én' folyamatosan változó személyiségek álarcába bújik, ami folyamatosan változó, és így egymást állandóan relativizáló értelmezői-értékelői pozíciókat jelöl ki, és ez az alakoskodás a tudati beállítódásainak multiplikálódását eredményezi. Ezen még a történetmondói helyzet megléte sem változtat lényegesen, hiszen az sem jelenik meg olyan kitüntetett pozícióként, amely kontroll alatt tartaná a szereplői kiindulópontokat. Nem azért, mert ne tudná azokat felülírni, hanem azért, mert saját kiindulópontját is folyamatosan felülírja (vö. *Egyébként nem tudom; Magam is megdöbbenek olykor*).

A fentebb mondottakra alapozva érdemesnek tűnik újfogalmazni, hogy a vizsgált Szerb-novellák a stílusimitációra alapozott ironikus értelmezésnek milyen különböző lehetőségeit teremtik meg, milyen eltérő mintázatokat rajzolnak ki voltaképpen. Ehhez segítségünkre lehet Umberto Ecónak a – ma már klasszikusnak számító – iróniamagyarázata *A rózsza neve* széljegyzeteiből:

A modernsége adott posztmodern válasz lényege az, hogy a múltat – ha már megsemmisíteni nem lehet, hiszen megsemmisítése az elnémuláshoz vezet – át kell értékelni, mégpedig iróniával és nem éppen ártatlanul. Olyasfajta posztmodernsége gondolok, mint annak az embernek a magatartása, aki nagyon művelt nőt szeret, és tudja, hogy nem mondhatja neki: „kétségbeesetten szeretlek”, mert tudja, hogy a nő tudja (mint ahogy azt is tudja, hogy ő, a férfi tudja), hogy az ilyen frázisokat megírta már Liala. De azért mégis van megoldás. Azt tudniillik mondhatja: „Ahogy Liala mondaná, kétségbeesetten szeretlek.” Így elkerülte a hamis ártatlanság csapdáját, világosan kifejezésre juttatta, hogy ártatlan beszéd nincs többé, és mégis megmondta a nőnek azt, amit mondani akart: hogy szereti, de ezt olyan korban teszi, amelyből kiveszett az ártatlanság. Ha a nő veszi a lapot, csak észreveszi, hogy ez szerelmi vallomás volt, akárhogy is. Meglehet, egyikük sem érzi magát ártatlannak, mindketten elfogadták a múlt kihívását, azt, hogy óhatatlanul csak azt lehet ismételni, ami egyszer már elhangzott, mindketten tudatosan és élvezettel, játszva ironizálnak... Mégis, megint csak sikerült mindkettejüknek szerelemről beszélnie. Irónia, metanyelvi játék, kijelentés a négyzeten.<sup>27</sup>

Az Eco-szöveg hosszabb idézésére azért volt szükség, hogy a vizsgált Szerb-novellákkal összefüggésben artikulálni lehessen azt a kérdést is, hogy vajon a modernség milyen válaszokat adhat a posztmodernsége, azaz pontosabban: hogy a modernség egyes alkotásainak ironikussága hogyan értelmezhető a posztmodern egyik jellegadó iróniamagyarázata felől.

<sup>27</sup> UMBERTO Eco, *Széljegyzetek A rózsza nevé-hez* = U.ő., *A rózsza neve*, ford. BARNA Imre, Európa, Budapest, 1994, 611–614.



A *Szerelem a palackban* esetében az irónia a polarizáló stílusimitáción alapul, ahol a laza, modern beszédmod nemcsak ellenpontozza a választékos, régies beszédmodot, hanem egy olyan értelmezői-értékelői pozíciót is megkonstruál, ahonnet utóbbi felülírhatóvá válik, azaz ironikus távlatba helyezhető. Ennek mikéntjét a *gáncs nélküli lovag* konstrukciónak nemcsak a korábban tárgyalt kifordítása (*a lovag, akit nem érhet semmiféle gáncs*), hanem két további, konvencionális formában történő megjelenése is jól szemlélteti.

(11a) – Adjon Isten – köszöntötte illedelmesen Lancelot. Gáncs nélküli lovag lévén, elve volt, hogy mindig előre köszönt a nőknek, még a polgárasszonyoknak is. A pékné viszonzta a köszöntést.

A pékné nem volt csúnya, sőt a maga polgári, vaskos módján oly jóízűnek látszott, mint a kenyerei.

– Ugyebár, Amalasunthának hívnak téged, – mondta Lancelot, – boldogult nagyatyád püspöki ostyasütő volt és mult húsvétkor három gyertyát ajánlottál fel, hogy színről-színre láthasd egyszer Gábor arkangyalt?

– Nem, – felelte az asszony.

– Hát akkor egyszerűen Merethének hívnak, négy gyermeked közül kettő feketehimlőben halt meg, de a harmadik gyönyörű és a boltotok felett a cégér kék sündisznót ábrázol és szeretsz pisztrángot enni?

– Nem, – felelte az asszony.

– Most már eleget nyájaskodtunk – mondta Lancelot. Leszállt a lóról, az asszony szamarát egy fához kötötte, és az asszonyt leemelte a samárról. A kenyerek kétoldalt ottmaradtak.

(11b) – Otthon felejtetted? – kérdezte Guinevere hihetetlen magasra emelve a szemöldökét.

– Tulajdonképpen precízebben nem is otthon, hanem...

– Hanem?

– Tudniillik útközben kiraboltak ...

– Téged, a gáncs nélküli lovagot?

– Már úgy értem, kártyázás közben. Kénytelen voltam a cipőt zálogba adni egy izmaelitának.

A (11a) példa a *gáncs nélküli lovag* konvencionális értelmezését ('lovag, aki nem él a gáncsvetés eszközével') hozza játékba, ám annak erkölcsi vonatkozásait ironikusan meg is kérdőjelezi azzal, hogy a gáncsnélküliség jellegadó tulajdonságaként egy formaságot, a nőknek történő előre köszönést nevezi meg. Sőt, a későbbiekben a kérdőjel még hangsúlyosabbá válik. A péknél létesített testi kapcsolat ugyanis még formai szempontból sem egyeztethető össze azokkal az erkölcsi elvekkel, amelyek jó esetben egy gáncs nélküli lovagot jellemeznek. A (11a)-val szemben a (11b) példában a kifordított értelmezés ('lovag, akit nem érhet gáncs') is relevánsnak tűnik. Guinevere ugyanis Lancelot azon szavaira reagál ezzel a kifejezéssel, amelyekkel a lovag a kirablásáról számol be. Ám a tágabb kontextusból az is kitűnik, hogy a *gáncs nélküli* jelzővel éppen akkor illetik Lancelot-t, amikor – a lovagi erkölcsökhöz nem egészen illő módon – éppen átlátszó és szálnalmas hazudozásba bonyolódik. Mindazonáltal szeressen a megkettőződött tudatú *gáncs nélküli* lovag akár péknét, akár királynőt, az megállapítható, hogy a vele történtek ironikus értelmezéséhez, értékeléséhez az auktoriális narrátor könnyen érvényesíthető, jól bevált kiindulópontokat kínál fel.

A relativizáló stílusimitációt alkalmazó *Cynthia* nemcsak abból a szempontból áll közelebb az Eco-féle ironiafelfogáshoz, hogy itt is arról esik szó, ahogyan egy okos, művelt férfi egy okos, művelt nőt szeret.

- (12) És engem is mint okos nő szeretett, az okos férfit. [...] Kis noteszkét hordott magával, amibe felírta a szavakat, amiket nem értett és énram jutott a lexikon magasztos hivatása. Ha kettesben együtt voltunk, néhány csók történt, mintegy előlegképpen és azután előkerült a notesz és a kérdések. Eleinte persze csupa hamis adatot mondtam, Copernicus keresztnévét Nepomuki Jánosnak minősítettem, Rettenetes Ivánból nagy könyvgyűjtőt csináltam és a metempsichózt görcsőnek fordítottam. De mikor láttam, hogy Cynthia minden szavamat elhiszi, lusta voltam tovább hazudni és pontos válaszokat adtam, kimérten, mint egy jó tanuló. És amellet oly buta volt, Istenem, milyen buta...

Ahogy korábban szó esett róla, a *Cynthia* azzal, hogy nem rögzít egy kitüntetett értelmezői, értékelői pozíciót az ironikus olvasathoz, újabb és újabb, egymást relativizáló pozíciókat jelöl ki, amelyek a jelentésképzés újabb és

újabb lehetőségeit kínálják fel, illetve vonják vissza. A *Cynthiában* tehát az ironikusság jóval összetettebben mutatkozik meg, mint ahogy a *Szerelem a palackban* esetén ez látható volt. Ugyanakkor a szöveget lezáró (12) idézet alapján úgy tűnik, a *Cynthiában* a múltat átértékelő ironia sikere csak részlegesnek mondható. A megnyilatkozó nem tudja elkerülni, hogy ne vessen komolyan számot azzal, Cynthia csak ironikusan tartható *okos* nőnek. Ez pedig elnémuláshoz vezet.

Amíg a *Cynthia* esetében a művelt nő pozíciója válik problematikusná, addig a *Választott lovag* esetében a művelt férfi pozíciója tehető kérdésessé.

- (13) Bűnbánó könnyek közt most már ő [Merlin] is tudta, hogy Parzival a diadalmas balgatag, Istennek választott lovagja, kin titokzatos kegyelme nyugszik mint tömjén füstje a dómnak Szent György szobra körül.

A novellában a stílusimitáció homogenizáló karaktere, a választékos, régies és – ami most a leglényegesebb számunkra – értéktelítő stílusú, egyneművé hangolt beszédmód közel sem kedvez annyira az ironikus olvasatnak, mint a másik két novella – más-más módon, de egyaránt – látványos stíluszinkretizmusa. Ugyanakkor a *diadalmas balgatag*, azaz Parzival tudati beállítódása felkínálhat (azaz megkonstruálhatóvá tehet) egy olyan értelmezői, értékelői pozíciót, amelyből kiindulva kritikus, mégis kevésbé fölényes, mint inkább alázatós távolságtartással viszonyulhatunk nemcsak az egyéb szereplők tudati pozíciójához, de a történetmondó által érvényesített perspektívához is. Ezt az értelmezést támogathatja az ironia klasszikus értelmezése, hiszen a görög *ειρωνεία* szó eredeti jelentése „tettetés, színlelés”, mégpedig elsősorban a „tudatlanság tettete, színlelése” volt. Ez a jelentés szolgált alapjául annak az *eirón*-figurának (*ειρων*), amely a maga ellenpontjával, az *alazón*-figurával (*ἀλαζών*) együtt jellegzetes szereplője volt a Kr. e. 5. századi görög komédiáknak. A komédiák alapsémája szerint a kisebb, hátrányos helyzetű, de ugyanakkor ravasz és éles eszű *eirón* tudatlanságot színelve győzedelmeskedik a maga nagyszerűségével öntelten kérkedő, azonban meglehetősen hiú és ostoba *alazón* felett.<sup>28</sup> Parzival

<sup>28</sup> Vö. VERES András, „Ironia” c. szócikk = *Világirodalmi lexikon* 5., főszerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1977, 375–380.

természetszerűleg nem tekinthető prototipikus *eirón*-figurának, de arra mintha mutatkozna lehetőség, hogy annak – akár jelentősnek is tartható – újraértelmezését, rekonfigurációját kezdeményezze.

#### 4. Összegzés helyett

A tanulmány a stílusimitáció, a stíluszinkretizmus és az iróniaértés közötti kapcsolat feltérképezésére tett kísérletet. A kognitív stilisztikai kiindulópontot érvényesítő áttekintés egyik lényegi belátása az volt, hogy a stílus akkor válhat ironikussá, feldolgozása akkor válhat az ironikus olvasat integráns összetevőjévé, ha a résztvevők az adott diskurzus vagy diskurzusrészlet megformálását metapragmatikai reflexió tárgyává teszik. A másik alapvető belátás pedig az volt, hogy a megformálás ironikussá válásának jellege és összetettsége különböző mintázatokat rajzol ki. Utóbbi belátást három Szerb Antal-novella vázlatos vizsgálata szemléltette. A belátások lehetőséget adnak néhány, irodalomtudományi szempontból is relevánsnak gondolható kérdés megfogalmazására: (i) mekkora a poétikai potenciálja annak a fajta iróniának, amelyre a *Szerelem a palackban* lehetőséget ad, mennyiben tekinthető ez tipikusnak vagy éppen sajátosnak a későmodernség kontextusában; (ii) a töredékes *Cyntiában* alkalmazott irónia mennyiben lép túl azon a fajta irónián, amely nemcsak a *Szerelem a palackban*, hanem a *Pendragon legenda* esetében is megtapasztalható, mennyiben izgalmasabb a *Cynthia*-féle irónia összetettsége egy mai olvasó számára; (iii) A *választott lovag* fentebb jelzett ironikus olvasatának kialakítása mennyiben kezdeményezheti a posztmodern iróniaértelmezések újragondolását; és végül (iv) mennyiben jelölnek ki az említett belátások autentikus irányokat Szerb Antal novelláinak (és regényeinek) újraolvasásához.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

# Narratív szerződések



„Mit számít, ki beszél”, így hangzott a posztstrukturalizmus arany évtizedeinek egyik legtöbbet (eredetileg, már ha lehetséges *eredetileg idézni*, Michel Foucault által Beckett-től)<sup>1</sup> idézett mondata, mely – egyebek mellett – azokkal a diszkurzív szabályokkal és tényezőkkel szembesítette Foucault előadásának közönségét, amelyek megakadályozzák a megnyilatkozások fölötti autoritás sima hozzárendelését beszélő szájakhoz vagy író kezekhez, valamint azokhoz a jelenetekhez, amelyekben egy megnyilatkozás létrejön. De hogyan dől el az, hogy ki beszél, hogy ki a beszélő, ki az, aki beszél, adott esetben elbeszél? A megnyilatkozásokra beszédaktusként tekintve kézenfekvő ez a visszakérdezés, hiszen – a beszédaktusok elméletének klasszikus, austini keretei között – eleve azt is feljogosítások konvencionálisan szabályozott rendszere határozza meg, ki az, aki érvényes módon jut szóhoz egy érvényes beszédaktus végrehajtójaként. Ki az, aki oly módon nevezhet el egy hajót, olyan körülmények között mondhat igent vagy tehet egy ígéretet, hogy a hajó valóban nevet kap, a házasság valóban megkötetik, az ígéret valóban számonkérhetővé válik csupáncsak annak eredményeként, hogy a beszédaktus végbement? Foucault híres előadása maga is számot vet ezzel a kérdéssel, hiszen többek közt éppen arról igyekszik meggyőzni, hogy önmagában az, hogy valaki megszólal, nem ruházza fel ezt a beszélőt hatalommal afölött, amit mondott, továbbá áttételes módon persze arról is, hogy az, hogy valaki egy adott közegben egyáltalán szóhoz jut, jogi, politikai, hatalmi struktúrák függvénye.<sup>2</sup> A beszédaktus-elmélet ebből a szemszögből beszédes kritikai bírálatát nyújtó Pierre Bourdieu a performatívumok

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen. 1999, 122.

<sup>2</sup> Vö. ehhez még Uő., *A diskurzus rendje = A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998, 60–62.

érvényességi kritériumrendszerét társadalmi és hatalmi intézményekre vélte visszavezethetőnek:<sup>3</sup> az érvényes beszédaktusokban (márpedig az érvényességi kritériumok Austin által felvázolt szisztematikájában kitüntetett hely jut a beszédaktust végrehajtó személy *megfelelő* voltának)<sup>4</sup> voltaképpen a társadalmi autoritás különféle forrásai manifesztálódnak.

Ezek a források persze, ezt mutatja a tapasztalat, nem mindig nyilvánulnak meg, még kevésbé azok a szabályozások, amelyekre visszavezethetők. Miközben, ez is nyilvánvaló, talán sosincs olyan, talán *per definitionem* lehetetlen feltételezni azt a beszédhelyzetet, amikor a megnyilatkozás teljesen magára marad azzal, aki végrehajtja, amikor nincs semmi, senki más a színen, aki vagy ami jóváhagyja, engedélyezi vagy éppen tanúsítja azt, hogy az, aki beszél, az az, aki beszél. Austin előadássorozata leghírhedtebb helyén a magánmotyogást, azt az esetet, amikor tehát egy beszélő „magában” beszélve hajt végre egy performatív megnyilatkozást, innen nézve igen-csak konzekvensen zárta ki az érvényes megnyilatkozások köréből.<sup>5</sup> Hiszen talán mindig kell valamilyen (karakterét tekintve éppenséggel kifejezetten performatív) megállapodás, vagy ha nem megállapodás, valamiféle következményekkel bíró interakció ahhoz, hogy valaki azzá váljon, aki beszél. Aki beszél, aki tehát, ahogy mondani szokás, magához ragadja a szót, nemcsak veszi, hanem el is veszi azt, elveszi mástól: valakinek hallgatnia kell ahhoz, hogy másvalaki beszélni tudjon, a beszéd hallgatásra (és – legalábbis részben, még akkor is, ha a figyelmet nem feltétlenül csikarhatja is ki – odahallgatásra, tudomásulvételre, bizonyos fokú beleegyezésre) kényszerít valaki mást. Lehet persze ellenkezni, a hallgatás a tiltakozás formáját is öltheti, másfelől, ki ne tudná, a közbeszólás, a hallgatás – akár, mint Roman Jakobson egy példájában, obstrukciós célú<sup>6</sup> – megtagadása sem tekinthető mindig valóságosan beszédnek, de ez inkább csak megfordítja, mintsem hogy érvénytelenítené ezt a struktúrát, hiszen az ilyen akciók célja, annak

<sup>3</sup> Ld. Pierre BOURDIEU, *Price Formation and the Anticipation of Profits = Language and Symbolic Power*, szerk. és bev. John B. THOMPSON, ford. Gino RAYMOND – Matthew ADAMSON, Polity Press, Oxford, 1991, 73–75.

<sup>4</sup> John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 40–41.

<sup>5</sup> *Uo.*, 45.

<sup>6</sup> „Egy parlamenti obstrukciós szónoklatban a Hiawatha Éneket hosszúsága miatt is elmondhatja valaki” (Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = Hang – jel – vers*, szerk. FABRICIUS Ferenc – VÉSZITS FERENCNÉ, ford. ÉDER Zoltán – BARCZÁN Endre, Magvető, Budapest, 1972<sup>2</sup>, 244.).

elhallgattatása, aki beszél, mégis azáltal valósul meg, hogy megszólal valaki más. Talán még abban a pillanatban, amikor valaki úgymond megtöri a csendet, még ekkor is ott van, még ha adott esetben aligha tárgyasítható formájában a színen a másik, egy másik, aki egyáltalán beszélővé teszi azt, aki megszólal<sup>7</sup> – a vonatkozó szerteágazó nyelvfilozófiai okokon túl vagy ezek mellett egyáltalán azzal, hogy fenntartja, előállítja, megőrzi vagy tanúsítja, visszaigazolja azt a csendet, amelyet a beszéd megtör.

Vannak persze a megnyilatkozásnak olyan válfajai és szituációi, amikor ennek a másiknak a jelenléte valóban nehezen tárgyasítható; bizonyos szempontból pl. az irodalminak nevezett megnyilatkozások ilyenek. Ki igazolja vissza, ki szabályozza azt, ki egyezett bele abba, hogy az beszéljen, aki beszél és aki így birtokolja az autoritást afölött a megnyilatkozás fölött, amely a szövegben kibontakozik? Miből tudható, hogy egy történet azé, aki elbeszéli, miféle szabályok döntenek arról, hogy az, aki pl. – versben vagy prózában – magáról beszél, valóban az, akiről beszél, valóban azt mondja, amit mond? Jacques Derrida emlékezetes módon reaktíválta az anakoluthon alakzatának Fontanier-nál talált definícióját a narratív megnyilatkozások bizonyos társtalanságára, an-akolytikus voltára célozva:<sup>8</sup> az a szó, az a beszéd, amely társtalan, amelyet nem kísér senki, amely nem hagyatkozhat egy *akolitus* teljeskörűen manifesztálódó jelenlétére, ahol tehát a megnyilatkozás társa nincs feltétlenül jelen, szükségszerűen töredékesen tud csak magáról, és így egyben a megnyilatkozás és a megnyilatkozó kötelékéről tanúságot tenni. Ebben az értelemben az önmagáról tett tanúbizonysága anakoluthikus szerkezetű lesz, hiszen éppen ennek a tanúságtételnek, akár tehát a beszélőként való önautorizálásának azt a hiányosságát tanúsítja, hogy az valójában nem képes magát ilyenként stabilizálni. Mit számít, ki beszél – leginkább talán ez manifesztálódik ebben a struktúrában. Hogy ki beszél, annak megállapításához kell egy társ (nem feltétlenül személy), aki ugyan talán kevésbé vagy nem csupán a beszélőnek, hanem inkább magának a megnyilatkozásnak szegődik társául és éppen ezáltal teszi lehetővé azt, hogy a beszélő a megnyilatkozás szubjektumának pozícióját vehesse fel.

<sup>7</sup> Vö. ehhez Dieter MERSCH, *Ereignis und Respons = Performativität und Praxis*, szerk. Jens KERTSCHER – Dieter MERSCH, Wilhelm Fink, München, 2003, 91.

<sup>8</sup> Jacques DERRIDA, »Le Parjure,« *Perhaps = Without Alibi*, szerk., ford., bev. Peggy KAMUF, Stanford UP, Stanford, CA, 2002, 181–182.

A társtalan megnyilatkozás jelzett hiányosságát vagy – máshonnan nézve – a benne feltárulkozó szükségletet gyakran szerződéses (vagyis: konvencionális) szabályozások egyenlítik vagy elégítik ki, amelyek azt az előnyt hordozzák magukban egyfelől, hogy színre léptetik azokat a pozíciókat, amelyek egy megnyilatkozás és/vagy egy beszélő mellé társul szegődhetnek (pl. felhatalmazhatják, hanggal ruházhatják fel vagy párbeszédbe léphetnek vele), igaz, azt a hátrányt is másfelől, hogy kiszolgáltatják ezeket a szabályozásokat azoknak a textualitás létmódjából adódó kihívásoknak, amelyeket éppenséggel szabályozni hivatottak. Egyszerűbben fogalmazva: a megnyilatkozásokat hitelesítő megállapodások maguk sem mentesek attól a szükséglettől, amely létrehívta őket, és különösen így van ez akkor, amikor valóban szövegeződnek. Paul de Man emlékezetes elemzése a *Julie*-ről Rousseau híres regényelméleti párbeszédének referenciális szempontból ugyancsak irritáló gesztusán demonstrálta ezt a struktúrát.<sup>9</sup> A regényhez írt második (az első kiadáshoz még nem csatolt) fiktív párbeszédben, mint ismeretes, az N. betűvel jelölt szereplő, egy *homme des lettres* faggatja R.-t, aki egy ponton Rousseau tulajdonnévvel azonosítja magát a levelek közreadójaként,<sup>10</sup> a regény szövegének státuszáról, vagyis egyben a levelek fölötti szerzői autoritásról. R. vonakodása attól, hogy eligazítást adjon ez ügyben, egy látszólag képtelen öntanúsításban kulminál. R. nem tudja megmondani, hogy szerzője-e a leveleknek vagy sem, következésképpen azt sem, hogy fiktív vagy valóságos levelekről van-e szó, bármiféle választ „hazugságnak” bélyegezve, sőt áthárítva a válasz felelősségét a kérdezőre.<sup>11</sup> A válasz megtagadása, amelyet de Man valamiféle tanúságtételként, vallomásként értelmez („R. elismeri, hogy saját szövege az ő számára is olvashatatlan, s ezért lemond a szöveg fölötti hatalmáról”),<sup>12</sup> ebben az olvasatban abban az érvelésben nyer alátámasztást, hogy R. (aki de Man szerint egy alakzat: „egy textuális tulajdonság [az olvashatóság] metaforája”) maga sem igazodhat el a szövegek textuális státuszának kérdéseiben (ez csúcsonyul ki a Petrarca-motó szerepének megvitatásában), és ennyiben a viszonya a szövegéhez lényegében nem különíthető el

<sup>9</sup> Ld. Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, kül. 274–277.

<sup>10</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie = Oeuvres complètes* II, szerk. B. GAGNEBIN – M. RAYMOND, Gallimard, Párizs, 1964, 27.

<sup>11</sup> *Uo.*, 28.

<sup>12</sup> DE MAN, *I. m.*, 277.



attól az – N. által megszemélyesített – olvasótól, aki egy másik pozíciótól reméli a szöveg megértéséhez szükséges kulcsot. R. és N. egyezkedése innen nézve kudarcba fullad, abban az értelemben is, hogy R. egy ponton áthárítja a kérdésekre adandó válasz terhet a kérdezőre („Hogyan merészel olyan kérdést feltenni, amelynek megoldása Önön múlik?”),<sup>13</sup> ezáltal tulajdonképpen felfüggesztve a két pozíció szétválaszthatóságát. Ha R. szerint N., az olvasója jogosult a neki feltett kérdések megválaszolására, akkor R. maga sem lehet más, mint ugyanolyan olvasó.<sup>14</sup>

Ez bizonyos értelemben óvatosságra kell, hogy intsen a szöveg fölötti autoritás tisztázásának, akár a beszélő megállapításának szerződéses formát öltő mechanizmusait illetően. Bizonyos kérdéseket, persze, mégis az ilyen szerződések tűntek a legmegbízhatóbban kezelhetővé tenni, legalábbis a szövegimmanens közelítésekhez viszonyítva. Philippe Lejeune híres elképzelése az „önéletről paktumról”, amely amúgy a Rousseau-elemzésben feltárulkozó következtetésektől aligha független okokból részesült de Man bírálatában, lényegében egy pragmatikus irányvételű, ebben az értelemben fellazított, ám a szövegen kívüli hitelesítő vagy magyarázó tényezőktől önmagát továbbra is távol tartó strukturalizmus keretei között vélte artikulálhatónak a szöveg referenciális státusza fölötti egyezkedés folyamatát vagy legalábbis eredményét. Lejeune abban bizakodott, hogy egy önéletrajzi szöveg „énjének” azonosításához (és fontos, hogy ez az azonosítás egyben a szöveg műfaji státuszának és olvashatóságának kulcsa is) nem kell szövegen kívüli terrénúmkra merészkedni, hiszen azok a „társadalmi intézmények”, amelyek ezt az azonosságot előállítják, a szöveg terében nyilvánulnak meg: a tulajdonnévben méghozzá, amely „egyszerre szövegszerű és kétségbevonhatatlanul referenciális”.<sup>15</sup> A szerződés, amely természetesen olyan nyíltan illokúciós karakterű megnyilvánulásokat is implicál, mint az eskü,<sup>16</sup> és amely itt a szerző, az elbeszélő és a szereplő azonosságát hivatott

<sup>13</sup> ROUSSEAU, *I. m.*, 29.

<sup>14</sup> A szöveghez később, más összefüggésben visszatérve de Man nagyobb hangsúlyt helyezett a pozíciók felcserélhetlenségére: Paul DE MAN, *Dialogue and Dialogism = The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 1986, 112–113.

<sup>15</sup> Philippe LEJEUNE, *Az önéletről paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletről, élettörténet, napló*, szerk. Z. VARGA Zoltán, l'Harmattan, Budapest, 2003, 36. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy Foucault teljes joggal figyelmeztet a tulajdonnév és a szerzői név közötti strukturális különbségre: FOUCAULT, *Mi a szerző?*, 123.

<sup>16</sup> LEJEUNE, 37.

garantálni, a szöveg paratextuális szegélyein (pl. a címlapon) szövegesül, méghozzá a szerzői tulajdonnévben. Amit ez a tulajdonnév – egyebekben (pl. az *én* névmás tulajdonnévre való visszavezethetőségén, sőt visszavezetendő voltán, tulajdonképpen tehát egy a névmásban foglalt látens performatív utasításon) túl – kifejez, az, mondja Lejeune,<sup>17</sup> egy az olvasó elé tárt szerződés, amely szabályozni fogja a szöveg feletti autoritás működésmódját (egyben a referenciális autoritás egy specifikus változatát). Persze, joggal tehető fel a kérdés (a Lejeune-éitől nem túlságosan távoli módszertani és elméleti előfeltevéseket érvényesítő Gérard Genette tulajdonképpen fel is tette),<sup>18</sup> hogy az, amit Lejeune a könyv címlapjára vésett tulajdonnévben összegződni lát, voltaképpen nem egy aláíratlan szerződés-e, egy olyan szerződés, amelyet az, akit bevonni hivatott (az olvasó), még nem írt alá, vagy inkább egy ajánlat, netán egy el- vagy lekötő gesztus, egy utasítás. Maga az a különös, félig textuális dimenzió, ahol a szerződés instanciája és egyben tárgya, a szerzői tulajdonnév is megjelenik és amelyet Genette a „paratextus” kategóriája alá von, lényegében az a tartomány, ahol a szöveg a saját illokúciós erejét nyilvánítja meg, vagy teszi explicitté.<sup>19</sup> A szerzői név, amely a címlapon feltűnik, innen nézve kevésbé vagy még nem csupán egy megállapodás eredménye, pl. egy tanúk által autorizált aláírás, hanem magának a névadás műveletének a beíródása: 'a szerzőt x-nek nevezem el, a szerző neve legyen x'. De ki a névadó? Ennek a pozíciónak az alakításában, mintegy *utólag* elő- és belépve a keresztelezési szertartásba, természetesen közreműködik az olvasó is, aki ha nem fogadja el a szerzői név azonosságát, azzal a saját identitását meghatározó pozíciót is elveszíti: nem lesz az önéletrajz olvasója, nem önéletrajz olvasója lesz. A paktumot bizonyos értelemben mégsem a szerzővel köti meg, hiszen – de Man némiképp más irányú kritikája joggal észrevételezte, hogy Lejeune szinonimaként kezeli a „tulajdonnév” és az „aláírás” kategóriáit<sup>20</sup> – utóbbi végső soron nem vagy nem csupán kezdeményezője és hitelesítője vagy aláírója lesz a megállapodásnak, hanem tulajdonnévként a tárgya, a produktuma.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Uo., 45.

<sup>18</sup> Gérard GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, ford. Wolfram BAYER, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1993, 12.

<sup>19</sup> Uő., *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, ford. Jane E. LEWIN, bev. Richard MACKSEY, Cambridge UP, Cambridge 1997, 10–11.

<sup>20</sup> Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 97.

<sup>21</sup> Vö. még GENETTE, *I. m.*, 41.

Roland Barthes-nak – különösen az *S/Z*-ben bemutatott elemzésének – köszönhetően sok szó esett arról is, hogy az elbeszélő szövegek fölötti autoritás szerződéses modellje számos esetben gazdasági jellegű tranzakcióként jelenik meg egy adott szövegnek akár a diegetikus, ily módon persze mindig egyben metanarratív törések nyomát is magába foglaló terében. Az, hogy valaki elbeszél egy történetet és ezáltal magát elbeszélővé avatja, másvalakit pedig az ún. *narratee* pozíciójába utal, nyilvánvalóan performatív művelet is, amelynek illokúciós vonatkozása adott esetben egy szerződés létrehozásában és kivitelezésében ragadható meg. A Balzac-novella elbeszélője azért mondja el (és osztja meg az olvasóval is) történetét, hogy ezáltal elcsábíthassa a novella egyik szereplőjét, Madame de Rochefide-et. De nyilván sok egyéb megállapodás is végrehajtható azáltal, hogy valaki (el)beszél: kiigazíthat valamely tényállást, beszélhet ahelyett, aki nem tud vagy nem akar, leleplezhet egy titkot vagy éppen beszélhet azért is – akár 1001 éjszakán keresztül –, hogy feltartóztassa a halált. „Az elbeszélés – egy ravasz, szédületet keltő húzással – az alapjául szolgáló szerződés ábrázolásává válik”, mondja Barthes,<sup>22</sup> amihez akár talán azt is hozzá lehetne tenni, hogy funkciója adott esetben nem csupán az ábrázolás, hanem egyenesen a szerződés kivitelezése, narratív formába öntése is egyben. Az ilyen közéletítés az elbeszélés elmélete számára egykor azzal az ígérettel látszott bírni, hogy meghaladja a strukturális narratológiák szemléleti-módszertani kereteit, méghozzá éppen az elbeszélés performatív dimenzióinak feltárása révén. Azt megmutatva többek közt, hogy miként járul hozzá a történetmondás annak a szituációnak, akár szociális viszonylatoknak a megvilágításához és egyben alakításához, amelyek egyfelől lehetővé teszik, és amelyeket másfelől ábrázol is, legalább implicit módon.<sup>23</sup> Az elbeszélés performatív-illokúciós dimenziójának feltárulkozása talán elkerülhetetlenül fényt vet arra, hogy a történet elbeszélése ebből a szempontból is szükségszerűen egyben az elbeszélés története,<sup>24</sup> és mint ilyen, valamilyen formában nyomot, még ha adott esetben pusztán negatív nyomot kell hagynia az elbeszélés szövegén. A klasszikus beszédaktus-elmélet fogalmi keretei, valamint azon előfeltevése

<sup>22</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris–Gond, Budapest, 1997, 118.

<sup>23</sup> ROSS CHAMBERS, *Story and Situation*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 1984, 4–10. (az *S/Z*-hez itt ld. kül. 73–77.); a „narratív tranzakció” fogalmához: PETER BROOKS, *Reading for the Plot*, Harvard UP, Cambridge–London 1984, 216–218.

<sup>24</sup> Vö. ehhez UTE BERNIS, *Performativity = Handbook of Narratology*, szerk. PETER HÜHN – JOHN PIER – WOLF SCHMID – JÖRG SCHÖNERT, DeGruyter, Berlin 2009, 372.

felől közelítve, mely szerint az irodalmi beszédhelyzetet valamiképpen vissza lehet vezetni a „természetes” beszéd pragmatikai szabályszerűségeire (persze, mi az, hogy „természetes”?), az ilyen történetek nemigen kezdődhetnek mással, mint azzal az egyezkedéssel, amelynek eredményeként egy közönség szót ad, átengedi a beszéd terét, lehetővé teszi egy ezáltal elbeszélővé tett hang számára, hogy megtörje a csendet.<sup>25</sup> Maga a történetmondás lesz az ellenszolgáltatás, de nyilvánvaló, hogy ebben a tranzakcióban szükség van a művelet (és egyáltalán: a beszélői pozíció elfoglalásának) félig-meddig explicit (vagy legalábbis explicitté tehető) tisztázására, különös tekintettel annak illokúciós értékére. Egyszerűbben fogalmazva annak tisztázására és megjelenítésére, hogy voltaképpen mit is tesz az, aki beszélni kezd, akinek megengedik, hogy beszéljen. Az a sokfelől sérülékeny elgondolás, amely szerint a fikciós szövegek illokúciója a mimézisben, az utánzásban, valódi (azaz érvényes) beszédaktusok mímelésében áll,<sup>26</sup> innen nézve (is) korrigálandó: a szerzői mentegetőzések, a *captatio benevolentiae* gesztusai, röviden mindaz, ami megalapozhatja a Genette által „hitelességi szerződésnek” nevezett<sup>27</sup> intézményt egy fikciós szövegben, legalább annyira meghatározza mindenfajta narratív szöveg illokúciós erőterét.

Látszólag könnyen belátható, hogy az austini értelemben vett illokúció a beszédaktus azon aspektusa, amelynek mibenlétéről és jellegéről – a vonatkozó konvencionális szabályrendszerek mellett – az tud a legtöbbet, aki végrehajtja. Mivel az „én”/ egy én bizonyos értelemben nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ígéret vagy elköteleződés stb. megvalósulhasson (az ígéret akkor ígéret, amikor valaki kijelenti, hogy „én ígérem”, még ha ezt a deixist nem szükséges is minden esetben különlegesen nyomatékosítani a névmásban), ezért ő, ugyanez az én lesz a legmeghatározóbb instancia az illokúciós érték megállapításában.<sup>28</sup> Ő tanúsítja, talán csakis ő tanúsíthatja, hogy mit *szándékozott* tenni akkor, amikor, illetve azzal, hogy megszólalt – így pl. a jószándékát vagy – visszagondolva Lejeune önéletrajzi paktumára – azt,

<sup>25</sup> Ld. ehhez Mary L. PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana UP, Ontario CA, 1977, 100–116.

<sup>26</sup> Ld. például Richard OHMANN, *Speech Acts and the Definition of Literature*, Philosophy and Rhetoric 1971/4., 14.; John R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse = Expression and Meaning*, Cambridge UP, Cambridge, 1979, 67–69.

<sup>27</sup> GENETTE, I. m., 206.

<sup>28</sup> Vö. ehhez Stanley CAVELL, *Foreword to The Scandal of the Speaking Body* = Shoshana FELMAN, *The Scandal of the Speaking Body*, Stanford UP, Stanford, 2003<sup>2</sup>, xix–xx.

hogy valóban önmagáról fog beszélni. Rousseau *Vallomásainak* híres nyitánya innen nézve ezt, a hitelesítő pozíció egyediségét is hangsúlyozza. „Olyan vállalkozásba fogok, amelynek nem volt soha elődje, s utánzója se lesz. Egy embert mutatok be a maga természetes valóságában; s ez az ember én magam leszek.”<sup>29</sup> Azt az embert bemutatni, aki én magam vagyok (vagy leszek, azzá válok az elbeszélésben) a maga természetes valóságában – erre csak ugyanez az én lehet képes, se előtte, se utána senki más, az az egyetlen én, aki elbeszélte önmagát önmagaként hitelesíti. Más a helyzet, persze, a megnyilatkozás perlokúciós dimenziójával: hogy mi megy végbe azáltal, hogy valaki beszélni kezd, valaki beszélővé válik, azaz a következmények dimenziója már nem uralható a beszédaktus végrehajtója által. Így az, hogy valaki, aki beszélni kezd, valóban elbeszélőjévé válik valaminek, egy történetnek, amelyet mások ilyenként befogadnak vagy amely másokra ilyenként hatást gyakorol, nem korlátozható az illokúció hatókörére. Beszélővé, elbeszélővé válni: ez mindig igénybe veszi ennek a pozíciónak a visszaigazolását, méghozzá úgy, hogy – miként Austinnál a perlokúció általában<sup>30</sup> – ez a folyamat konvencionálisan nem szabályozható. A „természetes” beszédsszituáció színterei számtalan hétköznapi tapasztalattal szolgálhatnak, ki ne tudná, mennyire összetett és olykor kiszámíthatatlan interakciók eredménye, hogy valaki szóhoz jut-e egy kommunikációban, vagy ha magához ragadja is a szót, valóban sikerül-e *mondania* valamit, számít-e az, hogy beszélt, gyakorolt-e bármiféle hatást a társalgásra stb. És – negatív úton – ugyanilyen módon tanúskodnak erről a szóhoz jutást ceremoniálisan erőteljesen szabályozó intézmények és beszédhelyzetek, amelyekben valamely jogkörrel felruházott instancia dönt arról, hogy ki és mikor szólalhat meg (akár mélyebb, jogi értelemben is: pl. arról, hogy egy megszólalás számít-e vagy sem, figyelembe vehető-e vagy sem, „visszavonható”-e vagy sem, hozzárendelendő-e ahhoz, akinek a szájából elhangzott vagy sem stb.). *The floor is yours* – ezt mindig csak valaki más mondhatja ki.

Ez talán nem rituális beszédhelyzetekben sincs teljesen másként. Még az illokúciós aktusok explicitté tett önjellemzése is azt tanúsíthatja, hogy a beszéd színterén jelen van más is, a másik is, hiszen mi egyébként lenne szükséges kimondani pl. azt, hogy „ígérem, hogy...” vagy azt, hogy

<sup>29</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Vallomások* I., ford. BENEDEK Marcell – BENEDEK István, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001, 9.

<sup>30</sup> Vö. AUSTIN, *I. m.*, 108–109.

– mint Rousseau – az, akiről szó lesz, „én magam leszek”, ha nem azért, mert elméletileg bármikor implikálják az olyan, az illokutív módusra irányuló (vissza)kérdéseket, amelyeket pl. a ’(jól értem, hogy) ez egy ígélet?’ kérdés formalizálhat.<sup>31</sup> Ha pedig, mint azt Derrida feltételezi, minden beszéd eleve implikál egy (még ha leggyakrabban nem verbalizált) elköteleződési formulát egyáltalán a nyelv iránt, amelyen megszólal és amelyet ily módon tételeznie kell, amelynek léte és másokkal való megoszthatósága mellett hitet kell tennie (és amely *igen* szükségszerűen már ismét egy másikat, melyet maga a nyelv bocsát rendelkezésre),<sup>32</sup> akkor tulajdonképpen kézenfekvőnek kell mondani, hogy minden megnyilatkozásban végbe kell mennie az annak illokúciós státuszát tisztázó különféle interakcióknak. A narratív megnyilatkozások státuszát tisztázó és egyben előállító szerződésekben tulajdonképpen ezek az interakciók öltnek (allegorikus vagy más jellegű) formát. Vagy nem.

### **„Nem lesz belőle soha senki” (Kosztolányi/Esti)**

Ismeretes, hogy a modern magyar irodalom egyik legjelentősebb novella-ciklusát Kosztolányi olyan módon szervezte egységbe, hogy a kötetbe válogatott novellákat a címszereplővé megtett Esti Kornél színreléptetése révén – Esti egy szavát kölcsönvéve – *csirizelte* össze.<sup>33</sup> A ciklus utolsó darabját pl. az elbeszélő utólagos nevesítése, vagyis a címszereplő (másodlagos) elbeszélővé tétele (a „szólt Esti Kornél” közbevetés az elbeszélés nyitányában – 327) avatta Esti-novellává. Ennél is fontosabb, hogy a ciklus kompozíciójának véglegesítéséhez Kosztolányi szükségesnek látta egy olyan (utolsóként megírt) elbeszélést a kötet elejére állítani, amelyben

<sup>31</sup> Vö. ehhez MERSCH, I. m., 87–94.

<sup>32</sup> Vö. ehhez pl. Jacques DERRIDA, *A Number of Yes*, = Uő., *Psyche. Inventions of the Other* II, szerk. Peggy KAMUF and Elizabeth ROTTENBERG, Stanford UP, Stanford, 2008, 238–239. Ez a struktúra, ez fontos, magának a nyelvnek a struktúrája, magát a nyelvet tartja fenn, nincs nyelv ott vagy akkor, ahol vagy amikor nem tételezik, amikor nem ígéri meg vagy nem tételezi és ígéri meg magát! Miért lenne szükségszerűen tárgyiasítható olyasvalami, mint a nyelv? Lehet-e a nyelv olyasvalami, amelyet elő lehet venni, ha éppen szükség van rá és oda lehet hagyni, amikor nincs, létezhet-e nyelv úgy, hogy nem hisznek benne?

<sup>33</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, KÖM, szerk., TÓTH-CZIFRA Júlia –VERES András, s. a. r. TÓTH-CZIFRA Júlia, Kalligram, Pozsony, 2011, 32. A további hivatkozásokat ld. a szövegben.

– alcíme szerint – *az író bemutatja és leleplezi Esti Kornélt, e könyv egyetlen hőst.*<sup>34</sup> A címszereplő színreléptetése, ilyenként való stabilizálása és – mit is jelenthet ez? – leleplezése egy szerződéses megállapodás létrejöttének történetében valósul meg, melynek eredményeként Esti, akit az elbeszélő a kötet „társszerzőjének” (30) hív meg, az ily módon megpecsételt narratív szerkezetű kötet főhőssé válik. Tulajdonneve adja a kötet címét, amelynek kompozícióját a szakirodalomban óvatos narratológiai megfontolások nyomán gyakran „névtelen elbeszélőnek” nevezett és a megállapodás révén szerzővé avatott instancia valósítja meg, méghozzá Esti jóváhagyásával („Talán jegyezd te” – 29), akit azonban nehéz nem Kosztolányiként azonosítani, pontosabban akinek az azonosságát Kosztolányival nem lehet kizárni, hiszen létezik olyan, *Esti Kornél* címet viselő kötet, amelyet éppen Kosztolányi Dezső jegyez. A megállapodást az elbeszélő és a romantikus Doppelgänger-hagyomány bizonyos elemeit is magán hordozó<sup>35</sup> Esti megismerkedésének és barátságának története vezeti be, amelynek ismeretesen az a legszembeötlőbb sajátossága, hogy jó néhány ponton gyanút ébreszt a két barát különválaszthatóságát illetően. A történet ívét ennek a barátságnak a felelevenítése adja meg: „elhatároztam, hogy meglátogatom, s fölújítom vele régi barátságunkat” (9), ennek a felújításnak az eredménye a könyv kereteit megszabó narratív megállapodás. A barátság persze más, mint egy szerződéses megállapodás, és létrejötté talán kevésbé bizonyul pontosan visszaadhatónak az elbeszélésben, mint utóbbi: az elbeszélő képtelen felidézni a kezdetét, „emlékezetem nem oly régi, mint barátságunk” (9), mintegy már ebben a bizonyos értelemben negatív eredményű rekollekcióban utalást téve arra, hogy önazonossága eleve nem független attól a barátságtól, amely Estihez fűzi. Esti elsőként egy hangként („feledhetetlen” hangként) ad hírt magáról, felszólítást intéz a gyermek elbeszélőhöz „a háta mögül”, aki erre hátrafordulva, a felszólításnak ilyen értelemben is engedelmeskedve látja meg először „boldogan-ijedten”: „– Azért se menj. / Hátrafordultam, s boldogan-ijedten őt pillantottam meg.” (11) Az elbeszélő szubjektummá válásának pillanata ez, amikor tehát először vesz tudomást megszólíthatóságáról és megszólítottóságáról, egyszerre engedelmeskedve (Estinek) és

<sup>34</sup> Az elbeszélés (rövidebb változatban) nem sokkal a kötet megjelenése előtt, már mintegy a könyv beharangozásaként is, *Esti Kornél leleplezése* címen jelent meg több periodikumban.

<sup>35</sup> Vö. ehhez KIRÁLY István, *Egy magatartás anatómiája* = Uő., *Kosztolányi*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 422–423.



ellenszegülést kifejtve (a dadával szemben), bár az emlékezés tárgya itt, bizonyos értelemben, valóban tekinthető az emlékezet formatív pillanatának: egy én emlékezete nem lehet idősebb, mint az a pillanat, amikor az én először *énként* bocsátkozik a nyelv terébe. Az elbeszélés végén, pontosan az „alku” megkötését követően idéződik fel ez a jelenet: Esti, miután egymás tenyerébe csaptak, utánanéz, tehát a háta mögül nézi a csigalépcsőn távozó elbeszélőt, aki ezután még egyszer odafordul barátjához, ekkor állapodnak meg a szerző és a címszereplő pozícióinak elosztásáról (29).

Az elbeszélő és Esti viszonyát a szöveg külső tekintetek közreműködésével, mintegy az emlékezetet ezekkel ütköztetve jellemzi, amelyeknek egyik funkciója, hogy megerősítik azt az – amúgy a narrátor utalásai által is kellően megalapozott – gyanút, hogy nem feltétlenül két külön személyről van szó.<sup>36</sup> A szülők igyekeznek ugyan meggyőzni az elbeszélőt arról, hogy „nem volt még két olyan különböző ember a föld hátán, mint én meg Kornél” (17), ugyanakkor – ironikus színezettel – maguk is utalnak szétválaszthatatlanságukra. Egyrészt oly módon, pl. amikor az apa a Dioszkurosokhoz hasonlítja őket (16), hogy hasztalan bizonyosságot keresnek arra, hogy Esti *létezik* és ennyiben nem cserélhető fel a fiúval. Az apa méltatlankodását („Mindig itt van” – 16) elhárítani hivatott gesztus („Mutattam, hogy egyedül vagyok” – 15) persze egyáltalán nem megnyugtató: ha Esti mindig ott lehet, még akkor is, amikor a barátja látható módon egyedül van, az nyilvánvalóan azt az eshetőséget implicálja, hogy a két barát nem feltétlenül választható külön, az apa által gúnyosan alkalmazott frázis („Egy tálból esztek, egy pohárból isztok” – 16) szó szerint véve éppen ezt erősíti meg. Máskor viszont – pl. amikor az Esti által kilátásba helyezett különös csodát („Azt mondta, hogy azon az estén a mi házunkat is levegőbe emeli tíz órakor” – 13) az anya fiziológiai magyarázattal varázstalanítja („Szédülsz” – 14) – Esti létének (vagy szuverenitásának) tagadása hivatott bizonyosság gyanánt szolgálni a két pozíció összecszerélhetetlensége mellett. Estit mindenesetre rendre összekeverik az elbeszélővel, amit performatív hitelesítést igénylő vagy szolgáltató nyelvi gesztusok idézése szemléltet a szövegben, amelyek azonban kiterjednek az elbeszélő diskurzusára is. Egy „zöld kabátos úr” eskütétellel tanúsítja a barátok felcserélhetőségét („Meg

<sup>36</sup> Vö. ehhez SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony 2010, 347–348.



mertem volna esküdni” – 18), később az Estiről nyújtott „személyleírását” önleírásként értelmezik (20), ugyanakkor maga az elbeszélő is rendre arra kényszerül, hogy barátságát, barátja melletti hűségét hasonló módon igazolja vissza: az egyetlen lehetőség, hogy ne árulja el, az, ha hiteles formában átveszi, magára vállalja annak gazdasági és más jellegű kötelezettségeit, tartozásait, lényegében aláírás útján elkötelezve magát – ily módon hűséget és hűtlenséget különös formában kombinálva – kettejük azonossága mellett. Megtéríti Esti adósságait, sőt „aljas névtelen levelek szerzőségét” (19) kell magára vennie, mely utóbbi nyilvánvalóan fontos kataforikus funkciót tölt be, hiszen megelőlegezi a későbbi szerződés körülményeit, többek közt a „társszerzősége” vonatkozó ajánlatot, valamint azt a szerepelosztást, amelynek értelmében a történeteit szóban előadó Esti *nem* szerzőként fogja hitelesíteni azokat. Röviden: az elbeszélő átvállalja és *megfizeti* Esti tartozásait, méghozzá azért, mert nem tehet másként. Miért nem? Egyrészt mert „a pör nem jó kilátással kecsegtetett” (20) (ebben az összefüggésben is fontos az a kijelentés, mely szerint „Esti Kornél tényleg volt, de nem volt jogi személy” – 20), másrészt mert „egy szembesítés kellemetlenségének – már csak Kornél miatt sem – nem tettem ki magam” (*Uo.*). Érdemes eltűnődni egy pillanat erejéig azon, hogy miért kellemetlen a szembesítés, különösen Kornél számára. Talán azért, mert nem lehetne más, mint az a későbbi találkozás a Denevér szálló szobájában, ahol az elbeszélő Kornélban a tükörképét ismeri fel, olyasvalakit, aki minden mozdulatában és gesztusában ki van szolgáltatva annak, amit ő tesz?

Leültem a díványra, hogy megvárjam.

Akkor vettem észre, hogy ott van velem szemben, a tükör előtt ül.  
Fölugrottam. Ő is fölugrott.

– Szervusz mondtam.

– Szervusz – mondta közvetlenül, mintha folytatni akarná ott, ahol abbahagytuk. (22)

A szembesítés tehát mintha éppen azzal fenyegetne, hogy Kornél nemlétezése mellett tesz tanúbizonyságot: létének, különbözőségének elismerése ahhoz a feltételhez kötött, hogy azonosságának jogi visszaigazolását barátja megtagadja, ebben a megvilágításban is tehát a hűtlenségként megnyilvánuló hűség formájában.

Az elbeszélő persze maga is adósa Estinek, éppen ezért az átvállalt kötelezettségeket egyben törlesztésnek kell érteni. Egy a barátságukat mintegy összegző hosszas felsorolást – az ördöggel kötött szerződés később, a közös írásműről határozó megállapodás során előkerülő *Faust*-utalásban (26) is visszatérő mintázatán keresztül – ugyanis adósságlistaként ad elő: „Ő volt az én tanítómesterem, s most úgy tartoztam neki életemmel, mint az ördögnek az, aki eladta a lelkét.” (15) Az, hogy, mint később elismeri, ezt az adósságot nemcsak pénzben, hanem „becsülettel” is meg kellett fizetni, ugyancsak kézenfekvő. Megint a hűtlen hűség mintázata nyilvánul meg ugyanis Estihez való ragaszkodásában, hiszen ő tanította meg többek között „hazudni és verset írni” (14), innen nézve az, hogy barátságát a kétkulacsosság és a megbízhatatlanság Kosztolányi számára fontos, pl. az *Édes Anna* híres zárlatában is érintett stigmájával törleszti, valódi törlesztésnek nevezhető.<sup>37</sup> Annál is inkább, mert az elvesztett vagy kockára tett becsület egyik attribútuma arról olvasható le, hogy az emberek nem tudták eldönteni, „egyáltalán, ember vagyok-e vagy csak álomkép” (20–21) – pontosan arról az eldönthetetlenségről tehát, amelyet Esti titokzatos alakja, illetve a barátjával való azonosságának enigmája hordoz. Az elbeszélő itt abban az értelemben is törleszt, hogy tulajdonképpen átveszi, magára veszi a jogi személyként nem, a barát tanúságtétele szerint viszont mégis létező Esti jellemzését, itt tulajdonképpen az is megkockáztatható, hogy ezeket a mondatokat akár Esti is mondhatná magáról. Ez azért is fontos, mert noha az elbeszélő rendre egymást kiegészítő ellentétek sorozatával jellemzi a barátságukat (pl. a már említett Castor és Pollux-utalás funkcióját felidéző későbbi, perzsa mitológiai allúzióban – 27), a narratív megállapodást megelőzően nem különbözteti el magát nyelvileg Estitől, ami persze következetes is azt figyelembe véve, hogy utóbbit nevezte mesterének az írás terén. Kezdeti párbeszédüket bizonyos értelemben egyfajta szövegtükröződés sajátos „ritmusképlete” jellemzi,<sup>38</sup> és amikor az elbeszélő

<sup>37</sup> „Fizettem érte. Sokat fizettem. Nemcsak pénzt. Becsületemmel is fizettem. Görbe szemmel néztek rám mindenütt. Nem tudták, hányadán állnak velem, hogy a jobboldallal tartok-e vagy a ballal, hogy államfőntartó polgár vagyok-e vagy veszedelmes fölforgató, tisztes családapa, vagy züllött kéjenc, s egyáltalán ember vagyok-e vagy csak álomkép, részeg kétkulacsos, holdkóros madárijesztő, aki még az uraságoktól levetett, rongyos köpönyegét is arra forgatja, amerre a szél fúj. Drágán fizettem meg én a barátságunkat.” (KOSZTOLÁNYI, I. m., 20–21.)

<sup>38</sup> BAZSÁNYI Sándor, „Ez tréfa?”. *Kosztolányi Dezső Esti Kornéljáról*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2015, 42–43.

arra kényszerül, hogy a zöld kabátos úrral szemben önmagát Estitől való különbözőségében jellemezze, egy olyan, Kosztolányinál igen gyakran és elképesztően változatos feladatkörben alkalmazott, talán az eddiginél nagyobb figyelmet érdemlő technikával, a klisészerű nyelvhasználat – itt az iskolai jellemzés pedagógiai nyelvének kölcsönvételével – él, amely éppen azon a ponton engedi a legkevésbé egyéníteni nyelvhasználatát, ahol a barátjától való különbözőségét kell tanúsítania: „Kornél azonban a múlt félévben is kettőből bukott, dolgozatainak külalakja rendetlen, magaviselete kevésbé szabályszerű, én pedig az osztály első tanulója vagyok, tiszta-jeles, dolgozataim külalakja rendes, magaviseletem jó, azonkívül franciát, zongorát is tanulok, magánszorgalomból.” (18) Egyébként éppen erre mondja a zöldkabátos, hogy „meg mertem volna esküdni”, ami így egészen kétkulacsos eskü: tulajdonképpen nemcsak a két barát összekeveréséről tanúskodhat, hanem – ironikus módon – az elbeszélő által előadott különbségtétel helybenhagyását is véghez viheti: meg mert volna esküdni, hogy az az eminens diák a kettő közül, akivel beszél.

Az a „titokzatos véletlen”, hogy Esti Kornél születésnapja egybeesik az elbeszélő és (tehát) Kosztolányi születésnapjával (vagyis egy olyan adaton osztoznak, amely nélkülözhetetlen a személyazonosság jogi meghatározásához és amely nemigen hiányozhat semmilyen szerződésről), a barátok részéről is a hitelesítő visszaigazolás igényével szembesít: *fogadalommal* és némiképp archaikus csengésű formulával szentesítik, hogy haláluk dátuma sem fog különbözni („Megfogadtuk, hogy valamint egy napon és egy órában pillantottuk meg a világot, azonképen egy napon és egy órában fogunk meghalni, egyikünk sem éli túl a másikat, egyetlen másodperccel sem” – 17), ami persze csak akkor tekinthető valóságos eskünek, ha azonosságuk nem eleve adott. Aki esküt tesz amellet, hogy akkor fog meghalni, amikor meghal, bizonyos értelemben hamisan vagy üresen esküszik (ez, mint az elbeszélő által törlesztendő adósságok listájából kiderül, nem idegen Estitől – 20), hiszen olyasvalami mellett kötelezi el magát, ami mindenképpen és csakis akkor mehet végbe, amikor végbemegy. A helyzetet persze majd, mint ez még szóba kerül, bonyolítja maga a narratív szerződés, amely bizonyos értelemben, de talán eltérő formában, ugyancsak halhatatlanságot ígér a szerzői, illetve a címben rögzített tulajdonnevekben, és innen nézve különösen fontos a Dioszkuroszokra tett utalás egy Palkó Gábor által észrevételezett összefüggése: a mítosz szerint Pollux kész lemondani saját halhatatlanságáról Castor életéért cserébe, ez így viszont már valóban olyan fogadalom,

amely érvényes keretbe terelheti Kosztolányi és Esti közös esküjét.<sup>39</sup> Esti az írói halhatatlanságról mond le, Kosztolányi pedig a fiktív figurák időn kívüliségéről – ebből a szempontból beszédes lehet *Az utolsó felolvasás* című Esti-novella, amelynek záróképében a halott Esti a tükörben „nézi” magát.

Miközben tehát számos elbeszélői gesztus szembesít a barátok potenciális azonosságával vagy legalábbis különleges közelségével, mégis találhatók olyan helyek a szövegben, különösen pedig a kötetben rá következő novellák némelyikében, amelyek azt sugallják, hogy nem teljesen átláthatók vagy átjárhatók egymás irányában.<sup>40</sup> Az elbeszélő nem sokat tud arról, hogy a kezdeti barátság utáni eltávolodás idején mi történt Estivel (noha azt azért *föl kell tennie*, „hogy ő is gondolt rám” – 11). Igaz, maga az eltávolodás („Kiki ment a maga útján. Ő balra. Én jobbra.” – 10) sem szolgáltat igazi alapot a barátok identitását megragadni hivatott külső tekintet számára („Nem tudták, hányadán állnak velem, hogy a jobb-oldallal tartok-e vagy a ballal” – 20), sőt Esti az, aki ugyan – mint az a verébfiókával tett bátorságpróba során kiderül – maga sem mer mindent; és aki másfelől „szeretett (...) hazudni”, azt mindenesetre „ki meri mondani” (ez azt is kell jelentse, legalábbis ha ezt a képességét maga az elbeszélő igazolja vissza, hogy ki tudja mondani) azt, amit a barátja gondolt (12). És innen nézve lehet megint csak fontos, hogy – bár ez a reláció a novella-ciklus következő darabjaiban bizonyos értelemben megfordul – Esti itt bizonyos értelemben nem más, mint egy – *hang*. Mint fentebb szóba került már, hangként jelenik meg először a barátja számára, és ebben az összefüggésben beszédes a vizuális ábrázolása a viszontlátás jelenetében. Itt, mint az szintén említésre került fentebb, először is tükörképként *lepleződik le*, és a hősnek ez a novella címében kilátásba helyezett leleplezése lényegében olyan kellékek számbavételének formáját ölti, amelyek vagy a tükörképszerűséget, vagyis azt erősítik, hogy az elbeszélő önmagát látja (Estin is ugyanúgy behavazott gallérú esőköpeny van, mint a látogatóján), vagy a megjelenés maszkyszerű eltorzítását szolgálják: egy álarc („ki tudja mire való?”), illetve egy sárga szemüveg (23). Az álarc – amelyet persze

<sup>39</sup> Vö. PALKÓ Gábor, *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 193.

<sup>40</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 334; BENGI László, *Saját jelek és idegen szavak* = Uő., *Elbeszélt halál*, Ráció, Budapest, 2012, 47–48.

nehéz nem összefüggésbe hozni a Doppelgänger-klisével, és ezen keresztül azzal a bevett elképzeléssel, hogy az egész Esti-figura valamiképpen Kosztolányi eltávolító önmegjelenítését szolgálná – lehull vagy használaton kívülre kerül, és ami megmutatkozik, az leginkább egy hang. Ezt a novellaciklus tágabb kontextusa még inkább kiemeli, hiszen Esti leggyakrabban beszélőként, elbeszélői pozícióját ugyan gyakran változtató<sup>41</sup> szóbeli előadóként lép színre ezekben,<sup>42</sup> sokszor valamely közönséghez beszélő (másodlagos) narrátorként, amelynek az elsődleges, névtelen elbeszélő is tagja, vagyis az előadottak tanúja és lejegyzője is egyben, éppen azt megvalósítva, ami a megállapodás szerint valóban a feladata lesz.<sup>43</sup> Miközben, megjegyzendő, a novellaciklusban arra is található példa, hogy Esti bizonyos értelemben azonosítja magát hallgatóságával, vagyis ezen a fikciós szinten is kérdőjeleket helyez el a két narrátor elhatárolhatóságát illetően. A tizenkettedik fejezetben, ahol az elbeszélő késve érkezik Esti egyik előadására, a beszélő elhallgat, amikor barátja megjelenik. Később folytatja az elbeszélést, majd egy újabb megszakítást követően arra hivatkozva mondja el mégis a történet befejezését, hogy „újban az az egyetlen szórakozásom, hogy magamat hallgatom” (254).

Esti nem szerző. Nem lehet az, hiszen nem jogi személy, már nem tud írni (25), amit írt (aljas leveleket), azt nem írta alá, éppúgy, ahogy elkötelező beszédaktusait, hamis esküit is mások nevében tette. Később még vissza kell térni rá, hogy ez nem jelenti azt, hogy nem is ír, sőt azt sem, hogy ne gyakorolna bizonyos mértékű fennhatóságot a nevét címként viselő szöveg

<sup>41</sup> Vö. DOBOS István, *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól*, Alföld 1999/6., 58.

<sup>42</sup> Király szerint ez a sajátosság bizonyos elidegenítő hatást hordoz a novellákban (KIRÁLY, I. m., 444.), Bori Imre pedig Móricz *A boldog ember* c. regényének elbeszélő szituációjával vélte összevethetőnek (BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986, 206–207.).

<sup>43</sup> Érdekes lehet, hogy Cholnoky Viktornak a sok szempontból az *Esti Kornél* elbeszélői struktúrájának előképeként számon tartott Trivulzió-történeteket mintegy előkészítő elbeszélései (a beszédes című *Hőscsinálás* és *A kétszívű ember*) közül az utóbbiban a szóbeli (másodlagos) narrátor átlép a lejegyző szerepkörébe, vö. WIRÁGH András, *Én kitalálom, te megírod. Egy 19. századi adalék az Esti Kornélhoz*, Irodalomtörténet 2015/3., 325. Mint később látható lesz, ez az átlépés, áttételesebb formában, Kosztolányi itt tárgyalt novellájában is végbemegy. Cholnoky egyébként Trivulzió nevét szerzői álnévként is használta, ráadásul még mielőtt szereplőként a nyilvánosság elé tárta volna, „azaz Trivulzió előbb vált beszélővé, mint hogy a főszereplésével közreadott történetek hőseként megismerhette volna az olvasó”. (WIRÁGH András, *Cholnoky Viktor, a szépiró*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2017, 12.)

fölött. Esti önmagában – és ez persze nem csupán Estire nézve igaz – nem hitelesíthetné magát szerzőként, nem autorizálhatja magát, sőt ezt narrátorként sem tehetné, hiszen az egész novella annak bizonytalanságával szembesít, hogy megalapozható-e egyáltalán olyan pozíció számára, amely egyértelműen megkülönböztethető a barátjától. Egymás iránti elkötelezettségük kinyilvánításai – mint minden barátság esetében – szükség-szerűen a hamis eskü, a hűtlenség terhét hordozzák.

Talán éppen ezért lesz szükség a szerződésre. Az elbeszélő – a novella terjedelméhez viszonyítva – igen hosszasan győzködi Estit a társ szerzőség vállalásáról Ennek a meggyőzési folyamatnak az ábrázolásába egyfelől beilleszt egy helyenként szinte „himnikus” hangvételt,<sup>44</sup> retorikailag dicsérő karakterű, tulajdonképpen a *genus laudativum*hoz folyamodó jellemzést barátjáról (24–26), akihez egyben intézi is ezt a jellemzést, ez volna a csábító eleme a meggyőzési folyamatnak. Nem sokkal később pedig egy hosszabb hűség-escüt csatol ehhez, amelynek anaforikus mellérendelő szerkezete (az „Olyan hűséges vagyok” hasonló főmondat háromszor ismétlődik itt) és emelkedett hangvétele szintén előtérbe tolja a meggyőzési funkcióját ennek az előadásmódnak, melynek csúcspontján az elbeszélő azonosítja magát azzal a tulajdonságával, amelyről hallgatóját meggyőzni igyekszik („Én vagyok maga a hűség” – 26).<sup>45</sup> A folytatás (feltűnően hosszú, díszített, bővített mondatokkal élve, aminek lesz némi jelentősége) megint az ellentétek egységének, azonosság és különbözés együttes jelenlétének mintázatához illeszkedik, amely nyilvánvalóan végig meghatározó a barátok viszonyának megjelenítésében. „Te légy mellettem a hűtlenség, a csapongás, a felelőt-lenség. Alapítsunk társas céget” (26), mondja Estinek az elbeszélő, amivel persze sokkal ambivalensebbet mond, mintsem hogy egyszerűen levonná a következtetéseket az önnön hűségéről korábban előadottakból. Az ellen-tét, hűség/hűtlenség, ugyanis megrendül: a társas céget való szövetkezésük elvileg még feldolgozható volna valamiféle szerződéses szabályozásra hivatkozva (itt a hűtlen fél aligha gyakorolhatja szankciók nélkül a hűtlenségét),

<sup>44</sup> BENGI, I. m., 45.

<sup>45</sup> Érdekes (és igen beszédes) lehet, hogy ha a kötetre általában véve igaz is az, amit Szegedy-Maszák állít, nevezetesen, hogy Esti „sokat értelméz, s ez határozottan megkülönbözteti a megnevezetlen elbeszélő szenvtelenségétől” (SZEGEDY-MASZÁK, *Az Esti Kornél jelentésrétegei – Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, 170; de ld. még DOBOS, I. m., 61–62.), itt, a bevezető fejezetben, legalábbis a barátok találkozásának ábrázolásában ez sokkal inkább fordítva van!

az a felszólítás viszont, amelyben az elbeszélő társául hívja a másikat, tulajdonképpen törli az ebből az ellentétből kiinduló azonosítást, amelyet performatív úton előállítani igyekszik: „légy a hűtlenség” egyfelől, de „légy *mellettem*” (a hűtlenség) másfelől, hűség és hűtlenség az elbeszélő által ajánlott mintázatban mintha hűséget fogadnának egymásnak.

A megállapodást az elbeszélő ismét az ördöggel kötött szerződés hasonlata felé tereli, Goethére hivatkozva, akiben egyedül egyesülnek azok a pólusok (az írás és az élet, *Dichtung* és *Wahrheit*?), amelyeket a barátok itt külön-külön képviselnének, és „akihez képest Mefisztófelesz is csacska széplélek” (26). A narratív megállapodás itt tulajdonképpen ördögi színezetet ölt, de ezúttal – ellentétben a korábban „ördögi tapintattal” (10) eljáró barátjával – mintha inkább az elbeszélő játszaná az ördög szerepét, különösen azt tekintetbe véve, hogy az Estivel kötött megállapodás egyben az írásos és a szóbeli diskurzus viszonyát is szabályozni hivatott. Esti, aki már nem tud írni, bizonyos értelemben kiszolgáltatja magát, illetve azt, amit el fog mondani, az írásos lejegyzésnek, amely – erről tanúskodik egyébként a vonatkozó folklórhagyomány is<sup>46</sup> – rendre az ördög szerepet játssza az orális kultúrákban, az ördög az írás ágense. Ha képtelenség egyszerre írni és élni, sőt talán egyszerre írni és beszélni is, akkor Esti tulajdonképpen nem minden alap nélkül vonakodik a *scriptor* szerepét magára vállalni. Nemcsak az írással szembeni tartózkodását nyilvánítja ki,<sup>47</sup> hanem – kissé Rousseau regényelméleti párbeszédének R.-jére emlékeztető módon<sup>48</sup> – visszakozik az előadott történetek referenciális autorizálásától, amelynek feltételéhez a megszólalását elvileg hozzáköti, egyben az élet és az alkotás összeférhetetlenségéről korábban megállapítottakat is megcáfolva („A legtöbb emberrel alig történik valami. De sokat képzelődtem. Ez is az életünkhöz tartozik”),<sup>49</sup> végül a leendő szöveg műfaji felcímkézését is elutasítja. Az elbeszélőnek itt nincs igazán más választása, mint

<sup>46</sup> Ld. ehhez Kimberly BALL, *The Devil's Pact. Diabolic Writing and Oral Tradition*, Western Folklore 2014/4., 385–409.

<sup>47</sup> „Az a baj – panaszkodott –, hogy unom, kimondhatatlanul unom a betűket és a mondatokat. Az ember irkál-firkál, s végül azt látja, hogy mindig ugyanazok a szavak ismétlődnek. Csupa: »nem«, »de«, »hogya«, »inkább«, »azért«. Ez őrlítő.” (KOSZTOLÁNYI, I. m., 27.)

<sup>48</sup> Vö. ehhez SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 325.

<sup>49</sup> „– Csak magamról beszélhetek. Arról, ami történt velem. Mi is történt? Várj csak. Voltaképp semmi. A legtöbb emberrel alig történik valami. De sokat képzelődtem. Ez is az életünkhöz tartozik. Nemcsak az az igazság, hogy megcsókoltunk egy nőt, hanem az is, hogy titokban vágyakoztunk rá, s meg akartuk csókolni. Sokszor



hogy a közreadó szerkesztői szerepkörét tulajdonítsa magának, ezzel a gesztussal zárul a novella és nyílik meg egyben a kötet. („Csodálatosképen állta a szavát. Egy esztendeig havonta összejöttünk egyszer-kétszer, és ő mindig hozott valami úti élményt vagy regényfejezetet az életéből. Közben csak pár napra utazott el. Történeteit részint gyorsírási jegyzeteim alapján, részint emlékezetemből papírra vettem, s utasítása szerint rendeztem. Így jött létre ez a könyv.” – 29)

Az alku, amelynek eredményeképpen Esti érdektelennek ítéli a szerzői autoritás fölötti, ily módon motiválatlannak beállított döntést,<sup>50</sup> majd egy irreleváns indokkal („A címet nagyobb betűkkel nyomtatják” – *Uo.*), mintha tehát akár fordítva is lehetne,<sup>51</sup> a címszereplő pozícióját választja a tulajdonneve számára, egyben helybenhagyva azt a korábbi kijelentést, mely szerint ő nem volt „jogi személy”, végérvényesen határvonalat húz a két barát között. A könyv címlapján bevéssző szerződés Kosztolányit szerzővé avatja, Estit pedig címszereplővé. Az alku narratív megjelenítése ugyanakkor mégsem szentesíti teljesen ezt a szerepleosztást. A jelenet már említett, fontos sajátossága, hogy miután a barátok egymás kezébe csapnak, ám még mielőtt eszükbe jutna a szerző kijelölésének kérdése (fontos tehát, hogy a megállapodás lényegében ezt a döntést nélkülözve születik meg, a szerzői jogokról szóló határozat csupáncsak kiegészíti a szerződést), az elbeszélő lát valamit, amit nem láthatna. Estitől távozóban azt látja, hogy Esti, a háta mögül, fönről nézi őt: „A karfáról könyökölve nézte, hogy ballagok le a csigalépcsőn” (*Uo.*). A hang és a tekintet ilyen

---

maga a nő a hazugság, és a vágy az igazság. Egy álom is valóság. Ha arról álmodom, hogy Egyiptomban jártam, útirajzot írhatok róla.” (KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 27)

<sup>50</sup> LŐRINCZ Csongor, *Nyelvi próbatételek = Uő., Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 273.

<sup>51</sup> Beszédes ebből a szempontból rögtön az *Esti Kornél* második fejezetének szövegtörténete. A főhős a novella zárlatában Esti Kornélként mutatkozik be, egy korábbi szövegváltozatban viszont Kosztolányi Dezsőnek mondja magát, vö. KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 41. Lejeune szerint a címlapon nyomtatott szerzői tulajdonnév lényegében egy igénybejelentés performatív gesztusát hordozza, amennyiben ez a tulajdonnév „kéri, hogy végső soron neki tulajdonítsuk a teljes írott szöveg kimondásának [énonciation] felelősségét” (LEJEUNE, *I. m.*, 25). A Kosztolányi-novella azáltal, hogy elbeszéli, sőt lényegében dramatizálja ezt az igénybejelentést, valójában részint alá is aknázza, hiszen éppen nem Kosztolányihoz, hanem egy másik tulajdonnévhez, Esti Kornéléhoz rendeli hozzá: „Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved” (29), ezt Esti mondja, igaz, azzal a kitételrel, hogy a műveletet Kosztolányira bízza, *te*, ne más tegye rá a nevedet.



szétválása nem ritka Kosztolányi novelláskötetében, amelyben „a beszélő nem azonos a nézővel”,<sup>52</sup> itt mindenesetre arra tehet figyelmessé, hogy Esti már a szerződés történetének elmondásában is társszerző! Esti, aki lemondott az írásról („Én már nem tudok írni”), már a megállapodást bevezető egyezkedés során is íróként viselkedik, ő veti fel pl. a stílus kérdését, és gyors, ám annál beszédesebb összehasonlító elemzést is mellékel a két stílus ellentétes voltáról: „– De a mi stílusunk homlokegyenest ellenkezik. Te újabban a nyugalmat, az egyszerűséget kedveled. Klasszikusok a példaképeid. Kevés dísz, kevés szó. Az én stílusom ellenben még mindig nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes. Javíthatatlan romantikus maradtam. Sok jelző, sok hasonlat. Ezt nem engedem elsikkasztani.” (28) Már ez a jellemzés is keveredést eredményez a két elbeszélői attitűd között. „Kevés dísz, kevés szó”, jellemzi Esti kevés dísszel és kevés szóval barátja újkeletű klasszicizmusát, a maga romanticizmusát pedig mellérendelések halmozásával („nyugtalan, kócos, zsúfolt, cifra, regényes”). Az összegzés azonban („Sok jelző, sok hasonlat”) éppenséggel szűkös, tömör, ellentmond annak, amit állít és inkább az elbeszélő stílusába illeszkedik. Innen nézve nyerhet értelmet az, hogy az elbeszélő korábban iskolai klisékhez fordult, amikor a barátjától kellett megkülönböztetnie magát, valamint az is, hogy amikor az együttműködésre akarja rávenni (Esti dicsérete és a hűségeskü), Esti diskurzusába téved.

Az a „kulcs”, amiben megállapodnak (a gyorsírással rögzített történetekből az elbeszélő minden második jelzőt és hasonlatot töröl), ráadásul egészen szembeötlő módon, mondhatni működés közben érhető tetten az elbeszélés szövegében. Annak a „bolond”, szélsőséges időjárási események övezte napnak a leírásában, amelyen az elbeszélő felkeresi és meg is találja régi barátját, többször, összesen ötször ismétlődik meg egy újabb epikai klisé, a „fütyült a szél” fordulat,<sup>53</sup> ebből három alkalommal közvetlenül egymást követő mondatokban: „Fütyült a szél. Élesen fütyült a szél. Fütyült a szél, fönn magasan, a kémények körül, a háztetőkön, a táviródrótok körül.” (21) Itt lényegében nem más történik meg, mint – a sorrend kérdése – annak a folyamatnak a szemléltetése vagy éppen a visszafordítása, amelyet a társszerzőségről hozott megállapodás előír. Az első előfordulás tekinthető annak

<sup>52</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *Az Esti Kornél jelentésrétegei*, 171.

<sup>53</sup> Amely aztán a ciklus zárónovellájának nyitányában visszhangzik, immár jelölten Esti diskurzusában: „Ordított a szél – szólt Esti Kornél.” (327)

a formulának, amelyet a lejegyző szerkesztő állít elő Esti zsúfolt, cifra stílusából, melyet a következő mondatok szemléltetnek, de talán még indokoltabb lehet azzal az olvasattal próbálkozni, amely a középső mondatot tekint a két stílust (az elbeszélő tömondatát előtte és Esti bővítményeit utána) kiegyensúlyozó „végeredménynek”. Másfelől nézve akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az elbeszélő itt mintegy stílórisan – vagy akár csupán *scriptorként* – igazságot szolgáltat barátjának, amennyiben fokozatos helyreállítja azt a mondatot, amely utóbbi elbeszélő stílusának jegyében fogant. Az immár az egyszerűséget kedvelő Kosztolányi mondata („Fütyült a szél.”) *nem* fojtja el társszerzőjének diskurzusát. Kevéssel később még egyszer megismétlődik ez a variatív szerkesztés. Esti egyik kérdésének ugyanez a hangkulissza szolgáltat hátteret, amelyet az elbeszélés ismét így rögzít: „Künn fütyült a szél.” Amelyet az elbeszélő rögtön korrigál, ismét egy bővített, ezúttal azonban szinonimás helyettesítéssel élő szerkezettel: „Élesen sivalkodott a metsző, tavaszi szél.” (23) Mintha a szöveg tehát önnön létrejöttét, a húzások, átírások és egyéb korrekciók folyamatát rögzítené a maga végleges változatában, szemléltetve azt a munkafolyamatot, amelynek elveit a narratív szerződés határozta meg. Nem teljesen mellékes, hogy éppen az ezekben a mondatokban megragadott esemény idézi fel az elbeszélőben barátja alakját és ülteti el annak vágyát, hogy felkeresse őt („A szél fütyjét hallgattam, s eszembe jutott Esti Kornél”). Az elbeszélés itt tulajdonképpen újrameződik, hiszen mondhatni visszaugrik, megismétli a kezdőpontját, az első mondatot („Már túljártam életem felén, amikor egy szeles tavaszi napon eszembe jutott Esti Kornél” – 9), azt szignalizálva, hogy az egész szövegnek létezik, létezhet – egy másik változata.

Ez azt is egyértelművé teszi, hogy a novella szövegében – nyíltabb vagy rejtettebb módokon – lényegében végbemennek azok a tranzakciók (adósságok és tartozások bonyolításai), melyeknek elvét (vagy „kulcsát”) az a szerződés szabja meg, amelyre az elbeszélés kifut. Az a szöveg tehát, amely elbeszéli a megállapodás létrejöttét, egyben a megállapodás végig-tárgyalásának egyfajta jegyzőkönyvként is olvasható, sőt – ami talán még fontosabb – tudomással bír, alkalmazkodik annak előírásaihoz. Innen nézve úgy is lehetne fogalmazni, hogy a szerződéses modell önnön felülbírálására szólít fel. Aligha túlbecsülhető teljesítményei közé tartozik egyebek mellett az, hogy Estit valóban a könyv *egyetlen hőseként* állítja elő, hiszen

a másikat szerzőnek (a Roland Barthes-i értelemben is *scripteur*nek)<sup>54</sup> teszi meg, továbbá eleve az, hogy a létezésében folyamatosan megkérdőjelezett, „jogi személyként” nemlétezőnek mondott hőst olyan konstellációba helyezi, amelyben megkülönböztethetővé válik elbeszélő barátjától. Estiből, akitől az elbeszélőt apja egy jóslatszerű intelmmel igyekszik távol tartani („Hisz ez senki és semmi. Nem lesz belőle soha senki.” – 16), lesz valaki vagy valami: ha szerzővé nem is, a szerzői jogokról való lemondásával és éppen ezáltal elbeszélővé válik, annyiban lesz a novellaciklus hőse, hogy a legtöbb esetben elbeszélőként lépteti színre és különbözteti meg magától az elsődleges narrátor, aki a szerző identitása fölött is rendelkezik. Estiből csak így lehet valaki. Az elbeszélés ugyanakkor jelzi ennek a kontraktuális identitásnak a korlátait is (a jogi személyként nem létező Esti függetlensége barátjától nem bizonyul megalapozhatónak), amit Kosztolányi oly módon kompenzál, hogy megrendíti a szerződés hatalmát afölött a szöveg fölött, amely végigtárgyalta és előállította.

### *Egy elbeszélő végrendelete (Medve/Bébé)*

Az *Iskola a határon* egyik elbeszélő síkját kijelölő kerettörténetben Szeredy Dani fontosnak mutatózó kérdésére, amely közvetlen válaszban nem fog részesülni, Bébé, Ottlik regényének elsődleges elbeszélője egy túlvilági „postával” érkezett küldeménytől remél orientációt („Az jutott ugyanis eszembe, hogy ebben a csomagban lehet talán felelet Dani kérdésére”).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> „A modern író [*scripteur*] viszont saját szövegével egy időben születik meg: nem tekinthetjük olyasvalakinek, aki megelőzi saját írását vagy több, mint ez az írás, nem alany, amelynek a könyv volna az állítmánya; kizárólag a megnyilatkozás idejében él, s minden szöveget örökké *itt* és *most* írnak. Azért van ez így, mert (vagy ebből következik, hogy) az *írás* nem a lejegyzés, a megállapítás, a bemutatás, a »lefestés« (ahogy a klasszikusok mondták) műveletét jelöli, hanem azt, amit a nyelvészek az oxfordi filozófia nyomán performatív aktusnak neveznek – ritka verbális forma (amelyet kizárólag első személyben és jelenben használhatunk), amelyben a megnyilatkozásnak nincs más tartalma (más közleménye [*énoncé*]), mint a megnyilatkozás aktusa maga: úgy valahogy, ahogy a király *kinyilvánítomja* és a réges-régi költők *megénekelemje*.” (Roland BARTHES, *A szerző halála*, ford. BABARCZY Eszter = Uő., *A szöveg öröme*, ford. BABARCZY Eszter – KOVÁCS Sándor – MIHANCsik Zsófia – ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 1996, 53; *La mort de l’auteur* = Uő., *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Párizs, 1984, 64.)

<sup>55</sup> OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, szerk. FÁBRY Anna, Magvető, Budapest, 1980<sup>5</sup>, 19. A további hivatkozásokat ld. a szövegben.

Mint ismeretes, a csomag az ekkor már halott barát, Medve Gábor kéziratát rejt, egyfajta testamentális szerződés keretében jut el tehát az elbeszélőhöz, aki kétféle értelemben is alkalmas arra, hogy ellenjegyezze azt. Tanúként is bevonódik ugyanis a ráhagyott dokumentum testamentális szerkezetébe: tanúja, résztvevője, sőt értelemszerűen szereplője is a Medve kéziratában elbeszélte történetnek, és, mint nem sokkal korábban kiderül, szerződésük, akárcsak Kosztolányié Estivel, barátságon alapul, vagyis igényt tarthat a barátság általi hitelesítésre. Amikor Szeredy és Bébé beszélgetésében némi zökkenőt okoz a halott barát nevének kétféle említése (ez majd megismétlődik abban, ahogyan Bébé a regényben közvetíteni fogja Medve tényleges elbeszélését), nyilvánvalóvá válik, hogy hármuk szövetsége már a megszólítás formuláját tekintve is elhatárolható attól a közegetől, amelyet Medve „civil barátai” alkothattak.

– Gábort kellene megkérdezni.

– Gábort?

– Medvét.

Most is alig nevettünk, de most másképp. Medve Gábort mi mindig vezetéknevén, Medvének hívtuk, csak az utóbbi években kezdtük néha, kissé félszegül, Gábornak szólítani, a civil barátaihoz alkalmazkodva. (19)

Az utóbbi évek ezen fejleményét fordítja vissza Medve síron túlról megszólaló hangja, amely a „paksamétában” megőrzött kéziratban M.-ként utal az főszereplőre, ehhez Medve az alábbi rendelkezéseket mellékel:

Néhány hete kaptam meg, cukorspárgával összekötött kéziratköteg volt, a külsejére ceruzával ráírva: „B. B.-nek – halálom esetén átadandó – saját kezébe. Ha már ő sem él, kérem olvasatlanul elégetni.” Az első oldal tetejére, a cím fölé ez volt írva ceruzával: „Arra kérek, olvasd el, és ha jónak látod, esetleg kijavítva –” Ezt a másfél sort kihúzta, s ugyancsak kihúzta, amit alája írt: „Kedves Bébé, azokat a részeket, amelyeket (igaznak – külön kihúzva) jónak találsz –” Amit végül nem húzott ki, az már csak a lap szélére fért el, oldalvást írva: „Csináld vele, amit akarsz, édes öregem! Isten veled.” (19–20)

Medve rendelkezésén is megfigyelhető a *civil* közeg és a végrendelezőt a címzettjével exkluzív formában egybekapcsoló kötelék közötti elhatárolás. Medve kizárólag B. B.-t jelöli ki a szöveg olvasójának, a címzett halála esetén a kézirat elpusztításáról rendelkezik, amit a reáliskolában játszódo cselekmény öntükröző formában ki is emel majd, amikor a közösen írott kockás füzetet, amely Bébétől illetéktelen kézbe kerül, Medve, akárcsak egy elárult szövetség immár érvény- és értéktelen dokumentumát, ténylegesen széttépi (372).<sup>56</sup> Másfelől az áthúzott, vagyis végérvényesnek aligha tekinthető, ebben a formában mégis olvashatóként meghagyott instrukciók a túlélő barátot olyan (tulajdonképpen: szerkesztői) autoritással ruházzák fel, amellyel egy szöveg lényegében csak akkor vagy onnantól rendelkezhet, ha valamely nyilvánosság terébe kerül, amely viszont immár a szerzői intenciót is szociális intézményként szabályozza.<sup>57</sup> A végső, kihúzás által immár nem viszonylagosított rendelkezés („Csinálj vele, amit akarsz”) korlátlan autoritással ruházza fel Bébét, ám éppen ezáltal kissé gyengíti is a kitüntetett címzett és a kézirattól eltiltott esetleges befogadók közege között húzott határvonalat, amihez persze megjegyzendő, hogy az ilyesfajta (pl. az exkluzív, intim barátságok és az iskola tágabb közössége közötti) határvonalak fenntartása és áthágása a regény egyik legfontosabb tematikus motívuma. A kockás füzet széttépésének epizódja mellett Bébé és Halász Péter barátságának alakulása tanúsíthatja ezt leginkább, amely egyben az elsődleges elbeszélőt azonosító becenév státuszának és forrásának történetét is magába foglalja, aki még a *civil* életben éppen Halásznak köszönhetően barátkozik meg „ostoba becézőnével” (47–50), melyet nem is árul el az iskolában, de amely ott aztán, ismét egy nem nyilvános címzés nyilvánossá válása (Júlia levelének eltulajdonítása) következtében, ismét szembesít a névvel való azonosulás kihívásával (205–206).<sup>58</sup>

„Csinálj vele, amit akarsz”, ebbe mindenesetre éppenséggel az olvasatlanul elégetés is beletartozik, legalábbis komolyan véve az elolvasásra vonatkozó

<sup>56</sup> Vö. ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza: Iskola a határon című regényéről*, ItK 1982/4., 479.

<sup>57</sup> Vö. ehhez Jerome J. MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, University of Chicago Press, Chicago–London 1984, 75–76.

<sup>58</sup> Halász, aki nem árulja ugyan el az itt „kínosnak” nevezett „becézőnévet”, a levél nyilvánossá válása nyomán kitörő gúnyolódás közepette „kicsit meghökkent, behúzta a nyakát, majd vigyorogni kezdett a többiekkel”. Halász alakja, mint azt számos egyéb példa is igazolhatja, szinte emblematikusan reprezentálja a privát és nyilvános szféra, a civil és az iskolai világ közötti átjárás korlátozott lehetőségét.

kérdés áthúzását. A befejezetlenül hagyott feltételes formula („és ha jónak látod, esetleg kijavítva –”) itt a maga teljes kétértelműségében tárulkozik (az áthúzást Bébé idézete megszünteti!) az olvasó elé. A *kijavítva* határozós bővítmény, valamint később a jónak *talált* részekre vonatkozó, ugyancsak kihúzott (sőt duplán kihúzott, hiszen az *igaznak* szót külön is visszavonó) kitétel tulajdonképpen egy szerkesztői kézbe helyezi a kéziratot. Ez az autoritás ítélni meg, találhatja esetleg jónak a szöveg minőségét, eszközölhet korrekciókat és határozhat értelemszerűen a szöveg nyilvánosságra hozataláról. Ezt a megállapodást is megerősíti, ha lehet így fogalmazni, a közösen írott füzet öntükröző funkciója a regény szövegében, mindenekelőtt abban a párbeszédben, ahol Medve a betegszobában Bébé jóváhagyásáért folyamodik írásának felolvasása után. Ebből a jelenetből sem hiányzik a szöveg javításának gesztusa, továbbá – ezúttal a felolvasás formáját öltve – az sem, hogy Bébé, mint ahogy itt-ott majd a saját elbeszélésében is, idézi és éppen ezáltal hagyja jóvá barátja szavait:

Egyszer így, éjszaka, szokása szerint, felugrott, hogy lelkesen felolvassa, amit írt.

„Ide figyelj! Ez most jó!”

Olvasás közben hirtelen abbahagyta, kijavított egy szót, és újrakezdte.

– No? Jó? – nézett rá aggodalmasan.

– Jó – mondtam.

– Igazán, Bébé?

– Igazán!

Kiszedtem a kezéből a füzetet, s felolvastam én is. Jó volt.

– Jó – mondtam véglegesen.

Medve megnyugodott. Visszadugta a füzetet a fiókjába, és nem törődött vele többé. Egészen másról kezdett fecsegni.” (359)

Medve rendelkezése persze erősen prefigurálja ezt a Bébének kiutalt szerepkört, hiszen maga a szöveg folyamatosan korrigálja, mintegy nem találja elég jónak magát, Medve itt önmaga korrektoraként nyilvánul meg. Ráadásul – mint azt Bébé, némiképp szerkesztői perspektívát magára öltve, észrevételezi is (99) – magának a Medve által hátrahagyott szövegnek bizonyos fordulatait is korrekciónak, átírásnak kell tekinteni, még hozzá pontosan

az iskolában használt közös nyelv és a civil világ „polgári nyelve” közötti váltás eredményeként: Medve „visszafordításai” (*kimenőköpeny* helyett *részgombos télikabát*, *gyengélkedő*, *ismétlés*, *karabély* helyett „ilyen fura szavak”, mint *beteg*, *tanulás*, *puska* – 99) mintha a címzés, a megszólítás ugyanazon kettősségével konfrontálnának, mint a paksamétát kísérő utasítások. Rögtön itt megjegyzendő, hogy – mint az szóba kerül még majd – Bébé a maga elbeszélésében alkalmazkodik Medve hátrahagyott instrukcióihoz, hiszen bizonyos részeket csakugyan igaznak és/vagy jónak talál a kéziratból, legalábbis amennyiben idézi azokat, másokat (sejthetően a szöveg nagyobb részét) nem vesz át szó szerint, átalakítja, korrigálja, kiigazítja, a saját változatával szembesíti őket. „Ha jónak látod”: ez persze másra is vonatkozik, hiszen egyben egy olyan frázissal él itt Medve testamentuma, amely egyszerűen a szabad döntés jogával ruhazza fel a címzettet, aki így felhatalmazást nyer arra, hogy azt tegyen, amit jónak lát. Medve tehát kettős értelemben is visszahúzódik a szövege fölötti autoritás gyakorlásától, az értékeléséről és a közreadását, sőt a megőrzését illető döntésről is lemond. Mit tehet ezzel a hagyatékkal a barátja, aki még él?

A válasz nem teljesen magától értetődő, és az *Iskola a határon* szövege és kompozíciója nem is kínál egészen egyértelmű támpontokat. Amikor Bébé belekezd a kézirat olvasásába, idézésébe, kommentálásába, tulajdonképpen önnön tanú-státuszának kitüntetett pozícióját, és így azt a szövetséget rendíti meg, amelyet Medve hagyatékának átvételével, a kizárólagos címzett pozíciójának elfogadásával szentesített. Mint azt a regény értelmezői kivétel nélkül megállapították, Bébé elbeszéléséből (és önértelmezéséből) az derül ki, hogy Medve tanúságtétele a reálisiskolában töltött időszakról, a barátságuk időszakáról tehát, számos ponton megbízhatatlan vagy hamis, különös tekintettel Medve önjellemzésére. Akár az is megállapítható, hogy Medve történetének megismerése éppenséggel nem közelebb juttat a halott barát megértéséhez, hanem inkább éppen ennek határaival szembesíti a kézirat örökösét:<sup>59</sup> a végrendelet teljesítésének eredményeképp bizonyos értelemben egyre kevésbé fogja tudni, ki is az, akinek igent mondott a testamentumára. Ez érdekes módon éppen olyan háttér előtt nyer megállapítást,

<sup>59</sup> Vö. HANSÁGI Ágnes, *A magyar prózahagyomány iskolája = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – HORVÁTH Csaba – PALKÓ Gábor – WERNITZER Julianna, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2014, 60.

amelyben Bébé barátja irodalmi alkatának, írásmódjának, stílusának alapos ismerőjeként és ismeretében kénytelen szembesülni Medve bizonyos idegenségével.<sup>60</sup> Ráadásul – függetlenül ettől vagy sem – bizonyos értelemben maga is, ha el nem is égeti, de mégiscsak eltünteti, olvashatatlanra teszi a szöveget, amennyiben rátelepíti a saját változatát, érzékelhetővé teszi az olvasói-szerkesztői beavatkozásait és közbeszólásait, sok esetben meggátolva a két elbeszélői pozíció és így az elmesélt történetet hitelesítő autoritások világos elkülönítését. Mi több, a kézirattal való első szembe-sülést követően Bébé, aki majdnem egy évig fog majd „pepecselni” azzal (423–424), egyenesen amellet keres érveket, mintha tehát éppen ezzel igazolná vissza vagy teljesítené be barátja végső rendelkezését, hogy a szöveg valóban megsemmisíthető. Csak ha Medve változata fölöslegesnek és „telefirkált papirosként” kidobhatónak minősül – akár azért, mert nem mond ellent Bébé emlékezetének, akár azért, mert bár ellentmond, tévesnek bizonyul<sup>61</sup> –, akkor állítható helyre a folytonosság a felidézett múlt és az olvasás (és elbeszélés) jelene között, illetve biztosítható a megértés:

Mégiscsak végig kell menni Medve kéziratán. Fölösleges viszontagságok? Akkor még világosan értettem az életet, úgy kezdődött. S ha kidobhatom fölösleges, telefirkált papirosként az egész paksamétát – hiszen azt írta, csináljak vele, amit akarok –, akkor most ott folytathatnám. A világosságnál, a rendnél. A pancsolatlan dolgoknál, ahogy Szeredy mondta.

Meg kell ezt nézni. Meg kell próbálni. Hátha csakugyan ki lehet dobni. (45)

<sup>60</sup> „Meg vagyok róla győződve, hogy Medve Gábor őszintén írja le az érzéseit, és hogy emlékezete sem csalja meg. Nemegyszer elképesztett vele, hogy milyen bámulatos pontossággal emlékszik vissza ősrégi dolgokra a legapróbb részletekig; holott az én emlékezőtehetségem sem mindennapi. Az írásait pedig, különösen korábbi elbeszéléseit, olyan felfokozott, szinte embertelen, már-már megengedhetetlennek tűnő, szörnyeteg őszinteség jellemzi, hogy némelyik kritikusa modorosságnak bélyegezte, jóllehet igazságtalanul. De ha azon a szeptemberi napon Medve csakugyan valamiféle férfiasan vonzó, a gyerekkorunknál valódi és izgalmasabb világot sejtett vagy remélt itt találni, ahogyan írja, akkor sokkal jobban különböztünk egymástól, mint hittem volna.” (OTTLIK, *I. m.*, 40.)

<sup>61</sup> Vö. ehhez JAKUS Ildikó – HÉVIZI Ottó, *Ottlik-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004, 183–185.



Medve elbeszélése a tisztánlátás próbatétele is, de egyben a kontinuitásé is: „úgy kezdődött (...) most ott folytathatnám”, vagyis Medve szövege, ha eldobhatónak bizonyulna, zárványként viselkedne, olyasvalamiként, idegen szövegtestként, amelynek kimetszésével Bébé saját elbeszélése organikus egészzé állhatna össze. Az *Iskola a határon* szövege minden pontján cáfolja ezt a lehetőséget. Még akkor is így van ez, ha Medve a legalapvetőbb elbeszélői döntésével, nevezetesen azzal, hogy – mint azt Bébé, aki tulajdonképpen kétszer is nekikezd Medve elbeszélésének (23, 28), rögtön észrevételezi is – egyes szám harmadik személyben ábrázolja hőseit, M.-et, maga is jelzi valamiféle eltávolítás lehetőségét. Erre Bébé elbeszélőként (és olvasóként) egy formálisan egységes, teljesítményét tekintve mégis kettős gesztussal válaszol, tulajdonképpen egy narratív tranzakcióval. Csakis az ő elbeszélői jelenlétének és utasításainak köszönhetően tudható vagy legalábbis nyerhető bizonyosság arról, hogy az elbeszélő Medve és a kézirat főszereplője, M., azonosak egymással, vagyis hogy valójában én-elbeszéléssé (illetve akár valamiféle önéletrajzzá) transzformálható Medve narrációja.<sup>62</sup> Ez a tranzakció kettős következménnyel jár a fentebb érintett kérdés tekintetében: Bébé egyfelől zárt struktúrába helyezi az önmagát önnön szövegében tükröző Medve ábrázolását, másfelől viszont – és ennek még lesz jelentősége – mégiscsak éppen ezzel lehetővé teszi a kétféle elbeszélői mód közötti átjárást, különösen ott, ahol Bébé Medve szövegét parafrázálva, de nem, legalábbis nem jelölten közvetlenül idézve adja elő az utóbbi által (is) megörökített eseményeket. Bébé önkomentárja ehhez a művelethez az „önarckép” kategóriáját mozgósítja – azon a ponton, ahol nyíltan azonosítja Medve Gábort és M.-et, tulajdonképpen azt nyomatékosítja, hogy az egyes szám harmadik személyű elbeszélő mód ezt az önarcképet torzíttja el.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Vö. ehhez TÁTRAI Szilárd, *Az elbeszélés lehetőségei*, Magyar Nyelvőr 2002/2., 80–82.; ill. Uő., *Az Iskola a határon perspektivikussága = „Próza az, amit kinyomtatnak”*, szerk. BEDNANICS – HANSÁGI – HORVÁTH – PALKÓ – WERNITZER, 122–123.

<sup>63</sup> „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. Ezért vagyok kénytelen megszakítani itt, és közbeszúrni egyet-mást. Nem jó az arckép. / Akárkit is akart ábrázolni ezzel az M.-mel, én csak önarcképnek tudom felfogni, és ebben az értelemben fogom kijavítani ezentúl is. Lehet, hogy parlagi módon belekontárkodom a művébe, de hát azt írta, hogy csináljak vele, amit akarok. Márpedig az én festőszememnek nagyon

A Medve felhatalmazására támaszkodó beavatkozásai tulajdonképpen az önarckép kiegészítését, korrekcióit szolgálják, vagyis: Bébé elbeszélése maga szentesíti, sőt állítja elő tökéletes formában az elbeszélő és elbeszélte Medve azonosságát, akár Medve – az őszintétlenség gyanúját is magára vonó – elbeszélésének ellenében.

Ez persze – csak látszólag paradox módon – éppen azt vonja magával, hogy a két elbeszélői szólam nem marad teljesen izolálható: különböző mértékben és módokon járják át egymást, illetve válik diffúzzá a határvonal a két narrátor hangja és – ezzel nem teljesen azonos helyeken és formákban – perspektívája között. A regény számos értelmezője bemutatta már, ezért nincs szükség kimerítően tárgyalni azt a folyamatot, ahogyan a szöveg előrehaladásával egyre inkább háttérbe szorul Medve kéziratának közvetlen idézése, és Bébé kiegészítő vagy kiigazító kommentárjai átadják a helyüket egy olyan megszólalásmódnak, amelyben ingadozik vagy olykor lehetetlenné válik egy rövidebb vagy hosszabb szövegrész hozzárendelése az egyik vagy a másik elbeszélőhöz.<sup>64</sup> Ezt gyakran egészen egyszerűen Medve/M. elnevezésének következtlen alakulása szignalizálja (a kézirat M.-jét Bébé gyakran teljes névvel oldja fel, egy már idézett helyen viszont a szerzőjét nevezi M.-nek). Sok esetben Bébé jelölten fordul oda, illetve adja bizonyos mértékig át a szót Medve szövegének oly módon, hogy egyrészt egyszerűen nem teszi ki az idézőjeleket, másfelől mégis megadja a „forrását”. Pl. az első rész 7. fejezetében figyelhető meg ez az eljárás, ahol egy jelenet elbeszélésében Medve nézőpontját veszi kölcsön, amit persze narrátorként – belső nézőpontot alkalmazva – megoldhatna a kézirastra tett utalás nélkül is: így amikor a szöveg arról az időszakról számol be, amelyet Medve a fogdában töltött (235–236), Bébé mint elbeszélő értelemszerűen nem viselkedhet homodiegetikus tanúként, ez ugyanakkor nem kell, hogy megakadályozza abban, hogy közvetítse Medve tapasztalatait, pl. tudjon

---

hűtlen ez a portré.” (OTTLIK, *I. m.*, 33–34.) A regényről készült befogadásszociológiai vizsgálat tanúsága szerint nem egy olvasója Bébéhez hasonlóan értékelte Medve elbeszélésmódját arra hivatkozva, hogy a másodlagos elbeszélő „regényt akart írni, tudatosan változtat a történeteken” (KAMARÁS István, *Olvasó a határon, Az Iskola a határon fogadtatásának és befogadásának vizsgálata*, PONT-Savaria, Budapest, 2002, 77.)

<sup>64</sup> Ld. elsősorban SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 84–87.; TÁTRAI, *Az elbeszélés lehetőségei*, 160–162.; JAKUS – HÉVIZI, *Ottlik-veduta*, 134–135.

arról, hogy a foglyot idegesítette a madzagjától megfosztott alsónadrágja vagy a pricc keménysége. Tanúi pozíciójának hitelességét ugyanakkor inkább az erősíti meg (és óvja meg a fikcionálás közelébe sodródó narrátor megbízhatatlanságának gyanújától), ha az erről szerzett tudásának a kézirat a forrása. Az első rész 18. fejezetében, ahol Medve eltűnéséről, szökéséről esik szó, hasonló a helyzet, azzal a fontos kiegészítéssel, hogy egy ponton Bébé nyíltan szignalizálja, hogy bárhonnan is származnak az ismeretei arról a – bahtyini terminussal fogalmazva – kronotoposzról, amelynek lényege a történet fő helyszínének és környezetének tagadása (ideértve a tanúként szolgálni képes társak jelenlétének tagadását is), ezeket nem közvetlenül a kéziratot idézve ábrázolja.<sup>65</sup> Medvét nyomasztja, hogy a szökés során sem tudja megszabadítani a tudatát azoktól, akiket hátrahagy, ezt Bébé (aki itt feltételezhetően saját magát is viszont kell, hogy lássa barátja történetében) szabad függő beszédben adja elő, ám úgy, hogy a többes szám első személyű igével nyomatékosítja saját elbeszélői autoritását: „Heves gyűlölet fogta el: hogy *mertünk* az eszébe jutni?” (251; kiem. K.-Sz. Z.)

A 7. fejezet fentebb említett részében a váltás Medve kedvezőbb perspektívájára („De Medve Gábor ágya, a fal melletti soron, amúgy is közelebb volt a sűrű szemöldökű Formes Attilához, tehát mindenképpen megbízhatóbb, ha az ő leírásához folyamodom” – 54) egyben az elbeszélői szólam váltásával is jár. „Medve arra lett figyelmes”, „Medvének azért tűnt fel az egész jelenet” (54, 55), ezeket, valamint Medve (többek közt a Trieszti-öböllel kapcsolatos, pontosabban a Trieszti-öbölről alkotott képzelethez vonatkozó) emlékeinek ezt követő előadását egy belső fokalizációt alkalmazó elbeszélés anélkül is megvalósíthatja, hogy szignalizálja egy másik elbeszélő potenciális jelenlétét (pl. amikor Bébé előadja Medve első párharcát Merényivel, tud arról, hogy barátja „úgy érezte, hogy kiszakad a karja”; 78). Azzal viszont, hogy ezt megteszi, Bébé tulajdonképpen saját elbeszélői pozíciójának korlátait nyomatékosítja: mondhatni annak ellenére tudja elmondani, mi zajlott Medve fejében egy olyan esemény közepette, amelynek mindketten szemtanúi voltak, hogy belelátna abba. A megelőző fejezet proleptikus utalása („Medve azt írja, hogy valamin

<sup>65</sup> Ezt a technikát a regény öntükröző gesztusainak összefüggésében magyarázza SZEGEDY-MASZÁK, I. m., 125.

éppen gondolkozott, de ez a sok vezényszó-pattogtatás kiverte a fejéből, pedig fontos dolog volt, a Trieszti Öböllel kapcsolatban. Később megint eszébe jutott, de aztán újra megzavarták, és se aznap, se másnap nem tudta rendesen végiggondolni.” – 47) egyértelművé is teszi, hogy Medve szövegéről van szó, illetve azt is, hogy amikor Bébé diskurzusa szabad függő beszéddel él, akkor potenciálisan a kézirat is ott van a háttérben, vagyis tulajdonképpen kétszeres vagy tükrözött szabad függőről van szó, amit az leplez el, hogy Bébé azonosítja az elbeszélő és elbeszélt Medvét a kéziratban. Ez persze el is torzítja annak feltételezhető struktúráját, hiszen bizonyos esetekben nehéz volna döntést hozni afelől, hogy a kéziratban, amely tehát bizonyos értelemben minden idézés és megidézés ellenére hiányzik a regény szövegéből,<sup>66</sup> egyes mondatokat kizárólag az elbeszélőhöz, vagy éppen megosztott formában az elbeszélőhöz és a főszereplő M. elbeszélt tudatához kell-e hozzárendelni.

Mindeközben meglehetősen ironikusnak mondható, hogy az az első rész 7–9. fejezetén áthúzódó eseménysor, amelynek eredményeképp Formes Attilát megfosztják feltűnően jó állapotú lábbelijétől, és amelynek előadásához Bébé a jobb megfigyelő pozícióban lévő Medve ábrázolásához fordul, végső soron éppen utóbbi nézőpontjának megbízhatatlanságával szembesít. „Formes véletlenül egy tűrhetőbb pár cipőt kapott a raktárban, úgy látszik” (62) – ezzel a mondattal zárul a Medvére támaszkodó 7. fejezet, a 8. első mondata viszont, közvetlenül erre visszautalva, Medve figyelmetlenségéről számol be, aki jócskán megkésve észleli azt („Formes véletlenül egy pár vadonatúj, csodálatos, kapcsos cipőt kapott a raktárban, s több mint egy napja ebben járt már, de Medve még észre sem vette, úgy látszik”), amit, mint rögtön ezután kiderül, barátja régóta regisztrált már („Bár ennek a jelentőségéről fogalmam sem volt, én már régen ismertem Formes gyönyörű kapcsos cipőjét. Már előző nap feltűnt nekem, amikor ebéd után kitereltek bennünket a főépület elé.”). A szöveg számos ponton egyértelmű hangsúlyt helyez Medve elbeszélésének megbízhatatlanságára. A legeklektásabb módon talán ott, ahol egy verekedést előbb a kéziratból idéz, M. itt jajveszékkel, szánnalmas sivítózást csap, szégyenletesen védekezik (104–105), Bébé változatában viszont (ez volna az „igazság”) Medve nem jajgat, félelmetes némaságában

<sup>66</sup> Ld. ehhez még NÉMETH Zoltán, *Posztmodern szövegalkotás Ottlik Géza Iskola a határon című regényében* = „*Próza az, amit kinyomtatnak*”, szerk. BEDNANICS – HANSÁGI – HORVÁTH – PALKÓ – WERNITZER, 122–123.

inkább bátornak és tisztelet parancsolónak mutatkozik (114–115). Bébé itt kétszer is utal arra, hogy szó szerint idézi, de éppen ezért kiegészíteni is kényszerül a kéziratot: mérlegre teszi Medve írói megfontolásait („nyilván valamilyen írói fogásnak szánja, talán így tömöríti a mondandóját, összevonja a jellemeket”, majd: „Valami célja volt ezzel a ferdítéssel kétségtelenül”), és az alábbi konklúzióra jut: „Ezért (ti. az írói fogásokat érzékeltetendő – K.-Sz. Z.) is idéztem szóról szóra. El kell mondanom azonban az igazságot is.” Az igazság, vagyis az, ami hiteles ábrázolásnak minősül Bébé emlékezete, pontosabban a Medve emlékezetével szembesített Bébé emlékezete felől, nem áll, nem állhat ott a kéziratban, éppen ezért kell utóbbival tenni valamit, kiigazítani, kommentálni, pepecselni vele vagy akár csak indokot keresni arra, hogy kidobható legyen. De vajon miért?

Mert a pusztá idézet – képtelen hitelesíteni magát. Szó szerint idézni, ez a hűtlen hűség egy az *Esti Kornél*-történetben is megfigyelthez hasonló mintázatát tárja fel: inkább gyengíti, mint megerősíti pl. a megnyilatkozást a beszélőhöz láncoló köteléket, és ezzel persze ki is emeli a hitelesítések, visszaigazolások vagy ellenjegyzések azon hálózatából, amely szabályozza a megszólaló viszonyát önnön beszédaktusaihoz, pl. ez utóbbiak szubjektumává avatja vagy azonosítja az elbeszélt történet főszereplőjével. (Innen nézve is – és visszautalva Medve hagyományozó gesztusának önkorrekcióira és kihúzásaira is – igazán megvilágító Esterházy Péter híres *Ottlik-hommage*-a, az *Iskola a határon* egyetlen papírlapra lemásolt, a szó szerinti idézés útján olvashatatlanná tett szövege.) A regény fináléjához közeledve ismét előtérbe kerül az idézés művelete. A Mohács felé tartó hajón éjjel Medve, Bébé bosszantásául, „összevissza” kezdi el mondani a Miatyánk szövegét, amelynek nem-ismeretével Bébé játékosan meggyanúsítja: „Most elkezdte összevissza mondani az imát, és egyes számban, hogy engem bosszantson.” (433) Fontos, hogy Medve olyan technikát választ a szó szerinti idézet megtörésére (nevezetesen a grammatikai személy megváltoztatását), amellyel, mint arra fentebb már adódott példa, Bébé maga is él, amikor feldolgozza és közvetíti barátja hagyatékát, és amelyet értelemszerűen oda lehet sorolni az önmagáról harmadik személyben író Medve egész kéziratának fő kompozíciós elképzelései közé. Vajon az bosszantja Bébét, hogy Medve nem pontosan idézi az ima szövegét (ezt bőségesen meg fogja tenni majd ő maga is Medvével), vagy inkább az egyes szám? Az ezt követő eszmecsere vagy vita, ahol Medve barátai fejéhez vágja mindazt, „amit örökké magyarázni szokott” (434), Bébé eszébe juttatja azokat a jegyzeteket,

amelyeket szintén tartalmazott a hagyatékot egybefogó paksaméta. Ezeket Bébé ki-, illetve egyben a regény szövegébe bemásolja. Medve ezen feljegyzései filozofikus, matematikai-fizikai hasonlatokkal élő okfejtések, amelyeknek fontos sajátossága, hogy első személyű formulákat sem nélkülöznek. Nem biztos, hogy érdemes, illetve megalapozott volna ezeket a regény elbeszélő struktúrájára is vonatkoztatható elméleti kommentárokként olvasni, mindazonáltal némely ponton összefüggésbe hozhatók azzal. Medve „a személytelenség végső kérésein belül” pozicionálja magányát, később pedig a megértés azon csodájáról ír, „hogya közölni tudunk többet is, mint a mondanivalónk”, illetve „hogya felfogjuk azt is, ami nincs benne, s ami bele sem férhet kifejezőeszközeinkbe” (435) – tulajdonképpen ezt a csodát kell megvalósítania a kézirattal pepecselő Bébének, aki festőként ráadásul nem is a szavak embere, bizonyos értelemben pontosan ezt a kihívást támasztja a rá hagyományozott kéziratcsomag, amelyet, innen nézve konzekvens módon, nem elegendő pusztán idézni. Sőt akár azt az előírást is ki lehet olvasni Medve feljegyzéseiből, amely az önmegértés folyamatát az egymáshoz közelítő tudatok olyan mozgásának feltételéhez köti, melynek mintázatát tulajdonképpen Bébé és Medve elbeszélői szólamainak alakulásában is meg lehet figyelni.<sup>67</sup> Bébé ugyan nem érti Medve „matematikai hasonlatait”, de a használati szabályukat ismerni véli, valamiféle mentegetőzéseként szolgálhatnak: „Mindig matematikai hasonlatokkal hozakodott elő, ha érezte, hogy megint elég undok volt, mert azokat én nem értettem.” (436)

A pontosan idézett vagy megőrzött szövegek státusza a regényben mindenestre ambivalens. Fentebb már szóba került az illetéktelen kézbe kerülése után Medve által szétépett kockás füzet, amelynek visszaszerzését Bébé – implicit módon fogadkozva – hiába helyezi kilátásba és valósítja is meg, ez sem tántorítja el a barátját a füzet megsemmisítésétől. Medve árulásnak minősíti a füzet kiszolgáltatását és lényegében ennek következményeként kerül sor a megsemmisítésre, illetve először a vonatkozó fenyegetésre, Bébé viszont éppen ezt, vagyis hogy Medve nem tekinti lekötelezettnek magát, minősíti hálátlanságnak: „Vadállatias, hálátlan dög volt. (...) Mindig ilyen

<sup>67</sup> „Mert konvergens, egy metszőpontból kiinduló sugárnyaláb tagjainak is tekintetjük magunkat, hiszen annál jobban közeledünk egymáshoz, minél beljebb haladunk önmagunkban, magányunk közös centruma felé – noha a szűkebb vagy tágabb gömbfelületeken, melyekből diszkrét pályákat, elszigetelt ponthalmazokat ütünk ki, esetleg egyáltalán nem érintkezhetünk.” (435–436)

volt. Mint aki senkinek nem tartozik semmivel.” (372) Árulásról és boszszúról van szó természetesen: Bébé visszaszerzi a füzetet Merényiéktől, akikhez ekkor közelebb kerül és akikkel együtt teszi ki Medvét a futball-csapatból („kitették”, jelenti be többes számban fogalmazva Bébé – 385), Medve széttépi a füzetet és egy másik árulóval, Tóth Tiborral kezd barátkozni. Fontos, hogy amiként Merényiék számára végső soron értéktelennek bizonyul a füzet, amelyet „döntő bizonyítéknak szánt[a]k eredetileg, aztán unottan olvasgatták, és nevettek rajta”, ugyanúgy Medve számára sem fontos a futball. A füzet egyfajta üres jelölővé válik, amely éppúgy szignalizálhatja Bébé és Medve barátságát, mint az árulást, a hatalommal való együttműködést, Bébé hűségesküjét vagy akár Medve hálátlanságát. Éppen ezért nincs igazi jelentősége annak, hogy mi van benne, legalábbis jóval kisebb, mint a birtoklásának. Performatív funkcióját tekintve egy pecsét, amely egyszerre teszi olvashatóvá és olvashatatlanná azt a szövetséget, amelyet hitelesít és tulajdonképpen azt a szöveget is, ami benne áll. Megsemmisítése (amelyről áttételesen Bébé is megállapítja, hogy Medvének igaza volt ezzel a tettel) bizonyos értelemben ennek belátásáról is tanúskodik és – legalábbis elfogadva az öntükröző viszonyát Medve testamentumával – egy lehetséges magyarázatot vázolhat fel arra nézvést is, hogy miért valószínű opció Bébé számára – aki felhatalmazást nyer arra, hogy azt tegyen a kézírással, amit akar – Medve szövegének mellőzése, akár a kidobása is.

Ezt az utat azonban mégsem választhatja. Ellentétben a kockás füzet körforgásának idősíkjával ugyanis Medve már nem él, nem lehet jelen másként, csak a barátjára hagyományozott szövegeiben. Amit Bébé ezzel a hagyatékkal tesz – elolvassa, idézi, nem idézi, kommentálja, kiigazítja, narratív szerkezetében átalakítja –, nemcsak azt a célt szolgálja, hogy ellenőrizze saját emlékezetét, illetve közelebb jusson a Szeredynak adandó válaszhoz, hanem azt is, hogy valamiféle elbeszélői autoritást kölcsönözzön Medvének, vagyis hogy helyreállítsa, illetve feltárja a szövegében azt az elbeszélői alapviszonyt, amelyet – mint az fentebb szóba került – önmagában az idézés képtelen visszaigazolni. És amely egy tisztán elhatárolt keretszerkezetes elbeszélésben is alárendelné Medve pozícióját az elsődleges narrátornak. Bébé vonatkozó beavatkozásainak az az alapja, hogy azonosítja Medvét mint elbeszélőt M.-mel, a szöveg főhősével. Ebből sok minden következik. Mindenekelőtt, egészen egyszerűen, az, hogy már ezen a primer szinten bele kell avatkoznia Medve szövegébe (legalábbis átírni a nevet), és még valami ennél talán komplexebb is: egy különös függő, leginkább szabad függőként



leírható beszédhelyzet telepedik lényegében az egész szövegre. A szabad függő beszéd, amely kategória a modern regény kialakulásának nyomán került a stilisztikai és elbeszéléseleméleti vizsgálatok látókörébe olyan szerzőknél, mint pl. Charles Bally<sup>68</sup> vagy Oskar Walzel,<sup>69</sup> szűk, grammatikai értelemben is jelen van az *Iskola a határon*-ban, amely persze az idegen tudat közvetítésének egész narratológiai arzenálját felvonultatja, akár még az ún. tudatfolyamot is ideértve (ebből a szempontból a zárójelenetet megszakító monológ lehet érdekes, amelyet sűrűn tagol a „gondolta Medve” közbevetés: 436–438). Ami ennél azonban fontosabb, az inkább egy olyan jelenség, amelyet Balassa Péter sejtett meg és keresztelt el „rejtett függő beszédnek”.<sup>70</sup>

Ha igaz ugyanis az, hogy a szabad függő beszéd egyik meghatározó kritériuma az, hogy a narrátor jelenlétét valamiképpen tételezettnek kell tekinteni akkor is, ha az idézett szereplőtől való megkülönböztethetősége grammatikailag nem jelölt,<sup>71</sup> akkor ez a struktúra kiterjeszthető arra a folyamatra is, ahogyan Bébé közvetíti Medve szövegét. Vagyis nem csupán azokra a helyekre, ahol a szűkebb terminológiai értelemben is szabad függőről van szó, mint az első rész 7. fejezetében, ahol Medve megpróbál a „Trieszti Öbölre” gondolni (egy példa: „Nem bírt olvasni sem. Semmi másra nem tudott gondolni, csak arra, vajon mi lehet az iskolában. Bement-e Dégenfeld apja.” – 58). Azzal ugyanis, hogy azonosítja Medve szövegének elbeszélőjét M-mel, ez a struktúra áthelyeződik arra a relációra, amely Medve elbeszélésének jelenlétét szabályozza Bébé elbeszélésében. Leszámítva a szó szerinti idézéseket, valamint azokat a helyeket, ahol Bébé korrigálja a barátja emlékezetét és ezáltal világosan szignalizálja a két elbeszélői pozíció összeférhetlenségét, lényegében mindenütt, még ott is, ahol Bébé feloldja a főszereplő nevének rövidítését, a szabad függő beszéd struktúrája rajzolódik ki Medve elbeszélői mondatai és az ezeket közvetítő-átvevő Bébé diskurzusa között,

<sup>68</sup> Charles BALLY, *Le style indirect libre en français moderne*, I-II, GRM 1912/10–11., 549–556. és 597–606.

<sup>69</sup> Oskar WALZEL, *Von „erlebter” Rede* = Uő., *Das Wortkunstwerk*, Quelle & Meyer, Lipcse, 1926, 207–230.

<sup>70</sup> BALASSA Péter, „...Az végeknél...” = Uő., *Átkelés I.*, (Balassa Péter Művei 6, szerk.), VÁRI György, Balassi, Budapest, 2009, 85.

<sup>71</sup> Ld. ehhez, elmélettörténeti keretben, Roy PASCAL, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester UP, Manchester, 1977, 1–32. A kettős hang jelenlétének feltételezése bizonyos értelemben ugyanakkor félrevezető, ld. erről Doris COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, Princeton, NJ, 1978, 112.



hiszen – leszámítva utóbbi beavatkozásának említett formáit – nincs mód a két narrátori szólam takaros szétválasztására. Ez a struktúra egyrészt kardinális, ám itt nem tárgyalható narratológiai dilemmákkal szembesít (vajon a szabad függő beszéd struktúrája nem veti-e rá az árnyát általában számos olyan elbeszélői szituációra is, amely perszifikált, homodiegetikus narrátort léptet színre), továbbá megerősítheti Ottlik kezdeményező szerepét a 20. század végére tételezett ún. prózaforulat előkészítésében is (mindenekelőtt Esterházy *Függőjére* érdemes természetesen utalni, amelynek szövegét Ottlik mondatai is erőteljesen formálják). Ami pedig Medve és Bébé testamentális megállapodását illeti, arra figyelmeztethet – és ez egyben vissza is igazolja a megállapodás értelmét –, hogy talán egyetlen elbeszélő sem válhat önérejből, önmagát tételezve, teljesen *függetlenül* azzá.

### „Jeges én” (Nádas)

Létezhetnek, persze – mint ahogy akad is rájuk nem egy példa – elbeszélők, akik (vagy, hiszen nem feltétlenül öltenek perszifikált alakot, amelyek) erőteljes ellenszegülést fejtenek ki az ilyesfajta feltételeességgel vagy függőséggel szemben, másként fogalmazva: olyan narrátorok, akik vagy amelyek tagadják saját pozíciójuk és szólamuk konvenciókból, megállapodásból vagy valamiféle felhatalmazásból való eredeztetését. Olyan, önmagukat megalapozó vagy önmagukat autorizáló elbeszélői hangok tehát, amelyek abban az értelemben deklarálják önnön szuverenitásukat, hogy nem tartanak igényt vagy, talán még inkább, minden lehetséges eszközzel megkérdőjelezzik az olyasfajta megállapodások szükségszerűségét, amelyek a pozíciójuk és megszólalásuk érvényességét igazolnák vissza. A Nádas Péter *Párhuzamos történetek* c. nagyregényének (2005) kritikai fogadtatásában sűrűn megnyilvánuló olvasói irritáció arról tanúskodhatott, hogy a regény előképekre nehezen visszavezethető (és nem egyöntetűen sikerültnek ítélt) narratív építménye mindenekelőtt egy nehezen azonosítható, nehezen megszemélyesíthető, a regényt átszövő hangok hálózatában bajosan pozicionálható elbeszélő tételezése okán teremtett kihívást professzionális olvasói számára is. A regény személytelen narrátora egyszerre mutatkozott megalapozhatatlanul önkényesnek és kontúrталansága okán megbízhatatlannak, egy olyasfajta irodalmi bűvészkedés ágensének, amely folytonosan konfrontálja az olvasót saját leleplezhetetlenségével. Margócsy István kritikája, amely lényegében kudarcnak minősítette Nádas vállalkozását, az elbeszélő

korlátokat nem ismerő – és amúgy Nádas nem szépírói megszólalásaiban is meg-megmutatkozó – „magabiztossága” mögött egy „mindentudó elbeszélő” klasszikus pozícióját vélte felfedezni, aki még a regény cselekményének töredékességeivel és homályosságaival is arról győz meg, hogy éppúgy rálátása van a regény világán (fontos, hogy ezt érdemes szorosan szövegvilágnak érteni!) kívül eső, vagyis abban adott esetben még hiányként, titokként, elhallgatásként sem jelentkező összefüggésekre, mint a szereplők mind-egyikének tudatára vagy tudattalanjára. És mivel nincs, nem épül ki olyan instancia a regényben, amely ellenőrizhetővé vagy egyáltalán leírhatóvá tenné a narrátori hang és perspektíva mozgásait, ez utóbbi azt az előfeltevést érvényesítené, hogy „amit ő mond, az úgy van”.<sup>72</sup> Az olvasó magatartásához, pl. az elbeszélő autoritás ellenjegyzéséhez vagy megkérdőjelezéséhez nem sok támpont adódik, a legújabb Nádas-monográfia pl. egy olyan „bizalmat” írt elő a regény befogadói számára, melyet éppen az az attitűd, a „figyelmes olvasásé” akaszthat meg számos ponton, amelyre – jobb híján – ez a bizalom alapozhat: „Mindennek ellenére, vagy mindezzel együtt, mégiscsak bízunk kell benne. Bízunk kell abban, hogy a nyitott és figyelmes olvasás során megszülethet bennünk a kiszámíthatatlanul önkényes elbeszélő iránti bizalom.”<sup>73</sup> A megfogalmazás persze beszédes: a bizalom, természete okán, nem (teljesen) megalapozható, ha az lenne, nem volna szükség bizalomra, amelynek létezését tulajdonképpen öntükröző formában csakis önmaga, a bizalom szavatolja. Bízunk kell abban, hogy megszülethet bennünk a bizalom.

A talán legfontosabb észrevétel, amely az elbeszélői mindentudás benyomását alátámaszthatja, persze, mondhatni, óhatatlanul kétélű. A regény narratív szerkezetének talán legszembeötlőbb sajátossága ugyanis az elbeszélői szólam egyfajta kontúrtalansága, vagyis az, hogy nehezen határolható el a szövegben fellépő más hangoktól. Az a tipográfiai eszközökkel – vagy inkább éppen eszköztelenséggel – is nyomatékosított tartózkodás, amely lemond az elbeszélői és szereplői megszólalások egyértelmű jelzéséről és így megkülönböztetéséről, egy mélyebb szerkezeti elvet tár fel, nevezetesen a narrátori szólam és a szövegben felbukkanó egyéb hangok nyelvi-stiláris megkülönböztetésének elutasítását. Ez – egyebek mellett – azzal a következménnyel

<sup>72</sup> MARGÓCSY István, *Margináliák = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 188. Ld. még BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Budapest, 2018, 448–452.

<sup>73</sup> BAZSÁNYI, I. m., 452.

járt a recepció tanúságtétele szerint, hogy nem mindig adódtak biztos támpontok a szabad függő és a feltételezett egyenes beszéd közötti különbségtétel számára. Helyenként „eldönthetetlen, ki beszél”.<sup>74</sup> Az elbeszélő bárhol, bármilyen ponton érintkezhet az idézett vagy éppen egy cselekmény jelenidejében megszólaló szereplők hangjával és tudatával, a rendkívül gyakran alkalmazott szabad függő beszédet egy az Ottliknál tárgyalttól merőben eltérő funkcióba helyezve. Szirák Péter, ez utóbbi összefüggést tekintve Margócsy észrevételeihez csatlakozva, a regény nyitójelenetének példáján világít rá, hogy az amúgy a regényben nagy szerepet játszó elbeszélői kommentárok (ezek lennének azok a kézenfekvő pontok, ahol a narratori szöveg mégiscsak jelölten eltávolodhatna a szereplőtől) sokszor szintén nem szakadnak el a függő beszéd szerkezetétől, vagyis hozzárendelhetők a jelenetben színrevitt szereplők valamelyikéhez (akár: mindegyikéhez).<sup>75</sup>

Ezek az észrevételek persze jó okot szolgáltatnak annak az értelmezői gesztusnak a felülvizsgálatára, amely auktoriális elbeszélőt tételez a regényben.<sup>76</sup> A regény maga felkínál ugyan alternatív (ön)értelmezéseket narrációs stratégiájának megragadásához, pl. ott, ahol az elbeszélői tudat körvonalazhatóságának gátoltságát, illetve egyáltalán a narrátor perszónifikációjának korlátait egy „jeges én” instanciájában perszónifikálja mégis, ráadásul éppen a személytelen narráció uralmát egyedül megtörő én-elbeszélő jellemzése során,<sup>77</sup> ez azonban némiképp félrevezető. Ez a narrátornak tulajdonított közömbösség vagy szenvtelenség ugyanis egyfelől éppen azzal ütközik a határaiba, hogy sok esetben nehezen határolható el a szereplői tudatoktól és perspektíváktól, másfelől pedig ott, ahol olyan, határozott kommentárokat vagy leírásokat nyújt a megjelenített szereplőről (pl. éppen *jegesnek* ítéli énjük egy tartományát), amelyeket ráadásul nem mindig izolál ez utóbbiak diskurzusától. Az elbeszélő önkényessége, önfelhatalmazásának gesztusai látszólag paradox módon nem a neki tulajdonítható auktoriális pozícióból

<sup>74</sup> GYÖRFFY Miklós, „Az, és mégsem az”. *Nádas Péter: Párhuzamos történetek = Testre szabott élet*, szerk. RÁCZ, 162.

<sup>75</sup> SZIRÁK Péter, *A test végtelenbe nyíló könyve = Uo.*, 278–279.

<sup>76</sup> Margócsy feltételezését vitatja – különböző okokból – többek közt SELYEM Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses. Nádas Péter: Párhuzamos történetek*, Jelenkor 2006/4., 449–454. DARABOS Enikő, *A néma test diskurzus = Testre szabott élet*, szerk. RÁCZ, 323–324.; RADICS Viktória, *Kritika helyett = Párhuzamos olvasókönyv*, szerk. CSORDÁS Gábor, Jelenkor, Pécs, 2012, 217–220.

<sup>77</sup> NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek 2*, Jelenkor, Pécs, 2005, 18. A további hivatkozásokat ld. a szövegben.

eredeztethetők, hanem pozíciójának csúszkálásából és diskurzusának bizonyos szintű megbízhatatlanságából. Tanulságos módon Nádas maga sem értelmezte teljesen eltérően saját alkotói szuverenitását: egy interjúban a kérdező azon impresszióját, miszerint „elveszett” a Döhring-cselekményszál átomleírások formálta részleteiben, azzal nyugtázza, hogy „jogosan tette, erre építettem, hogy vesszen el”.<sup>78</sup>

Az említett cselekményszál, amely egyben a regény nyitányát is adja, ebből a szempontból már csak azért is perdöntőnek nevezhető, mert a kritikai fogadatás meglehetősen szélsőségesen ítélte meg a kompozicionális szerepét, volt, aki mellékesnek, fölöslegesnek érzekelte, mások kulcspozíciót, valamiféle metareflexív potenciált tulajdonítottak neki. Mivel igénybe veszi a bűnügyi narratíva formális kellékeit, a Döhring-történet valóban lépten-nyomon konfrontál a tudás és nem-tudás, a megbízhatóság és a megbízhatatlanság, a vallomás és szavahihetőség konvencióinak problémakörével, tulajdonképpen egészen elemi szinten. Nemigen tehető félre az a szöveg alapján egyértelműen nem megválaszolható (bár különféle spekulációknak teret engedő) kérdés, hogy kié az az ismeretlen, a berlini Tiergartenben talált holttest, amelyik tulajdonképpen az egész elbeszélés apropójaként bukkan fel a *Párhuzamos történetek* nyitányában? Ha nem is értelmetlen, de bizonyos szempontból érvénytelen (hiszen a szövegvilág határait áthágó) kérdés, hogy az elbeszélő tudja-e és így elhallgatja-e a holttest identitását, vagy az előtte (és egyben – bár ez nem következik feltétlenül az elbeszélő tudásának korlátaiból vagy korlátatlanságából – a regény teljes tartományában) is ismeretlen marad. Ugyanez mondható el a tettes kilétéről is. Noha Kienast nyomozó a vonatkozó formáliák útmutatása szerint elvégzi a nyomozást, amely számos meggyőzőnek, illetve az ifjú Döhringre nézve terhelőnek ígérkező bizonyítékot elő is állít (ezek felsorakoztatását ld. 3, 451–452), és meg is találja az egyszerre tanú és gyanúsított fiatalembert, aki persze nem bujkál különösebben és aki különféle beismerő vallomásokot tesz, ezekre viszont a megbízhatatlanság vagy megalapozhatatlanság árnya vetül, már csak azért is, mert elhangzásukra eleve egy hazugság által meghatározott szituációban kerül sor. Amikor pl. Döhring bevallja a gyilkosságot nagynénjének, akit később majd maga fog

<sup>78</sup> „Hirtelen valami olyasmi közelébe kerül...” Nádas Péterrel beszélget Darabos Enikő = *Párhuzamos olvasókönyv*, szerk. CSORDÁS, 125.

meggyanúsítani, mintegy áthelyezve a vádat a vallomás címzettjére, egyrészt hamar kiderül, hogy – bármit jelentsen is ez ezen a ponton – csupán „a vallomás nyilvánossá tehető harmada” hangzik el (1, 42), másrészt a fiú hazudik a hollétéről, amit a nagynénje könnyen leleplezhet, minthogy látja, honnan telefonál az unokaöccse (ez egyébként egy olyan pontja az elbeszélésnek, ahol a narráció eltávolodik a szereplői tudattól, hiszen ez nélkülözhetetlen a fiú figyelmetlenségének megállapításához).<sup>79</sup> Mi több, a különös, *ordítva* előadott vallomást mintha éppen ez a *másik* lelepleződés váltaná ki, performatív ereje a megelőző szituációban tanúsított gyengeséget (1, 41) volna hivatott kompenzálni. Amikor Kienast később felkeresi az önmagát ezúttal is telefonon megvádoló Döhringet a családtörténetileg igencsak terhelt pfeileni tanyán, a hívásokat „jelentéktelennek”, az egész utánajárását szakmailag indokolatlannak minősíti (3, 414). Döhring és Kienast, sőt talán Döhring és Isolde kettőset végig a bizalmatlanság aurája övezi, a hol az egyik, hol a másik szereplőhöz közelítő elbeszélő végig valamiféle bizalmatlanságot tanúsít azzal szemben, ami a párbeszédekben elhangzik és amit értelemszerűen idéz.<sup>80</sup>

Döhring önmagát terhelő vallomásainak megszületését szabad függő beszédben közvetített, ám a diegézis szintjén tanúk nélkül előadott, vagyis „belső” monológok ábrázolják. „Fel kell adnia önmagát” (1, 33), talán ez az első olyan mondat, amely Döhringet az olvasó számára explicit módon gyanúba hozza, de ezt az elhatározást már korábban előkészíti a szöveg. Az első kihallgatást követően Berlinből elutazó Döhring, aki „tartott tőle, hogy amíg nincsen itt, amíg távol lesz, addig valamivel megvádolhatják”, a vonaton „nem azon töprengett, hogy mit tett, mit mulasztott el megtenni, *képzelete mit tesz*, vagy mi történik vele így, hanem mintha valamit csupán rosszul mondott volna el ennek a nyomozónak” (1, 29; kiem. K.-Sz. Z.). Mint az idézetből látható, Döhring diskurzusa mintha saját magával szemben, a saját maga számára is megbízhatatlannak mutatkozna, ezt a közvetített belső monológ később többször is megerősíti: „mi történt a szeme láttára, amivel mégsem tud elszámolni senkinek” (1, 31), majd „Miként hozhatná helyre, amit tett. Vagy amit éppen nem tett meg.” (1, 32). Ezek a gesztusok mintegy előkészítik azt a fentebb

<sup>79</sup> „Figyelmetlenségében szerencsétlenül félreértette a kérdést” (1, 40) – nevezetesen a hollétére vonatkozó kérdést. És már korábban is: „S ahogyan az már lenni szokott, pontosan azzal nem számolt, amire pedig igazán számíthatott.” (35)

<sup>80</sup> Ld. erről SZIRÁK, I. m., 277–278., 285.

idézett kitétel, amely szerint a nyilvánosan előadott, viszont a nagynéni, ahogyan később a nyomozó által is kételkedve fogadott önvádnak a kétharmada (mit takarhat ez?) mintegy szükségszerűen kimondatlanul marad. Mi a szerepe ebben a narratív struktúrában a nyilvános vallomástételnek, pontosabban annak a váltásnak, amely Döhring monológjából a tanúk előtt előadott önvádnak vezet? A válasz nem teljesen magától értetődő, hiszen a szabad függő beszéd, illetve a narrátor sajátos, nehezen körvonalazható pozíciója végső soron eleve megvalósítja ezt az átlépést, valamint elülteti a megbízhatatlanság – legalábbi elvi – gyanúját Döhring diskurzusában. Talán csak arról, illetve annak szignalizálásáról van szó, hogy a *Párhuzamos történetek* narratív építményében – a cselekmény kompozícióját mégoly döntően alakító különféle elhallgatások, titkok és elvarratlan szálak sokasága ellenére – még csak elvi lehetőség sincs a magánbeszéd közvetlen érzékeltetésére, ami persze nem is volna következetes egy olyan alkotótól, akinek munkásságában visszatérően központi motívummá válik a valamely *harmadik* instancia által viszonylagossá tett intimitás paradox formációja, illetve aki ebben a regényében lényegében alapvető előfeltételként kezeli azt az elképzelést, amelynek értelmében minden színre léptetett szereplő tudatát, cselekvését és érzékelését meghatározza egy olyan téridő jelene, amelyből nem részesülhetett.<sup>81</sup> Minden megnyilatkozást átjár az a fajta hitelességdeficit, amely az olyan nyilvánosan előadott vallomások sajátja, melyek verbális bizonyítékra kénytelenek támaszkodni (vagyis „nem állítani, hanem meggyőzni akar[nak]”),<sup>82</sup> és ez csak aláhúzza Döhring – a regényben rendre skizofréneként jellemzett – elbizonytalanodásait önnön szavahihetőségét illetően.

Nádas regénye tehát nagy erőket mozgósít arra, hogy elleplezze vagy semmisnek mutassa Genette „hitelességi szerződését”. Talán éppen a Döhring-cselekményszál kínálja a leglátványosabb példákat arra, hogy – helyenként igazi elbeszélő bravúrokat végrehajtva – miként igyekszik elbizonytalanítani az olvasót az előadottak referenciális státuszát illetően, pl. a realiztikus és fiktív, a valóságos és álombeli események közötti átmenet észrevétlenné

<sup>81</sup> „Legtöbb figyelme – állapítja meg Bacsó Béla a regényről – arra irányul, ahogy szereplőinek jelenlétét megtöri az oly közeli, ám mégsem közvetlenül tapasztalható *nem-jelenlevő* (legyen ez az adott eseményszállal érintkező történés, ami még várat magára, vagy éppen a tárgyakon keresztül jelen van, ám már nem jelenlevő).” (BACSÓ Béla, *[Olvasási kísérlet] = Testre szabott élet*, szerk. RÁCZ, 133.)

<sup>82</sup> DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 378.

tételével. Döhrling családtörténete pl. a fiatalember „folytatásos álmaként” tárulkozik fel, amelybe – ismét csak a szólamváltások jelöletlenül maradása révén, vagyis annak köszönhetően, hogy a mondatok egy része több beszélőhöz is hozzárendelhető – számos ponton beszüremkedik az 1989-es cselekményszál (vagyis Döhrling álmodásának) kronotoposza. A pfeileni koncentrációs tábor felbomlását követő erőszakos események káoszába, amelyek során olykor alig lehet eldönteni, éppen az örök vagy a bosszúra (is) éhes rabok akcióiról van szó, egy olyan mondat vezet be, amely Döhrling jelenlétét feltételezi („Hallhatta, amint a nagyapja azt mondja, el voltunk vágva a külvilágtól” – 1, 92). Az álom elbeszélése azonban több ponton is megszakítja a realisztikus ábrázolás illúzióját. Vagy azért, hogy az elbeszélés nyíltan utal az álom folytatódására (pl., ismét oly módon, hogy nem jelöli a megszólaló, illetve a megszólaltatás jelenének váltását: „Másnap éjjel [ez ezen a ponton még az álombeli történetek idejére is vonatkozhat – K.-Sz. Z.] álmodta a folytatást” – 1, 97), vagy úgy, hogy az álmodó mintegy kiszól az álmából (pl.: „E váratlan ötletén maga is csodálkozott” – Uo.). Az egyik idősebb Döhrling meggyilkolásához vezető események álombeli ábrázolása egyfelől a család rokonsági viszonyainak különféle módosításait veszi igénybe, másfelől az álmodó ifjú Döhrling azonosulását a gyilkosságot elkövető foglyok egyikével, illetve – még különösebb módon – egy halottal.<sup>83</sup> A pfeileni cselekményszál (vagyis egyben Döhrling álmának) lezárása (vagyis egyben Döhrling felébredése) felé közeledve egyre sűrűbbek azok a gesztusok, amelyek egyértelművé teszik, hogy Nádas oly módon építi be az álomelbeszélést a regény szövegébe, hogy közben meggátolja az álom és valóság felcserélését, és ezzel az álomillúzió hatásmechanizmusait sem engedi érvényre jutni. Döhrling egyre gyakrabban lesz tudatos résztvevője és megfigyelője önnön álmának,

<sup>83</sup> A táborból való szabadulás módjait mérlegelő, ismerősnek vélt fiútól azt tudja meg Döhrling (akinek van egy ikernővére), hogy összekeverte az ikertestvérével, aki feltehetően nem élte túl a fogságot: „Hetek óta vizesedett, vizelni meg nem tudott már, ha mégis sikerült neki, akkor úgy képzelje el, hogy véreset vizelt.” (1, 97) Két lappal később, az idősebb Döhrling megtámadását megelőző pillanatokban: „Még nem végezhetett a vizeléssel, hosszan, kínosan vizelt, véreset, fájt neki.” (1, 99) Az álom egy későbbi pontján – az ikrek összekeverhetőségére vonatkozó külső tanúságtétel nyomán – a halottáról kiderül, hogy mégis életben maradt, itt Döhrling ugyanakkor mintha kilépne az álmából, tudva arról, hogy a jóvátétel talán csupán az álom műve: „Valósággal felordított álmában, hogy akkor mégis van egy ikertestvére, aki fiú. (...) Valamilyen ismeretlen eredetű és kimeríthetetlen méretű boldogság lett úrrá rajta ettől a végső és mindent elrendező felismeréstől, holott tudta, tényleg álmodik, mintha mégis meg lenne mentve, hiszen akkor legalább az álmában mindkettő életben van.” (1, 105)



amelyet, lévén „folytatásos” álom, eleve nehéz teljesen önkéntelennek, az álmodó éber tudata által teljesen kontrollálatlannak tekinteni.<sup>84</sup> Ismételt hangsúly kerül az álomból az ébrenlétbe való átmenet nehezen megragadható pillanatára: Döhring, aki még álmában figyelmezteti magát, hogy „föl kéne ébrednie”, arra az ordításra ébred, amelyet „ébredése pillanatában hallatott, hogy felébressze magát” (1, 182) és amely alkalmat teremt az álom értelmezésére is, melynek lezárását egy olyan önkéntelen, testi-szomatikus reakció pecsételi meg, mely egyszerre következik be az álomban és a valóság téridejében (1, 188). Arra is akad példa, amikor az álom és valóság kettőse egy újabb eszméletvesztés síkjával bővül ki, Döhring ekkor saját elájulásáról álmodik (1, 176), egy pillanat erejéig egy szinte lehetetlen mindentudás pozícióját elfoglalva, amely ráadásul éppen a tudatvesztés kettős távlatában alapozza meg magát (álom és ájulás) – itt nyilvánvaló, hogy a szereplőéhez tapadó elbeszélői nézőpont el kell, hogy távolodjon Döhring tudatától. Persze az, hogy ezáltal Döhringnek rendelkezésére áll az ájulás és az ébrenlét közötti különbségtétel kulcsa, másfelől lényegében az álom és a valóság közötti distinkciót bizonytalanítja el.

Ezek és számos további, hasonló példa, amelyek idézésére itt talán nincs szükség, azt mutatja, hogy Döhring álmának sajátos szerepe van az elbeszélői autoritás kontrollálhatatlanságának érzékeltetésében. Ez a szerep némiképp paradox formában észlelhető. Az álom illúziójának rendszeres megtörésével az elbeszélés egyfelől ugyan éppenséggel kínál olyan referenciális támpontokat, amelyek felől a hitelessége megítélhetőnek mutatkozik,

<sup>84</sup> Bár, másfelől az álom álomként való azonosítása bizonyos értelemben éppenséggel utat nyithat a továbbálmódásnak, gyengítheti, ha minden autoritásától nem fosztja is meg az álom felett őrködő „hatóságot”: „Az a célja – írja Sigmund Freud az »ez csak álom!« önfelügyeletéről –, hogy csökkentse az éppen átélt élmény jelentőségét, hogy lehetővé tegye a továbbiak elviselését. Arra szolgál, hogy elaltassa egy bizonyos hatóság (*Instanz*) éberségét, amelynek az adott pillanatban jó oka volna arra, hogy működésbe lépjen és megtiltsa az álom – vagy jelenet – folytatását. Ám sokkal kényelmesebb tovább aludni és túrni az álmod, hiszen »úgyis csak álom«. Úgy képelem, hogy e lenéző kritika: »hiszen csak álom«, akkor lép fel az álomban, ha a soha teljesen nem alvó cenzúra úgy érzi, hogy a már engedélyezett álom meglepetésszerűen rajtaütött. Már késő, hogy az álmod elfojtsa, tehát ezt a megjegyzést állítja szembe a szorongással vagy az álom nyomán keletkező kínos érzéssel. Ez a lelki cenzúra *esprit d'escalier*-ja.” (Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, szerk. Dr. BUDA Béla, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1996<sup>3</sup>, 341–342.; *Die Traumdeutung* = Uő., *Gesammelte Werke* II/III, szerk. Anna FREUD – E. BIBRING – W. HOFFER, S. Fischer, Frankfurt, 1999, 493.)



másfelől az álom (amely, mint látható volt, más tudatvesztéseknek a sajátos „tudataként” is képes funkcionálni, illetve amelynek eseményei különös módon megerősítést nyernek az éber Döhring reflexióiban) mégiscsak valamiképpen kiterjed, elhatalmasodik a realitás tartományai fölött is. Végző soron ahhoz is hozzájárul, hogy a gyilkosság körülményeit, motivációit, sőt akár a jelentését is meghatározó módon alakítsa az álmodás reális, évtizedekkel későbbi téridejében.

A második fontos technika, amely az elbeszélői autoritás korlátainak felismerhetetlenné válását eredményezi, a Döhring-történet tanúságtétele szerint (is) a cselekmény fontos elemeinek eldöntetlenül hagyása vagy elhallgatása, olyasvalami tehát, amit Barthes az *S/Z*-ben a „hermeneutikai” és részben a „proairetikus kód” fennhatósága alá sorolt, nagy határozottsággal amellet érvelve, hogy a modern textualitás éppen ennek a kettőnek a lezárhatatlanságán, reverzibilitásán ismerszik meg.<sup>85</sup> Hogy persze lehet-e itt elhallgatásról beszélni, az nem magától értetődő, hiszen ehhez olyasfajta mindentudást kellene tulajdonítani a narrátornak (vagy legalábbis egy fölérendelt „implicit szerző” instanciájának), amelyet nehéz megalapozni, mivel – mint az már szóba került – annak önkényessége kevésbé a feltételezett mindentudásából következik, mint inkább autoritásának (és auktorialitásának) ellenőrizhetetlenségében mutatkozik meg. Mint az fentebb már szóba került, az a regény fogadtatásában sűrűn feltett, bizonyos értelemben lehetetlen, noha ettől még nem indokolatlan kérdés, hogy *tudja-e* a narrátor, ki a gyilkos, illetve ki az áldozat, számos motivikus célzás ellenére megválaszolatlan marad. Az ugyanakkor mégsem állítható, hogy a gyilkosság értelmezésére és még inkább Döhring potenciális bűnösségére nem kínálna magyarázatot a szöveg. Ahogyan Döhring álmában, majd a nagynénjéhez intézett vádak sorozatában, ahol tulajdonképpen magára ölti a nyomozó szerepét, illetve később a nyomozóval folytatott, végző soron ugyan a semmibe futó beszélgetés során kiderül (itt Döhring bevallja, hogy jó ideje gyilkosságra készül, majd ki is jelenti, hogy „nekem meg kell ölnöm az apámat” – 3, 443; a történelmi és egyben családtörténeti traumától ugyancsak nem érintetlen nyomozó ezzel szemben apja öngyilkosságát hordozza kibeszéletlen örökségként – 3, 414–415), valamiképpen a generációs leszámazási lánc elpusztítása, méghozzá férfi felmenők meggyilkolása

---

<sup>85</sup> BARTHES, *S/Z*, 47.

áll a cselekvény motivikus hálózatának közepén. Ezt kézenfekvő, mint ahogyan a recepcióban számos alkalommal meg is történt, a német tettes-tudat transzgenerációs traumájával összefüggésbe hozni, amely Döhring mentális defektjeire is valamiféle magyarázatot szolgáltat.<sup>86</sup> Ami persze ennél is fontosabb lehet, az az, hogy a regény mégiscsak megadja ezt a megfejtést, csak kicsit áttételes formában. Sokszáz oldallal korábban, vagyis rögtön az első fejezetben, amelynek központi cselekményét az azonosítatlan holttest megtalálása a Tiergartenben, valamint a kezdődő nyomozás és Döhring tanúvallomása képezik, megjelenik ugyanis egy egyértelmű célzás: a fejezet az *Apagyilkosság* címet viseli, amely itt egy mellékszálra, Kienast nyomozó másik folyó ügyére utal, ahol egyébként egy nő a gyanúsított. A cím utólag félrevezetőnek bizonyul tehát, ennek ellenére mégis az olvasó rendelkezésére bocsát egy interpretatív támpontot, amelynek sajátossága, hogy nem közvetlenül az elbeszélőtől származik – hanem egy megállapodásból. A cím, a regényszöveg, illetve általában a textualitás szegélyeinek megnyilvánulásként ugyanis, Lejeune pragmatista elképzelése szerint, egyike a szerző és a befogadó közötti tranzakciókat szabályozó olvasói szerződés „kifejtett vagy kifejtetlen kódjainak” (a szerzői név, az előszó, a könyvészeti adatok stb. társaságában), amelyek a „közzététel” és a „közzétett”, és ezen keresztül a „megnyilatkozás” (*énonciation*) és a „kijelentés” (*énoncé*) differenciájára emlékeztetnek.<sup>87</sup> Így arra is, hogy Nádas korlátlan felhatalmazású elbeszélője valójában mégsem boldogul mindenfajta felhatalmazás, illetve ellenőrzés nélkül: az elbeszélés Barthes nyomán említett kódjainak alakítása, ha csak részben is, de visszavezethető egy konvencionális gesztusra, amely a „kijelentés” fölé rendelt szintet, a regényszöveg közzétételének, előadásának beszédaktusát szabályozza!

A harmadik fontos eleme Nádas auktoriális (vagy pszeudo-aukteriális) elbeszélői technikájának pedig az, hogy szisztematikusan aláássa a szereplők (közvetített) tudatába vetett bizalmat, vagyis meggátolja ezeknek a, régi narratológiai kifejezéssel élve, reflektoroknak azt a potenciális képességét, hogy valamiféle kontrollinstanciát képzenek az elbeszélő számára. Döhring viselkedésére pl. rendre a skizofréniája nyújt magyarázatot. Amikor tehát – mint

<sup>86</sup> Bazsányi a „mitologikus világmagyarázat ön- és közveszélyes igényét” ismeri fel itt (BAZSÁNYI, I. m., 397.), ez azonban inkább csak egy részleges tényező lehet mások mellett.

<sup>87</sup> LEJEUNE, I. m., 45.

az nem egyszer megtörténik a regényben – a narrátor a szereplőkre vagy ezek valamelyikére ruházza át a feltételezett mindentudó perspektívát, akkor mindig számolni kell ez utóbbiak megbízhatatlanságával, vagy éppen az elbeszélői szólamban jelölt valamiféle modifikációval, mint pl. a Döhrling és Kienast párbeszédébe ékelt alábbi, különös mondat esetében: „*Mintha* kölcsönösen minden epizódot ismernének a másik életéből.” (3, 424; kiem. K.-Sz. Z.) Ahol persze kissé jelöletlenül marad, hogy ez kinek a benyomása, melyik tudathoz köthető a státuszát tekintve a *mintha* kifejezéssel (a regény egyik igen gyakori szavával!) jellemzett felismerés. Döhrling skizofréniáját a regény elbeszélője következetesen Kienast észleletein és perspektíváján keresztül diagnosztizálja (3, 423, 425, 429, 432, 451). Így Kienast lesz az például, akinek viselkedése és reflexiói alátámasztják azt a – grammatikailag nem feltétlenül őhozzá rendelt – megfigyelést, hogy „Döhrling tényleg folyamatosan hazudott, hol önmagának hazudott, hol másoknak, ami önmagában nem okoz nagy gondot az emberek között” (3, 429) – és ami, lehetne hozzátenni, összegző magyarázatot ad arra, hogy a fiatalembernek a bűnügyet illető vallomásait senki, tulajdonképpen az azokat előadó vagy idéző narrátor sem veszi komolyan. Ez bizonyos értelemben kulcsfontosságú a *Párhuzamos történetek* egész narratív struktúrájára nézve (igaz, egyben a regénykompozíció bizonyos megoldatlanságára is utal). Azt teszi ugyanis láthatóvá, hogy a szavahihetőség, a referenciális és nem-referenciális autoritás deficitjeit olykor, ha szükség van rá, egy olyasfajta, implicit megállapodás révén bírálja felül, illetve – ami itt, hangozék ez bármennyire paradoxnak, ugyanaz – erősíti meg, amelyet valamely, másutt ugyan megbízhatatlannak bizonyuló szereplőjével köt, aki itt annak a tudásnak a forrása lesz, melyet a szövegvilág egészében a narrátor érvényesít.

Nyomozóhoz illően Kienast lesz az, aki a legmesszebb jut Döhrling viselkedésének megértése során:

Átlátott a szerepjátékán. Az átlagosnál nem volt tébolyultabb, de nem a normálisat játszotta, mint a többiek, hanem tényleg furcsa módon a tébolyultat. A valódi tébolyát védte így, a kitörési pontokat. Amit eddig elkövetett, az csupán ízelítő lehetett mindabból, amit majd még elkövethet. S az sem változtatott sokat a helyzeten, ha mindez nem szándékos volt, nem elhatározott, nem tudatosan játszotta a szerepét, hanem a valódi skizofréniája játszotta el így vele. (3, 451)

Ez abban az értelemben persze nem megértés, nem a másik személy megértése, hogy éppenséggel a szándékolt és a nem elhatározott akciók megkülönböztethetlenségét ismeri fel, abban az értelemben viszont igen, hogy rálel egy lehetséges indokra (Döhring skizofréniájára), amely ezt a megkülönböztethetlenséget magyarázattal látja el. Hogy Nádas elbeszélője ezt a megértésteljesítményt, amelyet Döhring alakjának közvetítése során végig érvényesít, egy szereplőnek, vagyis – általánosan véve – rajta kívülálló instanciának tulajdonítja (ami nem egyedül itt fordul elő a regényben), az arról tanúskodik, narrátori önkényének látványos színrevitele nem leplezi azt, hogy mégsem vállalkozhat arra, hogy autoritását pusztán önmagából eredeztesse.

SMID RÓBERT

# Három epizód a monsztróizás irodalomtörténetéből



(Shelley, Stevenson, Lovecraft)

Dolgozatom arra a váltásra fókuszál, amelyen a horror műfaja ment keresztül a szörny figurájának és a szörnyűség tapasztalatának újraértésével a 19. század elején és végén, illetve a 20. század első harmadában. Mary Shelley vagy Edgar Allan Poe gótikus prózája még idegen létezőként, egy másfajta ontológia részeként gondolta el a szörnyet; kvázi természetellenesként, ugyanakkor a natúra–kultúra dichotómiában mégiscsak az előző markáns figurájaként tárva eléink azt. Bram Stoker, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson és H. G. Wells pedig annak segítségével alkották meg a monsztróizás tapasztalatát műveikben, hogy az idegenséget és az egzotikumot a 19. századvég társadalmi rendjébe integrálták. A következő stádium annak az H. P. Lovecraftnak a horrorja, aki a monsztróizást a századelő biztosnak hitt racionális diskurzusrendszerében tárta fel, ennyiben pedig az általa meghonosított *weird* zsánere a metafizikus horror helyett a materiális-mediális feltételrendszerekhez fordult.

A modern szörnyeket – tehát nem olyan antik társaikat, mint az *Odüsszeia* küklópszai, vagy premoderneket, mint a *Beowulf* Grendelje – a szakirodalom általában úgy szokta értelmezni, mint a félelem és a szorongás metaforáit,<sup>1</sup> ennyiben pedig figurájuk nem tud nélkülözni valamifajta morálisan transzgresszív aspektust. Dolgozatomban amellett érvelek, kiemelve a hagyomány

---

<sup>1</sup> Sibylle ERLE – Helen HENDRY, *Monsters. Interdisciplinary explorations in monstrosity*, Palgrave Communications 2020/6. Online forrás: <https://doi.org/10.1057/s41599-020-0428-1> (Letöltés dátuma: 2021. november. 25.)

folymatából Mary Shelley *Frankenstein*-jét, Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-jét és H. P. Lovecraftnek a '20-as évek második felétől írt néhány elbeszélését, hogy a szörny kevésbé a diskurzuson belüli metaforaként érvényesül, mint inkább az adott kor diskurzusrendszerének külsőleges szervezőeleme, amely önnön jogán megmutatkozik: ennyiben pedig nem mindig vagy nem univerzálisan a bináris oppozíciókat megsértő *hibriditás*nak vagy *nagy Másik*nak kell lennie, hanem korszecifikusan változó funkciókkal rendelkezik.

Annak a prózatrend-kutatásnak az aktualitását, amely a szörnyeteg és a szörnyűség tapasztalatának egymást váltó történeti kontextusaira és tényezőire koncentrál, nemzetközi viszonylatban a *Monster Studies*-nak már a '90-es években meglévő, de csak az utóbbi években intézményesülő jelenléte,<sup>2</sup> itthon pedig a nemrég gyors egymásutánban megjelenő kiadványok, a *Prae* spekulatív fikcióról (2020/4) és a *Helikon* posztmodern gótikáról szóló száma (2020/2), valamint a *Rémesen népszerű* című többszerzős tanulmánykötet<sup>3</sup> is mutatja. Azonban, míg a gótikakutatás e hagyomány aktualitásának felmutatása közben hajlamos homogenizálni saját keretét a szörny figurájának vizsgálatakor, emiatt pedig a „gótikus” (*Gothic*) újraélesztéséről, illetve visszatéréséről beszélni, én kifejezetten a különbségekre koncentrálok, vagyis a szörnyűség konceptualizálhatóságának korszak-küszöbeire. Hovatovább dolgozatomban egyértelműen a szörnyre (*monster*) fókuszálok, amely mind itthon, mind pedig külföldön össze szokott csúszni olyan kategóriákkal, mint a bestiális (*beast*) vagy a szörnyszülött (*freak*), mely utóbbi inkább bemutatott látványosság (*showcased*), míg a szörnyre az jellemző, hogy megmutatkozik (*monstrare*).

## Shelley

Jeffrey Jerome Cohennek a szörnykultúráról alkotott hét tézise szerint a szörny *par excellence* metafora, mert egyrészt sűrítés, amennyiben egy adott korszak atmoszféráját – a szorongásokat és a vonzalmakat egyaránt – magában

<sup>2</sup> Ld. Chris KOENIG-WOODYARD – Shalini NANAYAKKARA – Yashvi KHATRI, *Introduction. Monster Studies*, University of Toronto Quarterly 2018/1., 1–24.

<sup>3</sup> LIMPÁR Ildikó szerk., *Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában*, Athenaeum, Budapest, 2021.

foglalja; másrészt pedig az átvitel (*meta-phorein*) értelmében mindig máshová mutat.<sup>4</sup> Frankenstein szörnye azért is paradigmátikus ebből a szempontból, mert Mary Shelley regényében<sup>5</sup> a monsztróizitás a határsértések kumulatív alakzataként jelentkezik: egyrészt a szörny kategorizálhatatlan, mivel emberi és állati részekből lett összefércelve, másrészt ellentmond az élet természetes törvényeinek, például a fekete szájával, mely a keringés hiányát jelzi (59). Olyan tisztátalanság, amely megbontja a kulturális kategorizációs formákat, ez pedig Cohen harmadik tézisével hangzik össze, mely szerint a szörnyeteg mindig a taxonómia krízisére mutat rá, besorolhatatlan az adott korszak bináris oppozícióiba.<sup>6</sup> Amikor tehát Frankenstein a teremtményét meglátva, azt „katasztrófának” nevezi (59), ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a katasztrófa maga a besorolás lehetetlensége, az élő és a halott, a természetes és a művi között – a paradoxont, amely Frankenstein sikeres kísérletével jelentkezik a kor rendszerében, eleve szörnyűségként kell stabilizálni.

Mary Douglas *Purity and Danger* (2001) című munkájában kifejezetten az ilyen formátlan, önmagának ellentmondó létezőket, a kategóriák közötti dolgokat vizsgálja, így például a vért, a köpetet, a könnyeket stb. Megállapítása szerint a maradványok, a mellék- és végtermékek – amelyekből Frankenstein szörnye is felépül – kizárásával lehetett a természetet tisztán tartani, viszont mivel ezek mégiscsak ott végzik, ezért elkezdik annak részét alkotni.<sup>7</sup> Márpedig Shelley-nél a szörny ezek visszatéréseként áll előttünk, ha tekintetbe vesszük, hogy Judith Halberstam szerint a gótikus próza egyik definíciója lehetne a testet öltött (*embodied*) horror:<sup>8</sup> akár úgy értjük ezt, hogy a szörny bőre átlátszó, tehát minden maradék egyből szembe tűnik bárkinek, aki ránéz; akár Frankenstein esztétikai ítéletére figyelünk, hogy hiába alkotta meg szép részekből teremtményét, a fényes

<sup>4</sup> Jeffrey Jerome COHEN, *Monster Culture (Seven Theses) = Monster Theory. Reading Culture*, szerk. Uő., University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 1996, 4. A monsztróizitás tapasztalata ugyanígy az átvitelben jelentkezik Paul de Man Rousseau-olvasatánál is, amikor a nyelv metaforikus eredeténél az „én félek” → „ő óriás” sémát vázolja fel: Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái*, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 203.

<sup>5</sup> Mary SHELLEY, *Frankenstein*, Hungry Minds Inc., New York, 2001. 2001. A továbbiakban lapszámok a főszövegben.

<sup>6</sup> COHEN, *I. m.*, 6–7.

<sup>7</sup> Mary DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Purity and Taboo*, Routledge, London, 2001, 2.

<sup>8</sup> Judith HALBERSTAM, *Skins Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke UP, London, 1995, 2.

fekete haj és a gyöngyfehér fogak éles kontrasztot alkotnak a vízenyős szemekkel és ráncos bőrrel (59) – az összehatás egyértelműen taszító, mert nem homogén. Ezt a hibriditást, összeférceltséget magára a regényre is ráolvashatjuk, hiszen a három narratív szint (Walton kapitányé, Frankensteiné, valamint a teremtményéé) egymásba feslik, ráadásul a levél- és versbetétek is hozzá vannak varrva ezekhez az elbeszélő szövegekhez;<sup>9</sup> ahogy a szörny, úgy a szöveg is mindenevő. Nem véletlen, hogy Shelley előszavában, amikor elbúcsúzik teremtményétől („I bid my monstrous progeny go forth and prosper. I have an affection for it, for it was the offspring of happy days” – xii), az „it” szócska egyaránt vonatkozhat a regényre és az abban szereplő teremtményre is.

Mindazonáltal a regényben nincs részletes leírás a szörny külsejéről, csak a kiváltott undor és a szereplők reakciói – például ájulás (130) vagy támadás (102) – révén kaphatunk valamifajta képet róla, de esetenként még erről sem tájékoztat a szöveg. Például, amikor a De Lacey-gyerekek rányitnak a szörnyre, akkor ő úgy fogalmaz, „Ugyan ki tudná leírni elszörnyedésüket és felháborodásukat, amelyet a látványom okozott?” (130). Ez befogadói részről nemcsak érvényesíti Cohen második tézisé, hogy a szörnyre nem lehet közvetlenül ránézni,<sup>10</sup> de a szörny teljes láthatóságának hiánya egyúttal megnyitja az olvasó számára a szimpátia lehetőségét is, miközben Frankenstein újra s újra olyan nem emberi létezőként írja be őt – leginkább litotészekkel, például amikor kijelenti, hogy unokaöccsét, Williamet senki emberféle („nothing in human shape” – 77) nem gyilkolta volna meg<sup>11</sup> –, mint aki nem érdemel szánalmat vagy együttérzést. Ugyanakkor kettejük hasonlatossága is egyértelművé van téve a regényben: az olyan esetlegeségektől, hogy a szörny a teremtménye köpönyegét ölti magára (101), az olyan

<sup>9</sup> Mindazonáltal a szörny megalkotása is szövegekhez köthető (HALBERSTAM, *I. m.*, 36.): egyrészt azokhoz a reneszánsz természetbölcséleti és Frankensteinnel kortárs természettudományos szövegekhez, amelyekbe a címszereplő beleássa magát, másrészt azokhoz, amelyeket maga a szörny kezd el olvasni. Utóbbiakhoz kapcsolódóan szemléletes példa lehet, hogy a szörny csak azt követően képes elmesélni a De Lacey-család történetét – tehát tulajdonképpen a történelmi narratíva egyik altípusát megalkotni –, hogy olvasta Volney *Bírodalmak romjai* című művét. Sőt, a saját genezisééről is Frankenstein munkanaplójából értesül.

<sup>10</sup> COHEN, *I. m.*, 105.

<sup>11</sup> Ezzel szemben Frankenstein teste nagyon is emberi, hiszen azt megviseli barátja, Henry halála: „The human frame could no longer support the agonies that I endured.” (SHELLEY, *I. m.*, 176.)



komplex viszonyokig, hogy a szörny elvonja Frankenstein figyelmét saját magáról. Amikor ugyanis Frankenstein belemerül a kísérleteibe, akkor etikai dilemmái helyett hiúsága kerül előtérbe, annak is felszínes aspektusa: sérti, hogy úgy néz ki, mint egy bányász, és nem úgy, mint egy művész (56). Miután viszont a szörny válik az egyetlen szenvedélyévé (189), már nem érdekli saját külseje, ezért is találhat rá Walton csapzottan, szörnyű látványt nyújtva – nem csoda, hogy a kapitány ekkor „interesting creature”-ként aposztrofálja Frankensteint (27), ugyanaz a szó tér vissza, mint amit a szörnyre használ a regény.

A szörnyűség másik aspektusát nem a vizuális kódok, hanem a femininitás modulálja. Egyrészt a nő a regényben az esztétikai tapasztalat kerékkötője; amikor a szörny meglátja Frankenstein anyjának arcképét a Williamnél talált medálban, arra gondol, hogy ilyen gyönyörűség neki sosem fog jutni, és éktelen haragra gerjed (138). Másrészt a nőhöz a pandémia képzele kapcsolódik a regényben;<sup>12</sup> nemcsak azért, mert Frankenstein anyját skarlát ragadta el, hanem azért is, mert amikor a címszereplő először gondol bele tetteinek nem kizárólag saját magát érintő következményeibe, ezt a női szörny elkészítésének apropóján teszi. Látja maga előtt, hogy az így már szaporodni képes teremtményével „végzetes ragályt szabadítana az emberiségre” (158). A nő tehát életadó helyett halálhozóként tűnik fel a szöveg több pontján, ezért is kell a férfinak a hiányzó anya helyére lépni, amiből viszont csak szörnyűség fakadhat.

Ám hiába történik meg ez a helycsere, a két főszereplő tulajdonképpen egymást akadályozza a természetes reprodukcióban; Frankenstein végül nem készíti el teremtményének a női társat, a szörny pedig megöli Elizabethet, teremetője feleségét. A reprodukció kérdéséhez tapadó természetesség/mesterségesség dichotómia kapcsán pedig egyértelműen a szörny kerül a szöveg fókuszába. Egyrésztől születésekor a szörny csak a Holdat ismeri fel a laboratóriumban, majd először beszéd helyett a madarak énekét próbálja utánózni (100). Hovatovább, a természetnek arra a részére megy, ahol ember nem járt, így elhagyatott hegyek és sivár gleccserek lesznek az otthona (97) –, melyek mindazonáltal az élet hiányát is sugallják motívikusan. A természetbe ágyazottságához kapcsolódik az is, hogy a szörny

<sup>12</sup> Marie-Hélène HUET, *Monstrous Imagination*, Harvard UP, Cambridge, MA, 1993, 131.

felbukkanásakor mindig esik és/vagy villámlik (59; 96), sőt a szemében a természet az ő hangulatváltozásait követi: például a csillagok gúnyolódva fénylenek, miután sikertelenül próbált az öreg De Lacey-vel összebarátkozni (133). Ez utóbbiakat persze a gótikus jelenetezés számlájára is írhatjuk, ekkor pedig éppen hogy a teremtmény műviségét erősítik. A szörny mesterkéeltségét támasztja alá az is, hogy Frankenstein számkivetettként, illetve a törvények felett álló gyilkosként (92) hivatkozik rá.<sup>13</sup>

A monsztróizítás ezzel kétféle olvasatot is megnyit a *Frankenstein*ban. Először is azt, hogy a szörnyet integrálni kell a társadalmi rendszerekbe ahhoz, hogy az ember számára gondolhatóvá váljék. Frankenstein szörnye nem szörnynek teremtetett, hiszen maga vall arról: az csinált belőle szörnyet, hogy a gazdája magára hagyta (97). Ez pedig a modernitás azon hitét erősíti, hogy a gondozás, az odafigyelés, az elkötelezettség és a törődés hiánya vezet valaminek az elfajzásához.<sup>14</sup> Másodszor viszont a szörny alakja magát a romantikus természetkép legitimációját kérdőjelezi meg, nemcsak azzal, hogy a *nature* versus *nurture* vitába integrálhatatlan, de azzal is, hogy a természet tényleges biológiai hibriditásának figurájaként mutatkozik meg – annak a hibriditásának, amely az embert is jellemzi a bőrünkön élő baktériumokkal vagy a bennünk lévő fehérjékkel. Az a Frankenstein, aki egy új fajt akart létrehozni (54), a hibriditás diszkurzív tilalmával szembeesülve megakadályozza teremtményét abban, hogy szaporodjék (nem készít neki társat), ezzel pedig bár éppen az élet ellen lép fel, a romantikus ideának megfelelően mesterséges módon lekeríti őt mint természetit. És – az első olvasathoz kapcsolódva – ha a szörny gondozásra szorul, akkor Frankensteinnek el kellene ismernie azt, hogy nem természetes, legalábbis nem ahhoz a természetképhez tartozik, amelyet rajta keresztül (a lekerítéssel, hogy nem engedi szaporodni) végül mégiscsak helyreállít: tehát egy önmagának ellentmondó pozícióba kényszeríti a szörnyet. Timothy Morton értelmezése szerint a monsztróizítás ezért nem a partikularításban, hanem az így kialakult általános diszkurzív szabályozottság révén érhető tetten a *Frankenstein*ban:

<sup>13</sup> Frankenstein itt a „murderer” és nem a „killer” szót használja, tehát nem az állati, hanem a társadalmi szférába utalja teremtményét gyilkosként, ami feltételezi, hogy nem önfenntartásból vagy ösztönből gyilkolt, hanem tisztában volt tettének morális súlyával.

<sup>14</sup> Bruno LATOUR, *Love Your Monsters. Why we must care for our technologies as we do our children* = *Love Your Monsters. Postenvironmentalism and the Anthropocene*, szerk. Michael SHELLINGER – Ted NORDHAUS, The Breakthrough Institute, h. n., 2011, 38.

A teremtmény bármilyen testekből összeállított, bárkiből [*any body – anybody*]. Frankenstein teremtménye még csak nem is egy másik, mert nem képes viszonzni a tekintetünket, vagy üres felületként viselkedni. Ő egy szörnyű abjekt, amely gyönyörű, felvilágosodáskori prózát beszél, egy hússzelet a hentespultról, pislogó szemekkel. Ez a művi tárgy vérzik, és lelkesen beszél a vegetarianizmusról és az együttérzésről, miközben gyilkosságaiért a környezetét hibáztatja: az embereket.<sup>15</sup>

A fentiek értelmében a szörny Shelley-nél nem egy másik, hanem egyrészt egy kiasztikus viszony materializációja azzal, hogy neki az ember a környezete. Másrészt ahhoz, hogy Frankenstein rendelkezessék felette, egyértelműen alsóbbrendűnek kell lennie, mint az ember, tehát természeti-nek – olyannak, ami gondozásra szorul, ami idomítható-megregulázható, meghódítható stb. Azazhogy a természeti másikjának, mivel a lehatárolással ugyanazt az absztrahálást követi el rajta Frankenstein, mint amit a természet ideáljának megképezéséhez használt a romantika diskurzus-rendszere. Bizonyos szempontból tehát ez egy olyan másikja az eleve *másiknak* (a természetnek), amelyet a Donna Haraway által népszerűvé tett „*inappropriate/d other*” fogalmával lehet leírni: ez az „eltolt másik” leleplez minden *másik*-konstrukciót azzal, hogy nem tudjuk beilleszteni egy bináris sémába a *másik* másikjaként,<sup>16</sup> tehát tükörképként, mert ő maga materializál egy tükrös viszonyt a környezet kapcsán.

### Stevenson

Míg Frankenstein elmenekült a saját szörnye elől, addig a brit századvég már legalábbis elismerte a szörnyeit Másikként:<sup>17</sup> Dorian Gray a képe előtt üldögél, Dr. Jekyll a tükörben saját magaként látja viszont Mr. Hyde-ot, Edward pedig Dr. Moreau szigetén emberi jogokat tulajdonít a vadaknak.

<sup>15</sup> Timothy MORTON, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard UP, Cambridge, MA, 2007, 194. (Ford. S. R.)

<sup>16</sup> Donna HARAWAY, *The Promises of Monsters = Uő., Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London, 1991, 299.

<sup>17</sup> Abigail LEE SIX – Hannah THOMPSON, *From Hideous to Hedonist: The Changing Face of the Nineteenth Century Monster = The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, szerk. Asa Simon MITTMAN – Peter J. DENDLE, Routledge, London, 2016, 353.

Ekkor a szörnyeteg már egyértelműen természetesként tűnik fel, és a természet azon kapacitásában mutatkozik meg, hogy az képes deviáns formákat is létrehozni; ahogy a deviáns szóból kihallatszik, Darwin kutatásai a biodiverzitásról, összekapcsolódva az angol kolonizációs fantáziákkal, a társadalmi és a biológiai diskurzus hibridizációja révén hozták létre a szörnyet a századvégi fikcióban. Mivel az evolúciót Darwin nem egyértelműen progresszív folyamatként, fejlődésként vázolta fel, ezért felerősödtek a félelmek attól, hogy a primitívek egyszer a civilizált emberek szintjére érnek el, vagy hogy maga az európai ember sem fejlődött még ki teljesen, sőt, hogy nem elképzelhetetlen a visszafejlődés sem, ekképp a jövő a morális kiteljesedés helyett az animális állapotba történő regresszió fenyegető árnyát vetette a 19. század második felének társadalmi tudatában.<sup>18</sup> Az „*imperial gothic*”, ahogy Patrick Brantlinger azonosítja e kor egyes műveinek zsánerét, nem véletlenül köti össze a darwini és a keleti egzotikumot, okkultizmusba fordítva azt, a Másikkal szembeni szorongás kifejeződéseként.<sup>19</sup>

Ezért nem csoda, hogy az *A kincses sziget* (*Treasure Island*, 1883) után néhány évvel Stevenson a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetét* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) írta meg,<sup>20</sup> Hyde karakterével tulajdonképpen városi

<sup>18</sup> Vö. Kelly HURLEY, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge UP, Cambridge, 2004, 56.

<sup>19</sup> Patrick BRANTLINGER, *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830–1914*, Cornell UP, London, 1990, 232. Gondolhatunk itt például Rudyard Kipling *The Phantom Rickshaw and Eerie Other Tales* című novelláskötetének (1888) darabjaira. Sőt, ennek az orientalista egzotikumnak olyasfajta átvitele is megtörténik a korban, hogy a Brit-szigetek nem angol szerzői ezen minta alapján saját – kolonizációs szempontból – „szörnylétükkel” is szembenéznek a művekben, például Wilde vagy Stoker az ír kérdésre alludálva. Előbbinél a *Dorian Gray arcképe*ben ennek parodisztikusan metafikciós alakzataként szolgálhat a kis sárga könyv, egy francia regény (az eredeti kéziratban *Le Secret de Raul Catulle Sarrazintól* [köszönöm szépen Keresztes Balázsnak az információt]), amelyet a címszereplő Lord Henrytől kapott, és amely a dekadencia útján elindítja. Utóbbinál pedig a filológusok hiába küzdenek a cím ír olvasata ellen (*Drac-ula*, tehát ’rossz vér’), egyértelműnek tűnik a „belső ellenség” motívumának jelenléte Stoker regényében akkor, amikor Dracula gróf a kórt a vad Kelet-Európából Angliába hurcolja át. Friedrich Kittler pedig grandiózus esszéjében mutat rá arra, hogy Vámbéry Árminnak mint Közép-Európából származó orientalistának mekkora szerepe volt abban, hogy a törökök által elhurcolt, majd a nyugat védelmezőjeként szerepeltetett Vlad Tepes figurája a maga hibriditásában a *Dracula* címszereplőjévé avanzsáljon, egyesítve magában a geopolitikai reflexiókat is: Friedrich KITTLER, *Draculas Vermächtnis = Uő., Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Reclam, Leipzig, 1993, 11–57.

<sup>20</sup> Robert Louis STEVENSON, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Broadview, Toronto, 2005. A továbbiakban lapszámok a főszövegben.

környezetbe helyezve a primitivitást. Stevenson nemcsak a korban a regény és a románc között bevett differencia miatt – tudniillik, hogy a regény realista, a románc fantasztikus elemekkel teletűzdelt – döntött az utóbbi mellett, hanem elmondása szerint azért is, mert a románc műfaja a regénnyel szemben sokkal inkább a „vadembereket” szerinte jellemző elemi energiákra játszik rá; gyakorlatilag a *primitív*nek mint Nagy Másiknak a társadalmi rendszerbe tükrözésével létrehozta a *degenerált* figuráját. Nemcsak a természetben lett elismerve ezzel a szörny, de mint olyan maga is egy diszkurzív rendet kezdett alkotni, tehát katalogizálhatóvá vált – ahogy Hyde-ról is bizonyos jegyek alapján valamennyi szereplő képes megállapítani, hogy monsztróz, akár integrálja őt a társadalmi rendbe, akár külön fajnak tekinti. Shelley műve után ugyanis már a monsztróz is megkapja a maga kategorizációját, ahogy a francia zoológus Isidore Geoffroy Saint-Hilaire írta a korban: „A monsztróizás többé nem valamiféle rendszertelenség, hanem egy másik rend, amely nem kevésbé szabályos és törvények által vezérelt: új és régi rendszerek keveréke, két állapot egyidejű jelenléte, amelyek általában egymást követnék.”<sup>21</sup>

A populáris regényadaptációkkal ellentétben Hyde Stevenson szövege szerint nem egy nagydarab szörny, inkább a kor kriminológiájának tipikusan regresszív jegyeit mutató deviánsa: fehérbőrű, törpe, majomszerűen szőrös, és képtelen a szavakat normális hangerővel, artikuláltan kiejteni – de nem ordít, hanem suttog (41). Akik látják, azokat inkább emlékezteti valamiféle előemberre (42), a darwini őstre, ezért élük át a regény szereplői ugyanazt a kísérteties tapasztalatot Hyde-dal találkozva, mint amit az európai polgárok, valahányszor az újságokban vagy a cirkuszban szemben találtak magukat távoli területek őslakosaival. A majomszerűségnek viszont ellentmond ízlésesen berendezett szobája (49), amely mindazonáltal abban a Sohóban található, amelyet mindenféle bevándorló népség lakik (48).

Stevenson saját bevallása szerint egy gótikus törpét („*gothic gnome*”) alkotott kisregényével, és ahogy Halberstam felhívja a figyelmet, a 19. századvég prózájában a nem szokványos testek előfeltételezik a bűnözést és egyéb devianciákat, a kornak azon kriminalisztikai tételei mentén, hogy a belső

<sup>21</sup> Idézi Alexa WRIGHT, *Monstrosity. The Human Monster in Visual Culture*, I. B. Tauris, London, 2013, 111.

gonoszság megkapja a hozzáillő külső reprezentatív jegyeket.<sup>22</sup> Ugyanakkor, bár Jekyll Hyde-ot „színtiszta gonoszságként” aposztrofálja (81), viszonylag keveset ismerünk meg állítólagosan számos kihágása és rémtette közül: amikor először találkozunk vele, átgázol egy kislányon, majd megöl egy politikust – eze(ke)n kívül mindössze olyan apró csínyeket hajt végre, hogy összefirkál könyveket (86). Visszatérő elem a regényben Hyde mosolya, azazhogy a vicsorgása: egyszerre hat ijesztőnek és groteszknak, ráadásul amikor rávigyorog a sofőrre a Dr. Lanyonhoz vezető kocsitúja során, annak arcáról rögtön eltűnik a mosoly, amelyet Hyde komikus kinézete váltott ki belőle; az, hogy a nála magasabb és fessebb Jekyll ruháit viseli (75).

A címszereplők egymásnak megfeleltethetősége felé a szöveg a kettejük figurája között feszülő romantikusan antagonisztikus ellentéttel indít: Jekyll szélsőségesen jó (például még a háznépe hátralévő életére is van gondja, elrendezi megélhetésüket, ha vele történne valami – 37), Hyde pedig szélsőségesen gonosz. Ugyanakkor Jekyll sokkal inkább meg tudja élni magát Hyde-ként, már csak azért is, mert fiatalabbnak, étellel telibbnek érzi azt a formáját (80). A fiatalság egyszersmind a szöveg egyik visszatérő toposza Hyde-dal kapcsolatban: Jekyll doppelgängerét ifjú Hyde-nak nevezik (44), maga a doktor pedig iskolásfiúéhoz hasonlítja természetét (83). A fiatalság egyben infantilizálással is együtt jár, ezért nem merül fel a szereplőkben, hogy esetleg Hyde és Jekyll között olyasmi viszony lehet, mint Wilde-nál Lord Henry és Dorian között – az „ifjú Hyde” kifejezés az angolban legfeljebb valamifajta rokonsági-kitartotti kapcsolatot feltételezhet.

Miközben tehát úgy tűnik, hogy Hyde mindenben ellentéte Jekyllnek, valójában Jekyll volt, aki megteremtette őt azzal, hogy a nyugati orvoslás helyett egzotikus gyógyszerekhez nyúlt,<sup>23</sup> ennyiben pedig Hyde nem más, mint Jekyll saját morális bukásának produktuma, a civilizációtól eltévelyedésének testi manifesztációja (81). A bukás oka Jekyll azon törekvése, hogy nekifeszüljön a nyugati kultúra dichotomikusságának, az erőszakos szétválasztásoknak, a kategorizációnak, amely a jó/rossz vagy az intellektus/ösztönök kategóriáiba sorolja be a tetteket. Ehhez csatlakozik egy másik, biológiai diskurzus is Stevensonál, amelyben a Darwin előfutárának

<sup>22</sup> HALBERSTAM, *I. m.*, 41.

<sup>23</sup> Stephan KARSCHAY, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Palgrave Macmillan, New York, NY, 2015, 89.

tartott Jean Baptiste Lamarck tanai idéződnek meg. Amikor ugyanis Jekyll arról értekezik, hogy Hyde azért fiatalabb és erősebb nála, mert őt nem fárasztotta ki az a társadalmi nevelés (82), amely civilizált szubjektumot állít elő, akkor ugyanúgy átfedésbe hozza egymással az egyed- és a törzsfejlődést, mint Lamarck, azt feltételezve, hogy az ontogenezis során a filogenezis stádiumait követi az egyed.<sup>24</sup> Amellett, hogy Hyde karaktere miatt ez még ráolvasható a gyerekkorban járónak elgondolt primitív kultúrákra is – amelyeket nem a társadalmi fejlődés merített ki, hanem a természet edzett –, Stevenson itt azon ellentmondást is színre viszi, hogy az ökológiai diskurzusban adaptációként megjelenő folyamat (a darwini „*struggle for life*”) a társadalmiban devianciaként azonosítódik: Mr. Hyde életerősebb Dr. Jekyllnél, mégis deviánsként tekintenek rá. A regényben ráadásul egyszerre eltávolító (az őslakos mint idegen faj, tehát nincs közük hozzájuk) és adaptáló (az őslakos mint degenerált, ha a saját rendszerükbe kívánják integrálni) mechanizmusok indulnak be a szereplőknél Hyde-dal találkozva.

Az evolúciós diskurzust tehát Stevenson regénye egy kulturális keretben érvényesíti, hogy morális allegorézise az ember kétarcúságról – kriptopszichoanalitikus felhangjaival, mint amilyen a hátsó ajtón ki-bejárákáló Hyde – működjék. Miközben Jekyll a szétválasztottságot nevezi kulturális tehernek és mesterkéltnek (79), az élet természetes béklyói ellen ugyanúgy fellép, mint Frankenstein. Igaz, ő úgy veti le őket magáról, hogy a természetes („primitív”) élet béklyóit („the restrictions of natural life”) Hyde-on keresztül újra megtapasztalhatja (88). Ugyanígy paradox, hogy bár Jekyll elismeri saját kettőségét, Hyde-ra mégis „ő”-vel („he”) vagy – Frankensteinhoz hasonlóan – a „teremtmény” („creature”) szóval hivatkozik; amikor pedig kontrollt veszít felette, vagyis Jekyllnek Hyde már nem a szolgája vagy szórakozásra használt formája, akkor elzárja, bekeríti őt, és félelmében, hogy meglátják – nem rájönnek, hiszen hátra hagyja részletes vallomását a történetekről –, inkább megöli magát. Bár Hyde-ként folyamatosan szembeül a társadalmi megvetéssel, Jekyll azt már nem meri megkockáztatni, hogy az egynek látott kettőre mit reagálnának mások – külön-külön megvan a helyük a társadalomban, együtt viszont ugyanúgy kirekesztés várna rájuk, mint Frankenstein szörnyére.

<sup>24</sup> Stephen J. GOULD, *The Panda's Thumb. More Reflections on Natural History*, W. W. Norton & Company, London, 1980, 205–206.

## Lovecraft

Amikor nem két külön helyi érték létezik, mint Stevensonnál, hanem normatív és monsztróz egymásra montírozódnak, ezzel pedig a kategorizációs alapok (például a percepció bizonyossága) inognak meg, az Lovecraft horrorja. Nála a társadalmi, ontológiai stb. megkülönböztetések és az így kapott szintek ütköztetése helyett a szörnyűség az érzékelt valóság szálainak felfesléséből, a racionalitásnak az érzékek látszólagos immedialitásával szembesítése során történő önfelszámolódásából, valamint a létezés történeti rendjének meg bomlásából fakad. Mert amíg a monsztróz test azonosítható, hiszen egy jól körülhatárolt rendszer épül rá, addig oppozíciókba lehet foglalni és lítóteszkekkel le lehet írni (például „nem emberi”) – ez érvényes a hibrid szörnyekre, mint amilyen Frankensteiné, és a doppelgängerekre is, Jekyll és Hyde esetében, de Lovecraft Mérhetetlen Vénjeire („The Great Old Ones”) már nem.

Ezért is vitatkoznék Nemes Z. Máriónak a Lovecraft-próza megközelítési irányaira tett javaslatával. Abban egyetértek vele, hogy a „kozmosz horror” közvetítő természetkultúra hibriditása egy olyan, emberi befolyásolást levetkőző, egyszerre materiális és vitális xenoökológiaként nyilvánul meg, melynek agenciája antropomorfizálhatatlan marad”.<sup>25</sup> De abban már nem, hogy

[A]z önfelszámoló természettörténet nem csupán metafizikai monopóliumaitól vonja meg az embert, hanem saját természeti-materiális-biológiai önazonosságától is, értve ezalatt azt a paranoid revelációt, miszerint a minket átható élet(anyag) redukálhatatlan idegensége (melynek fényében a művi-természeti kora modern ellentéte értelmezhetetlen) teszi lehetetlenné bármiféle bensőségesség, otthonosság vagy intimitás kiépülését.<sup>26</sup>

A szörnyűség Lovecraftnál nem dichotomikus, ugyanis éppen az oppozíciókba foglalásnak mint kényelmes konceptualizálásnak a csődje szüli a horrort nála. Az ismerős kulturális / idegen természeti párral vagy más

<sup>25</sup> NEMES Z. MÁRIÓ – WIRÁGH ANDRÁS, *A halottak globálisan lovagolnak. Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba*, Helikon 2020/2., 153–154.

<sup>26</sup> Uo., 154.



bináris ellentétekkel azért nem írható le a Mérhetetlen Vének ősisége-előttisége, egyúttal pedig jelenlétként történő konstitúciója a szereplők részleges érzékelése által, mert a lovecrafti monsztróizálás maga egy nyomeltörés, amely éppen a szörnyek túlzott intimitásából, túlzott közelségéből ered. Ezzel az intimitással pedig a novellák szereplői képtelenek megbirkózni, mert a szörnyet nem tudják másikként szembeállítani magukkal: egyrészt azért, mert az környezetüket alkotja, másrészt pedig azért, mert nem képesek teljes mértékben befogni őt (szenzuálisan és mentálisan), ennyiben pedig egy másik rendszert felállítani számára.

Ha előbbire koncentrálunk, akkor a környezet érthető helyként: ahogy Faulknernél betájolható a Yoknapatawpha County, úgy Lovecraftnál is kirajzolódik egy jól körülhatárolható terület Rhode Island, New York, Massachusetts és New England államokkal. És bár a klasszikus toposzt, miszerint a szörnyek a földből, a tengerből vagy a világűrből jönnek, környezetük tehát más, mint az emberé, látszólag megtartja a Lovecraft-próza – úgy, hogy nem képezi meg azt a kiasztikus viszonyt, amelyet Shelley-nél láttunk –, a kulturális és térbeli külsőlegességet viszont egy úgynevezett *lapos ontológiába* rendezi, amelyet nem hierarchia vagy rétegzettség jellemez, ezért nem is rekeszthető ki belőle idegenségként a monsztróz. Ennek az integratív létezésnek az egyik metatoposzaként az a mélyidejű szemlélet szolgál, amely például a *The Shadow out of Time* (1936)<sup>27</sup> című darabban érvényesül. Ott egy közgazdászprofesszor testét megszállja egy ősi faj egyik példánya, amely képes mentálisan előreutazni az időben. A szövegben a millió éves távlat, amikor a faj él, az 5 év, 4 hónap és 13 nap (1968), amennyi időt az egyed a professzor testében tölt, és a visszaváltozás időpontja, a negyed tizenkettő és dél közötti időintervallum (1972–1973) szinkronizálódnak. Másik esete ennek, amikor az idő a térben manifesztálódik. Ilyen Red Hook, Salem vagy Innsmouth: ezeken a helyszíneken a tradicionális és az új európai bevándorlás összeér,<sup>28</sup> illetve egy távoli hely múltja és a saját helytörténet egymásba fonódik. Az idő és a tér összesűrűsödése által okozott anomáliák színhelyei, mint a farm vagy a víz mélye, részei a helyi ökonómiának (halászat,

<sup>27</sup> Howard Phillips LOVECRAFT, *The New Annotated H. P. Lovecraft*, W. W. Norton & Company, London, 2014 (ebook). A továbbiakban lapszámok a főszövegben.

<sup>28</sup> James KNEALE, "Ghoulis Dialogues:" *H. P. Lovecraft's Weird Geographies = The Age of Lovecraft*, szerk. Carl H. SEDERHOLM – Jeffrey Andrew WEINSTOCK, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2016, 52.

földművelés stb.), ám hirtelen idegenként kezdenek megmutatkozni azzal párhuzamosan, hogy a hagyomány, a múlt, az ősök felidéződnek, jelenlétükben intimmé válnak a lakók számára. Például a *The Case of Charles Dexter Ward*-ban (1927/1943) egy pawtuxeti farmon a providence-i családok történetét hallgatja ki az elbeszélő (643–657); a *The Rats in the Walls*-ban (1924)<sup>29</sup> pedig a narrátor megtudja, hogy ősei kannibálok voltak (252–253), és ahogy azok emlékei a hatalmukba kerítik, angolja előbb Middle English-re, majd latinra vált, végül pedig primitív szócsonkokat kezd hallatni (255).

A környezethez, illetve a lovecrafti monsztróz ökológiához tartoznak még a tárgyak, amelyekeken keresztül hozzáférés nyílik az ősi tudáshoz; ilyenek a könyvek vagy a különböző relikviák.<sup>30</sup> Azonban ahogy Lovecraftnál a hallgatóság révén vagy a halottak felkeltésével, tehát némileg akcidentális módon jutnak a szereplők információfoslányokhoz, úgy a tárgyak sem feltétlenül nyújtanak számukra bizonyosságot. A tárgyak a Lovecraft-prózában nem egzotikus artefaktumok, mint Kipling orientális ereklyéi vagy Wells apparátusai – de akár Wilde-nál a portré, vagy az említett „regény a regényben”,<sup>31</sup> amely Grayt elindítja a dekadencia útján –, hanem az intimitás médiumai. A szereplők a saját tapasztalataikat adják azokról, amikor túl közel mennek hozzájuk, egyfajta auraleírást, nem pedig ekphrasziszt: a *Cthulhu hívásában* Johansen a Cthulhu-dombormű jellemzésekor végső soron saját asszociációit jegyzi le, a félelem által kiváltott eksztatikus állapotában (*The Annotated...*, 548–549). Ez a legtöbbször okkultistaként aposztrofált narratív nézőpont a Lovecraft-prózában viszont nem csak reakció a modernitás racionalitására, hanem feszültségkeltésre is szolgál. A racionális detektívek, újságírók és tudósok az archívumban (legyen az tárgyi vagy nyelvi) a megszokott módokon próbálnak kutakodni, hozzáférni a múlthoz, rekonstruálni az „őstörténetet”, és ennek következményeként találják szembe magukat a monsztróizással.

Noël Carroll a *The Philosophy of Horror* című könyvében éppen Lovecraft kapcsán különbözteti meg a narratív struktúrában a „discovery plotline” mellett az „overreacher plot”-ot, amelyet a tiltott tudáshoz való hozzáférés folyamataként értelmez: meglátása szerint a szöveg ugyanazt teszi

<sup>29</sup> Howard Phillips LOVECRAFT, *The Fiction*, Barnes & Noble, New York, NY, 2008. A továbbiakban lapszámok a főszövegben.

<sup>30</sup> KNEALE, *I. m.*, 53.

<sup>31</sup> Ld. 19. lábjegyzet.

az olvasóval, mint amit a szereplők átélnek akkor, amikor hallgatózásra, kifigyelésre kénytelenek hagyatkozni, vagy amikor a halottakat hallgatják.<sup>32</sup> Vagyis az olvasó nem kapja meg a teljes képet, számára ugyanúgy nem befogható a szörny, mint a szereplők számára, valahányszor az ő eksztatikus percepcióikat olvassa – nem pedig, mint Shelley-nél, arra van sarkallva, hogy a lehető legszörnyűbbnek képzelje a szörnyet –, ahelyett, hogy magával a dologgal, vagy akár annak konkrét leírásával szembesülne. Ha pedig komolyan vesszük Michel Houellebecq megfigyelését, miszerint Lovecraft karaktereinek sablonossága (hogy egy kaptafára készülnek, illetve hogy nagyjából a fentebb említett karakterekkel operálnak az elbeszélések) abból is fakad, hogy nem az elevenségük, hanem a letaglózott megfigyelő létük a lényeges, vagyis az, hogy az érzékletek, benyomások médiumaiként szolgálnak<sup>33</sup> – mely érzékletek maguk is a megfogalmazhatatlan ősi nyomok bizonytalan lenyomatai bennük –, akkor a lovecrafti monsztróizás abban áll, hogy nem is lehet közvetlenül szembesülni a szörnnyel. A *Cthulhu hívásának* (*The Call of Cthulhu*, 1928) felütése is erre utal, amikor a tudatlanságot az örülettel való védelemként azonosítja az a szöveg, amely főként a Cthulhuval való találkozás egyetlen túlélőjének feljegyzéseit átíró elbeszélő szólamából áll. Benne a közvetettség növelése, az eredeti leírások átírása csak sűríti a horrorisztikus tapasztalatot az asszociációk és a szöveg, a képek stb. által kiváltott benyomások egymásra épülése miatti megsokszorozódás révén. Ilyen az, amikor az elbeszélő, Thurston a következőket írja Johansen feljegyzései kapcsán: „Meg sem kísérelhetem szó szerint, a maga homályosságában és monotonításában leírni, de azért lényegre törően bemutatom, hogy a víznek a hajó oldalához ütődése miért járt olyan elviselhetetlen zajjal, hogy be kellett tömjem a fülem vattával.” (*The Annotated...*, 545) Nem mellesleg a szöveg egyik metafikciós gesztusa az implicit olvasót fenyegető veszélyre is felhívja a figyelmet, amikor az egyetlen túlélőt, Johansent egy nagy köteg papír öli meg végül (544).

Míg Hyde esetében a szereplők szörnypercepciója számított, hogy őt monsztrózként lehessen azonosítani, Lovecraftnál a szörnyek már egészükben felfoghatatlanok, és ezért is jelenti az ősi kevésbé azt, hogy primitív – ennyiben nem a modernitásnak a *másikjaként*, a vad gondolkodásként

<sup>32</sup> Noël CARROLL, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, London, 1990, 118–125.

<sup>33</sup> Michel HOUELLEBECQ, *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Éditions du Rocher, Paris, 1991, 57–59. (ebook).

megjelenítve a monsztróizást. De maga a tudomány sem úgy érvényesül diszkurzíve Lovecraftnál, mint a Stevensont követő Wellsnél, akinél a tudományos leírás az ultrarealista hangnemet erősíti, és nem arról van szó, mint Mary Shelley-nél vagy Stevenson-nál, hogy a tudományos diszkurzus a félelmeket hordozza magán, például a hibriditástól vagy a degenerációtól. Lovecraftnál a diszciplínák keresztezése (a folklórtól a fizikán át a nyelvészetig) csak növeli a bizonytalanságot,<sup>34</sup> ugyanakkor diszkurzív alapját jelenti a hasonlítások és metaforák révén azon érzéki rögzítő kísérleteknek, melyekből az egyik tag (az azonosító vagy az azonosított, a hasonlító vagy a hasonlított) állandóan hiányzik:<sup>35</sup> például Angell professzor olyan szótagekokat hall, amelyekből a „Cthulhu” szó áll össze, de ez is mindössze szubjektív érzékelésének produktuma (*The Annotated...*, 507). Eközben viszont az elbeszélők a saját benyomásaikból folyamatosan átírásokat hoznak létre az olvasónak a szörnyűségekről (könyvekről, lények sziluettjeiről, illetve azok tárgyi képeiről stb.) annak érdekében, hogy a tapasztalat intimitását az újra- s újarögzítéssel valahogy eltolják maguktól. Ennek sikertelensége, vagyis a monsztróizás kiiktathatlansága, sőt minden egyes átírással és keretezett elbeszéléssel még markánsabbá váló jelenléte a közvetítésben egyúttal a Harawaytól idézett „*inappropriate/d other*” konstrukciójának csődjét is jelenti, amiből végső soron a horror fakad Lovecraftnál.

Az ember ágenciája a domesztikációtól a biomérnökösödésig egyértelműnek látszik a szörnyűség modern irodalomtörténetében Shelleytől Stevensonon át egészen Lovecraftig: a modern szörnyek a huszadik századig kreatúrák, létrehozottak, mint Frankenstein szörnye, Jekyll Hyde-ja vagy Wilde Dorian Gray-e (akinek személyiségét Lord Henry, képmását pedig Basil Hallward alakítja), ezért is leírhatók, taxonomizálhatók. A regények abból a premisszából indulnak ki, hogy e teremtmények nem azonos szinten vannak alkotóikkal – a monsztróizás tapasztalata így abból fakad, hogy mi van, ha mégis. Lovecraftnál viszont ennek inverze azonosítható. A monsztróz abban inzisztál, ahogyan a környezetet alkotja, ugyanabban a térben és időben jelenik meg, mint a szereplők; a szörny befogadása és leírása során viszont éppen annak lehetősége emel gátat és kényszeríti a befogadókat áttételekre, átírásokra, hogy a szörnyek mégsem azonos szinten vannak velük.

<sup>34</sup> HOUELLEBECQ, I. m., 85–86.

<sup>35</sup> Graham HARMAN, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, Winchester, 238.

# MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

## Költői kép, prózai félreolvasás



A molylepke lánghalála és túlélése  
Thomas Pynchon *Súlyszivárványában*

Dolgozatom témája egy első ránézésre jelentéktelen motívum a Thomas Pynchon máig fő művének tekinthető, magyarul *Súlyszivárvány* (*Gravity's Rainbow*, 1973., ford. 2009) címen megjelent „megaregényben”.<sup>1</sup> A motívum a molylepke lánghalála, amely két „odavetett” megjegyzésben jelenik meg az első rész tizennegyedik epizódjában, a magyar kiadás 102. és 104. lapján. A tulajdonképpeni olvasat így két egymáshoz közel található passzusra összpontosít, amelyek könnyen elvesznek a hatalmas terjedelmű regény szövegében, és valószínűleg csak az erre a motívumra figyelő vagy kimondottan ezt a fejezetet szorosan olvasó befogadó szeme akad meg rajtuk. Ráadásul a motívum egy szereplői-fokalizátori (és az elbeszélő által jelöletlenül hagyott) *lapszus*<sup>2</sup> eredményeként kerül a szövegbe, olyan szintaktikai és szövegközi összefüggésbe ágyazva, amely félrevezetheti az olvasót a motívum forrását, eredetét és ennek következtében akár jelentését illetően is. Ez utóbbi érv azonban nem cáfolja, hanem éppen erősítheti a motívum jelentésségét, hiszen a regény poétikájára jellemző, hogy olykor félrevezető hivatkozásokkal, nyilvánvalóan szándékos tévedésekkel jelez implicit

---

<sup>1</sup> A fogalom eredetileg Frederick R. KARL 1985-ös cikkéből származik (*American Fictions: The Mega-Novel*, *Conjunctions* 1985/1., 248–260). A közelmúltban ezt a műfajt (vagy regénytípust?) éppen az olvasói figyelem túlterhelésével, a főleg szaporításával, a gazdaságtalansággal hozta összefüggésbe David LETZLER, *The Craft of Fiction: Mega-Novels and the Science of Paying Attention*, University of Nebraska Press, Lincoln–London, 2017.

<sup>2</sup> A *lapszus* prózapoétikai problémáiról ld. BÓNUS Tibor, *A prousti hallgatás – narrátor és szerző között* = *Hallgatás: poétika, politika, performativitás*, Prae, Budapest, 2019, 154–169.

jelentés-összefüggéseket.<sup>3</sup> A két olvasandó passzus közelsége és párhuzamai pedig szintén azt jelzik, hogy nem egyszeri és véletlen szövegeffektusról, hanem a szöveg poétikájában valóban *motívumként* működő képzettársításról van szó. A regény tágabb kontextusának további összefüggései erősíthetik azt a benyomást, hogy a motívum beépül a szöveg rendkívül gazdag motívumrendszerébe, sőt tovább gazdagítja azt. A motívum első látásra is jelentélesen integrálódik a szövegbe, értelme többé-kevésbé világos, a regény sokszor meghökkentő képzettársításaihoz képest viszonylag problémátlanul magyarázható. Ugyanakkor az idézőtechnika inkongruenciája a motívum irodalmi-kulturális forrásának kérdésére irányíthatja az olvasó figyelmét.

### *Rilke, Heidegger és a moly*

Az értelmezendő motívum tehát a molylepke lánghalálának képe. Ezt a motívumot Giorgio Agamben *A Nyitott* című művében az „*unio mystica* legrégebbi szimbólumaként”<sup>4</sup> azonosította anélkül, hogy a szimbólum ikonológiájáról vagy történetéről további adalékokkal szolgált volna. Jelen kontextus szempontjából azonban fontos, hogy Agamben ezen a hivatkozott helyen Heideggernek az állat világszegénységére vonatkozó fejtegetéseire támaszkodik, méghozzá két Heidegger-szöveg összekapcsolásával: az egyik a *Metafizika alapfogalmai* című előadássorozat az 1929/30-as tanévből, a másik pedig a már a világháború után írt Rilke-tanulmány, amelyben a német filozófus visszaidézi a korábbi értekezés néhány megfigyelését, jórészt azért, hogy cáfolja vagy legalábbis újraértelmezze a „minden szemmel a Nyitottra néző” állat és a mindig önmagunkra figyelő „mi” (emberek)

<sup>3</sup> Erre az egyik legizgalmasabb példa, amikor egy ponton az elbeszélő 1944 karácsonyát a „hetedik Háborús Karácsony”-ként nevezi meg. A regény szövegét könyvterjedelmű kísérőtanulmányban kommentáló Steven Weisenburger ezt a fordulatot „számlási hibaként [*miscount*]” azonosítja, hiszen a második világháború európai kitörésétől, 1939 őszétől számítva itt a hatodik háborús karácsonynál járunk (*A Gravity's Rainbow Companion. Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, The University of Georgia Press, Athens, GA–London, 2006 [2. bővített és javított kiadás], 93.). A Pynchon Wiki éles szemű anonim filológusa azonban itt helyreigazítja Weisenburgert, rámutatva, hogy a vonatkozó fejezet végig a szereplők zavarodottságára, tisztázatlan viszonyaira utaló „being at sixes and sevens” idiómával játszik, így a hatodik és a hetedik év összecserélése nem szerzői tévedés, hanem poétikailag illeszkedik a fejezet motívumrendszerébe (*Sixes and Sevens* = *Pynchon Wiki. Gravity's Rainbow*. Online forrás: [https://gravitys-rainbow.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Sixes\\_and\\_Sevens&oldid=1884](https://gravitys-rainbow.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Sixes_and_Sevens&oldid=1884)).

<sup>4</sup> Giorgio AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, 60.

ellentétét, amely Rilke *Nyolcadik duinói elégiájának* alapvető struktúramozzanata. Mint látni fogjuk, a lángba repülő moly motívuma Pynchon szövegében is éppen Rilke költeményeinek (bár nem éppen a *Nyolcadik elégiának*) a felidézésével kapcsolódik össze, filológiai tekintetben indokolhatatlanul. Felmerülhet a gyanú, hogy a költő és a motívum összekapcsolását az amerikai regényírónál is a két Heidegger-szöveg párhuzamos olvasása indokolná, erre azonban közvetlen bizonyíték nemigen található.

Ismeretes, hogy a Nyitott rilkei motívumával szemben Heidegger az „el-nem-rejtettség” és a „feltárulás” fogalmait állítja előtérbe, amelyek a történetiséggel vannak összefüggésben, és amelyekből éppen a világszegénység révén jellemzett állat van kizárva, az ő nyitottságát éppenséggel valamifajta elzártaságként tüntetve fel.<sup>5</sup> Az állat nyitottsága még a korábbi Heidegger-szövegben mint a világba való belebocsátkozás jelent meg, melynek jellemző példája egyebek között a levágott potroha ellenére is mézet szürcsölő háziméh, vagy a fénykereső állatok, így épp a saját életét kockáztatva is a gyertyalángba repülő moly. Ez a viselkedés elsőre példaeértékűnek látszik a nyitottság tekintetében: „el tudunk-e gondolni ennél a viselkedésnél közvetlenebb valamibe belebocsátkozást?”<sup>6</sup> később azonban ez a példaszzerűség bizonyos mértékig kétségbe vonható vagy legalábbis keretezendő lesz, amennyiben az állati viselkedés reflexszerűsége nem voltaképpen szabadság, hanem egyfajta „szabadjára engedő gyűrű [Enthemmungsring]” jelenlétét feltételezi – vagyis szabadsága csak a reflexek és ösztönök által alkotott, az állatot környezetéhez, pontosabban *Umweltjéhez*<sup>7</sup> kapcsoló gyűrűn belül érvényesül. Éppen ezért a rovar önfeláldozó belebocsátkozása a világba a megértés korlátozottságát is jelzi: „ez a fénykereső

<sup>5</sup> „Amit Rilke ezzel a szóval megnevez, azt semmi esetre sem a létező el-nem-rejtettségének értelmében vett nyitottság határozza meg, ami a létezőt mint olyant jelen lenni engedi. Ha a Rilke által elképzelt nyitottat az el-nem-rejtettség és az el-nem-rejtett értelmében próbálnánk értelmezni, akkor azt kellene mondanunk: amit Rilke nyitottként megtapasztalt, az nem más, mint az elzárt, a megvilágítatlan, ami a korlátlanban úgy vonz tovább, hogy semmi szokatlan, sőt egyáltalán semmi sem jöhet vele szembe.” Martin HEIDEGGER, *Költők, mi végre?*, ford. SCHEIN Gábor = Uő., *Rejtektutak*, Osiris, Budapest, 2006, 247.

<sup>6</sup> Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, ford. ARADI László – OLAY Csaba, Osiris, Budapest, 2004, 312.

<sup>7</sup> Az „Umwelt” fogalmáról, annak a modern irodalomra, egyebek között Rilkére tett hatásáról, Rilke és Uexküll(ék) barátságáról és levelezéséről l. Malte HERWIG, *The Unwitting Muse: Jacob von Uexküll and Twentieth-Century Literature*, *Semiotica* 2001/1., főként: 555–568.

állat a fénykeresés során a fénybe nem bocsátkozik bele, azt mint olyant nem ragadja meg, éppen ezért rohan a fénybe”.<sup>8</sup> Agamben kommentárja szerint a heideggeri értelmezés az *unio mystica* szimbólumaként értett kép elégtelenségét tárja föl a modern zoológia eredményeire támaszkodva:

A szimbólum itt megmutatja saját elégtelenségét, mivel a zoológusok szerint a molylepke pontosan a szabadjára engedő gyűrű nem-nyitottságára marad teljesen vak. Míg a misztikus tudás lényegében egy nem-tudásnak és az elrejtettségnek mint olyannak a tapasztalata, az állat pedig nem képes a nem-nyitottra vonatkozni, [így] pontosan az elrejtettség és az el-nem-rejtettség lényegi konfliktusának területéről marad kizárva.<sup>9</sup>

A reflexek, az idegrendszer automatizmusa, így az emberi és állati viselkedés bizonyos közössége a *Súlyszivárványnak* is jelentős témája, amely majd az itt közelebbről olvasandó szövegösszefüggésben is előtérbe kerül. Pavlov hátrahagyott előadásjegyzetei a regény egyik cselekményszálában az állat- és emberkísérleteket is folytató Pointsman doktor és eszmetársai Szentírásaként tűnnek fel, melynek egyetlen példányát kézzől kézre adják. A behaviorizmusra tett gyakori utalásokkal szemben azonban kevés olyan passzus található a regény masszív szövegében, amely legalább áttételes módon utalhat a reflexek és ösztönszerű viselkedés heideggeri értelmezésére is.

Amikor a harmadik rész tizenötödik epizódjában a regény kvázi-orfikus kvázi-főhőse, Tyrone Slothrop viszonyba keveredik a még kiskorú Bianca Erdmann-nal, akit egyébként az elbeszélés Eurüdikével azonosít – és aki Eurüdiké tragikus sorsában is osztozik –, a lány távozása után az alábbi kommentárt olvassuk: „Otthagytá Slothropot a nagyvárosi reflexeivel meg a harvardos sportzoknijával – történetesen ez is, az is piros bilincs volt [*red-ring*

<sup>8</sup> *Uo.*, 313.

<sup>9</sup> „Il simbolo mostra qui la sua inadeguatezza, perché, secondo gli zoologi, ciò a cui la falena è innanzi tutto cieca è proprio la nonapertura del disinibitore, il suo rimanere stordita in esso. Mentre la conoscenza mistica è essenzialmente esperienza di una inconoscenza e di un velamento come tale, l'animale non può riferirsi al non aperto, rimane escluso proprio dall'ambito essenziale del conflitto tra svelamento e velamento.” (AGAMBEN, *I. m.*, 60–61.)



*manacles*], képregény-lábvas”.<sup>10</sup> Az elbeszélői kommentárba foglalt alakzat-sor jól példázza a Pynchon elbeszélőjére jellemző többszörös asszociációs technikát. A megjegyzés két inkongruens mozzanat, a reflexek és a sport-zokni metonimikus egymás mellé rendelésével indul. A városi reflexek itt alighanem a főhősnek a regény első részében bemutatott londoni szexuális kalandjaira utalhatnak (mivel Slothrop családja a vidéki Massachussetsből származik), a Harvard említése pedig megint az orfeuszi motívumrendszerre utalhat vissza: közvetlenül arra a nevezetes jelenetre szintén az első részből, amikor Slothrop belepottyantja szájharmonikáját a wc-be (amit majd a negyedik részben csodálatos módon megtalál a megszállt Németországban). A két képzet inkongruenciája feloldódik a „piros lábvasak” képében – a zoknin körbefutó piros csík vizuálisan jeleníti meg a bilincset, ezzel visszamenőleg értelmezve a szintén bilincsként felfogott reflexekkel való azonosítást. A metonimikus egymás mellé rendelés egy harmadik elemmel való metaforikus kapcsolódás révén nyer indoklást. A cselekmény kontextusában ezt érthetjük úgy is, hogy az elbeszélő Slothrop – máshol egyszerűen erotómán, itt morálisan különösen visszatetsző helyzetet előidéző – szexuális viselkedését a reflexek uralhatatlanságával magyarázza. (Ami elsőre egyszerű hímsovinizmusnak látszik, bár a regényben ennél valamivel összetettebb kérdésről van szó.) A bekezdés folytatása a szintén váratlan „képregény-lábvas” összetétel kifejtését adja. A Napóra nevű képregényhős (szintén a körre, körmozgásra utaló név) különleges képessége, hogy a „keretek sohasem tarthatták fogva [(t)he frames never enclosed him – or it] elég sokáig, hogy tisztázódjék, micsoda is ő”, így a képregény olvasói egy másik világból érkező alkalmi látogatónak tekintik. A szöveg nem tisztázza egyértelműen a „képregény-lábvas” kifejezést, így nem tudjuk meg, hogy egy ilyen lábvassal próbálták-e ebben a világban fogva tartani a hőst (a „keretek” persze a képregénykockákra is érthetők, ami tovább bonyolítja a kérdést, tehát a szó nemcsak a cselekményre, hanem magára a vizuális megjelenítésre is utalhat), vagy a piros körgyűrű másféle szerepbe kerül-e a kitalált és a regényben máshol nem említett képregényben. Bár ezen a szöveghelyen a reflexek és a gyűrű metaforikus megfeleltetése megengedné, hogy Heidegger-hatást

<sup>10</sup> Thomas PYNCHON, *Súlyszivárvány*, ford. SZÉKY János, Magvető, Budapest, 2009, 472. Amennyiben másként nem indokolt, a regényt Széky magyar fordításában idézem, a magyar kiadás lapszámait a főszövegben zárójelben adom meg. Amikor idézek az angol eredetiből, ennek lapszámait lábjegyzetben, a GR rövidítéssel közlöm. Az angol kiadás: Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, Viking, New York, 1973.

vagy akár paródiát gyanítsunk, az idézett passzus bizonyára nem ad elég konkrét fogódzót egy ilyen párhuzam megerősítésére. Áttételesen, a Rilke-olvasáson keresztül azonban a két korpusz mégis egymás mellé helyezhető.

## Rilke a *Súlyszivárványban*

Rilke költészetének az amerikai szerző általi felhasználását jól dokumentálta a szakirodalom, ezért itt először a már feltárt összefüggésekre összpontosítok.<sup>11</sup> David Cowart 1980-ban megjelent úttörő monográfiájában rámutat, hogy a *Súlyszivárványban* Rilke a leggyakrabban idézett irodalmi előkép. A regény számos szöveghelyén fel-feltűnő Rilke-idézetek Cowart szerint a jungi pszichológia általánosabb kontextusába is beágyazódnak, mivel az archetípusok elmélete adhat olyan tág értelmezési keretet, amely a keleti és civilizáción kívüli kultúrákból vett motívumok, a „mandalai, alkímiai és kabbalai” anyag elrendezésének lehetőségét is felvillantja – itteni gondolatmenetünkben fontos szerepet játszhat Rilke és az Európán kívüli kultúrák szerepének hangsúlyozása.<sup>12</sup> Cowart a *Szonettek Orpheuszhoz* című kötetet és a *Tizedik duinói elégiát* nevezi meg az amerikai író „kedvenc Rilke-költeményeiként”, miközben arra is rámutat, hogy a regényben nem explicit módon Rilkére utaló szöveghelyeken is megjelenhetnek a prágai

<sup>11</sup> Rilkének általában az amerikai kultúrára tett hatásáról szintén szólnak áttekintő tanulmányok, ezekben azonban Pynchon nem vagy alig játszik szerepet. Kathleen L. Komar tanulmánya Rilkének az amerikai népszerű kultúrában, így a hollywoodi filmekben, a self-help- és a menedzsmentkultúrában nyomon követhető megjelenéseire összpontosít, irodalmi példaként inkább csak említi a *49-es tétel kiáltását* (a Thurn und Taxis név miatt), valamint felidézi a kínai amerikai írónőnek, Maxine Hong Kingstonnak a *Tripmaster Monkey* című 1989-es regényét, amelyben a főhős a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseit* hordozza magával, és a regényszöveg dőlt betűvel szedett részletei Rilke regényéből származnak. Ld. Kathleen L. KOMAR, *Rilke in America. A Poet Re-Created = Unreading Rilke. Unorthodox Approaches to a Cultural Myth*, szerk. Hartmut HEEP, Peter Lang, New York, 2001, 149–170. Karen Leeder áttekintése (bár a címe többet ígér) csak az angol–amerikai műfordításra és költészetre összpontosít, nem is említi azokat a prózaírókat, akiknél pedig fontos szerepet kapnak Rilke-utalások és -költemények. Csak az amerikaiaknál maradvá, Pynchon mellett ebbe a kategóriába sorolhatjuk – a lista nyilván nem teljes – William Gaddis, William Gasst és Don de Lillót is. Ld. Karen LEEDER, *Rilke's Legacy in the English-Speaking World = The Cambridge Companion to Rilke*, szerk. K. L., Cambridge University Press, Cambridge, 2010, 189–205.

<sup>12</sup> David COWART, *Thomas Pynchon. the Art of Illusion*, Southern Illinois UP, Carbondale, 1980, 99.

születésű költőhöz kapcsolódó motívumok. Az angyalok nyilvánvaló jelenléte mellett Cowart nyomán megemlíthető pl. a Zóna felett fel-feltűnő Lovas/Rider motívuma, amely – egyéb lehetséges intertextusok, pl. az egészen más regisztert idéző *A gyűrűk ura* mellett – az első szonettciklus tizenegyedik darabjára is visszavezethető (a Lovas/Reiter itt csillagképként jelenik meg).<sup>13</sup>

A *Súlyszivárvány* értő olvasásához szinte nélkülözhetetlen kézikönyv, Steven Weisenburger munkája (*A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, 2006<sup>2</sup>) számos Rilke-idézet kontextusát azonosítja a regényben, a felhasznált fordítások forrását és olykor Pynchon saját kreatív újrafordítását is dokumentálja, például éppen azon a helyen, amely Slothrop végső „szétdarabolódását”, feloldódását jelzi a kötet negyedik részének első epizódjában (624). Pynchon itt szövegszerűen idézi fel a *Szonettek Orpheuszhoz* záródarabjának záró tercettjét. Az idézett szöveg némiképp eltér az angol nyelvű Pynchon-kiadásokban szerzői jogi okokból megnevezett Rilke-fordítás szövegétől, ennek jelentőségét, Pynchon saját fordításának kreatív aspektusait Weisenburger világosan jelzi.<sup>14</sup>

A közelmúlt szakirodalmából kiemelhető Sandra Richter átfogó *A német nyelvű irodalom világtörténete* című 2017-es könyvének egy fejezete, amely Rilke költészetének nemzetközi hatástörténetével foglalkozik, ezen belül a *Súlyszivárvány* vonatkozó fejezeteinek bemutatása kapja a legnagyobb hangsúlyt. Richter az itt tárgyalandó szövegösszefüggéseket is idézi, ugyanakkor az ő szeme sem akad fenn a molylepkén. A német értekező kiemeli, hogy Pynchon az angolban nem létező szóösszetételeket vesz át a német nyelvből (*Kadavergehorsamkeit*, *Alpdrücken*, *Brennschluss* stb.), valamint felhívja a figyelmet a metamorfózis jelentőségére a szövegben. Richter olvasata némiképp egyoldalú, mivel csak a német kultúrával és a prominens náci szereplő nézőpontjával összekapcsolt Rilke-szöveghelyeket idézi fel, míg a Slothrop utolsó átváltozását/feloldódását kommentáló tercettet nem. A regény második feléből csak a Rilke-bajuszra vonatkozó elejtett megjegyzést, valamint azt a – nyilvánvalóan ironikus töltetű – szövegrészt említi, amelyben a vasúti váltókat irányító „pontember” (a terminus homonim a fent már idézett Pointsman névvel) a rilkei Kínváros (*Leid-Stadt*)

<sup>13</sup> Uo., 120. A Lovas-szonetthez ld. Paul DE MAN, *Allegories of Reading*, Yale UP, New Haven–London, 1979, 51–53.

<sup>14</sup> WEISENBURGER, I. m., 267.

helyett inkább Boldogházára (*Glück-Stadt*) küldene „minket”. Richter kommentárja itt igen sommás, aligha tükrözi a pynchoni szöveghely iróniáját és összetettségét:

A gonosz Rilket és univerzumát félretolták mint olyan múltba süllyedt és potenciálisan veszélyes kultúrterméket, amely a nemzeti-szocializmushoz hasonló ideológiákat inspirált, de ellenfeleit is harcra ösztönözte. A *Súlyszivárvány* a *Duinói elégiák* kritikai értelmezését nyújtja, amelyek [az elégiák] ugyanakkor a második világháborúra vonatkoztatva világnézeti üzemanyagot [*Zündstoff*] is szolgáltattak.<sup>15</sup>

Mint látni fogjuk, Rilke és a nemzetiszocializmus kölcsönös vonatkoztatása korántsem légből kapott, de az alaposabb olvasás feltárhatja, hogy Pynchon szövege mégsem enged meg efféle egyértelmű jelentéstulajdonítást.

Doug Haynes 2012-es tanulmánya<sup>16</sup> adhatja az itt követendő olvasat leg-részletesebben kifejtett előzményét. A dolgozat kimondottan a regény Rilke-értelmezésére összpontosít, és szintén elsősorban a korabeli német kultúra kontextusába helyezi a Blicero belső fókuszán keresztül kibomló Rilke-olvasatot. Ugyanakkor itt finomabb különbségtétellel találkozunk a Rilket „protonáciként” feltüntető olvasat és a „weimari időszak irracionalizmus-kultúrájának feltárására” törekvő értelmezés között.<sup>17</sup> Haynes kiemeli, hogy Rilke nemcsak az elvetemült Blicero szólamában tűnik fel, hanem az ellentmondásaival együtt is regényhősnek tekinthető Slothrop, valamint a névtelen heterodiegetikus-auktoriális elbeszélő szólamai is egy-egy Rilke-olvasó gondolatvilágát tárják fel. A Rilke-életműhöz társítható

<sup>15</sup> Sandra RICHTER, *Rilke-Codes: Thomas Pynchon, Designer-Jeans und ein berühmtes Tattoo* = Uő., *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, Bertelsmann, München, 2017, 284. (Ford. M. G. T.) Elég itt a Richter által idézett szöveghely közvetlen kontextusát felidézni, hogy a „gonosz Rilke és univerzuma” valamint a boldog, amerikanizált utókor közötti ellentét mindjárt viszonylagosabb legyen: „Úgyúgy, Skippy, az igazság az, hogy a dolgokat a Háború tartja életben. A dolgokat. A Ford csak egy ilyen dolog, A németes-japós mese is csak az egyik, eléggé szürreális változata volt az igazi Háborúnak. Az igazi Háború mindig dül...” (647–648).

<sup>16</sup> Doug HAYNES, „Gravity Rushes through Him”. „Volk” and Fetish in Pynchon’s Rilke, *Modern Fiction Studies* 2012/2., 308–333.

<sup>17</sup> Uő., 310.

civilizáció- és technológiakritika (amely Heidegger olvasatát is áthatja) a regényben sajátosan paradox formációban tűnik fel, amennyiben Blicero tudatában a rakéatechnológiai megszállottsággal kerül együvé. A háborús német technománia magához a technológiához fordul olyasfajta igénnyel, hogy haladja meg a technikai-rationális és a misztikus-irracionális közötti ellentétet, és „legyen az élet és halál közötti kibékülés imaginárius közege”.<sup>18</sup> Haynes is szóba hozza a pynchoni és a heideggeri Rilke-olvasat közötti párhuzamokat, azonban az amerikai regényíró Rilke-kritikájában a természet iránti nosztalgiát is kifigurázva látja, ami szerinte inkább egy marxista értelmezés felé tolja el Pynchon olvasatát. Ennek az értelmezésnek lehet kitüntetett alakzata a kovácműhely és annak lángja, amely a számunkra döntő jelentőségű szöveghelyen idézett Rilke-szonettben is feltűnik. Haynes értelmezése szerint a Rilke költői ön jellemzésében is szerepet játszó aranyműves- és aranyérme-metaforák összeolvashatók a fogyasztói társadalom marxi jellemzésével. A természet – ez esetben az aranyérc – értéke az annak jelentőséget tulajdonító társadalomból származik, azonban ez a jelentőség elválaszthatatlan a természeti érték intrinzikus, inherens jellegének feltételezésétől, vagyis a tulajdonítás alapvetően önkényes jellegét a természetesség mítosza leplezi. „A kovácműhely és a láng képei [...] mind az eredeti alkotáshoz vagy érmekibocsátáshoz/nyelvi leleményhez [coining], mind pedig a természetjog eszméjéhez értéket társítanak.”<sup>19</sup> Saját olvasatom számos ponton követi és kiterjeszti a Haynes által kifejtett értelmezést.

### ***Túlélő molylepkék***

Lássuk tehát a konkrét szövegösszefüggést.

Az epizód a *Súlyszivárvány* első részének tizennegyedik epizódja, amelyben a Rilke-idézetek először kapnak kiemelt szerepet a regényben, továbbá a regény néhány kulcsfigurája is itt jelenik meg először. Az epizódot egy, a regényre általánosan jellemző analeptikus mozgás szervezi, melynek révén az olvasó a háború sújtotta Londonban játszódó jelenetből egy

<sup>18</sup> *Uo.*, 319.

<sup>19</sup> *Uo.*, 325.

korábbi, a nácik által megszállt Hollandiában, egy V-2 kilövőállomás közelében elhelyezkedő házban játszódó jelenetre lép tovább Katje Borgesius karakterén keresztül, mielőtt további, még távolabbra mutató analepszisek után visszatér a londoni helyszínre. A lány egy ponton átadja a narratív fókusz az őt és fiktív testvérét, Gottfriedet fogva tartó SS-tisztnek, Blicero/Weissmannak.<sup>20</sup> A trió egy csavaros szado-mazochista forgatókönyvbe bonyolódik, amelynek célja „valamiféle formális, racionalizált változatba bocsátkozni annak, ami odakint forma és észszerű határok nélkül zajlik” (101). A szexuális alá-fölérendeltség tehát itt leképezi a politikai viszonyokat, amihez képest a regény egész szövegét ismerő olvasó párhuzamos szöveghehelyként ismerheti fel a beszélő nevű, Bliceróval korábban kapcsolatot is ápoló Miklos Thanatz „szado-anarchista” észrevételét a regény végéről. Thanatz ugyanis a szado-mazochizmus társadalmi elutasítását azzal magyarázza, hogy az állam és a „Struktúra” fennmaradásához szükséges erőforrásként működő uralmi vágyat és behódolást „nem szabad elpazarolni a privát szexben”, hiszen „ha az SM egyetemesen, családi szinten intézményesülne, akkor elhalna az Állam” (741). Ezt már csak azért is érdemes felidézni, mert a behódolás és uralom erotikája nem csak a náciizmussal összefüggésbe hozható szereplőkre jellemző a regényben, és Pynchon más műveiben is szerepet kap.

A hollandiai jelenet a világos alá-fölérendeltségi struktúra ellenére a nemi és egyéb szerepek felcserélhetőségét is magában foglalja, beleértve Katje árulásának és a fogvatartó megölésének lehetőségét is, ami a Grimm testvérek híres meséjében szereplő Juliska szerepét tükrözi (ebben az esetben Blicero a boszorkány szerepét játssza, amit szintén egy nemi átváltozással járó szexuális játék jelenít meg). A Grimm-mese jelölt narratív modellje azonban azt a lehetőséget sugallja, hogy Katje tudatosan és ideiglenesen elfogadja alárendelt szerepét, hogy végül elárulja Blicerót az angoloknak, és „odahívja [...] az angol vadászbombázókat erre a házra, játékbörtönére, bár ez a halált jelenti” (102). A helyzetet jellemző kettős kötés nyilvánvaló: a játék „komolyságának” kérdése Blicero és Katje fejében is felmerül: meglehet, hogy Katje „megjátssza csak ... megjátssza, hogy színészkedik [*she plays at this only ... plays at playing*]” (Uo.). A státuszának elfogadásával kapcsolatos komolytalanság az érkező Spitfire (azaz: tüzet köpő) gépek általi

<sup>20</sup> Az epizód narratív struktúrájának leírását ld. WEISENBURGER, I. m., 73–74.

őnpusztításhoz is vezethet, míg a komolyság egyben teljes önfeladást is jelent, amennyiben aláveti magát Blicero akarátának. Amikor az elbeszélés fókusza szinte észrevétlenül Weissmann elméjére tevődik át, az SS-tiszt elárulja, hogy szüksége van a lány feltétlen részvételére a játékaikban: „*akarni a megadást, a magához ölelést, a zuhanást a láng felé*, mely nőttön nő, s betölti minden érzékét és ... nem szeretni, mert annak eljátszására már nincs mód [*it was no longer possible to act*;<sup>21</sup> vagyis egy másik értelmezés szerint: »a cselekvésre már nincs mód«] ... de védtelenül szerelmes állapotban lenni” (*Uo.* – a második kiemelés tőlem: M. G. T.). Széky fordítása a *to act* főnévi igenevet is a színjáték kontextusába illeszti, azonban a szűkebb szövegtörzset a szerelem állapotszerűségét („*to be helplessly in a condition of love*”) a szabad *cselekvés* (repülés?) lehetőségének hiányaként, a gravitációval szembeni kiszolgáltatottságként jellemzi. Világos, hogy a Katje előtt nyitva álló mindkét lehetőség magában foglalja a tűz általi felemésztetést: vagy az angol bombák tüze, vagy Blicero pusztító szerelme, amelynek a láng egyszerre metaforája és metonímiája, hiszen a mesebeli Kemence (Pynchon neologizmusával: a *Kinderofen*) fizikailag is megtestesül a Rakétában, amelyet Blicero a fiúval, Gottfrieddel a fedélzetén készül elindítani.

Blicero ezen a ponton egy rövid Rilke-idézzel támasztja alá vágyait és szándékait: „»Akard a változást – mondta Rilke –, ó lángtól lelkesülj!« A babér, a csalogány, a szél...” (*Uo.*). A megidézett költemény a *Szonettek Orpheuszhoz* második sorozatának tizenkettedik darabja, a Leishman angol fordításában a regény szövegébe beemelt első sor a lángot a változás (*Wandlung*) médiumaként (és ágenseként) azonosítja, amelynek hatását a felszólított átlelkedése („*sei für die Flamme begeistert*”) teszi lehetővé. A szó szerinti idézet után Blicero gondolatmenete eltávolodik a szonett tényleges szövegétől. A Rilke-versben a tűz egy kovácműhely tűzének tűnik, ami összhangban van azzal, hogy az *átalakulás* az egész verssorozat központi témája, és a láng teszi lehetővé a felforrósított, megolvasztott anyagok ötvözését és új formába öntését. A kovácműhelyben azonban az *átalakulást* egy aktív ágens, „*jener entwerfende Geist*”,<sup>22</sup> „az a tervező [Báthory fordításában: teremtet] szellem” okozza, amely megdolgozza a föld mélyéről származó anyagokat. Az *átalakulás* tehát – bár premodern,

<sup>21</sup> GR, 97.

<sup>22</sup> A vers szövegét ld. Rainer Maria RILKE, *Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus*, szerk. Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN, Insel, Frankfurt a. M., 2000, 74–75.



mitológiai képzeteket idéz fel – alapvetően technikai folyamat, amely leírható a tervezés és kivitelezés fogalmaival. A merevség és a (lángtól való) távolság szembenáll a formálhatósággal, de még a kemény és szürke fémét is a „távollévő kalapács” felemelkedése figyelmezteti a távolból, vagyis az átalakulás lehetősége mindig fennáll.

A szonett szextettjében maga a tűzmotívum is átlényegül, a vers is eltávolodik a kovácsműhely képétől. Az első tercett a „*Wer sich als Quelle ergiesst*” („ki forrásként fakad” – Báthory Csaba ford.) mondattal kezdődik, amely az olvadt fém folyékonyságát is megidézheti, ezzel a képzettársítással alapozva meg a szonett két nagyobb egysége közötti tematikus összetartozást. A vers hátralévő részében található képeknek azonban szinte semmi közük a tűzhöz és a kovácsoláshoz, sokkal inkább a szerves természethez és a dolgok örök visszatéréséhez, anyagi eredetükhöz, összekötve a kezdetet a véggel, a véget a kezdettel. A vers motívumainak ez az egymásba alakulása a *Súlyszivárvány* egyik fő témáját (a lineáris idő és az oksági viszonyok potenciális megfordulását), és a regény „hősnének”, Tyrone Slothropnak mint a természetben eltűnő/feloldódó bárdnak a végső sorsát is előrevetíti – nem véletlen, hogy a *Szonettek*ből legközelebb Slothrop széttagolódásával kapcsolatban idéz szó szerint a regény. Ugyanakkor a vers motívumainak ilyen rövid felidézése is megerősíti, hogy magában a Rilke-szövegben is bekövetkezik egy olyan váltás, ami lehetővé teszi Blicero sommás „naturalizáló” olvasatát – még ha a vers ismeretében látványosnak is mondhatók az értelmezés kihágásai. Blicero ugyanis a tűzhely vagy kazán képzetén elegánsan átugorva olyan képzeteket társít az átváltozáshoz, amelyek mindjárt a Rilke-költemény utolsó tercettjéhez ugranak előre. Blicero utalásai „a babérra, a csalogányra és a szélre” részben görög mitológiai történetekre, részben pedig arra a romantikus költői hagyományra vonatkoznak, amely a nem emberi természetet a megfigyelő emberi elme tartalmainak felelteti meg („*pathetic fallacy*”).<sup>23</sup> Rilke szonettje ténylegesen megidézi Daphne és Apollón történetét, ezen keresztül a babér és a szél motívumait, a csalogány azonban a versben nem,

<sup>23</sup> Ld. Frederick BURWICK, *Romanticism. Keywords*, Blackwell, London, 2015, 217–220. Az alakzatnak a lírai műnemben játszott szerepét ld. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London, 2015, 239–243.



csak Blicero kommentárjában kerül elő, itt tehát már valóban a felidéző tudat (re)kontextualizáló működésének tanúi lehetünk.<sup>24</sup>

A Rilke-szöveg felől nézve azonban még váratlanabb, ahogyan Blicero egy másik motívumot is közvetlenül a tűzhöz kapcsol. Ezen a ponton jelenik meg a várva várt molylepke, melyet a Pynchon-szövegben implicit módon a már idézett „zuhanás a láng felé” szószerkezet is megellegez. Amikor Blicero arra a következtetésre jut, hogy a racionálisnak, sőt számítóknak és alakoskodóknak feltüntetett Katje nem fogja meghozni a tőle megkövetelt áldozatot, a lányt a lángba szárnyaló molylepkével állítja szembe. „védtelenül szerelmes állapotban lenni ... / Katje azonban más: semmi pilleszaltó<sup>25</sup> [*But not Katje: no mothlike plunge*]” (Uo.). A szintaxis itt olyannyira elliptikus, hogy az olvasó csak a kontextusra és kulturális tudására hagyatkozva adhat értelmet az utolsó mondatnak. A két tagadó szószerkezet parallelizmus megerősíti, hogy Blicero Katjével szembeni elvárása a molylepke lánghalálával, a lángba zuhanással egyenértékű áldozat lett volna, amit azonban a lány világosan megtagad. A tűz tehát a versben a kovácsműhely, az átalakulás közege volt, míg ez a mondat egy másik – lényeges jelentésárnyalataiban eltérő – tűzképet hoz játékba: a lepke lánghalálának képét. Bár mind a fémek átalakulása a kovácsműhelyben, mind a lepke halála a tűz környezetében zajlik, mégsem magától értetődő, hogy a két kép összeegyeztethető, illetve hogy a két kép azonos költői hagyományokra és attitűdökre utal. Blicero mint ha összekeverné vagy összekapcsolná Rilke versét valami mással. Ez az elbeszélői közvetítésen keresztül bemutatott fiktív tudat természetesen nem rekonstruálható, de a szövegrész talán értelmesebbé tehető azáltal, ha kultúrtörténeti kontextusba helyezzük Blicero téves képzettársítását. Túlzottan ezoterikus gondolat volna azt feltételezni, hogy a német

<sup>24</sup> WEISENBURGER nem idézi fel a szonett zárlatát, viszont Blicero olvasatát egy „dekadens és nagyon irodalmi romantika” szerelemfelfogásához köti, Shelley és Keats ismert ódáinak motívumait ismeri fel a szélben és a csalogányban. *I. m.*, 76–77.

<sup>25</sup> Széky fordítása nyelvi bravúr, de a „szaltó” (a cirkuszi nyelv *salto mortale*-jából köznyelviesült szó) már eleve a nehézkedés legyőzését, a halálos veszedelem fölötti diadalt sugallja, míg a „plunge” éppen a zuhanással, a szabad cselekvés megszűnésével van összefüggésben. A regény tágabb összefüggésében ez a Rakéta Brennschluss utáni állapotával, a már kontroll nélkül az elemeknek, főként a gravitációnak kiszolgáltatott zuhanással van összefüggésben. A „semmi pilleszaltó” így inkább játékos kettős tagadásként olvasható, amely nem adja vissza Katje ellenállásának jelentőségét.

költészetrajongó fejében a Rilke-költemény egy olyan ismert Goethe-verssel kerülhet átfedésbe, amely a lepke lánghalálának motívumát kanonikus rangra emelte nemcsak a német, hanem az európai költészetben is? Természetesen a *Selige Sehnsucht* (magyarul *Üdvözült vágy*) című versről van szó, a *Nyugat-keleti dívánból*, amelyben a gyertyaláng által inspirált, „magasabb egyesülésre vágyó” megszólított egy pillanatra lepkéként tűnik fel, mielőtt rögtön elégne („*bist du Schmetterling verbrannt*”),<sup>26</sup> és a meghalás teszi lehetővé, hogy a földi sötétség helyett magasabb létre ébredjen.

Érdeemes meggyőződünk arról, hogy a molylepke nem teljesen véletlenszerűen kerül szóba Pynchon szövegében – elvégre a 760 lap terjedelmű, rendkívül széles tematikus repertoárt mozgató regényből tetszőlegesen kiemelhető egy-egy váratlan szófordulat. A szövegben azonban nem csak egyszer fordul elő a molylepkét jelölő „moth” szó, hanem néhány oldalon belül mindjárt kétszer is. A második előfordulás ráadásul tematikusan és retorikailag is felidézi az elsőt. Az elbeszélő – még mindig Blicero tudatán belül maradva – itt Rilke *Tizedik duinói elégiájából* idéz egy másik sort, ezúttal az eredeti németben is. A Pynchon-próza itt amellet, hogy jelölten idézi, jelöletlenül Blicero belső monológjába is beépíti a költemény szövegét: „*Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los...* Rilke költészetéből ezt a Tizedik elégiát szereti a legjobban, érzi a Sóvárgás keserű ászkát szeme és melléküregei mögött, ha csak eszébe jut akármelyik sora” (103 – kiemelés az eredetiben). A „keserű ászok” („*jenes bitteres Bier*”) szintén az elégiából átvett kifejezés, amely viszont itt magára a Rilke-olvasás élményére vonatkozik – a felidézés okozta Sóvárgás metaforájaként. A sóvárgást kifejező angol szó az eredetiben is nagy kezdőbetűvel szedett *Yearning*, amelynek a német megfelelője Blicero tudatában bizonyára a *Sehnsucht* főnév lenne – amely viszont nem szerepel a *Tizedik elégiában*.<sup>27</sup> Lehetséges volna, hogy Pynchon ennyire nyakatekerten utal a Goethe-vers címére?

<sup>26</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *West-östlicher Divan*, hg. Hans-J. WEITZ, Insel, Frankfurt a.M., 2012, 21. Uő., *Nyugat-keleti díván*, szerk. HALASI Zoltán, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001, 31. A verset *Üdvözült vágy* címen EÖRSI István fordította.

<sup>27</sup> A regény német változatának tanúsága itt kapóra jönne, de Elfriede Jelenek és Thomas Piltz fordítása úgy hagyja ki ezt a lexémát, hogy a helyébe a *Tizedik elégia* egy sorát illeszti be. „Von allen Gedichten Rilkes liebt er die Zehnte Elegie am meisten, *fühlt jenes bittere Bier, das dem Trinkenden süß scheint*, hinter seinen Augen und Nebenhöhlen prickeln, wenn er an diese Verse denkt...” Thomas PYNCHON, *Die Enden der Pabel*, ford. Elfriede JELIENEK és Thomas PILTZ, Rohwolt, Hamburg, 1981, e-könyv. Összehasonlításképpen az eredeti: „Of all Rilke’s poetry it’s this Tenth Elegy he most loves,

A Rilkei Sívargás Blicerónál régebbi, mint „a Reich lángjának” (103) magáévá ölelése, ezért szükségessé tesz néhány távolabbra mutató narratív analepszist. Az egyik ilyen visszatekintés Weissmann egykori barátját (és valószínűleg szintén homoszexuális szeretőjét), a focista Rauhandelt állítja a középpontba, akinek szokatlanul gyors válaszreakciói lehetővé teszik, hogy a váratlanul felé dobott labdát gondolkodás nélkül – és a rakéta röppályáját idéző ívben – elrúgja. Rauhandel tehát szintén a reflex témájának megjelenítője a neki szentelt rövid szövegegységben, akinek öntudatlan testisége a tudatos megfontolásoktól független reakciókat idéz elő. Szinte emberfeletti képességei egyrészt „költőien artikulálttá” teszik a mozgását, másrészt ő maga nincs tudatában képességei okának, azokat mintegy emberalatti, gépies működéssel magyarázza: „ez olyan muszkuláris dolog [...] a reflexek teszik, érted. ... Nem én. ... Csak a reflexek.” (Uo.). Ezek a reflexek aztán összekapcsolódnak Rauhandel sorsával, aki a keleti fronton elesett katonaként egy volt a sok közül, akik „ugyanilyen titkos vendégnek adtak hajlékot” (Uo.). A kifejezés arra utalhat, hogy a testi beidegződések, amelyek tudati ellenőrzés nélküli cselekvést hívnak elő, különösen alkalmassá teszik a sportembereket a katonai szolgálatra. Ugyanakkor – jellemző módon – itt is eldöntetlennek látszik, hogy természettudományos vagy mitológiai/vallási kontextusra utaló metaforáról van-e szó: az emberi test fölötti irányítást átvevő reflexeket egyszerre gondolhatjuk el élősködőként, technológiai protézisként vagy éppen démoni (angyali?) megszállottságként. Blicero az előző oldalról és a Rilke-szonettből ismerős kifejezésekkel elmélkedik barátja sorsáról:

[V]ajon köztük, ebben a nyersanyagban van-e, aki „akarja a változást”? Egyáltalán tudnak-e róla? Blicero nem hiszi... Reflexeiket pusztán felhasználják, egyszerre százazrével, mások – *a lángtól lelkesült pávazemek*. [Their reflexes are only being used, hundreds of thousands at a time, by others—by royal moths the Flame has inspired.] (104 – kiemelés M. G. T.)

---

can feel *the bitter lager of Yearning* begin to prickle behind his eyes and sinuses at remembering any passage of it ...” GR, 98. (Kiemelések M. G. T.). De az Oxford–Duden szótár a *‘Yearning’* megfelelőjeként kizárólag a *‘Sehnsucht’* főnevet adja meg.

Ezzel a fordulattal a szövegrész már szorosan hozzákapcsolható a tanulmány bevezetőjében felidézett heideggeri–agambeni összefüggéshez, az állatok világszegénységének, az ösztönös viselkedésnek és a „világba-belebocsátkozás”-nak a fenomenológiai analiziséhez, amelynek példája ott is a fénykereső és a lánghalál sorsára jutó molylepke. Az államapparátus és a hadsereg a „nyersanyagként” (értsd: ágyútöltelékként) használt katonákat testi viselkedésük zárt visszacsatolási rendszerében való „fogságuk” révén képes kihasználni. Ennyiben tehát a reflexek – akárcsak Slothrop korábban felidézett „városi reflexei” – bilincsként működnek, maga Blicero is kétségbe vonja, hogy a katonák tudatosan vagy akaratlagosan vennének részt a nagy „*Wandlung*” folyamatában – ami persze (amint a „Reich lángja” kifejezés egyértelműsíti) a náci (bio)politika allegóriájaként érthető. A feláldozott milliók tehát a lángba repülő molylepkék tudatlanságával adják életüket. Visszaidézhető a heideggeri ítélet az állatról, amely „a fénykeresés során a fénybe nem bocsátkozik bele, azt mint olyant nem ragadja meg, éppen ezért rohan a fénybe”.<sup>28</sup>

Pynchon azonban itt is csavar egyet a dolgon. Az idézet legkülönösebb, elsőre nehezen értelmezhető vonása, hogy a molylepkék nem azokkal a mérhetetlen tömegekkel azonosak, akik életüket adják a gyilkos ideológiáknak, hanem azokkal, akik előbbieket pusztulását irányítják. A magyarul itt pávaszemnek nevezett lepkéket az eredeti „királyi molynak” nevezi, és ők nem saját életüket áldozzák fel, hanem másokat küldenek a lánghalálba. Pynchon szö szerkezete nem teljesen légből kapott: több lepkefaj (*Citheronia regalis*, *Eacles imperialis*, *Saturnia pavona*) angol neve is tartalmaz királyi vagy birodalmi előtagot.<sup>29</sup> Székely János magyar fordítása – valószínűleg Weisenburgert követve – itt az utóbbi, óvilági lepkefaj magyar nevére támaszkodik (Kis pávaszem), de ezáltal elvész a Pynchon-szöveg egy fontos jelentésvonatkozása. A Reich lángját magához ölelő SS-tiszt ugyan saját magát azonosítja a molylepkével, de egyszersmind saját kiválasztottságát és cinikus kívülállását is megnevezi a lepkefaj nevének jelzőjén, továbbá a mondat műveltető szerkezetén keresztül.

<sup>28</sup> HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai* = I. m., 313.

<sup>29</sup> Ld. az *Encyclopedia Britannica* ‘regal moth’ című szócikkét: <https://www.britannica.com/animal/regal-moth>. WEISENBURGER a *Saturnia pavona* mellett teszi le a voksát (I. m., 78).

A kétszer is megidézett molylepke tehát egyszer sem lesz lánghalál áldozata: először Katje képében visszautasítja az azonosítást („no *mothlike plunge*”), másodszor pedig Blicero képében eltávolodik az önfeláldozás áldozati szerepétől, és inkább a „tervező szellem” rilkei szerepével azonosul, mások pusztulásának műveltető ágenseként („by royal moths the Flame has inspired”). Pynchon molylepkéi megidézik ugyan a lánghalál révén bekövetkező misztikus vagy romantikus átalakulást, de valójában nem esnek át rajta. Katje és Blicero alakjában a regény két túlélő majdnem-molylepkét mutat be.

A további értelmezési lehetőségek kibontásához többféle út kínálkozik, amelyek mindegyike módszertani kérdéseket vet fel.

Milyen szerepet játszik ez a két apró szöveghely a regény tágabb összefüggéseiben?

Blicero félreolvasása összeegyeztethető-e Rilke költészetének pynchoni újrahasznosításával?

Segíthetnek-e a fenti kérdés megválaszolásában a kép által sugallt, de a pynchoni szöveguniverzumban közvetlenül meg nem idézett költői vagy kulturális hagyományok?

### ***Rovarmotívumok: párzás és metamorfózis***

Elsőként a regény tágabb összefüggéseiből érdemes felidézni néhányat. A fent bemutatott összefüggések megerősíthetik azt a benyomást, hogy Pynchon egyszerre felidézi és elutasítja a misztikus egyesülés emblémájaként vagy szimbólumaként felfogott költői képet. A motívum a Blicero tudatát közvetítő elbeszélésben jelenik meg, és szorosan Rilke olvasásához kötődik: a regény szövege nem teszi egyértelművé, legfeljebb különös grammatikai eltávolításai révén jelzi, hogy a motívum nem az idézett Rilke-versekből származik. Ugyanakkor a kimondottan erre az összefüggésre összpontosító újraolvasás azt is feltárhatja, hogy a motívum eddig bemutatott felbukkanásai beilleszthetők egy tágabb intratextuális összefüggésrendszerbe is.

Felfigyelhetünk arra, hogy a regény narrációjában – különösen az első részben – viszonylag gyakran bukkannak fel a rovarvilágra, különösen repülő rovarokra történő utalások, amelyek a szexualitást, a pusztulást, helyenként a kettő valamilyen együttállását sugallják. Slothrop az általa elcsábított

angliai lányokkal a szentjánosbogarakról szeret beszélgetni, egy esti randevúja során – a rakétaveszély miatt elsötétített városban – „csak utolsó cigarettájuk parazsa izzik, angol szentjánosbogár, lányszeszély ugráltatja, mint egy kicsit lemaradó folyóírást, szavait Slothrop nem olvashatja el...” (28). Nem mellékesen: ugyanezen az oldalon találkozunk először az amerikai szexuális reflexeinek említésével, melyeknek „Slothrop nem tud parancsolni” (*Uo.*). A cigaretta lángja mint veszélyforrás, az égből érkező pusztulás lehetséges előhívója számos későbbi szöveghelyet megelőlegez, ideértve a zeneszerző Webern halálának felidézését is (441).<sup>30</sup> Clive Mossmoon csalfa felesége a Scorpia nevet kapja, és számos nőalak – pl. a nem sokkal korábban a repülésről álmodó Leni Pökler (166) – is szárnyakkal ellátva jelenik meg az elbeszélés szövegében. Ezt a szóhasználatot természetesen a – rilkei kontextust újfent megidéző – angyalokkal is összefüggésbe lehet hozni, azonban legalább egy, és éppen a számunkra legfontosabb szöveghelyen közvetlenül a rovarszerűség képzetét is megidézi: Katje Borgesiust az első rész tizennegyedik fejezetének első és azt szinte szó szerint megismétlő utolsó bekezdése is úgy írja le, mint aki „hosszú lábú léptei[vel]” (97) és „bakfismódra széles” vállát „fölhúzva” (118) közlekedik a londoni filmfelvétel helyszínén. Szinte ugyanez a szóhasználat ismétlődik meg éppen a molylepkét először szóba hozó bekezdésben, melyben a német tiszt Katje alakját így jellemzi: „a franciaszobalány-jelmez [...] olyannyira nem illik sudár, hosszúlábú járásához, szókeségéhez, szárnyforma, vándorló vállához [*her questing shoulders like wings*]” (102).<sup>31</sup> A Katje mozgására három alkalommal is használt „*long-legged*” jelző és a szárnyszerű vállaknak a közvetlenül a(z elutasított) molylepke-lángthalál kontextusába illesztett előfordulása megerősítheti, hogy Katjét valamiféle rovarszerű könnyedség és idegenség jellemzi.

A fejezet keretét képező jelenetben Katjét éppen egy bizarr pavloviánus kísérlet keretében képezik ki egy „óriás nyolckarú polip” (117) csalijává. Ennek a fejleményeit a második rész első néhány fejezetében látjuk viszont,

<sup>30</sup> A jelenet „anakronizmusáról” ld. WEISENBURGER, *I. m.*, 248–249. Egy másik példa: a szovjet ügynök Csicserin azt gondolja, hogy gyűlölt herero féltestvére, Enzian a közelben rejtőzik és őt figyeli. Rágyújt, majd „[a] kelleténél kicsit tovább tartja fönt a lángot, és azt gondolja, hogy *tessék. Úgyse meri. Én se. Vagy... én talán mégis*” (564).

<sup>31</sup> Jóval később az Eurüdiké-szerepű gyereklányhoz, Bianca Erdmannhoz rendelődik nagyon hasonló attribútum a Slothroppal való együttlét közben: „szárny módján megemelkedő lapockái [*shoulderblades rising like wings*], valahányszor átöleli Slothropot” (470, GR 470).

ahol a lányt Slothropnak kell megmentenie a poliptól, hogy így férközhessen Katje az amerikai bizalmába. Itt Katje „ízeltlábúsága” metonimikusan igazolódik vissza, amennyiben a polip figyelmét Slothrop egy váratlanul a kezébe kerülő – pontosabban a „beavatott” Teddy Bloat által a kezébe adott – rákkal tudja elterelni a lányról. A mentőakció után a már összeesküvésre gyanakvó hős a hozzá és társaihoz szegődött lányokat figyelve a Ghislaine nevű „pici és karcsú”, címlaplányokat idéző lábakkal megáldott lányról állapítja meg, hogy „a nőknek, mint a marslakóknak, olyan csápjaik [*antennas*] vannak, amik a férfiaknak nincsenek” (192). Az egymástól távol eső jelenetek összetartozására utal, hogy míg a korábbi jelenetben a sötét háttérre cigarettalánggal írott szöveg bizonyult olvashatatlanak Slothrop számára, addig itt ugyanő úgy érzékeli, hogy Ghislaine „csúsztatja kerek fenekét a homokban, széljegyzeteket ír a Bloat-szöveg köré” (*Uo.*). A nők, a rovarok és a kibetűzhetetlen szövegek valamiképpen összetartoznak.

A fenti szövegrészben ugyan a csáp (antenna) explicit módon a marslakókhoz kötődik, valamivel korábban már előkerült az ízeltlábúak vonatkozásában. Az első rész utolsó előtti fejezetének nagy része egy karácsonyi összejövetelel zajló beszélgetés átiratából áll, amelynek témája a Londonra hulló rakéták topográfiai eloszlása (amely – ne feledjük – Slothrop szexuális kalandjainak térképével is egybeesik) és a város demográfiai összetétele közötti összefüggés. A Gwenhidwy nevű szereplő hívja fel a figyelmet arra, hogy a város délkeleti részén sűrűbben élnek „[n]él-külöz-hető” (176) kisebbségek – feketék, zsidók, bevándorlók –, és a rakéták is többnyire erre a területre hullnak. Meglehetősen zavarbaejtő, ahogy Gwenhidwy és őt követve a narrátor is párhuzamot von a „kitartó” („*How they persist!*”<sup>32</sup> – azaz létükben, fennmaradásukban kitartó) kisebbségek és a szegényebb negyedekben szintén sűrűbben élő „pin-ce-bog[arak]” (*bugs*) között. A beszélgetés – és az összejövetelel – lezárulta után a fejezet utolsó bekezdésében a zéró fókuszú, kváziauktoriális hangnemű elbeszélés a lambéria mögül előmászó „óriás tutajpoloskák” (*enormous water bugs*) közösségére összpontosít. A rovarokat az elbeszélés az „egyesítés ügynökeinek” és „karácsonyi bogaraknak” nevezi, mivel fikciója szerint a betlehemi jászol „szalmarácsolatú” falán rágták át magukat a lambérián: a misztikus, történeti időn és földrajzi távolságon átívelő egyesítő funkció itt (is) a pusztító, felemészítő tevékenység másik oldalaként

<sup>32</sup> GR, 170. (kiemelés az eredetiben).



jelenik meg. A szalmarácsozat átrágása azzal is jár, hogy a rovar fajtársai „potrohostul-csápostul [*ass-over-antennas*]” (177.)<sup>33</sup> lebucskáznak a mélybe. A bekezdés és a fejezet utolsó mondatában ironikusan feltüntetett üdvöztető csecsemő sírása ennek árán hallható meg a jelenből.

A fent idézett két szövegösszefüggésben magyarul *csápként* fordított „antenna” szó a regény szövegének túlnyomó részében rádiótechnikai-hírszerzési objektumok megnevezésére szolgál. A szó kétértelmősége természetesen nem Pynchon találmánya, és a szövegen kívül is média- és kultúrtörténeti jelentőséggel bír.<sup>34</sup> A regény bizonyos szöveghelyei azonban stratégiai módon aknázzák ki ezt a kétértelműséget az idegenség effektusainak megjelenítésére és érzékeltetésére. Morituri zászlós – a fentieknél jóval későbbi szöveghelyen – elbeszélt történetében például így jellemzi a Margherita Erdmann és Sigmund iránti érdeklődését: „Éppolyan idegeknek látszottak, mint én. Mindnyájunknak vannak antennáink, nemde, a magunkfajta érzékelésére hangolva...” (476). A mások és az én közötti hasonlóság detektálása a saját idegenségének felismerésével – valamint antennák és csápok növesztésével – válik lehetségessé.

Ha tehát a szóhasználatban megalapozható bizonyos szereplők – különösen a Slothrop számára érthetetlen nők – rovarszerűsége, akkor még izgalmasabbá válik a Katje és Slothrop között a polip-incidenst követő rövid viszony elbeszélésének némely sajátossága. Még mielőtt Slothrop először bemenne Katje szobájába, az elbeszélés hangsúlyozza, hogy a folyosón mindössze „egyetlen éber villanykörte bámul, legfelül” (198) – aminek jelentősége csak később válik igazán érthetővé. A páros első csókjának – Slothrop tudatára összpontosító – elbeszélése tartalmazza a molylepke (*moth*) szó harmadik és utolsó előfordulását a regény szövegében: „toll csusszan, ujj tűrődik, emelkedő fehér karok – finom holdikrásak – siklanak mögé, föl a hátán, tapadós lánynyelv, ideges, mint a moly [*her tacky tongue nervous as a moth*]” (200).<sup>35</sup> A szárnyas rovar említése éppen itt, a testi egyesülést megelőző pillanatban első látásra nem kötődik semmiféle misztikumhoz,

<sup>33</sup> GR, 173–174.

<sup>34</sup> A molylepkék csápjairól mint repülés- és rádiótechnológiai modellekről ld. Jussi PARIKKA, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, xvi., 1.

<sup>35</sup> GR, 196.



inkább a testi érintkezés nyelvi megérzékítésének funkcióját látja el, amit megerősíthet az eredetiben a hasonlat, az alliteráció és az abba beágyazott onomatopoetikus szó (*tacky*) használata is. Ez a tisztán fizikai vonatkozás azonban a következő bekezdésben átlényegül, amikor a fehér ruhájából kibújó lányhoz az elbeszélés az „*Újjászületés... [Born again...]*” (200 – kiemelés az eredetiben) képzetét társítja, a vedléshez hasonló átváltozásként mutatva be a látványt, mielőtt Katjét ismét lábujjhegyen lépkedő, balerinaszerű könnyedségében villantja fel. Ez a bekezdés azután az átváltozást egy másik, rémisztőbb aspektusában is megmutatja: amikor a lány hátat fordít neki, Slothrop a nem látott arc metamorfózisát vizionálja: „iszonyú fenevaddá-változás ömlik el a pofáján és állkapcsán [*her muzzle and lower jaw*], a táguló fekete pupillák benövik a szem terét, míg a fehérje semmivé lesz, csak a vörös állati tükröződés marad, amikor ráhullik a fény, és *nem tudhatod, a világosság mikor—*” (*Uo.* – kiemelés az eredetiben). Noha ez az átváltozás inkább a farkasember toposzát idézi meg, a zárlat a fototropizmus képzetéhez is visszaköt, egyben részleges magyarázatot ad a magányos villanykörte korábbi kiemelésére is. Amikor Slothrop utoljára látja Katjét, majd amikor *Domina Nocturnaként*, Pudding brigadéros kínzójaként látjuk viszont, az elbeszélés mindkét alkalommal gyertyafény háttere előtt jeleníti meg őt, a gyertyalángot az átváltozás médiumaként sejtetve: „Aztán késő este, a szobában, a lány nehéz vörös selyemköntöst visel. Két sudár gyertya ég mögötte, határozatlan távolban. Slothrop érzi a változást.” (228)

A metamorfózis nem korlátozódik Katjéra és a szereplői tudatok fokalizált közvetítésére, hanem Slothrop alakján keresztül a regény fő cselekményszálává is válik. Az amerikai hadnagy első átváltozásának éppen Katje lesz az előidézője, hiszen a vele töltött éjszaka alatt lopják el Slothrop ruháit és iratait, miután egy darabig identitás nélkül marad, majd egy brit haditudósító álcáját kénytelen felvenni. Ezt az átváltozást az elbeszélés metaforikusan a rovarmetamorfózishoz köti. Az éjszaka egy pontján egy vad párnacsatát követően Katje az amerikaira dob egy vörös damasztabroszt („Jól figyelj a kezemet, most tüntetek el egy amerikai hadnagyot” – 201), majd maga is az abrosz alá bújik, és újrakezdi a szeretkezést: „orgazmus után egymáshoz simulnak, *olyan cseppfolyósra engedtek ki, hogy mozdulni se bírnak [too liquefied to move]*,<sup>36</sup> mmm, damaszt és bolyhok, olyan kényelmes ide-

<sup>36</sup> GR, 198.

benn, és pont olyan vörös, mint az anyaméhben...” (202 – kiemelés M. G. T.). A záró hasonlat csak látszólag korlátozza a jelentésszóródást: az anyaméhbe való visszatérés képzele Slothrop pillanatnyi tudatát tükrözi, miközben az elbeszélés képi nyelve leleplezi, hogy itt nem visszatérésről vagy önazonos újjászületésről van szó, hanem inkább bebábozódásról és az új imágó felvételére való előkészületről – cseppfolyós állapotban, mint a rovarok.

Rövid, ellentmondásokkal terhelt viszonyuk során Katje hozzásegíti Slothropot, hogy többet tudjon meg a német rakétatechnológiáról. A szexuális viszony többretegű metaforikus diskurzusának így a rakétatechnológiai hivatkozások is részét képezik: Slothrop már az első éjszaka úgy élvez el, majd úgy szuszog „mint egy rakéta” (200). Az arcát folyamatosan takargató Katje számára ez a metaforika jóval komplexebb, egyebek közt azért, mert magával vonja a Bliceróval folytatott viszony emlékét is. A német technológiához kapcsolódó „halálvágy, rakétamisztika” (159), valamint a „repülés pornográfia” (567) Katje tudatában is nehezen kibogozható komplexumot hoz létre: a rakétát (V, azaz „*fau*”) – a német katonák között elterjedt beceneve alapján – magát illegető pávaként (*der Pfau*) képzele el, amely „[f]elszáll, szerelmi rítusra programozva”. A Brennschluss, az üzemanyag kiégésének végső pillanata egyben a „nőivarú ellenpár”, a célpont megadásának is a pillanata, amelyet követően már a rakéta is csakis „a ballisztika törvényeinek engedelmeskedik” (225). Katje saját élettörténetére vonatkoztatva úgy fogja fel ezt a metaforát, mint „egyértelmű célzást némely titkos kéjvágyakra, melyek a bolygót is, őt is mozgatják, meg azokat is, akik őt használják – túl a csúcson, le, csak le, *zu hanni*, égni a végső orgazmus felé [*plunging*, burning, toward a terminal orgasm]<sup>37</sup> – és minderről egy szót se bírna mondani Slothropnak” (226 – kiemelés M. G. T.). A zárókép visszaidézi Blicero Katjére vonatkozó elmélkedéseinek metaforikáját – mind a lángot, mind a zuhanást, mind pedig a lángtól inspirált szereplők mások általi kihasználását –, rámutatva annak jelentőségére is, hogy Katje miért utasította vissza a „*mothlike plunge*” blicerói ajánlatát. A molylepkét immár nem kell újra felidézni ahhoz, hogy a regény motívumkomplexumában betöltött szerepét megértsük.

<sup>37</sup> GR, 223. A *plunge* szó egyéb előfordulásaihoz: GR, 372, 389–390.

### **Fototropizmus: vonzás és taszítás, spiritizmus és technofétis**

A fényre irányuló reflexszerű válaszok megjelenítése a regényben ugyan csak a misztikus és a tudományos diskurzusformák kölcsönviszonyát, adott esetben felcserélhetőségét sugallja. Már láttuk, hogy Katjét hol villanykörtek, hol pedig gyertyák világítják meg. Ennek jelentősége a regény jóval későbbi epizódja felől látható be, már amennyiben az erősen széttöredező elbeszélésben váratlanul újra felbukkanó motívumok efféle beláttatásra alkalmasnak bizonyulhatnak: a negyedik részben, Slothrop egy szeszélyes, csapongó visszaemlékezésében kerül elő az a felismerés, hogy „vigyázat, itt könnyen fasizálódhat a helyzet, a cukorkaszínű, édes mindenféle mögött hótt egyértelmű a termodinamikai elitizmus – *a villanyégőt pótolni lehet gyertyával, a rádiók elhallgatnak*” (680 – kiemelés M. G. T.). A következő oldalon az elme megzavarodását jelzi egy váratlanul felerősödő körtefény (talán a „gaslighting” kifejezésre utalva, amely leginkább George Cukor 1944-es filmjéből [*Gaslight*] nyeri jelentését)<sup>38</sup>. Itt az olvasó figyelme már könnyebben megakad a villanyégőre vonatkozó utalásokon, hiszen túl van a negyedik rész harmadik fejezetébe beépülő narratív betéten, amely magyarul a *Wilhelm, a Willanykörte meséje* címet kapta (eredetileg: *The Story of Byron the Bulb*). A Tungstam budapesti gyárában született halhatatlan villanyégőről szóló történet a lélek halhatatlanságáról szóló allegória-paródiaként is olvasható („*Seele, ahogy a régebben használatos szénszál magját hívták Némethonban*” – 657, kiemelés az eredetiben).<sup>39</sup> Ugyanakkor az egész regény kicsinyítő tükröként<sup>40</sup> a „Rendszer” hatalma alól kibúvó, de elszigeteltsége miatt tehetetlen szemlélő (művész?) példázataként is működhet: „Arra ítéltetett, hogy mindörökre világítson, tudja az igazságot, de semminek a megváltoztatásához ne legyen hatalma” (658). Az „igazság” itt a legelemibb szinten a kartellek hatalmára vonatkozik, akiknek érdekükben

<sup>38</sup> A darab 1938-as, brit filmváltozata 1940-es. Vajon véletlen lenne a „cukorkaszínű mindenféle [*candy-colored stuff*]” és a Cukor nevű rendező által készített film ilyen egymás mellé helyezése?

<sup>39</sup> Ld. még egy korábbi jelenetben Franz Pökler álmát, aki kénytelenségből dolgozik Weismann/Blicero rakétaprojektjén, és egy villanykörte által megvilágított szobában alszik: „Azt álmodta, hogy a körte Weissmann megbízottja, olyan lény, akinek a vakító izzószála lelke.” (427)

<sup>40</sup> Harold Bloom az általa szerkesztett Pynchon-kritikatörténeti kötet bevezetőjében ennek a rövid elbeszélésnek a részletes bemutatására vállalkozik, mintegy az egész Pynchon-írásmód illusztrációjaképpen, BLOOM, *Introduction* = Uő., szerk., *Thomas Pynchon. Bloom's Modern Critical Views*, Chelsea House, Philadelphia, 2003, 3–9.

áll a villanykörték élettartamát korlátozni, hogy a fogyasztók kénytelenek legyenek újat vásárolni.

A villanykörte történetének elején a korábbihoz képest fordított előjellel jelenik meg a fototropizmus jelensége. A „Kisded Körték Mennysországa” néven működő villanykörte-keltetőben jelenik meg egy fényre reagáló rovar:

Néha-néha feltűnik egy-egy csótány, és olyankor az összes Kisded megpróbál arra hengeredni, hogy lássa [...], és félénken fénylenek a meglepett csótányra, ő meg csak lapul bénán és eltaposhatóan a csupas� padlódeszkán, újraéli a rettenetet: azt a semmiből jövő, hirtelen áramlökést, és messze fönn a vakító, mindent látó Gumót [*Bulb*]. Ártatlanságukban a Kisded Körték nem tudják hová tenni a rovar lereagálását [*abreaction*]<sup>41</sup> – érzik rémületét, de nem tudják, mi az. Ők csak barátkozni szeretnének. (650)

Az eredeti szóhasználat világosan jelzi, hogy a jelenet milyen módon illeszkedik a regény szövevényes cselekményébe. Az „Abreaction Ward” az az intézmény, ahol a Slothrop péniszprotézisével kapcsolatos kísérleteket is végzik, maga a fogalom pedig egyrészt valamiféle trauma újraélésével, másrészt azokkal a reflexszerű működésekkel van összefüggésben, amelyeket Heidegger elemzése a „szabadjára-engedő-gyűrű” hatókörén belül a világba való „belebocsátkozásként” azonosított. Ez az összefüggés az itt követett gondolatmenet számára kulcsfontosságú, amennyiben a csótányok viselkedése (a fény előli menekülés) a molylepke fototropizmusának inverze, és az „abreakció” éppolyan reflexszerű, mint ahogyan Rauhandel labdarúgó mozdulatai vagy Slothrop szexuális viselkedése. A nézőpont ugyancsak izgalmas kérdéseket vet fel: az egész kis betéttörténet elbeszélése Wilhelm/Byron nézőpontjához igazodik, és ezt a jelenetet is felső megvilágításban, a villanykörték szemszögéből látjuk: az elbeszélői kommentárok

<sup>41</sup> GR, 648. Fontos lehet, hogy míg a jungi pszichológia az abreakciót a „trauma visszafordításán” keresztüli gyógyítási módszernek tekintette, amelyben lényeges, hogy a traumatikus esemény átélése ne automatikusan történjen, addig Pynchon szövegében az abreakció sokszor szolgálai vagy gépies módon következik be. Éppen ezért Székely magyar szóhasználat tematikusan indokolt, még ha el is rejti az elméleti kontextust. A szómagyarázathoz ld. WEISENBURGER, I. m., 45–46.

tulajdoníthatók az auktoriális elbeszélőnek éppúgy, mint a Kisded Körték között helyet foglaló, de tőlük koraérettségében el is térő „reflektornak”.<sup>42</sup> A csótány tapasztalatának és előéletének ismerete („újraéli a rettenetet”) gyengíti a szereplői fókuszhoz kötődést, ezt azonban a halhatatlan villanykörte sajátos „mentális” képességeinek is betudhatjuk. (Ez utóbbi a regény általános elbeszélési stratégiájával is összhangban van, a szereplői tudatfókusz ritkán társul pszichológiai realizmussal, inkább a korlátozott mindentudó elbeszélői stratégia egy sajátos, gondolatolvasással, spiritizmussal és filmszerű váltásokkal átítatott változatával van dolgunk.)

A sorozatgyártott, de antropomorfizált villanykörték (köztük a halhatatlan címszereplő) szemszögéből izgalommal és szánalommal figyelt csótány jelenetében is a techno-fetisizmus és a spiritualitás keveredik: ez a keveredés azonban szinte minden szempontból ellentéte a Blicero és mások képzeletében a rakéatechnológia, az erotómánia és a molylepke-szimbólum összekeveredéséből előálló komplexumnak. Míg a molylepke átörökölt képében a gyertyaláng a pusztulás passzív okozója, addig modern megfelelője, a villanykörte pusztán érdeklődő szemlélője a maga által kiváltott rettegésnek. Mivel a körte nem lángol, ezért pusztító ereje csak közvetve, a csótánynak a megvilágítás által kiváltott „eltaposhatóságában”<sup>43</sup> nyilvánul meg. Ez visszautal a korábban bemutatott karácsonyi beszélgetésre (a nélkülözhető kisebbségek, a Kirekesztettek és a bogarak közötti analógiára), továbbá a negyedik rész nyitójelenetére is, ahol a „Rendszer”/„Ők” túlhatalmával szembeszálló „Ellenerő” szállásán nyüzsgönek a „kripto-zoonok”, mivel a teleszemetelt padló fölötti vékony rétegben „ideális a nedvességtartalom, a fényhiány, minimális a hőmérséklet-ingadozás. Hallgatólagos megállapodás szól arról, hogy Säure kéglijében nem taposák el a kis pondrókat [*about not stomping bugs*]” (623).<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Henry James metaforája itt különösen találónak látszik: a jamesi „reflektor” többé-kevésbé megfeleltethető a szereplői fókuszú elbeszélés genette-i kategóriájának, ugyanakkor az elbeszélte világot az olvasó számára bevilágító fény metaforikája elválaszthatatlan ettől a kategóriától. A „világosan visszatükröző [*lucid reflector*]” szereplői tudatokról ld. Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1983<sup>2</sup>, pl. 46, 153, 176.

<sup>43</sup> „the bewildered roach sitting paralyzed and squashable”, GR, 647–648.

<sup>44</sup> GR, 621.

Szemlélő helyzetéből következőleg a villanykörte kevésbé fetisizálható, mint a (gyertya)láng, ugyanis kívül marad a pusztító és elpusztított „egyesülését” misztifikáló diskurzuson. A két kép összevetésében megmutatkozó többszintű inverzió egyben a Pynchon-szöveg egy valószínű forrását is felfedheti. Norbert Wiener a „Pynchon fikciós témáinak virtuális gyűjteményeként szolgáló” könyvében, a *The Human Use of Human Beings* című munkájában<sup>45</sup> ír le egy gépet, amelyet azzal a céllal fejlesztettek, hogy teszteljék a tropizmus és a visszacsatolás különböző funkcióit, főként az akaratlagos (önkéntes) visszacsatolás és a „poszturális” visszacsatolás vagy kontroll közötti különbséget – ez utóbbi az akaratlagos kontrolltól független beidegződéseket jelenti, pl. a Parkinson-kórosokra jellemző remegést. A Henry Singleton és csapata által kifejlesztett kerekés gépet fényérzékelőkkel látták el, melyek a szerkezet két oldalára közvetítették tovább jeleiket. A gép képes volt egy bizonyos mennyiségű fényjelt feldolgozva egyensúlyi helyzetbe hozni magát (akaratlagos visszacsatolás), de valamelyik oldali túlterhelés esetén átment „oszcillációs” üzemmódba, és vagy óhatatlanul a fény felé tartott, vagy a fény elől menekült. Ezért kapta kettős nevét a fototropizmus ellenkező előjelű változatait képviselő állatokról: Moly/Ágyi poloska (*Moth/Bedbug*).<sup>46</sup> Wiener a gépről szólva megjegyzi, hogy habár a kísérlet „elsőre pusztán virtuozitásnak vagy filozófiai szöveghez írt műszaki kommentárnak tűnhet, az Egyesült Államok hadseregének orvosi testülete fényképeket készített a 'Molyról', hogy összehasonlítsa azokat az idegrendszeri remegés tényleges eseteiről készült fényképekkel, és így segítséget nyújtsanak a hadsereg neurológusainak kiképzésében”.<sup>47</sup> Ez a Pynchon által bizonyára használt forrásszövegből származó idézet rámutat a viszonylag egyértelmű kapcsolatra a molylepke – Pynchonnál sporadikusan feltűnő, de a szöveg komplexumába gondosan beépített – motívuma és a regény fő tematikus vonulatai között. A forrásszöveg és a regényszöveg között azonban itt is többszörös eltolás és átalakítás figyelhető meg: a fototropizmus digitális, kétirányú működésére a regényben egymástól távoli szöveghelyek utalnak, az ágyi poloskák helyett pedig a hasonlóan fénykerülő csótányok jelennek meg a szövegben.

<sup>45</sup> David SEED, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, MacMillan Press, London, 1988, 247, 47. jegyzet.

<sup>46</sup> Norbert WIENER, *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, Doubleday, Garden City, NY, 1954<sup>2</sup>, 165–167. Ld. még PARIKKA, I. m., 123.

<sup>47</sup> WIENER, I. m., 167.

### „*Stirb und werde*” – átváltozás és halál utáni élet

Miután láttunk néhány példát a rovarmetaforika szövegbeli előfordulásaira, érdemes visszatérni a Rilke-szöveginterpretáció másik fontos mozzanatára, a tűz és a kovácműhely által megjelenített technika transzformatív szerepére. Blicero misztikus technofétisének ellenpontja a szövegben Walter Rathenau „kihallgatott” (Peter Sachsa médium által közvetített) beszéde, amelyben az IG Farben kartell vezetőihez és befektetőihez szól. A jelenet éppen megelőzi a pincebogarak és óriás tutajpoloskák karácsonyi feltűnését, és egy olyan fejezetbe illeszkedik, amelyben Leni Pökler a politikailag aktív médium Sachsa kedvéért hagyja el a Blicero projektjén dolgozó rakéta- és filmfetisiszta férjét: a neurotikus, párkapcsolatukban passzív férj Leni „szárnyaira” szorulna, de azok „csak a saját súlyát bírják el” (166) – vagyis ő maga kevésbé angyali, inkább állati szárnyaknak gondolja el őket. Az elhagyott férj éppen „a villanykörte alatt” (169) állva kapja meg a feleség búcsúüzenetét – ez megint a regény újraolvasójának számára hordoz többletinformációt. Talán Leni azon kérdése, hogy vajon Peter „[e]lfogadja-e majd, hogy Leni nem az övé, ahogy Franzé sem volt” (168), olvasható utalásként az *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* c. Rilke-vers híres sorára: „*und jenes Mannes Eigentum nicht mehr*”?<sup>48</sup> Mindezek a szövegbeli utalások és kérdések jelzik annak szükségszerűségét és egyben kivételes nehézségét, hogy az egyes szöveghelyeket a Pynchon-univerzum rendkívüli komplexitásában elhelyezzük.

Rathenau beszéde az ipari termelés, azon belül a kátrány kitermelésének előnyeiről szól, benne a racionális gazdasági diskurzus rendre mitológiai motívumokkal egészül ki:

Gondoljon a szénre és az acélra. Valahol találkoznak. A szén és az acél a kátrányban találkozik, ez a határfelület. Képzelve a szenet, odalenn a földben, holt feketeségében, sehol semmi fény, ilyen a halál anyaga. Az ősi, a történelem előtti halál matéria, fajoké, *miket soha többé nem láthatunk*. Öregszenek, feketülnek, dúsulnak, süllyednek az örök éjszaka rétegei közt. A föld felett pedig vakító-tüzesen

<sup>48</sup> RILKE, *Neue Gedichte / Der neuen Gedichte anderer Teil*, Insel, Frankfurt a.M., 2000, 77.

hengerlődik az acél. De hogy acél lehessen belőle, a sötétebb és súlyosabb kőszénkátrányt ki kell vonni a szénből. A Föld féceszét ki kell purgálni, hogy a fényes acél megneemesedjék. Mellőzni kell, félrevetni. (170 – kiemelés az eredetiben)

A beszéd az ipari termelés racionalizálása melletti nyílt állásfoglalás, amely számos tekintetben ellentétes a Blicero által felidézett orfeuszi szonett (II. 12.) műhely-motivikájának sugallataival. Míg a kovácsműhely allegóriájában a technikai átalakulás folytonosnak látszott a természetivel (mindkét átalakulás a cseppfolyós állapoton keresztül történik), és maradéktalan metamorfózisként tételezhető fel, addig Rathenau a termelés melléktermékét, maradékát állítja előtérbe, és a pusztulás visszafordíthatatlansága mellett áll ki. Az IG Farben igazgatója megpróbál Rathenauval szemben azzal érvelni, hogy a műanyagok előállítása során a természet misztikus „megnyilatkozásának” és „kitárulkozásának” lehetnek tanúi, de a tanácsos élesen elutasítja ezt a feltételezést: „Csakhogy ez mind az élet paródiája. Az út a halálból valójában nem az újjászületés felé, hanem a színeváltozott halálba vezet. Többet nem tehetnek, mint hogy polimerizálnak pár halott molekulát. De a polimerizáció nem feltámadás.” (Uo.) A tanácsos és az igazgató párbeszéde tehát a pusztulás egyirányúsága illetve visszafordíthatósága körül forog. Ezzel a szöveghely nyíltan visszaüt a regény első fejezetének Wernher von Brauntól származó mottójára, mely szerint „[a] természet nem ismer megsemmisülést, csak átalakulást” (7). Braun a tudomány tanítására hivatkozik, amiben a laikus is ráismerhet például az anyag- és energiamegmaradás törvényére. Pynchon szövegvilágában azonban ez a tanítás többnyire irracionális kontextusokba ágyazódik, mint ahogy a Rathenau felfogásával szembemenő igazgató diskurzusában is, aki a fizikai pusztulást az átlényegüléssel és egy magasabbrendű újjászületés lehetőségével azonosítja.

Az átlényegüléssel járó *unio mystica* motívuma Pynchon szövegében többször is a pusztító erőszak képzetkörébe vonódik, mégpedig éppen a „molylepke halálát” felvillantó jelenet közelében. Az első rész tizenharmadik fejezetében, tehát néhány oldallal a moly első feltűnése előtt a racionális analízis híve, Pointsman idézi fel (a Jungot is tanító) Pierre Janet pszichológiáját: „néha úgy beszélt az ember, mint egy *keleti misztikus*. Igazából nem



volt kanala az ellentétekhez. »A bántás [*injuring*] aktusa és a sérülés [*being injured*] egyesül [*joined*] a bántalom [*injury*] egészének viselkedésében.«” (93–94 – kiemelés M. G. T.).<sup>49</sup> Pointsman persze elítélőleg, „a javíthatatlan lusták” mentsváráként hivatkozik „e[rre] a jing-jangos hülyeség[re]” (*Uo*), ugyanakkor a cselekmény számos helyen aláássa Pointstman ok-okozatra épülő világmagyarázatát. Az általa a diskurzusból bevont motívum pedig átváltozott módon bukkan fel a következő jelenetben, Blicero pszichogram-jában, amelyhez itt térhetünk vissza.

A korábban félbeszakított gondolatmenet legalább a húszas évekig, Weissmann-nak a dél-afrikai gyarmatokon töltött szolgálati idejéig vezet vissza a vágyakozást és a Rilke-rajongást. A még fiatal, de már „a nyelvbe szerelmes” (104) és „tudálékos szimmetriák” (106) hívévé szegődött katonatiszt Rilke-kötetekkel a csomagjában utazik a gyarmatokra, és ottani viszonyainak értelmezéséhez is a költészetből vesz kölcsön mintákat. Amikor Blicero gyarmati, fekete bőrű szexpartnerének a *Kilencedik elégia* nyomán az Enzian nevet adja, a sárga-kék virágra utalva, ezzel egyszerre „előlegzi meg” a később Gottfrieddel (és Katjével) folytatott – persze a szövegben már korábban megelőlegzett – viszonyát, és hozza összefüggésbe Rilke költészetét a kiazmus alakzatában rejlő „tükörmetafizika” (106) lehetőségével. A kiazmus, a szimmetrikus cserélhetőség alakzata egyszerre villantja fel a totalizálás lehetőségét és a helyettesítések végtelen, totalizálhatatlan játékát<sup>50</sup> – utóbbira lehet példa, hogy Blicerónak a dél-afrikai és a hollandiai helyzet párhuzamára gondolva eszébe ötlik, vajon ki lehetett Katje „ellenpárja a Südwesten” (107), amire nincs egyértelmű válasz, tehát nem zárható rövidre a helyettesítések láncolata. Az ellentétek szimmetriája azonban mégis megidézi valamiféle misztikus egység lehetőségét is: a keresztény milióból kikerülve Blicero arra a meggyőződésre jut, hogy „az igazi isten egyszerre legyen szervező és pusztító” (104), az afrikai pusztaság és a helybéliek számára érthetetlen nyelve pedig azt a benyomást kelti benne, hogy „a szavak csak egy szemrebbenésnyire vannak mindazoktól a dolgoktól, amelyeket jelölnek” (105).

<sup>49</sup> GR, 88.

<sup>50</sup> Paul DE MAN, *I. m.*, 49–50. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, főként: 80–82.

A szavak és a dolgok misztikus közelsége visszaütal Weissmann első megjelenésére Pynchon életművében. Az 1963-ban megjelent V. című regény kilencedik fejezete elsődleges narratív szintjén Kurt Mondaugen és Weissmann dél-afrikai tartózkodásának eseményeit beszéli el, de analepszisek formájában a herero-lázadás 1904-es leverésére is visszatekint. Az egyik ilyen visszatekintésben a bennszülöttek legyilkolásának tapasztalata valamiféle kozmikus harmónia groteszk víziójaként mutatkozik meg, amely „csak a pusztítót és az elpusztítottat, valamint az őket – soha korábban nem létező módon – egyesítő tettet [*the act which united them*]” ismeri.<sup>51</sup> Az európai gyarmatosítás és a misztikus újromantika effajta összekapcsolása a *Súlyszivárványban* is ott kísért, a V. fenti – többszörös tudatközzvetítésen átszűrű – mondatának jelentette pedig a későbbi regényben mind Pointsman Piaget-olvasatához, mind pedig Blicero Rilke-értelmezéséhez hozzákapcsolható.

A regény diskurzusán, annak is néhány azonosítható szólamán belül tehát megfigyelhető a halál utáni átlényegülés és az *unio mystica* képzetének – amelyet Agamben kétely nélkül azonosít a molylepke lánghalálában – összekapcsolódása. Blicero olvasatában Rilke válik ennek a képzettársításnak a forrásává, ami fogalmi szinten akár helytálló értelmezésnek is bizonyulhat, ugyanakkor az is látható, hogy konkrét motívumaiban az olvasat elvonatkoztat a Rilke-szöveg sajátosságaitól, tőle idegen képzeteket is mozgat. A rilkei felszólítás („Lángért lelkesülj!”) összemosisodik Goethe *Selige Sehnsucht*-jának száz-egynéhány évvel korábbi felszólításával: „Halj meg és légy/válj!” („*Stirb und werde!*”), amelynek megszólítottja ugyancsak egy „magasabb egyesülésre” („*[a]uf zu höherer Begattung*”) törekvő, lángba szárnyaló lepke.<sup>52</sup> Pointsman „keleti misztikusának” előképei pedig akár a Goethe kötetét ihlető perzsa költők között is kereshetők. Vagyis a Rilke-versek ideológiailag terhelt, „technofetisista” olvasata a német költői hagyományra, mi több: éppen a kulturális nyitottság és befogadókészség példaszerű megnyilvánulásának tekinthető Goethe-vállalkozásra is visszamutat.

<sup>51</sup> Thomas PYNCHON, V, Harper & Row, New York, 1990 [1961], 264. (Ford. és kiem. M. G. T.) Vö. HAYNES, I. m., 315.

<sup>52</sup> Goethe a „*Schmetterling*” szót használja, tehát nem egyértelműen molylepkéről van szó. Ebben minden bizonnyal a közvetlen forrásként használt fordító, Joseph Hammer-(Purgstall) szóhasználatát követte, akinek Háfiz-fordításában a perzsa „*parvāna*” szó kétértelműsége őrződik meg. Goethe orientalizmusáról és a vers irodalmi forrásvidékéről részletes beszámolót ad Katharina MOMMSEN, *Goethe und der Islam*, Insel, Berlin, 2015<sup>4</sup>, 207–222.

### **Rilke, az orientalizmus és a világirodalom diskurzusa**

Az eddigiekben arra mutató érveket és textuális adatokat láttunk, hogy a lát-  
szólag esetleges módon felbukkanó „lángba repülő moly” képzete mélyen  
beágyazódik a regény összetett motívumhálózatába. Arra már aligha lehet  
cáfolhatatlan szövegszerű bizonyítékot találni, hogy Pynchon tudatosan  
keverné össze (Blicero tudatában) a Rilke-sonettet Goethe versével: egy ilyen  
értelmezést legfeljebb magának a molylepke/láng-motívumnak a váratlan  
előfordulása és a (németre bizonyára „*Sehnsucht*”-ként fordítandó) „*Yearning*/  
Sóvárgás” szó Blicero általi használata támaszthatna alá. Külső érvek, közve-  
tett bizonyítékok azonban felhozhatók amellett, hogy a Goethe–Rilke folyto-  
nosság megalapozható kimondottan az orientalizmus összefüggésében is.

Pynchon ismerhette Rilkének azt az 1925. november 13-án keltezett levelét,  
amelyet a *Duinói elégiákat* lengyelre fordító Witold von Hulewitznek írt.  
Ebben a sokat hivatkozott (pl. Heidegger olvasatában is kulcsszerepet játszó)  
levélben Rilke azt állítja, hogy az *Elégiák* angyalai nem annyira a keresz-  
tény mennyországgal, mint inkább az iszlám angyalalakjaival hozhatók  
összefüggésbe.<sup>53</sup> Az amerikai író szövegismeretére utalhat a *Súlyszivárvány*  
egy másik Rilke-idézetének közvetlen kontextusa, amelyben az analepszis  
Közép-Ázsiába vezet Csicserin tudatán keresztül, aki Weissmann herero  
szeretőjének, Enziannak a féltestvére. Csicserinnek az „égigérő, csillagoltó  
muszlim angyalok” (343/GR, 341)<sup>54</sup> felidézése után azonnal a *Tizedik elégia*  
egy sora jut az eszébe: „*O, wie spurlos zerträte ein Engel den Trostmarkt*” („Ó,  
ha egy angyal lába tiporna rá, hova tűnne el Vigasz-piacuk” – Szabó Ede  
ford.). Ez a fejezet éppen a hagyományos kultúrák modern felszámolását/  
betagozását, a racionalizálás, a gyarmatosítás és a kulturális technológiák  
viszonyrendjét viszi színre, így olvasható akár a világirodalom és a globali-  
záció körüli kortárs viták kommentárjaként is.<sup>55</sup> Csicserin visszaemlékszik

<sup>53</sup> RILKE, *Briefe 377* /magyarul: *Levelek IV. 1923–1926*, ford. BÁTHORI Csaba, Cédus Mű-  
vészeti Alapítvány–Napkút, Budapest, 2014, 2262. Rilke összegyűjtött leveleinek angol  
fordítása 1949 óta elérhető; könnyen elképzelhető, hogy Pynchon forgatta ezt a kötetet.  
Az „iszlám angyalok” részleteihez ld. Karen J. CAMPBELL, *Rilke's Duino Angels and the*  
*Angels of Islam*, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 2003/23., 191–211.

<sup>54</sup> Vö. „Az univerzumnak minden darabja a láthatatlan felé zuhan. *Néhány csillag*  
*közvetlenül felizzik és elpusztul az angyalok végtelen tudatában...*” RILKE, *Levelek*  
IV, i.h. (kiemelés az eredetiben).

<sup>55</sup> Az írásrendszerek és a világirodalom összefüggéséről ld. David DAMROSCH, *Global*  
*Scripts and the Formation of Literary Traditions = Approaches to World Literature*,

a frissen szovjetizált Kirgizisztánban az „Új Török Ábécé” létrehozásának folyamatára, a latin, arab és cirill írás képviselői közötti vitákra. Az elbeszélés párhuzamot von a nyelvtechnológiák és a korábban az átlényegüléssel összefüggésbe hozott polimerizáció között („Ó mily alfabetikus a molekulák természete...” – 356), miáltal a misztikus/technofetisizta motivika szélesebb, történetileg is messzebb vezető horizontba ágyazódik. Vajon az elsődlegesen szóbeli kultúrák integrálása a gyarmati/globális civilizációba, a kultúrának a fejlettebb (nyelv)technológia általi transzformációja visszafordíthatatlan pusztuláshoz vagy egy magasabb egyesüléshez, átlényegüléshez vezet?

Rilke és a közel-keleti, azon belül a perzsa hagyomány kapcsolatára is utalnak jelek, Pynchon talán ezekből is kiindulhatott. Az *Új versek*ben szerepel egy perzsa napraforgóról szóló költemény, valamint a *Szonettek Orpheuszhoz* második sorozatának egy darabjában is Siráz és Iszfáhán rózsáinak szépségéről emlékezik meg a beszélő. A nagy német orientalista, Annemarie Schimmel szerint Rilke ezekben a versekben, de más, filológiaiilag kevésbé egyértelműen kontextualizálható helyeken is eltalál az arab és a perzsa költészetre jellemző hangulati-poétikai vonásokat.<sup>56</sup> Bizonyosra vehető, hogy Rilke Lou Andreas-Salomén keresztül is szerezhette ismereteket a közel-keleti, közelebről a perzsa kultúrtörténetről, elvégre az utóbbi férje az iráni nyelvek filológiáját kutató Friedrich Carl Andreas volt.<sup>57</sup> Valószínűleg Andreas ismertette meg Rilkét Goethe *Nyugat-keleti dívánjával* is, melyet Háfiz költészete ösztönzött.<sup>58</sup> Közvetett adalékként idézhetők azok a megfigyelések, melyek szerint Rilke 1911-es egyiptomi útjából nemcsak kései költeményeihez merített ösztönzést, hanem innentől számítható Goethe iránti megnövekedett elismerése is – a weimari költőelőd itáliai

---

szerk. Joachim KÜPPER, De Gruyter–Akademie, Berlin, 2013, 85–101. Damrosch az irodalmi hagyományok kreatív „átmentésének” példáit mutatja be a kultúráváltással, hódítással vagy kulturális gyarmatosítással járó írásrendszerváltások idején. Globális példái között szerepel a török írásbeliség Atatürk-féle latinizálása és a csecsen írás közelmúltbeli cirillizálása is.

<sup>56</sup> Annemarie SCHIMMEL, 'Ein Osten, der nie alle wird'. Rilke aus der Sicht einer Orientalistin = Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen, szerk. Ingeborg H. SOLBRIG – Joachim W. STORCK, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1975, 200, 203–204.

<sup>57</sup> Suzanne L. MARCHAND, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 224. Ld. még CAMPBELL, I. m., 193–194.

<sup>58</sup> CAMPBELL, Uo., 205, 8. jegyzet.

útinaplója hatására.<sup>59</sup> A barát Rudolf Kassner pedig állítólag úgy vélekedett, hogy „Rilke soha nem értette a perzsa háborúk után létrejövő európai kultúrát, és mindig közelebbi vonzódást érzett a misztikus egység ázsiai eszméje iránt”.<sup>60</sup> Az utóbbi állításban megbúvó totalizálás és egyszersmind felszínes orientalizálás persze könnyen gyanúba keverhető – amint azt talán éppen Pynchon olvasata is alátámaszthatja. Mindenesetre az orientalista motívumok azonosítása segíthet abban, hogy megértsük a Pynchon által szövegszerűen idézett és a pusztán jelzett vagy akár elhárított, kifordított motívumok közötti folytonosságot és kölcsönhatást. Doug Haynes értelmezése szerint Pynchon Rilke-olvasatának egyik kulcsa a „halál különös áterotizáltsága”,<sup>61</sup> amelyet a *Liebestod* wagneri motívumára is visszavezet; bár ebből még nem teljesen értettük meg a *Liebestod* és a goethei *Flammentod* közötti kapcsolatot.

A láng misztikus-vallási motívuma fel-feltűnik Rilke műveiben, még ha nem is közvetlenül a molylepke halálához kapcsolódva. Egy látszólag eldugott, de éppen marginalitásával feltűnést keltő szöveghely a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben*<sup>62</sup> rokonságot mutat a láng misztikus-erotikus allegóriáját értelmező perzsa szöveghagyománnyal. Malte az életüket misztikus hevületnek szentelő nőkről szóló gondolatmenetében e női misztikusokról így szól: „bár az angyalok már azt remélik, hogy Isten számára megőrizték őket, a vágyakozás aszályában lángra lobbannak valamennyien [*flammen auf in der Dürre ihrer Sehnsucht*]” (255). Ehhez a mondathoz fűzi Malte az alábbi – a szerzői lábjegyzet tanúsága szerint a kéziratban a lapszélre írott – megjegyzést: „(Akit szeretnek: felperzselődik. Aki szeret: kifogyhatatlan olajjal világít. Akit szeretnek: elenyészik. Aki szeret: maradandó.)” (U.o.). A nő misztikusok között feltűnő Avilai Szt. Teréz megnevezése olyan szöveggörpust is felidéz, amelyben a csapongó molylepke a tévelygő lélek, az irányt mutató isteni láng pedig az üdvözülés allegóriájaként jelenik meg – meglehetősen ritka módon

<sup>59</sup> Paul BISHOP, „An solchen Dingen hab ich schauen gelernt”. Rilke’s Visit to Egypt and the Duineser Elegien, *Austrian Studies* 2004/12., 72–73.

<sup>60</sup> Idézi Emily GROSHOLZ, *Angels, Language and the Imagination. A Reconsideration of Rilke’s Poetry*, *The Hudson Review* 1982/3., 419.

<sup>61</sup> HAYNES, I. m., 310.

<sup>62</sup> RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. GÖRGEY Gábor, Fekete Sas, Budapest, 1996, 255. (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Reclam, Lipcse, 1982, 153.)

az európai kultúrtörténetben.<sup>63</sup> A szerető és a szeretett lény egymáshoz viszonyítása a láng képzetkörében ugyanakkor a perzsa irodalmi hagyomány Goethére hatást gyakorló motivikáját is előhívhatja: míg a misztikus hagyomány a szerelmes (lélek, lepke) és a szeretett lény (Isten, láng) abszolút aszimmetriáját hirdeti, addig a játékosabb, többértelmű költői szövegekben a hangsúly eltolódhat az önmagát pillanatnyi lángolásban elpusztító rovarról a kitartó égés során elfogyó gyertyára, aki maga is sóvárog távoli eredete (a méhviasz, méhkaptár) után.<sup>64</sup> Így a 13. századi sirázi költő, Szádi Virágoskertje (*Būstān*) harmadik könyvének utolsó történetében a gyertya így válaszol a molylepkének arra a kérdésére, hogy miért sír, amikor nem is ő a szenvedő fél kettejük kapcsolatában: „*tu bugrīzī az pīsh-i yik shu’l-i khām / man istāde-am tā bisūzam tamām / tu rā ātish-i ishq agar par bisūkht / marā bibīn ki az pā-yi tā sar bisūkht*”, vagyis: „te elmenekülsz egy pusztá láng elől, / én addig állok, amíg egészen el nem égek, / ha neked a szárnyadat gyűjtja meg a szerelem lángja, / nézz engem, aki tetőtől talpig elégek”.<sup>65</sup> Malte margináliája szintén megfordítja – bár másképpen – a szerelmes és a szeretett lény viszonyát, utóbbit helyezve a szánandóbb szerepbe, passzivitását és mulandóságát nyomatékosítva. A szeretett lény demisztifikálásával vagy antropomorfizálásával a képbe foglalt viszony is egészen megváltozik: a gyertya lassú elfogyása nem hordozza azt a misztikus ígéretet, amely a molylepke fellángolásában és a lánggal való egyesülésében benne foglaltatik. Így a kép eltávolodik a megsemmisülés általi átlényegülés misztikus – vagy Goethénél: romantikus-metapoétikus – jelentésétől. Egy ilyen inverzióra alapuló olvasat nem is állna nagyon távol Pynchon attitűdjétől, amely az áldozati szerep helyett a molylepkék túlélési stratégiáira (*no mothlike plunge*) és műveltető szerepére (*by royal moths*) támaszkodik.

<sup>63</sup> *The Complete Works of St Teresa of Avila*, I., ford. és szerk. E. Allison PEERS, Burns & Oates, New York, 2002, 103–104. A motívum eltérő ikonográfiai megjelenítéséről az iszlám és az európai művelődéstörténeti hagyományban ld. az alábbi remek blogbejegyzést Studiolum (Sajó Tamás) többnyelvű blogjáról: *Égi és földi szerelem, A Wang folyó versei*, 2009. július 17. Online forrás: <http://wangfolyo.blogspot.com/2009/07/egi-es-foldi-szerelem.html>. (Letöltés dátuma: 2022. január 9.)

<sup>64</sup> Lásd pl. Ali Asghar SEYED-GOHRAB, *Waxing Eloquent. The Masterful Variations on Candle Metaphors in the Poetry of Hāfiz and His Predecessors = Metaphor and Imagery in Persian Poetry*, szerk. A. A. S-G, Brill, Leiden–Boston, 2012, 81–123.

<sup>65</sup> SZÁDI, *Būstān*, Ghoghnuš, Teherán, 1988, 312.

### ***Zárlat: a Flammentod pszichoanalízise és poétikája***

Az eredetileg fizikus végzettségű irodalom- és kultúrateoretikus, Gaston Bachelard különös tűzelméletében a tudományos gondolkodás születését a libidóval hozza összefüggésbe, ezzel némiképp megelőlegezve Pynchon egészen más modalitású narratíváját a technológia modern fetiszizálásáról. Bachelard életében megjelent könyve *A tűz pszichoanalízisé*ről és a posztumusz kiadott *Töredékek a tűz poétikájáról* a láng kulturális, tudományos-technológiai, erotikus és misztikus vonatkozásait különféle „komplexusok” címkéi alatt tárgyalja, ezek közül több is bekapcsolható volna egy tágabb Pynchon-olvasatba. A „Novalis-komplexusról” szóló fejezet modern európai utazók és etnográfusok megfigyeléseinek elemzésével mutatja be a tűz csiholásának eleve erotikus (a dörzsölésben, a férfi és a női princípium összevegyítésében észlelt) vonásait, a *Heinrich von Ofterdingen*ben pedig a föld mélyére hatolás intimitásáról és melegségéről szőtt álom poézisét azonosítja.<sup>66</sup> A szexualitással összekapcsolt lángot az egyesülés metafiguratív alakzataként értelmezi: „a szexualizált láng a minden szimbólumot egyesítő vonás [*le trait d'union de tous les symboles*]. Egyesíti az anyagot és a szellemet, a bűnt és az erényt”.<sup>67</sup> A szimbólumok egyesítésének képessége arra is utalhat, hogy az eltérő címkék alatt tárgyalt vonatkozások sem különíthetők el egymástól maradéktalanul: talán Blicero tudatában is emiatt keverednek össze. Bachelard az „Empedoklész-komplexus” körében tárgyalja a lánghalál általi megsemmisülés potenciális vonzerejét (fő modern irodalmi forrása itt d’Annunzio), és megint külön az idealizált, a megtisztulással összekapcsolt lángmotívumot. Ő is felfigyel a fentebb idézett Malte-szöveghelyre, és azt a könyv legvégén, az „idealizált tűz” címszó alatt tárgyalja: a szeretet olthatatlan lángját „égés nélküli ragyogásként [*briller sans brûler*]”<sup>68</sup> fogja fel – eltekintve a szöveghely közvetlen kontextusától, a „vágyakozás aszályának” a misztikus nőket felperzselő forróságától. Bachelard olvasatában így a Rilke-szöveghely nem annyira a szeretett lény demisztifikálásáról, inkább a szerető és így az aktív szeretet felmagasztosításáról szól.

Goethe fellobbanó lepkéje csak a posztumusz kötetben bukkan fel egy olyan szövegösszefüggésben, amely akár közvetlenül is rávilágíthat az itt középpontba állított pynchoni helyekre. A magát a tűzhányóba vető

<sup>66</sup> Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949, 71.

<sup>67</sup> *Uo.*, 92.

<sup>68</sup> *Uo.*, 173.

Empedoklész legendáját újra megidéző szövegrészben Bachelard egy rövid gondolatmenet erejéig a grandiózusról a jelentéktelenre, a kockázatosról a biztonságosra, az önfeláldozásról a szadizmusra tér át, és az e bekezdéshez fűzött lábjegyzetben idézi Goethe versét.

Itt a képi komplexumok költői birodalmát érintjük, olyan komplexumokét, amelyek a képek apró kegyetlenségeiben teljesednek ki. Olyan határra helyezkedünk, ahol a mazochizmus és a szadizmus vég nélkül cserélgetik impulzusaikat. A lángba rohanó lepke kétségtelenül a fototropizmus áldozata. Az állati viselkedés pszichológusa számára ez az azonnali következtetés. De egy álmodozónak? De egy költőnek, akinek nem kell látnia ahhoz, hogy álmodjon?<sup>69</sup>

Ez a látás nélküli álmodozó Goethe, aki megteheti, hogy eltekintsen az etológiai következtetéstől, és a lánghalál szimbólumát saját poétikai víziójába építse be. Bachelard itt nem szól a kép misztikus potenciáljáról, sem Goethe perzsa költészeti forrásairól, hanem általánosabban a képi megjelenítés ártatlan kegyetlenségével, a kockázat nélküli (*sans danger*) fantáziálással, szado-mazochista játszadozással kapcsolja össze a *Flammentod* goethei képét. Ez az értelmezés nem áll messze attól, ahogyan Pynchon a molylepke előfordulását explicit módon a szado-mazochizmus kontextusába illeszti, valamint biztosítja a motívummal azonosított szereplők (Katje, Blicero és áttételesen Slothrop) túlélését és metamorfózisát.

<sup>69</sup> Gaston BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, szerk. Suzanne BACHELARD, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, 142–143.



JENEI GYÖNGYVÉR

## A fordítás nyomai a *Súlyszivárvány*ban



Az „interface”, „control” és „gravity” kifejezések  
jelentéshálózatainak elemzése

Dolgozatom a *Gravity's Rainbow* magyar fordításának (a Széky János munkájaként 2009-ben megjelent *Súlyszivárvány*nak) elemzésébe nyújt betekintést. Pynchon és Széky szövegeinek összehasonlító vizsgálatát a befogadáson keresztül megragadható különbségekre alapozom, melyek az eredeti és a fordítás olvasásának és értelmezésének lehetőségeiben érhetők tetten, a legkézenfekvőbb kulturális és jelentésbeli eltérésektől a szöveg szerkesztéséből és diszkurzív játékaiból adódó hatásokig. A Pynchon-szöveg rétegzettségét – amely a különböző társadalmi és rétegnyelvek ötvözésén, a szavak belső többértelműségén, a valóságos és fiktív referenciákon, az idézés sokféle technikáján és többszörös beágyazottságán, az idegen nyelvek explicit és utalásszerű használatán, vagy az intertextusok eredetiben és fordításban való jelenlétén keresztül rajzolódik ki – elképzelhetjük egy háromdimenziós domborzati térképként, ahol nemcsak a felszín alakzatait láthatjuk, hanem alattuk a különböző talajrétegeket is. (A hasonlat tulajdonképpen Pynchonnál is megjelenik, és egyebek mellett nyelvi vonatkozása is van.) Megfigyelhetjük, hogy ezek a rétegek nem ugyanazt a képet mutatják a fordítás esetében, például azért, mert egyes részek szükségszerűen más (kulturális, intertextuális) forrásokból merítenek, más nyelvi korokból, területekről származnak, és másképp alakul ki a szavak közötti kapcsolatok hálózata; e szerint a fordítás domborzati térképe eltér majd az eredeti szövegétől. Elsősorban ezekre a „domborzati” eltérésekre és azok fajtáira szeretnék ebben a dolgozatban rámutatni. Ezek a különbségek egy fordításszöveg esetében annak fordítás-voltára irányítják a befogadó figyelmét, amiből az is következik, hogy Széky szövegének befogadása csak akkor léphet föl a teljesség igényével, ha tudatosítja és értelmezési keretként

elfogadja a „fordítottság” alaphelyzetét. Ennek „nyomait” keresem, az első elérhető olvasói és kritikai reflexióktól a szöveg fordításjelenségeinek közelebbi vizsgálatáig, melynek során három, a regényben kulcsfontosságú szó szövegbeli jelentésspektrumát ismertetem, összevetve a fordítással.

### *A fordítás reflexiója a befogadásban*

Mennyire készíti olvasóját a *Súlyszivárvány* szövege a fordításra való reflektálásra? Az online hozzáférhető olvasói élménybeszámolók és értékelések<sup>1</sup> viszonylag gyakran tesznek megjegyzéseket a nyelvezetre, a mondatszerkezetekre és a narrációra (egész pontosan huszonegyből hat alkalommal), míg a fordításról egyszer esik szó: „A fordító jó munkát végzett: a »jó dumák« magyarul szellemesen csillognak”, illetve még egyszer, ha a „Félbehagytam. Inkább angolul olvasom el.” megjegyzést tekinthetjük a fordítás kritikájának. A hozzászólásokban Széky János neve is feltűnik, egy vele készült rádióinterjú linkjével együtt, amit néhányan méltatnak. Ez arra is rámutat, hogy a kritikai fogadtatás fektetett némi hangsúlyt a fordításra.

A magyar megjelenés utáni egy évből nyomtatásban és online körülbelül 15-20 kritikát és ajánlót vagy ismertetőt találtam a könyvről; és Székyvel írásos, rádiós és videón rögzített beszélgetés is megtalálható, valamint egy tanulmány a tollából, a Prae 2010-es tematikus Pynchon-számában,<sup>2</sup> melyben többnyire a recenzensek által felvetett fordítási kérdésekre fejt ki a válaszait. A recenziók, könyvismertetések közül több is azzal a felütéssel indít, hogy legendásan lefordíthatatlan könyvet olvashatunk most végre magyarul, ám ennek részleteibe kevesen bocsátkoznak bele. Két kritika foglalkozik bekezdésnyit a fordítással, Orbán Katalin<sup>3</sup> és Bori Erzsébet<sup>4</sup>, és néhány

<sup>1</sup> Vö. például <https://moly.hu/konyvek/thomas-pynchon-sulyszivarvany> (Letöltés dátuma: 2021. november 19.)

<sup>2</sup> SZÉKY János, *Súlyos és szivárványos. „Olyat, mint Pynchon, de magyarul.”*, Prae 2010/1., 5–19.

<sup>3</sup> ORBÁN Katalin, *Kozmikus léhaságok, avagy hogyan vegyítsünk elegánsan filozófiát vásáruval*, Revizor. a kritikai portál, 2009. május 13. Online forrás: <https://revizoronline.com/hu/cikk/1461/thomas-pynchon-sulyszivarvany/> (Letöltés dátuma: 2021. január 15.)

<sup>4</sup> BORI Erzsébet, *Teremtő paranoia. Thomas Pynchon: Súlyszivárvány*, Magyar Narancs, 2009. április 2.: [https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv\\_-teremto\\_paranoia\\_-thomas\\_pynchon\\_sulyszivarvany-71077](https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-teremto_paranoia_-thomas_pynchon_sulyszivarvany-71077) (Letöltés dátuma: 2021. január 17.)

a legenda hangsúlyozásán vagy a dicséret szavain túl egy-egy kritikai megjegyzést vagy adalékot is fűz hozzá. Orbán Katalin két cikkben is foglalkozik a frissen megjelent *Súlyszivárvánnyal*, mind a kettőben kiemeli a fordítás megjelenésének kultúrtörténeti helyzetét (vagyis azt, hogy harminchat évvel az amerikai kiadás után Magyarországon eleve klasszikusként jelenik meg), és az említett recenzióban néhány konkrét fordítói megoldásra is kitér. Méltatja a sokféle narrátori hang érzékeltetését, a zeneiséget és a tartalom pontosságát, viszont elmarasztalja a karakterek idiolektusainak hiányos visszaadását, nyelvi viccek kimaradását, és a kezdő mondat konnotációinak elsikkadását. Bori Erzsébet szintén szán néhány bekezdést a fordításnak, az ő kritikája a beszélő nevek esetén magyarítását kifogásolja valamint a címadás és a kezdőmondat fordításának hiányosságait rója föl.

Úgy látszik, hogy a fordítás ténye, helyzete és „sikerültsége” mind az „amatőr” olvasói, mind a kritikai fogadtatásban keltett némi visszhangot. Ennek egyik oka lehet, hogy azok az olvasók, akik akár a sajtóban névvel, akár a világhálón név nélkül megnyilvánultak a könyvvvel kapcsolatban, talán eredeti nyelven is hozzáfértek, és a szerző neve sem volt egészen ismeretlen előttük, így az összehasonlítás számukra magától adódott, ha nem is feltétlenül mélyreható folyamatként. Hozzáteszem, hogy a fordítás kérdése nálunk, irodalmunk méreténél és helyzeténél fogva, sokkal hangsúlyosabb, mint például az angolszász kultúrákban, és az utóbbi években egyre jellemzőbbé válik, hogy egy világirodalmi kritika figyelmet szentel a fordításnak is,<sup>5</sup> ez is lehet egy ok. De kereshetjük az okot a szöveg felépítésében és jelentésképzésének módjaiban is. Pynchon regényszövegének sokrétűsége az olvasó figyelmét saját nyelvi megalkotottságára és beágyazottságára irányítja. A kauzális logika felbomlása, a nem kizáró ellentétek, a beszédmodok, műfajok keveréke, az idézetekből való építkezés, a fantasztikus elemek használata, a törvény és a tekintély lebontása mind a menipposzi szatíra jellegzetesen dialogikus építkezését idézi fel, amelyet Bahtyin nyomán a modern polifonikus regény történeti előzményének tartunk.<sup>6</sup> Ez

<sup>5</sup> ZELEI Dávid az általa szerkesztett kötetben (*Világtalanul? Világirodalom-kritika Magyarországon*, FISZ–Jelenkor, Budapest–Pécs, 2015. 17. skk.) is megfogalmazza ezt az igényt, és egyre több nyomtatott és online folyóiratban kap helyet a fordítás kérdése, a fordító munkásságának bemutatásával együtt.

<sup>6</sup> Julia KRISTEVA, *Bahtyin. A szó, a párbeszéd, és a regény*, ford. KOUDELÁNÉ SZIKLAY Zsuzsanna, Helikon 1968/1., 115–125.

a külső (társadalmi, etnikai és szakmai nyelvek, beszédstílusok) és belső dialogikusság (a szavak ambivalenciája, történeti változásai) az olvasást is párbeszédszerű folyamattá teszi. Az olvasó a szöveg számára adódó „értelmét” a saját kérdéseinek, feltevéseinek a szöveg hatásaival való folytonos összeméréséből, ütköztetéséből próbálja megalkotni, és a tartalmi és ideológiai olvasattól a stiláris és strukturális olvasat felé fordul. Fordítás-szöveg esetében ezek a kérdések gyakran magára a fordításra irányítják a figyelmet.

A Bahtyin által leírt dialogikus viszony nemcsak egy nyelven belül, hanem különböző nyelvek között is létrejöhet, feltételezve, hogy a nyelvek „ugyanannak a társadalmi-ideológiai látómezőnek a határain belül” helyezkednek el,<sup>7</sup> vagyis amennyiben lehetőségünk van valamilyen közös alapot találni a különböző nyelvű kifejezések kontextuális jelentéseinek összehasonlításához. A fordításban meghatározó ez a nyelvek közötti kölcsönhatás, melynek vizsgálatával a nyelvek és társadalmi berendezkedések mélyebb összefüggéseit fedhetjük föl.

### *Olvasás, értelmezés, fordítás*

Pynchon regénye a befogadás szempontjából nemcsak kihívást jelentő szöveg, hanem bizonyos tekintetben ellentmondásos is. Több kritikusa érvel a mellett a befogadói attitűd mellett, amely a jelentéskeresés, rendszerezés és boncolgatás helyett „pusztán” a szöveg világába való belehelyezkedést választja. Az értelmezni akarás veszélyt is rejt magában, erre figyelmeztet Richard Poirier (és később pl. Charles Clerc és Khachig Tölölyan is). A művelt irodalmi olvasás szerint inkább hátrányt, mint előnyt jelent egy olyan könyv esetében, amely a tapasztalás és kommunikáció számos nem csak irodalmi formáját használja a jelentésképzésben.

Azoknak az olvasóknak, akiket türelmetlenné tesz ez a könyv – írja –, nagy valószínűséggel inkább kizárólagosan irodalmi

<sup>7</sup> Mihail BAHYTIN, *A szó a költészetben és a prózában* = Uő., *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 188.

válaszaik lesznek, semmint nem elég irodalmiak. A mintákra bámulnak, és nem figyelnek a hangokra, eltöprengenek a karaktereken, amikor a groteszken kellene nevetniük, és általában lemaradnak a tapasztalatról, miközben a jelentést keresik.”<sup>8</sup>

„Mivel működésében kaotikus, tekervényes és komplex – így Charles Clerc –, minden arra irányuló kísérlet, hogy egy értelmezői szempontrendszernek vessük alá, gyengítheti kifejtett hatásait, és felhígíthatja hatóerejének egészét. Röviden: jobb, ha nem háborgatjuk.”<sup>9</sup> Ez a belehelyezkedő olvasási attitűd felidézheti Barthes szövegfelfogását, melyre az említett Bahtyin és Kristeva belátásainak folytatásaként is tekinthetünk. Számára a szöveg „sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti”.<sup>10</sup> Az ilyen szövegben „minden *kibogozandó*, de semmi sem *megfejtendő* [...]”; az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta; az írás folytonosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus kioltása felé halad”.<sup>11</sup> Ez az olvasói hozzáállás a szöveg felépítésére nagyon is érzékeny és informált, tény azonban, hogy beláthatatlan mennyiségű olyan értelmezés és olvasási segédlet született a könyv megjelenése óta eltelt fél évszázad alatt, amelyek a szövegnek inkább ideológiai vagy filozófiai (vélt vagy való) mondanivalójára helyezik a hangsúlyt. A fordítás szempontjából egy fontos ellenvetést lehet megfogalmazni a belehelyezkedő olvasással kapcsolatban: a fordítónak nincs lehetősége, hogy az élményszerű olvasást válassza, kénytelen döntéseket hozni, bizonyos jelentéshatásokat konkretizálni, rögzíteni. Az eredeti szöveg és a fordítás olvasója előtt ezért nem ugyanazok a választási lehetőségek állnak.

Ez a fordítás és értelmezés viszonyának sokat vitatott kérdéséhez utal bennünket. A hermeneutika hagyománya felől főként Gadamer-nél és Steinernél találkozunk vele, ehhez több szálon kapcsolódnak Szegedy-Maszák Mihály,

<sup>8</sup> Richard POIRIER, *Rocket Power*, Saturday Book Review, March 3, 1973. Online forrás: [https://gravitys-rainbow.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Rocket\\_Power](https://gravitys-rainbow.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Rocket_Power)

<sup>9</sup> Charles CLERC, *Introduction = Approaches to Gravity's Rainbow*, Ohio State University Press, Columbus, 1983, 9.

<sup>10</sup> Roland BARTHES, *A szerző halála*, ford. Babarczy ESZTER = Uő., *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris, Budapest, 1996, 53. (kiemelés az eredetiben)

<sup>11</sup> Uo., 54.

Kulcsár Szabó Ernő és Józán Ildikó fordítással kapcsolatos megfontolásai. Jakobson nyelvészeti szempontú besorolása és Peirce nyomán Eco is behatóan foglalkozott a témával, ezt viszi tovább magyarul például Kappanyos András elméletalkotása. Bár a hermeneutika a fordítást és értelmezést egymással összefüggésben kezeli, míg Eco ezek különválasztását célozza meg, nézeteik között nincs valódi ellentmondás, hanem a fordítás és értelmezés különböző felfogásaival van dolgunk.

Gadamer *Szöveg és interpretáció* című tanulmányában a fordítás fogalmát elsősorban az interpretáció mibenlétének megvilágítására használja, mely, mint a megnyilatkozást megelőző létmód, a mindenkori megértést szolgálja, ami a megnyilatkozás célja. Ha elérte ezt a célt, mint „szöveg” megszűnik létezni, mivel „nem egy adott tárgy, hanem annak a folyamatnak a szakasza, amelyben a megértetés történik”.<sup>12</sup> A fordítás ebben a relációban a közvetítő viszony egy fajtája, amely az idegen nyelvű közlést „tárggyá” teszi, vagyis olyan viszonyítási ponttá, amelyen keresztül a közlés a célnyelven egy bizonyos módon (és nem másképp) jelenik meg. Az akadálytalan megértést Gadamer a nyelvfeledtség állapotához rendeli, egy kijelentés szószerintisége pedig akkor kerül csak felszínre, ha a megértés nem vezet sikerre – innen a címzett vagy az olvasó horizontjának bevonásával eljutunk az interpretáció dialogikus funkciójához, ahol a megértés az értelmező közbe-szólása révén érhető el, majd pedig az eminens szövegek fogalmához. Az interpretáció és a szöveg e különböző megvalósulásai között a fordítás tehát nemcsak a mediáció egyik módjaként, hanem – még hétköznapi közlések esetén is – a nyelv előtérbe lépésének tényezőjeként is megjelenik.

Az *Igazság és módszer*ben ugyancsak a megértés és értelmezés pontosabb megvilágítására szolgál a fordítás fogalma. A fordítás mindenekelőtt a szöveg értelmére irányul, melynek „egy másik nyelvi világban [...] újfajta módon kell érvényre jutnia. Ezért minden fordítás már eleve értelmezés, sőt azt lehet mondani, mindig a fordításban válik teljessé az értelmezés, amelyben a fordító részesíti a számára eleve adott szót.” Egy másik helyen

<sup>12</sup> Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h.n., 1991, 28.

olvassuk, hogy „[a] fordító és az interpretáló helyzete alapján véve ugyanaz”.<sup>13</sup> Ez a helyzet leginkább a kompromisszumokkal, a szükségszerű választással és annak az eredeti szöveg értelemképző lehetőségeihez képest korlátozó voltával írható le. A fordító számára megfejthetetlen helyek esetében pedig, amelyeket hermeneutikai határeseteknek nevez, a választás mozzanata még látványosabbá válik, mert a fordító semmit nem hagyhat függőben, kénytelen világossá tenni, hogy ő hogyan érti az adott részt.

George Steiner<sup>14</sup> az irodalmi szövegek értelmezésének megvilágításához a belső, vagyis nyelven belüli fordítás jelenségéből indul ki, ezt analógiába állítja a nyelvek közötti fordítással, és végső soron minden közlésaktussal. Végezetül ő a fogalmi hierarchiában a fordítást állítja az értelmezés fölé, de ehhez egy kitágított fordításfogalmat használ, amely modellként szolgálhat minden értelemátviteli folyamathoz.

Eco érvelésében<sup>15</sup> az értelmezés és fordítás közé képzelt egyenlőségjelet rádírozza ki, hogy helyére relációjelet illesszen. Jakobson, nyelvészeti szempontú felosztásában, amelyből Eco kiindul, a fordítás három fajtáját (nyelven belüli, nyelvek közötti és szemiotikai rendszerek közötti) különíti el, melyeket értelmezésnek is nevez. Jakobson ebben feltehetőleg Peirce jelentésdefiníciójára támaszkodott, mely szerint a jelentés „egy jel lefordítása egy másik jelrendszerre”.<sup>16</sup> Ez azonban, érvel Eco, nem a két dolog azonosításaként értendő, hanem olyan szindekdochéként, melyben a fordítás az értelmezésnek csupán egy fajtája, amely, mivel az áttétel módja benne a legszembeötlőbb, segít megvilágítani az interpretáció mibenlétét. Jakobson felosztását továbbgondolva Eco felvázolja az értelmezés típusainak rendszerét, ahol a fordítás a rendszerek közötti értelmezés egyik altípusaként szerepel, egy szinten a szemiotikai rendszerek közötti értelmezéssel és az átdolgozással. Az értelmezés tehát nem fordítás, de a fordítás értelmezés, e szerint a tipológia szerint.

<sup>13</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 426. skk.

<sup>14</sup> George STEINER, *Bábel után I.*, ford. BART István, Corvina, Budapest, 2005, 17. skk.

<sup>15</sup> Umberto ECO, *Az értelmezés nem fordítás*, ford. NÁDOR Zsófia, *Literatura* 2012/3., 225–247.

<sup>16</sup> *Uo.*, 227.

„Amikor kiejtünk vagy leírunk egy szót, mintegy felébresztjük és megszólaltatjuk egész addigi történetét” – írja Steiner.<sup>17</sup> Amikor lefordítjuk, egy ponton megállítjuk ezt a történetet, legalábbis a fordítás számára, mely rögzíti a szó jelentésmezejét, lezárja potenciálját és egy másik mezővel helyettesíti, amivel az már a fordítás pillanatában sem egybevágó. A célnyelv éppoly önkényes és folyamatos változásban lévő jelrendszer, mint amilyen a forrásnyelv, ezért éppúgy alkalmas lehet arra is, hogy az eredeti kifejezés jelentéshatásait elfedje a célnyelvi kifejezés egyéb, attól idegen konnotációival, mint arra, hogy felmutassa azokat. Ennek a műveletnek része az értelmezés, mely mint nyelven belüli és nyelvhez kötött folyamat, ugyanúgy benne van az eredeti szöveg olvasásában, mint célszöveggként való „újraolvasásában”. Az interpretációs mozzanat mellett azonban megjelenik egy performatív mozzanat is. Ezt a folyamatot nem annyira átvitelként, mint inkább dialógusként lehet elképzelni, melynek során a fordító saját nyelvének interpretációs közegében olvassa újra az eredeti szöveget. Ha a fordításban az értelmezés teljessé – azaz befejezetté, lezárttá – válik, akkor a fordítás az a forma, amely az értelmezés dialogikus folyamatának minden tényezőjéhez kapcsolódási pontot jelenthet.

Az elemzés számára ez a dialógus lehetséges rekonstrukciójának feladatát jelöli ki a két szöveg egymás melletti olvasásának tapasztalataiból. Ezt a következőkben a *Súlyszivárvány* három kulcsszavának („interface”, „control” és „gravity”) fordításelemzése során igyekszem elvégezni.

## **Interface**

Az „interface” szó huszonkilencszer fordul elő a szövegben: az első, harmadik és negyedik részekben. Érdemes együtt vizsgálni a „surface” szóval; több olyan szövegrészt is találunk, amelyben együtt szerepelnek. A „surface” előfordulása gyakoribb, ez részben abból adódik, hogy köznyelvi szó, és bizonyos helyeken pusztán funkcionális jelölőszerepet tölt be (pl.: „*The U-boat rocks quietly on the surface*” – 383), míg máshol metaforikus szerepet is. Nem mindig könnyű megítélni, hogy épp melyik eset áll fenn, mivel Pynchon szövege jellemzően bármilyen szövegkörnyezetben és fiktív szituációban

<sup>17</sup> I. m., 22.



képes metaforikus konnotációkat felmutatni (az olvasó pedig képes mindenhol azokat feltételezni) – ennek megfelelően nem egy-egy metaforikus jelentés társítható a szöveg motívumként kiemelt szavaihoz, hanem valamennyi körül tágabb összefüggő fogalmi háló rajzolódik ki. Ez különösen fontosá teszi a szóhasználat érzékeny követését az olvasásban, ami a fordítás számára igen nehéz feladatot jelent. A „*surface*” és az „*interface*” szavak a regény egyik szerkesztési elvként is megjelenő ontológiai felvetésével kapcsolatban válnak jelentős metaforákká, és kapcsolódnak össze több másik kulcsszóval. E felvetés a dichotómiák, az „ellentett ideák” (92) felbontásában vagy összekapcsolásában – tehát ellentét-jellegük felszámolásában – áll; legyenek ezek színek, a látható és láthatatlan dolgok, a nulla és az egy, fény és sötétség, élet és halál. A „*surface*” többnyire átjárhatatlan, csak áttörni lehet, elhatárol. A 00000 számú rakéta belső szigetelése, az imipolex felület (*surface*) például „makulátlan”, „szürkésfehér, csúfolódó, a szín ellensége” (758).<sup>18</sup> A felület és kontúrok kérdése a nyelvet is érinti. „[S]ok amerikai író tisztában van azzal az alapvető és elkerülhetetlen paradoxonnal – írja Pynchonról és kortársairól szóló könyvében Tony Tanner –, hogy egy könyv, egy rendszer, vagy akár egy személy létezéséhez körvonalakra van szükség – nincs kontúr nélküli identitás. A kontúrok azonban az elfogást [*arrest*] jelzik, kényszerűséggel, és a korlátok tudomásulvételével járnak.”<sup>19</sup> A „*surface*” ilyen határoló értelemben is megjelenik Pynchon szövegében, például mint az emberi bőr vagy a rakéta külső borításának fémfelülete, és nem utolsósorban mint a megfigyelés és a kommunikáció közvetítő és elválasztó felületei: a kamera lencséje, a mozivászon, az írott nyelv.

Az „*interface*” fizikai szakszó, a két anyag vagy rendszer közötti határfelületet jelenti – vagyis elsősorban ezt jelentette 1973-ban. Ma már sokkal elterjedtebb a számítástechnikai jelentése: két számítógépes eszköz kapcsolódási felülete, vagy egy szoftver felhasználói felülete. A regényben legtöbbször az érintkezés, átjárás, összekapcsolódás lehetőségét jelöli, ahhoz a nézethez áll tehát közelebb, amely a jelenségeket nem különállókként tételezi, hanem ugyanazon dolog különböző oldalaiként látja őket (ennek metaforája például

<sup>18</sup> A regényben hangsúlyos a színek szimbolikája, mely alapján a fehér leginkább a halálhoz, a szürke pedig jellemzően az ürességhez, a zérushoz kapcsolódik. Ehhez ld. N. Katherine HAYLES – Mary B. EISER, *Coloring Gravity's Rainbow*, Pynchon Notes 16, 1985, 3–24.

<sup>19</sup> Tony TANNER, *City of Words. American Fiction 1950–1970*, Harper&Row, New York–Evanston–San Francisco–London, 1971, 17.

a szivárvány látható és nem látható íve, melyek együtt teljes kört adnak ki). A köré épülő jelentésmező a pavlovista kísérletekben előkerülő agykéregtől (mint Ványa kutya és a külvilág közt feszülő membrán) a testek közötti érintkezésen át a lehetséges valóságok, vagy élet és halál közötti átmenet sávjáig terjed. E valóságok valóban találkoznak, például Carroll Eventyr figuráján keresztül, aki különleges képességének köszönhetően „érintkezési felület [interface] a világok között” (150). A szivárvány konnotációja többféleképpen is kapcsolódik hozzá („ibolyaszínt vérző határfelületeken...” – 484; „Jól látjuk innen a Határfelületet. Elnyúló szivárvány, többnyire indigó...” – 524).

A két szó jelentésmezeje nem válik el élesen egymástól, még ha nagyjából elkülöníthetőek is a metaforikus konnotációik, melyeket a szöveg olykor irónia tárgyává is tesz: „...*meghalt és kész, és kész?* Nincs itt valamilyen »határfelület« [interface]?, két világ érintkezési felülete [meeting surface]... jó, jó, de *melyik kettőé?*” (671). A fordításban a két szó közti különbség még inkább elmosódik. Az „interface” fordításaként a „határfelület”, „interfész” és „érintkezési felület”, illetve egy helyen „találkozás” szerepel. A „surface” leggyakoribb fordításai a „felület” és a „felszín”. Ahol igei formában szerepel, ott a fordításnak nagyon kevésbé van módja a szószerintiség megtartására.

...Jessica's own lids now come flying open. She **surfaces** in time to hear the last echoes blowing away on the heels of the blast... (53)

...Jessica szemhéja pedig felpattan. Épp időben **merül föl**, hogy hallja a robbanás nyomában elmorajló [...] ekhókat... (58)

A szokatlan igei használat miatt (gyakoribb a fizikai értelemben vett „felbukkan”, amely szintén előfordul a könyvben) az olvasó fölfigyel a szóra, mely néhány bekezdéssel később – ugyancsak Jessica Swanlake alakjához kapcsolódóan – megismétlődik, immár főnévi alakban. A „surface” jelenléte a fent idézett mondatban az ébrenlét és az alvás közti „felszín” konnotációját aktiválja, így olvashatjuk az ébrenlét és álom világára mint két különböző (de egymással összetartozó) rendre tett utalásként. Rokonítható számos más ilyen utalással; például Kalóz Prentice képességével, hogy mások álmait álmodja meg helyettük, ekképp ő maga is afféle határfelületként funkcionál, noha nem ébrenlét és álom, inkább a saját és mások tudattalanja között. Vagy Leni Pökler meglátásával, az *Asszony a Holdon*

című film megnézése után: „Az igazi repülés elválaszthatatlan a repülési álmoktól. Mindkettő ugyanannak a mozgásnak a része” (159–160). A fenti példában a „*surface*” szó által előhívott értelmezés lehetősége tehát eltűnik a magyar szövegből. Más helyen viszont sikerült megtartani:

...the real Mabuse **surfaced**, vital and proud against the gray forces surrounding him... (579)

...**felszínre bukott** az igazi Mabuse, aki életerősen és büszkén száll szembe a környező szürkeség erőivel... (578)

Dr. Mabuse szerepéről van itt szó, amely Rudolf Klein-Rogge legemlékezetesebb alakítása volt Franz Pökler számára. Dr. Mabuse alakváltása, a kitörés a szürke és „racionalizált külső” (578) mögül, a felszín áttörése volt Pökler vágya is, és ez ugyanebben a fejezetben kapcsolatba lép egy másik áttöréssel, a kémia területéről: „hogyan továbbljene az életen, a szervetlen felé” (579).

Egy másik nehéz fordítási helyzet, amikor a szó alakja is játékba kerül:

...„Emulsion J”, invented by Laszlo Jamf, which somehow was able, [...] to render the human skin transparent to a depth of half a millimeter, revealing **the face just beneath the surface** (387)

...„J-emulziót”, Laszlo Jamf találmányát, amely valahogy [...] képes fél milliméter mélységben átlátszóvá tenni az emberi bőrt, feltárni **a színt a felszín alatt**. (388)

...a **surface** gathering character, like an old **face**.... (217)

...**felület**, amely visszafordíthatatlan jelleget ölt, akár egy öreg **arc**.... (220)

Az első példában szerencsés a fordítás helyzete, mert úgy tud megteremteni egy új szójátékot az adott szavakat részben felhasználva, hogy az a regény motívumaival rokon marad. A másodikban ugyanakkor megmutatkozik az a hiány, ami a két szó összes lehetséges fordításában óhatatlanul fellép: a „*face*” és a „*surface*” etimológiai és alaki rokonsága.

## Control

A következő kulcsszó, amit érdemes kiemelni, a „*control*”, mely részben kapcsolódik az előbbiekhez. Főként a rakétával összefüggésben jelenik meg azonos szövegrészekben, és néhány másik szóval együtt részét képezi annak a halmaznak, mely a regényben az „Ök” címszóhoz kapcsolható. A személyes névmással jelölt elvek, erők, folyamatok, rendszerek és azok operátorai a fikciónak és a regény nyelvének is az egyik legfontosabb szintjét alkotják. A „*control*” a köznyelvben is gyakori szó, melyhez ugyancsak társul egy másik, részben átfedő jelentésmezővel operáló kifejezés: a „*guidance*”. Előbbi leginkább három kontextusnak válik lényegi alkotóelemévé: a technológiának, a pszichológiának és a politika- és társadalomelméletnek, de a könyvben komplex és az értelmezést megalapozó konnotációhálózat kapcsolódik hozzá. Utóbbi főként technikai értelemben szerepel, mint „vezérlő rendszer”, de a gondviselés útmutatásaként is találkozunk vele.

A „*control*” (vezérlés, szabályozás, irányítás, ellenőrzés) szorosan összefügg a kibernetika Norbert Wiener által megfogalmazott definíciójával, mely szerint a kibernetika tudományát „[a]z üzenetek, különösen az effektív szabályozási üzenetek tanulmányozása képezi”. A szabályozás pedig „nem más, mint üzenetküldés, amely megváltoztatja a vevő magatartását”.<sup>20</sup> (A görög *kübernétész* szó eredetileg kormányost jelent.) A regényben a „kibernetika” szó is megjelenik egyszer, vélhetően szándékos elbeszélői anakronizmussal (hiszen a kifejezést 1947 óta használják).

...the whole German Inflation was created deliberately, simply to drive young enthusiasts of the Cybernetic Tradition into **Control** work... (238)

...az egész német inflációt szántszándékkal indították meg valakik, csupán csak azért, hogy a Kibernetikai Hagyomány ifjú és lelkes híveit a **Vezérlés** témája felé tereljék... (240)

<sup>20</sup> MOLNÁR GÁBOR Tamás – SMID Róbert, *Kibernetika = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR GÁBOR Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 121–136.

Egy „Paranoid Történelemkoncepciók” nevű „rövid életű” periodikára hivatkozik itt az elbeszélő, melynek elméletei nyomán a Rakéta betagozódik „a burzsoá közegbe”, és a tömérdek lélek „Rakétaszerűen érzi magát” (240–241), ami a gépi és technológiai mechanizmusok és viselkedésminták emberivé válására, vagy az emberben való megjelenésére (melyre Wiener is kitér) és ezek társadalmi rendszerekben való kiterjesztésére utal.

Pynchon könyvében mind az üzenet, mind a szabályozás sokféleképpen jelenik meg. Elsősorban a V-2-es rakéta irányítórendszerének vonatkozásában, melynek sajátossága, hogy a rakéta röppályája csak egy bizonyos pontig irányítható, és olyan tényezőktől is függ, amelyek a kilövéskor még nem láthatók előre. Az „üzenet”, ez esetben a rakéta, tehát nem mindig ér célba, ez szintén visszatérő, és többféle metaforába ágyazott motívum a regényben. Az üzenetekkel kapcsolatos veszteségekről Wiener is ír *Human Use of Human Beings* című munkájában, még hozzá az entrópia – ugyancsak fontos visszatérő pynchoni motívum – fogalmának bevezetésekor. A termodinamikából kölcsönzött fogalommal az üzenetek információtartalmának csökkenését (a zajszint, vagyis a rendezetlenség növekedésével) írja le, mely az átvitel során történik.

Érdekes, hogy mindezt többek közt egy könyv lefordításának hasonlatával illusztrálja. Mivel két nyelv között nem létezik pontos ekvivalencia, ezért:

[...] a fordítónak két alternatívája van: vagy olyan beszédfordulatokat alkalmaz, amelyek valamivel tágabbak és határozatlanabbak, mint az eredetié, és ezért bizonyára nem adják vissza annak teljes érzelmi tartalmát, vagy pedig meghamisítja az eredetit oly módon, hogy belevisz ott nem pontosan szereplő üzenetet, amely a saját értelmezését viszi tovább, nem pedig a szerzőét. A szerző gondolatának egy része mindkét esetben elvész.<sup>21</sup>

Wiener persze nem mond, és nem is célja mondani semmit az irodalmi szöveg és nyelv természetéről, de elképzelése azért nem alaptalan. A szöveg

<sup>21</sup> Norbert WIENER, *Mi a kibernetika?* = Uő., *Válogatott tanulmányok*, ford. TARJÁN Rezsóné, Gondolat, 1974, 194–195.

nála olyan elrendezés vagy struktúra, amelyet információ szállítására, „vagy valami egyéntől egyénhez átvihető közlésre”<sup>22</sup> használnak, és amely „spontán az átvitel aktusa során veszíthet a rendjéből, de nem nyerhet”.<sup>23</sup> Az átviteli csatorna „zajának” tekinthetjük a célnyelvben a konnotációk megváltozását, amelyek az eredeti struktúrában nem szereplő jelentéslehetőségek számát növelik. (Ez ugyanakkor a célnyelvben újabb kapcsolódások létrejöttéhez is vezethet.)

A kibernetika az „effektív szabályozási üzenetek”<sup>24</sup> megfigyelésén alapszik. A rakéta esetében a mérnökök feladata „belsővé tenni a vezérlést”, vagyis olyan irányítórendszert létrehozni, amely menet közben is képes korrigálni önmagát. A vezérlés belsővé tétele társadalompszichológiai értelemben is megjelenik már a regény elején mint a piac saját belső logikája, amely által külső irányítás nélkül is képes megteremteni önmagát. Vagyis az egyén szabadsága, hogy „A meg tudja cselekedni B-t”(36) merő illúzió.

– It’s **control**. All these things arise from one difficulty: **control**. For the first time it was inside, do you see. The **control** is put inside. [...] Putting the **control** inside was ratifying what de facto had happened – that you had dispensed with God. (30)

– A **vezérlésről** van szó. Mindezek a dolgok egyetlen nehézségből erednek: a **vezérlésből**. Most először belülről hatott, ugye érted. Az **uralom** áttevődik belültre. [...] Az **uralom** belültre helyezése megpecsételte azt, ami ténylegesen megtörtént – az Istentől való megválást. (36)

Innentől a „*control*” társadalomelméleti fogalomként is működik, melyhez Pynchon Max Weberrel használja forrásként és intertextusként. Webernél a „*control*” fogalma a racionalizálás („*Rationalisierung*”, ami az angol fordítások nyomán rutinizálásként – „*routinization*” – is szerepel), a tudás, a kiszámíthatóság és a karizma fogalmaival, a puritanizmus és objektivizmus eszméivel áll összefüggésben, melyek mindegyike megjelenik

<sup>22</sup> Uo., 192.

<sup>23</sup> Uo., 194.

<sup>24</sup> Uo., 196.

a Pynchon-műben.<sup>25</sup> A „control” szó Weber angol fordításaiban, elsősorban a *Protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* angol kiadásában<sup>26</sup> kerül elő mint „self-control” („Selbstherrschaft”, a magyar kiadásban „önuralom”),<sup>27</sup> az „uralom” és „hatalom” („Herrschaft”, „Macht”) kifejezésekre az angolban leginkább a „domination” és „legitimacy/power” szavakat használják. A „control” szó körül Pynchonnál Weber társadalomelméletén keresztül a kapitalizmus kialakulásának és fenntartásának folyamata formálódik meg az olvasó előtt, és az ebből kirajzolódó gazdaság- és személyiségfelfogás abszurditásig fokozódó szélsőségeit is megmutatja; így olvasható akár ezek kritikájaként is. Ahol tehát a „control” szó szerepel, ott az uralom, az elnyomás, az irányítás, az elszemélytelenítés, a kiszámíthatóvá tétel, az elosztás, a kiválasztás fogalmai és társadalmi gyakorlatai rezonálnak a szövegben. A fordítás feladata ezért leginkább az, hogy megőrizze a kapcsolatot ezek között az előfordulások között egy olyan kifejezés alkalmazásával, amely hasonló vibrációk keltésére alkalmas. Ez természetesen nem mindig könnyű, nem is mindig lehetséges, és itt utalnék vissza az említett „guidance”-ra, amely, azon túl, hogy jelentése részben egybeesik a „control” jelentésével, ballisztikai műszó is: a rakéta irányításáért felelős részrendszert jelöli – és ilyen formán gyakran szinonimaként is megjelennek. A „control” 101 helyen szerepel, a magyar szöveg ezeken többnyire a „vezérlés” szót használja, de előfordul a „vezetés”, „irányítás”, „uralom”, igei alak esetében a „fékez” és képzett változatai. A „guidance” 30 helyén ugyancsak „vezérlés”, „irányítás”, és „terelgetés” szerepel.

A szó néhány további „Pszí”-részlegbeli előfordulása:

We, are in **control**. He, cannot *help*, himself. (82)

Mi. Vagyunk. **Nyeregben**. Nem tehet. Ellene. Semmit. (87)

<sup>25</sup> Kim, SUNG HO, 'Max Weber' (szócikk) = *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, szerk. Edward N. ZALTA. Online forrás: <https://plato.stanford.edu/entries/weber/> (Letöltés ideje: 2022. február 4.)

<sup>26</sup> MAX WEBER, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, ford. Talcott PARSONS, Routledge, London–New York, 1930/2001.

<sup>27</sup> MAX WEBER, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, ford. JÓZSA Péter – LISSAUER Zoltán – SOMLAI Péter, Cserépfalvi, Budapest, 1995.

...what if it's *hypnotism*? Eh? Jesus: then a whole number of other occult things such as: astral projection, **brain control** (nothing occult about *that*), secret curses for impotence, boils, madness [...] psychic-unity-with-the-**Controlling**-Agency... (124)

...mi van, ha *hipnotizálják*? He? Jesszusom, akkor egy egész sor más-féle okkult cucc is, úgymint asztrálprojekció, **agykontroll** (abban nincs is semmi okkult), titkos gyógymódok impotenciára, kelésre, tébolyra [...] parapszichikus-egyesülés-a-**Vezérlő**-Tényezővel... (129)

We must never lose **control**. (144)

Sohase szabad elengednünk a **gyeplőt**. (149)

He has lost **control**. Pointsman is supposed to have absolute **control** over Katje. Where does this leave her? In a **control** that is out of **control**. (277)

Nem **ura** már önmagának. De Pointsman elvileg teljes mértékben **uralja** Katjét. Most akkor mi lesz? Ha az **uralom** elvesztette önuralmát. (278)

#### A rakétával és a weberi racionalizálással összefüggésben:

...all in his life of what has looked free and random, is discovered to've been under some **Control**... (209)

...ami életében szabadnak vagy véletlenszerűnek látszott, kiderül most, hogy valamiféle **Uralom vezérli**... (212)

...an American synthesis which had never occurred before, and which opened the way to certain grand possibilities – all grouped under the term „**control**”... (581)

...példátlan amerikai szintézis, amely megnyitja az utat egynémely pompás lehetőségek előtt – utóbbiak mind a „**vezérlés**” címszava alá sorolhatók... (581)

A fordítás során a többféle kifejezés alkalmazásával gyengül a szó által összekötött többféle fogalmi mező kapcsolata, ami plusz akadályokat



gördíthet a magyar szöveg értelmezője elé. Az „uralom” szó használatával a konnotációk közül elvész a gépi, technológiai elem, viszont fel erősödik a társadalmi aspektus, ugyanakkor „az uralom elvesztette önuralmát” megszemélyesítő formula Pointsman alakját azonosítja az általa gyakorolt uralommal. A képi metaforák, mint „gyeplő”, „nyereg”, új, és az eredetitől idegen képzettársítások, elkenik a szóhasználat jelentőségét, és a weberi konnotációk helyett a könyv westernfilmes konnotációit gyarapítják. Ezekben az idézetekben nemcsak a jelentések és fordítások változatait figyelhetjük meg, hanem példát kapunk arra a jelenségre is, amelyet Alec McHoul és David Wills egy szó használata és említése („*use*” versus „*mention*”) közötti különbséggént írnak le. Vagyis egy jel a funkcionális illeszkedésen túl annak jel-mivoltára tett utalásként is olvasható, és a szerzők érvelése szerint e kétféle használat nem mindig különböztethető meg bizonyossággal.<sup>28</sup> A „*control*” szó, ahogy én is használom ebben a mondatban, Pynchonnál is megjelenik idézőjelben, említésként. Több helyen olvashatjuk nagy kezdőbetűvel is, mely esetekben valóban nehéz lenne megmondani, hogy referenciális vagy önreflexív használatról van-e dolgunk, és a szó sorozatos visszatérése, külső (a regény szövegén kívüli) és belső intertextusok közötti kapcsolódási pontként való működése szintén magában hordozza a kétféle használat összeolvadását. Ez természetesen nagyon sok más szónál is megfigyelhető, gondolhatunk például a „*surface*” igei használatának fentebbi példájára. Ebből az is következik, hogy ha az olvasó felismeri ezt a mechanizmust, egyre több szó válik majd „gyanússá” számára.

### **Gravity**

A „*gravity*” esetében a fordítónak még több különféle, egymástól távol eső jelentéssel kell számolnia. A kérdés már a cím kapcsán is felmerül; a magyar megoldás korlátait Bori Erzsébet fentebb említett recenziója föl is rója a fordításnak.<sup>29</sup> Székely János a fordításról írott tanulmányában részletesen

<sup>28</sup> Alec McHOUL – David WILLS, *Gravity’s Rainbow and the post-rhetorical = Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis*, Palgrave Macmillan, Basingstoke–London, 1990, 23–66.

<sup>29</sup> BORI, I. m.

kiter arra, hogy milyen problémákat vet fel a „gravity” szó a címben.<sup>30</sup> Az angol szónak lényegesen több jelentésárnyalata van, mint a magyar „gravitáció”-nak, többek közt: higgadtság, megfontoltság, nyugodtság, szigorúság, ünnepélyesség, komolyság, fontosság. Hangsúlyos azonban a fizikai szaknyelvi használat is, mely magyarul a „nehézségi erő” kifejezéssel él (angolul pedig a „gravitation” és nem a „gravity” szóval). A „nehéz, nehézség” szavak konnotációi azonban más irányban alakítanak a jelentésmezőt. A „súly” Széky szerint azért volt megfelelő választás, mert megközelíti a fogalom fizikai értelmét, de kellően széles körű metaforikus használati lehetőségei is vannak.<sup>31</sup> Amit azonban Széky a választott szóval kapcsolatban jelez, azt a magyar szöveg végül nem igazán bontakoztatja ki. Az eredetiben nemcsak a „gravity” és képzett változatai tartoznak ide, hanem a „grave” is, mely a felsoroltakon túl még „sírhely, sírkő” jelentésben is szerepel. Amint arra Nina Engelhardt rámutat, sokrétűen beágyazott fogalommal van dolgunk, amelynek nemcsak a többféle jelentése, hanem eredete, tudománytörténeti alakulása, és ezekkel összefüggő metaforikus használata is hozzájárul a regényben betöltött szerepéhez.<sup>32</sup> Mindezekon keresztül olyan központi fogalomként működik, amely a regény narratív szerkesztésmódjának és etikai vonatkozásainak szempontjából is magyarázó erővel bír.

Ha röviden fel akarjuk vázolni ezt a sokrétű szerepet, a 17. században lejátszódott Newton – Leibniz vitából kell kiindulnunk, amely a gravitációs erő felfedezését övezte, és amelyre Pynchon is utal több helyen. Newton a gravitációt, a legendás almás jelenettel összefüggésben, minden testre egyformán ható erőként jellemezte, amely számára – és a tudomány számára – akkor először adott magyarázatot arra is, hogy mi tartja az égitesteket állandó pályájukon.<sup>33</sup> Ez egyszersmind alátámasztotta egy mechanikus és eleve meghatározott világrend elképzelését, az ok-okozatiság elvét, mely a kiválasztottak („Ők”) által gyakorolt kontrollnak és a kondicionálásnak is alapja a regényben. A mindenre egyformán ható erő fogalma jelentős eltérés volt a korban ismert fizikai törvényektől; Galilei óta azt

<sup>30</sup> SZÉKY, I. m.

<sup>31</sup> Uo., 15–17.

<sup>32</sup> NINA ENGELHARDT, *Gravity in Gravity's Rainbow – Force, Fictitious Force, and Frame of Reference; or: The Science and Poetry of Sloth*, Orbit 2014/2., 1–26. Online forrás: <https://doi.org/10.7766/orbit.v2.2.80>

<sup>33</sup> HÉJJAS István, *Ezoterikus fizika. A modern fizika megdöbbentő felfedezései képletek nélkül*, Anno, Budapest, 2007, 11. skk.

tartották ugyanis erőnek, ami megváltoztatja a testek egyenletes mozgását, nehéz volt tehát elképzelni egy olyan erőt, amely eleve feltételezi azt. „Egy test természetes úton csak úgy jön mozgásba, ha egy másik test megérinti és meglöki – áll Leibniz Samuel Clarke angol teológusnak írt levelében –, ezek után addig mozog, amíg egy másik, őt megérintő test meg nem akadályozza ebben. A testekre gyakorolt bármilyen más hatás vagy csodaszerű, vagy képzeletbeli.”<sup>34</sup> Leibniz kritikája mindenekelőtt a fogalom filozófiai és teológiai vonatkozásainak szólt. Az ok-okozatiság a cselekvés és a szabad akarat korlátozását jelentené, mellyel szemben Leibniz egy olyan világnézetet képviselt, ahol Isten szabadon alakítja a dolgok közötti kapcsolatokat, egyfajta folyamatos és szabályozott viszonyrendszerben, melynek az oksági kapcsolatok nem feltétlen alkotóelemei, ezáltal kevésbé determináltak.<sup>35</sup> A gravitáció mint mindenre ható, megkerülhetetlen tapasztalat és mint képzeletbeli, misztikus erő feszültsége végigvonul Pynchon regényén. A gravitáció mint az oksági kapcsolatok letéteményese összefügg a „control” fogalmában jelzett elnyomással, a rabszolgasággal (455), amelyet a repülés különböző módjaival próbálnak kijátszani, szabadulni tőle, például Leni Pökler „szárnyaival” (166), a Rakéta útjával, ami megkísérli a szabadulást a gravitációtól, bár mindig sikertelenül, vagy Lyle Bland tapasztalatán keresztül, a testéből való kiemelkedéssel (588 skk). A fogalom ide sorolható jelentéseihez néhány fordítási példa:

They were invading **Gravity** itself, and a beachhead had to be laid down. (404)

Nem más, mint a **Gravitáció** ellen indítottak offenzívát, és hídfőállást kellett létesíteniük. (405)

The rest of us, not chosen for enlightenment, left on the outside of Earth, at the mercy of **Gravity** we have only begun to learn how to detect and measure... (590)

Nekünk, többieknek, kik nem választattunk ki a megvilágosodásra, s a **Gravitáció** kénye-kedvének vagyunk kiszolgáltatva... (590)

<sup>34</sup> *A Leibniz–Clarke levelezés*, ford. BÁLINT Péter, L'Harmattan, Budapest, 2005, 67.

<sup>35</sup> ENGELHARDT, I. m., 6–7.

**Gravity** rules all the way out to the cold sphere, there is always the danger of falling. (723)

Egészen a hideg gömbig uralkodik a **Gravitáció**, mindig fennáll a zuhanás veszélye. (727)

Ezekén a helyeken következetes a fordítás, az egyetlen problémát az okozza, hogy cím és szöveg kommunikációja elveszett, ahogy elvész a szó által teremtett kapcsolat a következő fordítási helyeken is:

...despite the warnings, the **gravity** of Mr. Morrison, the tube under the river a German rocket may pierce now... (132)

...hiába minden figyelmeztetés, meg Mr. Morrison **nehézkedő komorsága**, hiába, hogy német rakéta szakíthatja be folyó alatti metróat akár most is... (136)

Mr. Morrisonnak, azaz Nagy Britannia védelmi miniszterének inkább komoly és súlyos figyelmeztetéseiről van itt szó, semmint a mélabújáról, ahogy a magyar kifejezést érthetnénk. A „nehézkedő” szóval ugyan a fordító megpróbálja érzékeltetni a fizikai konnotációt, de ez esetben úgy tűnik, hogy nemcsak az alaki egyezést, hanem az értelmet is felszámolja a próbálkozás.

And what is the specific shape whose **center of gravity** is the Brennschluss point? (302)

És mi az a konkrét forma, melynek **súlypontja** éppen a Brennschluss-pont? (304)

Széky a „súly” kiválasztása mellett érvelve éppen a „*center of gravity*” példáját hozza fel, mely több helyen is szerepel a regényben. A termékenynek ígérkező „súly” szót valójában csak itt és néhány másik helyen találjuk meg a fordításban. A következő példában épp egy olyan fejezet végén szerepel, amelyben a „*gravity*” fizikai jelentésében is megjelenik. Horst Achtfaden – aki másokkal együtt a rakéta összeszerelésén dolgozott Peenemündében, épp

a Schwarzkommando foglya a *Rücksichtslos* nevű hajó fedélzetén – többek közt lélekről, lelkiismeretről, és szabadulásról gondolkodik, melyet repülésként, felemelkedésként, a gravitációtól való szabadulásként képzel el:

Does no one recognize what enslavement **gravity** is till he reaches the interface of thunder? (455)

Hát senki sem ismeri föl, micsoda rabszolgaság a **gravitáció**, míg el nem ér a mennydörgés határfelületére? (455)

(Érdemes megfigyelni, ahogy az „*interface*” mint összekötés, határátlépés jelentésmezeje is bekapcsolódik a kontextusba.) Vallatása során Achtfaden végül elárulja egy volt kollégája nevét a Schwarzkommando katonáinak, és ezzel „[ú]j paraméter járul az önegyütthatójához: árulás” (457). Nemcsak a szabadulása hiúsul meg, hanem morálisan is kudarcot vall. Ahogy kidobják a hajóból, „fémes, másik világból sugárzott” rádióhangon hallja a hereró szavakat:

...M'okamanga. There is urgency and **gravity** in the word. (456)

...M'okamanga. – A szó türelmetlen és **súlyos**. (457)

A „*gravity*” szó itt visszahozza mindazt az elnyomást; a szabadulás lehetetlenségét, a morális tehetetlenséget, amely a fejezet alaphangját adja, és amelyet a „súly” nem képes megteremteni a magyar olvasatban, már csak azért sem, mert más helyen is szerepel még, például a „*weight*” fordításaként (456).

A fogalom etikai vonatkozásai a tudománytörténet későbbi alakulásával, a relativitáselmélet gravitációfelfogásával vannak rokonságban. Engelhardt részletesen leírja Einstein „lift-hasonlatát”,<sup>36</sup> amely hozzájárul ennek kibontásához. Arról van szó, hogy ha egy ember felébred egy zárt liftben, ahol azt érzi, hogy stabilan a lift aljához tapad, joggal gondolhatja, hogy a földön van és a gravitáció hat rá. Ám ugyanezt érzi akkor is, ha

<sup>36</sup> I. m., 18skk

a lift történetesen a világűrben száguld ugyanilyen ( $9.81 \text{ m/s}^2$ ) gyorsulással, mely esetben a saját inerciája, tehetetlensége miatt tapad a lift aljához. Más szóval, „ha egy rendszer gyorsul, abban tehetetlenségi erő lép fel, és ez pontosan ugyanolyan természetű erő, mint a gravitációs vonzás. [...] Ebből pedig az következik, hogy voltaképpen nem is létezik gravitációs kölcsönhatás.”<sup>37</sup> A tehetetlenség, ami a regényben például a leginkább központi szereplő, Tyrone Slothrop figuráját messzemenőkéig jellemzi, ilyen módon válik a gravitáció párjává, a fizikai fogalom etikai megfelelőjévé, mely Slothrop nevével (a „*sloth*” jelentése lustaság, a hét főbűn között mint „a jóra való restség” szerepel) is összecseng, melynek puritán etikai vonatkozásairól Pynchon máshol is írt.<sup>38</sup> Ezt az értelmezési lehetőséget fedhetjük fel a következő, azonos fejezetben szereplő részekben is:

...she wants to be jitterbugged, he sees, she wants to *lose her gravity*— (538)

...szeretné, ha felkérné egy jitterbugra, Kalóz látja, hogy szabadulni akar a *gravitációjától*— (538, kurziválás az eredetiben)

“But—” astonished to feel himself beginning to *collapse*, like a stack of rifles, around her feet, caught in her *gravitation*, distances abolished, waveforms unmeasurable, “Katje... *if I could never betray you*—” (545)

– De... – elképedve érzi, hogy kezd összeomlani, mint egy puska-gúla, a nő lábához, hogy befogta a *gravitációja*, megszűnt a távolság, a hullámformák mérésére nincs mód – Katje... *ha sohase tudnálak elárulni*— (545)

A fejezet egyfajta alvilági térben játszódik, Katje és Kalóz Prentice bizonyos mértékű lelkiismereti számvetésével. Katje az, aki „szabadulni akar a gravitációjától”, ami a táncra tett célzáson túl az említett etikai vonatkozásban

<sup>37</sup> HÉJJAS, I. m., 18.

<sup>38</sup> Thomas PYNCHON, *The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, To Thee*, The New York Times Book Review, 6 June 1993.: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-sloth.html>

is érthető (szabadulni attól az ellenkezésre és pozitív cselekvésre képtelen személyiségtől, amellyel sokak pusztulását okozta), és – ami a fordításban mindenképp elvész – saját komorságát is jelölheti. Prentice összeomlása az ő (Katje) egy súlypont felé tartó mozgásához csatlakozik (ezt fejezi ki a „*gravitation*”, amelynek fordításában a magyar nyelv nem tesz különbséget). A gravitációnak való alávetettséggel, az összeomlással együtt fogalmazódik meg a morális kétség: „bárcsak sohase tudnálak elárulni”.

### *Összefoglalás*

A fordítást tekinthetjük dialogikus kölcsönhatások eredményének, amelyek során a fordító értelmezése, választásai, és a forrás- és célnyelv belső dinamizmusa egyaránt hatással van a fordításszövegre. Ezeket a kölcsönhatásokat az összehasonlító olvasás során megfigyelt különbségek természetének vizsgálata segíthet rekonstruálni. A *Súlyszivárvány* narratív struktúráját sok szálon szövődő metaforikus jelentéshálózatok szervezik, melyek közül a fentebb tárgyalt három kifejezés: az „*interface*”, a „*control*” és a „*gravity*” a legnagyobb konnotációs mezővel bírnak a szövegben. A fordítás vizsgálata e három kifejezés esetében megmutatja, hogyan és miért szakadnak meg a magyar változatban sok helyen ezek az átfogó jelentéshálók. Ez a regény magyar fordításának jellemző, de távolról sem teljes képét adja. Az említetteken kívül számos más szó, szócsoporthoz és egyéb szövegelem érdemes a vizsgálatra, ezek együttesen a struktúra egyéb szintjeinek – a történeti tárgyi világtól a tipográfiáig – elemzésével és jelölik ki a jelen munka folytatását.

# LŐRINCZ CSONGOR

## Elbeszélés és fordítás



Bodor Ádám: *Verhovina madarai*

Erős irodalmi szövegek, például Herta Müller és Bodor Ádám egyes művei az írás folyamatában nem pusztán a közép-kelet-európai régió történeti és kulturális konstellációit, de annak történeti antropológiáját is kutatják és értelmezik. Ebben a folyamatban a történeti, a kulturális és a természeti összetevőinek komplex együttállásai figyelhetők meg. Egy olyan olvasási stratégia, amely ennek a szövedéknek igyekezne megfelelni, ennek nyomait keresné, pontosabban olvasná a szövegekben, talán a geopoétikai megközelítéshez állna a legközelebb mint interpretációs diszpozitívumhoz. Ugyanakkor az *emberi* lehetséges alakzataira figyelmezve az említett hármas együttállásban: tehát arra, hogyan határozzák meg az emberi jelenlétét, egzisztenciáját és önmegértését történelem, természet és kultúra, azaz mintegy természetkultúrtörténetek komplexumai.<sup>1</sup> Aligha ajánlatos e komplexumok valamelyik komponensét kispórolni, ugyanis így döntő aspektusok mehetnek veszendőbe a – történeti, irodalmi – megértés számára.<sup>2</sup> Csak így lehet megközelítőleg megragadni a kelet-közép-európai

---

<sup>1</sup> A „geopoétikai” megközelítés bevallottan a terek szimbolikus konstrukciójának elsőbbségében érdekelt, vagyis alapvetően csak(is) a kultúra oldalán gondolja el a geográfiai terek és adottságok, illetve természeti háttérük irodalmi-poetológiai relevanciáját. Vö. Susi K. FRANK, *Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge = Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, szerk. Sylvia SASSE – Magdalena MARSZALEK, Kadmos, Berlin, 2010, 19–42. Pedig a geopoétikai összefüggésekbe a geológiai környezetek és feltételek mozzanatai is beletartozhatnak, vö. ehhez pl. Georg BRAUNGART, „Katastrophen kennt allein der Mensch“. *Die transhumane Perspektive in der Kulturgeschichte der Geologie*, Recherche 2008/2., 55–77.

<sup>2</sup> A természeti aspektushoz vö. Andrzej STASIUK *A Kárpátok* c. esszéjét (= Uő., *Fado. Reiseskizzen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2008, 61–64), például ezeket a mondatokat: „A Kárpátok négy vagy akár öt országhoz tartoznak, noha ugyanakkor senkihez



történeti tapasztalatok specifikumát és az általuk impregnált történeti, szociál- és kultúrantropológiai létmódot. Európa keleti(bb) részén ezt az összefüggést – a soknyelvűség mellett – ismeretesen igazi latenciák alakítják, egykori birodalmak, különböző kulturális, nemzeti és vallási terek, illetve kapcsolódó *mental maps* (mentális térképek) latenciái, *ghost borders*, „fantomhatárok (*Phantomgrenzen*) stb. Következésképpen e régió irodalma kezdettől fogva az említett térbeli és történeti szövedékbe szálazódik bele, különböző szemioszférákban részesedik, amelyek az életvilág, a kulturális és történeti valóság mind térbeli, mind időbeli értelemben különböző rétegeit, illetve ezek kollektív és egyéni emlékezeteit jelezhetik.

A nevezett latenciák nagy valószínűséggel bonyolult viszonyokban állnak a kulturális örökség aspektusaival vagy struktúráival, de a természettel vagy a tájjal mint örökséggel is, amely nyilván nem választható el a kulturálitástól, ugyanakkor nem is redukálható arra maradéktalanul. Ebben az összefüggésben a régió vonatkozásában a történelemről mint természet-történetről érdemes gondolkodni, amennyiben ez az örökség gyakran csak mint latencia – jöllehet, sokféle módon – létezik. A latencia ugyanakkor egy bizonyos *post-histoire*, egy „széles jelen”<sup>3</sup> kronotopikus korrelátumát nyilvánítja meg, az impériumok vége után, különböző totalitárius rendszerekben, és újfent ezek berekesztődése után. Ebben a kontextusban az örökséget vagy örökségeket, az örökségszerűséget különböző – történeti, mentális, kulturális, politikai – törlési akciók mint deszemiotizációk fémjelzik (Renate Lachmann-nal szólva). A részleges deszemiotizáció hozzátartozik minden kultúra és emlékezet működési mechanizmusához, amely deszemiotizáció Lachmann szerint „a törlés értelmében vett kulturális felejtéssel szemben

---

sem tartoznak. Saját archaikus életüket élik [...] A hegyhátat keresztezve a mély völgyekben néhány vasútvonal és út fut, amelyek idegen államokat kötnek össze egymással. Mind az utak, mind a vasút úgy mutatnak, mint valami értelmetlen szeszély, mint területen kívüli folyosók, amelyek a hegyek túloldalára vezetnek. Az újkor zajos, nyugtalan áramlata folyik rajtuk keresztül, ám magukat a hegyeket ez nem érinti.” (*U.o.*, 62, 64.) De lásd már az e kontextusban alighanem a mesterszöveg státuszára jogot tartó Az *ismétlés* című regényt Peter Handkétől: „Mégis, a Karszt, együtt az eltűnt fivérrel, ennek az elbeszélésnek [*Erzählung*] a mozgatóoka. De hát lehet-e mesélni [*erzählt*] bármí tájról egyáltalán?” (ford. TANDORI Dezső, Magvető, Budapest, 1990, 214. Vö. *Die Wiederholung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1986, 266).

<sup>3</sup> A fogalmat ld. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Unsere breite Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2005.

dolgozik”.<sup>4</sup> Mármint Kelet-Közép-Európában erőszakos, traumatikus törlési akciók meglehetősen gyakran előfordultak, amelyek bizonyos mértékű átfedése a kultúra érdekében álló deszemiotizációkkal, ugyanakkor ezek *differenciája* az örökségek emlékezeteit gyakran ambivalens fényben láttatják. Ennek a – mondott régióban alighanem példátlan intenzitással végbement – oszcillációnak a következtében (a kulturális felejtés két, részben heterogén, sőt akár agonális viszonyban álló módusza között) az örökség mintegy a „kísérteties” vagy az „*Unheimliches*” dimenziójába lép át. Ezután az örökséget spektrális létmód jellemzi. Következésképp olyan heterogenitás íródik bele az örökségbe, amely a felejtés két módjának említett differenciális feszültségéből származik. Derrida értelmezésében az örökség eme heterogenitása mint „oppozíció nélküli differenciáé” felelős azért, hogy az örökséget alapján véve csak mint titkot lehet megtapasztalni: „Mindig titkot öröklünk – olvassál», mondja a titok, »képes leszel erre valaha is?«”. Továbbá: „Sohasem öröklünk anélkül, hogy ne szembesülnénk a kísértetiesessel, és ez már mindig is ezt jelenti: *több, mint egy kísértettel*. A *több, mint egy* tartozásával, de (vég)rendelkezésével is.”<sup>5</sup> Emlékezetes a Freud által felállított korreláció az „*Unheimliches*” és a titok között: „*Unheimlich* mindaz, aminek titoknak, az elrejtettben kellett volna maradnia, ám előlépett abból.”<sup>6</sup> A mondott örökségek létmódja a (nem-)fenomenalitás eme módját mutatja.

### **Bodor művéről**

Az erdélyi illetőségű Bodor Ádám (1936–) tudvalevőleg egyike a legjelentősebb kortárs magyar íróknak, akinek műveit számos idegen nyelvre lefordították már. Magyarországon ugyan még mindig nincs eléggé

<sup>4</sup> Renate LACHMANN, *Kultursemiotischer Prospekt = Memoria. Vergessen und Erinnern* (= Poetik und Hermeneutik XV), szerk. Anselm HAVERKAMP – Reinhart HERZOG – Renate LACHMANN, Wilhelm Fink, München, 1993, XVIII.

<sup>5</sup> Jacques DERRIDA, *Marx' Gespenster*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2004, 32; 39.

<sup>6</sup> Sigmund FREUD, *Das Unheimliche* = Uő., *Studienausgabe IV.*, szerk. Alexander MITSCHERLICH – Angela RICHARDS – James STRACHEY, S. Fischer, Frankfurt a.M., 1970, 249. Freud e fogalmáról ld. Samuel WEBER, *Anxiety, Psychoanalysis, and the Uncanny* = Uő., *Singularity. Politics and Poetics*, Minneapolis–London, 2021, 331–340. Egy dekonstrukciós, ugyanakkor német történeti hermeneutikai (Chladenius, Droysen, Dilthey) ihletettséggű történelemelmülethez mint „kísértettan”-hoz (*hauntology*) ld. Ethan KLEINBERG, *Haunting History. For a Deconstructive Approach to the Past*, Stanford UP, Stanford, 2017.

a köztudatban, hogy Bodor jelentős hatást gyakorolt például Andrzej Stasiukra, ahogy ezt a fiatalabb lengyel író, a *Galíciai történetek* vagy a *Dukla* szerzője többször is hangsúlyozta.<sup>7</sup> Mindkét szerző szövegei a Lengyelország, Szlovákia, Ukrajna és Románia közötti térségnek szentelik magukat, e territórium és vonatkozó imaginárius mozzanatai, állati, vegetatív és emberi életformái geopoétikai olvasásának és írásának. Kifejezetten topografikus és geopoétikai elbeszélésmódokról van szó, amelyeknek sok közülük van az „etnográfiai elbeszélés”-hez.<sup>8</sup>

Bodor ismeretesen a kis vagy kisebbségi irodalom, a „*littérature mineure*” mondhatni predesztinált képviselője. Részben örmény származású erdélyi magyarként élete első majdnem öt évtizedében Romániában élt és magyarul írt. Erdély magyar nyelvű irodalmi tradíciója mindig is markáns sajátosságokat mutatott a határain kívüli magyar irodalomhoz képest, miközben utóbbi hatást is gyakorolt rá. Bodor többé-kevésbé egyértelműen az erdélyi magyar elbeszélő próza bizonyos formációjához tartozik, az elbeszélés kisformájához (rövidtörténetek vagy novellák), amely novellisztikus írásmódban realizálódik. *Sinistra körzet* című regénye az „Egy regény fejezetei” alcímet viseli, alapjában véve egyes novellákból áll, ugyanakkor azonban egyfajta töredékes regényként is olvasható (pl. igencsak redukált családregegyként, művészregényként stb.). A magyar nyelv Erdélyben, Romániában, mint egy kisebbség nyelve, bizonyos értelemben egy deterritorializált nyelv szerepét játssza, amely mozzanatot Bodor örmény származási háttere alighanem még inkább felerősít. (Ismeretes a közkézen forgó sztereotípiája az örményekről, mely szerint ők tulajdonképpen fordítók vagy tolmácsok nyugat és kelet, középkor és modernitás között.) Ezt a szituáltságot Bodor szövegei köztudottan több nyelvi és textuális síkon is előállítják vagy szimulálják: mind tárgyias, minimalista, mind gyakran metaforikus nyelvét nemegyszer ironikus effektusok szabdadják, emellett bizonyos szociolektusok és

<sup>7</sup> Vö. STASIUK, *A szlovák kétszázas* = Uő., *Útban Babadagba*, ford. KÖRNER GÁBOR, Budapest, 2006, 19–28.; Uő., *On the road auf slawisch*. = Uő., *Fado*, 18–20.

<sup>8</sup> Az „etnográfiai elbeszélés jegyei”-hez ld. Renata MAKARSKA – Annette WERBERGER, *Die ethnographische Narration als mitteleuropäische Erzählweise = Geopoetiken*, szerk. Magdalena MARZALEK – Sylvia SASSE, 96–100. Ezek a következők: „1) egy részben kifejezetten cselekménybontó részletrealizmus, amely az emlékezést és memorizálást célozza; 2) a vonatkoztatás olyan népi mítoszok alkotóelemeire, amelyek például egy bizonyos közösség territóriumát (Kárpátok) kartografálják, állítólagos leszármazást vagy genealógiát vindikálnak maguknak [...]; valamint 3) etnikai és vallási elemek keverése.” (Uo., 96–97.)

idiolektusok nyomait hordják magukon; és a szereplők, illetve a lokalitások tulajdonnevei heterogén, többnyelvű fiktív vegyes nevekként reprezentálódnak. Ez a Bodornál félreismerhetetlen hibrid jellegű névadási gyakorlat afféle emblemikus szerepbe került a régió többnyelvű, plurihistorikus és multikulturális szövedékeinek távlatában. Szövegei a tulajdonnevek poétikáját működtetik, amelyben a nevek ugyan időről időre beszélő nevekként prezentálódnak egy szimbolikus logika alapján, szemantizálásuk viszont nemegyszer korlátokba is ütközik, amennyiben mondhatni bábeli kakaofóniát idéznek meg vagy elő, mondhatni „a nem-értelem vonalát”. Deleuze/Guattari számára éppen a tulajdonnevek, „amelyek ugyanis önmagukban nem rendelkeznek értelemmel”,<sup>9</sup> jelentik a „kisebbségi irodalmak” markáns gyakorlóterepét.

Deleuze/Guattari eme megállapítását bizonyos értelemben generalizálni is lehet vagy mélyebb síkra helyezni a kis irodalmak nyelvi textúrájában – itt Herta Müller kapcsán. Müller szövegei ismeretesen többször mutatnak indirekt román nyelvi nyomokat, az erdélyi szászok által használt német és a román közötti interferenciák is impregnálják őket. Gyakran emlegetett példa a *Herztier* regénycím, amely a román „inima” és „animal”, „állat” és „szív” hangzásbeli hasonlóságának alapján alkotott kompozitum. Az ilyen összetett szavak nem egyszerűen vélelmezett jelentéstani logika, hanem sokkal inkább véletlenszerű fonetikus hasonlóságok alapján jönnek létre, végső soron anagrammatikus nyelvi dimenziót aktiválva (Oskar Pastior, Müller irodalmi barátja és szerzőtársa tudvalevőleg kifejezetten anagrammatikus írásmóddal élt költészetében). Így a „Herztier” kifejezés potenciális tulajdonnév szerepére vagy funkciójára tesz szert, ezek a kompozitumok végső soron tulajdonnevekként viselkednek, azaz mint nyelvi materialítások vagy nyomok, amelyek egy idegen nyelv két kifejezésének kontingens találkozásából és ezután a szöveg nyelvébe(n) történő fordításból származnak, ezt a nyelvet elidegenítve vagy deterritorializálva.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1976, 37.

<sup>10</sup> Bodor Ádám esetében ez pl. a *Sinistra körzet* címében jelentkezik: „a Sinistrát nem lehet magyarul kiolvasni (pontosabban kiejteni), tehát a szöveg az olvasót már az elején »kényszeríti« egy többnyelvű, többszólamú olvasásra.” BÁNYAI Éva, *Terek és határok. Térképek Bodor Ádám prózájában*, Casa Cartii de Stiinta, Editura RHT, Kolozsvár, 2012, 85.

A nyelv virtuális tulajdonnévvé válása ezekben a kontingens és hibrid nyelvközi effektusokban mutatkozik meg a „*littérature mineure*” jegyeként.

Bodor művében rendszeresen felbukkannak materiális reliktumok a fikció artefaktuális színtereinek történeti-kulturális múltjából, amely maradékokat sajátos funkciótlanúság jellemez. Használati értékük meglehetősen csekély, kihullnak a fiktív világ számára mérvadó pragmatikai kontextusokból, afféle depragmatizált, régmúltat idéző enklávékként léteznek bennük. Más (történeti) időkből származó maradékokként egyidejű egyidejűtlenségek effektusait jelölik – mint az említett spektralitás módusát. Deleuze/Guattari kifejezésével élve, ezek a reliktumok deterritorializált maradékok, a történeti, időbeli és szociális, illetve kulturális, politikai, vallási, nem utolsósorban etnikai deterritorializáció effektusait produkálják. Tematizált módon akár a magyar nyelv deterritorializációját, ahogyan ez Bodor harmadik regényében, a *Verhovina madarai*ban történik.

### ***A Verhovina madarai mint fordíthatóságok/fordíthatatlanságok narratív allegóriája***

Ebben a 2011-ben megjelent regényben olyan régió körvonalazódik, amely hasonlít a *Sinistra* körzetben és Bodor második regényében, *Az érsek látogatásában* felvázolt térre: valahol a Keleti-Kárpátokban, talán a bukovinai oldalon létezik egy külvilágtól elzárt település, homályos-meghatározatlan kulturális és nemzeti identitással, amelynek múltját valószínűsíthetően az Osztrák–Magyar Monarchia határozta meg (többek között) és amely most egy történelem nélküli örök jelenben időzik, sejtetően a 21. században. Az én-elbeszélő Adam a szerző alteregóját, szövegen belüli alakzatát jelölheti – ahogy az első regényben Andrej Bodor figurája.

A szöveget itt is az „Egy regény fejezetei”-féle sorozatelvűség határozza meg, nem mutatván összefüggő cselekményszerkezetet. Az egyes fejezeteket, amelyeket külön novellákként lehet olvasni, csak lazán tartják össze az én-elbeszélő és annak töprenkedő mostohaapja, Anatol Korkodus brigadéros alakjai. Utóbbi szerepe a településen, élete „brigadéros”-ként és később letartóztatása, valamint kivégzése inkább csak utalásokban jelennek meg a szövegben. A narratív keretezés bizonytalan körvonalakkal bír. Egy apa-fiú

történet éppoly kevésbé bontható ki a szövegből, mint a szereplők közötti viszonyok pszichologizáló ábrázolása. Mindannyian olyan dolgokat élnek meg, amelyek őket arra mozdítják, hogy vagy elhagyják a területet vagy pedig magából az életből távozzanak el.

A „változatok” elbeszélésének középpontjában alighanem a meghalás, mintegy a halál fogadásának mindenkor specifikus módja áll, ahol is a kreaturális „puszta” élet politikai, szociális, imaginárius, akár mitikus konfigurációk összefüggéseiben láttatódik és problematizálódik. A természet bizonyos értelemben mint kezdet jelenik meg, az emberi halál pedig mint ugyancsak természeti, ugyanakkor azonban kulturális és politikai erőszak által előidézett vagy impregnált vég. Természet és kultúra kölcsönös idegensége, ugyanakkor interpenetrációja jellemzi a regényben a végidőhangulatot, amelyet afféle kelet-európai, de akár univerzális „*post-histoire*”-ként is meg lehet fogalmazni. A nevezett idegenség, illetve interakciók specifikus hangoltságot teremtenek: olyan hangulatot, amely nem utolsósorban nyelv és csend (mind a természet, mind a kommunikáció csendje) kapcsolataiban áll elő.

Az elbeszélői diskurzus főleg a természet mint nem maradéktalanul kulturálizálható tér dezantropomorfizáló hatásaira fókuszál. Nem pusztán mitikus értelemben, hanem kifejezetten elementáris módon: a természet mint ételek nyersanyagául szolgáló erőforrás jelenik meg (levelek, csalán stb.). Az én-elbeszélő szeret főzni, mostohaapja neve pedig (Korkodus) a cseresznyeszilva román nyelvű megnevezése (amely gyümölcsből befőttet, kompótot, szörpöt szokás készíteni).

Az ember ebben a nézetben olyan lényként tárul fel, amely „saját” természete és az „idegen” természet között helyezkedik el. A regényben felvázolt antropológia az ember természeti létmódjára fókuszál, összefonódásában történeti, politikai és szociokulturális kontextusokkal; továbbá világtörténelmi, sőt posztthumán távlatban utal a természet meghaladhatatlan idegenségére és ennek nem antropomorf vonásaira. A regény végén jegyzi meg az én-elbeszélő (vagy az auktoriális elbeszélő), hogy Eronim Mox könyvében – a *madártej* receptje után – szó esik „azokról az időkről” is, „amikor már nem lesz ember a földön”: „Hogy ezek a felhők akkor is ugyanúgy fognak rohanni az égen, mintha valaki lennől csodálná őket. Hogy akkor meg minek, arról egy szó sem esik.” (250–251)

Időbeli síkon ciklikus szerkezetéről is beszélhetünk, amelyet a hiányzó okozatiság és a „változatok” poétikája konstituál. Legkésebb itt utalni kell az alcím legalább kettős grammatikai-szemantikai logikájára:<sup>11</sup> a „változatok végnapokra” egyrészt a „végnapok” (elbeszélésének) változatait jelentheti, másrészt a „végnapokra” szóló, akkor olvasandó változatokat. Ezzel az alcím paratextuális jelzése a szöveget kettős módon keretezi, egy narratív és egy applikatív-performatív horizontban (ezeket jeleníti meg újfent egy intratextuális-intradiegetikus *re-entry* módján a regény rejtélyes pretextusa, Eronim Mox mesés- és szakácskönyve, amely olyan történeteket, próféciákat tartalmaz, amelyek Verhovina jelenében és jövőjében válnának valóra).<sup>12</sup> Itt a meséskönyv a fikció reprezentánsa, míg a szakács-, azaz receptkönyv referencia és operativitás együttállását hozza magával ezzel a narrációba a fikció referencializálódása és a referencia fikcionalizációja együtt íródna be. Ez a kettősség az elbeszélés metafiguratív mátrixa lehet.

Vagyis a szöveg narratív megalkotottsága, szerkezete annak csak egyik aspektusát jelenti; a másik a szöveg – „végnapokon” történő, tehát temporális indexszel is ellátott – hermeneutikai-olvasási, sőt performatív (netán mágikus) „használatára”, operacionalizálására irányul. Sőt, létezhet egy harmadik lehetőség is, amely mintegy összevonja az említett két irányt: a „változatok” a „végnapok” lefordítását, fordításait, fordításváltozatait is (a „végnapokon” történő operacionalizációjuk pedig újfent lefordításukat) jelenthetik, ezáltal is megsokszorozva azokat, vagyis a fordítás reprezentációs-mimetikus és performatív funkcióit összekapcsolva (de közel sem egységesítve). A „végnapok” lefordítása?, úgy, hogy e végnapok éppen a fordítás révén válnak végnapokká? A „végnapok” mint a fordítás ideje avagy mint a fordítással előidézett idő? Röviden: a „változatok” egyszerre szólnak a „végnapok”-ról, ugyanakkor létesítik is ezeket nyelvi úton. Egyúttal az elbeszélői megbízhatatlanság markere is lehet az alcím önértelmező vonása, abban az értelemben, hogy itt csak narratív tanúságtételek

<sup>11</sup> Bodor ezúttal is kifejezetten összetett alcímet és önleírást talált művének, akárcsak a *Sinistra körzet* alcíme, az „Egy regény fejezetei” esetében, amely önértelmező alakzatnak a jelentésmezeje szintén többértelmű kapcsolatokat tesz lehetővé az „egy regény” és „fejezetei” között.

<sup>12</sup> Ez utóbbi jelentéslehetőséget aknáztta ki a Bodor 85. születésnapjára megjelent gyűjtemény címe: *Eronim Mox: Receptek végnapokra* (szerk. VINCZE Ferenc, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2021).

változataival szembesül az olvasó, nem az „eredeti”, első tanúsággal avagy mesterszöveggel, netán forrástextussal.

Ezzel itt is az ideje, visszatérni a nyelv már említett deterritorializációjához: a hibrid, ugyanakkor nem referencializált nyelvi háttér előtt a regényszöveg a magyar nyelvet, legalábbis annak territorialitását implicit módon eltávolítja. Az én-elbeszélő és a többi figura az elbeszélte történet síkján valószínűleg nem (nagyon) beszél magyarul,<sup>13</sup> ezt a nyelvet a szöveg mint idegen, érthetetlen, lefordíthatatlan vagy egykori, legalábbis Verhovinában már nem beszélt, akár holt nyelvet tematizálja. Ezzel a nyelv egyrészt nem-szinkron, sőt anakronikus jellege, másrészt hangzós, (nem szemantikai) aspektusa kerül előtérbe. Ezt Adam egyik felolvasási jelenetében így írja le az én-elbeszélő:

Péntek volt, én ilyenkor a délelőtt egy részét szokás szerint Klara Burszen hegyoldali tanyáján töltöm: a kisasszony kívánságára egy órán át felolvasok a Máramaros vármegye hegy- és vízrajza, valamint növény- és állatvilága című magyar nyelvű könyvből. Magyarul egy kevéske a javítóban ragadt rám, de nem sokat értek a szövegből, Klara Burszen pedig éppenséggel semmit. Azért csak olvasok fennhangon, recsegtetve, ropogtatva az ismeretlen szavakat, a kisasszony pedig hegyezi a fülét: szoktatja hallását a magyar beszédhez. (115)

Ez a felolvasás több értelemben is rituális karaktert mutat: egy bizonyos állandó időpontban ismétlődően történik, nem-értett jellege a szavak fonemikus nehézkesét, ezáltal tabuszerű, misztikus-szimbolikus, titokzatos szépségű, netán isteni jelenlétet konnotáló fonetikus alakját hangsúlyozza, továbbá részben „az evangélikus liturgiából” származik, végül kifejezetten mágikus hatáseffektussal bír. Ugyanis mint (egy másik fejezetben) kiderül, az én-elbeszélő magyar nyelvű mondókat alkalmaz Klara Burszenhez érkeztek:

<sup>13</sup> A Januszký és a Radoj nevű szereplők esetében ez homályban marad, nem kizárt, ők tudnak valamennyit magyarul vagy legalábbis szimulálják a magyar nyelvű szöveg felolvasását (vö. 116–117, 153).



Klara Burszent még a tornácról halk köhintésekkel és magyar szavakkal ébresztetem: „süss fel nap, áldott nap”, hogy ebből mindjárt tudja, hogy ki keresi, mivelhogy pont az utolsó pénteken valami ehhez hasonlót olvastam fel neki. Bár magyarul sokat magam sem tudtam, a kisasszonyt néha taníttattam, úgy, hogy hol az evangélikus liturgiából, hol más könyvekből, néha például egy magyar daloskönyvből, a kotta alatt futó szövegekből felolvastam neki. Klara Burszen most mindjárt rájött, ki keresi, lámpát gyújtott és hogy jelezze, hogy kész fogadni, válaszolt is: „Kis bárány a kertben egy-kettőre megfagy”. (81)

A regény eme eljárása bizonyos értelemben inverzét mutatja Esti Kornél nevezetes kísérletének a bolgár kalauzzal folytatott „csevegésében”: itt nem a bolgár, hanem a magyar nyelv minősül érthetetlen, lefordíthatatlan, idegen, ismeretlen nyelvnek, mintha tehát a Kosztolányinál bolgárként tematizált nyelv státuszába kerülne. Fontos ugyanakkor a több síkon jelentkező anakronia mozzanata: a magyar nyelvet már nem használják a vidéken, a fiktív territóriumon, a felolvasáshoz használt könyvek régiek, megsárgultak, töredezetek, a „Máramaros vármegye” besorolás is erősíti e könyvek és nyelvük idejének múltbeliségét, nem utolsósorban az „áldott” és a „bárány”, illetve az „evangélikus liturgia” mozzanataiban jelzett vallási idegenség, illetve nem-aktualitás, a vallás vagy az isteni, a szent manifeszt hiánya (amit a regény egy ponton pl. a romos, elhagyott kápolna képével érzékeltet).<sup>14</sup> A magyar nyelv tehát nem egyszerűen idegen vagy érthetetlen, hanem nyomatékosan múltbeli, egy végérvényesen elmúlt történeti korszakhoz tartozó, továbbá konkrét vallási hitvilágot és gyakorlatokat, ezek nemlétét vagy legjobb esetben muzealitását konnotáló idióma. A lefordíthatatlanság temporális-történeti és vallási indexekkel bír.

Ugyanakkor a szöveg valódi nyelve persze a magyar, ezen a nyelven írták, és jelen értelmezés is ezen a nyelven is olvassa.<sup>15</sup> Olybá tűnik, mintha a szöveg

<sup>14</sup> Ez már a *Sinistrában* is megjelent: „A természetvédelmi területen, egy romos kápolnában s az elhagyott bánya vágataiban hatvan-hetven, de lehet, százhatvan-százhetven medvét tartottak.” (Bodor Ádám, *Sinistra körzet. Egy regény fejezetei*, Magvető, Budapest, 1992, 82; kiem. L. Cs.).

<sup>15</sup> Bodor regénye már megjelent több, világirodalmi szempontból fontos nyelven, angolul, németül, franciául, spanyolul, olaszul, lengyelül. Bodor jelenleg alighanem

e tematikus-narratív figuráció révén önmagát mint fordítást, mint lefordított szöveget szimulálná. Tehát fordításként egy másik, közelebből nem meghatározott nyelvből a magyarba (avagy fordítva: a magyarból egy másik nyelvre, pl. éppen a *Verhovina madarai* már most szépen gyarapodó fordításainak nyelveibe) – ez az effektus itt a (magyar) nyelv többféle értelmű deterritorializációjának allegóriájaként fogható fel. Például potenciális önértelmező műveletként, illetve implicit olvasói felhívásként ez az effektus arra irányíthatja a figyelmet, hogy a szöveg nem autonóm esztétikai műegészt képez, hanem fordítási, azaz mindig is interpretációs műveletekre utalja rá magát.

Ez a differencia a szöveg nyelve és az elbeszélő(k) reprezentált nyelve között lehetővé teszi, hogy a regény finom rájátszásokat eszközöljön egy látens, el- vagy betemetett magyar, de nem kizárólag magyar eredetű kulturális és történeti örökségre. Ezek az allúziók azért is közvetett jellegűek, mert nem vezetnek be szemantikai reterritorializációs műveleteket, az allúziók referenciáit sokkal inkább a kísértetszerűség létmódjában hagyják. Sőt, kifejezetten fiktív, illetve imaginárius motívumokról, szcenografikus összetevőkről és narratív keretezésekről van szó. Ezekben az imaginárius inszcenírozásokban a regény hangsúlyozottan fiktív heterotópiákat avagy „harmadik tereket” szimulál vagy hoz létre, egyszersmind teletűzdelve ezeket ténylegesen is visszakövethető történeti referenciákkal. Ez az oszcilláció valós és fiktív referenciák között képez irodalmi értelemben vett hibriditást a szövegben, amely hibriditás az említett kísértetszerűség, spektralitás horizontjában áll, vagyis erőteljesen időbeli indexeket visel magán. Ez a temporális jelleg nem annyira a terek időbeliesítésében, mint inkább az idő térbeliesítésében, „időrétegek” konfigurációiban,<sup>16</sup> azaz palimpszesztuszerű logika alapján jelentkezik.<sup>17</sup> Bodor kései művei, a *Verhovina madarai* és a közelmúltban megjelent

---

a legfordítottabb kortárs magyar irodalmi szerző. Igencsak különös, hogy a regénynek máig nem szenteltek alaposabb értelmezéseket magyar nyelven. És, esetleges félreértések elkerülése végett. Bodor esetében nem a médiafüggő és kiadói fordításpolitikai fabrikál korszakosnak kikiáltott szerzőt külföldön, mint több magyar író esetében, Bodor jelentősége már régóta vitathatatlan a magyar prózában, pedig művei jelentéspotenciálja még közel sincs kiaknázva.

<sup>16</sup> Ezek történelemelméleti konceptualizálását és kontextualizálását Reinhart KOSELLECK kései munkái alapozhatják meg, vö. *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2000, 19–26.

<sup>17</sup> Vö. ehhez a palimpszesztuszerű szerveződéshez Kiss Ernő Csongor, *Parergonális emlékezésszférák Bodor Ádám Verhovina madarai című regényében = Irodalom, test, emlékezet*, szerk. BORBÉLY András – ORBÁN Jolán – PIEDNER Judit, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2014, 212.

*Sehol* című novellakötet<sup>18</sup> arról tanúskodnak, hogy a szerző reflektáltabban, de mindenképpen intenzívebben gyakorolja a térség történeti archeológiájának, ezen belül a magyar történelmi és kulturális jelenlét szerepének, státuszának olvasását.<sup>19</sup>

Jelen kísérletben csak kiragadott példákra nyílik mód kitérni. Az imaginárius motívumok között kiemelendő a jégbe fagyott vízimalom, a Czervensky-féle malom emblemikus képe, mnemotópja. Az elbeszélés már a regény elején részletesen taglalja a fizika és klíma törvényeinek ellentmondó eseményt:

Balwinder valamelyik ősz végén, bár megtehetette volna, hiszen évek óta ez a dolga, elmulasztotta a vízimalom zsilipeit idejében megnyitni, ezért befagytak még az igazi tél érkezése előtt úgy, hogy többet meg sem lehetett őket mozdítani. A jég hízni kezdett, lassacskán föl-púposodott, átbukott a zsilipen, a víz pedig csak jött és jött, először csak a malomkerék dermedt bele a kristályáradatba, amely később az egész boronaépületet körülölelte, hogy még a zsindefedélről is hatalmas jégcsapok, a tél rémisztő agyarái villogtak. Mintha üvegbe lenne zárva, a malom most is teljes épségben áll ott. Tatjánával [Adam, az én-elbeszélő macskája] néha kisétalunk megnézni a menekülés közben belefagyott egereket, amint a jégréteg nagytárában óriási szemekkel bámulnak a végtelen, örök semmibe. (19–20)

A regény vége felé újra részletesebb leírás olvasható a malomról, ehelyütt kifejezetten poétikus írásmódban: „A nyár zöld áradatában itt áll most is ködlő párába burkolózva a jégbe fagyott vízimalom. A napsütésben

<sup>18</sup> Budapest, 2019.

<sup>19</sup> Vö. STURM László éles szemű recenziójával a *Verhoviná*-ról, amely egy sor rejtett, illetve kevésbé rejtett utalást tár fel a szövegben, jószerével egyedül a recepcióban (*Tisztult források? Bodor Ádám: Verhovina madarai*, Kortárs 2012/5., 152–155). DARABOS Enikő „(zöld)politikai vonatkozásokat” is felfedezni vél a regényben, vö. *Tájékozás. Bodor Ádám: Verhovina madarai*, Holmi 2012/9., 1152–1157. A regényről általában, alapvetően az elbeszélés ellipszisei, illetve még inkább a vonatkozó tematikus-ikonikus szintek kapcsán vö. még BÁNYAI Éva, *Terek és határok*, Casa Cărții de Știință–RHT Kiadó, Kolozsvár, 2012, 157–176.; és FARAGÓ Kornélia, *A Bodor-féle határozatlansági viszonylatokról. Bodor Ádám: Verhovina madarai*, Hungarológiai Közlemények 2012/2., 1–9.

gyémánt csillogással tündököl, körülötte szivárványos színekben villózó páranyelvek remegnek, miközben valamennyi lila zugából a tél dermesztő lehelete árad.”<sup>20</sup> Ez a költői-metaforikus, sőt hiperbolikus leírás ugyanakkor mondhatni életre kelti a malmot, ez tehát a nyelvhasználat síkján nincs teljesen elválasztva a jelentől, dacára a jelentéstani szinten hangsúlyozott múltbeli és mortifikált létmódjának. Ez a kétértékűség mortifikáció és meglevenítés között, szemantika és nyelvhasználat divergenciájában annak a spektralitásnak, kísértetszerűségnek a nyelvi és prózapoétikai indexe,<sup>21</sup> amelyről fentebb esett szó.

Ez az erőteljesen esztétizált nyelv a malom misztikus-epifánikus motívumát különleges kulturális emlékezeti, illetve természetközeli szereppel ruházza fel. Az idézett passzus beszédmódja kapcsolatba kerülhet legalább két másik fontos szöveghellyel: az egyik a már idézett mondókák *locusa*, ahol a „Süss fel nap, áldott nap” hangzott el, amire a válasz a „Kis bárány a kertben egy-kettőre megfagy” volt. Vagyis a leírás ebben az intratextuális emlékezetben is nyelvi síkon intenzifikálja önnön kvázi-mágikus és vallási indexeket hordozó jellegét (mintha a malom egyszerre a kulturális múltnak és a természettörténetnek, avagy kereszteződésüknek volna valamiféle zárándokhelye). Ugyanakkor a „Kis bárány a kertben egy-kettőre megfagy” sor érzékelhetően különbözik a vonatkozó ének vagy mondóka bevett magyar nyelvű változataitól – olybá tűnhet, mintha idegen nyelvű fordítása (vagy abból való visszafordítása) lenne az ismert soroknak! A másik szöveghely a magyar katonatisztnek a Klara Burszen által régóta várt, de már nem megért érkezését tárgyalja:

<sup>20</sup> A „párába burkolózva” szintagma már előfordult Bodor első regényében, ám ott lovakra vonatkoztatva: „A paplak tornácán fiatal, sápadt férfi, Pantelimon pópa könyökölt, az udvaron párába burkolózva három fekete ló várakozott.” (*Sinistra körzet*, 104) A szintagma tehát egyik esetben tárgyi, míg a másikon animális létezőre vonatkozik – azaz allegorikus jelölőként viselkedik.

<sup>21</sup> Érdekes megfigyelni pl. a részletet nyitó és záró „árad(at)” viselkedését: lényegében ugyanaz a szó ellentétes szemantikai kontextusokhoz rendelődik, először a nyárhoz, aztán a télhez. Mégsem érezni az olvasás során semminő képzavart vagy stílusterést. *Voilà* nyelvi ökonómia: ami itt nem pusztán formális-morfológiai vagy stílárius nyelvi gazdaságosságot jelent, hanem a nyelv (itt: egyazon szó) asszociatív kapcsolatainak (Saussure) és allegoricitásának kiaknázását, akár előidézését.

A túlvilágról érkezett vendége, magából jeges fuvallatot árasztva, párafelhőbe burkolózva imbolyog a terem közepén, körülötte színes gőznyelvek lebegnek. Közben egy szavát sem érti, nem tudja, mit kíván, mert magyarul beszél. (191–192)

Akár a malom, úgy a katonatiszt is imaginárius túlvilágot testesít meg, például éppen Eronim Mox meséskönyvének látomásait (amelyekre e rész végén utal is az elbeszélő).

A következő oldalon részletesebben is kiderül, mit lehet látni – elképzelni?<sup>22</sup> – a malomban:

Ha az ember a homlokát rányomja, és szemét tenyerével beárnyékolva belenéz a jégbe, és nagyon akarja, még látja az egykori berendezést is. Minden a helyén, mintha csak üvegbe öntötték volna. A gabonás ládák, a fal mentén az egymásnak döntött malomkövek, a mázsáló mérleg, mellette a rozssal, kukoricával teli zsákok, a molnár Filip Gleznár asztala, a jég tetején pedig, mintha úszna rajta, a lisztporos kalapja. (220–221)

Az elbeszélés afféle – részben természeti úton létrejött – diorámaként prezentálja ezt az imaginárius képi elemet, a régmúlt időkből ottmaradt maradákként, sőt, az idő különös megállításaként.<sup>23</sup> Jelentéstani effektusa

<sup>22</sup> Különösen, hogy az előző bekezdés éppen Eronim Mox meséskönyvének motívumát állítja hallucinatorikus összefüggésbe: „... ködös őszi éjszakák mélyén, [a kristályba dermedt malom] mint Eronim Mox óriás varázslámpása dereng a település peremén.”

<sup>23</sup> Ehhez az időbeli befagyottsághoz ld. Stasiuk egyik analógnak tűnő szöveghelyét: „Az is lehet, hogy a légkör szeszélyei folytán régi életemet, mozdulataimat és cselekedeteimet is megnézhetném, amint megőrződtek a levegőrétegek között, fagyottan lebegnek a légköri raktárakban, s most vigasztalásul életre kelnek, szórakoztatásul vagy szemléltetőeszközként a lelkiismerettel való elszámolásban.” *A Duna-delta* = Uő., *Útban Babadagba*, 219. Az emlékezésben feltárulkozó örökkévalóság alakzatához (dialektikus képéhez) ld. STASIUK, *Ruhe* = Uő., *Fado*, 158–159. Itt a *jelen* is mint valaminő el(őre-el)gondolhatatlan (*unvordenklich*) variációja, változata jelenik meg, vö. Uő., *Erinnerung*, U.o., 125. Vö. ezzel távolról, érdekességgént a *Termelési-regény* egyik helyét: „»Tudja, barátom, a Vasával való beszélgetés intenzív élet-érzékelést, bocsánat, jelent. Mintha a Vasa szikrázó jégtömb lenne, csak épp időből, nem

a megállított idő kimerevítésének és a lejárt idő valamiféle gyázmunkájának kettősségében állhat, ahogy az Durs Grünbein dioráma-esszéjében olvasható:

Ami itt belénk fészkel magát, az kevésbé a megállított, mint inkább a régóta lejárt idő érzete [...] Az üveg szemek szikrázásában, az abszolút szélcsendben, amelyben egy levél sem mozdul, a maradék-talanul élettelen [*entseelt*], minden szubjektív átélést kigúnyoló természet fenyegetése rejlik.

Újfent az anakronia effektusát erősítve, látványos emblemizálás útján – el egészen a „transzhistorikus” jelentéssíkgig, ahogy arra Grünbein utal:

A sziklaperemre odanőtt sas, a mindörökké legelő antiloppár, az állandó éberségben megmerevedett oroszlan: ilyen alakokban mutatkozik meg a történelmen túli, a fáraók freskóin, akárcsak a gyerek emlékezetében [*Gedächtnis*].

Következésképpen ebben a dioramatikus konstellációban „a pillanat csendes ünnepe az ember érkezése előtti természet *memento mori*-ja.”<sup>24</sup> A regény ebben az emblematisz képbén nyílttá teszi kulturális idő és transzhistorikus természeti idő(tlenség) differenciáját: mind a kulturális emlékezet folytonosságában, mind a természet rendjében, sőt a kettejük viszonyában beállt töréseket, egyensúlyuk elvesztését (a „mérleg” trópusának múltbelisége több síkon is jelentéssé lehet, akár ökokritikai kontextuszban is). Így a regény ezen túl a természet bizonyos vízióját vázolja fel az ember eltűnése után (vagyis nem érkezése előtt).<sup>25</sup> Ezzel a „változatok” részben e végidőszzerű temporalitás

---

jégből.« Ilyen szépen is tud a mester beszélni.” ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény. Kissregény*, Magvető, Budapest, 1979, 273.

<sup>24</sup> Durs GRÜNBEIN, *Kindheit im Diorama* = Uő., *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990–2006*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2007, 53–55.

<sup>25</sup> Vö. ezzel Virginia WOOLF *On Being Ill* című esszéjének következő sorait, hasonló szcenografikus összefüggésben: „Így ment ez mindig, anélkül, hogy tudtunk volna róla! – ez a szüntelen összeállása és elvetése az alakoknak, a felhőknek ez a pufferje, hajók és vagonok óriási vonulatait rajzolva északtól délíg, a fény és árnyék függőyeinek ez

jelenidejű variációi (az elbeszélés az utolsó három fejezetben múltból jelen időre vált).<sup>26</sup> A jelen maga (strukturálisan nem távol Stasiuktól) mint ama kulturális-történeti berekesztődés, ugyanakkor a természeti emergencia (*Megjöttek a rozsdafarkúak, Verhovina madarai*) kereszteződésének alakzata.

A regény intratextuális és önreflexív mintázatát jelentheti a már emlegetett Eronim Mox szakács-, illetve mesekönyve (a könyv hol az egyik, hol a másik műfaji jelölés tárgya, vagyis már ezen a síkon is heterogén textust jelenthet). Egyes önreflexív jelzések értelmében ebből a könyvből származhatnak a regény történetei (idézés vagy szereplői-elbeszélői, netán olvasói imagináció útján),<sup>27</sup> feltehetően ez a könyv tartalmazza valamiképpen Verhovina történetét. Amely könyvben olvasható receptek alkalmazásának leírása ironikus, akár önparodizáló beszédmódot és hangnemet működtet – afféle *pastiche*-jellegű átírásként, transzformációként, „ironikus hipertextus”-ként,<sup>28</sup> rájátszásként a klasszikus modern magyar elbeszélő próza esztétizáló és szublimáló nyelvi képleteire (Krúdynál és Kosztolányinál). A regény tehát ezen az önprezentációs síkon is – a virtuális fordítás indexe mellett – hipertextusként figurálja magát. Ez a mese-, illetve szakácskönyv mintegy *pendant*-ját képezi az én-elbeszélő által felolvasott magyar nyelvű szövegeknek, amennyiben hangsúlyosan „Verhovina múltjára” referál, ebből a múltból tartalmaz történeteket. Nincs kizárva, hogy egy magyarból fordított könyvről van szó, amit egyrészt a gasztropoétikai szövegközi emlékezet jelölhet, másrészt az „Eronim” név tükörszerű anagrammája, a „minore”, továbbá a „Mox”-ban bennelevő potenciális utalás Magyarországra.<sup>29</sup> A szöveg a mesés- vagy szakácskönyv önreflexív mozzanatában, kicsinyítő tükrében mondhatni betű szerint a „*littérature mineure*” eseteként figurálja önmagát!

---

a szüntelen felemelkedése és leereszkedése, ez a határtalan kísérletezés arany fénysugarakkal és kék árnyékokkal, elfátyolozva, majd leleplezve a napot, sziklafalakat állítva fel, majd továbblebegtetve őket – ez a végtelen működés [activity] [...] Az istenien szép ugyanakkor istenien szívtelen is. Mérhetetlen erőforrásokat használ olyan célokra [purpose], amelyeknek semmi közük az emberi élvezethez vagy emberi nyereséghez [profit]. Ha mindannyian leterítve feküdnénk, mereven, dermedten, az ég tovább kísérletezne a kékjeivel és aranyaival.” *On Being Ill*, *The Criterion* 4/1. (Jan. 1926), 37–38.

<sup>26</sup> Ez a jelen idő inkább egy temporális sürgetettséget érzékeltet, mintsem az „etnográfiai jelen idő” paradigmáját jeleníti meg (utóbbihoz ld. MAKARSKA – WERBERGER, *Die ethnographische Narration als mitteleuropäische Erzählweise = Geopoetiken*, 93).

<sup>27</sup> A főzés így mintegy az idézés, sőt: az olvasás profán emblémájává válhat!

<sup>28</sup> Vö. Gérard GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1993, 439.

<sup>29</sup> E két utalást STURM László recenziója betűzte ki ebben az értelemben, vö. *Tisztuló források?* 154.

Eronim Mox szakács- vagy meséskönyvének konnotációi azonban korántsem merülnek ki a fenti jelentésekben, allúziókban, (olvasói, ekként könnyen lehet, parciális) asszociációkban. Az Eronim név utalhat Hieronymusra, azaz Szent Jeromosra, a *Vulgata* fordítójára és szerkesztőjére. Vagyis az ominózus mese- és szakácskönyv akár a *Vulgata* figurációja is lehet, legalábbis a mesekönyv narratív profilja alapján, míg a szakácskönyv applikációs kódjának jelölője a fordítás és bibliamagyarázat kérdéseivel is alaposan foglalkozó Jeromost hozhatja képbe. Ezzel Eronim Mox könyvének kétfajúsága a *Verhovina madarai* mint potenciálisan lefordított textus és annak (a fordításnak) önreflexiója kettősségét írhatja be a szöveg önprezentációs kódjába. A fordítás strukturális értelemben itt tehát egyszerre cselekvési és tudati teret, avagy kultúraképző dinamizmust és ennek rögzülését jelenti. Miután azonban a regény több ponton utal arra, hogy Verhovinán lutheránusok élnek (akiket egy pópa hiába próbál ortodox hitre téríteni), illetve a magyar könyvek egy része evangélikus liturgiát tartalmaz, úgy természetesen a *Vulgata* reformációkori, egyes nemzeti nyelvekbe történő fordításai (elsőként Luther műve) is beleíródnak ebbe a fordítási spektrumba. A Biblia tehát, mondhatni, vallás- és kultúrtörténeti jelentőségében jelenik meg a regény allúziós láncolatában: mint az európai kultúra többszörösen fordított archi- vagy infratextusa (a héber, az ógörög, a latin két változata és az újkori nemzeti nyelvek fordítási szövedékében, amely utóbbiak kanonikus alakja tudvalevőleg lényegében a bibliafordítások médiumában formálódott meg) – és egyúttal annak hatástörténete. Európa ekképp nem más, mint fordítási rezsim avagy a fordítás rezsimje, amely fordításnak a Szentírás a médiuma avagy metatrópusa. Köztudomásúlag ez volt az a „plusz”, amit a kereszténység hozzáadott a más nyelvekkel tulajdonképpen nem sokat tördő görögök örökségéhez (akik vallása és kultúrája ugyancsak részben fordításra megy vissza, orientális elemekből). Evidenciaszámba mehet annak megállapítása, „a Biblia milyen nagyon részesedett Európa építményében mint kulturális egységben”, amennyiben „hatásának története a művészetben és az irodalomban” eme egység „egyik fundamentumává” avatta.<sup>30</sup> Ennek az infratextusnak a jelenléte materiális értelemben a fordításokon és azok lefordításain keresztül vált valósággá – mint magának a fordításnak a folyamata. Ezek a fordítások kezdettől fogva válaszok is voltak az európai kultúra bizonyos válságaira, amely válságokat nagymértékben éppen

<sup>30</sup> Manfred FUHRMANN, *Bildung. Europas kulturelle Identität*, Reclam, Stuttgart, 2002, 94, 100.



ezekkel a fordításokkal dolgoztak fel és haladtak meg – újrafogalmazva ezáltal Európa kulturális identitását. A nyitottság a saját kulturális örökség részeinek akár kritikai feldolgozására, újraértésére és újrafogalmazására: maga a fordítás mint az európai kultúra fundamentuma, mi több: (mindig is applikatív) létmódja. Semmilyen emancipatorikus-aufklérista gesztus nem válhatott volna még csak elgondolhatóvá sem az európai történelemben és kultúrában enélkül a fordításban mint kulturális egzisztenciában való gyökerezettség nélkül.

Kérdés, milyen fordítási akcióra képes még Európa önmaga megújításának sürgető érdekével szemközt. A regénybeli scenáriók a „végnapok” kontextusában mind kulturális, mind antropológiai értelemben valamilyen megszűnés, de legalábbis fenyegetettség szemantikáját sugallják (vagyis a szöveg itt is több síkon jelenetezi a vég vagy történeti berekesztődés alakzatait). A magyar nyelv, illetve bizonyos kulturális összefüggések múltbeliségéhez társul Verhovinának a fikció idejében is végbemenő természeti privációja (a madarakat elkergető idegenekkel) vagy a természeti erőforrások privatizációjára (erőszakos fordítására?) rájátszó utolsó fejezetben történő eseménysor. Fentebb már említettük a regénynek az *emberi* megszűnésére (kihalására?) tett utalását, a (nem feltétlenül organikus) természeti jelenségek továbbélésének megelőlegzését. Mintha a szöveg a természet fölényét sugallná az emberi kulturalitás és történelem fölött. Ugyanakkor a Verhovina forrásait valamely privatizáció érdekében felmérő, feltűnően angolszász jellegű, globalizációs jelentésű néveffektust hordozó Gusty (éppen nem erőszakos) halála a mocsárban a természet ökonómiai érdekű determinálásának viszonylagosságára utalhat (pontosan a kartográfia útján), a természet valamiféle *indifferenciájára* az ökonómia(i) kolonizáció) szolgálatába állított kartografálási kultúrtechnikával szemben.

Eronim Mox mese- és szakácskönyve mellett a regény ugyanis kartográfiai technikákra is alludál, a regényszöveg mintegy ezekben is szimulálja magát. Ténylegesen létező térképre referál, Emanuel Thomas Kogutowicz vagy magyarul: Kogutowicz Manó térképére, a magyar szerkesztett térképészet egyik alapművére. Egész pontosan „Máramaros vármegye hegy- és vízrajzi” térképéről van szó, ami a cselekmény színhelyére nézve is további adalékkal szolgálhat. Ez a *par excellence* geopolitikai elem a szövegben egyrészt a regény írásstratégiáját – mint egyfajta textuális

kartografálást – értelmezheti vagy legalábbis a kartografikus imagináció szemléleti-poétikai funkciójára utal(hat).

Másrészt a szöveg a térképpel mint „kortanúval”<sup>31</sup> újfent céloz az Osztrák–Magyar Monarchia örökségére, amennyiben a mondott korszakban történt meg a földrajzi területek felmérése és geográfiai feldolgozása, neveik egységesítése (a térkép mintegy a *translatio imperii* kiemelt médiumaként viselkedik).<sup>32</sup> A Bodor-regényben a térkép a hangsúlyozott múltbeliség móduszában – akárcsak a befagyott malom – ugyanakkor inkább időt sűrít össze, mintsem terekre utal referenciális módon, azaz „a kulturális emlékezet mátrixaként” viselkedik.<sup>33</sup> Kogutowicz személye továbbá eme örökség interkulturális létmódját tanúsítja: a Kogutowicz család eredetileg Kelet-Galíciából származott, Emanuel azonban már a Brünn melletti Seelowitzban született.<sup>34</sup> Bécsben végezte el a műszaki katonai akadémiát, ezután Olmützben tevékenykedett. Anyanyelve a német volt, ugyanakkor csehül is tudott. A császárvárosban megismerte egy gazdag zongorakészítő lányát, Emanuelnek az apa elutasító magatartása miatt a szerelmesek Sopronba menekültek. Emanuel itt indította kartográfusi karrierjét, 1883-ban a Posner Művészeti Intézet kartográfiai részlegének vezetőjévé nevezték ki. Ezután valósította meg a Magyar Királyság mértékadó térképeinek tervezését és kivitelezését. 1881. szeptember 1-jén Emanuel Kogutowicz felvette a Manó nevet. Exempláris szakmai pálya a Monarchia viszonylatainak jegyében: mint Kelet-Galíciából (Dél-Lengyelországból) származó család tagja, Kogutowicz Csehországban nőtt fel, tudományosan Bécsben szocializálódott, szakmai életútját azután élete végéig Magyarországon töltötte.

<sup>31</sup> Vö. Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2008, 302.

<sup>32</sup> Hasonló kartográfiai motívumhoz (ugyancsak k.u.k.-eredetűhöz, itt a következő térképről van szó: *Neue Verkehrskarte von Österreich–Ungarn*, Freytag und Berndt, Bécs, 1900) ld. STASIUK, *Die Karte = Uő., Fado*, 37–39. Stasiuk e térképszerűségéhez vö. Magdalena MARZALEK, *Anderes Europa. Zur (ost)mitteleuropäischen Geopoetik = Geopoetiken*, 63.

<sup>33</sup> Vö. Jörg DÜNNE, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Brill, München, 2011, 99.

<sup>34</sup> A következőkhöz vö. KLINGHAMMER István, *A földrajzi szemléltetés korai története. Iskolai térképek, atlaszok, föld- és éggömbök az egykori magyar iskolákban*, Magyar Szaklap 2002/12., 8–14. Továbbá SZÓNOKY ANCSIN Gabriella, *A két Kogutowicz*, XIV. Tudomány- és Technikatörténeti Konferencia, TTK–2021, Erdélyi Magyar Műszaki Tudományos Társaság, 2021. Online forrás: <https://ojs.emt.ro/index.php/TTK/article/view/593/565> (Letöltés dátuma: 2022. február 11.)

A kartografikus diszpozitívumban a magyar nyelv Deleuze/Guattari-val szólva mint egykori „vehikuláris nyelv” jelenik meg: mint „közvetítő, városi, állam- vagy akár világnyelv, a társaság, a kereskedelem, a bürokratikus transzmisszió stb. nyelve, vagyis az elsődleges deterritorializáció nyelve.” Ebben az ellentétpárban „a »vernakuláris« nyelv itt van, a »vehikuláris« mindenhol...”<sup>35</sup> A „vehikuláris nyelv” mint „harmadik nyelv”, Jan Assmann kategóriájával élve, „szinkretisztikus fordítást”<sup>36</sup> tesz lehetővé, ugyanakkor a kartográfia mint hatalom-<sup>37</sup> és geopolitikai, sőt itt imperiális diszpozitívum értelmében „asszimilatorikus vagy kompetitív fordítást” (a „*translatio imperii*” égisze alatt) szorgalmaz, netán oktrojál (Klara Burszen végül is katonatisztet, nem valami jámbor polgárt vár). Az első esetben a magyar nyelv médiumként, míg a másodikban üzenetként figurálna és performálna. A magyar nyelv közvetítő szerepe és bizonyos hegemoniája történeti nézetben tehát a szinkretisztikus és asszimilatorikus fordítások közötti oscillációként, ezek határán történő ingadozásként írható le.<sup>38</sup>

A magyar nyelv a regény értelmezésében ugyanakkor kölcsönösségben jelentkezik: egyszerre lefordíthatatlan (éppen energetikus-mágikus hangzóságában, lásd az én-elbeszélő és Klara Burszen által hangoztatott mondókákat), ebben az értelemben „kisebbségi” nyelv,<sup>39</sup> ugyanakkor csak

<sup>35</sup> DELEUZE – GUATTARI, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, 43.

<sup>36</sup> Vö. Jan ASSMANN, *Translating Gods. Religion as a Factor of Cultural (Un)Translatability = The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, szerk. Sanford BUDICK – Wolfgang ISER, Stanford UP, Stanford/CA, 1996, 33–36. (Ismeretes, hogy Bodor református teológiát tanult Kolozsvárott az egyetemen.)

<sup>37</sup> Vö. KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 323–324.

<sup>38</sup> BORBÉLY Szilárd *A bolgár kalauz* című írásának (Kosztolányi Esti Kornél-novelláját más virtuális távlatokból újraírva és képzelt testimoniális szembesítésbe vonva Kafkával és Walter Benjaminsal) zárlatában „a magyarok” valamiféle nem egyszerűen dekódolható kettősségben, határvonalon jelennek meg: „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és érzéketlensége révén, a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban találhatók, hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségnek ebben a kivetettségében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.” (*Árnyképrajzoló. Körülírások*, Kalligram, Pozsony, 2008, 146). Borbély nem könnyen követhető írásának történeti tárgyú applikálhatósága, jelentéstani konzisztenciája ugyan vita tárgyát képezhetné, mégis felmerülhet e rejtélyes(kedő) mondatok konkretizációja a magyar nyelv (és kultúra, illetve politikai-történeti státusz) fenti és más, itt nem tárgyalható kettősségének alapján.

<sup>39</sup> Vö. ASSMANN, *I. m.*, 29.

fordításként, virtuális célnyelvként létezik. Fordításként egy közelebből nem specifikált (akár: egy autentikusabb, virtuális magyar?, bizonyos magyar irodalmi stílusok és beszédmódok által jelölt?) nyelvből a magyarba, illetve a *Verhovina madarai* magyarnak titulált nyelvébe, nem mentesen akár önironikus effektusoktól.<sup>40</sup> Kétségtől eltekintve elegáns visszavétele ez az implicit önleírás a szöveg nyelve(i) – történeti, kulturális, lingvisztikai, esztétikai, narratív – szuverenitásának (ugyanakkor megmaradva mégiscsak ama, lefordított nyelv médiumának?). A magyar nyelv, a szöveg nyelve egyfajta másodlagos idiómaként, fordító (vehikuláris) nyelvként szituálódik, míg az elbeszélés és az elbeszélt történet síkján (vö. a magyar történeti kulturalitásra tett utalásokkal) lefordított (vernakuláris) nyelvként jelenik meg. Ebben a kiazmusban a szöveg nyelve tehát mintegy a magyar nyelvet is lefordítja, intralingvális fordítás útján. Ezzel a lefordítottsági létmóddal, a magyar mint „eltulajdonított” nyelv figurációjával a szöveg a „kisebbségi irodalom” strukturális (nem egyszerűen empirikus vagy történeti) elvét értelmezi, majdhogynem karkai értelemben, amennyiben írásainak médiuma, a német nyelv mintegy az általa nem ismert jiddis fordításaként is olvasható.<sup>41</sup>

A vehikuláris nyelv a regényben prezentált radikális múltbeliségében vagy történeti utólagosságában, ugyanakkor materiális (jelszerű, illetve a felolvasás anyagságában értett) jelenlétében, főleg pedig virtuálisan

<sup>40</sup> Vö. ezzel a Januszky nevű figura magyarfelolvasási performanciáját, ami az én-elbeszélő szerint csak disszimulációt működtet: „... amikor végeztem a felolvasással, odaültettem Januszkyt a számolyra, szemben a kisasszonnyal, és a kezébe nyomtam Máramaros vármegye hegy- és vízrajzát. Bár azt Klara Burszen is rögtön észrevette, hogy Januszky életében valószínűleg nem sok magyar szót hallott, ráadásul jóformán a betűket sem ismeri, az olvasást pedig csak mímeli, ámultan hallgattuk, ahogy új meg új szavakat talál ki. Januszky *egy nem létező nyelven* olvasott, és olyan folyékonyan, hogy Klara Burszennek a csodálkozástól és a szégyentől, hogy ezt teszik vele, eleredt a könnye. Csak bámultuk, mire képes: a látszat kedvéért tekintetét finoman hordozta a sorok fölött, feje is mozdult lassan, a sorokat követve, és időnként, ha úgy érezte, hogy a lap aljára érkezett, még lapozott is.” (116–117, kiem. L. Cs.) Itt sem eldönthető, hogy a „nem létező nyelv” valóban egy fiktív nyelv vagy pedig maga a magyar nyelv mímelt változata (hiszen az én-elbeszélő és Klara Burszen nem tudnak magyarul). Nem mellékes, hogy mindez a térképre vonatkozik, vagyis a kartográfia diszpozitívuma sem marad mentes a fikcionalizációtól.

<sup>41</sup> Vö. Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, transl. Malcolm B. DEBEVOISE, Harvard UP, Cambridge, MA–London, 2007, 269–273. Kafka idiomatikus német nyelvéhez és egyes fordításaihoz vö. David DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton UP–Oxford UP, Oxford, 2003, 187–205.

lefordított textuális-materiális létmódjában és korrelatív utóéletében, a kollektív emlékezet latenciájában azonban „mindenhol és sehol”-t jelent, kísérteties vagy spektrális jelenlétet, ugyanakkor persze távollétet. Így válva a „kis(ebbségi) irodalom” nyelvévé. Sejthetően éppen a fordítás révén íródik bele az idegenség a „saját” vehikuláris nyelvbe, amennyiben ez a lefordíthatatlannal szembesül, ahogy erre több példa is adódik a regényben. Ezek legszembeötlőbb paradigmáját éppen a tulajdonnevek és különböző vonatkozó anagrammatikus mintázatok, továbbá az irodalmi allúziók és citátumok, visszhangok és nyelvi-szemiotikai nyomok kínálhatják. A fordíthatatlan(ság) paradigmatisztikus kulturális esete hagyományosan a vallási dimenzióban, az istenek nevei, a szent nevek kapcsán szokott előállni (*hieron onoma* – a szent név, vagyis Hieronymus *alias* Eronim itt is kísért). És valóban, a regény gyakorlatilag egy rejtélyes inskripcióval zárul:

Azt mondja, ahogy így pásztázza a rétet, a bokrok, fák tövében több kis fakeresztet lát, mindegyiken ugyanaz a felirat: STLN 2011. Azt hihetné, különböző parcellákat jeleznek, de a szám nem változik, mindenik kis kereszt ugyanazokat a betűket, és ugyanazt a számot viseli. Akkor meg mi értelme az egésznek?

Jól látja, mondom. Amiket lát, azok kis sírkreszttek. Semmi más nem jelentenek, csak ami rájuk van írva. Mi itt errefele nem használunk magánhangzókat. Mássalhangzókkal írunk, a többit mindenki hozzágondolja. STLN – mond ez magának valamit? Nem? Akkor nincs miről beszélni. (244)

A szöveg itt is demonstratív módon elhatárolja magát a magyar nyelvtől. Ugyanakkor mégis átfordítható a rejtélyes betűkombináció Isten nevébe,<sup>42</sup> egy további materiális, szó szerint (meg)fordításon is keresztül: az N betű megfordításában – ami motívumként előfordult a regényben: bizonyos

<sup>42</sup> Az „STLN” betűkombináció a sírkreszten az elbeszélt történet szintjén alighanem a Stelian nevű rejtélyes figurára („a rózsaszín angyalarc”-ra, 220) utal, aki vélhetőleg erőszakos halál áldozata lesz, a „kiugrott lelkes” (!) Lorenz Fabritius által. Fabritius egy ponton ezt mondja Steliannak: „Beteg az agyad, Stelian. Nem neked találták ki ezt a gyönyörű földi életet. Már rég nem is kellene élned.” (216) A fejezetet átszövik az „égiekre” tett utalások, Fabritius alakjának összefüggésében.

pontokon fordítva jelenik meg, a cirill „i” betű megfelelőjeként (И). Ebben az esetben az „N” helyett „I” betűvel volna dolgunk, aminek következtében a betűkombináció majdnem teljességgel tartalmazná a magyar „isten” szót. Vizuálisan tekintve az STLN betűsor pedig az örmény ՏԼԻՆ-re emlékeztet („Ter”-ként ejtve), ami mondott nyelvben „Isten”-t jelent. A fordíthatóság és fordíthatatlanság paradigmái a szent névben kereszteződnek úgy interlingvális, mint interkonfesszionális, a *translatio religionis* értelmében.

SZABÓ GÁBOR

## Kihajózás



Fényviszonyok Krasznahorkai László  
*Az utolsó hajó* című elbeszélése körül

Krasznahorkai László elbeszélése, *Az utolsó hajó* 1986-ban két helyen is napvilágot látott: olvasható volt az Újhold-Évkönyv azévi első kötetében, és a *Kegyelmi viszonyok* című novelláskötet nyitó elbeszéléseként is. Ennek második kiadásában a lábjegyzetbe szorított dialógusok a főszövegbe kerülnek, a szöveg pedig már zárónovellaként szerepel, míg a harmadikban ismét visszakerül kezdő státuszba.<sup>1</sup> Az elbeszélés talán nem tartozik az életmű legrepresentatívabb darabjai közé, ám gondos átdolgozása, majd a köteten belüli többszöri újrapozicionálása a szemmel látható különleges szerzői figyelemnek köszönhetően mégis kitüntetett szerepben láttathatja.

Ettől függetlenül is úgy vélem azonban, hogy látszólagos egyszerűsége ellenére a történet olyan poétikai, elbeszélés- és nyelvtechnikai megoldások sorát tartalmazza, amelyek az életmű későbbi alakulása során egyre kidolgozottabb formában, újabb és egyre gazdagabb összefüggésrendben találják meg helyüket a Krasznahorkai-univerzumban. Nyilvánvaló persze, hogy a szerző prózavilágának egésze aligha vezethető le *Az utolsó hajó*-ból. Ám e sűrű szövésű elbeszélés mindenképpen olyan fontos előzmény, ha úgy tetszik, kihajózás, melynek poétikai eljárásai egyfajta eredetként mutatkozva egyúttal az újabb művek – így például akár a legutóbb megjelent *Herscht 07769* (2021.) – szövegvilágába is szárazódva rendezhetik (át) azok mintázatát. Ahogyan a régi és új összjátékának köszönhetően az

---

<sup>1</sup> KRASZNAHORKAI László, *Az utolsó hajó*, = Uő., *Kegyelmi viszonyok*, Magvető, Budapest, 2007. A szövegből vett idézetek a továbbiakban ezen kiadás oldalszámait jelzik a főszövegben.

egyre terebélyesedő Krasznahorkai-életmű olvasási tapasztalatai is folyamatosan gazdagítják az 1986-ban megjelent írás jelentéshorizontját, visszamenőlegesen kiemelve, láthatóvá téve az elbeszélés mindaddig esetleg kevesebb figyelmet kapott mozzanatainak jelentőségét az alakuló életmű koordináta-rendszerében.

Krasznahorkai valójában már a *Mozgó Világban* 1977-ben megjelent első elbeszélése óta egyetlen szöveget ír. Nem „túllépni” akar saját poétikai múltján, hanem – következetesen ragaszkodva a művekben rögzülő időtlenül kilátástalan világérzékeléshez – az eddigi szólamok, motívumok, formák ismételt rögzítésével, a szálak szétbontásával és újraszövésével a már tudottat, a változatlant (a szövegek világmodellje szerint: változtathatatlant) helyezi minduntalan új perspektívába. A prózavilágát indaszerűen behálózó motívumok, témák, nyelvi-poétikai szerkezetek apró elmozdulásokon, finom optikaváltásokon át ismétlődő sora már a kezdetektől egy örökös pontosításra szoruló nyelv megmunkálásának elszánt igényét jelzi.<sup>2</sup> A műről műre következő korrekciók, az újragondolt szövési módok egymásba kapcsolódó mintázata egyértelművé teszi(k), hogy szöveg univerzumát éppen azok a gondok éltetik, amelyekről mindhiába akar szabadulni. Ezért aztán minden egyes regénye – teljesen következetes módon – utolsó regény, amelyet csak azért követ egy újabb mű, hogy egy némiképp elmozdított fókuszálással próbálja ismételten rögzíteni a Krasznahorkai-szövegek tulajdonképpen egyetlen tárgyát: a széthullás időtlenné dermedt pillanatának szerkezetét. Többek közt ezért gondolom félrevezetőnek csupán a művekből „kihámozható” filozófiai tételekre redukálva értelmezni a belőlük kibomló világot, hiszen prózájának gondolati gyökérzete a legtöbb esetben az esztétikai forma belső mozgékonyasága által keltett reflexiókon keresztül rajzolódik ki, a szerkezet játékának kiszolgáltatva hol sokhangú dialógusok szólamkompozíciójaként, hol nagylélegzetű magánbeszélyek imitációjaként.

---

<sup>2</sup> Talán első, groteszk hangoltságú, önreflexív példája lehet ennek a *Sátántangó* 'Csak a gond, a munka...' című fejezete, ahol a fogalmazók nem csekély erőfeszítéssel próbálják újraértelmezni, nyelvileg átstilizálni az ügyiratot. ("... a munka, amely előttük áll, a lehetetlen megkísértése, hiszen megint egy »lehangoló, durva abrakadabrából« kell valami épít, tisztát s illőt csinálniuk"). KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Magvető, Budapest, 1985, 303.



Krasznahorkai prózájában a filozófiai és formai paródiák, nyelvi és motivikus idézetek jelentésképző eljárásai gyakran még a beszély-jellegű, az elbeszélő hang szemléleti-nyelvi autoritását egyértelműen magukon hordozó művekben is tetten érhetők. Az *utolsó hajó* mottója például a Vörösmarty-ajánlás segítségével látszik egyértelműen kijelölni az elbeszélés kereteit, melyek elsősorban alighanem a *Szózat* ismert konklúziója, az „Itt élned, halnod kell” érvényességét bizonytalanítják el. A mű zárata szintén egy hasonlóképpen szállóigévé vált 19. századi idézet visszájára fordításaképp olvasható, hiszen az ország határait épp elhagyni készülő hajó egyik utasának utolsó mondata, az „az volt ott Magyarország” (13) alighanem Széchenyi *Hitel*ének himnikus befejezését cáfolja: „Sokan azt gondolják: Magyarország – volt; – én azt szeretném hinni: lesz.”

Szöveg és vendégszövegek konfliktusa ebben az esetben értékvilágok, magatartásformák kulturális és időbeli eltérésére világít rá, s ezek szembeállításával kérdez rá bizonyos normák, elköteleződések 20. századi fenntarthatóságára. Ugyancsak műfaji imitáció, idézés a hajóút évezredes, a magyar irodalomból is ismert toposzának felhasználása. Ám az előzőekhez hasonlóan az elbeszélés ehhez a hagyományhoz is kritikusan – igaz, az utazás toposzát dekonstruáló, szintén hosszú múltra tekintő kánonba viszont jól illeszthetően – viszonyul, amennyiben kikezdi annak teleologikus irányultságát, a benne rejlő nevelődési-megismerési folyamatok optimizmusát.

Az elbeszélés születésének idején az utazás képzele elsősorban a (politikai) szabadság, az autentikus létezés vágyott, ám illuzórikus birodalmához kapcsolódott, melynek tartalma azonban nem elsősorban a mindennapi tapasztalatok szemantikai operátorai által közvetítődött és rögzült kollektív tudássá, hanem a képzelet, a fantázia termékeny fiktivitásában nyerhette el gyakran mesés formáját. A tér mesterséges, hatalompolitikai beszűkülése (beszűkítése) és az információkhoz való korlátozott hozzáférés természetsszerűleg mozgósította azokat a kulturális fantáziaképeket és pótlékokat, amelyek kompenzatorikus(an) megkönnyebbülést kínáltak a bezártság okozta frusztrációra. Mindemellett persze a kivándorlás gyakorlati aktusa és életstratégiája is megoldást jelenthetett e fantáziaképek valóra válthatóságára – ennek problematizálása, esztétikai megfogalmazása elsősorban a korszak underground művészetének kiemelt témáját képezte. Nem a legkiemelkedőbb, de egyszerűségében jellemző és *Az utolsó hajó*hoz illeszthető példája ennek például Szerb János *visualtext*-je, ami a „Történelmi atlasz a felszabadulás utáni magyar

történelem tanulmányozásához, az általános iskolák III. osztálya számára” címet viseli: a mű Magyarország vaktérképét ábrázolja, amelyet nyugat felé irányuló nyilak népesítenek be, a határokon túli lapterületen pedig egy stb.-vel zárulva tucatnyi disszidens értelmiségi neve olvasható.

Megjelenésekor ezért *Az utolsó hajó* a Vörösmarty és Széchenyi által (is) rögzített „nemzeti” konszenzus felmondásának, s az országból való menekülés kényszerének képzetkörén keresztül egy olyan ideologikusan is keretezhető értelmezést tett lehetővé, amely egyfajta irodalmi ellenbeszédként többek között a második nyilvánosság említett művészi kísérleteivel kapcsolhatta össze az elbeszélést. Számos fogódzót találhatott az ideologikus olvasat a szöveg jó néhány motívumának referenciális behelyettesíthetőségében: az idegen katonaság jelenléte, a fenyegetettség érzete, a hatalmi elnyomás érzékeltetése, valamint a rommá pusztított, kifosztott ország megjelenítése mind a szovjet megszállás mindennapi tapasztalatára visszaolvasható jelként volt magyarázható. A világszerű olvasat dominanciája háttérbe szorította ugyanakkor a szöveg olyan fontos formajegyeit, amelyek – mint ez az életmű későbbi alakulása során egyre világosabbá válik – Krasznahorkai prózavilágának már akkor meghatározó elemei voltak, illetőleg azokat a szövegközi összefüggéseket, amelyek az elbeszélés szemantikai horizontját tágíthatják a szorosabban vett példázatosság határain túl. Mint például Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*, 1902; magyarul 1977/2011) című kisregénye, amellyel *Az utolsó hajó* korántsem csupán a hajóút tematikus kapcsolódásánál, illetőleg az utazástoposz hasonlóképp dekonstruktív alkalmazásánál fogva vethető össze. Conrad regénye természetesen már csak műfaji és terjedelmi okok miatt is gazdagabb, rétegzettebb és narratológiai szempontból is bonyolultabb eljárásokat mozgósít a Krasznahorkai-szöveg elbeszélői módszereinél, ám ezzel együtt is érdekes összevetésre ad lehetőséget.

A lengyel–angol szerző 1899-es művének a Krasznahorkai-univerzumhoz hasonlóan mély ismeretelméleti szkepszisét és kulturális pesszimizmusát elsősorban a szerkezet, az egymásba tagolódó, egymást visszhangzóközvetítő, a lényegi „kimondás” lehetőségétől így egyre távolodó narrátorok szerepeltetése, és a sötétség–világosság képi világához illeszkedő, a jelentéseket elbizonytalanító motívumok összefüggései teszik érzékelhetővé. Conrad kisregényében a dzsungel mélye felé vezető hajóút a Létezés megismerhetőségére és gyarmatosíthatóságára, az annak mélyén

feltételezett értelemmag feltárására vonatkozó allegória. A mű egyszerre a kultúra és az „én” eredete felé tartó, térben és időben összekapcsolódó felfedezőút, amelynek végcélja a dzsungel metaforikus képében megjelenő közös, kiismerhetetlen középpontjuk megismerése. A szöveg sötét magja, a dzsungel, vagyis az „én” és a Lét rejtett értelmének feltárulkozása azonban nem lehetséges: az őserdő mélyének üzenetét tolmácsoló Kurtz hangja, aki azért ment a dzsungelbe, hogy „világosságot gyűjtsen a sötétség mélyén” (116), csupán a „borzalom” amorf jelenlétéről képes tudósítani.<sup>3</sup> A mű ismeretelméleti szkepszisének kettős értelmében ez egyszerre közvetíti a lét feltárhatatlanságának antropológiai iszonyatát és a létezés mélyén feltételezhető kimondhatatlan rettenet jelenlétét is. A középponti dzsungel-metaforából a fény és a sötétség hálózatszerűen kibomló képei eltérő megismerői pozíciókat ütköztetve relativizálják, s oldják semmissé a magyarázat lehetőségét: ami feltárul, az éppen a feltárulkozás lehetetlenségének borzalma. A történet kezdetén Marlow elbeszélése közben beesteledik, s a mesélő éppolyan testetlen hanggá változik az őt hallgató matrózok számára a sötétségben, ahogyan ő hallgatta a dzsungel sötétjének üzenetét továbbító Kurtzot. A kisregény végén pedig ismét a sötétségből hangzik fel Marlow hangja, amint Kurtz menyasszonyának tolmácsolja (félre) vőlegénye utolsó szavait, hogy azután szöveg a keretező elbeszélés regiszterébe visszalépve szintén a morajló sötétségben érjen véget a végtelenbe tartó hajóút leírásával.

A látás ismeretelméleti metaforájának legalább Platón óta érvényes trópusát a „sötétség” optikailag értelmezhetetlen vakságára cserélve Conrad inkább a „hallás”, a „hangzás” megismerői apparátusát mozgósítja, a Lét-re történő odahallgatás szinte heideggeri értelmében.<sup>4</sup> A hangok általi közvetítettség efféle effektusai mint a világérzékelés elsődleges forrásai Krasznahorkai poétikájának szólamkavalkádjában, hangzavarában, illetve szövegeinek filozófiai és zenei gyökérzetében, illetőleg a hangzó beszéd epikai formajegyeit magukon viselő mondataalkotás hömpölygésében is

<sup>3</sup> „Most, hogy jómagam is átkukkantottam azon a mezsgyén, jobban megértem merev pillantását, amely ugyan a gyertya lángját nem látta meg, viszont elég tág volt ahhoz, hogy átfogja az egész világegyetemet, elég éles, hogy behatoljon a sötétségben dobogó valamennyi szívbe. Összegzett – és ítélkezett. »Borzalom!«” Joseph CONRAD, *A sötétség mélyén*, ford. VÁMOSI Pál, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977, 116.

<sup>4</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1989, 309–311.

intenzíven jelen vannak, sőt – amint a szerzővel készült interjúk tanúsítják – a művek születését is erőteljesen befolyásolják.<sup>5</sup> Az *utolsó hajó*, mint rövidesen látni fogjuk, a jelentés, az "igazság" hozzáférhetőségét ugyancsak akusztikai közvetítettségben jeleníti meg.

Hasonlóképp szembetűnő, hogy Krasznahorkai elbeszélése szintén a nap-szakok fény–árnyék képeinek poétikai játékával érzékelteti ismeretelméleti szkepszisét. A hajóút története Conrad kisregényéhez hasonlóan itt is a sötétségből indul („Még sötét volt, amikor elindultunk” – 5) és a „koromsötétbe” tart: a kezdet ily módon szimbolikusan jelzett metafizikai pesszimizmusa a történet végére sem oldódik fel. A „kezdet” sötétjének metaforikáját egészíti ki az is, hogy a menekülők „pincéből és odúkból, hajdan vermekként szolgált üregekből, derítőaknákból és ideiglenes óvóhelyekről” (6), azaz hangsúlyozottan a fénytől elzárt terekből indulnak a remélt világosság felé. Ám a rájuk köszöntő nappali világosság csupán a pusztulás statikus, monoton látványát tárja a hajó utasai elé, akik előtt egy halott kultúra maradványai, az emberi létezés valaha volt tárgyi emlékeinek használhatatlan roncsai – „ócska, rozsdás lavórok”, „kibelezett hűtőszekrények”, „autógumik”, „műanyag gyermekjátékok”, „őz-, kutya- és lótetemek” (13) stb. – úsznak el a parton. A „megvilágosodás” revelatív pillanata („»szinte egyszerre« észrevettük, hogy kivilágosodott” – 12), mint Krasznahorkai számos művében, ezúttal is a „vég” pillanatával esik egybe. (Ahogyan Conrad kisregényében a feltárulkozás a feltárulkozás lehetetlenségeként azonosítódik.)

Az elbeszélés utolsó mondataként a „koromsötétbe borult” tájban, egészen a conradi megoldáshoz hasonlóan, egy testetlen, lokalizálhatatlan *hang* csendül fel, amely mintha a létezés mélyéről közvetítene üzenetet Magyarország pusztulásáról, múltba süllyedéséről. A romlás látványának nappali fény által bevilágított összefüggéstelen, rendezetlen szétesettségét, az enyészet össze nem állítható töredékeit ez „a sötétség mélyéről” szóló tolmács fordítja, foglalja össze és rögzíti érzékelhető tudássá. A szöveg egyszerre teszi lehetővé e hang *deperszonifikált* értelmezését, valamiféle kollektív társadalmi tudást közvetítve – akár a „rajta vagyunk a hajón” pascali

<sup>5</sup> „Semmiben nem én döntök. Ők diktálnak, én lekörmöölöm.” *Krasznahorkai László: Megvesztegethetetlen elitista vagyok*, 24.hu, 2021. február 24. Online forrás: <https://24.hu/kultura/2021/02/24/krasznahorkai-laszlo-interju-herscht-07769-vilagvalsag-irodalom/> (Letöltés dátuma: 2022. október 12.)

fogadáskényszerét felidézve –<sup>6</sup> és ugyanakkor a *megszemélyesített* lét önfeltárulkozásának trópusaként történő azonosítását is. Conrad kisregénye Kurtz sötétségből feltörő szavait hasonló kettős összefüggésbe helyezi: az ítéletszerűen kimondott „borzalom” egyszerre a nyugati civilizáció pusztulásra ítéltségét összegző tapasztalat konzekvenciája („egész Európa hozzájárult Kurtz megteremtéséhez” – 82), de a lét önfeltárulkozásának szózata is. A fényesség–sötétség jelentéskioltó váltakozásának *optikai* trópusain keresztül érzékeltetett ismeretelméleti szkepszis Conrad és Krasznahorkai művében egyaránt egy személyen túli *hang* révén nyilvánítja ki magát: a megismerő apparátus kitüntetett érzékszervévé a szem helyett a fül válik.

A *Kegyelmi viszonyok* több elbeszélése is hasonlóan kiasztikus értelemben használja ezeket az optikai metaforákat, a kötet címe maga is valamiféle remélt, ám a novellák során aztán rendre visszavont *megvilágosodásra* utal: „*csupán az oldó világosság hiányzik*” (93), ahogy az *El Bogdanovichtól* egyik törmelékes mondatában olvasható. Legkidolgozottabban és a novella teljes jelentéskomplexumát fundamentálisan befolyásoló erővel azonban a „századunk egyik legszebb magyar elbeszéléseként”<sup>7</sup> számon tartott *Herman, a vadőr* történetében találkozhatunk vele. Itt a Remete-erdő sötét vadonja számos tekintetben a conradi „dzsungel” metaforájával mutat érdekes egyezéseket, egészen a vadon sötétségét a szöveg értelemmagját megismerhetetlen, magába záródó sűrűségként allegorizáló önreflexív azonosítás lehetőségéig. E poétikai eljárásnak pillanatnyilag utolsó ábrázolásával a *Herscht 07769* utolsó mondataiban találkozhatunk, melynek záróképe a nyelvből már régebben kihátrált Floriant a kívájt szemű farkasok társaságában immár a vaksággal is konnotálódó alig-emberi állapotának békés nyugalomában jeleníti meg. A megismerés egyetlen érzékszerve itt is a hallás marad, amely a pusztta természet megfoghatatlan hangjait közvetíti Florian számára a metafizikai sötétség „kegyetlen” éjszakájában, amelynek csillagtalan égboltozata – talán kifordított Kant-parafrazisként – az erkölcsi törvény, a transzcendens instanciák hiányát, de legalábbis megragadhatatlanságát sugallja. (Megkérdőjelezve egyúttal a kanti/hermeneutikai) értelemben megmutatkozó erkölcsi világrend Ottlik *Iskola a határonjának*

<sup>6</sup> Vö. Blaise PASCAL, *Gondolatok*, ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1983, 117.

<sup>7</sup> ANGYALOSI Gergely, *Egy metafizikus író*, Hungarológiai Közlemények 1984/4., 11.

hajózós jelenetében érzékeltetett jelenvalóságát és érvényességét is.) Ugyan-ez a metafizikai sötétség borul *Az utolsó hajó* zárójelenetére is.

Az egymást kioltó és újrageneráló, majd ismét tagadásba fulladó aszimmetrikus trópusokhoz kapcsolódó megismerői pozíciók folyamatos önmagába hajlítása során Krasznahorkai egy olyan nyelvet teremt, amely – mint Adorno írja az elkötelezett irodalom ellenei filippikájában – megingatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem, a *ratio* pozitív előfeltételezése ellen.<sup>8</sup>

Az utazás célelvűsége mindezek eredményeképp megtörik, és a változás, a nevelődés, az ismeretgyűjtés, a haladás, átvitt értelemben a megváltás hozzá kötődő kulturális képzeit egy deszakralizált térben történő hiábavaló mozgás üres képeivé redukálja. Az útonlét kilátástalanságának egzisztenciális léthelyzetként, metafizikai hajléktalanságként való dramatizálása talán a legismertebb Krasznahorkai-toposz, ami *Az utolsó hajótól* a *Sátántangón* és *Az urgai fogoly* történetén át a *BWH*-ig, vagy a *Mindig Homérosz*nakig ívelően határozza meg az életmű poétikai és gondolati karakterét. Ezekben a művekben mindig valamilyen kitűzött, ám csakhamar illúzióknak bizonyuló cél tartja örökös mozgásban a minduntalan hamisnak bizonyuló képzeteket kergető figurákat. (Ebből a szempontból összefoglalója az eddigi életműnek a *Herscht 07769* mottója: „A remény hiba”.) Hogy a szabadulás sürgető vágya és kényszere talán a novellában sem jut *révbe*, azt az eddigieken túl alátámasztani látszanak a hajó hangsúlyozottan rozoga állapotát leíró szövegrészek is. A későbbi életmű metapoétikai rétegeinek ismeretében ez akár a menekülés eszközének remélt nyelvbe, művészetbe vetett bizalom megrendülésének metaforájaként is dekódolható Conrad kisregényének egyébként meglepően hasonló metaforája, a kormányos halála után irányíthatatlanná váló hajó képe inkább csak az uralhatatlanság, bizonytalanság és civilizációs elveszettség érzékeltetésének értelmében vethető össze a Krasznahorkai-novella idézett motívumával.

Az űzöttség létformává dermedése az időbeliség felfüggesztését vonja magával, amit a szerkezet önmagába visszatérő képi ábrázolása, a kezdet és

<sup>8</sup> Theodor W. ADORNO, *Elkötelezettség*, ford. HEGYESSY Mária = Uő., *A művészet és a művészetek*, ford. TANDORI Dezső – BÁN Zoltán András – ZOLTAI Dénes – HEGYESSY Mária – POPRÁDY Judit, Helikon, Budapest, 1998, 119.

a vég egymásra montírozódása is kiemel. Ismert, hogy Krasznahorkai próza-világában a későbbiekben milyen fontos formaképző elemmé válnak azok a szerkezeti-poétikai megoldások, amelyek az időtlenség, az időből és térből történő kiiratkozás állapotának, s az ebből fakadó lét- és csapdahelyzetek érzékeltetésének érdekében bontották meg a linearitást. A felfüggesztődött időben – „telik, de nem múlik”, ahogy *Az ellenállás melankóliája* mottója jelzi – az elveszettségérzet, az orientációvesztés a művek térszerkezetében a *hol* és a *hová* megválaszolhatatlanságában, illetőleg a nyelv térképző motívumainak kontextualizálásában jut kifejezésre. Érdemes *Az utolsó hajó* ezzel kapcsolatos mozzanatát, a határ átlépésének kérdését szemügyre venni.

A novella statikus időszerkezete, a haladás képzetének többirányú elbizonytalanítása, a teleológia kiiktatódása a hajóút történetéből a *létszituációt* mint örökös *határszituációt* láttatja. A határszituációk színrevitele Krasznahorkai életművének kulcsfontosságú és egyre gazdagabb összefüggéshálóba íródo poétikai mozzanata lesz, ami egyszerre jelentkezik szövegeinek nyelvi, formai, ismeretelméleti, sőt műfaji és persze tartalmi regisztereiben is. Legradikálisabban alighanem az eltérő mediális közegek összejátsztatásának olyan kísérleteiben, mint szöveg és kép együttesének egymást értelmező játéka az *ÁllatVanBent* lapjain, vagy még inkább a *Mindig Homérosznak* esetében, ahol Max Neumann képei mellett egyúttal a fejezetekhez illesztett QR-kódok segítségével hozzáférhető akusztikai hatások is kiegészítik-befolyásolják a fogalmi nyelvet. (Ezzel a megoldással Krasznahorkai alighanem a *Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája* és a *BWH* zenei komponáltságának e művekben még csak szerkezeti-nyelvi megoldásokkal érzékeltető technikáit radikalizálta.)

Mindenesetre a határátlépés e tágabb, szimbolikus értelmében a vizsgált novella határ-problematikája túlmutat a politikai-ideológiai határok átlépésének térségi tapasztalatán, és akár a Conrad-szöveg létbölcséleti aspirációival is könnyen összefüggésbe hozható. Ebben az értelemben *Az utolsó hajó* története az önmagát túlélő, romossá omlott kultúrából történő kilépés vágyának mint alapvető lét- és határhelyzetnek az allegóriája. Conrad mellett persze több majdani Krasznahorkai-mű is gazdagíthatja ebből az irányból az elbeszélés jelentésrétegeit. Kézenfekvő elsőként a keleti tárgyú történetek tematikusan is egyértelmű kulturális határátlépési kísérleteit, pontosabban az ott megfogalmazódó felismerést említeni, mely szerint nem lehetséges átlépni a „határt”, kapcsolatba kerülni a „mássággal”, minthogy



„a világgal való egységes és közös történetbe kerülés kudarcot vall”.<sup>9</sup> Ellenirányú, de hasonlóan érzékeny példa a szókratészi kultúra színpadáról a maga „gondolkodásmentesítő gyakorlataival” lelépni próbáló Tanár úr demonstratív és szintén kudarcos társadalmi kivonulása a *BWH*-ból, vagy Eszter György igencsak hasonló határátlépése *Az ellenállás melankóliája* lapjain. De ilyen határátlépő az *Aprómunka egy palotáért* társadalomról leváló, majd a bolondokháza falai mögött eltűnő aszociális könyvtárosa is.

A nyugati kultúrából történő kihajózás, sőt eredetkeresés példázataként láttathatja az *Az utolsó hajót* a *Mindig Homérosznak* története, amely a kezdethez való kétségbeesett (vissza)menekülési kísérlet során próbálja meg átlépni a nyugati kultúra határvonalát. Az eredeti eposzsal ellentétben, ahol Odüsszeusz hazatérése, otthonra találása a nimfa barlangjának elhagyásával veszi kezdetét, itt – az 1986-os elbeszéléshez hasonlóan – épp az „*otthon*” felszámolásával kezdődő út vezethetne vissza az eredeti kiindulópontához. A szöveg tehát nem csupán térbeli, de a múltba tartó időutazás is, a homéroszi kultúra visszavonásának hangsúlyosan jelzett módon Homérosz nyelvén előadott („nem én beszélek, hanem maga Homérosz”),<sup>10</sup> azaz önironikusan már eleve kudarcra ítélt kísérlete. Az 1986-os novellában feltűnő, hasznavehetetlen menekülőeszközként jellemzett hajó például innen visszanevezést is tekinthető a nyelv hasonló alkalmatlanságát jelző metaforának, a Krasznahorkai-próza már emlegetett, reménytelen pontosítások kísérleteiként is felfogható nyelvi és ismeretelméleti szkepszisének egyik első példájaként.

A kudarc reprezentációja és a reprezentáció kudarcja ugyanazon érem két oldalaként jelzi a létezés és a műalkotás kikerülhetetlen elhibázottságának egymásra utaltságát. A határmozgások során szétváló-összekapcsolódó térkategóriák spiritualizálódnak, etikai, teológiai tartalmakkal telítődnek, vagy épp – mint *Az utolsó hajó* esetében – ideológiai/politikai értelemben is instrumentalizálódnak. Az elbeszélés érzékelési tartományainak regisztereket váltogató, a térviszonyokat e regiszterek cserebomlásain keresztül értékviszonyok hordozóiként ábrázoló elbeszéléstechnikai eljárások Krasznahorkai prózájában a későbbiekben is meghatározó jelentőséggel alakítják majd szövegei jelentésszerkezetét.

<sup>9</sup> SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincs* = *Krasznahorkai olvasókönyv*, szerk. THOMKA Beáta, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2002, 135.

<sup>10</sup> KRASZNAHORKAI László, *Mindig Homérosznak*, Magvető, Budapest, 2019, 65.



NÉMETH ZOLTÁN

# Az antropológiai posztmodern prózapoétika újabb fejleményei a magyar irodalomban



Egy korszak poétikájának tematizálása az irodalomtörténet kihívása az irodalomértés irányába, amely annál inkább „élesedik”, minél inkább haladunk a kortárs irodalom felé. Ebből is következően az utóbbi évtizedek egyik kedvelt irodalomtörténeti játékvá a posztmodern utáni állapot megsejtése vált. André Ferenc és Horváth Benji a 2020-ban megjelent *Címtelen föld* című erdélyi költészeti antológia előszavában David Rudrum és Nicholas Stavris, illetve David Rudrum és szerzőtársai tanulmányaira, ill. könyveire hivatkozva<sup>1</sup> a *remodern, automodern, hypermodern, digimodern, renewalism, stuckism, cosmodern, geomodern, automodern, altermodern* vagy a *metamodern* kifejezéseket sorolják fel a „szemantikailag értelmetlen, tautológiákkal túlterhelt »poszt-posztmodern« állapot leírására”.<sup>2</sup>

Természetesen túl könnyű játéknak nevezni a jelen és ezen át a múlt megértésére irányuló igyekezetet. Selyem Zsuzsa például szenvedélyesen érvel egy új korszak mellett, amelyre a metamodern kifejezést tartja megfelelőnek:

---

<sup>1</sup> David RUDRUM – Nicholas STAVRIS, *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Bloomsbury, London, 2015., illetve David RUDRUM – Ridvan ASKIN – Frida BECKMAN, *New Directions in Philosophy and Literature*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2019.

<sup>2</sup> ANDRÉ Ferenc – HORVÁTH Benji, *Metamodernizmus az erdélyi fiatal lírában = Címtelen föld. Fiatal erdélyi metamodern líra*, vál. ANDRÉ Ferenc – HORVÁTH Benji, Erdélyi Híradó Kiadó–Fiatal Írók Szövetsége, Kolozsvár–Budapest, 2020, 8.

Az infotainment korában a fikció banális. Pofás történeteket kitalálni azok a humánok tudnak, akik megengedhetnek maguknak egy kreatív írás képzést némi készpénz ellenében. Ha ennyiből áll ma a regényírás, akkor mint művészetet nyugodtan elfelejthetjük, és rábízhatjuk ezt is a tudományokkal együtt a menedzserekre, akik két dologról biztosan fognak kezeskedni: 1. saját maguk és üzletfeleik számokban kifejezhető nyereségéről 2. belátható időről, ami még hátravan.

Addig is egy 30 másodperces áttekintés, avagy hogy jutottunk idáig. A posztmodern megismerhetőség iránti szkepsziséből lett a tények fékevesztett ignorálása; távolságtartó ironiájából az önfeladt, egoista cinizmus; annak belátásából pedig, hogy az eredetiség minduntalan tovaillan, lett az alkalmazkodás, a konstruált elvárásoknak megfelelés, vagyis a személyes felelősséget hárító, aktuálprimitív törzsi viszonyulás.<sup>3</sup>

A továbbiakban amellet próbálok érvelni, hogy a posztmodern utáni állapot leírására használt terminológiák elméleti bázisa mélyen a posztmodernségben gyökerezik, a „posztmodern-utániség” különféle terminusokkal leírt jelenségei magának a posztmodernnek a belső kérdései mentén értelmezhetők. Éppen ezért, úgy látom, nem arról van szó, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmi fejleményei a posztmodernről való elkanyarodás, esetleg szembenállás stratégiai mentén artikulálódnának, sokkal inkább az látható, hogy bizonyos posztmodern stratégiák elhagyása, más posztmodern stratégiák kiterjesztése figyelhető meg. Ebből következően a 2012-ben megjelent *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*<sup>4</sup> című könyvem vonatkozó gondolatmenetét továbbra is érvényesnek érzem: hogy tehát kb. 2000 óta az *antropológiai posztmodern* terminusa használható azokra a jelenségekre, amelyekről az alábbiakban szó lesz.

<sup>3</sup> SELYEM ZSUZSA, „Az igazság megszabadít. De csak miután végzett veled.”, A Szem, 2019. március 22. Online forrás: <https://aszem.info/2019/03/az-igazsag-megszabadit-de-csak-miutan-vegzett-veled/> (Letöltés ideje: 2021. szeptember 25.)

<sup>4</sup> NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Kalligram, Pozsony, 2012.

Az utóbbi két évtizedben erőteljes hatást váltottak ki a magyar (és világ)-irodalomban azok a művek, amelyek az alárendeltnek adott nyelv regisztereit használják, gyakran olyan traumanyelvet kialakítva, amelyen a marginális, hatalomnak kiszolgáltatott identitás egyáltalán megszólalhat, illetve megszólítható. Ha kontextualizálni szeretnénk ezeket a szövegeket, akkor a hatalom kérdésköre, a hangadás, némaság és elnémitás, a társadalmi hierarchia kérdése válik megfigyelhetővé. A politikai természetű kérdések tudatos, koncentrált felvetése abból az előfeltevésből indul ki, hogy nem létezik ideológiamentes, steril nyelvhasználat – a nyelv, az értelmezői nyelv is, mindig hatalmi kérdéseket visz színre. Vagyis a szépirodalom nyelve is mindig ideologikus és politikai – nem létezhet tiszta, esztétikai nyelvhasználat.

Éppen ezért az érdeklődés tárgya a marginalizált csoportok szépirodalmi nyelvhasználata felé fordult. Hiszen a hatalomból való kizárás a nyelvtől való megfosztás és megfosztottság terében megy végbe, így a szépirodalomban a diskurzusból kizárt identitás egyetlen lehetősége az, ha nyelvként képes reprezentálódni, és ekként hívja fel a figyelmet a társadalmi hierarchia igazságtalanságaira, a kiszolgáltatottságra, az elnyomottságra, az alárendeltségre. Ha nem lenne foglalt a terminus a magyar irodalomtudományban, akkor bátran nevezhetnénk kisebbségi irodalomnak az ide sorolható műveket, mint ahogy a Deleuze/Guattari-féle nyelvhasználat<sup>5</sup> értelmében nevezhetjük is.

Ezek a szövegek több esetben biografikus vagy autobiografikus természetűek: a nyelv hitelét az átéltség, a megtörténtség, a traumatizáltság, a tanúságtétel katartikus ereje jelenti. Az irodalomban felszínre hozott szenvedésnarrációk és egyenlőtlenségi problémák újragondoltatják az egész nyugati társadalom felépítését, hierarchikus viszonyait, a társadalmi szerepeket. Mindez logikusan nem csak az irodalom szűk körében értelmezhető jelenségekre utal.

Nem véletlen, hogy 2020-ban például a legnívósabb lengyel irodalmi díj, a Nike közönségdíját Joanna Gierak-Onoszko nyerte *27 śmierci Toby'ego Obeda* [*Toby Obed 27 halála*] című riportregényével, amely a kanadai

<sup>5</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Qadmon, Budapest, 2009.

társadalomban tapasztalható brutális visszaéléseket dolgozza fel szépirodalmi formában. A kanadai őslakosokkal szemben alkalmazott eljárások közül a szüleiktől elszakított gyerekek sorsára koncentrál, azokra, akikkel elfelejtették anyanyelvüket, kultúrájukat a beilleszkedés érdekében, mivel olyan ún. kollégiumi iskolákba zárták őket, ahol tiltott volt az anyanyelv használata, s elveszítették azt a közös nyelvet, amelyen egyáltalán kommunikálhattak volna szüleikkel. Ezek a – leggyakrabban katolikus – iskolák a teljes elzártság állapotában, kontroll nélkül szó szerint kínzókamrává változtak, ahol az őslakos gyerekek az apácák és papok által a pedofília, a nemi erőszak és a fizikai bántalmazás következtében a legelképesztőbb megalázásokon mentek keresztül – az ilyen típusú iskolákat csak az 1990-es években zárták be véglegesen. A riportregény azt is bemutatja, hogy állami szinten hogyan tussolták el ezeket a bűnügyeket, és csak 2019-ben került sor a legmagasabb szintű állami bocsánatkérésre.

Az mindig a konkrét társadalmi kontextustól függ, mi számít marginalizált identitásnak, de a nyugati kultúrkörben általában mindaz, ami eltér a „fehér középosztálybeli keresztény heteroszexuális férfi” uralkodó identitásképletétől. Olyan identitásformák értelmezhetők tehát alárendeltként a magyar kultúra kontextusában, mint a fekete, a roma, a fizikai munkát végző személy, a vidéki, a zsidó, a meleg, a leszbikus, a transzvesztita, a nő, a gyerekek, és ehhez kapcsolódóan az etnikai, a nemzeti, a vallási és a nemi kisebbségekhez tartozó narrátorok által megjelenített élettapasztalatok. Ebből következően az osztályalapú, vallási, faji, nemi, szociális, etnikai, életkorhoz, betegséghez, elnyomott csoporthoz stb. sorolható kisebbségek bonyolult alá- és fölérendeltségi viszonyain és az 'Idegen', illetve a 'Másik' értelmezésének összetett jelentéstartományain keresztül jelenik meg a fogalom használati köre. Az utóbbi két évtizedben a magyar irodalom egyik legfontosabb nyelvi kérdésévé az vált, hogyan lehet nyelvet adni az említett csoportoknak, hogyan lehet nyelvet adni az alárendeltnek.

Az említett alárendeltségi viszonyokon túl a marginalitás és marginalizáció stratégiájának és perspektíváinak kiterjesztéseként az utóbbi évtizedekben a figyelem centrumába kerültek továbbá a nem humán létezésformák alárendeltségi-hatalmi diskurzusai is. Az emberi létezés néma kísérői, az állati és növényi létezés perspektívái és sajátos nyelvei az irodalomtudományi diskurzus részévé váltak olyan elméleti irányzatok által, mint az ökokritika, az etikai kritika, az *animal studies* és a *critical*

*plant studies*. Ahogy Eric Baratay írta, a történelmet meg kell szabadítanunk az antropocentrikus víziótól, bele kell helyezkednünk az ember társainak nézőpontjába, át kell vennünk a perspektívájukat, és e más életformák perspektívája felől újraolvasnunk az irodalmat, azt, amit már ismerünk, decentralva elbeszéléseinket.<sup>6</sup>

Az alárendelt fogalmát a marxista Antonio Gramsci<sup>7</sup> kezdte el használni írásaiban kulturális-ideológiai értelemben, majd pedig a posztkoloniális irodalomtudomány egyik kulcsfogalmává vált. Nemzetközi sikeréhez jelentősen hozzájárult Gayatri Chakravorty Spivak 1988-ban megjelent, *Can the Subaltern Speak?* (Szóra bírható-e az alárendelt?) című tanulmánya, amelynek címébe emelte, s egyúttal szélesebb elméleti diszkurzusba állította.<sup>8</sup> Spivak írásában többször hivatkozik Michel Foucault hatalomelméletére, Gilles Deleuze filozófiájára és Edward Said posztkolonializmus-konceptiójának egyes elemeire – talán nem túlzás azt állítani, hogy az alárendelt nézőpontjának, poétikájának és elméleti hátterének e három szerző munkássága jelenti az elméleti alapjait. Az 1980-as évektől az „alárendelt” használati köre a neomarxista filozófia, a dekonstrukció, a posztkoloniális irodalomelmélet, a *cultural studies*, a feminista irodalomtudomány, a traumaelmélet, az ökokritika, az *animal studies*, a queer-elmélet, a multi- és transzkulturalizmus, a *critical plant studies*, valamint a hálózatelmélet kontextusában is jelentős.

Ami a posztkolonialista irodalomelmélet számára a kolonializált, sötét bőrű őslakos, az a posztmodern feminizmus esetében az elnyomott női identitás, a queer-elméletben a transznemű, a meleg és a leszbikus, az ökokritikában és az *animal studies*ban a néma, szenvedő állat és természeti környezet, a *critical plant studies*ban a figyelmen kívül hagyott növény, a transznacionális irodalomtudományban a migráns, illetve a hibrid identitású személy. Ezek az elméleti értelmezési bázisok az 1980-as évektől kezdődően jelentek meg, hangsúlyosan a posztmodern irodalomtudomány

<sup>6</sup> Eric BARATAY, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, ford. Paulina TARASEWICZ, Wydawnictwo w Podwórkach, Gdansk, 2014, 9–10.

<sup>7</sup> Antonio GRAMSCI, *Filozófiai írások*, szerk. HUSZÁR Tibor, ford. ROZSNYAI Ervin, Kossuth Kiadó, Budapest, 1970.; Antonio GRAMSCI, *Válaszút a pedagógiában*, szerk. Mario Alighiero MANACORDA, ford. BÓLYAI IMRÉNÉ, Akadémiai, Budapest, 1979.

<sup>8</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Szóra bírható-e az alárendelt?*, ford. MÁNFALAI Alice – TAMAY László, Helikon, 1996/4., 450–483.

kontextusában. A felsorolt elméleti irányok mind az alárendelt pozíciójának egy-egy részterületre való kiterjesztéseként értelmezhetők, annak az elméleti diskurzusnak a kiterjesztéseként, amely egy-egy alárendelt identitás nézőpontjából értelmezi újra a nyugat-európai kultúra egészét és annak irodalmi produktumait.

Ebből következően nincs okunk nem a posztmodern kontextusában értelmezni ezt a folyamatot. Az alárendelt poétikája a posztmodernen belül megfogalmazódó stratégia, amely továbblépett a posztmodern posztstrukturalista verziójához képest. A szöveg új interpretációs lehetőségei felé mozdult el, olyan újfajta elméleti bázisként, amelynek irodalomelméleti-szövegértelmezői teljesítménye a humán identitás hierarchikus pozícióit körülvevő hatalmi és nyelvi eljárások, kódolások feltárásában érdekelt a belehelyezkedés, a beleélés, az átélés, az empátia és a radikális perspektívaaváltás következtében – éppen ezért gondolom használhatónak (továbbra is) az *antropológiai posztmodernt* mint átfogó terminust, a posztmodern irodalom harmadik paradigmájaként, a korai és az areferenciális posztmodernhez viszonyítva.

Az alárendeltség fogalmának kiterjesztése napjainkban is befejezetlen, lezáratlan projekt. Borbély Szilárd már 2004-ben „...»áhítatos dadogás« és logopédia...” *A fogyatékoság jelensége az irodalomtudományban* című tanulmányában foglalkozott ezzel a kérdéssel, tehát az alárendeltség kategóriájának és irodalomelméleti értelmezhetőségének kérdéseivel. Borbély tökéletesen tisztában volt azzal, hogy: „*A fogyatékoságra* különösen érvényes, hogy rejtőzködő volta miatt a kulturális változások, az értelmezői beidegződések átrendeződésével válik »olvashatóvá«.”,<sup>9</sup> de azt kénytelen konstatálni, hogy:

A fogyatékoság azonban, bármilyen fogyatékoság, úgy tűnik, nem alakított ki sajátos nyelvhasználatot abban az értelemben, ahogy az irodalmi szövegek a hétköznapi nyelvhasználathoz képest nyelvként (metanyelvként) írhatóak le. Az is vitatható, hogy

<sup>9</sup> BORBÉLY Szilárd, „...»áhítatos dadogás« és logopédia...” *A fogyatékoság jelensége az irodalomtudományban = Tágabb értelemben vett gyógypedagógia*, szerk. ZÁSZKALICZKY Péter – VERDES Tamás, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Főiskolai Kar Kölcsey Ferenc Szakkollégiuma, Budapest, 2004, 541.

a proletár szerző proletár volta milyen mélységben íródik bele nyelvhasználatába, de a vak szerző vaksága a nyelvhasználatán – legalábbis az irodalomtudomány jelen állása szerint – nem hagy megragadható nyomot. (...) Ez a kudarc persze könnyen lehet, hogy rossz kérdésfeltevéseink, olvasói és értelmezői vakságunk következménye, ami megváltozhat. A feminista irányzat megjelenése az irodalomtudományban szemléletes és közeli példát szolgáltathat ilyen természetű váltások lehetőségére.<sup>10</sup>

A Borbély Szilárd által megsejtett elméleti tér megjelenítésével Rosemarie Garland-Thompson 1996-os *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* című könyvében már erőteljes ajánlatot tesz a fogyatékoság irodalomelméleti kontextusának kidolgozására.<sup>11</sup> Olyan elméleti háttér jelenik meg ebben a műben, amely minden bizonnyal a magyar irodalomtudomány számára is rengeteg inspirációt jelenthet, és nemcsak az utóbbi két évtized magyar irodalmának vonatkozásában. Mindenesetre az, hogy Borbély Szilárd ösztönösen ráérezett a megközelítés lehetőségére és jelentőségére, sokat elárul egyrészt a magyar irodalom helyzetéről, aktuálisan felvetődő kérdéseiről, másrészt Borbély személyes problémaérzékenységről és arról az elméleti kontextusról, amelyben elgondolta műveit.

A posztkolonializmus, a feminizmus, az ökokritika, a *disability studies*, a queer-elmélet, az *animal studies*, a *critical plant studies* és a transzkulturalizmus diskurzusképleteinek kiterjesztése azt is jelentette, hogy jelenleg ténylegesen is forradalmi időket élünk, amikor az alárendeltségi viszonyok folyamatos felszínre hozása figyelhető meg, az identitás radikális átértékelődése, amikor is az irodalom koncentráltan az alárendeltségi viszonyokkal, az alárendelt identitások reprezentációjával, a marginálisnak adott hang és nyelv kialakításának kérdéseivel szembesíti az olvasót. Ez a kulturális váltás a művészi élet egészét áthatja, tabuizált és marginalizált témákat emel ki és nevez meg, gyakran az önéletrajzi írás retorikai eszközeivel él, új fókuszálás jellemzi, megváltozik a perspektíva iránya, az irodalom az érzékenyítés területévé

<sup>10</sup> Uo., 546.

<sup>11</sup> Rosemarie GARLAND-THOMSON, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia UP, New York, 1996.

válík, a traumatikus tapasztalatok kimondásának helyévé, az identitás felmutatása az alárendeltség, az idegenség és a másság elemeit hangsúlyozza. Ebben a kontextusba helyezhető a #MeToo-irodalom, a családi erőszak, a szexuális visszaélések, a pedofília tematikája (Szvoren Edina, Mán-Várhegyi Réka, Halász Rita), az áldozat és a gyermek nézőpontjának megjelenítése (Borbély Szilárd, Mécs Anna), az újfajta történelmi regény, amely a tabuizált, a hivatalos nemzeti történelem narratívájától eltérő történelmi eseményekre koncentrál (Závada Pál, Zoltán Gábor, Tompa Andrea), továbbá az ún. szegénységirodalom, amely a szociográfiai narratíva lehetőségeit használja fel, hogy nyelvet adjon az alárendelt identitásnak (Szilasi László, Kiss Tibor Noé, Juhász Tibor). Ide sorolható az állati és növényi létezés új perspektíváinak reprezentációja (Zilahy Anna, Sirokai Mátyás, Korpa Tamás) és a fogyatékosságirodalom is (Kormányos Ákos). Az alárendelt identitás megjeleníthetőségének lehetősége miatt erőteljes hangsúly esik az olyan műfajokra, mint az önéletrajzi és naplóregény (Nádas Péter), illetve az útirajz (Bánki Éva, Szálinger Balázs, Kiss Noémi, Csehy Zoltán), és sajátos új műfajként reprezentálódik az ún. transzkulturális irodalom (Melinda Nadj Abonji, Kun Árpád), a nem heteronormatív szexualitásról szóló vagy *coming-out*-próza (Kiss Tibor Noé, Nádasdy Ádám, Dunajcsik Mátyás), illetve a poszthumán-antropocén diskurzus antropológiai horizontjából értelmezett hatalmi viszonyok kérdése (Bartók Imre, Nemes Z. Márió, Moskát Anita).

Az antropológiai posztmodern fogalmának 2009-es bevezetése<sup>12</sup> és a már említett 2012-es bővebb kifejtése óta eltelt időszakban megjelent prózai alkotások közül minden bizonnyal Borbély Szilárd *Nincstelenek* (2013) című regényében megy végbe a legkomplexebb módon az alárendelt nyelvének kiterjesztése. Hogy valóban nyelvi problémáról is szó van, arra csak egyetlen példa a narráció visszatérő szólama, a „Mi úgy hívjuk...”, amely az uralkodó és távoli nyelvhasználat mellett a kisebbségi, marginális, regionális nyelv alárendeltségére utal. Az uralkodó nyelvhasználat ellenében működtetett regionális nyelv már Bódis Kriszta *Kemény vaj* (2003) című regényében is az alárendeltség retorikáját hivatott megteremteni, legutóbb pedig Háy János *Mamikám* (2021) című regényében érhető tetten hasonló igény.

<sup>12</sup> NÉMETH Zoltán, *A magyar irodalom története 1945–2009*, Bél Mátyás Egyetem, Besztercebánya, 2009.



A *Nincstelenek* reménytelen, kilátástalan világa egymásra kopírozza az alárendeltségi viszonyokat, pozíciókat és nyelveket, a regény terét és szereplőit a trauma diskurzusa reprezentálja, építi fel. Valóban, a regény a trauma nyelvi építményeként, épületeként, annak emlékműveként, monumentumaként jelenik meg, amelynek az egyetemes traumatikus viszonyok a kötőanyaga. A retorikai építmény ebből adódóan erőteljesen hierarchikus jellegű, az egyes szinteken a diktatúrának alávetettek sora, a falu lakossága, a paraszt, a munkás, a gyerek, a nő, a zsidó, a cigány, az idős ember, a testi fogyatékos identitása, kiszolgáltatottsága, traumatikus dimenziói helyezkednek el, alattuk az állati lét mint a kiszolgáltatottsági viszonyok legalsó szintjére került létforma jelenik meg. Ezek a marginalizált identitások a regény bonyolult alárendeltségi hálózatát hozzák létre, kapcsolatukat, viszonyukat a trauma alakítja. A Borbély Szilárd regényébe írt nyelvjárási kifejezések egyszerre utalnak ebben a világban a normatív retorika tökéletlenségére és fenntarthatatlanságára, miközben a nyelvjárás az irodalmi vagy köznyelv alávetettjeként, kitaszítottjaként jelenik meg, a szégyen artikulációjaként.

Arra, hogyan lehet az alárendelt nyelvet, tehát a dialektust a stigmatizálás és a parodisztikus jelentésadás elhagyásával működtetni szépirodalmi szöveggént, Száz Pál *Fűje sarjad mezőknek: Phytolegendárium* (2017) című kötete ad lehetőséget. Prózakötetében a marginális a hangon, a nyelven és a tipográfián keresztül artikulálódik. A mű tipográfiai eljárásaival egy nyelvjárásleíró szöveg, a fonetikus lejegyzés képét jeleníti meg, főként az *ě*, az *ē*, az *ā* stb. betűk szövegbe írása által: „No akkor bedőt a rencēr, gyütt mēgin a háború, begyütt a Hortielftárs a fehér lovon, akkor ezék a cseszlovák nípék megjettek, jáj, nyēchcēmē uzs zasz magyarov, cso tu sznami bugyē, cso bugyēmē, istállómestēre a Hortigrófúrnak?” Ez az eljárás azonban nem pusztán az alárendelt nyelv diadala a vizualitáson keresztül, az írás médiumán artikulálódva, hanem a vokalizáció is, amennyiben radikálisan újrendezi a standard nyelvű és helyesírású szöveg sterilitását. Száz Pál szövege megalkotja és átrendezi az olvasás zenei terét, kottát ad a szövegnek egy pluricentrikus nyelvfelfogás lehetőségeként. Nem véletlen, hogy a szöveg hangoskönyv formájában a dialektus „énekén”, „zenéjén” keresztül is jelentéseket generál.

Csehy Zoltán 2016-ban megjelent *Arc, arcrongálás, maszkos játék* című, *Az ún. szlovákiai magyar irodalom nyelveiről* alcímet viselő tanulmányában

Hunčík Péter nyomán<sup>13</sup> „szlovmagy”-nak nevezi a Szlovákiában használt magyar nyelvet, amelynek pozícióját a következőképpen határozza meg:

A szlovmagy nem a szlovák és a magyar egyenrangú keveredése vagy keverése, hanem egy harmadik minőség, mely ugyanakkor nem azonos távolságra esik a két alapnyelvtől. A szlovmagy valójában magyar (egy szlovák alig értene belőle valamit), a magyarhoz képest mozdul el, és nem helyette, hanem vele együtt vagy benne létezik. Ideális értője a kisebbségi magyar: csakhogyan irodalomról lévén szó, ezek a művek nem a kommunikációs alapstratégiák megértéscentrikus gesztusaira fókuszálnak, hanem sokkal inkább az idegenség varázására vagy a másság költőibb, a szociokulturális tér „referenciálisabb” megfogalmazhatóságára törekszenek.<sup>14</sup>

A fentiekhez csak azt tehetjük hozzá, hogy nyelvészeti szempontból a magyar aszimmetrikus pluricentrikus nyelvnek számít, hiszen a magyarországi nyelvhasználat a domináns a romániai, szlovákiai, szerbiai, ukrainai nyelvváltozatokhoz képest, és hogy a felsorolt nyelvek mindegyike nemcsak a románból, szlovákból, szerbből, ukránból átvett kifejezésekben tér el a magyarországi nyelvhasználatától, hanem abban is, hogy erőteljesebbek benne az archaikus és a nyelvjárási elemek, valamint a magyarországi nyelvhasználatra jellemző bizonyos kifejezések szinte teljes hiánya figyelhető meg bennük.

A nyelvi kontaktusjelenségek más szintjén helyezkedik el Peter Macsovszky *Tantalópolis* (2015) című regénye, amely a transzkulturalizmus poétikájának, a nyelvi keveredés, a kulturális hibridizáció, az interetnikus kapcsolatok és a globalizmus dinamikájának feszültségeiből teremti meg nyelvét.

<sup>13</sup> HUNČÍK Péter, *Szlovmagy*, Látó, 2016/4., 6–8. Online forrás: [http://epa.oszk.hu/00300/00384/00144/pdf/EPA00384\\_2016\\_04\\_006-008.pdf](http://epa.oszk.hu/00300/00384/00144/pdf/EPA00384_2016_04_006-008.pdf) (Letöltés ideje: 2021. október 2.)

<sup>14</sup> CSEHY Zoltán, *Arc, arcrongálás, maszkos játék (Az ún. szlovákiai magyar irodalom nyelveiről – vázlat)* = *Nova Posoniensia VI., A pozsonyi magyar tanszék évkönyve / Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry*, szerk. MISAD Katalin – CSEHY Zoltán, FiF UK-Szenczi Molnár Albert Egyesület, Pozsony, 2016, 173.

Macsovszky kétnyelvű szerző,<sup>15</sup> szlovák és magyar nyelven is több kötete jelent meg, a nyelv számára azonban nem a nyelvi-kulturális homogenizáció terepe. Éppen ellenkezőleg, hiszen a *Tantalópolis* című szlovák nyelvű regény narrátorának, Szoborkaynak az identitásába eleve, születésétől kezdve beleírja magát a magyar-szlovák identitás kettőssége:

Miért nem olvas útirajzokat Szoborkay? Mert magyarul vannak. Sokáig úgy gondolja, hogy ő azon a nyelven nem tud olvasni, és hogy soha nem is lesz szüksége arra, hogy tudjon. Hasznosabb jól elsajátítani az államnyelvet. Mondja anya és a nagyszülők helyeselnék. És továbbra is mindnyájan magyarul beszélnek Szoborkayval.

Szoborkay kettős kisebbségi identitásába, amely az alárendeltség mintázatait rendkívül érzékenyen és összetetten (például a gyerekkori olvasmányain keresztül is) megjeleníti, felnőttként a globális jóléti kapitalizmus jóvoltából megtapasztalt hibrid identitás íródik bele. A születési adottságként megjelenő transzkulturális helyzet így két arcát mutatja az olvasó felé: egyrészt a kisebbségi alárendeltség mintázatain keresztül, másrészt a regény folyamán egyre erőteljesebbé válik a globális világ hálózatos-dinamikus transzkulturalizmusa. A felnőtt Szoborkay élete ugyanis sajátos nomadizmusba fordul át, egyetemi karrierje Hollandiába, majd Brazíliába sodorja. Utazásai során transzkulturális egyéniséggé válik, eredendően kettős, magyar-szlovák identitása szinte megsokszorozódik, a Brazíliában egymásra rétegződő indián, afrikai, portugál, japán stb. identitások megfigyelőjévé és egyúttal lejegyzőjévé válik regényén keresztül.

Az utazás és az új, szokatlan életformák a kommunikáció új formáiként jelennek meg a regényben a határátlépés, a kulturális keveredés, az idegenség és a soknyelvűség értelmében. A címadó Tantalópolis egy (fiktív) brazíliai

<sup>15</sup> „Az én anyanyelvem a magyar. Otthon, anyámmal, nagyszüleimmel és dédszüleimmel csak magyarul beszéltem. Iskoláim azonban szlovákok. Így mindkét nyelvet eléggé bizonytalanul használom. A szlovák nyelv nekem hivatalos nyelv marad. Meg eszköz, hogy kommunikálni tudjak a szlovák barátaimmal és a szlovák olvasókkal. Az irodalom, amikor könyv lesz belőle, hivatalos dolog.” N. TÓTH Anikó, *A meg nem valósított tervek kísértetként visszajárnak. N. Tóth Anikó beszélgetése Macsovszky Péterrel*, Irodalmi Szemle, 2021/7–8., 77.

város neveként jelenik meg, ahonnet a narrátor visszanéz életére, értelmezi azt, felidézi gyermekkorát, rendkívül sokféle szöveg- és műfajtípust mozgósítva: a napló, az emlékirat, az esszé, a képleírás, a műtárgyleírás, a műértelmezés, az útirajz, a monológ, a könyvismertetés, a recenzió stb. műfaji elemei keverednek a műben. A sajátos mondatritmusban, az interpunkciókat és főként a mondatzáró pontokat nem a megszokott helyükön használó, a megszokott-várt mondatokat folyton megakasztó, leállító-újrakezdő, szokatlanul, furán, aritmikusan „lélegző” regény fragmentált nyelvéből kirajzolódik egy dél-szlovákiai, szlovákiai magyar származású egyetemi tanár, Szoborkay, aki szlovák nyelvű regényben idézi fel gyerekkorát, gyerekkori – főként magyar – olvasmányélményeit, tudományos karrierjének állomásait, teszi közzé a kedvenc írójáról, Szentkuthy Miklósról és kedvenc festőiről, Csontváryról és Hokusairól szóló eszmefuttatásait, valamint írja le braziliai élményeit, tapasztalatait.

Peter Macsovszky *Tantalópolis* című regénye úgy veti fel a szlovákiai magyar identitás kérdéseit, hogy azokat új perspektívák által dinamizálja – transzkulturális, transznacionális kontextusba helyezi. A feszítő távolság, amely a regény főszereplőjének szülőföldje, Dél-Szlovákia és választott városa, a braziliai őserdő szélén elhelyezkedő nagyváros, Tantalópolis között húzódik, újraértelmezi nemcsak a braziliai, hanem a szlovákiai és a szlovákiai magyar miliőt is. A *Tantalópolis* olyan olvasásalakzatokat is működésbe léptet, amelyek a „szlovákiai magyar regény” „műfajaként” is kódoltatják. Sőt, akár a Fábry Zoltán-féle „szlovákiai magyar nagyregény” koncepcióját is felfedezhetjük benne – csak éppen szlovák nyelven megírva, 21. századi történetbe helyezve. A transzkulturális-transznacionális irodalomfelfogás felől nézve Peter Macsovszky, azaz Macsovszky Péter szlovák nyelvű *Tantalópolis* is része a (szlovákiai) magyar irodalomnak.

A fentebb említett három regény, Borbély Szilárd, Száz Pál és Peter Macsovszky művei nemcsak tematikus problémaként, hanem hangsúlyozottan önreflexív nyelvi kérdésként mutatják fel az alárendeltségi viszonyokat, a nyelvnek nem természetes, denaturált, a tanúságtétel stratégiáján alapuló retorikai eljárásai által. Kiterjesztik a marginalitáspoétikát, nyelvet adnak az idegenségnek, az alárendelt emancipációját reprezentálják. Az általuk felvetett kérdések napjaink posztmodern irodalmának kérdései, az *antropológiai posztmodern* stratégiáinak értelmében.

Kötetünk az ELTE BTK szervezésében 2021. május 20-21-én megrendezett *A 20-21. századi elbeszélő próza a magyar és a világirodalomban* című online konferencia előadásainak írásos változatát, ezek nagyobb hányadát teszi közzé. A tizenkét tanulmány jelentős hányada a mai magyar elbeszéléspoétikai diskurzusok élvonalába tartozik, s biztonsággal igazíthat el a 21. század első évtizedeiben leginkább releváns prózaelméleti kérdésfeltevések között, a regények atmoszférateremtő nyelvi műveleteitől és a hangulat poetológiai alakzataitól az elbeszélő irodalmi tanúságtételek autorizáló vagy hitelesítő eljárásain vagy keretein, ezek ellentmondásos funkcionálásának kérdezésén keresztül prózanyelv és geopoétika illetve kulturális antropológia összefüggéseiig, sőt a szörnyszerűség prózatörténeti konstellációinak feltérképezéséig, nem beszélve a narratív metafikció illetve önreprezentáció bonyodalmas, önfelszámoló mozgásának értelmező vizsgálatáról. De éppúgy helyet kapott a kötetben a kognitív nyelvészet stilisztikakutatásának narratív applikációja, mint a lélektani regény műfaji kerete körüli esztani eszmefuttatás vagy a posztmodern utániként aposztorfált próza történeti áttekintése, illetve a fordításanalízis.



ELTE | BTK  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR