

Az emlékező képzelőerő

reciti

Az emlékező képzelőerő

Konferenciakötet

Szerkesztették

NAGY BEÁTA
SURÁNYI BEÁTA
UJVÁRI NÓRA

r e c i t i
Budapest · 2021

ELTE, Romantikus és kora modern magyar irodalom
doktori program

A *Jelenlét(hiány) – emlékezés – titok: A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége (RomKép II.)*, 2017. december 9-én rendezett konferencia szerkesztett előadásait tartalmazó kötet az ELTE BTK HÖK Tudományszervezési és Kutatási Pályázat támogatásával jelent meg.

Köszönet Takács Emmának és Pintér Kittinek a szerkesztés során nyújtott segítségükért.

A borító Caspar David Friedrich *Frau vor untergehender Sonne* című festményének felhasználásával készült.



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-615-6255-19-8

Kiadja a r e c i t i,
a BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <https://www.reciti.hu>
Borítóterv: Szilágyi N. Zsuzsa
Tördelte: Hegedüs Béla
X_YZ₁TeX, Linux Libertine, Linux Bioninum O

Tartalom

EISEMANN GYÖRGY	
<i>Előszó</i>	7
I. Képzelőerő a kisepikában	9
KUSPER JUDIT	
<i>Ambrus Zoltán mítosz- és meseolvasatai</i>	
<i>A Ninive pusztulása mint a romantikus mese(műfaj) dekonstrukciója</i> . . .	13
SURÁNYI BEÁTA	
<i>Kicsinyítő képzelet</i>	
<i>Jókai Mór: A leaotungi emberkék</i>	35
KIS PETRONELLA	
<i>Hangok transzcendenciája</i>	
<i>Csáth Géza: Szonáta pathétique.</i>	45
SASS VIVIEN	
<i>A máshollét Petelei novellisztikájában</i>	57
STROMMER BETTINA	
<i>A tragikus jelenléte és hiánya a Tömörkény-novellában.</i>	67
II. A hiánytapasztalat hatásai	76
KOVÁCS GÁBOR	
<i>Lázálom, önkívület, emlékezés</i>	
<i>Gárdonyi Géza: A láthatatlan ember.</i>	79
KERPICS JUDIT	
<i>Egzotikus vidékek Jósika Júlia Közlések a külföldről kötetében</i>	97

DOBOS BARNA	
<i>Terek és történetek</i>	
<i>Az emlékezés alakzatai Pulszky Terézia emlékirataiban.</i>	109
TÁNCZOS PÉTER	
<i>A felismerés problémája Novalis Himnuszok az éjszakához</i>	
<i>című művében</i>	123
III. A múltidézés módjai	135
UJVÁRI NÓRA	
<i>Utas és állomásai</i>	
<i>Szerb Antal regényének értelmezéséhez</i>	139
NAGY BEÁTA	
<i>Hangulat és képzelőerő – A jelenlét anyagtalansága</i>	
<i>(Harsányi Kálmán: A kristálynézők)</i>	151
HLAVACSKA ANDRÁS	
<i>Torztükörstádium</i>	
<i>Közelítés David Rühm Vámpír a díványon című filmjéhez a Drakula</i>	
<i>pszichoanalitikus olvasatai felől</i>	167

Előszó

Az alkotás szenvedélyének és a szervezés képességének az együttese romantikus erény, mely ezúttal is előmozdítja számos, többé-kevésbé hasonló területen működő, de szakmailag többféle úton járó kutató jelenlegi tevékenységének a megismertetését. Az ELTE ITDI *Romantikus és kora modern magyar irodalom* programjának szerkesztő hallgatói az újabb konferenciakötet kiadásával és egy még újabb, éppen a megjelenést követően zajló – szintén könyvalakú publikálásra szánt – konferencia megrendezésével bizonyítják, hogy immár állandósulón lelkes törekvésük, tartósan színvonalas munkájuk jeles teljesítményeket hoz a felszínre, s komoly eredményeket kínál az érdeklődőknek. A segítségükkel nyilvánosságot nyerő kutatások a tudományos diszkurzus nyelvén méltóképpen csatlakoznak tárgyukhoz, a romantikus-későromantikus, valamint a kora modern irodalom mindmáig ható kezdeményezéseire, napjainkat is alapvetően meghatározó fejleményeihez. Igazi modern – azaz posztmodern – romantikusokként fedezik fel és értik meg hagyományaink hozzánk szóló üzeneteit, mindazt, amit a változások forrágában hajlamosak lennénk elfelejteni, holott a leginkább szükség lenne aktualitásuk számon tartására.

A kötet három nagyobb részre tagolódik, ami valamelyest a bevezetés – kidolgozás – visszatérés zenei-szerkesztési logikájára is emlékezteti az olvasót. A képzelőerőre vonatkozó markáns kérdésfeltevéseket a második részben az evilági „hiánytapasztalat” bizonyos következményeinek-hatásainak a felmérése követi, majd a hagyomány jelenlétének – mintegy a válaszadás funkcióinak – a módozatai zárják az írások együttesének megfelelő szerkesztői megfontolások ívelését. Ezen belül a századforduló reprezentáns műfajának, a novellának a felidézésével indít a kötet, de most nem a „ködlovagok” kispórájára összpontosít, hanem olyan tipikusan későromantikus alakításokra, elsősorban a 19. század második felének jellegzetes formáira, melyek számos kortárs stílárís-történeti fejleménnyel álltak párbeszédben a naturalizmustól az impresszionizmusig, a realizmustól a szecesszióig. A kor-

szak e sokféle irányzatának viszonyítása-összeolvasása révén pedig ezúttal is határozottan kidomborodnak egy későromantikus és kora modern történeti-nyelvi paradigmarend vonásai. A mitikus és a mesei műfajok újjáformálása (Ambrus Zoltán), a zenei hangok esztétista érzékelése (Csáth Géza), a vidék-város viszonylatból kibomló idegenség-, illetve máshollét-tapasztalat (Petelei István), valamint a tragikum modernizálódása (Tömörkény István) képezik a korszakból joggal kiemelt történeti fejleményeket-csomópontokat, s persze hozzájuk társul az akkortájt ugyancsak megújuló, sohasem kihagyható Jókai-prózára kitekintés, ezúttal a „kicsinyítő képzelet” mediális játéka nyomán, miáltal a „laterna magica” optikai élménye befolyásolja mind a narrációt, mind az olvasatot.

S ennek megfelelően gazdagodik további árnyalatokkal a képzelőerő fogalmának a jelentése. Manapság már aligha vonható kétségbe, hogy a képzelőerő Kanttól Hegelig vagy éppen Hölderlintől Vörösmarty Mihályig nemcsak a művészi alkotás fantáziabirodalmához rendelve mutatkozik mellőzhetetlennek, de mind szélesebb filozófiai és antropológiai – kulturológiai – távlatot is nyer. A 19. század során egyre inkább felismerszik, mennyire alapvetően járul hozzá egyáltalán az emberi megismerés tevékenységéhez, ahogy jelen kötet írásai szintén tovább tágitják érvényességének megszokott, alkotáslélektani köreit. A kora romantika világából ezúttal Novalis művészete kerül elő ilyen összefüggésben. Úgy tűnik, a *Romkép*-konferenciák egyre gyarapodó története mintha leképezné valamelyest magának a képzelőerőnek a romantikus indíttatású, de a posztmodernitásban számunkra kiteljesedőnek – már-már művészileg egyetemessé válónak – tűnő pályafutását. Amikor René Wellek szembeszállt egyes, a romantikát leértékelő modern felfogásokkal, akkor köztudomásúlag három fogalommal operált, három ismérvet sorolt fel: a képzelőerő, a természet és a szimbólum (mitologizmus) jellemzőit. E nagyhatású meglátás legalábbis kiindulásul szolgálhat az olyan interpretációk elméleti megfontolásaihoz, melyek éppen a romantika művészete – például „retorikája” vagy nyelvének mediális immaterialitása – kapcsán lépnek túl a szubjektív fantázia és az objektív természet megkülönböztetésén, s a mindezt kifejezőnek vagy eszközként szolgálónak látott szimbolizáció alárendeltségén. A tanulmányok arra hívhatják fel a figyelmet, hogyan foglal magába egyre többet a képzelőerő egyre tágabban értelmezhető jelensége a nyelvi kreativitás, az alkotás általában vehető létmódjából, hogyan szélesedik-gazdagodik e fogalom az utóbbi „hosszan tartó” két évszázad során újabb, s újabb összetevőkkel. A legkorszerűbb kultúratudományi érvelésekre

is támaszkodva, de a nyelv művészetének primátusát szem előtt tartva képesek az értekezések több esetben – nyugodtan kijelenthető – akár revelatív mozzanatokot is tartalmazó újraértelmezésekre, a kánonban többé-kevésbé háttérbe szorult művek poétikai jelentőségének kimutatására. Ilyen fejtegetések világítanak rá például Gárdonyi Géza regényének érzékenyen összetett és jól formált elbeszélésmódjára, melyben a szereplői „önkívület” egészen eredeti módon teremti meg a narratív önreflexivitás eljárásait, a „láthatatlan ember” történetének poétikájában. S hogy a fantázia teljesítménye hogyan függhet össze a tértapasztalat egzotikumával és az emlékezés alakzataival, arra Jósika Júlia külföldi „közlései”, valamint Pulszky Terézia emlékiratai, illetve a róluk szóló tanulmányok utalnak.

Ami pedig a harmadik blokkot, a „múltidézés módjait” illeti, a romantikus látásmód transzformációi, Harsányi Kálmántól Szerb Antalig húzódó változatai mellett, a romantikus vízió modern technológiáját, a filmművészetnek a közegét vizsgálja nagy sikerrel a David Rühm *Vámpír a díványon* című filmjéről szóló, a Drakula-jelenség pszichoanalitikus olvasataira is támaszkodó tanulmány. A „kristálynézők” történelmi látomása, vagy az *Utas és holdvilág* lapjain a toszkán táj földöntúli szépsége pedig – a prózai szövegek optikai medialitása révén – úgyszintén immár napjaink receptív készségei szerint kelhet egészen új életre a szövegek partitúrája és annak érzékeny olvasatai nyomán.

A kötet szerkesztői, az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolája *Romantikus és kora modern magyar irodalom* programjának hallgatói: Nagy Beáta (aki időközben fokozatot szerzett), Surányi Beáta és Ujvári Nóra. Mellettük köszönet illeti a kötet egyetemi támogatóit, s az előadást tartó, majd a tanulmányukat végül nyomtatásra készen megfogalmazó szerzőket. Az egykori plenáris előadások megtartóinak, tudományágunk igen rangos kutatóinak külön elismerendő a részvétel vállalása, a fiatalokkal fellépés ösztönző és bátorító gesztusa. A szerzők többsége pályakezdő irodalmár, vagy szintén doktori hallgató, s joggal remélhető, hogy tanulmányaik vagy szakmai bontakozásuk későbbi szakaszát is kedvezően segítette elő az egymás törekvéseit kölcsönösen megismertető konferenciárészvétel. Mindnyájan érezhették az egykori tanácskozás iránt kifejeződő intenzív érdeklődést, melyet valószínűleg a szövegek szerkesztése közben sem felejtettek el, s amely az eredmények papíralapú közlését is föltehetően eléri. A kötet egésze igazi példája az úttörés nehézségeinek és örömeinek, s olvasóit is a benne feltárulókhoz hasonló szellemi kalandok ígéretével hívja fölfedező útra, vitára, együttgondolkodásra.

I.

KÉPZELŐERŐ A KISEPIKÁBAN

KUSPER JUDIT · (EKE, Eger)

Ambrus Zoltán mítosz- és meseolvasatai

*A Ninive pusztulása mint a romantikus mese(műfaj)
dekonstrukciója*

Míg a romantika felfedezi majd saját (irodalmi) poétikával látja el a mese korántsem könnyen körvonalazható műfaját, addig a posztromantikus poétikák éppen a korábban létrejött képleteket és műveket igyekeznek dekonstruálni. *A boldogan éltek, míg meg nem haltak* népmesei keretézése szűknek bizonyul, az allegorikus jelentésképzés talaját veszíti s mintegy karnevalizálódva hódol be új formáinak, retorikájának. A 19. század végének magyar irodalmában Ambrus Zoltán novelláiban, mese- és mítoszparafrázisaiban ismerkedhetünk meg az elcsúsztatott allegóriákkal, elbizonytalanított mítoszokkal.

Mielőtt megismerkednénk Ambrus novellaszövegeivel, tekintsük át, mihez viszonyíthatjuk a műfajolvasatok dekonstruktív konstituálódását, mit érthetünk a 19. század végének, 20. század elejének, majd immár a 21. század kérdezőhorizontján a mese vagy a mítosz műfaji megjelölése alatt, milyen vágy munkálkodott a romantikus majd posztromantikus alkotókban a mesei vagy mítoszi megszólalások, poétikai előfeltevések kialakulásakor.

A műfaji olvasatok lehetőségei – a mítoszok

„Teli érdemmel, mégis / költőien lakozik / Az ember ezen a földön” – írja Hölderlin *Csodás kékségben...* című versében. Az emberi lét alapja, feltétele itt a poézis, a költőiség, a költői képeken keresztül történő ön- és világértelmezés,

metaforikus, allegorikus és szimbolikus olvasatok létrehozása. Történetek születnek, melyek mesékké, mítoszokká, teljes mitológiaiakká állnak össze, s melyek nem a (sokszor még nem is létező) tudomány köntösét kívánják magukra öltetni, ám szinte mindig az adott közösség tudásának felhasználásával, közvetítésével igyekeznek érvényes válaszokat kínálni a folyton új kérdésekkel közeledő befogadónak.

A görög *μῦθος* (müthosz) szó (beszéd, elbeszélés, beszélgetés) jelentésárnyalatai éppen arra hívják fel figyelmünket, amit a magyar mese kifejezés is takar: egy olyan, alapvetően se nem irodalmi, se nem vallási műfaj született, mely sokkal közelebb áll a mindennapi beszédhez, a közbeszédhez, mint a (szigorúbb) műfaji kritériumokat felvonultató irodalomhoz. Közös pontja nem formai elvárásokban rejlik, hanem azokban az archetipikus funkciókban, melyek a mindenkori beszélő és hallgató számára jelentenek fogódzót, közös ismeretanyagot és tudást azáltal, hogy egy közösség kulturális emlékezete válik legfontosabb szervezőelemükké. A mítoszok éppen ezért nem egyszeri alkotások, hanem mindig változó entitások, s bár az írásbeli kultúrák megjelenése óta sok esetben írott formában is hagyományozódtak, mégsem a rögzítettség lesz létmódjuk.

A mítoszokhoz való közelítés, a mítoszok értelmezése az elmúlt évezredekben is különböző mintázatokat képviselt, ám igazán dokumentálttá a 19–20. századi irodalomtörténet-írás során vált. Az elméleti háttér felvázolása különböző irányzatokhoz kötődve történt meg: a 20. század 30-as éveitől a 80-as évekig virágkorát élő mítoszkritikai megközelítés elsősorban a strukturalizmus irányából értelmezi a mítoszt, éppen ezért egy viszonylagosan zárt struktúrát képzel el. A kanadai Northrop Frye az *Archetipikus kritika: a mítoszok elmélete*¹ című esszéjében arra mutat rá, hogy az irodalom igazi strukturális elveit az archetipikus és anagogikus kritikából lehet levezetni, majd a Biblia és a klasszikus mitológiák szimbólumai alapján próbálja meg létrehozni és alkalmazni az irodalmi archetipusok nyelvtanát. Frye műve a mítoszkutatás és -értelmezés egyik első jelentős és átfogó művének tekinthető, munkáiban lefektette a 20. századi munkák alapjait, összegezte korábbi kutatások eredményeit. A mítoszkritikához köthető többé-kevésbé Leslie Fiedler és Maud Bodkin munkássága is, ám legnagyobb hatása kétségkívül Frye írásainak volt s van napjainkig. Mellette érdemes megemlíteni

¹ Northrop FRYE, „Archetipikus kritika: a mítoszok elmélete”, in Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, 113–205 (Budapest: Helikon Kiadó, 1998).

Claude Lévi-Strauss *Strukturális antropológia*² című munkáját, melyben első-sorban a strukturalista nyelvészet fogalmihoz hasonlóan alakítja ki a maga mítoszokra vonatkozatható szaknyelvét s a mítoszkutatás alapmotívumait. Fogalmai – mint például a mitéma – sokat segítenek ugyan a mítoszok leírásában, ám – ahogyan Paul Ricœur is fogalmaz – „ilyen módon egy mítoszt megmagyaráztunk ugyan, de nem értelmeztünk.”³

Bár az archetipikus értelmezési lehetőségek a mítoszkritikában is jelen vannak, az észak-amerikai modellel ellentétben az Európában kibontakozó megközelítésmód nem a struktúrába, hanem inkább a poétikai megközelítés lehetőségébe építi be a mítoszok e megkerülhetetlen sajátosságát. Az orosz Jeleazar Meletyinszkij⁴ és a román származású Mircea Eliade⁵ munkái a szent és a profán kettősségének, a mítoszok és álmok rendjének, a vallások és mítoszok kapcsolódási pontjainak kérdéskörét és értelmezési lehetőségeit járják körül.

A strukturalista és poétikai megközelítéseket továbbolvasva Roland Barthes posztstrukturalista, majd Paul Ricoeur hermeneutikai megközelítést kínál, ezzel együtt a mítoszok posztmodern felfogását, melyek elvezetnek minket írásunk tárgyához, a mítoszok folytonos újraértelmezési és az értelmezésben újratereztető, performatív értelmezéséhez.

A modern mítoszeremtés lehetőségei

E megközelítés lényegében irodalomtörténeti és irodalomelméleti szempontból kínál újat, maga a mítosz mint műfaj nem prezentál feltétlenül mást vagy újat, mint akár évszázadokkal ezelőtt. S ennek nyomai is kitapinthatók az elmúlt évszázadok irodalmi-filozófiai mozgását, szépirodalmi alkotásait

² Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia I-II*, ford. SALY Noémi (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

³ Paul RICŌEUR, „A szöveg mint modell. A hermeneutikai megértés”, ford. SZABÓ Márton, *Magyar Lettre*, 42. sz. (2001), <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/ricoeur.htm>.

⁴ Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, ford. KOVÁCS Zoltán (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985).

⁵ Eliade munkái közül többek között: Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Európa Kiadó, 1999). Mircea ELIADE, *Mítoszok, álmok és misztériumok*, ford. SALY Noémi (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2006). Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter (Budapest: Európa Kiadó, 1993).

tekintve. Már a felvilágosodás idején, majd kifejezetten a német klasszika és a koraromantika idején megjelent egy új mitológia megteremtésének igénye, hiszen már a felvilágosodás embere számára *kiüresedett az égbolt*, az eddigi mitológiai (főként keresztény mitológiai) bizonyosságok kezdtek elveszíteni omnipotenciájukat, egyre kevesebb fogódzót és választ kínáltak a világ nagy kérdéseit megfejteni, saját helyüket e világban megérteni igyekvő gondolkodók számára. A tanulmányom kezdetén idézett versrészlet is ezen új mitológia megteremtésére irányul: míg a felvilágosult elmék ezt az ész, a ráció mindenhatóságára építve képzelték el, addig „[a] romantikus mitológia programja a természet racionális uralására és leigázására törekvő felvilágosult ész ellenhatásaként lép fel. Az analitikus ész logocentrizmusával szemben a szintetikus, a társadalmi legitimáció eszközeként is funkcionáló új mitológia az organikus egész megőrzésének jegyében fogalmazódik meg.”⁶ Hölderlin, Novalis, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel egy, a szellemi ember és a természet összefonódására épülő poézisben látták az új mitológia megteremtésének lehetőségét.

A romantika „új mitológiájaként” értelmezhető Jacob és Wilhelm Grimm 1812-ben megjelent népmesegyűjteménye, a *Kinder- und Hausmärchen*, majd az Európa számos országában e kiindulóponthoz kapcsolódó népmese- és népdalgyűjtemések és -kiadások szaporodása. Talán nem véletlen, hogy egy új mitológia keresése közben éppen a legrégebbi, mitologikus és archetipikus alakzatokat felvonultató műveket találják meg, egy allegorikus és szimbolikus rendet, melyben összekapcsolódik a mítosz, az álom és a tudatalatti tartalmak, így hozva létre olyan allegorikus világmagyarázatokat, melyek a befogadás során nyerik el szimbolikus jelentésrétegüket. Hasonló műfaj működését világítja meg majd Mihail Bahtyin *Az eposz és a regény*⁷ című tanulmányában, igaz, Bahtyin eposzról és regényről beszél, ám eposzszzerűnek tekinthető minden olyan műfaj, mely megfelel az eposzi poétika sajátosságainak – s ilyenek a mítoszok és népmesék is.

Az újra és újra megmutatózó és a folyton (újra)teremtődő mítoszok lehetőségét kínálnak transzformálódó világmagyarázatok létrehozására, új értelemkeresésre. A mindenkori befogadónak antropológiai igénye, hogy válaszokat és rendet találjon (vagy teremtsen) a széthulló rendben, az érthetet-

⁶ HORVÁTH Péter, *Romantikus Poézis és új mitológia*, <http://www.c3.hu/~prophil/profi054/horvath.html#sdfnote1anc>.

⁷ Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény*, in *Az irodalom elméletei III*, ford. HETESI István, szerk. THOMKA Beáta (Pécs: JATE-Jelenkor, 1997).

lenné és idegenné váló világban, hogy a kizökkent időt – ha csak ideiglenesen is, ám mindig, kényszeresen – helyre tolja. Ugyancsak antropológiai igény mutatkozik az allegorikus rendek megnyitására, a közös képi és nyelvi hagyomány kibontására. Egyszerre kapaszkodik az archetípus állandóságába, ám emellett élvezni s kihasználja a megteremtődő kép rugalmasságát, egyediségét, egyszerűségét.

A modern és posztmodern mítoszok – ahogyan a klasszikusok is – a populáris regiszter elemei, úgy akarnak egyediek lenni, hogy közben folyamatosan a közös helyekre (*loci communes*) és a kollektív emlékezetre támaszkodnak.

Az új mitológia teremtése és az allegorikus világmagyarázatok létrehozása mellett a mítoszteremtés egyik kitüntetett terepe magának a mítosznak a közvetítése, befogadása, azaz az a performatív aktus, mely létét is biztosítja. A mítosz ez esetben éppen működése közben válik jelentéssé, folyamatosan alakul magának a befogadásnak és a közvetítettségnek köszönhetően.

Ám – ugyancsak Bahtyin tanulmányára hivatkozva – azt is érdemes szem előtt tartanunk, hogy a regény megjelenése minden egyéb műfaj számára lehetővé teszi a regényszerűsödést, a folytonos teremtődést, s bár az eposzszerű mű poétikáját tekintve nem adja meg magát a változásnak, nyelve szükségszerűen folyamatosan eleget tesz a regényszerűsödésnek. Ezen interpretációban a mítosz így nem mozdíthatatlan, rögzített mű lehet csupán, hanem folyton újrateemtődő és újraírható is: „Módot ad arra, hogy szemmel tartsuk, elrendezzük, alakkal és jelentőséggel ruházzuk fel a haszontalanságnak és anarchiának azt a mérhetetlen panorámáját, ami a jelenkori történelem.”⁸

Így jöhet létre olyan (új) mítosz, mely a maga allegorikus eszközeivel képes folyton reflektálni akár a jelenkori történelemre is, miközben allegorikus lehetőségei közül továbbra is használja azokat a sokezer éves képeket és jelképeket, melyek a kollektív tudattalanhoz éppúgy kapcsolják, mint a kulturális emlékezethez.

⁸ T. S. ELIOT, *Ulysses. Order and Myth*, <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm> „It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.”

A műfaji olvasatok lehetőségei – a mese

Az önmagára és világára reflektáló emberben már a kezdetek óta megjelent az őt körülvevő jelek és jelenségek értelmezésének igénye. A környezet jeleit vizsgálva előre jelezhette az időjárást, a táj jellegzetes flórája, faunája, domborzata a táplálékszerzés mikéntjére adhatott választ, testének jelzései pedig biológiai változásnak, betegségeknek lehettek lenyomatai. Ám hamarosan rájött arra is, hogy nem pusztán a fizikailag érzékelhető világ jeleit képes olvasni, hiszen ugyanúgy kérdesei, sőt ha lehet, még nagyobb talányai rejtőztek a fizikailag nem érzékelhető, lelki és szellemi szférában. Amint megfogalmazta a *Ki vagyok én?* kérdést, újabb és újabb kérdések és lehetséges válaszok bontakoztak ki a jelek és jelenségek nehezen kibogozható hálózatából.

E fizikai (külső) és a metafizikai (belső) világ párbeszédéből megkapó jelenségek bontakoztak ki: a külvilág jelenségei azáltal váltak ismerőssé, hogy belsővé, antropomorffá tette őket, míg a belső jelenségek, érzelmek, traumák feldolgozását és megértését éppen a kívülről szemlélés, külső, allegorikus képbe tömörítés segítette. Gondoljunk csak az időjárás jelenségeinek leírására: többnyire egy antropomorf istenhez vagy feljebbvaló lényhez kapcsolódik a vihar kitörése, a villámok hajigálása vagy éppen a zivatar előhívása. A görög Zeusz attribútumával, a villámmal uralja a levegőt, Poszeidón a tengeri viharokért és a földek megrázásáért felelős, a keresztény Isten bármikor képes vihart előidézni tengeren és szárazföldön, de még a pogány hitvilágban is számos példát találunk arra, hogyan tehető emberszerűvé az emberi elme számára felfoghatatlan égi jelenség. Gárdonyi Géza *Az én falum* kötetének *A barboncás* című fejezetében mesélnek arról a falubéliek, hogy a zivatart bizony senki más nem teremti, mint a barboncás (garabonciás diák), aki ráadásul mindezt egy nagy könyvből olvassa elő.⁹ Ahogyan Gárdonyi művének elbeszélője, a tanító, úgy mi is megmosolyoghatjuk e naiv hitvilágokat, melléjük helyezhetjük modern kori tudományunkat, mely a légnymás és a frontok narratívájában tudományosan elmagyarázza a légköri jelenségeket – s ahogyan a Gárdonyi-mű narrátora, máris megkérdőjelezhetjük e szembeállítást. Valóban többet kínál a tudományos magyarázat, mint a naiv hit? Könnyebben elképzeli az értelmező a kémiai jelenségeket, mint az allegorikus rendszert?

⁹ GÁRDONYI Géza, *Az én falum* (Budapest: Kossuth Kiadó, 2013).

S hogy jobban megértsük e tudománytalannak tűnő kérdésfeltevést, folytathatjuk a másik térfél feltérképezésével: a kivetített belső világunk allegorikus rendbe sorolódása kevesebbet kínál-e a lélek rezdüléseinek megértése során, mint a pszichológiai vagy pszichiátriai fogalmak? Mindenképp hangsúlyozandó, hogy egyik nem oltja ki a másikat, ahogyan nem is fogják egymást felváltani, csupán más-más befogadáselméleti struktúrát követelnek meg. Amennyiben a világot és benne magunkat egy allegorikus hálón keresztül igyekszünk megérteni, elfogadjuk a jelek és jelrendszerek szemiotikai-allegorikus játékszabályát, belépünk egy hermeneutikai folyamatba, melynek során nemcsak a külső vagy belső jelenség, hanem azok értelmezője, maga a befogadó is a játék részévé válik. Párbeszédbe lép azzal a hagyománnyal, mely lehetővé tette a (kulturáfüggő) jelek megalkotását és hagyományozódását, majd a befogadói folyamat csúcsaként a jelek tudományát önmaga megértésére használva képes lesz szimbólummá, a csak itt és mostban működő alakzattá szublimálni mindazt, ami az időn átívelve jutott el hozzá.

A jelek rendszerré álltak össze, a rendszerek pedig mitológiákban kristályosodtak ki, melyek nyomai mind a mai napig fellelhetők részben az írásbeli, részben a szóbeli hagyományozódásnak köszönhetően. A mesék és a mítoszok gazdag kincsházai a korai szemiotikai emlékezetnek, az epikus történetek mögött – túl az értelmezés legfelső rétegén, a szószerinti értelmén, azaz a *sensus litteralis*on – szerteágazó allegorikus ösvények rejlenek, melyek segítségével eljuthatunk a kulturálisan kódolt allegorikus értelemhez, a *sensus allegoricus*hoz, majd a folyton változó önértelmezési stratégiáknak és egyéni olvasásmódoknak köszönhetően a szimbolikus vagy anagógikus értelemhez, a *sensus anagogicus*hoz.¹⁰

Az utóbbi bő kétszáz évben a szövegek értelmének, a *sensus*nak különböző szintjeit vizsgálva más és más utakon jutottak el az egyes diszciplínák a jelek mögött lapuló jelentéshez vagy legalább annak megközelítéséhez. Jeleket értelmez a szemiotika, az antropológia, a képzőművészet, a pszichoanalízis, a nyelvtudomány és az irodalomtudomány, valamint ezek minden lehetséges elegeye. A 20. századi jeltan alapvetően a strukturalista jelfelfogásra épült, ehhez kapcsolódott a nyelv- és az irodalomtudomány, majd a belőlük táplálkozó szemiotika szövegtana. A jel fogalma persze nemcsak a szinkroniában multiplifikálódott, hanem a diakronia különböző szintjein is más-más hangsúlyeltolódásokat figyelhetünk meg. Míg a 20. század elején –

¹⁰ Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BONYHAI Gábor et al. (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

értelemszerűen – a strukturalista jelfelfogás uralkodott, a 19. század elejére a hermeneutika és a dekonstrukció jel- és jelentéskonstrukciói határozzák meg az értelmezés horizontját. A 19. század közepe óta ráadásul megfigyelhetünk egy sajátos szemantikai eltolódást is, ugyanis a jel fogalma az ókori görög szimbólum fogalmának értelmezésével kapcsolódik össze. A szimbólum (σύμβολον) összetett szóban a *syn* = össze-, együtt- és *ballein* = dobni tagokat ismerhetjük fel, mely a jelölő és a jelölt egyidejű, együttes megjelenésére s megteremtődésére utal. A szimbólum éppen ezért mindig saját, egyedi mintázattal rendelkezik, az Órigenész és Augustinus által felállított *sensus*-rendszerben, mely a szövegek négyféle értelméről, rétegzettségéről beszél, elsősorban a *sensus anagogicus*-nak feleltethető meg. Az a jelfogalom viszont, mellyel az utóbbi évszázadok diszciplinái dolgoznak, sokkal inkább megfeleltethető az allegória fogalmának. A görög *allegorein* szó 'másról beszélni' értelemben lelhető fel benne, mely nem más, mint a képes beszéd, vagy – ahogy Sylvester János fogalmazott – a „nem tulajdon jegyzisben vett ígik” lehetősége.¹¹

Az allegória segítségével elrejtünk egy jelenséget, de csak annyira, hogy a közös tudás alapján bármikor előhívható legyen, belé kapaszkodva olyan tudattartalmak is felszínre kerülhessenek, melyekre máshogy nem lenne lehetőségünk. A megértés folyamatában nagy kihívást jelent a külső jeleket belső jellel alakítani, de talán még nagyobb a bennünk lejátszódó, nem látható, kívülről nem érzékelhető jelenségeknek kifejezési formát adni. Carl Gustav Jung hasonló jelenségről beszél, amikor megalkotja a kollektív tudattalan fogalmát: „A tudattalan úgyszólván felszíni rétege minden kétséget kizáróan személyes jellegű. Ezt *személyes tudattalannak* nevezzük. Ez azonban egy mélyebb rétegen alapul, mely már nem személyes tapasztalatokból és élményekből származik, hanem veleszületett. Ez a mélyebb réteg az úgynevezett *kollektív tudattalan*. [...] Úgy is mondhatnánk, hogy minden emberben azonos, és így mindenkiben meglévő, személyiség feletti, általános lelki állapot képez.”¹² Bár a kollektív tudattalan kultúrafüggő aspektusát Jung az idézett részben nem tartja fontosnak, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a veleszületett, biológiailag meghatározott tudattalan pszichésrészek mellett igen nagy szerep jut a kulturálisan kódolt tudattalan tartalmaknak, mely

¹¹ SYLVESTER JÁNOS, *Új testamentum*, sajtó alá rendezte, kísérelőtan. VARJAS Béla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960).

¹² Carl Gustav JUNG, *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*, ford. TURÓCZI Attila (Budapest: Scolar Kiadó, 2016), 11.

közösségi meghatározottságú. Ám mindkét tudattalanrészt igaznak tekinthető a következő megállapítás: „Ennek (ti. a kollektív tudattalannak – K. J.) lélekbeli létezéséről csak akkor szerzünk tudomást, ha vannak benne *tudatosulni képes tartalmak*. Ezért csupán csak akkor beszélhetünk tudattalánról, ha bizonyítottan ki tudjuk mutatni a tartalmait. [...] A kollektív tudattalan tartalmi [...] az úgynevezett *archetípusok*.”¹³

A kollektív tudattalan tartalmi így archetípusokon keresztül felszínre tudnak törni, felkínálják magukat az (ön)értelmezésnek és a folyton változásban lévő jelentésteremtésnek. Írásomban megkísérlem megmutatni e tudattartalmak szemiotikai aspektusait a mese műfaján keresztül, illetve egy konkrét mesecsoporton és mesén átívelve megvizsgálni, hogyan juthat szóhoz a jel vagy archetipikus minta, s milyen hatással lehet mindez a befogadóra. A fogalmi rendszer letisztultsága érdekében az allegóriát a jungi archetípus fogalmához közelítően használom, a szimbólum pedig – ahogy fentebb is láthattuk – az egyéni értelemalkotás, a befogadás során, annak függvényében létrejövő, mindig egyszeri s a befogadóra vonatkoztatható jelentéstartalmat kínál. A szakirodalmakban persze számos formában találkozhatunk e fogalmi kettősséggel, Boldizsár Ildikó például szimbólumról és kódról beszél a kétféle *sensus* elkülönítése során: „A meseterápiában ugyanis nem a szimbólum a legfontosabb elem, hanem a kód. Minden kód egyfajta természetes (de mára többnyire elfeledett) tudás az emberi élettel kapcsolatos fizikai, lelki és szellemi teendőkről. A mese kódjai viselkedésmintákat tartalmaznak, amelyeket mesélés közben megpróbálunk »feléleszteni«, érthetővé és élővé tenni, majd pedig a mesélést követő kísérő tevékenységekben tudatosítani.”¹⁴ Fontos azonban megjegyezni, hogy a mesei kódok, archetipikus minták nem arra várnak, hogy a mesélés transzállapotában vagy a mese végén felfejtsük őket. Ahogyan Jung is utalt rá, e kódok a kollektív tudattalanban rejtőznek, ahonnan minden hallgató, befogadó elő tudja hívni őket – aktuális lelki érettségének és igényének megfelelően. Olyan allegorikus hálót szőnek, melyben el tudjuk helyezni jelentéstartományainkat, s melybe kapaszkodva képesek vagyunk az egyéni s csakis nekünk szóló jelentésalkotásra. A meselejegyzések hajnalán is találunk példákat arra, hogy a meseszerzők, -lejegyzők a

¹³ Uo., 12.

¹⁴ BOLDIZSÁR Ildikó, „Metamorphoses meseterápiás módszer. Bemutakozás egy esettanulmányon keresztül”, in *A mese hídszerepe*, szerk. SZÁVAI Ilona, , 63–67 (Budapest: Pont Kiadó, 2017), 64.

tolluk alá került történetet igen didaktikus módon alakították át, gondoljunk csak Heltai Gáspár fabuláira, ahol zárlatként sokszor a mesékhez távolról sem kapcsolódó, a mesék erejét teljesen ellehetetlenítő értelmezéseket találunk, vagy Charles Perrault több művére (pl. a *Piroska és a farkasra*), ahol egy nagyon leegyszerűsítő allegorizációba hajló tanító jellegű befejezést kapunk.

Ugyanakkor mégis fontos, hogy beszéljünk a meséket átszövő allegorikus hálóról, archetipikus mintákról, ugyanis az utóbbi évszázadokban egyre halványabb a kollektív tudattalan kulturális aspektusa, mely az allegóriák közös tudásba ágyazottságára építhetne. Olyan képek tűntek el a közös tudásból, melyek évezredekken keresztül hagyományozódtak – elsősorban a populáris regiszter orális műfajaiban. Míg egy 18. századi befogadónak valószínűleg nem okozhatott gondot a népmesék vagy éppen a virágénekek allegóriáinak értelmezése, addig a 19. század óta egyre nagyobb szakadékot fedezhetünk fel szöveg és befogadó között. Nem céloim most e folyamat minden aspektusát felvázolni, ám néhány jelenségre mindenképp érdemes ráirányítani a figyelmünket. Ide sorolhatjuk a mesék infantilizálását, azaz gyerekszobákba száműzését: a mesék nem elsősorban a gyerekeket szólítják meg, s bár kétségtelen, hogy a legtöbb történet szórakoztatja a kisebbeket, mindenképp fontos szem előtt tartani, hogy a műfaj elsősorban a felnőtteket és a fiatalokat igyekszik megszólítani: meséink jelentős része az ő kérdéseikkel, életválságaikkal, párválasztásaikkal, a felnőtté válással stb. foglalkozik. Ám miután eltelt néhány emberöltő úgy, hogy a felnőttek nem hallgatták a meséket, a gyerekek részére pedig egyre veszélytelenebb, biztonságosabb átiratok születtek, szinte törvényszerű, hogy a mesei kódok a kollektív tudattalan legmélyebb rétegeibe menekültek. Természetesen nem lehetetlen innen sem előhívni őket, ám a munka sokkal nagyobb, a befogadó nyitottsága és érzékenysége elengedhetetlen a folyamat sikeréhez. Persze a „dekódolás”, az allegorikus képek lefordítása még nem minden: ahogy már többször utaltunk rá, a mű akkor ér célba, ha sikerül a saját, egyéni értelmezést elérni, azaz engem, és csakis engem szólít meg az adott szövegben rejlő kód.

Meseparódia, meseparafrázis, mesenovella?

Láthatjuk, hogy a mítosz és a mese hasonló poétikai képlete mellett különbözőségekre is reflektálhatunk, melyek jelentős szerepet játszhatnak Ambrus

műveinek értelmezési stratégiájában is – amellett, hogy mindezen poétikai jegyek önmagukból kifordítva, dekonstruálva jelennek meg. Ambrus 19. század végén és a 20. század elején keletkező novellái nem a romantika meséit és mítoszait teremtik újra, sokkal inkább dekonstruálják, új kontextusba helyezik mindazt, ami az európai romantika legismertebb diskurzusaiban lényegi szerepet játszott. Írásomban a *Ninive pusztulása* példáján keresztül igyekszem szemléltetni a befogadó és a retorikai teljesítmény párbeszédéből kibontakozó mese- és mítoszértelmezések dekonstruktív tereit.

A *Ninive pusztulása* a bibliai történet hangsúlyeltolódásaiból született, ahol a nyelv mint performatívum teremti meg az újra- és átértelmezés lehetőségét, emellett egy, a mesei világot deklarálta átépítő, már-már genderszemléletű olvasat is kibontakozik. Ambrus novellisztikája az elemzendő művön kívül számos parafrázist és intertextuális játékot kínál, melyek tapasztalatait termékenyen építhetjük be a romantika és a posztromantika, majd a modernség mese- és mítoszinterpretációiba és –dekonstrukciójába.

A *Ninive pusztulás* jelentős helyet foglal el Ambrus nem igazán gazdag recepciók hagyományában. Horváth Edit a meseparódiák közt tárgyalja e novellát: a mese Max Lüthi-féle elméletére építve határozza meg műfaját, ahol a stilizáltság kitüntetett szerepet játszik a stílusépítő elemek között,¹⁵ Tarjányi Eszter pedig az előző századforduló szecesszió és szimbolista jegyeit magán viselő népszerű műfaját, a mesenovellát interpretálja.¹⁶ Ám – ahogyan Tarjányi is megjegyzi –,¹⁷ nincs egyszerű helyzetben az értelmező, hiszen a romantika utáni időszakban nem beszélhetünk egységes mesefogalomról: hol a csodás elemek jelenléte, hol a happy end megléte kerül a középpontba, melyek csupán részlegesen képesek lefedni a műfajt, s korántsem elégségesek egy egységes poétika kialakításához.

A műfaji jegyek mentén tájékozódva Dobos István a mesei elemeket tartalmazó novellák lirizáltságára hívja fel a figyelmet,¹⁸ ugyanakkor megjegyzi, hogy a mesei elemeket ellenpontozza „valami fanyar józanság, eltávolító ironia”.¹⁹ Dobos mese-parafrázisként és áltörténeti históriaként értelmezi Amb-

¹⁵ HORVÁTH Edit, „Ambrus Zoltán meseparódiái”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 106, 3–4. sz. (2002), 396–411.

¹⁶ TARJÁNYI Eszter, „A mesenovella poétikai szerepe a századforduló irodalmában – Ambrus Zoltán három mesenovellája”, *Literatura* 34, 4. sz. (2008): 469–484.

¹⁷ Uo., 472.

¹⁸ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995), 121.

¹⁹ Uo., 146.

rus elemzett írásait, melyek „megszabadították a történetre fonódó szerzői refelxióktól a novelláit, de példázatosságukkal magukban hordozták a közvetlen gondolatiság lehetőségét, s inkább a tézis felé hajlították.”²⁰

Elemzendő művünket az értelmezés horizontjába helyezve el kell gondolkodnunk azon, beszélhetünk-e valódi paródiáról – a mítosz, vagy éppen a mese műfaji jegyeinek hypotextusára építve. A paródia mint műfajépítő elem talán azért is elvethető, mert a mű az alárendeltség helyett a mellérendeltségre épít, az eredeti (mítoszi vagy mesei) tulajdonságaikat elveszítő hősök nem nevetségességük miatt hoznak létre új horizontot s nehéz lenne azt állítani, hogy a befogadó e hősök fölé tud emelkedni.

A parafrázis felőli megközelítés a szó poétikai értelmében ugyancsak ígéretes, hiszen e novella felhasználja a megidézett műfajok poétikai elemeit, ám saját retorikáját nem ezen elemekre kívánja építeni, célja éppen az archetipikus sémák kibillentése, újraértelmezése.

Prózapoétikai szempontból a mesenovella kifejezés is helytálló, ám a *Ninive pusztulásában* éppen a novella boccaccioi jelentésrétege nem érhető tetten, azaz éppen nem az „újdonságokra”, a jelen híreire, eseményeire épít, hanem a „régiségre”, ősi történetekre, mesékre és mítoszokra.

Az így létrejövő műfaj sokkal összetettebb, mint elsőre gondolnánk: bár a modernség poétikája is élteti, mégis közelebb van a posztmodernhez, mint a modernhez, a régiség szövegeinek (a mítoszoknak, meséknek, históriás énekeknek, széphistóriáknak vagy éppen a romantikus drámai költeményeknek) a mintázatai rajzolódnak ki, melyek ugyanakkor újra is írják a hagyományt.

*Ninive pusztulása*²¹

A bibliai mítosz archetipikus elemei megelevenednek Ambrus novellájában is: azzal a Jónással találkozunk, akinek a hite még bizonytalan, ám nagyon szeretne hinni, aki fél a kudartól, ugyanakkor sikerrel egyáltalán nem kecsegtető megbízatást kapott. Történetének kezdete tökéletesen megfeleltethető lenne egy mítosznak vagy mesének: a mű elején felbomlik a rend, s a

²⁰ Uo., 190.

²¹ AMBRUS Zoltán, *Ninive pusztulása*, in AMBRUS Zoltán, *Giroflé és Girofla, Regény és válogatott elbeszélések*, 266–292 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959). A továbbiakban e kiadásra hivatkozom a főszövegben oldalszámok megadásával.

kiválasztott hős hivatott arra, hogy a felbomlott rendet – próbákat kiállva, veszélyeket legyőzve – helyreállítsa. A mesei vagy mondai hősnek nem kell már a mű elején tökéletesnek lenni: tanulhat saját hibáiból, felülemelkedhet gyarlóságain, legyőzheti saját belső démonait. A *Ninive pusztulásában* azonban nem ilyen hőssel találkozunk: sem Jónás, sem Lilith nem képes arra, hogy helyretolja a rendet. Jónás a Biblia nyugtalan és monumentális öszö-vetségi világából kerül a – kellően szecessziós – Ninivébe, ahol más világgal, más törvényekkel ismerkedik meg. Ninive kerek egész, saját rendszere és mítosza van, így egyszermind új utat nyit az értelmezésben, párhuzamos történetként relativizálja a mítoszt, melyben nem volt kérdéses, hogy csak a Jónás által hirdetett világ kínálhat üdvösséget. Lilith e különös, túlstilizált mesei világ hőse, Jónás szempontjából értelmezhetetlen és elhelyezhetetlen, aki saját világának központi figurája (holott nem ő Ninive királynője), aki más erkölcsöt képvisel – így más mesét, más archetipikus történetet kínál az olvasónak, s velünk együtt Jónásnak. E világban Jónást idegenként látjuk, ahol – mint az érthetetlen idegeneket általában – kinevetik, értelmezhetlenné, üres jellé teszik.

Az élénk táruuló Ninive nem pusztán túldíszítettségével, ezáltal meseiségével távolodik el a realitás szintjétől, hanem sajátosan naiv, Jónásétól (és a valószínűleg odaérthető befogadóétól) különböző logikai felépítésével is. „S ha az alsó városban csak annyit tudtak Lilithről, hogy rózsaszekéren jár, a gazdagok tudták azt is, hogy miért jár rózsaszekéren. / Lilith azért járt rózsaszekéren, mert nagyon szép szeme volt.” (267). A lány csodálatos zafirszeme elegendő uralkodásának fenntartásához, szőke hajával együtt mindenek feletti hatalmat kölcsönöz neki – ami egy mesei imaginárius világban a befogadó részéről is elfogadható, mi több, elvárható instancia. Bármely fikciós műbe belépve láthatatlan szerződés köti az olvasót a műben ábrázolt világ szabályainak elfogadására – itt a mesei narratíva szabályaival találkozunk (meseindító formula: „Élt Ninivében, Jérib király uralkodása idején, egy szőke leányzó, akit úgy hívtak, Lilith.” (266), mesei túlzások, különleges, a miénktől idegen világ, szépséges szép lány, mesei számok, három udvarló, meseszerű nevek, pl. Mikimóki, Recepice stb.), ezért engedünk a csábításnak s meseként, méghozzá tündér- vagy varázsmeseként közelítünk a műhöz. Az így kialakított befogadói státuszunk akkor változik meg, amikor Jónás horizontjával együtt egy, részben a Bibliából ismert, kultúrkörünket meghatározó mítosz keveredik a mesei elemekkel s ütközteti össze a két, különböző allegorikus hálót használó szövegvilágot. Így nem pusztán két vélemény ütközik Jónás és

a niniveiek moráljában, hanem két világértelmező stratégia is: míg az egyik a *sensus moralisra*, a másik a *sensus anagogicusra*, az egyéni szimbólumképzés lehetőségeire épít.

Az olvasó pedig a két világ csöppet sem kényelmes, ám annál izgalmasabb részhalmozába kerül, hiszen mindkét stratégia kínál ismerős és ismeretlen elemeket is. Ismerősként köszöntjük a tündérmesék allegóriáit, képesek vagyunk szimbolikus értelmek kialakítására, emellett ismerjük a Biblia mítoszait, Jónás történetének tanítását, az abban rejlő allegorikus és morális tartalmakat. Külön-külön mindkettőből képesek vagyunk érvényes jelentéshalmazokat létrehozni, ám a kettő egymásra írása egészen új, az előzőktől mindenképp eltérő interpretációs módszereket kíván.

A mese és a mítosz „eposzszerűsége” fölkínálja a rend helyreállításának lehetséges útját, megmutatja (elsősorban allegóriáin keresztül), hogyan találom meg az adott narratíva (kérdéskör, probléma) igazságfogalmát, addig itt nem ezek multiplikálódása következik be a két, külön-külön eposzszerű világ együttes ábrázolásával, hanem éppen az ellenkezője: a két narratíva kioltja és relativizálja egymást, ezáltal el is lehetetleníti a másik (s így önmaga) igazságfogalmát is.

Jónás érkezése előtt – úgy tűnik – nem jelentett gondot a Niniveiek számára saját moráljuk egyetlenként és érvényesként való elfogadása („Nincsen bűn, Jónás. Azért születünk, hogy élvezzünk” (272) – mondja a bölcs Abiron), s Jónás sem gondolja úgy, hogy bármi hiba lenne az általa hirdetett tanokban. A másik eszme, a Másik arca nélkül ők is képtelenek kívülről szemlélni az eleve adott rendet, nem tűnik fel annak hibája vagy gyarlósága, de akár hiányzó értékei sem manifesztálódnak hiányként. Mind Lilith, mind Jónás belső rendje megremeg s megkérdőjeleződik a másik világának megismerésével, még akkor is, ha erre sokáig képtelenek reflektálni.

Lilith pusztán az eszelést, a furcsa, kívülről jött embert látja Jónásban, aki – a niniveiekkel ellentétben – nem hódol be neki, éppen ezért meghódítása igen nagy kihívást jelent az unatkozó, minden földi jóval és kéjjel elhalmozott lány számára. A később megismert előtörténetéből azonban kiderül, hogy Lilith nem élt mindig királynői pompában, hiszen szegény utcalányként került a nagyvárosba, ahol csak egzotikus külsejének köszönhette gyors felemelkedését. Jónásban így akár régi önmagát is felfedezheti, a kívülről érkezett idegent, aki képes volt arra, hogy őszintén szeressen és énekeljen, ugyanakkor arra is, hogy korábbi énjét levetkőzve álarcot húzzon magára s azonosuljon Ninive hedonista, ám kényelmet és hatalmat kínáló világával. S bár régi élete emlékei

néha, nosztalgikus pillanataiban előtörnek, nem adja fel a múlt mégoly simogató (ám ettől még nem feltétlenül boldog) emlékeiért sem jelenlegi életét. Olyan mesehőssé válhat, aki hátrahagyta hányatott sorsát, s elérte a királynői magasságokat, ahol hajbókoló szolgák és lelkes udvarlók lesik kívánságait. Ám mintha egyszerre két mesét is olvasnánk: egyrészt Lilith múltja írja az egyik történetet (ezen előbb említett, a semmiből felemelkedő szegény leány történetét), míg a másik csak most kezdődik el: szép, szép ez a világ, ez a gazdagság, de valami mégis hiányzik Lilithnek is. E problémafelvetés pedig éppen a tündérmesék sajátja, hiszen a mű elején kívülről kapott rend nem felel meg a (mese)hős belső rendjének, másra, jobbra vágyik, ezért képes arra, hogy elinduljon (ha csak szimbolikusan is), vándorútján, vállalja a próbákat s elérje új céljait. A lány, látjuk, még nem találta meg a boldogságot, a másik felét, csak udvarlói vannak, párja nincs, aki teljessé tehetné az életét.

A mesei szüzsé erős elemeit képező udvarlókkal is akad egy kis probléma: bár Lilith mindhármukat szereti (s csak őket szereti a világon), valójában nagyon ingatag e három kapcsolat: „Mikimókit azért szerette, mert Mikimóki apjának négy tornyocska volt a házán, mint fővezérén. Lilith nagyon szeretett volna ebbe a házba beleköltözködni” (267) – olvashatjuk az egyik udvarlóhoz fűződő viszonyáról. „Nagyon derék gyerek volt ez a Mikimóki, csak egy hibája volt. Ha nagyon megharagudott valamiért, vagy nagyon megnézett valami fehérszemélyt, egyszerre csak összeesett és eltört. Úgy kellett aztán nagynehezen összeragasztgatni.” (267). Az első vőlegényjelölt tehát nem saját érdemeivel, hanem apja vagyónával vívta ki Lilith szeretetét, ráadásul – éppen ezen apa-fiú viszonynak is köszönhetően – infantilis és függő állapotban, kisfiúként ismerjük meg, aki nem bír el az őt megrázó, nagyobb erejű érzelmekkel. Az összetörő Mikimóki képe valódi udvarlóból álhőssé változtatja a fiút, akinek így semmi esélye arra, hogy Lilith valódi társa legyen.

A vitéz Dáthán ugyancsak ingatag pozíciót tölt be: őt „azért szerette Lilith, mert egyszer azt álmodta, hogy egy oroszlánnak szétszakította az álkapcáját. A vitéz Dáthán sohase mondta meg, hogy igaz volt-e ez az álom vagy sem?” (267). Mikimóki jelképes (és nem saját) gazdagsága után Dáthán az erőt képviselhetné az udvarlók között, ám, ahogyan láthatjuk, itt is csorbát szenved a hősi szerep. Ereje csak egy álomra épül, nincsenek tettek, melyek túllendíthetnék a (hamis) udvarlói státuszon.

A harmadik udvarló tudásával tűnik ki társai közül: „a tudós Abiront azért szerette, mert ez mindig okos dolgokról beszélt neki” (267). Azt hihetnénk,

hogy Abiron bölcsessége végre valóban elbűvöli a lányt, így a tudós a két másik udvarló fölé kerekedhet, de Lilith odafordulását s értelmezési stratégiáját hitelteleníti, hogy a bölcs dolgokon néha csak nevetett, más dolgokat pedig száj tátva hallgatott. S bár „Abiron igen nagy tudós volt, de azt sohase tudta kitalálni: miért nevet Lilith az egyik tudós dolgon, s miért csodálkozik el úgy a másikon?” (268).

A három udvarló közül egyiknek sincs esélye Lilith kezére, Mikimóki nem gazdag (s nem férfi), Dáthán nem bátor s Abiron nem bölcs, mindhárman álhőssé válnak Lilith meséjében, melyben nagyon hiányzik még a valódi hős – aki hamarosan meg is érkezik, kívülről, új és másfajta tudással felvértezve, s aki végre valódi kihívást jelent a lány számára.

Ha a mesei poétikát szeretnénk végigkövetni, újra akadályba ütközünk, hiszen Jónás megérkezésével nézőpontváltás következik be: Lilith hősből mellékszereplővé válik, majd néha újra hőssé, ahogyan Jónás is hol a meghódítandó udvarló (mellékszereplő) marad, hol saját világának integritásáért (no és persze majd egyebekért is) küzdő főhőssé. Jónás és Lilith interakcióját a kezdetekkor lehetetlenné teszi saját világukból való kilépés lehetetlensége: Lilith egyszerűen az „Akarom” (270) szóval kívánja megszerezni az idegent, aki viszont a „Bánjátok meg bűneiteket” (272) isteni paranccsal közelít a niniveiekhez, így a lányhoz is. Azonban sem Lilith, sem Jónás parancsa nem működőképes az idegen kultúrák párbeszédében, hiszen a város nem hisz a haragvó és bosszúálló Úrban, így az ő profétájában sem, Jónásra pedig nem érvényes Lilith utasítása, hiszen őt (egyelőre) a proféta nem ismeri el feljebbvalójának. Egy tündérmesében sem lehetetlen a különböző paradigmák ütköztetése, ám mindig tudjuk, melyik oldalon áll az igazság.

Itt, mire elérkezünk Lilith és Jónás találkozásáig, elveszítjük valódi mesehősünket: Lilith a „mese” eleji szőke leányból (aki útját, boldogságát kereshetné) önző akarnokká változik, Jónás pedig a koszos, bűdös, reflektálatlanul profétáló idegenné, aki nem tudja alátámasztani érveit. Igaz, Lilith még tesz egy próbát annak érdekében, hogy mesehőssé váljon: első közeledése (parancsa) Jónáshoz nem működött, másodjára szolgálóját, Recepicét küldi érte, aki szintén nem jár sikerrel, míg harmadjára maga zarándokol el Jónáshoz. A parancs és a fenyegetés/ígéretet után új stratégiát alkalmaz, megtalálja azt a módszert, ami egyedülként célba vezetheti, Jónást annak saját világából s filozófiájából kiindulva szólítja meg: azt állítja, meg akar térni. Egy mesében valóban ez lenne az egyetlen járható út két világ találkozása esetén: egyik igazsága felülírja a másikét, a rendetlenség helyét átveszi a rend, így jöhet

létre a végső harmónia, érheti el a valódi főhős a célját. Ám itt ezt nem fogjuk megtalálni: rövid párbeszédjük után Jónás elmésen reflektál a lány kérésére:

- Asszony, te gonoszat akarsz velem.
- Igaz, hanem azért csak gyere – suttogott Lilith.
- Megyek – szólt Jónás. (279)

Az elcsábult próféta Lilith palotájában találja magát, amely hajnal felé „tele volt suttogással, sóhajjal és csókok neszével” (279), ahol Jónás eredeti célja és szerepe pusztán egy tartalom nélküli címke marad: az „Égő Szerelem vérvörös virága” (280) nehéz és bódító illatában elveszti mindazt, amiért Ninivébe érkezett, Lilith kérdésére, mely prófétai mivoltára kérdez rá, a határozott „az vagyok” helyett csupán az elbizonytalanító „az volnék” (280) választ tudja adni, hiszen már ő maga sem biztos abban, hogy azonos lenne eddig felépített szerepével. Élettörténete, prófétai múltja mesévé válik, amit Lilith kérésére elevenít föl, lelkes hallgatója pedig a mesehallgatás performatívumába helyezkedve kapcsolódik történetéhez: a történet izgalmát magáévé téve hol remegett, hol Jónáshoz simult, hol felkiáltott, hol nevetett (281), s az elbeszélést fikcionált történetként, a benne szereplő Jónást eszelősként értelmezi. A bibliai mítoszból ismerős események a ninivei lány számára nem a referencialitás, lehetséges igazságkategóriák válnak megközelíthetővé, hiszen saját valóságával, igazságfogalmával képtelen összekapcsolni a hallottakat, melyek így egzotikumká, különlegessé, meseszerűvé válnak, egy furcsa idegen szórakoztató történeteivé.

Az elbeszélés nézőpontja viszont – éppen e két, egymással ütköző igazságfogalomnak köszönhetően – meghatározhatatlanná, diffúzzá válik, hiszen a befogadó mítoszolvasatait kénytelen folyamatosan dekonstruálni. A Biblia Jónása, aki az Úr szavának engedelmessé Ninivében hirdeti Isten igazságát, ismerősként jelenik meg, története példázatszerű, értelemzéseiben fellelhető a büntetés és megbocsátás, a megtérés és megértés dinamikája a kulturális idegenség kontextusában.²² Ez az idegenség sokszorozódik meg akkor, amikor a szöveg nézőpontja kibillen, az Úr és Jónás (már a Bibliában sem egységes) perspektívája helyett folyamatosan jelen van a ninivei perspektíva, s e két (három) különböző értelmezési stratégia folyton egymásra íródik, egymásba fonódik, egyik állandóan megkérdőjelezi a másikat, így lehetetlen

²² Lásd erről bővebben: Hans Robert JAUSS, „Jónás könyve – az »idegenség hermeneutikájának« egy paradigmája”, ford. BERNÁTH Csilla és mások, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 373–395 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

megállapítani, hol van az a biztos pont, ahonnan a novella „igazságfogalmát”, értelmezési startégiáját meg tudjuk határozni. Így a fix nézőpont valahol a történeten kívül helyezkedik el, folytonosan dekonstruálva az érvényes „rendet”, a megszólalást ironikussá, a mítoszi, mesei történetet szatirikussá téve.²³

Már maga a bibliai történet is az eltávolítás, az egzotikussá tévés eszközeit használja, hiszen „a *Jónás könyve* olyan korban született volna, amelyben Ninive már régen nem létezett az asszír birodalom fővárosaként, legendás hely volt csupán, és az egész történet nélkülözött volna minden történeti referenciát.”²⁴ Ehhez hozzáadódik a határátlépés (parabázis) nézőpontváltó alakzata, hiszen az egzotikumot nem csupán kívülről, Jónás szempontjából szemlélhetjük, hanem a ninivei narratívába és világba belépve belső nézőpontot alakíthatunk ki, így egyszerre lesz az olvasó számára Ninive az idegenség/egzotikum manifesztációja, a niniveiek számára pedig Jónás – s így az olvasó horizontján is az eddig ismerősként jelenlévő Jónásból egy permanens parabázis segítségével idegen, kívülálló válik.

Lilith előtörténetéből megtudtuk, hogy a niniveiek szemében ő is kívülálló (volt), hiszen akárcsak Jónás, a lány is a tenger felől, távolról érkezett, különlegessége ugyancsak meglepte a város lakóit, csakhogy az ő esetében e másság a szépségben, ritkaságban, szőke hajában és kék szemében testesült meg, ami nem a kítaszítását, hanem a vágyakozást, a másság megszerzését indukálta. Jónás különlegessége ezzel szemben furcsa beszédében, érthetetlen teológiájában nyilvánul meg, testileg pedig rongyossága és bűdössége teszi kívülállóvá, mely tulajdonságok egyedül Lilith esetében vezetnek el a megszerzés vágyához. Míg Lilith szőkeségét és egzotikus szépségét a ninivei kultúra sajátjává, beépíthetővé tudja tenni, addig Jónás idegen beszéde nem válik szerves részévé értelemvilágunknak. A prófétai minőségét egyre inkább elveszítő férfi – az elbeszélés retorikai teljesítményének és kitüntetett ninivei nézőpontjának köszönhetően – feloldódik a lány világában, eltávolodva hitvallásától elmerül a buja tivornyákban, melyek azonban nem hoznak számára feloldódást és boldogságot, idegennek érzi magát Lilith világában. A mulatások szereplői, a törpék, mutatványosok, táncosok sem vidítják fel, a csodás

²³ Hasonló teljesítményt láthatunk majd Babits Mihály *Jónás könyvében* is, bár a szatíra más szövegszervező és retorikai teljesítményt hív elő. Erről bővebben lásd SCHEIN Gábor, „A szatíra, a megbocsátás és a humor Babits Mihály Jónás könyvében”, *Irodalomtörténet* 98, 3. sz. (2017): 317–330.

²⁴ Uo., 320.

hangú, vak Veresbegy pedig az angyalok hangján szennyes tartalmú dalokat énekel, tánca vad tombolásba, őrzöngésbe fullad, melyben Jónás mintha „Ninivét látna maga előtt, amely fejét veszve tombol, s nem látja, hogy az Úr él és parancsol” (285). Az allegorikus felismerés eltántorítaná Jónást a bűnös világtól, ám Lilith ekkor, felismervén az eddigi csábítások sekélyességét, legerősebb fegyverét veti be: megmutatja Jónásnak legföltettebb kincsét, a haját.

A haj varázsereje, szimbolikus jelentése már a legősibb mítoszokban és mesékben is jelen van: Sámson ereje a hajában rejlik, a női életstádiumokban pedig jelentős szerep jut a haj megmutatásának vagy éppen elrejtésének: a hajadon lányok haja mindenki számára látható, szabadságukat jelképezi, míg a férjes asszony immár fel- vagy megkötve, vagy kontyba zárva, esetleg kendővel is takarva hordja a haját, ezzel is jelezve elkötelezettségét. A haj érintetlensége a szüzesség jelképe is, annak levágása ugyancsak a házasság, az asszonnyá válás, a szüzesség elvesztésének szimbóluma lehet (mint ahogyan a *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi* című népmesében és rokontörténeteiben). Lilith haját tizenkét gyönyörű, aranyba foglalt gyémánttű fogta össze, melyek szépsége kihunyta a lány tündöklő szőke hajában. S míg az ékszerek és a tükkörterem (melyben tartózkodnak) leírása részletes, cizellált és túldíszített, a haj szépségére nincsenek megfelelően díszes szavak, a narrátor egy egyszerű tömönddal tudatja velünk a csodát: „Lilith szőke volt” (285). A csatok aprólékos kihúzása, a haj lebontása a novella legerotikusabb jelenete, a korábbi gyönyörök, élmények, orgiák meg sem közelítik a jelenetet, melynek Jónás örökre rabjává válik:

Egy széles fénysáv verődött végig a szobán, s Lilithet elborította a mesés szőkeség.

A tükkőrfalak ragyogtak örömlükben. A próféta szeme szikrázott. Amit látott, azt nem jó halandónak látnia: egy erdőt látott napsugárból.

Leborult a földre, s azt rebegte:

– Imádlak. (286)

Jónás teológiájában így Lilith helyet cserél az Úrral, az egyetlennel, akit imádni lehet, hiszen a lány előtt borul térdre, az ő fénye árasztja el a termet s világítja meg a próféta útját. Haja, mely eddig rejtve volt, láthatóvá vált előtte, s mintegy titokként, rejtett értelemként világosítja meg a férfi elméjét. E motívumon keresztül ugyanakkor megérthetjük Lilith (és a niniveiek) erkölcsét is, melyben a tisztaság, szüzesség nem a testi vágyak megtartóztatásában rejlik,

hanem a haj mint szabadság, mint saját megmutatásában, átadásában. Lilith és hozzá hasonlóan a niniveiek is élvezik az életet, a testi gyönyöröket, ám a lány még senkinek nem mutatta meg tündöklő haját, mely így legféltettebb kincsévé vált, legbelsőbb, legsajátabb értékeit, fényének teljességét rejtette.

E tündöklés varázsa viszont – akárcsak a mesékben – három napon és három éjszakán át tartott, a legnagyobb varázs sem tudta Jónást tovább a számára idegen világhoz láncolni. Nem mond le a lány megtérítéséről sem, hiszen magával hívja zarándokútjára, hogy közelebb vezesse az Úrhoz, s „közben hirdetni fogjuk a megtérést vagy Ninive pusztulását” (286). Szubjektuma folyamatosan küzd az őt fogva tartó varázslatos erő ellen, s e két világ közt vergődve küzd önmagával, vágyaival s a megismert világok igazságfogalmaival. Küzdelme a két szimbolikus értelevilág harcává is válik, melyben rég eltávolodtunk a kinyilatkoztatásokhoz vezető didaktikus és egyértelmű megoldásoktól. A szatirikus alakzatok ugyanúgy érintik Jónás (és az Úr), mint a niniveiek világát, nem tudunk egyértelmű, fekete és fehér kategóriákat felállítani, hiszen a két világ folyamatosan relativizálja egymást, s így tesz a benne létrejövő értelevilágokkal Jónás is: az Úr nézőpontjából elítélhető Ninive, de a városlakók nézőpontjából nem érvényes az Úr ideológiája. A bölcs Abiron korábbi teológiai értelmezése mellett Lilith is megfogalmazza hitvallását: „akit te az Úrnak hívsz, azt akarta, hogy éljünk; s az élet csak így szép, ahogy én élek. Porfirifürdővel, kábító borokkal, rózsaszekérrel, illatokkal és sok-sok bolonddal” (287).

Jónás elbizonytalanodását azonban már nem tudja felülrni a lány – a próféta értelevilágára vak – narratívája, hiszen nem tudja egyszerre két igazságfogalom felől megközelíteni a város s így saját világát. A másság, a másik megértésére Lilith sem válik nyitottá, ha volt is korábban más szimbolikus világa, már rég maga mögött hagyta, így egyedül a még mindig különböző kultúrák közt mozgó Jónás feladata lesz az igazságfogalmak ütköztetése. Kívülről érkezőként nagyobb esélye s talán erősebb motivációja lehet az itt talált narratívák megértésére, míg a körön belül lévőknek (mindig) kevésbé érdeke az idegen megértése s elfogadása. Próbálkozásainak sikertelensége, folytonosan két világ közt lebegése prófétai küldetéséhez való visszatéréséhez vezet, ám tette ellentmondásossága is világossá válik, hiszen a niniveiek megtérítése éppen Ninivében lenne lehetséges. A városból való elmenekülése így valójában nem tekinthető a prófétai hivatás választásának vagy az Úrhoz való visszatérésnek (ahogyan ő állítja), sokkal inkább a küldetés felülrírásának s megkérdőjelezésének, a két világ közti választás lehetetlenségének.

A bibliai mítosztól való eltávolodás, a mítosz deformálása Jónás Ninivéből való távozásával komponálódik s hoz létre új történetet, ami a befogadó számára ismerős is lehet, hiszen maga a cím leleplezte a dekonstrukciót: Ambrus novellájában Ninive nem menekül meg, sorsa a pusztulás lesz, s éppen ezért nemcsak a *Ninive pusztulását*, hanem a bibliai *Jónás könyvét* is kénytelenek leszünk új horizontba helyezni. Ambrus novellájában az Úr nem könyörül meg a bűnös városon, még akkor sem (vagy éppen azért), ha/mert a városlakók elbizonytalanították prófétája igazságfogalmát, relativizálták a bűn vagy éppen a boldogság jelentését. A Bibliától eltérően Jónás pusztulást hirdető próféciája beteljesült, hatalmas földrengés és szökőár pusztította el a várost s annak minden lakóját. „Betelt a jövendölés. Az Úr haragja elsöpörte a mi ismerőseinket. A kis öreg Recepicét úgy elmosta a vízár, mint egy kis szemetet; Mikimóki rémületében eltört, és senki se ragasztotta össze. Dáthánt kardostul eltemette egy sziklatömeg.” (290). Meseszerű hőseink meseszerű véget értek, a katasztrófa egyetlen túlélője a kéz és láb nélkül maradt Abiron, aki háromnapi vergődés után rátalál a sziklán ülő és síró Jónásra. Jónás nem a pusztaságba vonult s nem egy töklevéltől remél menedéket, hanem egy magaslatra húzódott, ahol az Úr haragja elől menedéket találhat. A pusztaság a bibliai történetben a várakozás, a magába fordulás, az Úrral való találkozás helyszíne, ahol a csalódott prófétának saját magát, saját büszkeségét kell legyőzni s megértenie az Úr szándékát. Az Úr haragjától rettegő városlakóknak megkegyelmez az Ószövetség Istene, a példázattá váló történet viszont szubjektív interpretációt kap: a prófeta önmagát is elhelyezi a történet értelmezési horizontján, saját jócselekedeteinek viszont nem találja a jutalmát, hiszen az Úr kegyelmének köszönhetően ismét megvetett, hamis prófétává vált. Azaz már a bibliai történet felhívhatja arra is a figyelmünket, hogy a valódi konfliktus nem az Úr és a niniveiek, hanem az Úr és Jónás között keresendő, a megértés tétje pedig az Úr igazságába vetett hit.

Ezen értelmezési stratégia továbbvitele és újrafogalmazása érhető tetten a *Ninive pusztulásában*, ahol a mű már kezdettől fogva a kétféle igazság koncepcióját tárja elénk, s ahol Jónás nem csupán az egyik igazság képviselője, hanem mindkettő megismerője s relativizálója lesz. S bár prófétaként végre beteljesül jóslata, ez korábbi tapasztalatai miatt nem hoz számára valódi beteljesülést s boldogságot. Jónás már nem tud feloldódni az Úr igazságában, nem tölti el elégtétel a megérdemelt büntetés láttán, s Abiron számonkérő szavaira egyetlen válasza van: „Azért sírok – szólt Jónás –, mert olyan nagyon szőke volt” (291). A novella zárómondata a két világ közt választani képtelen,

önmagával folyton küzdő próféta igazságfogalmának multiplikálódására világít rá, hiszen értékhierarchiájának csúcán nem az Úr s tettében való gyönyörködés helyezkedik el, hanem Lilith korábban megcsodált szépségének varázsa s bűvölete, mely éppen az Úr haragja s bosszúja miatt enyészett el. S míg ez utóbbi szépségének csábítását nem bírta elviselni, addig ez előbbi igazságában sem tud már gyönyörködni. Szerepének kétszólamúsága nem teszi lehetővé a választást, mintha világának nem átélője, hanem értelmezője, külső szemlélője lenne, hiszen „az elemzőnek [...] tartózkodnia kell attól, hogy a mű egyik világát kitüntesse: arra kell törekednie, hogy a műben szembenálló világ-alternatívákat explicitté tegye.”²⁵ Ninive városába belépve küldetése eleve többszólamúságra ítéli, hiszen eddigi (az Úrtól kapott) szólama szükségszerűen kiegészül az immár belülről megismert niniveiek (s kitüntetetten Lilith) szólamával.

A mítosz és a mese poétikai elemei e többszólamúságnak köszönhetően ugyancsak kilépnek műfaji kereteikből, s felkínálják magukat a karnevalizált olvasatnak, melyben Jónás többé nem a mítoszok vagy a mesék hőse, hanem az a regényhős, aki – bár kénytelen lenne –, képtelen két világ közt választani.

²⁵ S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1997), 19.

Kicsinyítő képzelet

Jókai Mór: A leaotungi emberkék

Kína, egzotikus táj, díszes birodalom, szerelmet kereső császár. Jókai Mór *A leaotungi emberkék* című kisepikai alkotása több szempontból is megidézi a mese műfaját, miközben az olvasó betekintést nyer egy elszigetelt, írás uralta világba. A szigeten található Nioma istennő szobrának üres keze azonban egy titkot rejt. A titok nyomozáshoz, a nyomozás pedig egy elfeledett birodalomhoz vezet: felborítva a befogadóban eddig kialakult mese-képzelet-valóság relációkat. Jókai e novellája ugyanis kifordítja az olvasói elvárásokat, méghozzá a műfaji hagyományokat is bevonva a játékba. A következő tanulmány célja tehát a novella egy interpretációs irányának kijelölése. Az értelmezés nagyjából a műnek a cselekményét követi végig a képzelőerő működésére, a látványképzésre, az emlékezés fontosságára vagy épp a meseiségre reflektálva.

A leaotungi emberkék 1890-ben jelent meg a *Pesti Hírlapban*. Jókai 1890. november 26-án írt, Mikszáth Kálmánnak címzett levele a novella eredetéről, az írói fantáziát aktivizáló forrásról ír. E levél felütése – ha röviden is – a romantikus kézelőerőt is érinti. A képzelőerő működésére a vadászat metaforát alkalmazza: eszerint a kidolgozás, a szöveg megformálása maga a gyilkos fegyver, a puská, míg az eszme pedig a vad. A hasonlat kapcsolódik ahhoz a romantikus elképzeléshez, miszerint az írás folyamata valamilyen módon a halálhoz köthető, az írásban rögzítés pedig ily módon gyilkosság. Ezt követően a novella származásaként egy „könyvet” jelöl meg. Mikszáthnak azt írja, hogy egy olyan könyv, amit mindennap forgatnak, de nemcsak lapozgatják, nemcsak a lapok materialitására koncentrálnak, hanem olvassák is azt. A folytonos újraolvasás nem hagyja érintetlenül a könyvet sem, „Mert ennek

a könyvnek a története minden olvasásnál változik”,¹ „És mi azt újra meg újra nagy figyelemmel olvassuk”.² A novella eredetére tehát egy olyan könyvként hivatkozik, amelynek a legfontosabb tulajdonságának a folytonos változást tartja, kiemelve, hogy az újraolvasás megváltoztatja a történetet is. A levél végére kiderül, hogy ez a könyv is hasonlat volt, és ez a mindennap olvasott könyv nem más, mint a tarokk. A kártyalapokra festett képek elevenedtek meg a levél Jókaijának fantáziájában és így kisprózájában is. Ily módon lesz a könyvolvasás a játék metaforája.

A történetet folyamatosan újraolvasó és újraértelmező befogadónak *A leaotungi emberkék* olvasatában is kiemelkedő szerep jut. A novella Kínában játszódik, és az egzotikus táj megjelenése Jókai esetében a szakirodalomban általában a „mesei” jelzőt vonta maga után. Az olvasás során előrehaladva azonban ez a tapasztalat fölülíródik, ugyanis amíg kezdetben a császár birodalma tűnik mesésnek és idegennek, addig a cselekmény előrehaladtával megismert és mindaddig elzárt leaotungi tartomány leírásakor már – a reláció megfordulásával – a külső tartomány lesz a „valóságosabb.” Az eltemetett területen ugyanis egy varázsforrás segítségével az ott található teljes élővilágot lekicsinyítették, beleértve az ott élő embereket is.

Zsigmond Ferenc Jókai-monográfiájában így jellemezte Jókai és a képzelet-őrlő viszonyát:

Hatalmas bálna a Jókai tehetsége, mely voltaképpen a tündérmesei képzelet mélységes kék tengerében, a csodálatos szörnyetegek és ragyogó korallzátanyok közt van otthon, de időnként neki is föl kell jönnie az embert éltető levegőre, hogy a történelem és a mindennapi élet reális légköréből egy-egy hosszú lélekzetet véve, újra beleolvadhasson a képzelet kedvesebb elemébe s folytonos zavarban tartsa a költői természetrajz osztályozóit az ő se hal, se emlős, vagy inkább mindkétféle szervezetével.³

Realitás és képzelet kettőssége mutatkozik meg Zsigmond metaforájában, de kiemelendő: nem szétválasztva. Valójában tehát nem kettősségről, hanem kétféleségről van szó: nem két egymással szembenálló fogalomról, hanem a kettő relativitásáról, átjárhatóságáról. Ezt jól érzékelteti *A leaotungi emberkék* című novella is. Nyitó képe első olvasatra alátámaszthatja a mesei jelző

¹ MIKSZÁTH Kálmán, *Levelezése* (Budapest: Arcanum Kiadó, 1998), hozzáférés: 2021.04.22 <https://mek.oszk.hu/00900/00946/>.

² Uo.

³ ZSIGMOND Ferenc, *Jókai* (Budapest: Magyar Tudomány Akadémia, 1924), 126–127.

létjogosultságát és Jókai állandó „eposzi jelzőjét”, miszerint Jókai a nagy mesemondó, ugyanis több szempontból a meséket (a mese műfaját?) idézi meg. Olyannyira, hogy Vladimir Propp varázsmesékre kidolgozott rendszerének⁴ kiinduló szituációjával is párhuzamba állíthatók a kezdeti események. Például a hős családjának egy tagja eltávozik: ez esetben meghal a főszereplő édesapja, így ő lesz a császár. A hősnek tiltó parancsot adnak: nem kommunikálhat, csak írásban, nem választhat magának feleséget. A tilalom megszegése: hozzászól az emberekhez, magának akar feleséget szerezni. Tudakolózás: kérdezősködik egy eltűnt birodalomról. Láthatjuk tehát a részleges megfeleléseket a felütésben, s a mesei allúziókat tovább erősítik a számok is: három lehetséges módon próbálja megtalálni a birodalmat és az elszigetelődés óta hét generáció élte le életét Leaotungban. Szintén a mesei elemek közé sorolhatjuk, hogy egy távoli, egzotikus világban, Kínában játszódik a történet. Zsigmond Ferenc a már idézett művében Jókai egy másik novellája, a *Nepean-sziget* kapcsán emeli ki az egzotikus helyszínt, mint a népszerűségének okát. Azért ezt a novellát választva észrevételéhez, mert ez az első ilyen műve, ahol az idegenségtapasztalat egy távoli birodalom vizualizálásán keresztül mutatkozik meg. Joseph Addison is kitér arra a *Képzelőerő gyönyöreiben*,⁵ hogy az idegen országok fokozottan képesek stimulálni a képzelőerőt. A képzelőerő és az idegenség tapasztalata ezek alapján szorosan összefonódó fogalmak, és kiemelkedő szerep jut ennek kapcsán a szemlélődésnek is.

A császár nagy felháborodást keltett döntése is ehhez kapcsolódik, volta-képp nem azzal váltott ki megrökönyödést, hogy magának akart feleséget venni, hanem az volt a szokatlan, hogy saját akarata legyen, hogy a saját szemével akarjon nézni, a saját fejével akarjon gondolkodni és a saját kezével nyúljon valami után. A közvetítettséget akarta kiiktatni, amivel a császárok a világot érzékelik, ő a saját testén keresztül kívánt a környezetével kapcsolatba lépni. A császárok kíséretének külön részét képezte egy hölgycsoport, az úgynevezett csiamkáják. Ők voltak az „okosak”, akiknek az volt a feladatuk, hogy a császár szavait a közönséggel írásban tudassák, és fordítva, hogy a császárnak élőszóval elmondják, amit az alattvalók írtak neki. A császár az írás és a beszéd közül tehát csak írásban, a kommunikáció közvetettebb

⁴ Vladimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

⁵ Joseph ADDISON, *A képzelőerő gyönyöre*, ford. GÁRDOS Bálint, hozzáférés: 2021.04.22, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1352/a-kepzeleero-gyonyorei>.

formájában léphetett kapcsolatba, a mediális fordítás szerepe pedig az okos csiamkájákra maradt.

Az ifjú császár tehát felkerekedik, egyrészt párt találni magának, másrészt új császárként Nankingot meg kell látogatnia. Nankingban Nioma istentennő kiállított szobrán akad meg a tekintete (mégis néz tehát a saját szemével), és feltűnik neki, hogy az egyik keze üres. A többi keze viszont egy-egy jelképet tart, pl. kard, evező, horgony vagy éppenséggel könyv, melyek Kína tartományait jelképezik: a szobor (ez a leginkább térhez köthető műalkotásforma) az ország terét reprezentálja. Egyik keze azonban üresen áll, s ez a hiány kezdi el foglalkoztatni a császár képzeletét. Így kérdez rá majd a későbbiekben: „mit tudsz arról, amelynek jelvényét nem tartja kezében”.⁶

A hiánytapasztalat és a jelentléthiány a romantikus szövegekben kapcsolatba hozható írás és szóbeliség egymásra utalt ellentétével is. Az írás átveszi a szóbeliség helyét (mint pl. a csiamkáják által), de ez egyfajta hiányérzetet implikál. A meseiség viszont épp e kettő közti feszültséget mérsékli, a „bálna” kétféleségének megfelelően saját írott szövegét a szóbeli kultúrához tartozóként identifikálja. Szajbély Mihály könyvében, *A homokvárépítés öröme*ben a következőképp fogalmaz: „Amikor Jókait nagy mesemondónak nevezzük, voltaképpen azt fejezzük ki, hogy az átlagosnál erősebb szövegeinek a belső hallást érintő stimulusa,”⁷ de ezt olvashatjuk a Jókai-monográfiájában is: „[k]épeket ígért egy meglehetősen képszegény korban, és a mesehallgatás illúzióját, gondtalan belefeledkezést: úgy merülhet el az ember a történelem gyönyöreiben, mintha azt nem az írott szöveg (többnyire nehezen befogadható) médiuma juttatná el hozzá.”⁸ Zsigmond Ferencnél is olvashatunk hasonló észrevételt a *Jókai mesemondása* címet viselő cikkében,⁹ amelyben a belső hangzást fokozottan érintő dialogikusság, a párbeszédesség a meseiség egyik fontos jellemzőjeként artikulálódik. A *Három márványfej* című munkája például a szerző és kritikus dialógusából, illetve a regény kifejezésével élve, disputájából áll.

Addison, a már idézett, képezőerőről szóló könyvében is megemlékezik a meseírókról és a mesés írásmódról:

⁶ A novellából származó idézeteket az alábbi kiadás szerint közlöm a továbbiakban: JÓKAI MÓR, *Novellák*, I., Jókai Mór Művei 49 (Budapest: Franklin Társulat, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1928), 1–19.

⁷ SZAJBÉLY Mihály, *A homokvárépítés öröme* (Szeged: JATEPress Kiadó, 2016), 16.

⁸ SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 129.

⁹ ZSIGMOND Ferenc, „Jókai mesemondása”, *Irodalomtörténet* 3, 6–7. sz. (1914): 353–365.

...bizonyára ez a legnehezebb mindazon műfajok közül, amelyek igénybe veszik a költő fantáziáját, hiszen itt nem áll előtte követhető minta, hanem teljes egészében a saját invenciójára kell támaszkodnia: Ez az írásmód nagyon is különleges észjárást igényel, és elképzelhetetlen, hogy olyan költő gyakorolja sikeresen, aki nem rendelkezik a fantázia egy sajátos fajtájával, s természetből gazdag és babonás képzelőerővel. Mindemellett az is fontos, hogy jól ismerje a legendákat és a meséket, a régi lovagregényeket, a dadák és más öregasszonyok között ismert hagyományokat, s így elfogadhassa a természetes előítéleteinket.¹⁰

Ez alapján a mesemondói pozíció a fantázia olyan működését feltételezi, amely írottágát a szóbeliségre hagyatkozóként, arra emlékezőként artikulálja. Nemcsak az íróban aktiválódik Addison szerint ezáltal az emlékezet, hanem a befogadóban is, aki felidézi a gyerekként hallott történeteket. Így mindkét oldalról egy emlékezőtevékenységet implikál a képzelőerő, ami a szóbeliségre hagyatkozik. A továbbiakban arról lesz szó, hogy miként alakult a császár kutatása ennek a nézőpontnak megfelelően.

Már azt követően, hogy az istennő szobra felkeltette a figyelmét, egy szoborkiállításra kell ellátogatnia: mindegyik népből egy élethű és színes szobor kapott itt helyet, színességüket a szöveg ekphrasztikusan részletezi is. Míg eddig a tartományokat egy-egy jelkép jelentette, addig itt már egy-egy kővé vált ember válik a területek reprezentációjává. Itt látja meg a leaotungi tartomány hercegnőjét szoborként, és pygmalioni érzéseket kezd táplálni iránta. Ez adja meg a végső lökést, hogy megkeresse a feledésbe merült tartományt különféle emléknymokat követve. Elsőként a főpapot kérdezi, hogy mit tud az elveszett birodalomról. A főpap elmesél egy történetet a nőről, akinek ártatlansága jeléül kezében kivirágzott egy ág: a halott élővé vált, miként pygmalion szobra is. Végighallgatva a rövid történetet a császár a következőket mondja: „*Ez nagyon szép mese*”. Ez az a pont, ahol az olvasó kibillen az elvárásaiból, eddigi tapasztalataiból és történik egy horizontváltás: nem az a mesés világ, amit eddig olvasott, hanem a leaotungi tartomány. Az újraolvasás tehát ugyanúgy jelentéstöbbletet hordoz, miként Jókai levelében a novella forrásának újraolvasása, azaz a játék.

További információkért a tudóshoz fordulnak. A tudós a csillagvizsgálóban lakik és eldeformálódott a szája a sok csillagnézéstől. A látvány eszerint visszahat a testre: a távcső, a test protéziseként funkcionáló optikai médium

¹⁰ ADDISON, *A képzelőerő...*

nem hagyja hatástalanul a testet magát sem. A látásra, vizualitásra specializálódott kutatónak épp a beszédszerve, a szája sérült, ezzel is jelezve látvány és hang, írás és beszéd oppozícióját. A csillagokat olvasva a jövőre specializálódott, arról tudna beszélni, de jelenleg a múlt feltárására tesznek kísérletet egy rögzített szövegből. Tudását ugyanis egy nagy papírtekercsben – írásos formában – őrizi, ráadásul a csiamkáják közvetítenek továbbra is. A mediális váltáson többszörösen átesett szöveg nagyon intenzív, a képzelőerőt gyönyörködtető képei következnek, csodás állatokról, madártermő virágról, forrásokról, illetve szépséges nőkről. Az írásban tárolt emlékezetben, amelyet a szemlélődő tudós őriz, tehát a vizualitása a főszerep. A császár mégsem tudja meg, hol is keresse ezt a leaotungi tartományt.

Ekkor mennek el Luzuhoz, a barlangi szenthez, aki már nem az írás archív emlékezetére, hanem a saját memóriájára támaszkodik: Luzu, akinek egész tudomány az, amit látott meg hallott. Ő meséli el, immár szóban és írásos tolmácsok nélkül, a Leaotungi tartomány történetét, miként omlott rájuk egy szikla és záródtak el a külvilágtól, hogyan kicsinyítették le a csodaforrással a hét generációt egyre jobban, hogy ne kelljen kannibalizmushoz folyamodniuk és hogy miként üzték át a kis aranymenyéteket a kis alagúton ebbe a világba, amelyeket meglátva Luzu kikövetkeztette az egész történetet. A tudós mandarin erre megkérdezte tőle: „hol látsz te ilyen csodákat?“, amire Luzu ezt felelte: „te is látnál, ha a sötétséget néznéd, s nem a könyvekbe meg a csillagokba bámulnál.” Tehát itt már egy belső látásról van szó, a képzelőerő és az emlékezet áttevődik az immaterialitásba. A titokra tehát így derült fény, az elveszett tartomány ezek alapján a források alapján, szóbeliség és írásbeliség együtteséből rajzolódott ki a császár képzetében.

Míg tehát sem a papnál, sem a tudománynál (csillagász) nem talált választ, addig a szóbeliségre hagyatkozó képzelt világban igen. Ez a három irány párhuzamba állítható a Mikszáth Kálmán *Frivol aktájában* olvasható válaszkereséssel. Ez a kispikai alkotás eredetileg székfoglaló beszédként hangzott el, az írás ezzel a megjegyzéssel ellátva már eleve az élőbeszéddel lép kapcsolatba, amire a későbbiekben a szöveg maga is reflektál: a befogadókat hallgatóknak nevezve meg. Ehhez képest a történet középpontjában egy írás áll, a romantikus toposznak megfelelően egy elsárgult papírdarab: egy talált kézirat. Tartalma egy átvételi elismervény egy lányról. Egy jogi szöveg, melyet megtalálja hiába olvasott el újra, jelentése mégsem változott. A nyomozás során elsőként a jogban keresi a választ, de nem jár sikerrel. Ezt követően a Jókai novellához hasonlóan szintén a tudományhoz, a Tu-

dományos Akadémiához fordul. Utóbbiról az sem derül ki, megkísérelte-e a válaszadást. A szöveg további részében viszont az irodalom kínál egy narratívát az események értelmezésére: maga ez a novella mint irodalmi alkotás mondja el a történetet. Miként Jókai írásában a hiányt övező titok, úgy Mikszáthban a talált kézirat titka csak az emlékező, szóbeliségre hagyatkozó képzelőerő által nyerhet értelmet.

Miként Addison a mese műfajával a képzelőerő orális hagyományra emlékező jellegét kapcsolta össze és elméletében a képzelőerőnek szerves alkotórésze az emlékezés, úgy a memória Samuel Taylor Coleridge képzelőerő-elméleténél is jelentős szerephez jut. Coleridge három részre felbontva a képzelőerőt az elsődleges és másodlagos képzelőerőtől elkülöníti a fantáziát, amely úgy működik, „mint egyfajta memória, mely felszabadult a tér és idő rendje alól.”¹¹ Ez is jól szemlélteti, hogy a jelenlét és hiánytapasztalat kettősére építkező emlékezés központi szerepet tölt be a képzelőerő meghatározásában és működésmódjában.

Addison kiemeli, hogy az emlékező tevékenység gyakran jár együtt nagytással vagy kicsinyítéssel, tehát optikai módosulással:

...lefelé halad a képzelőerő, s egy atkánál is százszorosa kisebb állat viszonylatában gondolja el az emberi test méreteit, s ennek az állatnak az egyes végtagjaira gondol, azokra a rugókra, amelyek a végtagjait mozgatják, a szellemekre, amelyek mozgásba hozzák e rugókat, s amennyivel ezek a testrészek arányosan rövidebbek lehettek, mielőtt még elérték volna teljes nagyságukat és tökéletességüket.¹²

Hasonló történik itt, mint a Jókai szövegének embereivel, akikről ezt olvashatjuk: „az apró embereknél a testi erőnek folyvást tömörülni kellett; úgyhogy az izmaik képessége hasonlíthat a szarvas bogárhoz, mely magánál hússzorosa nehezebb terhet elbír.” A bogárrá váló ember a karkai csótányon át napjaink szuperhősfilmjeiig része a fantázia világának, elég csak példaként a két Marvel filmet, *A Hangyát* és folytatását, *A Hangya és a Darázst* felidézni. A mikroszkopikus világ feltárulása szintén a technikai fejlődés és a képzelőerő egymásra hagyatkozásának hozománya.

A novella második felében egy aranygörényre akasztott írással megintálja a császár a kicsiny népet. A küldöttség megérkezik és egy hosszú

¹¹ Samuel Taylor COLERIDGE, „Biographia Literaria” in *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, 201–214 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 208–209.

¹² ADDISON, *A képzelőerő*...

seregszemlét követően az uralkodó meglátja végül az imádott lányt, kezébe fogja (hiszen a saját kezével akart fogni) érzi benne az életet (életre kelt végül a szobor), de hiába. Az életre kelt szobor ugyanis nem egy vele azonos méretű nőként ölt testet, hanem festményként jelenik meg: „Soha festő ilyen arcot nem álmodott! melynek zománcát a rózsaszirmok utol nem érik; szemeinél a zafirok tüze elenyészik, szőke, aranycsillogású haja, mint egy palást omlik végig rajta.” A lány festmény tehát, miként a tarokk kártya lapjainak figurája: a két eltérő világ, ha találkozhat is, egygé nem válhat.

A császár álmában azt hitte, azért ilyen kicsi a lány, mert távol van, mintha távcsőben látta volna. A látást korrigáló vagy módosító eszközök ugyanis ennyire meghatározzák a gondolkodását, de végül ráeszmél, a közvetítettséget nem tudja felszámolni és nem tud közel menni hozzá, hiába tartja a tenyerében. Az uralkodó később sem tudta elfelejteni a tündéralakot, akire úgy gondol, hogy „mikor igaz volt, akkor is csak álom volt.” Ezt az álom-motívumot emeli ki már címében is a Jókai szövege alapján készült színházi előadás, *A császárfü álma*. A Kolibri színház előadásában közös álmuk és közös daluk is van a szerelmeseknek. Ez a kölcsönösség a darabban az írók terén is megmutatkozik: az aranymenyéttel küldött üzenetre válasz is érkezik. A válaszüzenet betűi azonban olvashatatlanul aprók, ezért az írást a tudósokhoz viszik, ahol a távcsövek lencséivel kivetítik. Az előadás során ez a kivetítés is bemutatásra került.¹³ Ugyanakkor a novella is tartalmazza ennek megfelelőjét: a császár ajándékba kapja a leaotungiaknak a hét generációját érintő történelmét, ami szintén túl kicsi és olvashatatlan, ezért a csillagászoknak adják át, ha nem is kivetítés, de felmagyítás céljából: „Az a tekerics a legvékonyabb halhólyagból volt összetákolva, de a betűk, melyek rá voltak írva, nem voltak olvashatók a legerősebb nagyítóüveg nélkül. Csia Csingi átadta azt Jeo Hui mandarinnak, hogy a csillagvizsgáló bojtárjai által írassa le olvasható írásban.” Egyfajta – a *laterna magica* működésének megfelelő – kivetítés tehát itt is megtörténik, és a novellának a szoros kapcsolódását az optikai médiumokhoz mi sem jelzi jobban, mintsem hogy a szövegből készült eladásból sem hiányozhattak a kivetítő készülékek.

A novella zárásában a leaotungi király kijelenti, hogy nem adhatnak egymásnak semmit, mert ami a nagyoknak van, az a kicsiknek nem jó, és ugyanígy fordítva. A leaotungi tartomány a császár számára csak mint látvány vált

¹³ SÁNDOR L. István, *Közel és mégis távol*, 2018, hozzáférés: 2021.04.19, <http://www.ellenfeny.hu/index.php/gyerekszinzhaz/gyerekszinzhaz/5021-jokai-mor-a-csaszarfu-agma-kolibri-szinzhaz>

elérhetővé, végignézhette a felvonuló alakokat: mini tigrist, mini elefántot, kicsi hercegnőt, de hozzá nem férhetett, hiába látta a saját szemével és érezte a saját kezével, a közvetítettséget nem tudta felszámolni. Kiadta parancsba, hogy amit láttak és hallottak, mélyen elfelejtsék, a tudósnak pedig rögzítenie kellett a nagy papírtekercsre feljegyzésként: így rögzült végleg a tartomány emlékezete képként az írás médiumában.

Amíg korábban, a történet elején tehát az egzotikus világ tűnt mesésnek és elszigeteltnek, addig a történet végére a helyzet megfordul és eltolódik, a leaotungi tartomány veszi át ezt a szerepet. A tartomány tükrözi a befogadói magatartást, amivel a novellát kezdetben olvassuk, ellentétes hatást érve el. A szövegnek öntükröző eljárását mise en abymnak, azaz kicsinyítő tükörnek szokás nevezni, ennek az egyik formája az, amelyik az addig olvasottak átértelmezésének lehetőségét kínálja fel. Bónus Tibor felhívja rá a figyelmet, hogy ezt az eszközt „a műalkotás önreferencialitásának és fiktivitásának az emblémájaként értelmezték, s az önmagába zárt szervesség eszményével hozták kapcsolatba.”¹⁴ Nemcsak a történet helyszínei válnak önmagukba zárt egységekké, hanem annak narratívája is hasonló struktúrát követ, jelezve a kettő szerves összetartozását. Ez az elszigeteltség pedig elvezet a sötét szobához, a camera obscurához. Ebben ugyanis egy elszigetelt környezetben a külvilág kicsinyített, fordított képe jelenik meg. Pontosan úgy, miként a képzelőerő által a szemünk elé tárul a leaotungi tartomány. A már említett *laterna magica* esetében pedig a nyíláson az apró képek vetülnek ki: így válik a nyíláson átvonuló leaotungi nép képpé. A novella ábrázoló funkciói e technikai találmányok működésének analógiájára artikulálódnak, amennyiben egy kis lyukon keresztül férhetünk hozzá egy kicsinyített világhoz. A szöveg camera obscurára emlékeztető látványképzése tehát a narrációval és az olvasói tapasztalatokkal állítható párhuzamba.¹⁵ A kicsinyítő tükör nyelvi artikulálódása összekapcsolódott a camera obscura működésének vizuális tapasztalatával, a képzelőerő pedig nyelvet és látványt egybefonva létrehozott egy kicsinyített világot: Jókai leaotungi emberkéiét.

¹⁴ BÓNUS Tibor, *Diskurzusok összjátéka (Irodalmi olvasásmódok)* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 220.

¹⁵ Jókai több novellája is ehhez hasonlóan szerveződik, de *A leaotungi emberké*hez kapcsolódva leginkább *A csillagos szoba* említendő meg, ahol szintén egy apró nyíláson látottak pozícionálják újra a befogadói tapasztalatokat.

KIS PETRONELLA · (PPKE, Budapest)

Hangok transzcendenciája

Csáth Géza: Szonáta pathétique

Az alcímben megjelölt novella Csáth Géza kevesek által ismert és alig emlegetett írásai közé tartozik. Elfeledtségének egyrészt az lehet az oka, hogy keletkezési idejét tekintve az életműben a korai elbeszélések között foglal helyet – az ekkor már zenekritikusként is publikáló szerző még mindig csak tizenhét éves, amikor 1904 januárjában a *Szonáta pathétique*-t leközi a Bácsmegyei Napló –,¹ másrészt a novella később sem jelent meg kötetbe válogatva. Debütálása és visszhangja tehát szinte elmaradt, bár a szakirodalom többször utal arra, hogy Csáthnak léteznek zeneművek címeit megörökítő elbeszélései (*Szonáta pathétique, Eroica, IX. szimfónia*). Az író még mindig is foglalkoztatta az irodalom és a zene határterületének problematikussága,² a *Szonáta pathétique* pedig vélhetően az első olyan kísérlete, amely a zene szövegben történő reprezentálására fókuszál. Jelentősége abban rejlik, hogy Csáth zeneiséggel átszőtt textusai egészen mások, mint a századfordulón felbukkanó többi, zenei töltetű alkotás: novellái zeneelméleti és -esztétikai megalapozottságú, művészetfilozófiai síkon átgondolt művek; a két médium összeegyeztethetőségének teoretikus megközelítése nála bukkan fel először.

¹ DÉR Zoltán, *Csáth Géza-bibliográfia* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1977), 32.

² Hózsá Éva ismerteti egy, DÉR Zoltán hagyatékában található Csáth-kéziratot (levélnovellát) Richard Wagner *Tannhäuser*e kapcsán, melyet a szerző művészileg úgy formál meg, hogy felvesse az irodalom és a zene összetartozását, illetve a művészeti ágak közötti reprodukálhatóság lehetőségét, kérdését. Az írásban felmerül többek között a lelkében megbolygatott ember hangszíneinek hangszer általi megidézhetősége, valamint a hangerősség és a gondolati zaklatottság összhangba hozása. HÓZSA ÉVA, „Az alakítás (és a rózsaeagybeszövés) mint modell: Theodor Strom: Kései rózsák – Späte Rosen és Csáth Géza: Régi levél kézirat a Tannhäuser bemutatójáról”, *Filológiai Közlöny* 56, 1. sz. (2010): 71–79.

A *Patetikus szonáta* Beethoven tizenharmadik, 1798–99-ben íródott c-moll zongoraszonátája. Csáth Beethovent zenekritikáiban a legnagyobbak közé sorolta. A *zeneértés nyelvtana* című, csak töredékben fennmaradt írásában Beethovenen és Wagneren kívül még Puccininek és Schopenhauer esztétikai szemléletének (*A zene Schopenhauer szerint: micsoda*) szeretett volna egy-egy fejezetet szentelni.³ A *Szonáta pathétique* című novellában egy diák zongorázza Beethoven művét szenvedélyesen, katartikus átéléssel. A tehetséges ifjú a zeneszerző által komponált darabon keresztül megidézi alkotója szellemét, s így a diák lelke összeolvad Beethovenével. A szellemlátás és -idézés toposza különösen felnagyítódott a századforduló idején, nemcsak az irodalomban, hanem a társművészetekben is. A zene pedig különösen alkalmasnak bizonyult arra, hogy teret biztosítson a metafizikának és a transzcendenciának – ennek elméleti megalapozottságával már a romantika korában is foglalkoztak filozófusok, írók, költők és zenészek.⁴

Schopenhauer úgy gondolta, hogy a művészeti ágak közül a zene az, amely kiváltságos helyzetben van, mert nem képes közvetlenül leképezni a világ jelenségeit, hiszen nem közvetít fogalmak között.

Nem ezt vagy amazt az egyes és meghatározott örömet fejezi ki, ezt vagy amazt a szomorkodást vagy fájdalmat, vagy rémületet, vagy vigalmat, vagy vidámságot, vagy lelki nyugodtságot, hanem magát az örömet, a szomorkodást, a fájdalmat, a rémületet, a vigalmat, a vidámságot, a lelki nyugodtságot, szinte in abstracto, azoknak lényegét, mellékes dolog nélkül, tehát az azokhoz való motívumok nélkül is. S mégis, ebben a levont kvintesszenciában teljesen megértjük. Innen van, hogy fantáziánkat oly könnyen megindítja és ez most megpróbálja, hogy azon egészen közvetlenül hozzánk szóló, láthatatlan és mégis oly élénk mozgásban levő szellemvilágot kialakítsa, analog példában megtestesítse.⁵

Az egyik legfontosabb kisregény, mely szüzséjének alaptételeként használta fel ezt a megközelítést, az Tolsztoj *Kreutzer szonátája* volt. Kulcsmondata, melyre tulajdonképpen az egész szöveg épül:

³ CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, kiad. SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2000), 565.

⁴ Csak a legjelentősebb gondolkodókat említve, a teljességre törekvés igénye nélkül: Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schleiermacher, E. T. A. Hoffmann, Rudolf Steiner, Tzvetan Todorov, Charles Baudelaire stb.

⁵ ARTHUR SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, ford. BOGÁTI Adolf (Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1992), 17.

A zene arra ösztönöz, hogy elfeledkezzem magamról, a valódi állapotomról, valami más állapotba visz át, nem a magaméba. [...] A zene egy csapásra, közvetlenül visz át abba a lelkiállapotba, amelyben az volt, aki a zenét írta. Lélekben összeolvadok vele, s vele együtt kerülök egyik állapotból a másikba.⁶

Tolsztoj műve és annak zenei-esztétikai megközelítésmódja erősen hathatott Csáthra és minden bizonnyal közrejátszott a *Szonáta pathétique* megírásában. Az író zenekritikáiban hivatkozik néhányszor Tolsztojra, de bírálja is zeneelméleti meglátásait, sőt, bár Csáth a legnagyobb írók közt tartja őt számon, úgy véli, az orosz író „a közepesnél is jóval kevesebb zenei érzékkel volt megáldva”.⁷ A szakirodalom azonban felfedezni vélte a szonáta műfajjegyeit a *Kreutzer szonáta* felépítésében,⁸ és erre a kompozíciós elvre Csáth is felfigyelhetett.

Csáth a zenét természettudományos megközelítésből szemlélte. A zene-művet olyan útnak tekintette, amelyen keresztül eljuthatunk a zeneszerző lényéhez, hozzáférhetünk érzelmeihez, gondolataihoz, lelkének legmélyebb titkaihoz. Rákai Orsolya szavaival: Csáth úgy ítélte meg, hogy a művészetek – főként a zene – egyfajta tünetként adnak hírt a lélek állapotáról.⁹ A szonátát olyan zenei műfajnak tartotta, amelynek programja van, és a zeneszerző önéletrajzát rejti, „életének bizonyos egymással korrespondáló eseményei és hangulatai”-ként funkcionál.¹⁰ Felfogása egybecseng Wagner nézetével, aki számos alkalommal hivatkozik Schopenhauerre *Beethoven* című értekezésében. Wagner úgy vélte, hogy a zene intenzív hallgatásakor, a zenére való koncentrációkor a többi emberi érzék eltömpul. A látás így olyannyira képes lefokozódni és elhomályosulni, hogy a tárgyakat már nem észleli, nem képes megkülönböztetni egymástól. Egy belső álomvilágba merüléshez hasonlítja a folyamatot, melyben a zene a látásromlás által képtessé tehet a kísértet észrevételére.¹¹ Szerinte Beethoven az, aki a hangszeres zene beszélőképeségét olyan magas fokra fejlesztette fel, hogy a zenei kifejezés már nem marad „in

⁶ Lev TOLSTOJ, *Kreutzer-szonáta*, ford. NÉMETH László (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 91.

⁷ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 28.

⁸ Dorothy GREEN, „*The Kreutzer Sonata: Tolstoy and Beethoven*”, *Melbourne Slavonic Studies* 1, 1. sz. (1967): 11–23.

⁹ RÁKAI Orsolya, „Lelki tükörrendszerek”, in CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje...*, 583–646, 597.

¹⁰ CSÁTH Géza, *Sötét örvénybe süllyedek: Naplójeljegyzések és visszaemlékezések: 1914–1919*, kiad. MOLNÁR Eszter Edina és SZAJBÉLY Mihály (Budapest: Magvető Könyviadó, 2017), 107.

¹¹ Richard WAGNER, „Beethoven”, in Richard WAGNER, *Művészet és forradalom*, ford. Gy. ALEXANDER Erzsé, RADVÁNYI Ernő, kiad. BERÉNYI Gábor, Seneca Könyvek, 111–172 (Budapest: Seneca, 1995), 158. Schopenhauer a zenei zsenit a magnetikus alvajáráshoz hasonlítja. Lásd

abstracto” érzésekre korlátozott, hanem individuális meghatározottságra tesz szert.¹²

Wagner tehát Beethoven zenei „*beszélőképességét*” (kiemelés tőlem – K. P.) említi, amelyen keresztül személyiségének szubsztanciáját is megsejthetjük a zeneművein keresztül. Csáth pedig ugyanezt a szót használja művészetére egyik zenekritikájában, miközben szintén Beethoven, az embert feltételezi a hangok mögött, és érdekes konklúzióra jut ezzel kapcsolatban:

Szépség és művészet van ezekben a beethoveni dallamokban, végtelen merész titáni vágyakozás, bátor szembeszállás az élet fájdalmaival. S valóban ezek az érzések jellemezték Beethovennek, az embernek az egyéniségét. Ennek az egyéniségnek szilárd körvonalai bontakoznak ki előttünk Beethoven zenéjének hangjaiból, akár a zenekaron, akár a vonósnégyesen, vagy ha zongorán és hegedűn *beszél*. (Kiemelés tőlem – K. P.) Persze idő kell hozzá, míg az ember így a hangok mögött meg tudja látni a zeneszerzőt. De olyan hatalmas és perzselő szellem a Beethovené, hogy talán minden zeneszerző közül a leghamarább ő mutatja meg magát, ha a zongorázó, a hegedűs, vagy a karmester valóban hivatott szellemidéző.¹³

A *Szonáta pathétique* egyik sajátos értelmezéskonstrukciója az, ahogyan a zene által, Beethoven szellemének megidézésével képes feloldani a süket komponista paradoxonját, hiszen túlvilági gyönyörrel hallgatja saját lelkének örökké vibráló hangjait.¹⁴ A nagyságában öröklött, megsüketült komponista saját hangjai által kapja vissza a lehetőséget arra, hogy saját hangjait hallhassa.

A *Szonáta pathétique*-ben tehát a diák kedvesének zongorázza Beethoven művét, a lány azonban nem képes átélni és átérezni a beethoveni zene nagyságát és mélyreható lelki rezdüléseit: nem érti a fiút,¹⁵ csak testiségre

Arthur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes és TANDORI Dezső (Budapest: Európa, 1991), 349.

¹² Carl DAHLHAUS, *Az abszolút zene eszméje*, ford. ZOLTAI Dénes (Budapest: Typotex, 2004), 129.

¹³ CSÁTH, *A muzika mesekertje...*, 30–31.

¹⁴ CSÁTH Géza, „Szonáta pathétique”, in CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, 267–269 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1994) 267.

¹⁵ Csáth arról is ír, hogy a zenét tanuló növendékek azért nem értik évekkel később sem a zenei kompozíciókat igazán, mert soha senki nem tanítja meg nekik azt, hogy hogyan kell a hangokban meghallani a zeneszerző emberi karakterét. Véleménye szerint a pszichológiai alapú esztétika szemléletével kellene rábírní őket a művészetek megértésére és élvezésére, különben éppen a művészet lényege fog rejtve maradni előttük. CSÁTH Géza, *A művészetek élvezése és az emberismeret*, in CSÁTH Géza, *A muzika mesekertje...*, 195–197, 197.

vágyik, és szó nélkül továbbáll az elbeszélés végén, amikor végleg megunja a muzsikát. A két karakter között szakadékként tátongó befogadási képességről a következőképpen ír:

[...] e tükröképekből tükrözött élet transzcendentális stilizáltságát, sokszorosan átfinomult frazeológiáját az avatatlan ember nem értheti meg. A zenekar számára nem más, mint egy csomó doboló, trombitáló, cincogó ember; a *hanggon-dolatok* (kiemelés tőlem – K. P.) matematikailag komplikált művészi keveréke csak káosz.¹⁶

Míg a lány elsősorban testi kapcsolatra vágyik a diákkal, addig a fiú a novellában a lány lelkét szeretné minél jobban megismerni: „Rejtélyt keresett és látott benne. A lányt nem bántották ilyen vágyak, őt főképpen a fiú férfi volta vonzotta. Mindketten képzelődtek a saját módjuk szerint. Tévesen, szerelmesen.”¹⁷ Meglepő, hogy a képzelgés, a fikcionalitás jelensége éppen ebben az értelemben, a szerelem miatt merül fel az elbeszélésben – ezzel szemben természetesnek tűnik, ha a diák zongorázás közben lélekben összekapcsolódik egy rég halott zeneszerzővel, és megpillantja szellemét: a fikció és a valóság határai némiképp átíródnak.

Az elbeszélés zeneelméleti háttérét illetően fontos megemlíteni egy nagy múltú hagyományra visszatekintő hangszeres zenei irányzatot is, ez pedig a programzene, melynek képviselői előszeretettel fordultak őket meghihető irodalmi alkotásokhoz dalszerzéskor, a zene és az irodalom határainak feszegetésére, egymás iránti kijátszására.¹⁸ Csáth egyik tanulmányában az abszolút és a programmuzsikus közötti fejlődésbeli eltérésekről, a tehetségükben megnyilvánuló különbségekről elmélkedik. Az abszolút muzsikus példája számára Mozart. Ő éjt nappallá téve szorgalmasan gyakorol, virtuóz a zenei technikákban és formákban, de nem akar különleges, addig ismeretlen koncepciókat kidolgozni, és nem gondolkodik esztétikai kérdéseken. Ezzel szemben az a gyermek, akiből később majd programzenész válik, nem kiváltképp szorgalmas vagy kiemelkedő teljesítményt nyújtó növendék, ám annál inkább kísérletező kedvű a gyakorlási idő alatt.

Egy napon a zongora mellett üldögél, próbálgat rajta, üti, kínozza a hangszert. Amint így kevergeti a hangokat, mint ahogy a kaleidoszkópban a színes pa-

¹⁶ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 51.

¹⁷ CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 268.

¹⁸ Gondoljunk csak Liszt Ferenc *Faust-* vagy *Dante-szimfóniájára*, Berlioz *Rómeó és Júliájára* vagy Schumann költészet ihlette dalaira (Goethe, Schiller, Byron stb. versei alapján).

pirokat vagy üvegeket szoktuk rázogatni, egyszerre csak megüti a fülét egy akkord, egy melódiatöredék, egy ritmus. Nagyon megtetszik neki, úgy érzi, hogy ez jelent valamit, valami vágyat vagy szenvedést, vagy dicsőséget, vagy az isten tudja, mit. A motívumot ismétli, újra és újra eljátssza, kipróbálja, és mind jobban és jobban tetszik a fülének.¹⁹

Ezt a tanoncot Csáth a Wagner-kategóriába sorolja, aki a motívumot már nem tudja kiverni a fejéből – főként, amikor néhány nappal később talál egy olyan verset, amely érzése szerint ugyanazt fejezi ki, mint a talált motívuma, és komponál rá egy addig ismeretlen, eredeti dallamot.

Ez a mi komponistánk az élet folyamán sokszor neki fog készülni, hogy a zeneszerzés mesterségét tökéletesen megtanulja. De sohase fog sikerülni neki. Elvégezheti a zeneakadémiát, kaphat kitűnőt mindenből, és mégse juthat el soha oda, hogy a formát fontosabbnak lássa, mint az érzést, a hangulatot, amely nála, mindig szűzen, primer módon alakul hangokba, akkordokba, melódiákba.²⁰

Mint az érzékelhető, Csáth szemlélete merőben különbözik a korabeli – és ma is sztenderdnek számító – hagyományos programzenei értelmezésektől: míg azok a már létező műre való rájátszás- és imitáció-jelleget hangsúlyozzák, Csáthnál épp az eredeti, önállóan megkomponált hang- vagy ritmustöredék az elsődleges tényező, amely majd ráépül egy ehhez illő, talált műrésztetre. Forrása tehát nem az irodalom, vagy bármely más művészeti ág – az csak mintegy reprezentációja az önállóan konstruált hangmotívumnak: nem „megzenésít” egy irodalmi művet, nem leképez valamit, hanem megteremt, amit aztán hozzárendel egy már adott entitáshoz. Ebből adódóan inverz módon az érzés- és hangulatbeli asszociációk alakulnak át zenévé („ahogyan Debussy a szélzúgás, a patakcsobogás, az emberi sírás hangjait megtalálta.”²¹ Kiemelés tőlem – K. P.), nem pedig az irodalmi vagy zenei anyag idézi elő azokat. Csáth szerint Beethoven öregkorában már tagadhatatlanul programmuzsikus volt, melynek első terméke a *Szonáta pathétique*. „Ez a muzsika sajtószerű asszociációkat kelt, és olyan lelki régiókat mozgat meg, ahová eddig hangokkal el nem ért senki”²² – írja.

¹⁹ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 25.

²⁰ Uo., 26.

²¹ Uo., 77–82.

²² Uo., 17.

Az író hagyatékában fennmaradt néhány Beethoven-szonáta első tételének kéziratossági-hangkapcsolati-harmóniai elemzése, ebből az egyik a *Patetikus szonáta*,²³ ezért érdemes megvizsgálnunk, milyen hangok, akkordok idézik elő a képzetársításokat, és hogyan. A kézirat az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található Ms. Mus 10.527/c jelzet alatt. Az anyag önmagában nem tartalmaz szöveges értelmezést vagy elemzést a zeneműről, és írásképe is zavaros, de nyújt néhány támpontot ahhoz kapcsolódóan, hogy mely tak-
tusokat, részleteket tartotta Csáth kiemelten fontosnak.

Amikor Wagner Beethoven zenei „beszélőképességét” tárgyalja, és Csáth is azt írja, „zongorán és hegedűn beszél”, tulajdonképpen a hangok egybe-
csengésének, dinamikájának és a ritmusok lüktetésének kifejezőképessége válik – többek között autobiografikus – értelmezés tárgyává. Mindezek úgy „alapanyagai” a zenének, ahogyan a nyelv az irodalmi szövegeknek. Ha a novellában szereplő diák leüti a zongora billentyűit, azok egyenként az em-
beri beszédben használatos hangokká transzformálódnak: olyan hangokká, melyeket betűkként le is írhatnánk. A kottában rögzített elemek ugyanúgy funkcionálnak egy történet létrehozásában, mint a betűk egy szövegben, de ahogyan a betűk sem önmagukban jelentenek valamit, hanem csak sza-
vakká, szókapcsolatokká, mondatokká stb. szerveződve, úgy a zenei hangok, motívumok is csak egymáshoz kapcsolódva és viszonyítva képeznek le és idéznek elő valamit. S ahogyan a szavak is mindenkinek az elméjében más fogalmat jelölnek, úgy a zene még inkább képes arra, hogy szabad asszociá-
ciókat ébresszen. Az irodalomban, egy szöveg esetén van valamilyen közös fogalomtartomány, melynek keretein belül mozognak a gondolataink. Így jönnek létre tehát – a Csáth által többször is használt kifejezéssel élve – a *hanggondolatok*²⁴ (kiemelés tőlem – K. P.). Csáth modern összhangzattanában említi is a párhuzamot a hangok és a betűk között:

A hangok időbeli egymásutánját pedig a kottajegyek vízszintes vonalbeli, bal-
ról jobbra haladó egymás utánjával jelöljük. (Ezen utóbbi momentum azonos a beszéd lejegyzésére Európában használt módszerrel, ahol a hangok időbeli egymásutánját a betűknek – a beszéd kottajeleinek – a vízszintes vonalon balról jobbra haladó térbeli egymásutánjával jelezzük.)²⁵

²³ KELEMEN Éva, *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza* (Vámosszabadi: Magyar Kultúra Kiadó, 2015), 47.

²⁴ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 51.

²⁵ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 554–555.

Schopenhauer utal arra a zeneelméleti megközelítésre, mely szerint a dúr és a moll közötti legalapvetőbb különbség az, hogy utóbbi sokkal komorabb és melankolikusabb, ezért a moll a fájdalom félreismerhetetlen jelének hangneme.²⁶ Mivel a *Patetikus szonáta* c-moll hangnemben íródott, három bé előjegyzés tartozik hozzá, így a skálának három alaphangja is módosul: esz, asz és bé lesz belőlük. Ezek az eredeti hangokat (amik Beethoven művében már önmagukban is elég mélyek) leszállítják egy félhanggal, és máris a Csáth által említett legelső akkordban egy öblösebb tónusú rezgéstartományba taszítják a csöndbe hirtelen belehasító nyitó hármás- és négyeshangzatot. A kotta szerint ezt az első ütemet fortepiano-ban kell megszólaltatni, tehát az első akkord egy rendkívül markáns, hosszan kitartott hang, a többi hang azonban máris lazít a nyitóakkord feszességén és komorságán halkított és némileg gyorsított ritmikájával. Ekkor Beethoven már fel is oldja az egyik módosított hangot, ahogy a következő ütemek első akkordjainál is, így csak a legelső hangzat az, amely rezgéseiben és súlyosságában igazán a c-moll sajátossága, és amely reprodukálni képes azt az indulatot, amely – a novella narrátora szerint – azonnal képes megidézni Beethoven szellemét.

Csáth elbeszélésében szinte végig jól nyomon követhető, hogy a diák éppen hol tart zongorázás közben a zeneműben, és melyik szakaszhoz milyen hangulatokat társít. „Idegesen, lelkesülten, mintha a lelke repedt volna meg a befogadott nagyméretű *hang gondolatoktól* (kiemelés tőlem – K. P.), verte a billentyűket, s érezte, hogy Beethoven jelenlévő szelleme körülölelte. Láz fogta el, s eszeveszetten gyorsan verte a *Presto-t*²⁷ – hangzik el a novella elején. A *Szonáta pathétique* prestójának különlegessége, hogy ugyanazokat a ritmusokat ugyanazokkal a hangokkal ismétli az egymást követő taktusokban, de a kezdőhang az előző ütemhez képest mindig eggyel feljebb lép. Emiatt míg eleinte csak egymás melletti hangokon lépked, úgy folyamatosan távol közből a tér és egyre nagyobb magasságokból hull alá a dallam – míg a végén hirtelen addig nem tapasztalt magasságba ugrik a következő ütem kezdőakkordja, majd váratlanul élénk tempóval, hangonként esik másfél oktávot. Csáth a *Kreutzer-szonáta* kapcsán ír arról, hogy ez az a fajta kidolgozás, mely egyenesen a programzene felé vezet: ugyanazt a melódiai ötletet három (vagy annál több) különböző harmonizálásban megmagyarázni, elismételni.²⁸

²⁶ SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat...*, 349.

²⁷ CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 268.

²⁸ CSÁTH, *A muzsika mesekertje...*, 77.

Szintén ehhez köthető az a szakasz, melynek harmóniáját az író is elemzi kéziratában: a *grave* (jelentése szerint igen lassan, súlyosan). Valószínűleg nem véletlen az sem, hogy éppen ennek a szakasznak szentel Csáth kitüntetett figyelmet. Az angol *grave* vagy a német *Grab* szó jelentése ugyanis 'sírelék', 'sírkő', a szövegben szemantikai többletként tehát hordozhat megidézõ, emléket állító jelentéstartományt. „Feje izzott, s láz fogta el a testét, melyen az elébb a szerelem láza ütött ki. A tempót a végletekig vitte... gyorsan... gyorsan..., s amikor közbe a *grave*-hoz ért, düledt szemmel bámult a fehér és fekete billentyűkre.”²⁹ Ha megfigyeljük, a novella ezen része a tempó jelzése közbeni három ponttal tipográfiaileg igyekszik az olvasás folyamata alá imitálni a beethoveni zeneművet: a szöveg így képes a diák képzelt játékához társítani az olvasó által hozzá hallott ritmust.

Zsadányi Edit a három pont jelenségét az elhallgatás alakzatai között tartja számon, amely nemcsak arra utalhat, hogy a gondolat folytatható, de arra is, hogy a beszélõ elérkezett a szóbeliség, a szavakkal való kifejezhetőség határához. „A megszakítás az elkerülés és késleltetés eljárásainak együttesében azt az értelmezést teszi lehetővé, hogy ha a felsorolás folytatható is, az érzés a maga összetettségében nem mondható el.”³⁰ Ez a megállapítás különösen érvényesnek tűnik abban az esetben, ha az adott mű eleve két médium (az irodalom és a zene) összeférhetőségének kérdéskörét problematizálja. Zsadányi szerint az elhallgatás mindig az irodalmi nyelv korlátozott képességeit hangsúlyozza.³¹ Csáth pedig nemcsak a zenemű egyértelműen behatárolható szakaszainál él az elhallgatás három pontjával, hanem a szöveg több olyan részén is, amely azt kívánja jelezni, hogy a beethoveni alkotás érzésvilága nem önthető szavakba. A történet elején például: „Szürke mélyében mintha Beethoven szelleme kelt volna életre, s túlvilági gyönyörrel hallgatta volna saját lelkének örökké vibráló hangjait...”³² A narrátor nem fejt ki, milyenek is ezek a gyönyört előidézõ, vibráló hangok, ahogyan a következõ idézett részletnél sem tudjuk meg, miért olyan különleges a *Szonáta pathétique*: „Úgy érezte, hogy szívesen meghalna, ha komponálni tudna olyat, mint amit az imént játszott...”³³ Az *olyan* szó mögöttes háttere már nem elmondható,

²⁹ CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 268.

³⁰ ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája: Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), 23–24.

³¹ Uo., 7.

³² CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 267.

³³ Uo., 268.

csak érezhető. A novella végén „A lány sietve ment az útján az alkonyatban; majd megállott... A szél a Szonáta pathetique kezdő akkordjait vitte feléje”³⁴ mondatból szintén nem válik egyértelművé, mit válthatott ki a lányból a zene, aminek hatására mégis megállt. A diákban dülő, fokozott intenzitású érzések és a csendesség, a mondhatatlanság szövegszinten is egymásnak feszül, amikor a narrátor azt mondja, „kiabálni szeretett volna, de csak csöndesen motyogott maga elé.”³⁵ Az olvasóra hárul tehát a „feladat”, hogy a három pontok helyét kipótolja saját, a beethoveni zeneműhöz társított emócióival, és ezzel jöhessen létre igazán a közvetítő kapocs a szöveg és a zene rétegei között.

A grave-ben a zeneműben – a prestóhoz hasonlóképpen – egyenként felfelé, majd lefelé lépegetnek az akkordok (az igazi moll fájdalmát jelezve, itt már többszörösen sok leszállított hanggal, míg az előtte lévő ütemekben csak feloldások voltak), és fortéból pianissimóba csendesül a dallam, a basszuskulcs szólama pedig átütő mélységbe esik le. Az ezt megelőző adagio részben egy harmóniát sugárzó, békés szakasz csendül fel egész puhán megszólaltatott hangokkal és olyan atmoszférával, akár egy gyászdalba burkolt magányos lelki barangolás – így a grave-be való átmenet és annak mélységekre torkolló, csöndes lezárása értelmezhető az elmúlás aktusaként is. Ezután visszatérünk a valóság szférájába, s a zene megszűnésével a zeneszerző és megidézője közötti lelki kapcsolat felbomlik: „a szellem visszament sírjába, s a hangok elnémultak. [...] Lelke nem hasonlított többé Beethoven lelkéhez.”³⁶

Csáth novellája az utolsó gondolatok között tartalmaz egy olyan kulcsmondatot, amelyben Beethoven sejtelmes szubjektumának essenciája rejlik: „E hangokban foglaltatik az emberiség lelke, s az ember istenien nagy tragédiája.”³⁷ Ennek magyarázata egyrészt egy másik Csáth-elbeszélésben, *A IX. szimfóniában* lappang, másrészt pedig Richard Wagner már korábban hivatkozott Beethoven-tanulmányában. Wagner azt írja, hogy „A zenész sem nyelvénél, sem más szemmel látható formánál fogva nem függ össze országával es népével. Ezért állítják, hogy a zene az egész emberiségé, és hogy a dallam az az abszolút *beszéd* (kiemelés tőlem – K. P.), mellyel a zenész minden ember szívéhez szól.”³⁸

³⁴ Uo., 269.

³⁵ Uo., 269.

³⁶ Uo., 268.

³⁷ CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 269.

³⁸ R. WAGNER, „Beethoven”, 114.

A IX. szimfónia ezt az életérzést interpretálja Beethoven szempontjából, akihez ellátogat a Végzet: „A muzsikos nem hallotta a kopogtatást; mert aki az emberiséget megtanította hallani, aki maga hallotta a mezők énekét, aki hallotta, miként dalol a viharban az erdő, a hegy, a folyóvíz, aki hallotta az emberi lélek megrendítő zenéjét – süket volt”³⁹ – mondja a narrátor (ismét a programzene felől értelmezve a beethoveni melódiát). A történet szerint a zeneszerzőnek magára kell vennie az emberiség fájdmát ahhoz, hogy olyat érezhessen, amit még ember nem érzett előtte. A szövegből kihallható szerzői szándék tehát arra enged következtetni, hogy Krisztus keresztre feszítésének áldozatával kösse össze Beethoven életét, akiben ezáltal maga a Megváltó ölthet testet. Wagner azt vallja Beethoven zeneműveiről:

Művészet még sohasem adott a világnak olyan derűs alkotásokat, mint amilyenek ezek a szimfóniák [...] amelyek teljes süketiségének isteni periódusából eredtek. A hallgatóra való hatásuk éppen ebben a minden büntől való felszabadulásban áll, mint ahogy utóhatásuk az elveszett paradicsomra emlékeztet, ezzel az érzéssel térünk vissza a jelenségek világába. Így hirdetnek e csodálatos művek megbánást és bűnbánatot egy isteni kinyilatkoztatás legmélyebb értelmében.⁴⁰

S valóban beigazolódnak szavai, amikor a novella végén a napfényben fürdőző univerzumban és csillagrendszerben, a legszebb meséket idéző természeti légkörben keringő Beethoven⁴¹ az Öröm szigetén süketen végignéz az embertömegben, és azt tapasztalja, hogy nemtől és korosztálytól eltekintve, gyermekek, nők és férfiak békésen, együtt élvezik a muzsikálást és a táncot, együtt örülnek az életnek. A muzsikos ezután elégedetten teleszórja a világot zeneköltészetével, s belső csendje végül – ami egy zeneszerző számára felér az emberiség fájdmával – a novella zárlatában megteremti számára a csodát: a világ harmóniáját.

Mikor visszatértek az éjszakába és a szűk szobába, a muzsikos magára vette az emberiség fájdmát, amiként az alku szólott. Ám a gonosz nem diadalmaskodhatott! Mert valahányszor elviselhetetlenné nő a nagy fájdalom, a muzsikos kimegy a mezőre, leheveredik a lombos cserfa alá, és a fájdalom lassanként eltávozik tőle. Zene lesz belőle.⁴²

³⁹ CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 346.

⁴⁰ R. WAGNER, „Beethoven”, 142.

⁴¹ A Beethovenről szóló önéletrajzok sokszor hangsúlyozzák életének azt az aspektusát, mely szerint a zeneszerző rendszerint a természethez menekült az őt nyomasztó gondok elől.

⁴² CSÁTH, *Mesék, amelyek...*, 349.

Csáth Géza tehát újra a wagneri Beethoven-értelmezéshez fordult egy újabb beethoveni zeneművet idéző novella megalkotása kapcsán, s ezáltal jöhetett létre az a transzcendens létélmény, melynek alapjául Schopenhauer szemlélete szolgált; mert a zene nemcsak arra képes, hogy korokon, zeneművészekon és befogadókon átíveljen, hogy tömegekkel éreztesse egyidejűleg az örömet és a fájdalmat, de a *Szonáta pathétique* után immár arra is, hogy betűkké formálódjanak dallamai, és szövegbe íródva hallassa a lét zörejeit és lüktetését.

A máshollét Petelei novellisztikájában

Petelei István a századforduló egyik legsajátosabb stílussal dolgozó írója. Novelláit sokan Mikszáth műveivel állítják párhuzamba. Úgy is ismerhetjük, mint a „kisember” nagy tragédiájának egyik első elkötelezett ábrázolója.¹ Novellái ugyanis nem követik a kellemes, vidám kimenetelű rövidtörténetek mintáját, ami miatt kritikák is érték. Sokan voltak, akik túl borongósnak és kevésbé olvasóbarátnak tartották, mint például Schöpflin Aladár is,² aki szerint: „Nem volt sem könnyed, sem mulattató író, ami nálunk a gyors és széleskörű népszerűséget szerzi, abból alig volt benne valami.” A másik negatív kritika vele kapcsolatban a vidékiessége volt. A kortárs kritika szerint antimodern írónak számított,³ mivel nem követte a pesti mintákat és tanulmányai után visszatért vidékre, ami egyenlőnek számított a modernitás elutasításával. Vidékiessége folyamatosan visszatérő toposz. Gyakran emlegették a Mezőség, a Maros-vidék, a kisvárosi tér és a megkopott fényű udvarházak novellistájaként.⁴

Egyik témája, melyről szívesen írt, az urbanizált világ és a parasztság szembeállítása. A régi és az új közösségi szerkezetek találkozása során mind a két réteg tagjai sérülnek, főleg a konzervatív értékekben esik kár. Így gyakran találkozhatunk műveiben azzal, hogy a paraszti világ szokás-, erkölcs- és

¹ NÉMETH G. Béla, „A válságba jutott kisember írója: Petelei István”, in NÉMETH G. Béla, *Századutóról – századelőről: Irodalmi és művelődéstörténeti tanulmányok*, 129–138 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985), 967.

² Vö. SCHÖPFLIN Aladár, „Petelei István”, *Nyugat* 3, 2. sz. (1910): 81–86, 83. hozzáférés: 2018.06.25, url: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00048/01253.htm>.

³ KESZEG Anna, „Petelei István az antimodern (Társas esztétikák)”, *Korunk* 20, 11. sz. (2009): 119–122, hozzáférés: 2017.12.08, url: <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2009&honap=11&cikk=11183>.

⁴ KOZMA Dezső, *Egy erdélyi novellista – Petelei István* (Budapest: Irodalmi Könyvkiadó, 1969), 28.

értékrendje zavarossá, bizonytalaná és iránytalaná válik. A máshollét és az urbanizáció kettőse több történetében is jelen van. Novelláinak gyakorta kiválasztott alaphelyzete, hogy a főszereplők vagyonszerzés, a jobb megélhetés és az újabb munkalehetőségek miatt hagyják el falusi közegüket, ami a pusztulást is maga után vonja. Ez leginkább a gyermekekre és a nőkre van hatással. Petelei nem kereste a divatosan kirívó alakokat. Szereplői jelentéktelennek tűnnek, kívülről sincs rajtuk semmi különlegesség (a személyleírásai általában rövidke), nem történnek velük olyan dolgok, melyek az olvasók képzeletét megindítanák. A mindennapi élet nehézségeivel küzdenek meg; gyakorlatilag olyanok, mint bármilyen hétköznapi ember. Mindazonáltal Petelei alakjai belső küzdelmeiket sokkal árnyaltabban, mélyebben élik meg, melyeket az olvasó sokszor csak sejtethet, mert látni nem láthatja.

A Petelei-szakirodalom egyáltalán nem túl tág. A kritikusok és kutatók főleg egy-egy műre fektetik a hangsúlyt, mint például az *Árva Lottira* vagy az *Őszi éjszakákra*. Esetleg az író egy-egy vonását emelik ki, például azt, hogy mennyiben számított antimodernnek. Átfogó életrajzi szakirodalom szintén kevés van. Sokszor hasonlítják össze művészetét a mikszáthi írásmóddal, és ennek tükrében vizsgálják. A leírások terjedelme általában jellemzően rövid, egy-egy újságcikk terjedelméhez hasonló. Véleményem szerint sokkal több olyan jellegű megfigyelésre volna szükség, mely átfogóan, több novellát átölelő problémakörrel szól. Nemcsak egy-egy adott novellával vagy az életművel kellene foglalkozni, hanem érdemes lenne ezen és hasonló témák áttekintése és esetleges összevetése más korabeli novelláírók, mint például Mikszáth műveivel. Emiatt választottam tanulmányom témájaként Petelei saját műveit, amelyekben egy kedvelt témáját mutatom be.

Az idegenséget Petelei szívesen illusztrálta műveiben a ruházat leírásával dolgozó digressziókkal. Erősen kapcsolódik a témához Marshall McLuhan tanulmánya, melyben az ember kiterjesztéseiről beszél. A ruha alapvető funkciója mellett, mely a test és az emberi jellem kiterjesztése is, valamint a ház és a település is hasonló funkciót lát el.

A ház mint menedék valójában testünk hőháztartási mechanizmusának kiterjesztése – egyfajta kollektív bőr vagy öltözék. A város pedig egy még nagyobb mértékű kiterjesztése az emberi szerveknek, s egy még nagyobb közösség szükségleteit elégíti ki.⁵

⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media* (Cambridge–London: MIT Press, 1994), 129–141, 133.

Azaz a ruházat az egyént jelképezi, míg a város szerkezetét tekintve térlezáró funkcióval bír, egyfajta burokként körülhatárolja az embert. A ruházat, azzal együtt, hogy hol és hogyan élünk, rengeteg mindent elárul rólunk, egyéniségünk metaforáját alkotja – a prózanyelv pedig előszeretettel fordul az ember ilyen jellegű kiterjesztéseinek leírásához.

Az öltözködés és a házépítés a bőr és a hőháztartás kiterjesztéseként nem más, mint egyfajta kommunikációs közvetítő közeg, s elsősorban azért, mert megformálja és átrendezi az emberi kapcsolatok és csoportosulások mintázatát.⁶

Mind az átöltözés, az otthonváltás és felköltözés megjelennek a novellákban s ezek a kiterjesztések legtöbbször test- és jellemidegenek. Ebből az „erőszakból” bomlik ki a tragikus történet és a szubjektum felmorzsolódása. A legtöbb idegenséghez kapcsolódó Petelei-novella a párkapcsolatok válságához köthető. A történetek alaphelyzetében a vidéki férfi elmegy a városba, kedvesét vagy magával viszi, vagy nélküle távozik. Van, hogy rákényszerül, de legtöbbször inkább vágyik az áttelepülésre; mindarra a szépre és újra, amit a város tartogathat számára. A novellákban az író – különleges módon – a város vonzó hatását a nőkéhez hasonlítja, így ez a csábítás a városbeli lányok által van megjelenítve. Azaz a ruhák és az átöltözések szimbolikus jelentései magukban hordozzák a hovatartozást is. Elmondhatjuk, hogy Petelei a város egészét egy emberi alakként jeleníti meg, annak leképezései lesznek a női alakok és ruházataik. Természetesen nemcsak küllemben eltérők, hanem a jellemeikben is. Mivel a ruházat árulja el rólunk a legtöbbet az első pillantás után, így megállapítható a novellák alapján, hogy erős a kontraszt a cifra, szép, fiatal városi lányok és a paraszti gúnyát viselő, napbarnított, kérges kezű asszonyok között, akiket a kedveseik után való epekedés még jobban meggyötörtté tesz. Ezek az elemek Petelei több novellájának is alapjai, mint például *A tehénke*, *Az ördög* vagy a *Kígyó a paradicsomban*.

Az ilyen típusú történeteket két novellán keresztül szeretném pontosabban jellemezni a bennük megjelenő szimbolika és metaforarendszer által, szövegidezetekkel illusztrálva. Miként képes például idegenné válni egy nő egy pillanat alatt mások számára? Hogyan jelenhet meg a máshollét a kinézet által? Ezekre a kérdésekre is választ adhat *Az uram*, illetve az *Egy asszony története* című novellák értelmezése.

Az elsőként vizsgált novella az *Egy asszony története*. Ez a novella, úgy gondolom, a legjobb anyag az előbb említett vidék–város problémakör és az

⁶ McLuhan, *Understanding...*, 137.

idegenség értelmezéséhez, illetve a máshollét problémáinak érzékeltetésére. Az egyik legszembeötlőbb a főszereplő Zsuzsa és a férje, Pál közötti elidegenedés, melyet az okoz, hogy a férfi már jól érzi magát a városban, új kedvest talált magának és nem akar hazatérni az asszonnyal. A férfi elutasítóan bánik Zsuzsával, aki nem csupán a régi feleséget, hanem a falusi világot is tükrözi. Így beszél a nőről az elbeszélő, melyben a férfi gondolatait is megfogalmazza: „Szegényes látnivaló volt. A keszkenyő lecsúszott lenszerű, gyenge, felborzolt hajáról; csikos, háziszöttes fersingje gyűrött és poros volt s mezítelen lába felcserepedett az út doroncsaitól.”⁷ Később érkezik meg Regina, a férfi városi szeretője, akinek Zsuzsát „egy falusi asszony”-ként mutatja be. Itt is láthatjuk, hogy Zsuzsát úgy identifikálja, mint egy tipikus vidéki asszonyt és nem pedig feleségeként vállalja fel őt. Később magának Zsuzsának is azt mondja: „Itt nem szabad idegen embert tartani a kertben”.⁸ Zsuzsa így válik először idegenné a városi környezetben, elsőként azonnal férje számára. A nő monológjában ismét kihangsúlyozódik, hogy nem ide való:

...Eltagadta ötöt Pál, így szólván: „egy falusi asszony ez...” Ha nem szégyenlte volna ötöt, így felelt volna az utálatos, czifra kisasszonynak: „ez a feleségem...” Eltagadta. Körülnézett magán és egyszerre mindent nagyon rongyosnak, hitványnak talált magán...⁹

A két nő ruházkodása nagyon is eltérő, emiatt is gondolja Zsuzsa, hogy nem a belső értékei hiányosak, hanem az öltözéke nem megfelelő már az ura ízlésének. Regina modern, csinos és tiszta ruhái és topánkjája teljesen kontrasztban állnak Zsuzsa csizmájával, durva anyagú ruháival, amik az út porától még koszosak is lettek. Később kiderül, hogy az asszonyok tulajdonságaikban is ambivalensek. Regina hitegető, rideg és rosszindulatú, míg Zsuzsa ezzel szemben melegszívű nő. Az impertinencia a munkakeresésnél merül fel újból, mikor Zsuzsa képtelen elhelyezkedni cselédként, illetve szállást sem tud találni magának, azaz a város nem ad otthont számára. „Aztán van-e helyed már itt, Zsuzska?” – kérdezik tőle,¹⁰ s ez ismét az asszony otthontalanságra utal. A ruházkodás metaforikája akkor lesz a legerősebb, mikor Zsuzska Pált városi öltözékkel akarja visszacsábítani. Eladja mindenét és az abból

⁷ PETELEI István, *Összes novellái (Szerzői kötetek)*, kiad. TÖRÖK Zsuzsa, 2 köt. Csokonai Könyvtár. Források (Régi kortársaink) 13 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007), 2:537.

⁸ Uo., 538.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo., 541.

kapott pénzből vásárol magának új ruhákat. Azonban őrajta teljesen máshogy festenek, mint Reginán a történet elején. Az elbeszélő így jellemzi Zsuzsát: „Virágos kalapja minduntalan le készül esni a fejről, magas sarkú czipőivel majd elesik.”¹¹ Később pedig egy cselédlány, akinél szállást kapott korábban így véleményezi: „De mi történt veled? Ki csúfított el így?”, majd Pált okolva folytatja: „Az a gonosz ember, az urad, az megbolondított tégedet. Tán ő kívánta, hogy így csúfítsd el magadat...”¹² A város és annak elemei folyamatosan kitaszítják az asszonyt, ezt a kitaszítást a városiak lökdösődése tetőzi, melyet Zsuzsa még mindig nem érzékel. Ez a máshollét teszi tönkre Zsuzskát. Annyira elvakítja az, hogy a férfi kegyeibe férközzön, hogy már a régi értékekben sem talál örömet, a közös otthont csúfnak, szegényesnek találja. Petelei egyébként a nő és hely kapcsolatát Zsuzsa egy mondatával erősíti meg: „Hátha erre Pál otthagyná a várost féltékenységében.”¹³ Azaz, ha Zsuzsa csinosabban öltözne és féltékennyé tenné a férfit, akkor az otthagyná Reginát, és így szimbolikus értelemben a várost is. Az idegenség képe a ruhákban, a helyszínek pedig emberekben öltenek testet; Petelei művei ez által két szinten is olvashatók és egyszerre több jelentéssel bírnak.

Szintén a boldogulás és csábítás témaköre jelenik meg *Az uram* című műben, ahol ismét a ruhák válnak fontossá, amennyiben az idegenségre utalnak. *Az uram* című novellában a főszereplő Sebesné már bemutatkozáskor sokat elárul azzal, hogy nem keresztnévvel mutatkozik be, hanem a témában megemlített novellák közül ő az egyetlen karakter, aki még a nevével is az urához, a férjéhez való tartozást igyekszik erősíteni. A történet előzményeire a cselekmény során derül fény, mikor a városban vett új ruháit Anikónak adja. A férfi kényszerű vagy akaratlagos (maga a feleség sem tudja) távolmaradása betegesé teszik Sebesnét, éppen, mint Zsuzsát az előző történetben. A „bele nem illés” is visszatér, ugyanis miközben a ruhákat átadja, előre figyelmezteti a lányt, hogy a cipőből esetleg kijár majd a lába, és talán túl bő lesz rá a ruha is. Máshol lenni, beilleszkedni valaki másért, és nem a környezet miatt: Sebesnének sem sikerül. Ő az egyetlen, akire a ruhák nem illenek, és nem tud ottmaradni a városban sem, kénytelen hazatérni a falujába. Azt, hogy itt is egy városi lány a konfliktus forrása, a ruhák átadományozása során derül ki, mikor Sebesné bosszúságában megjegyzéseket tesz a ruhákra. Kezdetben: „Kisasszonyok viselnek a városban ilyen stráfos

¹¹ Uo., 545.

¹² Uo., 546.

¹³ Uo., 542.

harisnyát. Drága...”,¹⁴ majd egyre inkább lefokozza a városi, drága ruhákat és azok viselőit: „Kisasszonyok viselnek efféle czafatot a városon.”¹⁵ vagy „A városon a rosszfajta kisasszonyok viselik az ilyen holmikat. Az Isten verje meg őket.”¹⁶ A Zsuzsáéhoz hasonló szituáció is újra felsejlik az olvasó előtt az alábbi kijelentés által: „Úgy is kaczagás efféle piszkot viselni kiöltözött parasztleánynak a városon... Ott (s messze hely felé int) e féle kalappal csavarják el az ifjú paraszt embereknek a fejét a rossz fehérnepek...”¹⁷

A fentebb elemzett két novella esetében látható, hogy milyen hatással van az emberi kapcsolatokra vagy akár az egyénre az urbanizáció. A város mint a szubjektum újfajta kiterjesztése, külsőleg és belső lehetőségei miatt is erősen vonzó erővel bír, ezért van az, hogy a vidéki lányok képtelenek voltak csupán külsőségekkel (ruhákkal, cipőkkel) visszacsábítani a férfiakat, mert nem ez a fő oka, amiért elhagyták őket. A középpontba állított női szereplők számára a város élehetlen környezet, főleg, ha egy másik személy motiválja, nem pedig maguktól szeretnének odamenni, így ez a környezet lassan beteggké teszi őket és akár a végzetüket is okozza. A test új típusú kiterjesztése gúzsba köti a korábbi formákhoz igazodó szubjektumot. A szeretett személy más-holléte, illetve a saját közegből való kiszakadás abszolút romboló hatással lehet az egyénre Petelei műveiben. Az *Egy asszony története* című mű is öt mondatot, kijelentést tartalmaz, mely finoman ugyan, de a tragikus véget vetíti előre. Az első: „...mert én meghalok nála nélkül...” – mondja Zsuzsa,¹⁸ mikor Reginával beszél. Ő maga is látja, hogy Pál nélkül képtelen az életre, így ha nem kapja vissza, vagy ha a férfivel valami történne, rá a biztos halál vár. Ezek a kijelentések sorsdöntők: akárcsak a folyton ismételt mondatok, befolyással vannak az asszony végzetére. Később szintén Zsuzsa gondolataiban találkozhatunk hasonló előrevetítéssel: „Az életét is odaadná azért, hogy megmentse Pált, ha veszedelem fenyegetné”¹⁹. Itt, bár nem sejtjük előre, de szintén utalás történik arra, hogy Pálra esetleg valamilyen baj vár, és Zsuzsa önfeláldozó cselekedetet tenne megmentése érdekében. Ez a fenyegető veszély még közelebbinek látszik Gábor monológiájában: „De valakin számon veszem az életem keserűségét. ... De valakin... egyszer, csak

¹⁴ Uo., 476.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 537.

¹⁹ Uo., 542.

kerüljön a kezembe...”²⁰ Zsuzsa a mulatságra menet nem érzi jól magát, nyomasztó érzés fogja el, szeretne mindinkább elmenekülni; korábban Gábor is figyelmeztette már, hogy inkább fusson el. Gondolhatnánk, hogy arra érti, hogy a nő fél tőle, de ott kijelenti, hogy sohasem bánatná Zsuzsát. Így ezt az elfutást, menekülést a várostól való távolkerülésre vonatkoztathatjuk. „Mintha valami szerencsétlenség előérzete ijesztené meg...”²¹ Ez a sejtelem az egész hangulatot borúsá, kellemetlenné teszi. Később, mikor Regina újra és újra szavakkal bántalmazza Zsuzsát, az keservesen sírni kezd, és halálosan sápadttá válik. Ezzel teljeseznek ki az utalások, melyek a valószínűsíthető halál felé mutatnak.

A további két novellában gyermekek kerülnek előtérbe, ahol vagy nekik kell távozniuk szülőfalujukból, vagy pedig szüleik érintettek ebben.

Petelei István a *Kis leány baja* című novellájának középpontjában a címben szereplő kislány és egy férfi közötti dialógus áll. Különös érdekessége, hogy a férfi a narrátora is a műnek, első szám egyes személyben beszél, amely elbeszélői nézőpont Petelei novelláira nem igazán jellemző. A történetben a kislány elmeséli, hogy édesanyja egyre szebb ruhákat kap, egyre csinosabban öltözködik. (Ismét elmondható, hogy az író a ruházatkódással utal a karakterváltásra, itt a csalfaságra, a gazdagságra és a jobb környezetre, ám itt a nő az úgynevezett bűnös szereplő.) Majd az asszony nyáron egy topánkában hagyja el gyermekeit. A novella kissé groteszkké is válik a gyermek szemszögéből nézve, aki félti édesanyját, hogy a téli hidegben, ami a novella jelenideje, meg ne fázzon, mikor az olvasó nyilvánvalóan tudja, hogy valószínűleg egy gazdag úrral van, és biztosan nem fázik: „...s ki tudja, merre jár szegény anyám? Az éjjel is hó esett s ő szegény egy szál topánkácskában ment el s aztán beteg lesz. Aztán mit csinál szegény éjjel?”²² Az édesapa a nő után megy, így a máshollét, e novella esetén a családmodell gyökeres átalakulásához vezet. Itt tehát a ruha mint metafora a családi házra, az otthonra is ráíródik. Az előzőleg vizsgált történetekben nem volt kisbaba, gyermek, sőt inkább annak hiánya is egy esetleges probléma volt az asszonyok számára. Azaz, ha lett volna egy gyermek, mint összekötő erő, akkor a házassági kapcsolat is szilárd maradhatott volna. Petelei azonban ezzel a novellával ebbe az eszményképbe is belegázol, és megmutatja számunkra, hogyan deformálják a test új kiterjesztései az embert: például hogy egy nő, egy anya is elhagyhatja nemcsak a

²⁰ Uo., 545.

²¹ Uo., 546.

²² Uo., 439.

férjét, de gyermekeit is, ha a vagyon elcsábítja. A szülői máshollét eredménye pedig az, hogy a kislány kerül az édesanya helyébe és kisöccsét ő ápolja, ő foglalkozik vele, vagyis a lánygyermek idejekorán felnötté válik.

Több elemet is vegyít a fent említettekéből az *Egy kis fiú története* című mű. Ennek alaphelyzetében az apa akaratából a kisfiú megy el a városba egy boltos inasának. A gyermeket szoros kapcsolat fűzi édesanyjához, aki titkon ezzel az üzenettel engedi el a fiát: „Én imádkozom érted; te se felejtse el, hogy kívüled senkim sincsen a világon. Jól viseld magadat és keress, hogy öregségemre nálad meghúzódhassam...”²³ A városban a haragos apa megfelelője a boltos gazda, a gondoskodó nő megfelelője pedig a boltos lánya, Mari, aki hasonló szavakat intéz a fiúhoz, mikor annak édesanyja meghal: „Ezután én leszek anyád az anyád helyett, Jóska... Mikor öreg leszek, engemet fogsz eltartani...”²⁴ Míg az édesanyával egy bensőséges, szeretetteljes viszonyt mutat ez a mondat, a kislány monológja inkább egy függési, kiszolgálási viszonyba vezet át. Az édesanya csak meghúzódni szeretne fiánál, míg a leány úri módon várná el a fiútól, hogy az mindenhova kísérje, támogassa vagy akár a kocsiról mindig lesegítse: „mint a hogy a sekrestyés leveszi a plébános urat a kocsijából...”²⁵ A kölcsönös menekülés az apa elől a békességbe értékét veszti Mari, a kislány által, aki egy alá-fölérendeltségi viszonyban várná el, hogy őt kiszolgálják. Ebben a műben a kisfiú elkerülése hazulról (aminél ki kell emelni ismét, hogy mint az első két novella esetén, nem akaratlagos tett) romboló hatással van rá, különösen az anya halála után. Nem tudja gyermekségét kiélni, gépiessé válik, szinte már-már identitását is elveszti és a városban tapasztalt érzéketlenség lesz rá is jellemző:

Jóska elfásult s mint egy gép járt (csak homályos zugokban sírva), álmatagon végezte a rábízott dolgokat, gyermeki hiábavaló vigasságokról s hiábavaló sirdogálásról teljesen lemondva... Már ekkor Jóskát ki is vitték a boltba a pudlba a pudli mellé s ott oly komoly illedelemmel, száraz kereskedői udvariassággal szolgált, hogy a gazdája nem győzte eléggé dicsérni.²⁶

Később a lánnyal való konfliktus teljesen lehangoltá teszi, hiszen Mari volt számára az utolsó mentsvár. Haza nem térhet, mert az apai szigor hatalmas erőként tornyosul felette, a városban sem tudna egyedül megélni pénz nélkül,

²³ Uo., 528.

²⁴ Uo., 529.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

így sok más Petelei hőshöz hasonlóan az egyetlen kiutat az öngyilkosságban látja. Ebben a novellában érződik mindazon kritika, amelyeket gyakran mondtak Peteleiről: a fiatal gyermek kiszakítása a szülői otthonból, túl korai felnőtté válása, illetve a tragikus végkifejlet mind-mind keserű benyomást hagy az olvasóban. Petelei lépten-nyomon azt kutatja, hogy a testnek azok a kiterjesztései, amelyek nem állnak szerves viszonyban a szubjektum cselekedeteivel, hogyan számolják fel az embert.

A felnőtt férfiak asszimilációja a városi környezethez Peteleinél sokkal egyszerűbb: jellemző a városi öltözködésre a tollas kalap és a posztókabát, de nagyobb változtatásokra nincs szükség. A férfiak öltözködésének ilyen fokú elhanyagolása a történetben arra utal, hogy mennyivel könnyebben képesek azonosulni bármelyik környezethez, és nem kell vagyonokat költeniük, sem teljesen megváltoztatni szokásaikat, járásukat ahhoz, hogy a hely befogadóan viszonyuljon hozzájuk. Egyéb külsőségek pedig hiába azonosak a falusi asszonyokéval – mint az érdes kéz, a barna bőr –, a férfi számára ezek inkább jelentenek előnyt, mint hátrányt. Azt bizonyítják, hogy szorgalmas, dolgozó és jó munkaező; érdekes, hogy a nők esetében mindez inkább pejoratív jellegű tulajdonságnak számít.

Petelei István novellisztikájában a városnak különleges szerepe van. Míg falusi közegei sem mindig képviselnek pozitív értékeket (például egy falusi pletyka miatt lesz Eszter öngyilkos a *Parasztszégyen* című novellában), a városi közeg méginkább testidegen képet mutat. Szereplői, főleg, ha nem önszántukból hagyják el a szülőfalut és kényszerből kell a városban tartózkodniuk, lassan belebetegszenek és elveszítik önmagukat. Az akaratlagosság fontos szempont, hisz mint ahogy a *Kis leány bajában* is láthattuk, az anyafigura számára nem okozott gondot a távozás, mivel ő maga szeretett volna egy jobb és gazdagabb környezetbe kerülni. A városban szereplői gyakorta válnak rosszabb emberekké, mindent a vagyon motivál számukra, másokkal szemben pedig ridegen és kirekesztően viselkednek. A város az ember lélektelen kiterjesztésének jelképe az író számára. A *Levél haza* művében is így szól a főszereplő: „Eljöttem, látod, hazulról, hogy a városi zajban elverjem emésztő búmat.”²⁷ A városban nem emberek vannak, hanem a városi struktúrához igazodó arctalan tömegek; az identitás kiveszik. A „máshollét” hatalma pedig mindenkire kiterjed: nőre, férfira és gyermekekre egyaránt; Peteleinél a rossz sors nem válogat.

²⁷ Uo., 504.

A tragikus jelenléte és hiánya a Tömörkény-novellában

Az 1880-as évek közepétől ugrásszerűen fejlődésnek indult a hírlap- és folyóirat-kiadás Magyarországon. A napilapok előszeretettel közöltek irodalmi műveket, sokszor folytatásokban. A gyors fejlődésnek köszönhetően tárcának tekintettek minden olyan írásművet, amely a hírlapok vonal alatti részén jelent meg. A tárcanovella a rajzból és az életképből bontakozott ki, így jellemzője, hogy a leíró és az elbeszélő műfajok határán áll.¹ A századforduló fiatal alkotói többek között ennek köszönhették, hogy műveiket viszonylag hamar megjelentethették. Így könnyen érvényesülni tudtak, kevés olyan szerző volt, akinek művei kiadatlanul maradtak. Gyulai Pál a tárcaelbeszélések ellen írott bírálatában a századvég kisformáit együtt tárgyalta. Azt fejtegeti, hogy az „egy számra való elbeszélés” akadályozza a tehetségek kifejlését, szerinte a „beszély” nem rövidülhet tárcaelbeszéléssé, mert a lélektani rajzot nem lehet redukálni.² A századvégi magyar prózaelméleti munkák alapján a prózai műfajok elhatárolásánál a beszélyen tulajdonképpen novellát értettek és megkülönböztették a rokon műfajoktól, az adomától, a mondától, az életképtől és a rajztól. Az 1880-as években elsősorban negatív bírálat érte a tárcaelbeszéléseket, és a beszély hanyatlását a rövid terjedelmű elbeszélések, a rajz elterjedésével magyarázták. Gyulai azzal is vádolta a tárcaírókat, hogy nem dolgoznak elég nagy műgonddal. Erre legjobb ellenpélda talán maga Tömörkény István tárcaírói munkássága.

Tömörkény írói, újságírói pályafutását a Szegedi Híradónál kezdte, majd a katonaságból hazatérvén a *Szegedi Napló* munkatársa lett. Kétségtelen, hogy a recepció túlnyomó része irodalmi munkásságának jelentőségét a néprajzságban, a szociológiai pontosságú kép megalkotásában jelöli meg. A magyar

¹ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995).

² GYULAI Pál, „A tárcaelbeszélésekről”, *Budapesti Szemle* 93, 253–255. sz. (1898): 443–448.

századvégi novellisták közül Tömörkényről mondhatjuk el, hogy a legregionálisabb íróink közé tartozik. Témái a szegedi tanyavilág és a tiszai hajózás egyszerű kisembereinek mindennapi, munkás életét dolgozzák fel. Olyan írók közé tartozik, akik egy-két témát írnak újra és variálnak át egész életükben. Egyetlen körre szorítkozik, és a kiválasztott témából egyre letisztultabb és megfontoltabb variációkat készít, és sajátos módon mutatja be a kiválasztott létforma jelenlétmódját. Egyedi hangját a novella műfajában találta meg, amelyhez újságírói tapasztalatait bevonva szépirodalmi alkotássá változtat akár egy törvényszéki tudósítást is. A riport rövidegsége és redukáltsága nagyon koncentrálttá és lényegre törővé változtatja Tömörkény szövegeit. Ebből kifolyólag elmondhatjuk, hogy a novella műfajához az újságírói gyakorlat felől közelít. A kiküldött riporterként szerzett tapasztalat olyan lényegre törő, tömör, pontos látásmódot kölcsönzött Tömörkénynek, amellyel a néhány szóban lejegyzett história alkalmassá válik a valóság minél teljesebb és hívebb kifejezésére.

Schöpflin Aladár a „népkutató irodalom ősenek” nevezi az író-t és kijelenti, hogy az irodalmi népkutató mozgalom benne kell, hogy lássa őst.³ Kiemelendő, hogy Tömörkény átfogó néprajzkutató, irodalom-szervező, múzeumfejlesztő munkássága igen sokat hoztatott a tudományos és irodalmi élet fejlődéséhez. Hosszantartó folyamatos jelenléte az irodalmi köztudatban ismertté és fontossá tette művészetét és többek között Ady, Móricz, Gárdonyi is elismerően szól munkásságáról. Ám jelen dolgozatban nem az író méltán jelentős kutatómunkájának bemutatása a célom, hanem annak az egyedi Tömörkény-stílusnak a hangsúlyozása, amely megkülönbözteti őt a századvég elbeszélőitől és novellaíróitól. A továbbiakban igyekszem rámutatni két kiválasztott novella szerkezeti elemzésével és értelmezésével ezekre a sajátosságokra. Mindkét szöveg tragikus végkimenetelű és mindkét esetben érezhető az író által alkalmazott kompozíció keltette feszültség. Az *Etal a dobban* (1900) című történet Etal véletlenszerű tragikus halálát közli, míg a *Megöltek egy legényt* (1895) egy hirtelen felindulásból elkövetett gyilkosság leírása. A tragikus jelenléte a művekben kézzelfogható, hiszen halálesetekről van szó, ám Tömörkény soha nem az emberi halált emeli az első helyre a szövegekben. Így válik még tragikusabbá az olvasó számára a halál, hiszen

³ Vö. SCHÖPFLIN Aladár, „A népkutató irodalom őse”, in *Emlékkönyv Tömörkény István születésének centenáriuma*, szerk. Kovács Sándor Iván, Péter László, 284–285 (Szeged: Szeged Megyei Jogú Város és Csongrád Megye Tanácsa Végrehajtó Bizottságának Művelődési Osztálya, 1966).

az író által teremtett szereplők kénytelenek elviselni, tudomást venni arról, hogy az ember pótolható, halandósága jelentéktelen a közösség számára, mert az élőknek magára az életre kell koncentrálniuk és nem az elhunytokra. De mennyiben mondhatjuk azt, hogy az író által teremtett szereplők viselik így a sorsukat, amennyiben novellái példáinak nagy részét valós hétköznapi szituációkból merítette? Tömörkény műveinek középpontjában éppen ez a mindennapiság áll, a hétköznapi emberek tragédiája. Mielőtt erre a jelenségre és a novellák bemutatására rátérnék, fontos pontosítani, de legalábbis körülírni azt a problémakört, mely lényegbevágó ahhoz, hogy kontrasztba állíthassuk Tömörkény egyedi stílusát a korszakot jellemző elbeszélés- és ábrázolásmóddal.

Németh G. Béla megállapítása szerint Tömörkény irodalomtörténeti helye Mikszáth Kálmán *Jó palócokjának* folytatásaként, illetve Móricz Zsigmond parasztabrázolásának előzményeként ragadható meg.⁴ A népelet ábrázolása, a parasztság mint irodalmi téma már a nyolcvanas évek előtt is közkedvelt volt, prózában és versben (sőt népszínművekben) is egyaránt használták az írók és a költők ezt a topikot. A paraszti lét mint független, belső értékekkel, törvényekkel, hagyományokkal rendelkező élet már Mikszáth Kálmán novelláiban megjelenik. A szépprózában előfordul az anekdotikus előadásmód, melyet Jókai Mór és Mikszáth Kálmán hangolt személyessé. Mikszáth a narrátor egyéni hangszínét és az elbeszélés modalitását a novella formaszervező elvévé avatta. Az anekdotikus novelláknál a kompozíciós egységet általában az események és helyzetek fordultatos váltakozása biztosítja, az elbeszélő nem kerül előtérbe, csak a motívumok összefonódását indokolja meg (elsősorban szimbolikus szinten). Tehát a történetmondó személyének kiléte nem tölt be döntő szerepet, azonban nézőpontja és hanghordozása súlyosan befolyásolja a megjelenített világ értelmezését. Mikszáthnál az ironia uralja az elbeszélői intonációt. Nemcsak Mikszáthnál, de ugyanúgy Tömörkénynél is nagyban meghatározza az elbeszélés felépítését a narrátor szerepe, magatartása. Pont azok a kitérők lesznek a legfontosabbak, amelyek a cselekmény folyamat megakasztják. Ez egyfajta nyelvjátékként működik, és az író az elbeszélés dramatizáltságával teremt meg a narrátor közvetlen jelenlétét. Az elbeszélő az élőbeszéd közvetlenségét imitálja, nem teremt távolságot az elbeszélte történettől, ezáltal végig a népi tudatvilág horizontján belül mozog. Mikszáth elbeszélésmódja többnyire kedélyes, társalgó, derűs, szemben Tömörkény

⁴ NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félévszázad* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 221.

elbeszélőjével, aki tárgyilagos, kimérten közli a legtragikusabb helyzetet is. Ennek ellenére kifejezőmódján érezhető, hogy jó ismerője annak a világnak, amelybe a történet belehelyezkedik. A tömörkényi narrátor nem kételkedik a történeteket illetően a szövegben, minden, amit elmond, egy pontosan leírt, megkérdőjelezhetetlen tény. Nincs kétség afelől, hogy elhallgatna bármit az olvasó elől. Míg Mikszáth elbeszélője sok esetben közbeszúrt megjegyzéseivel bizonytalanságot idéz elő az eseményekkel kapcsolatban. Tömörkény inkább magyaráz, láttat, míg Mikszáth azt az érzést kelti, hogy az információ, amit elmond, kétes pletykaforrásból származik, vagy néhol elferdíti a valóságot. Ez az irónia Tömörkény elbeszélőjére igazán nem jellemző. Tömörkény elbeszélőmódját inkább az határozza meg, hogy egy feszült helyzetet ragad meg, és az anekdotikus szerkesztésben rejlő drámai lehetőségeket használja ki. Visszatartja a cselekményt és váratlanul drámai fordulattal zárja a novellát.

Most, miután nagyvonalakban jellemeztük a szembetűnő különbséget a mikszáthi ironikus elbeszélő és a tömörkényi kimért, tárgyilagos elbeszélő között, rátérhetünk arra, hogy melyek azok az elemek, amelyekről bátran elmondhatjuk, hogy Tömörkény kiiktatja saját novelláiból. Itt idézném Németh G. Béla ideillő megállapítását az író művészetét illetően: „Kevés vidékről író, parasztról író epikusnál dalolnak és táncolnak, köszöntöznek és siratóznak, mesélgetnek oly keveset, mint az érett Tömörkénynél”.⁵ Tehát első körben megjegyezhetjük, hogy a paraszti világ megjelenítése során az elbeszélés nyelve minden idealizálást mellőz, kiiktat, megmarad egyfajta rideg tényyszerűségnél, mindennemű álromantika nélkül. Elmondhatjuk, hogy az egyik legtipikusabb parasztábrázolás az övé, ám ez a megjelenítés soha nem megy át karikatúrába. Danolászó fiatalemberek és pajkos leánykák kacifántos szóvirágai helyett Tömörkény szövegeiben igen szófukar, sőt, inkább egész szótlan embereket ismerhetünk meg közelebbről. Azaz pontosabban ismerhetnénk meg, ha szereplői valóban olyan beszédesek lennének, mint ahogyan azt a népszínművekben megszokhattuk. Tömörkény nem tett eleget annak a kérdésnek, hogy népszínművet írjon. Teljesen egyszerű indok miatt: miszerint egy tanyasi házban nem beszélnek annyit, amennyit egy népszínműben szokás.⁶ Jellegzetes vonása, hogy az író a szegedi nyelvjárási jelenségeket, tájszavakat

⁵ NÉMETH G. Béla, „Az élet profán liturgiája”, in NÉMETH G. Béla, *Századutóról, századelőről*, Elvek és utak, 161–180 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985).

⁶ KISPÉTER András, *Tömörkény István*, szerk. VINCZE Flóra, Irodalomtörténeti Könyvtár 13 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964).

irodalmi szintre emeli. Rögtön idézném a *Megöltek egy legény* című novella ideillő jelenetét:

- ...ten – mondja Bélteki Mihály.
- ...ten – feleli Öreg Gáli János a kuckóból, néhány hitvány gyufaszálat kotorászván elő a zsebből, pipára gyújthatás okáért.
- ...ten – mondja most már a négy legény is, amire visszaválaszol Öreg Gáli János.
- ...ten.

Ez különben annyit jelent a közönséges magyar beszédben, hogy „adjon Isten”, azonban annak csak az utolsó szótagát szokás kimondani, annyira magától értetődik, és mindenki kitalálhatja, hogy mi az eleje.⁷

Tömörkény szereplői nem mondanak se többet, se kevesebbet, mint amit egy valódi parasztember hasonló helyzetekből adódóan mondana. Tehát a beszédes szereplőket ezáltal iktatja ki az író a szövegből. Az elbeszélés dramatizáltabbá válik Tömörkény figuráinak szótlansága által. A pusztán élő szegediekben a „kinti” élet, az egyedüllét kifejezést egy olyan jellemvonást, ami szófukarsággal és szótlansággal jár. Az idézet azt mutatja, hogy *Isten* nevét sem ejtik ki; de talán nem azért mert az *Isten* neve tabu, hanem mert nincs jelen a világukban, vagy csak félig van jelen: nem *Istenként*, hanem *-tenként*. Ez pedig kitűnő téma egy novellairó számára – a hallgató főszereplő arra sarkallja a novellairót, hogy a szereplő cselekedeteit körülvevő gondolatokat és érzéseket sajátosan prózanyelvi metaforikus úton jelenítse meg.

A továbbiakban a már említett kompozíciós szerkezetet vizsgálom meg. A szövegek felépítése két részre oszlik: egy bevezető részre, ami általában hosszabb lélegzetvételi, és egy rövid, tömör dramaturgikus részre. Ortutay Gyula a kettős-kompozíciós kategóriába sorolja ezt a szerkezetet. A bevezető rész tartalmazza a néprajzi leírásokat, tárgybemutatókat és az író néha abba a hibába esik (Ortutay szerint), hogy a néprajzi bevezető eluralkodik a szövegen, túl terjengősség válik a második részhez képest.⁸ A megszokott novellakompozícióhoz képest talán ez valóban hibának tűnik, de meglehet, hogy ez Tömörkény legjelentősebb novellaújítása. A deformált novellaszerkezet egy átforgalmazott szövegvilágot és létértelmezést teremt. Olyat, ami a magyar

⁷ A szövegben közölt oldalszámok forrását lásd TÖMÖRKÉNY István, *Két ló bitangságban és más elbeszélések*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 13 köt. A magyar próza klasszikusai (Budapest: Unikornis Kiadó, 1994), 10–11.

⁸ Vö. ORTUTAY Gyula, *Tömörkény István* (Szeged: Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiuma, 1934).

irodalomban korábban nem volt. Az első részben történnek utalások a végkatasztrófára, ez biztosítja az átmenetet a két szerkezeti egység között. Ezeket az alkotásokat a két rész közötti feszült egyensúly és egymásrataltság jellemzi. Tömörkény novellazárásaiban érződik igazán az író drámai ereje és feszült helyzeteket teremtő képessége. A figyelmes olvasó számára feltűnik, hogy gyakran ismétlődő elemekkel találkozunk az író novelláit olvasva. Nemcsak a szereplők, mint például *Etal*, *Förgeteg János* visszatérő alakok a novellákban, hanem akár egy-egy munkafolyamat ismételt leírását is megtaláljuk a szövegekben (például a *Csőszhalál* és az *Agyaghordás* is bemutatja a tanyán élő ember házának felépítését). A már korábban nagyvonalakban bemutatott kompozíciós szerkezet megismerése után rátérhetünk a novellákra. *Etal* története – ha nevezhetjük egyáltalán a sajátjának – szintén néprajzi bevezetővel indul (*Etal a dobban*):

A gőzbika a tanyába lassan becommog. Most már olyan maguktól járó gőzbikák is vannak, amelyek az úton szinte megdöbentik az embert, ha az akácfák alul pihentéből feléjük tekint. Sivítanak ezek a gépek, a szaga sem kellemes egyiknek sem. Amelyik olaj már a kerekein elunta magát, az adja ezt az alkalmas szagot. (219)

Ebben a történetben nem a címből már ismert szereplővel találkozunk először, magáról *Etal*-ról a novella harmadik oldalának utolsó bekezdéseiben olvashatunk, ekkor kezdődik el az igazi történetmesélés. A főszereplő tulajdonképpen a cséplőgép, amit *gőzbikának* hívnak, amely az emberi erőt felváltó állati erőt helyettesíti. Az effajta gépek célja elsősorban az, hogy pótolja az ember helyett erőt kifejtő állat munkáját. A dolgozó emberek pedig éppen ennek vannak kiszolgáltatva, amikor saját helyettesítőjük hatalmasodik el rajtuk, saját protézisük fenyegeti őket. A gőzbika mégis rendelkezik halandó tulajdonságokkal, hisz elindulni csak akkor tud, ha szalmával „etetik”, azaz szalmával alágyújtanak. *Etal* halálát érdekes módon ez a masina okozza, méghozzá úgy, hogy a magától járnai nem tudó gép elveszi, leszakítja a lány lábait. Idézek a novellából:

A gépet lány eteti, Kormányos *Etal* nevezetű, és mit tárgyaljuk tovább a dolgot, a gép egyszer nagyobbat bődül mint szokott és vad iszonyatos sikoltással van ezzel elegy [...] többen a cséplőre másznak és Kormányos *Etal*-t kiemelik. Ez nem nehéz munka. A madárhúsú azelőtt se lehetett valami nagyon súlyos, most pedig még könnyebb, mert lábai neki már nincsenek. (222–223)

Az ember alkotta gőzbikának egyetlen olyan tulajdonsága van, amelyre önállóan nem képes, mégpedig a járás. De azáltal, hogy Etal lábait adja a „gép-szörnynek”, teljes mértékben kiiktathatóvá válik az ember jelenléte a munkában. „Vér önti végig a cséplőt, vér a búzát, a szalmát, de még a polyvát is. A föld tisztelőtére egy leány föláldoztatott”(223). Ezek után mondhatjuk, hogy Tömörkény azáltal kelt feszültséget az olvasóban, hogy a lány halálát teljes ténszerűséggel említi néhány mondat erejéig, vagyis az ember halálának ténye még mindig csak másodlagos: „– Mit viszol? – Etalt. – Hát mi esött az Etallal? A kocsis int egy nagyot a kezével arrafelé, amerre a masina áll, és azt mondja: – A gép...” (223). A novellában nem az a fontos, hogy Etal meghalt, hanem az, hogy a cséplő megállt és nem mutatta a pontos időt, mert gondot okozott az embervér tisztogatása a szerkezetből: „A cséplő nem dolgozott s nem bőghetett mert ki kellett belőle tisztogatni az embervért és elvégre valahol csak megkellett találni Etal lábát is” (223). Az elbeszélő teljesen közel enged az áldozathoz, majd hirtelen az egész közösség problémájaként mutatja be a halálesetet. „E nap a környéken hiába bizakodnak a népek, hogy a gép majd este hat órakor megfüttyüli a pontos időt. Nem füttyülte, mert állott” (223). Az, hogy másnap már újra füttyüli a gép a pontos időt, megnyugvással tölti el a környékelieket.

Duhaj Kis Miklós története sem igazán a sajátja, személyéről csupán akkor olvasunk először a *Megöltek egy legényt* című novella második szerkezeti egységében, miután bemutatásra kerültek a tanyasi élet erőviszonyai. A szöveg inkább a juhászbojtárok csoportjára fókuszál; igaz már a cím előrevetíti a tragédiát, de az első szerkezeti egység mégsem ad választ arra, hogy itt melyik legényt fogják megölni. A történet elején megtudjuk, hogy Czirók István lovas csász nem invitálta meg a juhászokat magához a mulatságra. Ez idő alatt a Síró-csárdában egyedül mulat Duhaj Kis Miklós csikós ember, aki foglalkozása révén szöges ellentétben áll a csárdába érkező juhászokkal:

A kocsmában egyébként csak ketten vannak, akik hogy eddig is ott voltak: Gáli János meg Duhaj Kis Miklós, aki polgári állására nézve csikós a szomszéd uraságnál. A juhászok tekintete el is borul egy kicsit, ahogy meglátják. CsikóseMBER, juhászember között nagy a folytonossághiány, mert a lovas lenézi a szamarast, a juhász szebbnek tartja a maga mesterségét. (11)

Azt nem tudjuk meg, hogy csikós lévén miért nem volt hivatalos a mulatságra, hisz az elbeszélő hangsúlyozza, hogy csak a juhászok nincsenek meginvitálva a majorból. Egy ember, aki két helyen sem hiányzik senkinek:

egyrészt Czirók István házából sem veszik észre hiányát, ahol zajlik az élet és tart a disznótör utáni mulatság, másrészt halála után a nagybetűs életéből sem érezhető jelenlétének hiánya. Emberi lényének hiánya a narrátor szerint akkor tűnik majd fel, amikor holtteste a hótakaró olvadása után előkerül. A gyilkosság előtti pillanatban érdekes szófordulattal találkozunk, mégpedig:

Vágjam? – kérdi rekedten. Bélteki Mihály még nem bír szóhoz jutni a dühtől. Előbb csak int neki, s azután szól tompa hangon. – Vágd. Vágja. Ahogy a bot két kézre fogatván, felsuhan a levegőbe, leüti a lámpát. Sötét lesz hirtelen. Azután egy nagy puffanás. – Jaj... – sóhajtja Duhaj Kis Miklós. (13)

A „vágni” kifejezés véleményem szerint párhuzamba állítható a szomszédban éppen zajló eseményekkel. Mégpedig a következő módon: amíg a majorban Czirók István és a vendégsereg disznótört ül egy haszonállat halála után, addig Miklós halála felett senki nem ül majd tort. Valamint érdekes fordulat, hogy az amúgy sem beszédes Bélteki Mihály „nem bír szóhoz jutni a dühtől”, keveset beszél, de a hirtelen támadt dühöt sem tudja verbálisan kifejezni. Duhaj Kis Miklós (csak azért, hogy provokálja a juhászokat) rákezd a régi lovas magyar ember nótájára, mielőtt a juhászok zendíthetnék a dudán a saját muzsikájukat. Tömörkény prózavilágában egyszer mondana többet egy ember, mint néhány elharapott mondat, és tragédia lesz a vége. Ahogy a szereplők a fekete sötétben, ünnepélyes csendben vesznek tudomást a halottról, úgy a narrátor sem engedi, hogy az olvasó sokáig időzzön a hirtelen halál tényén. Gáli János kocsmáros közömbösen mozgatja meg és közli, hogy meghalt. „Möghótt – mondja. Idő múltán feleli rá Bélteki. – Mög...” (13). Ajtót nyit a juhászoknak és végignézi, ahogy rávetik a testet a fekete szamar hátára, ami utolsó (vagy utolsó előtti) útjára kísérte szegény Duhaj Kis Miklóst. A narrátor közömbössége érdekes módon fejeződik ki: a haláleset után már nem minden esetben a teljes nevén szólítja az elhunytat, hanem csupa rideg kifejezéssel helyettesíti a nevét, szinte tárgyiasítja: „tetem”, „a csikós”, „test”, „holttest”, „az”, „a halott”. Egyszer nevezi meg a saját nevén, akkor, amikor a jegenyeerdő közepében a hóban elrejtik Duhaj Kis Miklós holttestét. Ám ebben a jelenetben is egy elvégzett munkaként tekintenek Miklós gyors, minden vallási szertartást mellőző temetésére.

Beviszik a jegenye-erdőbe. A száraz ágakon megröppen a madár, és dara hull a fekete alakok fejére. Bent a csalitok legmélyén magas hófuvatag van egy darabban, amellet megáll a menet. Lukat vágnak bele faággal, s az ütegebe belökik a halottat. Azután havat hánynak elébe, s hogy ez a munka is kész,

szótalan fordul vissza a csapat. Frissen eső hó födi be a nyomukat: Duhaj Kis Miklós holtteste majd csak tavasszal kerül elő, ha megolvad felette a fehér halom. (14)

A nyomok eltüntetése nem csupán fizikai értelemben fogható fel, hiszen igaz, hogy Duhaj Kis Miklós teste eltűnt, a hó minden nyomot elfed, új kezdet lehetőségét villantja fel, ám maradt mégis egy hiány, amit Miklós még életében okozott. Mégpedig a Síró-csárdában elfogyasztott étel és ital pénzbeli értéke. Ezt az egy dolgot hagyta volna maga után, de Bélteki Mihály ezt is elveszi tőle, kifizeti a tartozását és mindennemű értelemben eltűnik a személye:

– Ugye János, nézd csak... izé... – szól némi zavarodottsággal – hát az mit ivott? Kifizetném... Gáli felolja a fején a sipkát, s néhányszor végigsimítja homlokát keze fejével. – Az? – felel közömbösen. – Hogy is csak. Négy hatos, meg két hatos... meg megint két hatos: kilenc hatos [...] – Ehol e – nyújtja át aztán Gálinak. Néhány darab lehullt, s pengve ugrál a küszöbfán. Szegény Duhaj Kis Miklós temetésénél ez a harangszó. (15)

A nagyvonalakban bemutatott novellák által érzékelhetővé válik az, ahogy egy teljesen eredeti szövegvilágot bont ki az író Tömörkény abból a tapasztalatból, amit az újságíró Tömörkény látott a szegényparasztság életéből. Ez a sajátos szövegvilág abban rejlik, hogy egy ember halála nem a kegyetlen elmúlás tragédia miatt válik témává, hanem mondhatni a történetmesélés eszközeként szólal meg. Annál az oknál fogva, hogy a szereplők világában nem az a fontos, hogy egy ember meghalt, hanem hogy ez a halál az élők világában milyen hatást gyakorol, okoz-e egyáltalán bármilyen hiányt. A hiány hiánya tehát ezeknek a novelláknak a témája. A narrátor jó ismerője a közegnek, amibe a történet behelyezkedik, az élők sorsa ugyanúgy az ő sorsa is, egy test eltüntetése után nem szól többet a halottról, hiszen a sétáló juhászok minden szavát elkapkodja a szél. Vagy vegyük szegény Etal halálát: ebben az esetben is ugyanaz válik fontossá, mégpedig az, hogy a munka mehesse tovább a megszokott kerékvágásban.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy Tömörkény népi tematikájú novellákat írt, de nem a régi értelemben vett népköltő volt. Igazán ebben ragadható meg munkássága, hiszen az általa leírt, megfigyelt, jegyzőkönyvbe vett világ effajta bemutatása hiányzott a magyar irodalomból. Bori Imre szerint: „[...] a századforduló magyar novellairódművészetében az a bizonyos mese Tömörkény

István elbeszéléseiben hal meg.”⁹ Elvett és ugyanakkor hozzá is tett a magyar parasztábrázolás hagyományaihoz. Elvette a könnyed, derűs, már-már idealizált falusi életet és helyette borús, szótlan, munkával és a hétköznapi emberek gondjaival teli leírásokat adott. Tömörkény után nem lehetett már úgy ábrázolni ezt a kiválasztott társadalmi réteget, mint azelőtt.

⁹ BORI Imre, „A népelet naturalistája: Tömörkény István”, *Híd* 53, 6. sz. (1989): 723–733, 726.

II.

A HIÁNYTAPASZTALAT HATÁSAI

KOVÁCS GÁBOR · (PE, Veszprém)

Lázálom, önkívület, emlékezés

*Gárdonyi Géza: A láthatatlan ember**

Kosztolányi Dezső 1930. február 2-án, a Magyar Írók Egyesületének közgyűlésén elmondott beszédében – többek között – az alábbi példával bízta a magyar írókat a társadalmi megbecsülés szempontjából kilátástalannak tűnő költői munkára:

Szenvedélyünk a munka. Giuseppe Rensi, a genovai bölcsele az írja valahol, hogy a költő a legboldogabb ember, mert egész életében azzal játszik, ami érdekli s ahhoz az emberhez hasonló, akit azért fizetnek, mert cigarettázik. Pályabérünk több minden fizetségnél. Életünket megsokszorozhatjuk, térben és időben. Ha mindnyájunknak csak tíz olvasónk akad, igazi, áhítatos olvasó, aki néha ránk gondol, testi mivoltunktól függetlenül, akkor nem panaszkodhatunk. Ezek az olvasók elbújva élnek valahol, talán fiatalok, talán öregek, talán szegények, szeretetük nem-lármás, nevüket nem látni a „jelenvoltak névsora”-ban. Lehet, hogy nálunk a dicsőség halványabb, mint egyebütt, az is lehet, hogy a halhatatlanság rejtettebb, de nem tartalmatlanabb. Multkor egy tizennégyéves fiú negyvenfokos lázban feküdt. Éjszaka, mikor betakartam, félrebeszélt. Egy szót mondott lázalmában: *Gárdonyi*. Nem tudtam, hogy olvassa és szereti őt. Most tudtam meg ezt és most, a betegszoba csöndjében, tudtam meg azt is, hogy mi a magyar író halhatatlansága.¹

* A tanulmány a NKFIH által támogatott NN_17_125791 nyilvántartási számú és *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiiban* című csoportos kutatás, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (és az ÚNKP Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című önálló kutatás eredménye.

¹ Kosztolányi Dezső, „Lenni vagy nem lenni”, *Nyugat* 23, 4. sz. (1930): 249–258, 258.

Kosztolányi példázatában minden bizonnyal az 1915-ben született Ádám fiának lázalmát felidézve ír arról a sajátos, kézzelfoghatatlan, állandó jelenlétről, amely a költői munka talán egyetlen érdemi díja. A lázalom önkívületében feltörő szó a már egy évtizeddel korábban elhunyt Gárdonyi szellemét idézi meg. Ha jól értem, Kosztolányi ezzel a példázattal arra utal, hogy az írói munka jelentőségét az alapján lehet felmérni, hogyan válik egy írásmű az olvasó emlékezetéből kitörölhetetlen élménnyé. Amennyiben egy írásmű az azt elsajátító szubjektum önértésének folyamatában a külpontosítás nélkülözhetetlen részévé válik, akkor az írói munka egzisztenciális értéke immár megkérdőjelezhetetlen. Mit is értünk itt az önértés folyamatát megalapozó külpontosítás alatt?

A diszkurzív poétika a külpontosítás, a participatív jelenlét és az odatarozóság terminussal jelöli meg annak a jelenségnek az irodalmi és irodalomelméleti arculatát,² amelyet Heidegger az ontológia nyelvén „a jelenvalólét állandó kinnlevőségének” és „a létezőhöz hozzátartozó hiánynak” nevez.³ Nagyon leegyszerűsítve így foglalható össze a heideggeri gondolatmenet. Az emberhez mint megértő szubjektumhoz eredendően hozzátartozik valami, ami még nem ő, de ami ő majd lesz. Egyáltalán azért merül fel az önértés igénye és azért létezik az önértés folyamata, mert sohasem vagyok önmagammal azonos, sohasem lehetek befejezett, s mindig valami olyan felé tartok, amivel még nem vagyok egy. De természetesen az is igaz, hogy az embernek ez a hiányzó része, bár nem belőle fakad és nem benne gyökerezik, de valójában már valahol hozzátartozik (anticipált). Ezt tekinthetjük az ember már hozzátartozó, de még el nem sajátított, nem „itt” levő, hanem valahol „máshol” keletkező énjének.⁴ Az emberi létnek éppen ez a *hozzátartozó kinnlevősége* ad értelmet és dinamikát. Ez lenne tehát az önértésfolyamat egyik lényegisége: a szubjektum megvalósulásának az a különlegessége, amely

² Kovács Árpád, *Az irodalmi esemény*, Vniversitas Pannonica 22 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2013), Főként: 11–28.

³ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István (Budapest: Osiris Kiadó, 2001²), 280–286.

⁴ A problémakörben nyilvánvalóan nagy szerepe van a *más szó* által felvetett kérdéseknek. A gondolatmenet számára kevésbé hasznos a lacani pszichoanalízis *Másik* fogalma; perszóná-ontológiai szempontból gyümölcsözőbbnek tűnik Ricœur elemzése. Paul RICŒUR, *Oneself as an Other*, translated by Kathleen BLAMEY (The University of Chicago Press, 1992). Illetve Paul RICŒUR, „Hermeneutics of the Self”, in Paul RICŒUR, *Philosophical Anthropology. Writings and Lectures, Volume 3*, edited by Johann MICHEL, Jérôme PORÉE, translated by David PELLAUER (Polity Press, 2016), 209–289.

szerint mindig az vagyok, ami még nem érkezett el bennem, de már készülődik; ami úgy van távol vagy máshol, hogy már befolyásol, „fenyeget” és részesülését követeli. A diszkurzív poétika ennek az önértés-elméletnek megfelelően fogja fel a költői szöveg státusát. A költői szöveg sajátos elidegenítő eljárásaival arra bírja rá az olvasót, hogy egy probléma irodalmi középpontjába érve megkérdőjelezze önnön világról alkotott prekoncepcióit, és részben feladja saját nyelvi és értelmező horizontját. A költői szöveg a „belső” összpontosítás helyett a *külpontosításra* szólít fel. Az írásmű egyfelől bevezet egy létprobléma középpontjába; másfelől azonban nem hagyja, hogy az olvasó saját (már eleve meglévő) válaszaival feleljen erre a létproblémára. Az olvasás idejére az olvasó arra kényszerül, hogy átmenetileg felfüggeszse saját világlátásának dominanciáját, s a szöveg szavait követve vegyen részt az értésfolyamatban – legalábbis akkor, ha az olvasó az alkotást akarja olvasni, s nem saját előítéleteire keres visszaigazolást.⁵ Az olvasás során tapasztalható „belefeledkezés” valójában nem más, mint annak a felszabadulásnak a jele, amelynek segítségével a sajátosan „érthetetlen” (érthetőségében megnehezített és nyelvében elkülönösített) költői szöveg az alól oldozza fel az olvasót, hogy újra „saját” horizontja szerint kényszerüljön értelmezni a világot. *A szöveg az a hely, ahol a szubjektum fellelheti önnön kinnlevőségét, a már valahol hozzátartozó, de még hiányzó érthetőséget.* Mindezt Ricœur sokkal egyszerűbben fogalmazza meg akkor, amikor az olvasást az eltávolítás és elsajátítás hermeneutikai dialektikájaként fogja fel: „olvasóként csak akkor találom meg, ha előzetesen elveszítem önmagam”.⁶ S gondolom mindenki hallja ennek a gondolatmenetnek a háttérében Máté (10,39), Márk (8,35) és Lukács (9,24) evangéliumának krisztusi szavát: „aki meg akarja találni életét, elveszíti, aki azonban elveszíti értem életét, az megtalálja”.

Valahogy így tudom értelmezni annak a példázatnak a jelentőségét, amit Kosztolányi állít elénk. Amikor a fiú lázálmában kimondja azt a szót, hogy *Gárdonyi*, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy *Gárdonyi* írásműve irodalmi lényegiségét elnyerte. Valamely regényével olyan jelentős nyomott hagyott a Kosztolányi-példázat hőseiben, amely nélkülözhetetlen alkotórészévé válik a szubjektumnak. Az írás létértelméről szóló példázatban tehát a fiú önkívü-

⁵ Vö. Kovács Gábor, „Az eszmélés poétikája. Adalékok az olvasásdiszkurzus fogalmához”, *Filológiai Közöny* 60, 3. sz. (2014): 321–326.

⁶ Paul RICŰEUR, „Az eltávolítás hermeneutikai funkciója”, in Paul RICŰEUR, *A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai*, szerk., ford. Kovács Gábor, Diszkurzívák 8, 41–53 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2010), 53.

letében egy író megnevezve arról tesz tanúságot, hogy válik lényegi hozzátartozóvá egy irodalmi szöveg értelemvilága. A műalkotás nem más, mint önnön kinnlevőségem; nem ide-, hanem odatartozó jelenlétem; önértésem külpontosítási centruma.

Máskülönben maga Gárdonyi is hasonló módon fogja fel az irodalmi alkotás lényegét.

Az önkívület jelentősége Gárdonyi elméleti töredékeiben

Gárdonyi *Mesterkönyv* címen összegyűjtött titkosírástól feljegyzéseiben⁷ *extázisnak* hívja azt a sajátos jelenlétmódot, amelyben az ember kibújik a saját bőréből, illetve amelyben az olvasó és a műalkotás találkozik. A kifejezést Dosztojevszkijtől kölcsönzi.⁸ Azt állítja, hogy „az a legjobb író, akinek összegyűjtött munkáira legjobban ráillene címül: *Extázisok*” (58). Az író az *extázis* szót szó szerinti értelemben veszi: *ex-sztázis* – vagyis, a ’nyugalmi állapotból való kibillenés’. Az irodalmi mű lényegisége – eszerint a felfogás szerint – az, hogy egyszer, s mindenkorra képes valamit megváltoztatni az olvasóban: „amelyik könyv nem ad semmit az olvasónak, olyasmit, amit attól fogva magával hordoz mind életén által – elvetendő” (65). Ezt pedig akkor tartja elérhetőnek, ha maga a szöveg hőse is átesik egy olyan változáson, amit attól fogva magával hordoz egész elbeszélésbeli életén át. Az író szerint tehát „az elbeszélő mű hősének izgalma az olvasónak is izgalma” (75). Éppen ezért az *extázis* Gárdonyinál egy olyan, egyszerre olvasáselméletinek és elbeszéléselméletinek is tekinthető fogalom, amely új módon erősíti meg az Arisztotelész poétikája által definiált fordulat–felismerés–katarzis hármasságát. Az *extázis* keretrendszerében az író narrátori alakmásának feladata az olyan kényszerhelyzet keresése, amely kimozdítja az írott figurát korábban felál-

⁷ GÁRDONYI Géza, „Mesterkönyv”, in GÁRDONYI Géza, *Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, 51–147 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974). A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.

⁸ Vö. „Dosztojevszkij fogja fel helyesen: extázist extázisra keress és írd!” (75), „Ellentétis szüli a situációt, situáció az extázist. Dosztojevszkij csak extázisokkal dolgozik. Ütközés egyremásra. Emberbe, milióbe. Ez neki a regény.” (88), „Dosztojevszkij: extázisokban hányódó karakter, életszag” (98). Az *extázisról*, *Dosztojevszkijről* és *Gárdonyiról* lásd bővebben: Kovács Árpád, „A »legújabb Gárdonyi«: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez. (Te Berkenye)”, *Filológiai Közöny* 60, 2. sz. (2014): 245–281.

lított nyugalmi helyzetéből (Arisztotelész ezt nevezi metabolénak): „keresd a szituációt, extázist. Ezek fordítják ki a karaktert a burokból” (74), merthogy az elbeszélésben „fő a nagy gőzű, csökönös vagy egyébképpen rendetlen akarat, hogy valamit teljes erejével vagy lelke gyökerével, élete árán is akarva akar – olykor maga vesztére esztelenül, mert ez kelt extázist, nagy cselekedetet, nagy bajt” (78). S mivel „nagy felindulásban, extázisban az ember épp ellenkezően viselkedik, mint ahogyan szokott, mint ahogy karakterét ismerve várható” (93), ezért az írott figurának jelentős szerepe van a műalkotást átfogó extatikus keretben: az a legfőbb szerepe, hogy megdöbbenjen önnön tettén, kizökkenjen saját karakteréből, s új módon szituálva magát felismerje hozzátartozó kinnlevőségét (Arisztotelész ezt nevezi anagnoriszisznak). Az olvasó pedig a karakter és a történet extatikus átalakulását végigkövetve elsajátít valami olyasmit (amit Arisztotelész katharszisznak hív, s), „amit – Gárdonyi szavaival élve – attól fogva magával hordoz mind életén által” (65). Azt hiszem, ez így világos és következetes.

No de milyen szerepet tölt be a műalkotás extatikus keretében a szöveg? Vajon létezik-e szóextázis? Hogyan áll elő a szó önkívülete? Az írónak erre is van válasza: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondattal a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet” (106). Ez volna Gárdonyi irodalmi szövegfelfogásának esszenciája. A szereplő, az elbeszélő szituáció és az olvasásaktus extatikus karaktere a „más szóval a szót” szövegpoétikájában van megalapozva. Most ahelyett, hogy egy újabb elméleti gondolatmenetet felvázolva fejteném ki a szó-, a mondat- és a történetmetafora által előállított szemantikai kiemelés hatásmechanizmusát,⁹ vagyis azt, hogy a többszintű ambiguitás hogyan vesz részt az olvasásextázis előállításában, inkább egy Gárdonyi-regény részletének értelmezésén keresztül mutatnám meg, mit is jelent a „szóextázis”.

Az önkívület poétikai funkciója *A láthatatlan ember*ben

A Gárdonyi-életmű avatott ismerője, Z. Szalai Sándor 1970-es és 2013-as könyvében is azt állítja, hogy *A láthatatlan ember* 50. fejezete körüli részek

⁹ Aki erre mégis kíváncsi volna, lapozza fel: Kovács Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Universitas Pannonica 14 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011), 18–27.

szerkezetileg kiugranak a regénykoncepció egészéből: „a regény egyetlen, s alig-alig észrevehető szerkezeti hibája ugyanis az, hogy a catalaunumi (vagy ahogy Gárdonyi nevezi: katalaumi) ütközet elmondása a kelletténél jobban távolít a cselekmény fő sodrától”;¹⁰ „a csataleírason többször, fölöslegesen javított és bővített, túlterhelve a regényszerkezetet”.¹¹ Azt hiszem, ez a hibának tűnő szerkezeti deformáció éppenséggel a regény legizgalmasabb részét hozza létre. A szövegalkotás történelmi regénykompozíciójának megsértése éppenhogy a műalkotás egyik leginvenziósabb újítását hajtja végre. Valójában főként ezeknek a fejezeteknek köszönhető, hogy a mű kizökken a történelmi regény értelmezési perspektívájából, s előállítja regényműfaji másletét.¹² Ezekben a fejezetekben a perszonális elbeszélő, Zéta immár nem Attilára, a vezérre és körére, a hunok kultúrájára koncentrálnak; nem is a kilátástalan jövőt sugalló reménytelen szerelmének célpontjára, Emőkére fókuszál; és nem is a hunokról tudósító nevelőapjával, Priskossal közös történetéről szól. Inkább arról próbál beszámolni önmaga számára, hogyan is tud visszaemlékezni arra a kaotikus tapasztalatra, amit a catalaunumi ütközetben tomboló harcoként átélt. A küzdelem önkívületéről, majd a sebesülten végigkínlódott éjszakájáról, végül pedig a pestis okozta lázas állapotáról próbál számot adni önmagának. Azért nagyon nehéz nyelvi kihívás ez Zéta számára, mert a többi fejezetben elmesélt élményekhez képest a harcról, a sebesülésről és a betegségről – érthető módon – nincsenek „tiszta” emlékei. Ezekben a napokban tudata és érzékelése erősen eltorzul. A lázas önkívületnek éppen egy olyan állapotáról van itt szó, amilyenről Kosztolányi beszél 1930-ban Ádám fiával kapcsolatban. S az 1901-es regényben is egy író neve áll a sebesülés és a pestis okozta lázalom középpontjában, amennyiben ezen a ponton válik először igazán íróvá, önnön történetének elbeszélőjévé Zéta. Ugyanis gyógyulása közben fogalmazódik meg először az a történet,

¹⁰ Z. SZALAI Sándor, „»Igazítások« Attila életrajzán”, in Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, 162–175 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970).

¹¹ Z. SZALAI Sándor: „Egyéni sors és történelem”, in Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi nagy útja*, 250–268 (Budapest: Kairosz Kiadó, 2013).

¹² Vö. EISEMANN György, „A láthatatlan ember és a látható nyelv”, in *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor, KUSPER Judit, 45–60 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015). Vagy EISEMANN György, „A láthatatlan ember és a látható nyelv”, in EISEMANN György, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*, 198–215 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018).

amely az egész regény egyik legfőbb tétjét alkotja: „egyszer aztán elmondtam neki [az őt gyógyító Lupusz püspöknek] Emőkével való történetemet” (251).¹³

Az önkívület léthelyzete *A láthatatlan emberben*

Amikor tehát Zéta arról beszél, milyen körülmények között fogalmazódott meg benne először az az igény, hogy előadja élettörténetének Emőkéhez köthető részeit, egy olyan időszak elmesélésével kell megküzdenie, amelyben úgy volt jelen, ahogyan korábban még sohasem volt jelen a világában. Itt egy új jelenlétmód áll elő, mégpedig a sebláz okozta jelenléthiány elbeszélésén keresztül. Nyilvánvaló, hogy ez a regényrészlet egyfajta beavatástörténetet tár fel, amely során egy fiúból a harcbeli véráldozaton keresztül férfi lesz. Ámde az extatikus élménysorozat leírása valami mást is megkövetel: azt, hogy a szemtanúból perszonális elbeszélő (író) legyen. Egy dolog elmondani azt, amit látunk, s más dolog leírni azt, amit az önkívület miatt nem látunk át, hanem csak sejtünk. Azt hiszem, mindenféleképpen jelentős szövegesemények zajlanak le *A láthatatlan embernek* azokban a fejezeteiben, amelyekben a perszonális elbeszélő önmaga számára válik láthatatlanná, s amelyekben mégis olyan eseményekkel kell szembesülnie, melyek új módon szituálják őt a világban.

Jack London ezt írja az 1903-as *A vadon szavában* :

Van valamiféle önkívület, amely az élet csúcsát jelzi, s amelynél magasabbra nem emelkedhetik az élet. S mivel a létezés paradox dolog, ez az önkívület akkor tör reánk, amikor életünk a leghevesebben lángol, és ugyanakkor tökéletesen elfeledteti velünk, hogy élünk. Ez az önkívület fogja el a művészt, ez feledteti el vele, hogy él, amikor egész lényé belevész egy láng lobogásába; ezt érzi a katona, amikor a háborútól esztét veszti a véres csataterén, és nem kegyelmez senkinek [...]¹⁴

A láthatatlan ember 50. fejezete előtti csataleírás éppen ennek az észvesztésnek a folyamatát írja le; utána pedig azt, hogyan tör fel a saját kiömlött

¹³ GÁRDONYI Géza, *A láthatatlan ember* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966). A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.

¹⁴ JACK LONDON, „A vadon szava”, in JACK LONDON, *Északi Odüsszeia*, szerk. BORBÁS Mária, ford. RÉZ Ádám, 5–109 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 43.

vérében és a seblázban fetrengő „katonában” az az igény, hogy – elmondván éppen súlyos fenyegetettség alatt álló életének történetét – íróvá, művészé váljon. A józanész elvesztése lassan egy új jelenlét előállításának igényével lép fel. Kövessük végig a folyamatot!

Közismert *A láthatatlan ember* bevezető része. A regény első lapjának fejezetcíme: *Előszó, amely utószónak is olvasható*. Ebben írja le Zéta, miért írja meg könyvben élete egy részét. A könyv bizonyíték volna az ember kiismerhetetlenségére. Közismert sora így hangzik: „az embernek csak az arca ismerhető, de az arca nem ő. Ő az arca mögött van. Láthatatlan” (5). Ez a mondat akkor nyeri el értelmét a békés betűvető Zétára vonatkozólag, amikor részt kell vennie a catalaunumi ütközetben, s gyilkossá kell válnia. A csataleírás során a *harc* szó válik az *arc* szó szemantikai átformálásának központi figurájává: a küzdelemben eltorzult arc egy pillanatra láthatóvá teszi az ember láthatatlan karakterét, s mindez a *harc* szó *h* betűjébe van kódolva. Ez a *h* betű mindent magába foglal, ami a csataterén történik, s amely ezt a sajátos extázist alkotja. A *h* betű talán a *halál* szó rövidítése, a csatateri halállal való találkozás tébolyító élményét sűríti magába, s ezt kapcsolja az *arc* betűsorhoz.

A halál terének, a csataterének a leírása Zéta elbeszélésében három kézenfekvő hasonlatra épül. Először: a csata olyan, mint egy hatalmas viharfelhő (219, 220, 221), amelyben a seregek üvöltése olyan, mint a mennydörgés (217), s amelyben Attila kardja a villám (224). Másodsor: a csatater látványa olyan, mint amilyennek a poklot képzeljük (220, 221, 225). Harmadsor: a harc egy „apokaliptikus világzavarodás” (221). Ezek a metaforák csöppet sem újszerűek. Azonban az a kifejezés, amely az önkívületben tomboló alakokat megjeleníti a regényben, már csöppet sem kézenfekvő: a csata extázisában az ember olyan, „mintha nem csak a szája ordítana, hanem az egész teste. *Emberré változott ordítás!* [Kiemelés tőlem – K. G.] Csak gyötrelmes álomban teremthet ilyen alakot a beteg képzelődés” (225). Figyeljünk oda Gárdonyi eljárására: nem azt írja, hogy „ordítássá változott ember” (ebben még létezne valamilyen humanitás), hanem hogy „emberré változott ordítás” – ezzel a megfordítással éri el azt, hogy kiiktassa az emberi arculatot a képből. A csatakiáltásban eltorzult arc – amely az egész testképet uralja – nyilvánvalóan az ember kiismerhetetlenségének figurájává válik a regényben. Az ordítás totalizálódó (az egész alakot deformáló) torz gesztusa nem más, mint a kiszámíthatatlanság és a humanitás felszámolódásának feltárulása az arcon: a rejtett kiismerhetetlen jelenlétvé válása. Az önmagából kifordult emberek

ezen tömegébe vegyül Zéta. A csata kezdete előtt így ír magáról: „éreztem, hogy hideg vonul át rajtam. Mintha egy láthatatlan dögkutya nyalt volna az arcomra. Egyetlen gondolat áll az agyamban, áll szinte befagyottan, s az a gondolat: a halálodba indulsz!” (216). Aztán ez a láthatatlan indulat a csata első pillanatában fiziológiai reakcióvá változik át: „rajtam a halál hideg borzongása fut át. Izmaid, mint a fölsvont íj, várják a feszült fölszabadulást” (220). Az első ütközetben pedig már ő is a harc extázisába merül: „aztán egyszer csak *valami soha nem érzett erő* [kiemelés tőlem – K. G.] van bennem. Az az ordítás körülöttem, a harag erejének ordítása, az erősít meg” (221). Így válik ő maga is „emberré változott ordítássá” (225). De erről természetesen már nem tudósíthat – hiszen, ahogy ő maga írja: „a dühtől elvakultan” (226) csapódott a harcolók közé. Meg hát persze azért sem, mert nem láthatja saját tekintetét; csak azt érzi, hogy az arca csupa vér.

Az elvakultság bekövetkezése utáni eseményekről már nem tudósíthat úgy, mint arról, amit korábban látott, ugyanis „a lélek ekkor nem több és más mint az a halálosztó gépezet, amely a háború morajlásából kivehető, és kizárólag a harc dinamikája szerint cselekszik”.¹⁵ Így aztán az élő közvetítésre hasonlító csatatudósítás felszakadozik, s előáll az a helyzet, hogy Zétának olyasmiről kell írnia, amit már nem igazán tud: „meddig tartott ez az emberirtás, *nem tudom* [kiemelés tőlem – K. G.]: talán negyed óráig, talán egy óráig” (228). Mindennek következtében azonnal elő is áll az elbeszélésaktusra irányuló reflexió:

Ma már nem bírok irtózás nélkül gondolni arra a sokadalmas embergyilkolásra, a vérre, amelyben meg-megsiklott már a lovunk lába s a holttestekre, amelyek halommal heverték mindenfelé, ló és ember egymáson, összevevissza. *De akkor, mondom: nem voltam ember. A lélek mintha helyet cserélt volna bennem egy vadállatnak a lelkével* – öltem és öltem tigriserővel és gyűlölettel minden ellenfelet. A magam halálára se gondoltam már. Pedig ott, hogy egy erős haddal viaskodtunk, csapás csapásra hullt reám is, mignem valami csép vagy bárd úgy fejen sújtott, hogy elsötétült előttem a világ, s leszédültem a lóról. A halottak közé.

50

Ha lesz a maradékaim között, akit vagy a kénytelenség, vagy az enyimhez hasonló *elmebeli bomlás* csatába visz, tudja meg, hogy a halál nem fájdalmas. A test már a rohanásban elveszti csaknem minden érzékenységét: sem ütés, sem

¹⁵ EISEMANN Gy., „A láthatatlan ember és a látható nyelv...”, 56.

vágás, sem szúrás nem fáj, csak érintésképpen érződik. Ha meg halálos a seb, *elkábulunk, mint ahogy mindennap is elkábulunk az elalvásunk előtt.*

Aki harcol, se nem érez, se nem gondolkodik. Csak akarata van: ölö! Még a védelmünk mozdulatai is csak gépiesek, olyanok, mint mikor esünk, s a kezünk előremozdul, vagy ha a szemünk előtt suhan el valami, behunyódik magától. De a legcsodálatosabb az, hogy a nagy ütések, nagy szúrások, nagy sebek nem fájnak.

Kérdeztem mást is, akit olyan ütés ért, hogy elájult belé – mind azt mondta: nem fáj.

Mikor felocsúdtam, sötétes volt már... (Kiemelések tőlem – K. G., 229–230)

A harc extázisának végeredménye tehát a tudatmódosulás – maga a totalizálódott önkívület, s a jelenlét speciális áthelyeződése. Amely végül is egy újfajta elbeszélő önreflexió igényét állítja elő. Amint látjuk, a regénynek nem azért van szüksége a hosszú és részletes csataleírásra, hogy történelmi precizitással rekonstruálja a catalaunumi ütközetet, hanem azért, hogy felvázolja, hogyan tapasztalja meg Zéta önmagán is az egész regény tétjét – vagyis azt a felismerést, hogy az ember láthatatlan. A csata az, melyben Zéta önmaga számára is megragadhatatlanná válik, amennyiben ő is egy „emberré változott ordítássá” (225) alakul át. Ezt az arcát nem ismeri és nem is láthatja Zéta – mégis el kell beszélnie valahogy.

A harc extázisába a csata sodorja bele Zétát. Ámde hasonló önkívülettel kell szembesülnie akkor is, amikor már egyedül marad. A csata során dárda-dőfés éri, lezuhan a lováról és elájul. Éjjel a csatatér közepén ébred fel, s sebei miatt kábulat torzítja el valóságérzékelését. A szubjektum kinnlevőségének tapasztalatával kénytelen újra szembenézni, mikor ájulásából így ébred fel a csatatéren. Legalább olyan hosszú a lassú észhezterés – vagy ahogy Zéta mondja –, az „eszmélkedés” (230) folyamatának leírása, mint a harci extázis elhatalmasodásának részletezése. Ez az a folyamat, amely során a kinnlevőség lényegileg hozzátartozóvá válik, vagyis amely során Zéta végérvényesen teljesen más karaktert ölt magára. Éjjel tehát a csatatér közepén ébred fel, s sebei miatt „zsibbadás” (230), „bágyadtság” (231, 232, 237) és „kábulat” (231) torzítja el valóságérzékelését. Hol elájul, hol felébred. A haldoklók nyöszörgéséből egy újabb pokoli táj (230) rajzolódik ki körülötte a „vaksötétben” (231). A csatakilátások és ordítások világából a haldoklók hörgésének sötét világába tér át, amelyet csak olykor tör meg egy-egy reménykeltő fátylafény. A külvilág érzékelését azonban egy újabb önkívülethez vezető erő nyomja el: a „pokoli szomjúság” (233) és a sebek okozta fájdalom. Zéta immár nem egy

„emberré változott ordítás” (225), hanem maga a „nyilálló fájdalom” (231). S ez a fájdalom a jobb térdéből sugárzik ki egész testére és tudatára (vö. 236). Immár nem az ordítás torzította arc helyettesíti az egész embert; a térd se lesz az új szinekdoché. A térd fájdalma válik a jelenlét jelévé. S minden életmozgás ebbé a térdbe összpontosul. A szubjektum a térdfájdalomba helyeződik ki, pontosabban szólva a térdfájdalom válik szubjektumképző erővé. Minden figyelem, minden cselekedet a térdfájdalomból indul ki, s erre összpontosul. A térdfájdalom jelzi Zéta számára, hogy életben van, s ennek megszüntetése ad esélyt arra, hogy továbbra is életben maradjon. Így a térdfájdalomból egy önálló kis szüzsét bont ki a regény:

Nyilálló fájdalmat éreztem a jobb térdemben.

Odanyúlok, hogy talán nyíl áll benne. Érzem, hogy a térdem véres, és hogy nagy nedves sebre tapintok. Erre majdnem még egyszer elájultam. (231)

Micsoda kín nyilallt a térdembe! (236)

A térdemen iszonyú seb... (236)

Ismét a térdemre tapogattam. Akkor éreztem, hogy amit én nagy sebnek tapogatok, nem egyéb aludt vérnél. A bőrkötés hiányzott. Egyszerre csak valami keménységre is rátapintok a térdemen, s arra végignyilall rajtam a kín megint.

Percek teltek belé, míg ezt a fájdalmat is elszürcsöltem. Azután megint lenyúltam a térdemhez, és akkor már igen óvatosan. Sok szisszel-jajjal kitapogattam végre, hogy a térdem csontjában egy eltörött lándzsahegy áll.

Ha kiránthatnám..., bizonyára elszűnne a kínja. (236)

S föl akartam kelni, de megint belegyökemlett a kín a térdembe. Arra föleszméltem.

A fájdalom kissé szünetelt. A könnyeimet is letöröltem. Ki kell jutnom innen akárhogy is! (237)

Óvatosan körülmarkoltam a lándzsahegyet:

– Jézus, segíts!

Összeszorítottam szememet, fogamat, s kirántottam. (238)

Zéta egész éjjel a térdsebével küzd. Végül kirántja a sebből a dárdát. Elájul. S másnap reggel már arra ébred, hogy összeszedik a sebesülteket. Rájön, hogy megmenekült. Immár kissé magához térve arról számol be az 51. fejezetben, hogyan látják el sebeit. Attila elsétál mellette is, miközben meglátogatja katonáit, s hozzá is szólva biztat mindenkit: „a sebetek dicsőségeitek” (243). A regény, hogy fokozza az önkívület jelentőségét, újabb kinnal sújtja Zétát.

Pestises lesz. A láz miatt újra bódult állapotba kerül, s csak alig-alig fogja fel, hogy egy megáradt patak hogyan sodorja el sok-sok holttesttel együtt (52. fejezet). A lidérces álmoknak tűnő tapasztalatok után egy kolostorban tér magához (53. fejezet). Csodával határos módon kigyógyul a pestisből, s lassan térdsebe is gyógyulni kezd („a térdem begyógyult, de még nem hajolt” – 250).

Ez a lábadozás azért is fontos, mert ekkor kezdi el Zéta először élőszóban kialakítani élettörténetét, pontosabban szólva annak a szerelemhez kötődő részét: „egyszer aztán elmondtam neki [az öt gyógyító Lupusz püspöknek] Emőkével való történetemet” (251). Több hónapos lábadozás után visszatér Attila udvarába, ahol nagy örömmel fogadják a halottnak hitt fiút. A kíváncsi ismerősöknek újra elmondja történetét, de persze nem úgy, ahogy Lupusz püspöknek, merthogy hallgatnia kell szerelméről. Így fonódik tovább az az elbeszélés, amely majd perszonális írásművé érik. Története élőszóbeli elmondásának második kísérlete kapcsán így foglalja össze Zéta különös élettapasztalatát: „a fél lábamat még akkor is sajoltam, különösen, ha sokat álltam vagy jártam. Még most is, ha az időjárás változik, bizony *emlegeti a térdem Katalaun síkját*” (kiemelés tőlem K. G., 268). Az írás jelenét és a régmúlt (megértendő) léteseményt tehát a térdfájás köti össze. Úgy tűnik, végül is valamilyen sajátos úton-módon a homályos élményemlékekre kárhoztatott Zéta térdé különösen élénk elbeszélő emlékezőkészségre tesz szert. Ráadásul olyan emlékezőtehetségre, amelyben a térdseb története és Emőke iránt érzett szerelmének története összefonódik. Mit is jelent az valójában, hogy „még most is emlegeti a térdem Katalaun síkját”?

Ebben a mondatban érik be a hozzátartozó kinnlevőség jelentőségének felismerése. A szöveg itt mutat rá arra, hogy mi is az extázis valójában. Abban a pillanatban, amikor a perszonális elbeszélő eljut ehhez a mondathoz, döbben rá igazából arra, mily kevésbé képes irányítani a kényszerhelyzetbe sodródott ember saját tetteinek és történetének alakulását. Ez az extázis egzisztenciális jelentősége – ahogy Gárdonyi írja: „nagy felindulásban, extázisban az ember épp ellenkezően viselkedik, mint ahogyan szokott, mint ahogy karakterét ismerve várható”.¹⁶ Ez az a létszituáció, amelyben nyilvánvalóvá válik a szubjektum kinnlevősége, odatartozósága, önértésének külpontosított szerkezete. S az író mindezt következetesen valósítja meg a prózanyelv szintjén is azáltal, hogy a szereplői válsághelyzetbe integrálja az elbeszélő szó kényszerhelyzetét is. Nyilvánvalóvá válik, hogy nemcsak a

¹⁶ GÁRDONYI G., „Mesterkönyv...”, 93.

karakter határait, hanem a történelmi regény megszokott elbeszélőnyelvének határait is feszegeti az extatikus helyzet. Komolyan kell venni tehát a költői megnyilatkozás szemantikai „önkívületét” érintő írásprogramot: „ahogy más szóval mondjuk a szót és hatásos, más mondatl a mondat még hatásosabb. Leghatásosabb, ha más történettel mondjuk magát a történetet”.¹⁷ Az 50. fejezet körüli szövegvilágban Gárdonyi a *harc* szóval írja át az *arc* szó regénybeli jelentését és jelentőségét, megvalósítva „a más szóval a szót” elvét. Amikor az „emberré változott ordítás” mondatot is bevezeti a szövegbe, akkor az *arc-harc* összefüggést alakítja tovább, mégpedig úgy, hogy a mondat metaforikus jelentésével megteremti az önkívületben lévő ember jelenlétének figurális referenciáját. S hogyan jön létre a „más történettel a történetet” aspektusa? Úgy, hogy *a szöveg a térd emlékezetét helyezi oda, ahol az önkívületbe sodródott tudat emlékezete kihagy*. A térd története a regényben pontosabban tárja fel a szubjektum történetét, mint azaz az elbeszélés, amelyet Zéta elbeszélőként összeállíthat. A hozzátartozó kinnlevőség szubjektumteremtő ereje az alábbi módon képes kifejteti jelentés- és szöveggképző hatását a prózanyelvben: a térd *alakmási* jelentőséghez jutva olyan saját történetre tesz szert, amely a regényszöveg prózanyelvi síkján igencsak egyedi módon értelmezi át Zéta történetét.

Zéta térde négyféle módon funkcionál a regényben. Először a rabszolgálet jeleként testesül meg a térd és a térdel végrehajtott cselekvés. Amikor édesapja a szegénység kényszerének nyomása alatt eladja a tizenkét éves Zétát, s a fiú egy olyan családhoz kerül rabszolgának, amely kegyetlenül bánik vele. A család gyermekeinek bokszsákja lesz, akik ellen hiába védekeznek: a védekezés miatt is megbüntetik. Egy ilyen eset alkalmával az alábbi módon érvel Zéta: „– Uram – sírtam a térdemre esve –, tűzzel égették a lábamat!” (10). A térd és a térdelés a rabszolgálet, a teljes kiszolgáltatottság jeleként jelenik meg tehát először a regényben. Ez a cselekvésbeli automatizmus ismétlődik meg akkor is, amikor Priszkosz – megvásárolván a fiút – kiszabadítja a kegyetlen család karmai közül Zétát, majd egy idő után fel is akarja szabadítani. A szabademberré válás lehetőségére így reagál Zéta: „– Ó, jó uram – rebegtem térdre esve –, ne küldj el engem! Ne adj nekem pénzt! Hadd maradjak, ahogyan voltunk!” (15). Azonban lassan elfelejti Zéta azt a térdével kapcsolatos kötelezettségét, amely valaha rabszolgáletét jelölte,

¹⁷ Uo., 106.

hiszen Priszkossal immár szabad emberként mozoghat a világban.¹⁸ Másodszor a hun táborban jelenik meg Zéta történetében a térdelés. Amikor Priszkossal együtt tiszteletüket teszik Attila feleségénél, Rika asszonynál, a fiú rajztehetségével nyűgözi le a királyné köré csoportosuló hölgyeket (köztük Emőkét is) a fejedelmi sátorban. Ezt így jeleníti meg a regény: „a következő percben már a kezemben volt egy üres hímzövészon és a vörös kréta. Letérdeltem a szőnyegre, és reszkető kézzel pontoztam ki két kört” (72), „Priszkosz meghajolt, és távozott Rusztikiosszal. Én ott maradtam térdemen a nők között” (73). Ez a rituális gesztus a tisztelet, a barátkozás és közösségvállalás szándékát sűríti a térdrel végrehajtott cselekvésbe (az egész hölgytársaság együtt, térdén pihelve van jelen a szituációban). Így tehát a korábban rabszolgalétet jelölő térd és térdelés a kölcsönös tisztelet és bizalom jelévé alakul át. A térd harmadik funkcionálása – kiszámítható módon – az Emőke iránt érzett reménytelen szerelemmel áll összefüggésben. Zéta, tudván, hogy Emőke iránti szerelme nem nyerhet viszonzást, egyetlen dolgot kér az érzelmeit jól ismerő lánytól: egy kézcsók lehetőségét. Ez – hosszú idő elteltével – így valósul meg:

Nézett, elmosolyodott kissé, mint ahogy gyermeki ostobaságra szokott mosolyogni.

– Ha más kívánságod nincsen, hát ezt megadja az Ég.

És a kezét nyújtotta.

Megfogtam mind a két kezemmel, mint ahogy madárkát simogatunk, s fél térdre ereszkedtem, gyöngéden megcsókoltam.

– Eredj! – mondotta a kezét szelíden elvonva. – Neked nincs tökéletes eszed.

(88)

A térdelésnek ez a harmadik formája a szerelmi önmegadás gesztusrendszerével dúsítja a térd regénybeli szimbolikus jelentőségét. Azonban van még egy negyedik funkciója is a térdnek Zéta történetében. A catalaunumi harctéren Zéta már teljesen a hunok közé olvad, s átvéve mozgáskultúrájukat, térdével az erőt és az irányítást igyekszik megvalósítani: „ugyancsak kell a két térdemet szorítanom, hogy a rohanó lónak a hátán megmaradjak” (221), „én is megszorítom a térdemmel a fakót, hátrahajolok, s fellövöm a nyilamat

¹⁸ A regényben később megismétlődik ez a gesztus akkor, amikor Zéta saját akaratából újra rabszolgává teszi magát a hun táborban (eleinte még csak azért, hogy Emőke közelében maradhasson): „Nem tudtam, mi a szokás. Meghajoltam, aztán meg letérdeltem. Gondoltam: rabszolgának talán így illik” (160).

a magasba” (221). Itt a hunok sajátos harcmodorát követni törekvő térd szorítása már egyenesen a hatalmat és az irányítást testesíti meg (igencsak távol kerülve a rabszolgaság jelölésétől). A térdnek ez a négy regénybeli funkciója egy olyan személytörténetet formál Zétára vonatkoztatva, amely a rabszolgalétből indul ki, a szabadság és az egyenlőség elérésének folyamatán vezet keresztül, a szerelmi állapot (másfajta szolgasorsa) felé mutat, s az irányítóerő megkaparintásában ér véget.

Amikor Zéta a térdsebével kínlódik a nagy csata utáni éjjel, s a rákövetkező hetekben, akkor a regényszöveg váratlanul, visszamenőlegesen jelentéssel és jelentőséggel telíti a térdet és a térd imént felvázolt (szinte láthatatlan és észrevehetetlen) funkcióváltásai által felvázolt személytörténetet. A térdsebbel való megküzdés szimbolikusan a térd által kiemelt életüteseményekkel való megbirkózást szimbolizálja. A térdnek a szereplő egész további életére kiterjedő diszfunkciója¹⁹ pedig azt jelöli meg, hogy a figura nem azonosítható maradéktalanul a térd által jelölt korábbi szerepekkel és funkciókkal (vagy azok összességével): se nem rabszolga, se nem barátja a hunoknak, se nem hősszerelmes, se nem az erők és események irányítója. Ezek a látványos szerepek és funkciók mind csak eltakarják a láthatatlan igazságot. Ellenben amint a szereplő alakmásként értelmezhető térd (immár *sebesült* térdként) legvégül emlékező és elbeszélő funkcióra tesz szert („emlegeti a térdem Katalaun síkját” [268]), maga Zéta is elnyeri létezésének értelmét, s láthatóvá válik figurájának újabb lényege: íróvá, történetmesélővé, a regény perszonális elbeszélőjévé válik, aki miközben látszólag egy szerelem történetét meséli el, valójában egy (szöveg)szubjektum születését adja elő.²⁰

A prózanyelvi szó külpontosítása *A láthatatlan emberben*

Mindennek megírásához azonban Gárdonyi regényének egy új nyelvre van szüksége; sem egy (a Priszkosz művéhez hasonló nyelven beszélő) krónika, sem a történelmi regény nyelve nem képes létrehozni a perszonális elbeszél-

¹⁹ Vö. „a fél lábamat még akkor is sajoltam, különösen, ha sokat álltam vagy jártam. Még most is, ha az időjárás változik...” (268).

²⁰ Talán a történet szinten a szolgaság megjelöléseként alkalmazott „ha a betűk mozogni tudnának, a válaszuk betűi térdén csúsznának” (17) kifejezés a szöveg szintjén az írásszabjektivumnak éppen ezt a kiformalódását jelenti figurálisan.

lésnek azt a formáját, amely fel tudja építeni a térdtörténet és a szerelmi szárla felfűzött élettörténet narratív paralelizmusát. Így a regény szava egy olyan külponosításra (egyfajta „szóextázisra”, verbális önkívületre) kényszerül, amely egy impertinens prózai diszkurzust vagy szólamot épít váratlanul a műbe. Természetesen a lovagregény hatalmas hatású hagyományától (sőt, talán a homéroszi eposzoktól) kezdve Walter Scott vagy Alexandre Dumas (kaland)regényeiig (sőt, talán még ezen is túl: a fejlődésregényekig) jó pár példát lehet(ne) találni arra, hogy a háborús sebesülés és a szerelem története hogyan fűzhető össze. Azonban konkrétan a *térdseb* és a szerelem összekapcsolódása már ritka szövegesemény. De nem példátlan. Az azonban meglepő, hogy mely regényekben fordul elő. S ez az összefüggés egy újfajta szövegtképző eljárást iktat *A láthatatlan emberbe*. Jól ismerünk legalább egy vagy inkább két olyan elbeszélést a világirodalomból, amelyben a *térdseb* és a szerelem története összefonódik. Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című travesztív regénye, illetve a Diderot által nyíltan hivatkozott sterne-i *Tristram Shandy* regény VIII. könyvének 19–22. fejezete éppen ezt állítja elő. Úgy tűnik tehát, Gárdonyi meglepő módon a travesztív regény írástechnikájához folyamodik akkor, amikor a Zéta perszonális elbeszélését készítő sorsfordító tetteket és eseményeket a térdtörténeten keresztül törekszik felmutatni. Sklovszkij egy helyen azt írja Diderot 1773-as könyvéről, hogy az egy „antiregény”, amely „a régi regénystruktúrák építőelemeinek elutasításából nő ki”, s „a belőle előlépő figurák nem fognak megfelelni elvárásainknak, nem olyanok, akiket korábbi kalandregényekből ismerhetünk”.²¹ Ugyanúgy, ahogy Diderot regényében a szolga kiszorítja a gazdáját a főszerepből, s így nyer új perspektívát a prózamű, Gárdonyi regényében is a tanítvány-Zéta kitalált figurája szorítja ki a középpontból Priszkoszt és Attilát is. S ennek megfelelően a travesztív alapokból kiinduló perszonális elbeszélés is szembeszáll a történelmi regény perspektívájával.

Az angol regényben Trim és Toby nagybácsi rövid beszélgetésében a *térdseb* és a szerelem történetének igencsak sikamlós összefonódása azért fontos, hogy lehetetlenné tegye „Bohémia királyáról és a hét várkastélyról szóló

²¹ Viktor SKLOVSKIJ, *Bowstring: on the Dissimilarity of the Similar*, transl. Shushan AVAGYAN (Champaign–Dublin–London: Dalkey Archive Press, 2011), 441–442. Vö. még Viktor SKLOVSKIJ, „A szolga kiszorítja gazdáját”, in Viktor SKLOVSKIJ, *A széppróza*, ford. LÁNYI Sarolta (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963), 262–264.

historia” elmondását.²² Diderot mindezt Jakab és a gazdája végtelenségig nyújtott társalgásává terjeszti ki, amely során azonban már a térdseb és a szerelem ugyancsak sikamlós módon összefonódó történetének elbeszélése odázódik el lépten-nyomon. Jakab történetében már nem Bohémiának (Csehországnak), hanem a térdnek van históriája. A francia regényben számtalanszor ki van emelve az a meggyőződés, hogy mindenki élete meg van már írva valahol, azonban mivel „az élet csupa félreértés”, és mivel „annyi paradoxon hemzseg az ember koponyájában”,²³ ez az életírás kibetűzhetetlenné válik. Ezt az alaptételt demonstrálja azzal a könyv, hogy a véletlenül bekövetkező események, a félreértések és a paradoxonok által kitermelt digressziók tömege elmondhatatlanná és érthetlenné teszi a kijelölt „lényegét”, ti. a térdseb és a szerelem összefonódó történetét. A sok beékelődő esemény, epizód és egyéb elbeszélendő történet eredményeként Jakab gazdája, aki pedig már a mű legelejétől kezdve „magáénak érzi” Jakab szerelmének és térdének históriáját,²⁴ sohasem fogja megismerni a nevezetes történetet. S a mű végén a térdseb és a szerelem összefonódására kíváncsi olvasót is tovább tereli a szöveg implikált szerzője a *Tristram Shandy* felé.²⁵ A travesztív regényforma által létrehozott térdsebtörténet így egy olyan világirodalmi jeggyé válik, amely a történetmondás és az értelemalkotás nehézségeit jelöli.

No mármmost, amikor Gárdonyi arra kárhóztatja Zétát, hogy a személyes elbeszélést készítő tette, ti. a harcmezőn végrehajtott gyilkolás²⁶ mellett átszenvedje a térdsebesülést is, akkor a térdsebtörténet elmondásához hagyományosan hozzákapcsolódó travesztív regényírás-technikát idézi fel. Persze Gárdonyi a *történetképzés szintjén* kénytelen korlátozni a travesztív digresszió folyamatának eluralkodását, hiszen figyelembe kell vennie művének törté-

²² Laurence STERNE, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. HATÁR Győző (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 600–609.

²³ Denis DIDEROT, „Mindenmindegy Jakab meg a gazdája”, in Denis DIDEROT, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája. Rameau unokaöccse*, ford. BARTÓCZ Ilona (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1960), 50–51.

²⁴ Vö. „[JAKAB] De hogy visszatérjünk a bajra, amit mindketten jól ismerünk, a térdem históriájára, amit most már kegyelmed is magáénak érezhet, minthogy leestem... / AZ ÚR. Nem, Jakab, múltbéli keserveim miatt a szerelmed történetét érzem magaménak” Uo., 21.

²⁵ Uo., 245.

²⁶ Zéta így jelöli meg az elbeszélésaktust készítő erőt: „Kérdezzétek Konstantinápolyban: ki ismeri Zétát? Mindenki azt mondja: – Én is. [...] Könyvtárosa ő a császárnak, és barátja a jeles Priszkosznak. Bölcs és becsületes ember. A szíve arany. [...] Bizony mondom: nem ismer engem senki. [...] Öltem. Embert öltem, nem is egyet: százat. [...] Mindezt megírtam ebben a könyvemben, mintha gyógnék” (5).

nelmi regényi és perszonális elbeszélési karakterét is. A történelmi regény (Gárdonyi tekintetében releváns) formája kevésbé engedékeny a narráció destrukciójával szemben. A perszonális elbeszélés már nem kerülheti ki az elbeszélőszerkezet töredékessé válását, de vallomásos jellegében mégiscsak a narratív identitás megképzésére és az érthetőségre, a központban álló kérdéses tettel való elszámolásra irányul. E két ok miatt Gárdonyi regényének narratív struktúráját (strukturáltságát) is egyfajta teleologikus rend uralja. Azonban a *szövegalkotás szintjén* a travesztív próza írásmódja működésbe lép, s deformálja a másik két íráselvet. Ugyanis *A láthatatlan ember* csakis a travesztív regény írástechnikai eljárásain keresztül juthat el a szövegszándék központi problémájához, ti. az ember láthatatlanságának demonstrálásához (s ezzel együtt a kiismerhetetlenség és az elbeszélés nehézségeinek felmutatásához). A szövegmű a térd szereplői alakmássá alakításával (prózanyelvi metaforizálásával) és a térdtörténet középpontba helyezésével a travesztív regény módjára homályosítja és bizonytalanítja el a történelmi és a narratív identitás maradéktalan előállításának lehetőségét. Éppen ezért kiemelkedően fontosak azok a csatafejezetek, amelyek a térdsebre fókuszálva bevezetik a regény világába a vakság, az elvakultság, az extázis, az önkívület, a delírium, az elmezavar, a tudatkiesés és az emlékezés homályosságának kategóriáit.

*Egzotikus vidékek Jósika Júlia Közlések a külföldről
kötetében*

Hajózás messzi partokra, lakatlan szigetek benépesülése, észak-amerikai erdős peremvidékek, a zord vadon és a civilizált ember közti béke születése: a 19. század közepén a nyugat-európai prózának és sajtóirodalomnak egyaránt kedvelt témája volt a felfedezésre váró és már gyarmatosított, egzotikus vidékek ábrázolása. Dolgozatom témája az idegenség és a piac vizsgálata Jósika Júlia *Közlések a külföldről* című kötetében, különös tekintettel a távoli tájakon játszódó történetekre.

Tanulmányom első felében Jósika Júlia (szül. Podmaniczky Júlia) emigrációs szerzői pozícióját, az általa felvállalt kettős kultúraközvetítő szerepet és annak körülményeit fogom vizsgálni. Röviden kitérek a szerző munkásságának értékelése során elhanyagolhatatlan piaci szempontokra is. Ezt követően Jósika Júlia indulására fókuszálva első önálló könyvét, a kevert műfajú *Közlések a külföldről* című kötetet mutatom be. Az itt közölt írások közül egyet érintve, egyet pedig részletesen is bemutatok a szöveg angol forrásának feltárásán keresztül.

Már az 1830-as, 1840-es években – a kulturális modernizáció eszméjével egyidejűleg – megnőtt az igény a nyugati irodalom importjára, s ez fellendülést hozott a magyar fordításirodalomban.¹ Ebbe az áramlatba női szerzők sokáig csak elvétve kapcsolódtak be, az emigráns magyar írók első generációjának irodalmi fellépése azonban változtatott ezen a tendencián.

¹ Zsuzsanna VARGA, „Translation, Modernization and the Female Pen” in *Worlds of Hungarian Writing. National Literature as Intercultural Exchange*, ed. András KISÉRY, Zsolt KOMÁROMY and Zsuzsanna VARGA, (Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2016), 75–92, 75.

Két legnagyobb súllyal jelen lévő képviselőjük az Angliába emigrált Pulszky Teréz és a Belgiumban tevékenykedő Jósika Júlia volt.²

Jósika Miklós és felesége, Jósika Júlia 1849 után kétféle áthelyeződésen esett át. Jósika Miklós 1851-es jelképes kivégzése, illetve a házaspár teljes vagyonek Kobzása után nyilvánvalóvá vált, hogy nem térhetnek vissza Magyarországra.³ A Jósika házaspár hosszú emigrációjának 1851 és 1864 közti, brüsszeli szakaszára tehető Jósika Júlia aktív írói munkásságának időszaka. A horizontális, Közép-Európából Nyugat-Európába való költözés közben egy, a társadalmi státuszukat érintő vertikális váltás is lezajlott: az arisztokrata házaspár vagyonától megfosztva polgári életmódra kényszerült. Ez utóbbi esemény maga után vonja, hogy Jósika Júlia publicisztikája és szépirodalmi munkássága is elsősorban gazdasági szempontok köré szerveződik, hiszen innentől kezdve a Jósika-házaspár megélhetését jelentős részben az irodalmi bevételek biztosították.

A brüsszeli emigrációban Jósika Júlia kettős kultúraközvetítő szerepet vett fel. Jósika Miklós regényeinek németre fordításával és további francia nyelvű publikációkkal a magyar kultúra külföldi terjesztésére vállalkozott – mindez a korszakban a magyar értelmiség állandó témája volt.⁴ Ezzel párhuzamosan rendkívül aktív szerepet játszott az ellentétes irányú kulturális transzferben a nyugat-európai irodalom és a hétköznapi kultúrájának közvetítésével. A brüsszeli divatról, angol találmányokról, nyugati gazdasági- és kulturális hírekről magyar lapokban publikálva voltaképpen piaci rést töltött ki. A szövegek létrejötté tehát jelentős mértékben a vertikális (társadalmi) szerepváltásnak, míg népszerűségük a horizontális (földrajzi) váltásnak köszönhető.

Jósika Júlia irodalmi érvényesülésében jelentős szerepet játszott az arisztokrata származásából (is) következő többnyelvűség. Német anyanyelve mellett kiválóan beszélt franciául és angolul is. Testvére, Podmaniczky Frigyes naplójából tudjuk, hogy a magyart mint idegen nyelvet sajátította el,⁵ ennek ellenére irodalmi munkásságának túlnyomó részét magyar nyelven írta.

² Uo., 76–78.

³ HITES Sándor, *Még dadogtak, amikor ő megszólalt: Jósika Miklós és a történelmi regény* (Budapest: Universitas, 2007), 76.

⁴ HITES Sándor, „Komparatiztika és emigráció” *Helikon* 60. 4.sz. (2014): 560–576, 567.

⁵ A következőképpen fogalmaz Podmaniczky Frigyes: „Két idősebb nővérem – Julia, utóbb férjezett báró Jósika Miklósné és Eliza, utóbb férjezett Majthényi Péterné – a magyar nyelvből rendszeres oktatásban részesültek, mert gyakorlatuk vajmi kevés volt, miután az akkori világban soha senki magasabb körökből magyarul nem beszélt (...)” PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek*, I. (Budapest: Grill Károly, 1887.), 26.

A nagyvárosi, poliglott belga közeg, a könnyű hozzáférés angol, német és francia folyóiratokhoz, könyvekhez, illetve a sajtó és levelezés útján életben tartott magyar kulturális kapcsolatok lehetővé tették, hogy kozmopolita szerzői pozícióból a magyar olvasók számára vonzó szövegeket publikáljon. A külföldi tapasztalat mint értéktöbblet novellisztikájában és regényeiben is felfedezhető; publicisztikai munkásságában pedig hatalmas szerepe van a külföldi tudósításnak – elsősorban a divat, a kultúra és a gazdaság témaiban. Kiadott két kevert műfajú kötetet is *Hölgynaptár* és *Közlések a külföldről* címmel. Mindkét kötet elsődleges célja a nagyvilág gondosan megválogatott híreit, találmányait, szórakoztató történeteit elérhetővé tenni a magyar olvasó számára. A továbbiakban a *Közlések a külföldről* kötet értelmezésére szorítokozom.

A 19. századi Angliában a nők irodalmi fellépésének egyik legfontosabb lépcsője a fordításirodalomba való bekapcsolódás volt. Elsősorban német és francia teoretikus szerzők és szépírók könyveit fordították angolra. Kezdetben ezek a fordítások nem a nyilvánosságnak készültek: a fordítók gyakran értelmiségi férjük vagy apjuk munkájához asszisztáltak; majd a magánhasználatú fordításokból országos terjesztésű kiadványok lettek.⁶ Az önálló munkák publikálásában számos akadályba ütköző írók fordítás által nyertek teret maguknak az irodalmi piacon.⁷ A fordítás természetesen minden esetben újírás. A fordító a nyelvi dekódoláson túl a saját kulturális környezetére is alkalmazza a fordítói értelmezésnek kiszolgáltatót szöveget, ezáltal érhetőbbé és befogadhatóbbá téve azt. Lesa Scholl ezt a szöveg *gyarmatosításának* nevezi.⁸

Jósika Júlia irodalmi pályája Jósika Miklós regényeinek magyarról németre történő fordításával indult.⁹ A német piacra szánt művek a kulturális transzfer roppant sajátos verzióját alkották, ugyanis a szerző és a fordító – férj és feleség – egyforma nyelvi- és kulturális közegeből került ki, illetve egyforma

⁶ Lesa SCHOLL, *Translation, Authorship and the Victorian Professional Women: Charlotte Brontë, Harriet Martineau and George Eliot*, (Farnham: Ashgate, 2011), 2–3.

⁷ Uo., 187.

⁸ Uo., 188.

⁹ *Stephan Jósika: Historischer Roman von Nikolaus Jósika*, ins deutsche übertragen. (Leipzig, 1851.); *Zur Geschichte des ungarischen Freiheitskampfes*. Authentische Berichte, U. ott, 1851.; *Die Hexen von Szegedin*. Hist. Roman von Nicolaus Jósika. Übersetzt von Julia Josika. Wurzen, 1863.; *Franz Rákóczy II.*, Roman von B. Nik. Jósika, übersetzt von Julia Josika Pest-Wien-Leipzig, 1867, idézi SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái V.* (Budapest: MKKE, 1980) 651.

áthelyeződésen estek át. Habár Jósika Júlia édesanyja Nostiz von Jänkendorf Eliza, a kimagasló műveltségű drezdai államminiszter, író és költő Gottlob Adolph Ernst von Nostiz-Jänkendorf lánya¹⁰ volt, a szerző már az aszódi Podmaniczky-birtokon nevelkedett, így a német kulturális közeget csak közvetve, anyai rokonságán keresztül ismerhette. Fordításai így bizonyos fokig saját kulturális váltásának termékei.

Első, saját neve alatt publikált önálló kötete a *Közlések a külföldről – fiatal olvasók számára* című kétnyelvű könyv szövegei *Mittheilungen aus dem Auslande – eine Jugendschrift* címmel tüköroldalon, német nyelven is olvashatóak a könyvben. A kötetet Heckenast Gusztáv adta ki Pesten 1855-ben, vagyis négy évvel az első két Jósika Miklós-fordításának kiadása, és öt évvel az első saját regényének megjelenése előtt. A kötet átmenetisége tehát nem csupán a kevert műfajúságban áll, hanem az életműben is átmenetet képez a fordítás és a saját szövegek létrehozása közt. Jósika Júlia ebben a tekintetben is illeszkedik a viktoriánus angol írónők fent említett mintájába.

A 19. századi Angliában reneszánszát éltek a miscellániák. Az 1830-as évektől kezdve általánossá kezdett válni a folyóiratok rovatainak vegyes tartalmú cikkekkel való felduzzasztása az előfizetők számának növelése érdekében.¹¹ Hamarosan megjelentek a sajtópiacon a periodikus miscellániák, melyek vegyesen tartalmaztak híreket, esszéket, verseket és kisprózai műveket. A heti rendszerességgel megjelenő szépirodalmi válogatásokat közlő folyóiratok közül a londoni *Athenaeum* emelkedett ki. A lap robbanásszerűen növekvő példányszámának – becslések szerint 1835-re már félmillió példánynál tartott – és olvasótáborának állandó növekedése következtében fokozatosan vesztett a színvonalából, mivel a nagyközönséget kiszolgáló, könnyed szövegekre helyezte a hangsúlyt.¹² Az irodalmi válogatások publicisztikai térhódításával párhuzamosan a könyvpiacon is megjelentek az olvasó antológiák és miscellániák is.¹³ A *Közlések a külföldről* szerkezetét és forráshasználatát tekintve is reminiscenciát hordoz ezekkel a kötetekkel – a magyar olvasók számára ismertebb, szintén vegyes szövegeket tartalmazó kalendáriumokkal szemben.

¹⁰ Frank FIEDLER und Uwe FIEDLER, *Lebensbilder aus der Oberlausitz. 60 Biografien und Bautzen, Bischofswerda und Umgebung* (Bischofswerda: Books on Demand, 2017), 241.

¹¹ Lee ERICKSON, *The Economy of Literary Form; English Literature and the Industrialization of Publishing 1800-1850*. (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996) 79.

¹² Uo., 80.

¹³ Uo., 80–81.

A kötet külföldi terjesztéséről – amit a kétnyelvűség lehetővé tett volna – egyelőre nincs információnk. Tekintettel arra, hogy a korszakban a magyar arisztokrácia társalgási nyelve még mindig a német volt, a német – magyar közlés igen praktikus eszköz lehetett a potenciális olvasótábor megkétszerezéséhez. A kötetben közölt írások forrásai nincsenek megjelölve, a szerző *előszó helyett* csupán ennyit jegyez meg:

Elhatározott ellensége vagyok minden előszónak, bevezetésnek s. a. t., jelen lapokat megelőzőleg csak annyit jegyzek meg, hogy azok részint eredeti műveket, részint átdolgozásokat és fordításokat foglalnak magukban.

Hogy a források, melyekből a külön cikkek vétettek külön megemlítvén nincsenek, azért történt, mivel fiatal olvasókra szánt műben ezt feleslegesnek tartottam, s mivel gyakran ugyan azon egy cikkben több forrásból merítettem.

Brüsszel, November 6-kán 1854

A szerzőné¹⁴

A *Közlések...* számos ismeretterjesztő cikket tartalmaz a kultúra- és tudománytörténet legváltozatosabb területeiről, mint például a rovartan, madártan, bányászat, elektromosság, vagy éppen az íróeszközök története. Ezek a cikkek tudománynépszerűsítő jellegűknél fogva nem tudományos igénnyel megírt szövegek. A *Villany csudái* című leírás például egy angol rémregénybe illő anekdotát használ az elektromosság élettani hatásainak illusztrálására – és az olvasó szórakoztatására. Eszerint Angliában egy természettudományos kutatócsoport kísérletezett egy kivégzett bűnöző holttestének elektromossággal történő stimulálásával: „A hulla nehéz, és rángatózásoktól kísért lélekzetet kezdett venni, szemei felnyitak, ajkait mozgatta, s arcvonásait oly rémítően eltorzította, hogy a nézők egyike elájult ijedtében.”¹⁵ Ez a hátborzongató jelenet talán szokatlan egy magyar fiataloknak szánt kötetben, azonban a viktoriánus Angliában az ifjúság körében is rendkívül népszerű volt a hetente megjelenő filléres rémtörténet, ún. *penny blood*, vagy *penny dreadful* műfaja.¹⁶

Három hosszabb elbeszélést is olvashatunk a *Közlések a külföldről* kötetben, melyek közül a *Marieke és az ebe. Vázlat a flamand népéletből* valószínűleg Jósika Júlia saját műve. Ez az elbeszélés nyelvi megformáltságában,

¹⁴ JÓSIKA Júlia: *Közlések a külföldről* 1. köt. (Pest: Heckenast, 1855), 5.

¹⁵ Uo., 59.

¹⁶ MIMI MATTHEWS, *Penny Dreadfuls, Juvenile Crime, and Late-Victorian Moral Panic*, hozzáférés: 2015.11.16., <https://www.mimimatthews.com/2015/11/16/penny-dreadfuls-juvenile-crime-and-late-victorian-moral-panic/>.

történetvezetésében és szerkezetében is közeli rokonságot mutat Jósika Júlia későbbi – tárcaként, illetve kötetben közölt – novelláival. Az alcím mögött még egy megjegyzés szerepel: *Igaz esemény után*.¹⁷ Erősíti a szerzőség tisztázását, ha hitelt adunk annak, hogy az elbeszélés alapja nem egy másik szépirodalmi szöveg, hanem egy helyi esemény. Erre enged következtetni a mű elején olvasható néprajzi kitérő is, melyben részletesen tárgyalja a flamand szereplők öltözetét, otthonuk berendezését, s ezt összeveti a magyar viszonyokkal.¹⁸

A másik két elbeszélés, a *Pitcairn sziget s lakói* és a *Képek Angol-Canadából* nagy valószínűséggel angol szerzők műveinek fordítása, illetve átdolgozása. Az eredeti szövegek szerzőjét és címét a kötet többi darabjához hasonlóan itt sem tüntette fel. A két szöveg hasonló sémára épül: civilizált, művelt, keresztény angolok meghonosítják és felvirágoztatják az európai kultúrát egy távoli, barbár vidéken. Az angol felsőbbrendűség tudata és a kulturális gyarmatosítás jelensége a *Képek Angol-Canadából* című elbeszélésben ropant szembetűnő. A vadregényes Kanadába kitelepülő angol családnak a szélsőséges természeti viszonyoknál, környékbeli indián törzseknél és ellenséges telepeseknél is jobban megnehezíti az életét a konok szabadságvágytól hajtott ír cselédlányuk, aki – természetesen – csak az iszákos skót inassal ért szót. Az ír cselédlány függetlenségi törekvései a szöveg szarkasztikus humorforrásaként szolgálnak. Egy személyben testesíti meg az emancipációért küzdő nőt, az alárendelt helyzetét el nem fogadó szolgát, és egy legyőzött nép Amerikába kivándorolt, immár szabad lányát. Az elbeszélés retorikájában mindez arcátlan, komolytalan és nevetséges karaktert alkot. Miután elhagyja a családot, helyét egy engedelmes, és hálás indiánlány veszi át, akit az angol családnanya írni-olvasni tanít és jó kereszténnyé nevel.

A gyarmatosítás a gyarmatosítók szemszögéből nézve civilizációs küldetésként legitimálódik a fejlett, felsőbbrendűnek tekintett európai kultúra átadása révén.¹⁹ Az ilyen típusú posztkolonialista narratívák igazolják a területfoglalás jogosságát és a beavatkozást az őslakosok életébe. A *Képek Angol-Canadából* ennek a felfogásnak a félreérthetetlen közvetítője.

¹⁷ JÓSIKA, *Közlések a külföldről*, 79.

¹⁸ „Ha kissé hosszabbak valánk a ház és udvar leírásában, ok az: hogy fiatal olvasóinkkal a flamand köznép háztartását akartuk megismertetni, mely oly igen különbözik hazánkbeltől.” Uo., 83.

¹⁹ Stephen MORTON, *States of Emergency: Colonialism, Literature and Law* (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), 17.

A *Pitcairn sziget s lakói* bizonyos tekintetben hasonló húrokat pendít meg, azonban nem valószínű, hogy a két elbeszélés azonos szerzőtől származna. A *Pitcairn sziget s lakói* című szöveg forrása egyértelműen azonosítható.

A lakatlan, trópusi szigeten kifejlődő utópisztikus civilizáció történetét több 19. századi szerző is megírta. A Jósika Júliánál olvasható változat az alábbi történetet meséli el:

1788-ban az angol királyi flotta hajóján, a Bountyn Fletcher Christian fellázad Bligh kapitány ellen. A kapitányt és embereit csónakra teszik, a lázadók pedig visszahajóznak Tahitira, ahol asszonyok és további matrózok csatlakoznak hozzájuk. Az angol flottától való félelmükben a félreeső Pitcairn szigetre menekülnek, ahol a Bountyt megsemmisítik, és kolóniát alapítanak. A sziget nagyon kicsi, a kolóniában sokkal kevesebb a nő, mint a férfi, ráadásul megtanulnak szeszt főzni helyi növényekből. Ezen körülmények következtében a férfiak néhány év alatt lemészárolják egymást, így csak a nők és gyerekek maradnak egyetlen férfival. Ez az Adams nevű ember vallási és politikai vezetőként lép fel, megszervezi a sziget földművelését, kézműiparát, és a gyerekek oktatását is magára vállalja. Az arra járó hajókkal cserekereskedelmet folytatnak, de pénzt nem használnak. Olyan utópisztikus közösséget hoz létre, hogy amikor az angolok megtalálják, nem akarják elfogni és törvény elé állítani a hajóslázadás miatt. Halála után egy fiatal, művelt ír hajós, Nobbs veszi át a helyét. Közben új lakók is érkeznek a szigetre, így a békét és bőséget továbbra is fenn tudják tartani. Nobbsot az Anglikán Egyház pappá szenteli, így a közösség az angol koronától laza függésben, többnyire háborítatlanul él tovább.

Tekintve, hogy az 1855-ben kiadott *Közlések...* rövid előszavát Jósika Júlia 1854-re dátumozta, az eredetinek ennél korábbról kellett származnia. Walter Brodie *Pitcairn Island and the Islanders in 1850*²⁰ című útinaplója 1851-ben látott napvilágot, s habár a címe egyezést mutat, a szöveg elsősorban a sziget egykorú leírására, és nem a helyi közösség történetére fókuszál. Ígéretesnek tűnt az Adams életútjáról és a Pitcairn szigeten előjáróként véghezvitt tetteiről írt regény is; Frederick Chamier – *Jack Adams, the Mutineer*²¹ című könyve, amely 1838-ban jelent meg. Az eseményeket és a szereplőket Jósika Júlia vehette volna ebből a műből; nem találtam azonban olyan szöveghelyet, amely konkrét egyezést mutatott volna.

²⁰ Walter BRODIE, *Pitcairn Island and the Islanders in 1850* (London: Whittaker & Co., 1851).

²¹ Frederick CHAMIER, *Jack Adams, the Mutineer* (London: H. Colburn, 1838).

Több lehetséges forrás eredménytelen áttekintése után jutottam el az időben is nagyon közel álló, Thomas Boyles Murray 1853-ban kiadott *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor* című ismeretterjesztő munkájához. A szerző a könyvet a sziget előljárója, Nobbs tiszteletes Viktória királynőnél tett látogatása alkalmából írta; elsődleges célja a Brit Birodalom részét képező sziget földrajzának, történetének, társadalmának, gazdaságának és vallási életének bemutatása. A szerző – aki maga is egyházi személy – elsősorban írott forrásokból, illetve Nobbs előljáró beszámolóiból dolgozott; a *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor* tehát nem fikciós mű.²² (Érdekesség, hogy az izolált csendes-óceáni sziget a mai napig az Egyesült Királyság fennhatósága alá tartozik, és kevesebb, mint ötven lakosa van.)²³

Elég Murray könyvének tartalomjegyzékére pillantani, és nyilvánvaló a tartalmi-szerkezeti hasonlóság a *Közlések*...ben olvasható szöveggel. Alaposabb vizsgálatnak vettem tehát alá az 1853-as ismeretterjesztő könyvet, és egész bekezdéseket találtam benne rövidített, de egyértelműen felismerhető formában Jósika Júlia kötetében. A következőkben ezt szemléltetem néhány rövid idézet példáján keresztül.

Jósika Júlia: *Pitcairn sziget s lakói*

Thomas Boyles Murray: *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor with a short account of the Mutiny of the Bounty*

Az angol tengerész hadnagy Bligh, ki több évig Resolution hajón, a híres világkörülhajózó Cook kapitány munkáiban s veszélyeiben osztozott, 1787-ben Bounty hajó parancsnokává neveztetett ki [...] ²⁴

In the year 1787 His Majesty's armed ship, the Bounty was fitted out by the English government, the command being given to Lieutenant Bligh [...]. Bligh [...] had been sailing master under Captain Cook, having been for four years with that great navigator on the Resolution. ²⁵

²² Thomas Boyles MURRAY, *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor with a short account of the Mutiny of the Bounty* (London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1853) IX–X.

²³ A Pitcairn-sziget hivatalos honlapja alapján, hozzáférés: 2017.12.04., <http://www.immigration.gov.pn/community/index.html>.

²⁴ JÓSIKA, „Pitcairn sziget...”, 7.

²⁵ MURRAY, *Pitcairn: the island...*, 15.

178[9]-iki ápril 27-én Bligh hadnagy őt ebédre hitta meg, de Christián meg nem jelent.²⁶

Az est fenséges volt, s a forró égöv dacára, hol a Bounty ez időben haladott, szokatlanul szelíd. Ebéd után a hajó parancsnoka késő éjjelig sétálgatott a hajó földtén fel s alá, mig végre cajütjébe tért vissza.

On the evening before the mutiny, Bligh had invited Christian to supper in his cabin; an invitation which he declined. Christian had the watch for two hours. The night of the 27th of April, 1789, was remarked for its beauty, even in the tropical regions, all nature being calm and lovely around; but it was the eve of a day of consternation and terror.²⁷

[...]

Napköltekor hirtelen ébresztetett föl mély álmából, s felnyitván szemeit látta hogy cajütje tele van késekkel s pisztolyokkal felfegyverzett emberekkel, kik fekhelyét vették körül s kiknek élén Christián állt.

Bligh alig hívén szemeinek – kérdé: mit jelentsen ez? – de egy fenyegető szózat felelt azonnal: hallgasson ön – vagy halál fia!²⁸

At the dawn of day, they roughly awoke Bligh, who, starting up in amazement, on seeing men about him armed with cutlasses and pistols, called out loudly for assistance. On his demanding what they meant, „Hold your tongue, sir, or you are dead this instant! was the answer which he recived.²⁹

Az ehhez hasonló egyezések a *Pitcairn sziget s lakói* teljes terjedelmében előbukkannak pontosan ugyanabba a logikai ívbe illesztve, mint a (feltételezett) forrásszövegben. Kihagyásokkal és jelentős tömörítéssel, de Jósika Júlia narratívája a *Pitcairn szigetről* következetesen igazodik Murray szövegéhez. A *Pitcairn sziget s lakói* két ízben is megemlíti egy bizonyos Keresztényi Míveltséget Terjesztő Társulatot, melynek kiadványait a szigetlakók olvasásák, s melynek Nobbs tiszteletes végül misszionáriusa lesz.³⁰ Ez a társulat azonosítható a Society for Promoting Christian Knowledge-dzsal, melynek gondozásában a *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor* is megjelent.

²⁶ JÓSIKA, „Pitcairn sziget...”, 7.

²⁷ MURRAY, *Pitcairn: the island...*, 22.

²⁸ Uo., 9.

²⁹ Uo., 22.

³⁰ JÓSIKA, „Pitcairn sziget...”, 53.

A *Pitcairn sziget s lakói* tulajdonképpen egy huszonöt oldalas, rövidített, ifjúsági változata a kétszázhusz oldalas *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor* című munkának. Jósika Júlia elhagyta a gazdaságföldrajzi, teológiai és politikai kitérőket, és kizárólag a történetre koncentrálnak szórakoztató elbeszélést kerekített az ismeretterjesztő könyvből.

A *Közlések a külföldről* az írói útkeresés időszakának terméke. A brüsszeli emigráció anyagi nehézségeire a Jósika-házaspár válasza az irodalom mintegy családi vállalkozásban történő művelése volt. A német piacra szánt magyar könyvek, a *Jósika István és a Magyar szabadságharc története* német fordítása után Jósika Júlia megkísérelte az emigrációban rejlő lehetőségeket ellentétes irányban is kiaknázni: ezúttal külföldi, főleg angol szerzők műveit kínálta a magyar olvasóközönségnek. Az ily módon létrejövő szövegek – David Porter szavaival élve – „sokféle eredet hibrid termékei”, melyek „úton vannak valahová máshová”.³¹ A kötetbe foglalt szövegek eredetének ismerete nélkül is világos, hogy nem nyugat-európai irodalmat olvasunk, hanem azt, hogy hogyan olvassa a nyugat-európai irodalmat a magyar emigráns szerző. Ez persze mit sem változtatott a kötet korabeli eladhatóságán.

Jelen dolgozatban feltárt forrásszöveg, a *Pitcairn: the Island, the People and the Pastor* az első kiadástól számítva 1860-ig évente jelent meg új, átdolgozott, bővített kiadásokban, sőt, 20. századi újrakiadásai is kaphatóak. Jósika Júlia elsőkötetes szerzőként nagyon tudatosan, minél nagyobb piac lefedésére törekedve válogatta össze a *Közlések...* szövegeit. A már megjelenésekor is sikerkönyvnek számító angol forrás beemelése a gyűjtemény elejére mindenképpen figyelemfelkeltő indítás. Feltétlenül érdekes lehet a kötet további forrásszövegeinek feltárása, különös tekintettel azok megjelenési helyére, népszerűségére és szöveggörnyezetére.

A tüköroidalon futó német változat mondatról mondatra egybevága a magyarral, az önfordításban nem találtam lényeges eltéréseket. Ahogy azt már említettem, Jósika Júlia anyanyelve a német volt, a magyart pedig később sajátította el, így valószínűsítem, hogy a kivonatolt változatot először német nyelven írta meg az angol eredeti alapján, és németből fordította magyarrá. A többszörös kódváltáson átesett, erősen szelektált szöveg fordításméleti szempontból további kutatásra is érdemes, de jelen dolgozatom kereteit ez szétfeszítené.

³¹ David PORTER, *The crisis of Comparison and Worlds Literature Debates*, (Modern Language Association, 2011.) idézi: HITES, „Komparatiztika és emigráció...”, 562.

Szaák Lujza 1888-ban, a *Győri Hírlap*ban megjelent, Jósika Júlia ifjúsági irodalmáról szóló cikksorozatában a *Közlések a külföldről* kötetnek hatalmas népszerűséget és kiadói sikert tulajdonít,³² sőt a szerző 1863-as nőnevelési tanácsadója előképének tekinti,³³ amely Jósika Júlia legkeresettebb könyve volt. Ez utóbbi állítást érdemes kritikával kezelni, de tény, hogy a *Közlések...* kijelölte az irányt Jósika Júlia későbbi, igen nagy népszerűségnek örvendő műveinek. Ez pedig a nyugat-európai hírek, kulturális termékek és morális értékek alaposan megszűrt közvetítése volt elsősorban fiatal olvasók számára.

³² „[A *Közlések a külföldről*] bár rendkívüli kedveltséggel fogadtattott a magyar hölgyvilág részéről, mégis érezvén azt, hogy e téren csak kevés mondani valója maradt, hasonnemű munkák megírásához, bármint unszola is kiadója, nem mutatott hajlandóságot.” SZAÁK Lujza, „Báró Jósika Julia, mint a női ifjúsági irodalom úttörője”, *Győri Hírlap* (1888. december 6.) 1.

³³ Uo.

Terek és történetek

*Az emlékezés alakzatai Pulszky Terézia emlékirataiban**

A műfajiság kérdése

Pulszky Terézia *Memoirs of a Hungarian Lady* című 1850-ben megjelent kétkötetes önéletírásában az elbeszélő az emlékeket különböző narratív eljárásokkal viszi színre; tanulmányomban ezeket az alakzatokat, mnemotechnikai és narratív stratégiákat mutatom be és értelmezem.¹ Rendhagyó módon nem az elbeszélés nagyobb hányadát felölelő szabadságharc-narratívummal foglalkozom, hanem az „idegen” környezetben nevelkedett lány első magyarországi tapasztalataival. Az addig ismeretlen kulturális és történelmi közeg megismerését magába sűrítő dunai utat leíró szövegrészt veszem górcső alá, majd pedig a már „elsajátított” kulturális és irodalmi térben biztosabban mozgó elbeszélő anekdotáit teszem meg az elemzés tárgyává, bemutatva, hogy milyen szerepet játszanak ezek az első olvasatra kevésbé jelentősnek tűnő narratív betétek. Az *emlékiratok* több olyan elméleti és módszertani kérdést is felvethetnek, melyeket még a tanulmány bevezetőjében érdemes

* A tanulmány nem születhetett volna meg Vitekné Balogh Piroska gondolatébresztő szemináriuma nélkül, ahol a közös gondolkodás lehetőséget teremtett a kevésbé magától értetődő kérdésfelvetések megtárgyalására is a 19. századi magyar nőírók esetében, amit ezúton is szeretnék megköszönni.

¹ Az eredeti kiadás: *Memoirs of a Hungarian Lady* by Theresa PULSZKY. *With a Historical Introduction* by Francis PULSZKY in two volumes (London: Henry Colburn Publisher, 1850). Tanulmányomban az emlékirat magyar fordításának oldalszámaira hivatkozom: PULSZKY Terézia, *Egy magyar hölgy emlékiratai*, ford. HORTOBÁGYI Tibor, kiad. és jegyz. EGYED Ilona, Magyar Hírmondó (Budapest: Magvető Kiadó, 1986).

tisztázni. A szöveg „én”-je mennyiben azonosítható a biografikus szerzővel, Pulszky Teréziával? A személynév kérdése újra és újra felmerül az önéletírások, emlékiratok elméleti diskurzusában.² Szerző, elbeszélő és szereplő azonosságát teszi meg Philippe Lejeune olyan alapvető kritériumnak, amely, ha nem teljesül, az „önéletírói paktum” nem köttetik meg és „csak” fikcióról beszélhetünk.³ Az *emlékiratok* esetében inkább de Man meghatározására támaszkodhatunk, aki nem tekinti önálló műfajnak az önéletrajzot, sőt szerinte az nem is egyfajta beszédmód „hanem az olvasás vagy megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”.⁴ Kiváltképp, mivel a szöveg elemezni kívánt epizódjai – a dunai utazás történelmi elbeszélései és az anekdoták – nem képezik szerves részét egy szigorúan vett önéletírásnak, annál jóval asszociatívabb mintázatot mutatnak.

Az *emlékiratok* az utazástörténet műfaját tekintve szorosan illeszkednek a korban divatos útleírások, útikönyvek, útikalauzok irodalmába is.⁵ A 18. század második felében, majd még inkább a 19. században az utazások komoly társadalmi jelentőségre tesznek szert;⁶ az itáliai utazások már a 17. századi Angliában meghatározó társadalmi és kulturális intézménynek számítottak.⁷ A *Grand Tour* a vezető társadalmi réteg kulturális és oktatási jelentőséggel

² „Az vagyok, akit W. B-nek hívnak? vagy pusztán egyszerűen W. B-nek hívnak?” majd pedig így folytatja: „Csakugyan ez az a kérdés, amely bevezet a személynév titkába, és e kérdést egészen helyesen fogalmazza meg Hermann Ungar egyik hátrahagyott »Fragmentum«-ában: »A név rajtunk függ vagy mi függünk egy néven?«” Walter BENJAMIN, „A szírének hallgatása”: *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba (Budapest: Osiris, 2001), 206.

³ Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum: Önéletírás, élettörténet, napló (Válogatott tanulmányok)*, ford. VARGA Róbert, szerk. Z. VARGA Zoltán (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003), 17–46.

⁴ Paul DE MAN, „Az önéletrajz mint arcrongálás”, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 2–3. sz. (1997): 93–107, 95.

⁵ Az útirajz, politikai és női irodalom kapcsolatához lásd KUCSERKA Zsófia, „Párhuzamos útirajzok – összefutó életutak. A csinosodás politikai nyelve Wesselényi Polixéna és John Paget útirajzaiban” in *Nőszervezők a 19. században: lehetőségek és korlátok*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, Reciti konferenciakötetek 4, 79–90 (Budapest: reciti, 2019).

⁶ GYÖMREI Sándor, *Az utazási kedv története*, (Budapest: Gergely R. kiadása, 1934), 76–82.; GELLÉRI Gábor, „Az utazás mint társadalmi gyakorlat. Egy kulturális modell történeti vizsgálatának lehetőségei”, in *Léptékváltó társadalomtörténet: Tanulmányok a 60 éves Benda Gyula tiszteletére*, szerk. K. HORVÁTH Zsolt, LUGOSI András és SOHAJDA Ferenc, 515–531 (Budapest: Hermész Kör és Osiris Kiadó, 2003).

⁷ Edward CHANEY, *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, (London–Portland OR: Frank Cass, 1998), 58.

bíró ideológiai gyakorlata volt.⁸ Annak ellenére, hogy a Magyar Királyságban leginkább az „Extra Hungariam non est vita, si est vita, non est ita” [Magyarországon kívül nincs élet, ha van élet, nem ilyen] felfogása uralkodott a század első felében, sőt még talán később is, a nyugati utazók körében felélénkül az utazási kedv, kötelező jellegű útvonalak alakulnak ki Európa-szerte. A 19. század első harmadától a női írók és olvasók szerepeit rögzíteni szándékozó pedagógiai kezdeményezések ellenére, Pulszky Terézia nem egy „szokványos” útleírást nyújt leendő olvasójának, hanem a személyes élmények és tapasztalatok szűrőjén keresztül a térség kulturális és történelmi hagyományait közvetíti, a közelmúlt szintén történelmi és politikai tapasztalataival egyetemben.⁹

Pulszky Terézia emlékiratainak kiadása 1850-ben jelent meg angol nyelven. Elkísérte férjét a szabadságharc bukása utáni emigrációba, így jutva el előbb Angliába, majd az Egyesült Államokba,¹⁰ amiről közösen publikálták útleírásukat.¹¹ Az *emlékiratok* célja az 1848-as forradalom és szabadságharc megörökítése mellett, az „igazság” feltárása volt: megismertetni az angol közönséggel, hogy mi is történt „valójában”.¹² Ezért az emlékiratainak hagyományos műfaja a politikai célú propaganda eszközeivel is bővült, nemcsak az egyén életét, hanem egy ország sorsát is közvetíteni akarta egy másik ország, kultúra felé. A publikált szöveget Lady Lansdowne-nak dedikálta, aki a királynő udvarhölgye és egyben az akkori brit pénzügyminiszter felesége volt.¹³

⁸ James BUZARD, „The Grand Tour and after (1660–1840)” in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ed. Peter HULME and Tim YOUNGS, 37–52 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 38.; GYÖMREI, *Az utazási...*, 76–82.

⁹ A kérdéshez lásd BALOGH Piroska, „Aesthetica muliebris – avagy beszélhetünk-e „női esztétikáról” 18–19. századi magyar viszonylatban?” in *Nőszerzők a 19. században...*, 15–30, 29. A tanulmány az idézett helyen bemutatja Genersich János lányoknak és fiúknak írt olvasókönyveinek alapvető különbségeit.

¹⁰ SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, 11. köt. (Budapest: Hornyánszky Viktor könyvkereskedése, 1891–1914), 245–246.

¹¹ PULSZKY Ferenc és PULSZKY Terézia, *White, red, black, sketches of American society in the United States* (New York: Redfield, 1853).

¹² Zsuzsanna VARGA „Translation, Modernization, and the Female Pen: Hungarian Women as Literary Mediators in Nineteenth Century” in *Worlds of Hungarian Writing, National Literature as Intercultural Exchange*, ed. András KISÉRY, Zsolt KOMÁROMY and Zsuzsanna VARGA, 75–92 (Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2016), 82–84.; VARGA Zsuzsanna, „Egy magyar hölgy iratai Pulszky Teréz Bécsben, Szécsényben és Londonban” in *Nőszerzők a 19. században...*, 107–120, 108.

¹³ VARGA, „Egy magyar hölgy...”, 112.

Ezen aspektus nem képezi szigorúan véve az elemzés tárgyát, mégis egy folyamatosan a háttérben meghúzódó állandóként kell elgondolnunk, amikor a személyes élmények elbeszélését értelmezzük: a narratíva szervezőereje az egyén életútja mellett, a bukott forradalom tapasztalata és az emigráció, az otthon elhagyásának traumája. Az *emlékiratok*ban az emlékezést két narratív eljárás segíti: egyrészt az emlékek kiterjesztése térben és időben egy konkrét emlék elbeszélésekor, mikor is az elbeszélő a dunai hajózás során a semleges földrajzi tereket tölti fel számára személyes jelentőséggel bíró momentumokkal; másrészt az anekdoták bevonásával az irodalmi miliő, az ismerős, otthonos, de már elvesztett légtér és társadalmi közeg vonódik be a narratívába, a nosztalgia fájdalmas melankóliájának nyújtva lehetőséget.

A Duna mint emlékezhely

A bécsi bankárlány, miután házasságot kötött Pulszky Ferenc magyar nemesel, a család szécsényi kastélyába költözött vele.¹⁴ Egészen a megismerkedésükig – annak ellenére, vagy éppen amiatt, hogy Bécsben lakott és nevelkedett – a magyarokról nem alakított ki különösen jó véleményt, személyes környezetében csak keveset tudhatott meg a magyarokat érintő alapvető kérdésekről: „Bécsben nevelkedve igen keveset tudtam Magyarországról, mielőtt 1845-ben odakerültem.”¹⁵ Később így ír a bécsiek vélekedéséről: „divatos körök társalgási témái között Magyarország csak nagy ritkán került szóba, ha erre mégis sor került volna, nem vesztegettek több szót rá, mint amennyivel a világtól áthághatatlan fallal elválasztott ismeretlen kínai birodalmat intézték el.”¹⁶ Az idézetekből és az *emlékiratok* más – most nem idézett – részleteiből is világosan látszik, hogy az elbeszélő egy olyan bécsi légtér és mentalitást fest meg, melyben a magyarok a keletet, az egzotikumot, vagy éppen a barbárságot képviselik a civilizált birodalmi fővárossal szemben.¹⁷

A Magyar Királyság kiszorult a bécsi felsőbb körök által meghatározott és uralt diszkusszív térből; létezése az irodalmi és a valós térben egyaránt

¹⁴ „[Pulszky Ferenc] Megtalálja itt életének jó csillagát, a nagyszívú, nagyeszű, németnek született, magyarrá lett Walter Terézt, az igazi nők, a rendkívüli szellemek legkiválóbbját.” CONCHA Győző, *Pulszky Ferencz* (Budapest: Franklin Társulat, 1910), 53.

¹⁵ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 7.

¹⁶ Uo., 9.

¹⁷ Vö. VARGA, „Egy magyar hölgy...”, 115–116.

marginalizált státuszban volt. A 19. század első felében a német és – fordításban – a francia közönségnek Heinrich August Ottokar Reichard útleírása közvetítette a Magyar Királyságról az általa legfontosabbnak vélt tudnivalókat,¹⁸ így a nyugati utazók, társasági emberek csak közvetve értesülhettek az országról. Erre a közvetítettségre, vagy akár helyenként karikatúrisztikus magyarságképre reflektál az *emlékiratok* elbeszélője a dunai utazás fentebb idézett bevezetőjében, valamint a következő beszédes helyen:

Azt mesélték, hogy műveletlen, lapos és néptelen földek uralják azt az országot, ahol egy-egy magányos, birkabőrbe burkolózott kalandorral találkozhat az ember, ahol mint sivatagban az oázis, legfeljebb egy-egy város tűnik fel – ország, amely a rejtett kincsek, a barbarizmus démonának féltve őrzött országa, amelyet a civilizálódó németek az emberiség számára csak úgy tudtak megmenteni, hogy visszaűzték népét a Tisza határáig, az európai civilizáció Mississippiéig.¹⁹

Az látszik tehát, hogy rögtön az *emlékiratok* bevezető fejezetében, mely az *Első benyomásaim Magyarországról* címet viseli, az elbeszélő meghatározott beszélői pozícióból és retorikai céllal írja le a magyarokról kialakult képet – és burkoltan feltételezi, hogy az az angol közönségnek is ismerős lehet²⁰ –, hogy aztán a későbbiekben még nyilvánvalóbbá tegye annak valótlanságát. Azt sem leplezi, hogy ezt a képet jellemzően a bécsiek vélekedése határozta meg – így a fiatal Terézia hasonló és párhuzamos helyzetben jelenik meg, mint akár a leendő angol befogadó. E sztereotípiák kiigazítására és felülírására törekszik a saját, megélt tapasztalatainak bemutatásával, melyek közül az első nagyobb összefüggő szövegegység a dunai utazás leírása.

Az elbeszélő ezzel a kelet-nyugat, magyar–osztrák, civilizált–barbár ellentét párral készíti elő a nagy rácsodálkozást, hogy valójában egy kontinuos kulturális közeget alkot a birodalom magyar és osztrák fele. Ezt a folyamatoságot a dunai utazás teszi még transzparensebbé: ahogy a hajó is megállás

¹⁸ Szász Géza, „Országkép a 18–19. századi útikalauzokban”, *Aetas* 3. sz. (2013): 44–59, 45.

¹⁹ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 12. Külön érdekesség, hogy éppen ennél a regényes és erősen sztereotíp leírásánál hivatkozik a szerző Friedrich List gazdaságpolitikusra, ezzel is rávilágítva a német-osztrák tudományos körökben is tapasztalható, meglehetősen leegyszerűsítő magyarságképre. A szövegrész továbbá azért is sokatmondó, mert – ahogy még visszatérek rá – az elbeszélő különböző, a Mississippihez hasonló kulturális transzferekkel hozza közelebb a távoli magyar kultúra elemeit az angol és amerikai közönséghez.

²⁰ A magyarokról kialakuló nyugati sztereotípiát nagyban meghatározta továbbá a huszár karaktere – a könnyűlovas katonáé. TÓTH Ferenc, „A la hussarde... Adalékok a franciaországi huszármítosz történetéhez”, *Aetas* 3–4. sz. (2003): 55–67, 57.

nélkül siklik a folyó vizén, úgy halad az emlékező narrátor és szövege is minden akadály nélkül Ausztriából Magyarországra. A Duna mint földrajzi és irodalmi (konstruált) tér a magyar irodalomban többször is jelentős szerepet kapott; Sóki Diána tanulmányában Jókai *Aranyemberét* hasonlítja össze Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényével, s tanulmányának bevezetőjében feltesz néhány olyan alapvető kérdést, melyek e helyütt sem kerülhetők meg a folyó értelmezése során:

Egy földrajzi alakzat hogyan konstruálódik meg egy irodalmi, fiktív szövegterében? Ez hogyan alakítja a határ, az ország, történelem fogalmait, és ezen keresztül a folyó értelmezése hogyan válik önértelmezési lehetőséggé? Az utazás és a folyó kapcsolata egy adott térség dinamikáját milyen perspektívákból mutatja meg? Milyen térfelfogásokat, testfelfogásokat és szemléletmódokat olvashatunk ki ebből a megalkotásból?²¹

Ezeket a kérdéseket esetünkben a következővel szükséges még kiegészíteni: hogyan térbeliesül az emlékezés, illetve ennek milyen narratív megvalósulási lehetnek?

Az *emlékiratok* első fejezetének nagy részét, a házasságkötés után, az új haza megismerése tölti ki, melynek a dunai hajózás adja meg az elsődleges keretét. Pulszky Terézia Bécsből hajózik át a Magyar Királyságba, és útközben a nevesebb történelmi és kulturális helyeket megemlítve sorba rendezi azokat *emlékezhelyekként*.²² A Duna kapcsán megemlíti, hogy a Rajna mennyivel több irodalmi reprezentációval rendelkezik, szemben, a szerinte ugyancsak megéneklésre méltó Dunával: „A Rajna számtalan dallamot visszhangoz; a Duna csendes az énektől.”²³ A Duna–Rajna-ellentét toposza az említett Esterházy-regényben is megjelenik; a narrátor erre a hagyományra reflektál, a szövegközi játékot állandó mozgásban tartva:

Nem, nem! Mi nem kapunk hányingert, inkább dagadjon vitorlánk! Vajon a közép-európai térség német-orientáltságának problematikája nem innét ered,

²¹ SÓKI Diána, „Tér, test, textus” in *Homo Viator. Tanulmányok az irodalom-, nyelv- és kultúratudományok köréből*, szerk. MIHÁLY Vilma-Irén, PAP Levente, PIEDNER Judit és TAPODI Zsuzsa, 221–234 (Bukarest–Sepsiszentgyörgy: RHT Kiadó, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015), 221.

²² Az *emlékezhely* (lieu de mémoire) terminust Pierre Norától kölcsönzöm. Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája”, ford. K. HORVÁTH Zsolt, *Aetas* 3. sz. (1999): 142–157.

²³ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 14.

a Duna-Rajna választástól? Mert hiába német (német is) a kezdetekkor a Duna, egy ulmi csak Regensburgig lát, egy regensburgi Passauig, a passauiak pedig vakok. Vajon nem ez a vízrajz az utolsó száz év története? (Plusz egy kis, néhány milliányi halottas kitérő a Donig, illetve a Spree-ig...) ²⁴

A fentieket figyelembe véve kijelenthetjük, hogy Pulszky Terézia a fentebb említett dichotómiák dekonstruálását, vagy legalábbis újragondolását hajtja végre, amit a következő szöveghely is jól illusztrál:

Bécsen túl, gondoltam magamban, nincsen már semmi érdekes, megtekintésre érdemes. Magyarország bennem mindig a terméketlen, kopár, szántatlan és műveletlen síkság képében jelent meg, melyet a Duna úgy szel át, mint a Volga az ázsiai pusztaságot. Ezért aztán meghökkentett, hogy a Bécsből Pestre sebese- sen úszó gőzhajón percnyi időnk sem jutott, hogy észrevegyük a határvidékkel kapcsolatos események valamennyi emlékét, melyek csak futólag tűntek fel szemünk előtt. ²⁵

Másként fogalmazva: az ellentétpárok általános érvényű kijelentéseit a szubjektív tapasztalat emlékével írja felül.

Mindezeket az emlékiratok megszokott kellékeként, az útleírás tipikus elbeszéléseként is értékelhetnénk; a katalógusszerű felsoroláson túl azonban, az adott helyhez rögzített történelmi eseményt is újraértelmezi a szöveg. Minden eseményre és történelmi alakra, akik egészen Attila hunjaitól az elbeszélő jelenéig tűnnek fel, ráíródik a bukott szabadságharc traumája. A történelmi igazságtalanság gondolata és az egyén tragédiája nyomot hagy minden egyes elbeszélte eseményen. ²⁶ Ebben a kontextusban íródna egymásra az első ránézésre egymástól idegen, független történelmi események: a trauma, a hiány és a fizikai távollét jegyében, melyeknek a Duna lesz a vezérfonala, az összekötő kapcsa – és *nem* elválasztó határa. Erre természetesen a narrátor szelektáló hatalma és képessége nélkül nem lehetett volna sort keríteni: a látszólag objektív topográfia így lesz jelentéssé e sajátos konfigurációban. Erre a narratív eljárásra az utazás nyitánya lehet egy megvilágító erejű példa:

²⁴ ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (Budapest: Magvető, 1991), 17.

²⁵ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 14–15.

²⁶ Hasonló jelenségként foghatjuk fel ezt a narratív technikát, mint Sebald *Austerlitz*-ében [W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva (Budapest: Európa Kiadó, 2007)], melyben a szerző úgy írja újra a narratívába beemelt kulturális jelenségeket (épületek, színdarabok, festmények), hogy azokról már nem lehet a holokauszt traumája nélkül beszélni, nem lehet azokat függetleníteni a borzalmaktól.

Miután elhaladtunk Bécs legszebb parkja, a Práter zöld területei mellett, férjem Kaiser Ebersdorfra, egy kis falura hívta föl a figyelmemet. Ez a helység Mátyás magyar király hadiszállása volt ausztriai hadjárata során, amikor bevette Bécset, és néhány esztendőn át birodalma fővárosának nevezte ki. [...] Ki hitte volna akkoriban, hogy néhány évvel később s alig egy angol mérföldnyire ettől a helytől, Mannswörth és Schwechat környékén, karnyújtásnyira a város templomtornyaitól, az osztrák seregek háborúba keverednek a magyar haddal!²⁷

Figyelmet érdemel a szöveg ezen idézetből is látható tudatos felépítése és megszerkesztettsége: a közelmúlt tapasztalatait írja rá egy szintén magyar-osztrák történelmi eseménysorra, kihasználva a topográfiai azonosságot, és mindezt angol mértékegységgel közli, angol mérföldre hivatkozik – a célközönség kulturális idegenségét, távolságát ezekkel a gesztusokkal a szöveg több helyen is próbálja mérsékelni. Palimpszeszt módjára íródik egymásra nemcsak két egymástól időben távoli történelmi esemény, hanem a személyes tragédia és az utazás „jelenvaló” tapasztalata is – a történelmi események így metaforizálódnak és kapnak sajátos jelentést az egyén életében, valamint a narratívában. Az elbeszélő tudását férjétől meríti, ő „hívta föl a figyelmét”, a helyszínéhez rögzített tudás átadásához nélkülözhetetlen médiumként jelenik meg a magyar nemes alakja, aki ismeri hagyományait, azok határozzák meg identitását. Ezzel a szöveg és a történelmi emlékezés óhatatlanul is egy hangsúlyos maszkulin arculatot kap, mely aspektust a személyes emlékezés femininebb vonala ellensúlyoz finoman.

A narrátor említi még Dévény kapcsán Bocskait, aki szintén az osztrákok ellen harcolt; az 1526-os ígéretet Ferdinándtól, miszerint a magyarok alkotmányát a Habsburgok mindig be fogják tartani; Pozsony kapcsán a magyar királyok koronázását, mivel itt esküdtek fel az alkotmányra; valamint Mária Terézia 1741-es segítségkérését. Az események nem kronologikusak: a Duna átveszi a hatalmat és felfüggeszti az időrend hegemoniáját, vagyis az idő linearitását a folyó, a tér linearitása veszi át és írja felül a szöveg terében. Így Szvatopluktól egészen Mátyásig, a Vértes hegységi magyar győzelemtől a dunai gőzhajózásig nyílik ki az események perspektívája, s ebben a tág horizontban az utazás személyes élményén keresztül, a Dunához kötvé rendezi újra a történelmi eseményeket. Ezek az események a magyarokon esett történelmi igazságtalanság és a személyes trauma, az emigráció élménye miatt nyernek sajátos új jelentéstartalmat, mely ettől kezdve elválaszthatat-

²⁷ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 15.

lan részükké válik. A rögzítettnek tűnő szemantikai mezővel bíró helyszínnek az elbeszélés e narratív stratégiájának köszönhetően reszemantizálódnak a Pulszky-féle nézőpontnak alávetve, mivel a Duna egy „olyan tér, aminek a koordináta-rendszerén belül, vagy amihez képest megjelenhet a szemlélő maga is, tehát viszonyulási pont a szereplő, elbeszélő és olvasó számára. Történelmi tér, határ és út. Ezt a teret a különböző narratívák hozzák létre”.²⁸

A dunai hajózás emlékekkel átszőtt elbeszélése kapcsán adódik a nosztalgia kérdésköre – erre térek most rá a szöveg anekdotikus részeinek elemzésével.

Az anekdoták nosztalgikussága

Esterházy Péter *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című kötetének nyitó fejezetében az elbeszélő egy pincér fiktív, modellszerű életpályájának és szakmai fortélyainak felvázolása közben kifejti, hogy egy jó pincérnek a munkájához szüksége van az anekdotára is. A beszélő így inti a pincért: „Itt jusson eszedbe valami hosszú anekdota. Nehogy vihogj, és maradj csöndben. Ám a fejedben keringőzzenek, jó szagú selymek forogjanak, s legyen eszmei tanulság is”.²⁹ Az idézett szöveget értelmezhetjük úgy is, hogy Esterházy a pincér alakja és tevékenysége mögött önnön ars poeticáját fejt ki; prózapoétikájában az anekdota a fragmentáltságot és az összefüggő, nagy narratívával szembeni alternatívát képviselheti. Elfogadhatjuk Lionel Gossman meghatározását, aki szerint az anekdota a rendszerező szemlélet, a totalizáció, valamint az ideológiai értelmezés ellentétéként is felfogható, újragondolásra készíthet a részben intézményesített és konvencionalizálódott makrotörténeti beszédmóddal szemben.³⁰ Az anekdota elnevezése az antik irodalmi hagyományra nyúlik vissza, a görög–római terminológiában a titkos, még ki nem adott, vagy eleve nem is kiadásra szánt művet jelölték e kifejezéssel.³¹ Az anekdota ’rövid történet’ jelentésben a 17. századi francia memoárirodalomban tűnik fel, ekkortájt veszi kezdetét a műfaji megnevezés jelentéstartalmának modern

²⁸ SÓKI, „Tér, test, textus...”, 224.

²⁹ ESTERHÁZY Péter, *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (Budapest: Magvető Kiadó, 1977), 14.

³⁰ LIONEL GOSSMAN, „Anekdota és történelem”, ford. HORVÁTH Imre, in *Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, Narratívák 8, 222–226 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2009), 226.

³¹ Az antik anekdotához lásd DARAB Ágnes, „Az antik anekdota ügye”, *Literatura* 68, 8. sz. (2017): 3–21.

alakulástörténete.³² Az antik anekdotától függetlenül a mai értelemben vett műfaj a reneszánsz végén és a reformáció kezdeti időszakában alakult ki.³³

A magyar irodalomban az anekdota Mikszáth műveiben tesz szert első ízben komolyabb irodalmi jelenlétre;³⁴ a műfaj hatástörténete egészen a kortárs magyar irodalomig nyomon követhető. Gintli Tibor tanulmányaiban Krúdy Gyula,³⁵ Tersánszky Józsi Jenő³⁶ és Márai Sándor³⁷ prózáján keresztül mutatja be, hogy az anekdotikusság mint alapvető narratívaszervező erő, milyen gyakran és milyen mélységben készítette az elbeszélés lehetőségeinek újra-gondolására a szerzőket.³⁸ A tömörség, a fragmentáltság Pulszky prózájában is meghatározó tulajdonsága az anekdotákat felvonultató epizódoknak.

A következőkben azt vizsgálom, hogy ez a bevett társasági-irodalmi műfaj hogyan kapcsolódik az emlékezéshez, illetve hogy az elveszített múlt felidézésében, jelenvalóvá tételében tud-e segíteni egy-egy olyan humoros történet előadása, melyeket az elbeszélő mögött feltételezett biografikus szerző nem tapasztalt meg személyesen. Egy hangsúlyosan fiktív teret hoznak létre az elbeszélő történetek, melyek toposzá merevedett eszközökkel, zsánerképekkel adnak vissza egy elveszettnek hitt világot, hangulatot. Ennek egy emigrációban élő szerző esetében talán még kiemeltebb jelentőséget tulajdoníthatunk.

³² HAJDU Péter, „Az anekdota fogalmáról”, in *Romantika: világgép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és HAJDU Péter, 65–81 (Budapest: Osiris, 2001).

³³ ALEXA Károly, „Anekdota, magyar anekdota”, in *Tanulmányok a 19. század második feléből*, szerk. MEZEI József (Budapest: ELTE BTK 19. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1983), 16.

³⁴ HAJDU Péter, „Az anekdota és Mikszáth”, *Protestáns Szemle* 61, 3. sz. (1999): 182–192.; HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései* (Budapest: Gondolat-Pompeji, 2005), 215–226.

³⁵ GINTLI Tibor, „Apróságokból összetakolva (Anekdotikusság és melankólia a Boldogult úrfikoromban című regényben)”, *Alföld* 64, 9. sz. (2013): 90–103.

³⁶ GINTLI Tibor, „Tersánszky és az anekdotikus elbeszélésmód hagyománya”, *Irodalomtörténet* 95, 3. sz. (2014): 57–77.

³⁷ GINTLI Tibor, „Elbeszélői helyzet és anekdotikus narráció (Márai Sándor: San Gennaro vére)”, *Alföld* 66, 12. sz. (2015): 88–98.; GINTLI Tibor, „Az anekdotikus familiaritás átértelmezése. Márai Sándor: Féltékenyek”, *Irodalomtörténet* 97, 3. sz. (2016): 349–363.

³⁸ GINTLI Tibor, „Anekdota és anekdotikus narráció” in *„Szépet, jót, igazat akarva”: Tanulmányok N. Horváth Béla 60. születésnapjára*, szerk. FEKETE Richárd, KURUCZ Rózsa és NAGY Janka Teodóra, 58–65 (Szekszárd: Pécsi Tudományegyetem, Illyés Gyula Főiskolai Kar, 2013).

Pulszky Terézia emlékirataiban több anekdotát is elbeszél,³⁹ melyek függetlenek a megélt tapasztalataitól; ezzel a gesztussal a francia memoáirodalom kedvelt eszközeivel él. A művelt és több nyelven olvasó Terézia számára ezek a művek meghatározóak lehettek, viszont az anekdoták színezete már tipikusan „magyarnak” mondható – vagy legalábbis az elbeszélő tipikusan annak tünteti fel őket.

Az emlékirat első kötetének harmadik fejezetében, mely a *Vidéki élet Magyarországon* címet viseli, a Felvidék zord tájait és az ott élő lengyel, ruszin és szlovák népesség szokásait írja le megkapó részletességgel. A nép jellemzése után, a vidéki nemesség szokásaira, alapvető jellemvonásainak felvázolására tér rá. A nemesség körében – a vadászatok és ünnepnapok mellett – a vendégség érkezése számított kiemelkedő jelentőségű eseménynek. A külön nemes mint a patriarchális feudális nagyúr archetipikus alakja a múltat idézi meg a már fejlődésnek indult régióban, ahol a távközlés és a kereskedelem a kortárs nyugat-európai tendenciáknak megfelelően kezd átalakulni. Ez a látványos fejlődés teszi anakronisztikussá a vidéki feudális nagyurat: „a feudalizmus egy utolsó, legjellegzetesebb báróját, Palocsayt – nevén is nevezhetem”.⁴⁰ Palocsay báró mellett, gróf Festetics György képviseli ezt a típust: mindkét nagyúr külön figura, akikhez több anekdota is kapcsolódik. Palocsayról megtudjuk, hogy „Ő sohasem engedte, hogy birtokán a megyei tisztviselők végrehajtsák a megyében érvényes rendeleteket”.⁴¹ Pongrácz István alakjának egyik előképét láthatjuk az idézett sorokban, a megyei tisztségviselők Mikszáthnál sem tudták érvényesíteni hatalmukat. A mikszáthi ironia – mely az anekdotázásban, a vidéki nagyúr alakjának megrajzolásában ölt testet – már Pulszky szövegében is hasonlóképp jelenik meg, ahogyan az is mindkét esetben kijelenthető, hogy a különöt – annak ellenére, hogy furcsállják szokásait – az ismerősség nosztalgikus meghittségével írják le. Palocsayról megtudjuk, hogy kiváltképp télen, amikor a vendégek elmaradoztak, szolgálóit az országutakra küldte, hogy minden utazót kényszerítsenek birtokára, ahol neki – szerinte – joga van három napon át megvendégelni bárkit. A báró a narrátor jelenében már nem él, ő is csak felidézi a különös karaktert, de neki is tudomása van egy úrról, aki hasonlóan járt el, viszont őt nem

³⁹ Terézia húsz anekdotát és folklorisztikus történetet ad elő *Tales and Traditions of Hungary* című művében (London: Henry Colburn Publisher, 1851) ehhez lásd VARGA, „Translation, Modernization...”, 82–83.

⁴⁰ PULSZKY, *Egy magyar hölgy...*, 84.

⁴¹ Uo.

nevesíti: „Valóban, magam is tudok S. úr esetéről, aki egyszer látogatást tett egy magyar földbirtokos barátjánál, és hét esztendőt töltött el vendéglátója házában”.⁴² Az utazók lefogása ismét egy Mikszáth-mű, a *Különös házasság* elbeszélés magvát juttathatja a jelen olvasójának eszébe.

Palocsayhoz nem csak extrém vendéglátói attitűdjét köti az emlékezet. A báró amellet, hogy kiváló vendéglátó volt, elsőrangú kerítő is: minden ősszel, a mezei munkák után a birtokain élő 16 és 20 év közti lányokat és 22 és 26 év közti legényeket összehívta, és ő döntötte el, ki kihez fog hozzámenni. E gesztussal is földesúri hatalmát hangsúlyozta és érvényesítette: „Egymással szembe állította őket, majd rázendített: Te Jancsi, pont illesz a Marcsához, András pedig Hancsához”.⁴³ Ha elfogadták a párjukat, a friss házásokat gazdagon megajándékozta, de ha valaki ellenkezett, s egy legény egy másik lányt szeretett volna magának, akkor a báró próbára tette: „szerelme bizonyítékául – 25 korbácsütés kiállítására kényszerítette a vőlegényt. Ha a legény kiállta a próbát, akkor kedve szerint választhatott a lányok közül”.⁴⁴ A birtok mostani uráról pedig megtudjuk, hogy kifejezetten angolmán hajlamú volt: „Szívének az hízelegne leginkább, ha a külföldiek angolnak néznék”.⁴⁵ Tóth Béla *A magyar anekdotakincs* című hatkötetes gyűjteményében, melyet valamivel a századforduló után adott ki, nevéen nevezi ezt az „angolimádó” Palocsay bárót.⁴⁶ A századforduló idején rögzített elbeszélések világíthatnak rá, hogy Pulszky Terézia emlékirataiban egy közös anekdotikus forrásból merített, mely még fél évszázaddal később is élő hagyományként van jelen a magyar kultúrában, közbeszédben.

A felvázolt irodalomtörténeti beágyazottságon túl, a visszaemlékezésekbe ékelt anekdoták talán még többet is mondhatnak: a mindig bennük rejlő humor, a csattanóra végződő lezárás mellett az emlékezést, a nosztalgiát is szolgálhatják. Szövegbeli megidézésükkel az elbeszélő késlelteti a konkrét események bemutatását, mintegy elidőzhet a számára kedves otthoni légkörben. Az anekdoták és az anekdotázás gyakorlata felelevenítheti az elvesztettnek érzett társasági élet tapasztalatát, a vidéki magyar nemesi élet mindennapjait, ezért neveztem a bevezetőben az anekdotákat – a dunai uta-

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 85.

⁴⁴ Uo., 86.

⁴⁵ Uo., 87.

⁴⁶ TÓTH Béla, *A magyar anekdotakincs I–VI.*, 3. köt., (Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.T. Kiadása, 1898–1903), 321–322.

zás leírása mellett – az emlékezet sajátos narratív alakzatainak. Ahogyan a Duna esetében az emlékezet térbeliesítése történik meg, úgy az anekdoták esetében a közös – jellemzően orális – irodalmi hagyományt felhasználva teremti meg az otthonosság érzését, így játszva egymásba a közös kulturális emlékezetet és a személyes emlékezetet egyaránt.

A fent idézett szövegek az emlékirat talán legkevésbé referencializálható részletei, mégis jelentőségre tehetnek szert, ha figyelembe vesszük, hogy az emigráció, az otthon elvesztése a szöveg első harmadában markánsan jelen van alapvető egzisztenciális hiányként; így ezek a semleges, rövid történetek is az elvesztett otthon textuális töredékeivé válhatnak, felidézve az elbeszélőben korábbi életét. A memoár műfaja alapvetően, önnön műfajiságából adódóan lehetővé teszi, sőt megköveteli, hogy a korai évekről, az otthonról írjon a szerző. Az anekdotákat felvonultató fejezetet megelőzően az elbeszélő a szécsényi kastélyról, birtokukról és a birtokukon élő emberekről beszél hosszan és részletesen, s láthatóan kedvét leli az egyes részletek aprólékos felidezésében, a hangulat minél alaposabb megfestésében. Az anekdotát a nosztalgiával, az elmúlás élményével összekapcsolni nem teljesen új keletű értelmezési szempont. Gintli hívja fel a figyelmet Krúdy *Boldogult úrfikóromban* című regényének elemzésében az anekdota melankolikus olvasati lehetőségére, mint egy olyan narratív eszközre, mely az elmúlás kikerülhetlenségének, a halál traumájának elbeszélésére vagy éppen elkendőzésére ad lehetőséget.⁴⁷ A *nosztalgia* modern összetételében a *nostos* ('visszatérés', 'hazatérés') és az *algos* ('fájdalom', 'kín') görög szavak állnak, melyek rávilágítanak a fogalom és érzés kettősségére.⁴⁸

Az *emlékiratok* elbeszélőjének a felnőtt nőként és feleségként választott új hazát, új lakóhelyet, és új identitást kellett a szabadságharc bukása miatt maga mögött hagynia. Pulszky Terézia tehát már magával az anekdotával mint „tipikusan magyar” irodalmi műfaj választásával is a nosztalgia fájdalomának és enyhe melankóliájának ad teret, amely az emlékezés és felejtés kettőse

⁴⁷ „A narrátori szólam és a szereplők szólamai egybecsengenek abban a vonatkozásban, hogy minden rituálisan ismételt cselekedet, minden újra elbeszélte régi történet a haláltudat háttére előtt történik. A figurák összetartozását a múlthoz tartozás közössége, a mulandóság élménye alapozza meg.” GINTLI, „Apróságokból összetákolva...”, 92.

⁴⁸ A nosztalgiát először egy orvos, Johannes Hofer írta le betegségeként a 17. században, s a traumával, konkrétan a háborús traumával kapcsolta össze a fogalmat: az otthontól elszakított katonákat figyelte meg és tapasztalataiból vezette le a nosztalgia „diagnózisát” és fogalmát. KRUPP József, „A fájdalom visszatérése. Az Aeneis, a nosztalgia és a filológia”, *Ókor* 16, 1. szám (2017): 41–51, 41–42.

mentén valósul meg, megteremtve a haza és otthon illúzióját, mely viszont már csak emlékeztet az elvesztettre, azzal nem lehet azonos. Az elveszett otthon és otthonosság újrateremtésekor a fikció és emlékezet egymásba fordul, egymást kiegészítő és olykor egymást felülíró jelenségéről beszélhetünk – csakúgy, mint a Duna esetében, ahol a tér sajátos szemantikai „feltöltődését” figyelhettük meg. A nosztalgia jelensége már az utazás leírásakor jelen lehet, viszont az anekdoták elbeszélésekor erősödik fel igazán, kiváltképp, hogy ezek az anekdoták az otthoni tájhoz és kulturális közegehez kötődnek.

Epilógus

A fentiek fényében kijelenthetjük, hogy Pulszky Terézia emlékirata jóval gazdagabb és összetettebb szöveg, mintha csak egy korabeli tájékoztatás volna a forradalomról, és ahogy az remélhetőleg kiderült, akár olyan posztmodern művekkel is összeolvasható, mint Esterházy Péter prózája. Az emlékirat két – talán első olvasatra kevésbé jelentősnek tűnő – fentebb bemutatott részletéről elmondottak általánosságban az egész kötetre is jellemzőek, különlegességüket az „általános” emlékirat jellemzőihez és az elbeszélői attitűdhöz képest az emlékezés folyamatának kiterjesztése adja: történelmi események kapcsolódnak össze – a megélt utazás terén keresztül – a személyes tapasztalattal, valamint a szerző „semleges” irodalmi miniatűrökön keresztül viszi színre az otthon elvesztett hangulatát. Az emlékirat változatos narratív stratégiái és szembeütően tudatos művészi-retorikai megformáltsága emeli Pulszky Teréziát a 19. század olyan jelentős írónőivel egy sorba, mint Molnár Borbála, Dukai Takács Judit vagy akár Czóbel Minka.⁴⁹

⁴⁹ A 19. század első harmadának – és a korábbi évtizedek – kiemelt női alkotóiról közöl egy töredékes – de annál izgalmasabb – arcképcsarnokot Schedius Lajos író-lexikonában. Vö. BALOGH, „Aesthetica muliebris...”, 29–30.

A felismerés problémája Novalis Himmuszok az éjszakához című művében

Az emlékezés szerepe Novalisnál

Friedrich von Hardenberg – vagy ahogyan saját magát nevezte el: Novalis – munkásságának legjellegzetesebb motívumai szinte mind az emlékezés vagy felidézés különféle műveleteire vezethetők vissza. Ez a sajátosság mindenekelőtt a szerző tematikus preferenciáiban nyilvánul meg: Novalis írásainak egyik visszatérő témája az elvesztett, bensőséges és csodákban gazdag gyermekkorra való emlékezés, de legalább olyan fontos az elhunyt kedves alakjának felidézése is. Ez a kitüntetettség azonban nem merül ki a személyes érintettség regiszterében: Novalis történelemről, költészetről vagy államról írva is beemeli az emlékezés aktivitását az értelmezés terébe; mivel a romantikus átlényegülés¹ tanának értelmében az egyéni emlékezet mintájára fogja fel a történelmi múltat, a lírai ösképeket vagy például az állami archívumokat is.² A korban nagy vihart kavaró *A kereszténység, avagy Európa* című tanulmányában a középkort olyan aranykorként festi le, amikor az emberek még az egyedüli, katolikus vallás iránymutatása mellett összhangban éltek a „szent érzékkel”.³ Novalis a középkort Európa ifjúkoraként,

¹ Novalis „mágikus idealizmusának” egyik legfontosabb alapvetése a transzszubsztanciáció elve, amely szerint a különféle minőségek képesek tőlük eltérő, egészen más jellegű entitássá átlényegülni. A felcserélhetőség és feloldódás mindent áthat: Novalis eljátszik a gondolattal, hogy az égitestek valójában nem mások, mint egykori angyalok kövületei; de szerinte például a valóságnak is végül fel kell oldódnia a költészetben. Hans BLUMENBERG, „A világot romantizálni kell”, ford. RÁKOSI Csilla, *Vulgo* 3, 1. sz. (2002): 146–165, 148–149.

² NOVALIS, „Virágpor”, ford. WEISS János, *Műhely* 20, 2. sz. (1997): 16–29, 20.

³ NOVALIS, „A kereszténység, avagy Európa”, ford. ÓVÁRI Csaba, in NOVALIS, *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*, (Máriabesnyő: Attraktor Kiadó, 2014), 61–91, 63–65.

az első szerelem időszakaként mutatja be.⁴ A korabeli válságra szerinte csak az nyújtana megoldást, ha Európa visszatálna az egységes valláshoz, a felelevenített ifjúkorhoz. Fontos azonban leszögezni, hogy a jénai romantika képviselőinek vallásossága némiképp blaszfémikus színezetű volt:⁵ bár igaz, hogy Novalis a vallásnak mint olyannak nagy szerepet szánt, azonban koncepcióját jórészt barátja, Friedrich Schleiermacher (akit az esszében meg is említ) vallási virtuozitás-elméletére alapozta,⁶ amelyben nem sok szerep jut a tradicionális vallásosságnak: célszerűbb mindezt az abszolútum gondolata iránti rajongásként interpretálni. Novalis híres, befejezetlen regényében, a Goethe *Wilhelm Meisterét*⁷ versenyre hívó *Heinrich von Ofterdingen*ben a történeti–mitikus idő már egyértelműen antropomorf színezetet ölt, s a kozmosz változásait leképező egyéni fejlődés során az ember végül eljuthat a

⁴ Uo., 67.

⁵ A fentebb említett transzszubsztanciáció-elv értelmében például Novalis nem ragaszkodott az inkarnáció emberi természethez való rögzítéséhez: Isten akár kővé, növényvé vagy állattá is válhatott volna a megtestesülésben. BLUMENBERG, „A világot romantizálni...”, 149. Friedrich Schlegellel való levelezésükben pedig mindketten eljátszanak egy új Biblia elkészítésének gondolatával, s bár esetükben alapvetően irodalmi-enciklopédisztikus szándékról van szó, a levelekben felmerül a vallásalapítás (ironikus) ötlete is. VALASTYÁN Tamás, „Levelészimpózium: A barátság fenoména és a barát személye Novalis és Friedrich Schlegel levelezésének tükrében” in *Önfiggatások és szembesítések*, szerk. BÁLINT Péter, 23–35 (Debrecen: Didakt Kiadó, 2003) 34–35. Többek között az ilyen megjegyzések alapján állíthatta azt Kierkegaard a koraromantikus iróniát elemezve, hogy azt a vallások permanens cseréje jellemzi. SØREN KIERKEGAARD, „Az irónia fogalmáról”, ford. MISZOGLÁD GÁBOR, in Søren KIERKEGAARD, *Egy még élő ember írásaiból: Az irónia fogalmáról*, 51–319 (Pécs: Jelenkor, 2004) 278.

⁶ Vö. „Egy testvérhez szeretnék elvezetni benneteket, ki úgy szól majd hozzátok, hogy szíveteket boldogság tölti el, s elhalt, szeretett sejtelmeitek új testbe burkoljátok, s ismét magatokba fogadjátok és fölismeritek, ami előttetek lebegett, és amit természetesen képtelen volt elragadni töletek a nehézkes földi értelem. (...) A testvér új fátylat szőtt a szent asszonynak [szóójáték Schleiermacher nevével: 'fátyolszövő' – T.P.], amely testéhez simul, árulkodván mennyei alkatáról, s azt mégis minden másnál szemérmesebben fedi el.” NOVALIS, „A kereszténység...”, 85.

⁷ Novalis Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényének hatására kezd bele saját nevelődési regényének megírásába, azonban éppen ennek révén kezdi el kritikusan kezelni a művet. KÓVÁRI Sarolta, „A nevelődési regény tradíciójának hatása Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című művének személyiségképe”, *Passim* 11, 1. sz. (2013), 86–106, 90–91. Novalis versengő törekvése abban is megnyilvánult, hogy eredeti szándéka szerint ugyanannál a kiadónál, ugyanolyan tipográfiával adta volna ki a regényét, mint Goethe a *Wilhelm Meistert*. HORVÁTH Géza, „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis«: Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a *Heinrich von Ofterdingen* című regénytörredékben”, *Kellék* 50 (2013): 65–75, 65.

magasabb gyermekkorba, amely átszellemítetten felidézi ez eredeti, ártatlan gyermekkort.⁸

Az emlékezet a tematikus és analogikus szerepeltetés mellett a gondolkodás, illetve a megismerés sajátos orgánusaként is jelen van az életműben. Novalis ugyan nem osztja maradéktalanul a platóni anamnézis elméletét,⁹ azonban nála is a visszaemlékezés képessége lesz mindenféle tudás elvi lehetőségfeltétele.¹⁰ Az egyénnek már eleve képesnek kell lennie a tudásra ahhoz, hogy tudhasson:¹¹ a kanti lehetőségfeltétel gondolata Novalisnál az individuális emlékezettel kapcsolódik össze. *Virágpor* című aforizmafüzérében írja e híres sorokat: „A világmindenségben való utazásról álmodunk: de nem bennünk rejlik-e a világmindenség? Szellemünk mélységeit nem ismerjük. – A titokzatos út befelé vezet.”¹² A kanti transzcendentális fogalma nyújtja a teoretikus alapot a romantikus interiorizációnak, amely a megismerőképesség elvi struktúrájából az egyén szubjektív bensőségességére helyezi át a hangsúlyt. Novalis folytatja a gondolatot: „Az örökkévalóság világai (a múlt és a jövő) vagy bennünk vannak, vagy nem is léteznek.”¹³ Ilyen módon azonban az individuum ismeretelméleti szempontból rettentő módon meg lesz terhelve, hiszen minden felismerés, megismerés végső soron valamiféle, a szubjektum számára átélhető emlék is lesz egyúttal. Magát a világmindenséget is ilyen visszaemlékező módszerrel fejthetjük meg; nem csupán életünk antropológiai sajátosságait, hanem az elmúlt és eljövő, még emberi léptékű történelmi korokon át, egészen a földtörténeti változásokig fel kell tudnunk idézni magunkban az ismeret lehetőségét, különben esélytelen maga a tudás. Az egyénnek meg kell tanulnia a geológiai változások képzelőerővel telített átélését, képessé kell válnia arra, amit talán eonikus emlékezetnek nevezhetnénk.¹⁴

⁸ HORVÁTH, „»A szeretet semmi...«”, 70.

⁹ Például lásd PLATÓN, *Menón*, ford. BÁRÁNY István (Budapest: Atlantisz, 2013) 62–63.

¹⁰ Szorosabb és explicit kötődést majd inkább a barát, Friedrich Schlegel alakít ki a platóni koncepcióval. Laurie Ruth JOHNSON, *The Art of Recollection in Jena Romanticism: Memory, History, Fiction, and Fragmentation in Texts by Friedrich Schlegel and Novalis*, Studien zur Deutschen Literatur 164 (Tübingen: Max Niemeyer, 2002) 159.

¹¹ Például vö. „Hogyan érthet meg az ember valamit, ha nem hordja magában a megértés csíráját?” NOVALIS, „Virágpor”, 16.

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Novalis elképzelése szerint – ahogyan hamarosan látni fogjuk – a megismerés többé-kevésbé anamnetikus természetű, így a szubjektum a tárgyi valóság megértésére is azáltal válik képessé, hogy visszaemlékezik az objektivitásra redukált létmódjára. Ez természetesen nem

A beszédes alakzatoktól az éjszaka csendjéig

Az emlékezet koncepcionális kitüntettsége a novalisi ismeretelmélet és „természetfilozófia” tükrében válik igazán láthatóvá. Szerinte ahhoz, hogy a holt anyagot egyáltalán megérthessük, először azt élővé kell tenni, tehát „vivifikálni” kell – de a világ eredendően hajlik is erre a megelevenítésre.¹⁵ Ez a megelevenítő gesztus a kulcsa annak, hogy értelmezői viszonyba kerülhessünk a természettel, de önmagában korántsem elégséges feltétele az adekvát megismerésnek. Nem elég, hogy élőként szemlélem a holt anyagot, hanem dialógusba is kell lépnem vele, meg kell szólítanom, és figyelnem kell a válaszára. Ebből a szempontból *A szaiszi tanítványok* című befejezetlen műve a leginkább tanulságos:

Nem fejezi-e ki a természet hasonlatosan az archoz, a mozdulatokhoz, a szívveréshez vagy az arcszínhez ama magasrendű, csodálatos lények állapotát, kiket mi embereknek nevezünk? Nem válik-e a szikla sajátosan második személyűvé, ha megszólítom? (...) Hogy megértette-e már valaki a köveket és a csillagokat, azt nem tudom, de ha igen, annak bizonyára fennkölt léleknek kellett lennie.¹⁶

Novalis szerint egykor valóban képesek voltunk kommunikálni az élettelen tárgyakkal is; ám ez nyilván csupán egy poétikus ősidőben történhetett meg. A feladat az lenne, hogy ezt az eredeti, költői képességünket szerezzük vissza, s váljunk újra képessé a természet teljes megismerésére. Mivel ez a tudás lehetőségként bennünk szunnyad, van mód arra, hogy közelítsünk e cél felé.

Ezt az eredeti készséget elvesztve, egyfajta természetfilozófiai, hermeneutikai-szemiotikai gyakorlattal tudunk a világunk megismerésébe kezdeni; ennek kulcsfogalma az alakzat lesz:

Sokféle út van, melyen az emberek járnak. Ki figyelemmel kíséri és összehasonlítja ezen utakat, csudás alakzatokat láthat kirajzolódni; oly alakzatokat, melyek szárnyakon, tojánhéjon, felhőkben, hóban, kristályokban és kőzeteken, fagyott vizen, a hegyek, növények, állatok, emberek, külsején és belsejében, a

élményszerű emlékezetet, hanem a képzelőerő által elért lényeglátást jelent: például a geológiai folyamatok értelmezése során el kell képzelnünk, milyen lehetett, amikor még élettelen, szervetlen anyagok „voltunk”.

¹⁵ NOVALIS, „Töredékek, naplólapok”, ford. RADICS Viktória, *Átváltozások* 12–13 (1998): 35–43, 39.

¹⁶ NOVALIS, „A szaiszi tanítványok”, ford. MAGYAR István, *Vulgo* 3, 1. sz. (2002): 214–233, 227.

mennybolt fényeiben, a szurok és az üveg megérintható, végigsimítható felületén, a mágnes köré rendeződő vasreszeléken és a véletlen különös egybeeséseiben szemünk elé táruló, nagy titkosírás részét alkotják. Bennük sejthetjük ennek a csodálatos írásnak a kulcsát és nyelvtanát.¹⁷

A minket körülvevő világ mint megfejthetetlen titkosírások szövete jelenik meg a számunkra; Novalis odáig megy, hogy még az amorf természeti alakzatokat is úgy kell értelmeznünk, mintha egy ismeretlen nyelven megszólaló lény szólna hozzánk. Ugyanakkor Novalisnál maga a nyelv sem nyújt közvetlenséget: a természeti létezők amorf struktúrája fedésbe hozható Novalis nyelvről alkotott koncepciójával. A nyelv ugyanis nem az emberi célokat szolgálja, hanem az valamilyen autonóm, önműködő erő, amelyet az ember nem képes uralni:¹⁸ „Az ember nem érti a nyelvet, mert a nyelv sem érti, mert a nyelv sem akarja érteni önmagát. Az igazi szanszkrit azért beszél, hogy beszéljen, hiszen sajátossága és kedvtelése a beszélés.”¹⁹ Fontos megjegyezni, hogy Novalis számára a szanszkrit maga a titkos, érthetetlen nyelv – ő maga sosem tanult meg szanszkritul;²⁰ máskor pedig, amikor hieroglifákról beszél, akkor azt tényleg valamilyen misztikus dekódolhatatlanságként, ki-meríthetetlenségként kell érteni: a korban ugyanis még nem fejtették meg a hieroglifákat.²¹ Amit mindebből fontos kiemelni az, hogy Novalisnál az embert körülvevő világ minden jelenségét ilyen alakzatosan kell értelmezni, s ezzel a gesztussal tulajdonképpen megfelelnünk a nyelv sajátos lényegének is – hiszen a nyelv maga is ilyen alakzatokból áll.

Ehhez a nagyvolumenű világértéshez képest a szerző talán leghíresebb műve, a *Himnuszok az éjszakához* mintha valami egészen mást kísérrelne meg, mintha azt szemléltetné, hogy mi van akkor, amikor hiányoznak a fenti, szemléletünk számára adott alakzatok. A legelső bekezdés látletet ad arról a világról, amely a napfény révén ismerhető meg, amelynek alkotóelemei (a „sosem mozduló kő”, a „nedvszívó növény”, a „sokformájú állat”

¹⁷ NOVALIS, „A szaiszi tanítványok”, 214.

¹⁸ NOVALIS, „Monológ”, ford. SZABÓ Csaba, *Vulgo* 3, 1. sz. (2002): 130.

¹⁹ NOVALIS, „A szaiszi tanítványok”, 214.

²⁰ ROBERT COWAN, *The Indo-German Identification: Reconciling South Asian Origins and European Destinies 1765–1885*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture (Rochester–New York: Camden House, 2010) 79.

²¹ BLUMENBERG, „A világot romantizálni...”, 148. Ilyen értelemben írja azt is, hogy „az Énnek hieroglifikus ereje van.” NOVALIS, „Fichte-stúdiumok (részletek)”, ford. PAPP Zoltán, *Gond* 18 (1997): 9–39, 12.

stb.) mind potenciális alakzatként tűnnek fel a számunkra.²² Ez az a közeg, amely otthonos a mű szubjektuma, a „Lebendige, Sinnbegabte” számára, aki egyaránt reprezentálja az értelmi belátás és az érzéki szemlélet képességét.²³ Ezzel szemben Novalis rögtön a második bekezdésben el kívánja hagyni ezt a megszokott terepet: „Másfelé fordulok, a szent, kimondhatatlan és titokzatos éjszakához.”²⁴ Ez az a világ, ahol már ez a bizonyos „gondolkodó lény” nem talál magának értelmezhető nyomokat, ahol az éjszakával, sőt valójában a semmi tapasztalatával kell szembenéznie. Szinte rögtön egyértelművé válik, hogy az éjszaka csak metafora, mivel Novalis már az éj sziderikus ragyogását is egyfajta kompromisszumként írja le: ha nem lennének csillagok, a teljes sötétségben sokkal messzebbre látnánk, az én értelmezésre váró feketeségébe – a paradoxon feloldható: a világ kiüresedésével a belső világ gazdagodik.²⁵ Azt is mondhatnánk, hogy mintha tovább haladnánk azon a bizonyos befele vezető titokzatos úton, hiszen a kinti világ olyan árnyékvilág, amelyet a szubjektum belső fénye hív életre.²⁶

A szövegnek kétségtelenül több, párhuzamosan is érvényes regisztere van, és ezek közül az egyik legérdekesebb az a sajátos költői ontológia, amely egyszerre akar a lét indifferens megszólaltatási kísérletével szolgálni, és egyszerre próbálja elgondolhatóvá tenni a nemlét esetleges tapasztalatát. Bár ez az ontológiai kísérlet önmagában is igen érdekes, a filozófus Novalisra jellemző igen nagyszabású törekvés, azonban mégis célszerűbbnek tűnik a léttel teli nemlétnak ezt a tapasztalatát egy életrajzi és egy hatástörténeti mozzanattal kiegészítve elemezni. Ezeknek a külsődleges szempontoknak a beemelése talán jobban megvilágítja a novalisi ontológia sajátosságait.

²² NOVALIS, *Himnuszok az éjszakához*, ford. RÓNAY György, in NOVALIS, *Himnuszok az éjszakához: Válogatott versek*, 5–20 (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1974) 7.

²³ VALASTYÁN Tamás, „A ritmizált én: A *Himnuszok az éjszakához* I. darabjának elemzése”, in *Pro Philosophia évkönyv*, szerk. GARANCZI Imre és KALMÁR Zoltán, 59–71 (Veszprém: Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2015) 83.

²⁴ NOVALIS, *Himnuszok...*, 7.

²⁵ Uo., 8.

²⁶ Vö. „A külvilág az árnyékvilág, mely beleveti árnyékát a fény birodalmába.” NOVALIS, „Virágor”, 16.

A *Sakuntala felismerése* hatása

Novalis élete talán legnagyobb tragédiáját feldolgozandó írta meg a *Himnuszok az éjszakához*: a mű elsőszámú kiváltó oka a jegyese, Sophie von Kühn korai halála volt. Mindennek persze semmi jelentősége nem lenne a műértelmezés szempontjából, azonban most mégis segít eligazodni a szöveg rétegeiben, és általa találhatunk egy olyan motívumot, amelyben összeérnek a szöveg különböző regiszterei. Meglátásom szerint a szöveg kulcskérdései a körül forognak, hogy miként lehet újra találkozni a halott kedvessel, vagy egyáltalán miként élhet az, aki nem él, és hogyan ismerhetünk rá a másikra, ha már elvesztette minden megkülönböztető jegyét. Ebben a kérdéssorban összeér a szöveg ontológiai, episztemológiai, biográfiai, sőt talán még a (némiképp ironizált) krisztológiai aspektusa is.

Itt azonban rögtön érdemes figyelembe venni egy hatástörténeti szempontot. Egyértelműen kimutatható, hogy Novalis számára a *Himnuszok az éjszakához* írásakor az egyik legfontosabb irodalmi inspirációt Kálidász *Sakuntala felismerése* című drámája nyújtotta. Elsőre talán különösnek tűnhet, hogy egy, az éjszakával, nemléttel és elvesztett szerelmessel foglalkozó filozófiai igényű prózának mi köze egy olyan indiai drámához, amelyben Dusjanta király megismerkedik a remeték között élő lánnyal, Sakuntalával, akivel ugyan elhálják a házasságukat, azonban egy átok következtében a király elfelejti feleségét, és mint idegent elutasítja, hogy aztán az istenek segítségével (és persze némi királyi vezeklést követően) megoldódjon a probléma. A két műnek más-más a műfaja, a kulturális háttere, a témafelvetése, a filozófiai involváltsága stb. – mégis erőteljes hatástörténeti összefüggés mutatható ki.

Kálidász drámáját először Sir William Jones, a kor ünnepezt orientalista ismertette meg Európával 1791-ben. Hihetetlen sikert aratott, 1807-ig négyszer adták ki, és a 19. században legalább 12 nyelvre lefordították.²⁷ Az első kiadással azonos évben rögtön németül is megjelent Georg Forster fordításában. Novalis ez utóbbi, német nyelvű változattal ismerkedik meg, de nagy hatást gyakorol rá Herder értelmező tanulmánya, amelyben Kálidász darabját egy új drámamodell mintájának és az arisztotelészi drámaelmélet nagy kihívásának nevezi.²⁸ Herder a darabot olvasva megkérdőjelezi Arisztotelész vonatkozó koncepciójának univerzalitását (a helyhez és időhöz kötött

²⁷ COWAN, *The Indo-German...*, 80.

²⁸ Uo.

görög dráma eleve nem lehet mindenhol és minden időben érvényes minta),²⁹ a félelem és részvét felkeltésének feltétlen szükségességét – éppen ezért Lessing korábbi törekvését, hogy a francia színjátszás elutasítása mellett tartsa fenn az arisztotelészi drámaelmélet érvényességét, utólag feleslegesnek találja.³⁰

Novalis egyértelműen utal a *Himnuszok az éjszakához* néhány megoldásában az indiai drámára, például a halott szerelmes gyászolása feltűnően emlékeztet Duszanta kesergésére, amikor az ráébred a tévedésére.³¹ Novalis más munkáin is érezhető ez a hatás egyébként, például a *Heinrich von Ofterdingen* titokzatos kék virágának legfontosabb ihletője Kálidász kék lótusza lehetett,³² sőt Novalis a regény vázlataiban eleve célként is tűzi ki magának, hogy műve hasonlítson az indiai darabhoz.³³ Jegyesét ő és baráti köre Sakuntalának nevezte egyébként: ennyire azonosult Novalis Kálidász darabjával, ennyire a saját sorsára vonatkoztatta azt.³⁴ Egyértelmű, hogy Novalist elvarázsolta a titokzatos, ősi keleti világ, és ebben a régi kultúrában az emberiség boldog gyermekkorára ismert. Ez érthetővé teszi, hogy miért nyugtázta le a *Sakuntala felismerése*, azonban az továbbra sem világos, hogy a *Himnuszok az éjszakához* thanatológiai eszme-futtatásai hogyan férnek össze ezzel a mesevilággal. A megoldás szerintem a felismerés mozzanatában rejlik.

Érdemes megjegyezni, hogy bár Kálidász egy saját kultúrkörében jól ismert mitikus történetet dolgozott fel, Sakuntala fel nem ismerése teljesen új, innovatív eleme a történetnek: a *Mahabharatában* Duszanta a szerelmes együttlét után egyszerűen szabadulni akar az együttlét után megunt szeretőtől, ám az végül eléri, hogy a király betartsa a fogadalmát.³⁵ Kálidász egy rosszindulatú átkot és elhagyott emlékeztető gyűrűt emel be a történetbe,

²⁹ Jörg ESLEBEN, „»Indisch lesen«: Conceptions of Intercultural Communication in Georg Forster’s and Johann Gottfried Herder’s Reception of Kalidasa’s *Sakuntala*”, *Monatshefte* 95, 2. sz. (2003): 217–229, 226–227.

³⁰ Johann Gottfried HERDER, *Ueber ein morgenländisches Drama*, Herders Sämtliche Werke, Hg. Bernhard Suphan, 33 Bände (Berlin: Weidmann, 1887) 16: 84–106, 92–93.

³¹ COWAN, *The Indo-German...*, 83.

³² NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, ford. MÁRTON László (Budapest: Helikon Kiadó, 1985), 9, 177.

³³ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, 161.

³⁴ Mario ZANUCCHI, *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit: Die Poetik Friedrich von Hardenbergs* (Paderborn–München–Wien–Zürich: Ferdinand Schöningh, 2006) 326.

³⁵ VEKERDI József, „Kálidász” in KÁLIDÁSZÁ, *Válogatott művei*, I–XXIV (Budapest: Európa, 1961) 19. Ugyanakkor nem feltétlenül kellett Kálidásznak a Sakuntala-történetet a *Mahabharatából* vennie: más filológiai kutatások szerint a *Padma-puránából* meríthette az ihletet. Vö. M.

hogy szerethetőbbé tegye a király alakját. Ezzel a gesztussal önkéntelenül is egy fontos irodalmi tradícióba kapcsolja be a művét, persze inkább csak az európai olvasó számára. A felismerés (anagnóriszmosz) az arisztotelészi drámaelmélet egyik igen fontos fogalma, a történetyszerkesztés lényeges elve.³⁶ Arisztotelész a felismerést úgy határozza meg, hogy az a tudatlanságból a tudásba való átmenet,³⁷ és ennyiben ugyanazt a kognitív vagy inkább rekognitív jelentést hordozza, amelyet a *Sakuntala felismerésében* a szanszkrit *abhijna* kifejezés is tartalmaz. Emiatt a dráma, talán a legjelentősebb, a felismerés megkéséséről szóló görög tragédia párdarabjaként is felfogható: az *Oidipusz király* tragikumája is a nem kellő időben történő felismerésben rejlik. Az az Oidipusz, aki megválaszolja a szfinx reflektív kérdését, képtelen magára ismerni a dögvész okozójában. Míg az *Oidipusz király* filozófiai értelemben az önreflexiót problematizálja, addig *Sakuntala* drámája a másik felismerhetőségét, a szeretett lényre való ráismerést tematizálja. Kálidász művében persze könnyű a megoldás a problémára: ott az átok, amely érthetővé teszi, miért nem ismeri fel szerelmét a király; a felismerésnek különben evidensnek kell lennie. Novalis számára persze ez nem érdekes mozzanat, őt a felismerés elvi feltételrendszere érdekli. Hogyan lehet felismerni a halott kedvest a „parttalan tengerárban”?³⁸

A halott kedves felismerése a végtelen nem-létben

Elsőre kétségtelenül furcsa és obskúrus kérdésnek tűnik, hogy miként tudnánk felismerni halott hozzátartozóinkat, azonban ne feledjük, hogy Novalis nem a személyiséget megőrző, hipotetikus túlvilágon keresi a jegyesét, ha-

B. EMENEAU, „Kalidasa’s *Sakuntala* and the *Mahabharata*”, *Journal of the American Oriental Society* 82, 1. sz. (1962): 41–44, 41.

³⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi, 2004) 29. Korábban már szó esett Herder Arisztotelész- és Lessing-kritikájáról, azonban érdekes módon Herder a felismerés mozzanatára nem tér ki azon a szóban forgó szöveghelyen. Lessing viszont a *Hamburgi dramaturgiában*, amikor éppen Arisztotelész elméletét próbálja filológiai eszközökkel megvédeni az ellentmondásosság vádjával szemben, igen nagy szerepet szán a felismerés, a sorsfordulat és a szenvedés elkülöníthetőségének. Gotthold Ephraim LESSING, „Hamburgi dramaturgia”, ford. TIMÁR Ilona, in Gotthold Ephraim LESSING, *Válogatott esztétikai írásai*, 375–537 (Budapest: Gondolat, 1982) 418.

³⁷ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 29.

³⁸ NOVALIS, *Himnuszok...*, 17.

nem egy a lélekvándorlás elméletével is eljátszó koncepcióban, a lét és nemlét hullámozásában, a kiáradás és visszahúzódás dinamikájában kutatja a halott kedves ismertetőjegyeit.

Novalis számára a halál egészen sajátos értelemmel bírt. A már többször idézett *Virágpor*-töredékekben a következőket írja: „Az élet a halál kezdete. Az élet a halál kedvéért van. A halál egyszerre vég és kezdet, egyszerre elválás és szorosabb kötődés. A halál a redukció beteljesedése.”³⁹ Különösen talán ez az utolsó megjegyzés szorul értelmezésre: mit is jelent ebben az esetben a redukció? Novalis feltehetően itt Schellingtől kölcsönzi a kifejezést, és a hatványozódó természet lebontását, visszabontását érti alatta: valamiféle eredeti állapothoz való visszatalálást.⁴⁰ Bizonyos értelemben itt akár a gyermekkorhoz való visszatalálásra is gondolhatunk. Halál alatt Novalis nem a teljes megsemmisülést érti, hanem egyféle átalakulást, a szellemi kiteljesedés lehetőségét, az esetleges tulajdonságok elvesztését – szerinte lényünk essenziális formában tovább él.⁴¹

Ezen a ponton meg kell jegyezni, hogy Novalis filozófiai érdeklődése, ahogyan a kor- és pályatárs Friedrich Schlegel, illetve Schelling esetében is, alapvetően kétirányú volt: egyszerre igyekeztek a kanti-fichtei alapokon nyugvó idealista, valamint a jórészt Spinoza elméletére építő realista úton haladni. Ez a kettősség leginkább explicit módon Schellingnél jelenik meg: az idealista a szubjektívet vagy az „Intelligenciát” teszi meg elsőnek, hogy úgy közelítsen az objektívhez vagy természetihez, míg a realista éppen fordítva jár el.⁴² Habár Novalisnál ez az együttes jelenlét nem olyan egyértelmű, de az általánosságban mindenképpen elmondható, hogy az olyan korai művekben, mint a *Fichte-stúdiumok* még inkább az idealista utat követte,⁴³ majd részben Schelling hatására a természetfilozófia felé fordult.⁴⁴ Az olyan művekben,

³⁹ NOVALIS, „Virágpor”, 16.

⁴⁰ WEISS János, „A »mi« meghatározása mint romantikus program”, *Passim* 11, 1. sz. (2013): 69–85, 76–77.

⁴¹ Novalis erre már a *Fichte-stúdiumok*ban is utalt: a halál csak az egoizmus végét jelenti. NOVALIS, *Fichte Studies*, ed. Jane KNELLER, Cambridge Texts in the History of Philosophy (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) 147.

⁴² Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán (Szeged: Lectum, 2008) 17–18.

⁴³ Mivel ezekben a jegyzetekben Novalis többször alapjaiban kritizálja Fichtét, több értelmező jogosan vitatja ennek a szövegtörzshöz való irányultságát. A vita rekonstrukciójához lásd DALIA NASSAR, *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795–1804* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2014) 19–23.

⁴⁴ NASSAR, *The Romantic Absolute*, 51.

mint *A szaiszi tanítványok*, ezen a természetfilozófiai úton haladt, és a *Himnuszok az éjszakához* halál-felfogását is az objektivitás fenti elsőbbségéből kiindulva érdemes értelmezni.⁴⁵ Ezért a korábban említett redukció más irányban kiteljesedés is egyben: (Schelling szavaival élve) „negatív hatványozódás”,⁴⁶ a teljes elmúlás felé való approximatív közeledés, amely ugyanakkor az emberi lépteken túli tapasztalattal ruházza fel a szubjektumot. Novalis a végsőkig feszíti az objektív kiüresedés tapasztalatát (az objektum negatív hatványozását), amelynek komplementere a szubjektum pozitív hatványozása.

Miközben a létezés folytonosságának meggyőződése biztosítja azt, hogy a nem-lét leírás kísérlete nem válik elborzasztóvá és kétségbeejtővé, hanem a dikció inkább melankolikusan szép lesz, ugyanakkor a felismerés problémáját paradox módon még jobban megnehezíti. Hogyan ismerhetünk rá egy halott emberre, ha már semmilyen megkülönböztető jeggyel sem rendelkezik?

Novalis megoldása a problémára az, hogy a problémában magában egy nagyobb lehetőséget lát meg: lehet, hogy a halált követően csak egy esetlegességtől megfosztott, őslényegszerűség marad utánunk, azonban, valószínűleg életünkben mindig is ezeket a lényegiségeket kerestük, legfeljebb ezek ilyen-olyan esetlegességekkel társultak. Novalis a *Heinrich von Ofterdingen* jegyesének szóló ajánlásban így ír a kedvesről: „aki tükröződsz ősképként a nőkön.”⁴⁷ Novalis végső soron minden megjelenő alakzatban valami titkot, lényegyet keres, még ha ezek a lényegeket nem is különíthetők el teljesen a reprezentációjuktól. Tulajdonképpen a szeretett lény nem is a maga konkrétságában hiányzik neki, hanem eredeti, tiszta ősfarmáját akarja vizsgálni. *A Himnuszok az éjszakához* harmadik szakaszában a narrátor a születés kötelekeitől szabadulva végre meglátja a megszemélyesített, absztrakt másikat, a „Kedves” megdicsőült arcát, ezáltal megvilágosodik, s beindul a történeti és földrajzi korokon átívelő tapasztalatok sora:

Porfelhővé vált a halom – a felhőn át felém sugárzott a Kedves megdicsőült arca. Az örökkévalóság pihent a két szemében – megragadtam kezét, és

⁴⁵ Novalis a *Fichte-stúdiumokban* is többször érinti a halál, illetve a nem-lét gondolatát: egyebek mellett azt állítja, hogy a nem-lét adja a lét formáját, a halál teszi lehetővé az életet. NOVALIS, *Fichte Studies*, 79.

⁴⁶ Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, „Filozófiai rendszerem bemutatása”, ford. WEISS János, *Magyar Filozófiai Szemle* 55, 3. sz. (2011): 57–87, 68.

⁴⁷ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, 7.

könnyeimből csillogó, eltéphetetlen kötelék lett. Évezredek húztak alá a messzeségbe, mint viharfelhők.⁴⁸

Eonikus léttapasztalat a halálban

Bár a szöveg nyilvánvalóan rendelkezik krisztológiai–eszkatológiai aspektussal (utalások a kereszthalálra, Szűz Máriára stb.), azonban Novalis olyan szabadon bánik a keresztény anyaggal, hogy célravezetőbbnek tűnik, ha ezekben a megnyilvánulásokban inkább a transzcendencia és a transzcendentalitás iránti spekulatív rajongást, mintsem a szó hagyományos értelmében vett vallásos hitet látjuk.⁴⁹

Végezetül nézzük meg közelebről, hogyan is néz ki a halál utáni lét ideiglenes megtapasztalása Novalisnál. A redukciót megéltó narrátor sok olyasmit átél, amit a hétköznapi tapasztalat egyáltalán nem tesz lehetővé. Novalis ír egy bizonyos „kristályos hullámról” is, amellyel kapcsolatban jelzi, hogy az a köznapi lelkek számára észrevehetetlen.⁵⁰ Nem is csoda, hiszen a rendkívül lassú, geológiai folyamatok ritmikus megtapasztalása az ember számára elképzelhetetlen dolog. A geológiai tanulmányokat végzett, egyébként bányamérnök Novalis ezzel nyilvánvalóan tisztában volt,⁵¹ sőt ezzel az emberi léptéket messze meghaladó idővel akarta érzékeltetni a lét rendkívül lassú, de lüktető mozgását. Itt vissza lehet utalni a schellingi negatív potencialításra: a nullához közeledő, azt soha el nem érő redukció lelassítja az egyént, ezáltal felgyorsul a világ. Ebben a lelassult, szinte időtlen tapasztalatban, amelyet

⁴⁸ NOVALIS, *Himnuszok...*, 9.

⁴⁹ VALASTYÁN Tamás, »Mir dücht«: Transzcendentalitás és vágy – Kant, Hölderlin, Novalis” in *Töredékes dialektika: Írások Weiss János 60. születésnapjára*, szerk. BARTHA Judit és GYENGE Zoltán, 144–153 (Budapest: L’Harmattan, 2017) 153. Novalis Jézusa például poéta, papköltő, aki megjárja Indiát is, az emberiség őshazáját; mivel szerinte a költő és pap eredetét tekintve ugyanaz. NOVALIS, „Virágpor”, 20.

⁵⁰ NOVALIS, *Himnuszok...*, 10.

⁵¹ GURKA Dezső, „Az ásványtani tájékozódás szerepe a jénai konstellációban”, in *A romantika terei: Az irodalom, a művészetek és a tudományok intézményei a romantika korában*, szerk. GURKA Dezső, 107–118 (Budapest: Gondolat, 2009) 110–111. Az ásványtani ismeretek poétikai hasznosításához lásd VALASTYÁN Tamás, „Fémfák és kristályfüvek: Krízis, episztémé és poézis Novalis nyelvezetében”, in *Tudósok a megismerés színterein: A romantikus tudományok és a 18-19. századi tudóssztereotípiák*, szerk. GURKA Dezső, 237–245 (Budapest: Gondolat, 2012) 239–241.

Novalis szerint csak a halál – álmokban való, képzelet révén vagy valóságos – átélése nyújthat, tapasztalhatjuk meg a létezés ritmusát. A folyamatos és végtelen hullámmozgás, amely a lét és nem-lét között zajlik, a kiüresedés és telítődés oszcillatív struktúrájával társul, megvilágítja a novalisi reinkarnáció értelmét is: a halálban átéljük önnön redukciónkat, hogy aztán majd újra telítődjünk, és ismét hatványozva magunkat, éljünk egy másik életet.

III. A MÚLTIDÉZÉS MÓDJAI

Utazás és állomások

Szerb Antal regényének értelmezéséhez

Szerb Antal 20. századi regényét, az *Utazás és holdvilág*¹ meghatározza a menekülés motívuma, melyet főhőse, Mihály viselkedése képvisel. Éppen ezáltal, a romantikusok körében kedvelt motívum által kapcsolódik a szerző műve a magyar utazási irodalom romantikus alkotásaihoz. A regény színhelye Olaszország, ahová maga Szerb is többször elutazott. A déli ország, városaival többet jelentett neki az antik örökség emlékeit megőrzőknél.

Azt hiszem semmi sem volt olyan jelentős a számomra, mint öt déli utam, négy Itáliában és egy (idén augusztusban) Dalmáciában. Nem is értem, hogyan élhettem úgy, hogy nem ismertem ezeket az országokat. A jövő hónapban jelenik meg regényem, amelyet itáliai benyomásaim felhasználásával írtam, mivelhogy, mint tudod, nagyon takarékos ember vagyok.²

A szerző számára Olaszország jelentőségteljes. Éppen olyan vágyott úti célként jellemzi, mint főhőse Mihály, aki „úgy hordta magában azt a valamit, amit Olaszország jelentett, mint egy nagyon törekeny kincset, amit egyik percről a másikkra kiejthet kezéből” (108). Ahogyan a 19. században is, a 20. század elején az utazók útvonalának megválasztásakor még érződik a Grand Tour hagyománya, ezért Itália, annak városaival közkedvelt úti célja marad az

¹ A szövegben közölt oldalszámok forrása: SZERB Antal, *Utazás és holdvilág*, (Budapest: Magvető Kiadó, 1959).

² Szerb Antal levele Dionis Pippidinek 1937. szeptember 7-ei keltezéssel: NAGY Csaba, kiad., jegyz., *Szerb Antal válogatott levelei* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2001), 99.

utazóknak. Persze már teljesen más aspektusa miatt³ válik vágyott úti céllá. „Most már nemcsak az értelem keres táplálóanyagot az utazásban, hanem az érzelem tör új szenzációk felé.”⁴

A romantikus utazók jellemzője, hogy motivációjuk már magának az utazási élménynek az átélése, s annak keresése. Utazási indítékaik esetében a hasznosság elve mellé, illetve helyébe az örömszerzés, az újdonság varázsa, s annak megtapasztalása lép. Ez az utazás utáni vágy, s annak fokozódása a 19. században szorosan összefügg azzal, hogy „a romantikus felfogás új aspektust adott az utasnak: a keresztény középkor emlékei, a természet egyes szépségei csillagot kaptak az útikönyvekben”.⁵ Tehát az utazásokról szóló leírások, költemények megjelenésével, s azok olvasása által az ismeretlen, még idegen országok nevezetességei, – mind történeti, mind természetbeli, – szokásai, s a benne lakók életmódja, vonzóvá válnak az utazást tervezők szemében. Az utazásokról szóló leírások olvasása lehetővé teszi, hogy egyik helyről egy másikra a képzelete által jusson el az azokat olvasó, aminek köszönhetően egy vágyott utazás képe alakul ki benne.⁶ A gyakorlati tudnivalókat tartalmazó útikönyvek mellett megjelennek az utazásokról szóló költemények. Ezeknek elsődleges célközönségét adják az utazást tervezők, akik így kívánnak utazásukra felkészülni és megtervezni azt, más ország, más kultúra, más nép adottságainak számbavételével. A vágyódást táplálják a különböző olvasmányok, ami által „minden utazás célját egy elmosódott, távoli emlék fátyla fedi, s minden utazás e fátylat lebbenti föl”.⁷ Az élményszerzés vágya lesz az, ami a tapasztalatszerzés mellett meghatározza a romantikus utazásokat, s azoknak indíttatását. Az utazót ugyanis belső vágya, sokszor tudatalatti

³ A romantika által felállított nemzeti–kulturális megkülönböztetés Európa országait az északi és déli népek két különböző kultúrterületére osztotta, mely által a magyar nép – főként az osztrák hatásnak köszönhetően – a „kemény” északhoz tartozónak vallotta magát, a „lágy” dél helyett. Ezért is Itáliában a fantasztikumot, az egzotikumot és a másságot keresték és találták meg az oda utazók.

⁴ GYÖMREI Sándor, *Az utazási kedv története*, (Budapest: Gergely R. Kiadása, 1934), 110.

⁵ Uo., 121.

⁶ Kant az antropológia látókörének bővítését szolgáló eszközök közé sorolta az utazást, még ha „csak útleírások olvasgatásaként is”. A szülővárosát soha el nem hagyó filozófus magát az utazást tartotta helyettesíthetőnek az útleírásokkal. Az antropológia segédeszközei közé sorolta a világtörténet mellett a regényeket is, ami által az emberismeretünket gyarapíthatjuk. Lásd Immanuel KANT, *Antropológiai írások*, ford., szerk., jegyz. MESTERHÁZI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 10.

⁷ Michel ONFRAY, *Az utazás elmélete: A földrajz poétikája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Orpheusz Kiadó, 2011), 26.

kényszer hajtja, hogy útra kelljen. Szülőföldjét, a számára ismert világot cseréli fel egy még idegen, ismeretlen világgal, melyet megtapasztalni szándékozik. A közösségi és társadalmi kötöttségeket elhagyva, azoknak helyére a még felfedezésre váró, idegen világ izgalma, rejtélyes volta lép. Az utazó szándékosan szakítja ki magát a számára már ismert, otthonos közegekből, hogy másságot, más világot tapasztalhasson meg. Miközben eltávolodik és elhagyja a számára ismert világot, közelebb kerül önmaga megismeréséhez.

Szerb Olaszországban átélt és lejegyzett élményeinek a nyomai megtalálhatóak regényében, aminek előzményeit, filológiai hátterét és fogadtatásának történetét Havasréti József könyvében részletezi:

Fontosabb előzményei, illetve kontextusai közé számíthatjuk a kamaszkori Térey Benno-barátságot, majd a harmincas évektől Szerb olaszországi utazásait, illetve Kerény Károllyal kötött barátságát; filológiai szempontból a *Hogyan halt meg Ulpius Tamás?* és a *Romanticizmus* című töredéket, a *Hétköznapiak és csodák* regényelméleti fejtegetéseit, valamint *A harmadik torony* című esszé (...) Olaszország ábrázolását.⁸

A szerző életrajzi adatai, fennmaradt művei (naplójegyzetei) mind elősegítik a teljesebb képalkotást regénye kapcsán. Ahogyan a romantikus szubjektum alapvonásai közé tartozik az önreflexió, ezt maga a szerző is elvégzi úti élményei lejegyzésekor.

A harmadik torony olasz útja pedig utazás önmaga felé, a múltból hozott örökséggel és a jövő nagy egzisztenciális kérdéseivel való szembenézés felé. A léte problémákhoz való utazás motívuma ezt az írást már közvetlenül az *Utas és holdvilág* irodalmi és lélektani előzményévé teszi.⁹

Mihály, Szerb bujdosója

A bujdosó utazó nagyon közel áll, mind a kereső, mind a bolyongó típushoz. Ám, ahogyan el lehet különíteni a bolyongót a keresőtől, a bujdosónak is vannak jellegzetes vonásai. Alapvetően elmondható, hogy a bujdosó típust

⁸ HAVASRÉTI József, „Egyesek és mások...” *Utas és holdvilág (1937), Szerb Antal* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013), 384–440, 385. Kiemelés a szerzőtől.

⁹ POSZLER György, *Az eltemetett kamaszkor, Szerb Antal* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 326–336, 327–328.

egyben menekülőként is lehetne definiálni, ugyanis magával a bujdosással ezen utazót a menekülés motiválja. Menekülni valami vagy valaki elől. A menekülés magában foglalja a helyváltoztatást, mindaddig amíg a külső tényezők ezt lehetővé teszik. A céltalanság a bujdosó esetében csupán látszólagos, ugyanis az utazásainak hátterében, azaz a fizikális helyváltoztatásnak köszönhető bujkálás esetében mindig feltételezni lehet a valaki vagy valami előli menekülést, vagyis egy üldöző entitást, aki látható vagy láthatatlan – akár elképzelt – módon az utazó nyomában jár.

Szerb regényének főhősére, Mihályra jellemző a menekülő attitűd, hiszen gyermekkorától kezdve úgy érzi, hogy valaki folyton figyel: „mikor olvastam, sokszor úgy éreztem, hogy valaki áll a hátam mögött, és belenéz a könyvbe, amit olvasok”, vagy „éjszaka rettenetes rémülettel arra ébredtem, hogy valaki áll az ágyam mellett, és néz engem” (25). Ezekhez az üldözési hallucinációkhoz, a figyelés/megfigyelés folytonos érzéséhez köthető az az örvény „mint legszörnyűbb szimptóma” (26), mely Mihály életét végigkíséri. Dr. Ellesley – a főhős angol orvos barátja – később az agorafóbia egyik nemének diagnosztizálja az örvény-érzést. Az agorafóbia ma használatos, hivatalos meghatározása szerint, szorongást jelent „olyan (nyilvános) helytől-helyezettől, ahonnan nehéz elmenekülni”.¹⁰ Szerb főhősének, Mihálynak a bujdosása a világ normáival szembeni dacolás, és az étellel járó konvencióktól való menekülésnek köszönhető.

Az önreflexió és az örvény-érzés

A főhős kezdeti, gyermekkori komfort zónája az Ulpus-ház lett, aminek kamaszkorában rendszeres látogatójává válik. „Közöttük megtaláltam önmagam. Rájöttem, hogy miért éreztem magam a szülői házban mindig szégyelleni való idegennek. Mert ott a tények uralkodtak.” (34) Idővel inkább otthonává válik, mint szüleinek háza.

Az Ulpus testvérek, Tamás és Éva segítségével Mihály megszabadulhatott a társadalmi kötöttségektől (szereptől, melyet be kell töltenie), ami úgy érezte nyomasztóan hat rá, és egy más világ, egy általuk közösen teremtett világ részévé válhatott. Ezt a más világot, az Ulpus-ház atmoszféráját a regényben

¹⁰ Az agorafóbia meghatározása: NÉMETH Attila, szerk., *A pszichiátria rövidített kézikönyve* (Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2011), 293.

visszaemlékezései, a nosztalgia élményét kiváltó emlékei nyomán ismerhetjük meg. Ahogy a mindennapi életben vannak bizonyos szabályok, melyek alkalmazkodást kívánnak az egyéntől, így Mihály tudta, hogy nem élhet „kétlaki életet”: „Ahhoz, hogy otthon lehessenek az Ulpius-házban, nekem is el kellett szakadnom a tények világától.” (35) Ezt meg is tette, ugyanakkor folyton olyan érzése volt, mintha becsapná a testvéreket viselkedésével, a teljes alkalmazkodás látszatával, aminek köszönhetően az Ulpius-ház játékaival által reprezentált világ részévé válhatott, de mégis saját maga szemében kívülálló maradt. „Mert ami nekik természetes szabadság volt, nekem nehéz görcsös lázadás.” (36) A megfelelési kényszer, a valahová tartozás vágya természetsszerűleg nem változtatta meg, viszont jól illett a játékok során betöltött áldozat szerepköréhez. Az áldozat szereppel együtt járt a kiszolgáltatottság, a meghalás, a halál erotikus aktusa.¹¹

Az Ulpius-korszak elmúlásával Mihály a felnőtt életét kezdi meg. Minden erejével „konformizálódni” próbál, a társadalmi és családi elvárásoknak megfelelően. Állást vállal apja cégénél, feleségül vesz egy előkelő nőt, akivel korábban viszonyt folytatott, próbál beilleszkedni: „megtanult bridzsezni, sielni és autót vezetni” (87), megerőlteti magát, hogy más legyen és olyan életet éljen, amelyet mások elvárnak tőle. „Ha nem házasodik meg, s nem az a szándéka, hogy szabályszerű olaszországi nászúttal kezdődő házaseletet éljen, talán mindmáig halogatta volna az olaszországi utat.” (11) Azt az utat, melyet Mihály a felnőtt dolgok közé sorolt.¹² Az olaszországi utazással járó félelem a főhős részéről nem volt alaptalan. Ugyanis éppen ennek az utazásnak köszönhetően hagyja maga mögött addigi „ál-felnőtt életét”, és miközben bolyongóvá, majd bujdosóvá válik, eltávolodva egy felvállalt szereptől és élettől, egyben közelebb kerül önmaga megértéséhez is.

A nászút, a nász jelképes elhálásának útja, vagyis maga a házasság megkezdése, a házasság Mihály számára az „utolsó és leghősiesebb megerőltetése.” (88) A 20. század elején már szokássá vált – a kispolgárok körében is – az olaszországi nászút, „hiszen ma is nászútra utaznak azok, akik szabadulni akarnak minden kötöttségétől annak a közösségnek, amelyben felnöttek és amellyel összenöttek, szabadulni, és – mint két *csupas lélek* – határtalanul

¹¹ Erről bővebben lásd EISEMANN György, „Halálmitosz, nyelv, szubjektum (Szerb Antal: *Utazás és holdvilág*)”, in EISEMANN György, *A folytatódó romantika*, 149–179 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999); HAVASRÉTI, „Egyesek és mások...”.

¹² „Olaszországot is a felnőtt dolgok közé tette el, mint az ivadékok nemzését, titokban félt is tőle.” SZERB, *Utazás és holdvilág*, 11.

nyílnak lenni egymáshoz”.¹³ Bár Erzsivel való közös utazásának kezdetén Mihály megnyílik felesége előtt és mesélni kezd gyermekkoráról, az Ulpiusházról, hajlamáról, szimptomájáról, ugyanakkor ez nem azt eredményezi, hogy közelebb kerülne hozzá, hanem éppen hogy növeli a távolságot kettejük között. Mihályt olaszországi utazása során nosztalgia keríti hatalmába,¹⁴ s miközben gyermekkori emlékei – ekkor még nem tudatosan – felidéződnek benne, például a ravennai mozaikok látása nyomán, melyről eszébe jut, hogy „együtt nézték ezeket, Ervinnel, Ulpius Tamással és Évával, Tamás húgával, egy nagy francia könyvben Ulpiuséknál” (17); érzései ellentétben állnak eredeti szándékával, „hogy komoly házassága révén végleg bevonuljon a felnőtt, komoly emberek sorába”. (68) A nászút alkalmával az előzetes olvasmányából ismerős, ugyanakkor idegen országban felfüggesztődnek az őt is hatalmába kerítő társadalmi elvárások, így Mihály eltávolodva a hazai légkörtől, az ottani ismerősöktől, a vállalt „ál-életétől” (a magatartási normáktól), megkezdi bolyongását a velencei sikátorokban, ami már magányos formája az úton levésnek, mondhatni önként vállalt száműzetés. Ekkor még céltalan, csupán ösztönszerűen, benső szükségletként jelentkezik nála a bolyongás.

Mihály bujdosásának előzménye, hogy feleségével Róma felé utazva, ha nem is tudatosan, de legalábbis a szándékoltság egy bizonyos fokával, Mihály rossz vonatra száll vissza út közbeni kávézását követően.

Az utazási izgalom és az a csodálatos megoldódási folyamat, amit az olasz táj idézett fel benne, és az, hogy egész nászútján úgyszólván egyfolytában ivott, és sosem aludta ki magát, mind elősegítették összeomlását. És főképp ez: amíg az ember jár, nem veszi észre, hogy milyen fáradt, csak akkor, amikor leül. Mihályon is csak attól kezdve hatalmasodott el tizenöt év kumulálódott fáradtsága, hogy Terontolában akaratlanul, de nem szándéktalanul, a másik vonatra szállt, a másik vonatra, ami Erzsitől egyre távolabb vitte, a magány és önmaga felé. (88)

Az úton levéssel, az utazás aktusával kerül párhuzamba Mihály addigi megérett életé, melynek fáradtságos voltában a megpihenés, a lelki megnyug-

¹³ KERÉNYI Károly, *Hermés az Odysseiában: Hermész, a lélekvezető*, ford. TATÁR György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 15–23, 19. Kiemelés a szerzőtől.

¹⁴ A nosztalgia az (annak érzése és hangulata), amit a szerző az *Utas és holdvilág* írásakor alapul vesz, meghatároz. Szerb Antal levele Dionis Pippidinek 1937. január 5-ei keltezéssel: „Most regényt írok a nosztalgiáról. Olyasminek kell lennie, mint a Le Grand Meaulnes és a Les Enfants terribles. A regény cselekménye természetesen Itáliában játszódik.” NAGY, *Szerb Antal...*, 96.

vás egy pillanata idéződik meg. Kezdeti zavarodottságban ugyanis ráeszmél, hogy maga mögött hagyta (megszabadult) az egyetlen olyan tényezőtől, Erzsi személyétől, mely a felnőttek világához, a konvenciókat megtestesítő otthoni élethez kötötte. A feleségétől való elválás, mint az utolsó fizikálisan is jelenlévő kötöttségtől való szabadulás, elkerülhetetlen volt.

A város és táj hangulata kapcsolatban áll Mihály aktuális lelkiállapotával. Bolyongásának kezdetén a velencei sikátorok képe „rózsaszín” és „ölelő” benyomást keltenek, majd bujdosásakor a spoletói sikátorok már „sötétebbek és fenyegetőbbek lettek” (67). Az egymástól eltérő jellemzés, a főhős megváltozott lelkiállapotához köthető. Míg Velencében, olaszországi utazásának első állomásán a város utcái, sikátorai lehetőséget kínálnak neki az eltávolodásra, a magány átélésére, amire vágyott, addig a spoletói sikátorokban, ahová mint bujdosó érkezik, megváltozik érzékelése is. Ismét jelentkezik hallucinációja arról, hogy valaki követi, s ennek köszönhetően a város utcái a beszűkült tér érzetét keltik, „a sikátor azért is nyugtalanító hely, mert nehéz elmenekülni belőle, a sikátor voltaképpen egy *labirintus töredéke*, vagyis a veszély helye”.¹⁵ A sikátorok nyomán felidéződő labirintus képe úgy jelenik meg, mint egy az utazó szubjektum által nem uralt, nem uralható tér jelképe, azáltal, hogy nem tudni, hol van a vége, mi vagy ki található benne. A labirintus képe idéződik meg akkor is, mikor a főhős londoni emlékeit, s ott átélt élményeit meséli el Dr. Ellesley-nek.

Mihály már gyermekkorában is különc volt, hallucináció voltak, üldözési mániában szenvedett, melyhez a legszörnyűbb élmény, az örvény-érzés társult.

Az örvény, így, ahogy mondom. Időnként úgy éreztem, hogy megnyílik mellettem a föld, és egy rettenetes örvény szélén állok. Az örvényt azért mégsem kell szóról szóra vennem, sose láttam ezt az örvény, nem volt vízióm, csak éppen tudtam, hogy ott van az örvény. Illetve azt is tudtam, hogy nincs ott, csak képzelem, hiszen tudod, milyen komplikáltak ezek a dolgok. (26)

Az örvény-érzés, melyről ő maga számol be feleségének a regény első részében, jelentőségteljes. Ez a hallucináció ugyanúgy elképzelt veszélyforrás, mint ahogy figyelőjének, később üldözőjének sincs fizikális volta, ugyanakkor Mihály számára nagyon is valóságos és intenzíven átélt élményként

¹⁵ HAVASRÉTI, „Egyesek és mások...”, 403. Kiemelés a szerzőtől.

jelenik meg, miközben nem tehet ellene semmit. Nem szabadulhat az örvénytől, mely gúzsba köti, aminek köszönhetően megdermed, s nem tud mozdulni. Mintegy szimbolizálja azt a normarendszert, mely a világban uralkodik, s ami ellen a főhős – kezdetben, még viszonylagos elfogadása és tudatos beilleszkedése előtt, bármennyire is szeretne tenni valamit, – nem tehet semmit. Valóságként éli meg ezt az érzést, ahogy a társadalmi elvárásokat is valóságosan látja, és tudja, hogy alkalmazkodnia kell, vagyis annak megfelelő életet kell élnie, bár mindig közel áll az örvény szájához, ami ellenállására csak növekszik. Sejthető már a regény elején, mikor Mihály először beszél szimptomájáról, hogy ettől az érzéstől valamilyen módon megpróbál megszabadulni, vagy legalábbis próbál elszökni előle. Kerényi Károly az utazók elszökésének attitűdjét a lebegés állapotával kapcsolja össze, vagyis olyan állapotról beszél, amikor az utazó „mindenkitől elszökőben van, önmagától is”.¹⁶ Mihály az örvény megjelenésekor úgy érzi, megnyílik lába alatt a talaj, s mivel ez ellen semmit nem tud tenni dermedtségének köszönhetően, létrejön nála (hacsak átmenetileg is) a lebegés állapota. Amikor az utazó szilárd talajon nem tudja „lábát megvetni, [számára] csak tovább-lebegés van élet és halál között”.¹⁷ Magával az elszökéssel – a lebegés állapotába kerülve – az utazó valóság érzete, érzékelése megváltozik, „körülötte minden kísérteties-valószínűtlenné válik, önmagát is szinte kísértetszerűnek érzi”.¹⁸ Ez egybeesik Mihály látásmódjával is, mivel Dante nyomán, Olaszországot a földi paradicsomhoz hasonlítja, amit úgy említ meg, mint a purgatórium helyének ormán átmeneti állomás: „túlvilági repülőter”.

Szerb főhőse abban a fejezetben válik bujdosóvá, melynek maga a szerző is *A bujdosó* nevet adta,¹⁹ vagyis a regény második részben. Ekkor kísérteties, önmaga árnyképének jellegét a szöveg is hangsúlyozza:

ha egy [olaszországi] polgárember találkozott volna vele bolyongásának harmadik vagy negyedik napján, bizonyára nem tartotta volna turistának, csak örültnék. Nem borotválkozott már, nem mosdott, nem aludt levetkőzve, csak

¹⁶ KERÉNYI, *Hermés az Odysseiában*, 19.

¹⁷ Uo., 20.

¹⁸ Uo., 19.

¹⁹ Ennek a fejezetcímnek köszönhetően használom a bujdosó kifejezést Szerb regényének főhősére, vagyis szem előtt tartva a szerző szándékát, aki maga így definiálja Mihály alakját, miközben ez a megnevezést, a vele járó jellemzőknek köszönhetően, vagyis a főhős regénybeli (teljes) viselkedését és cselekedeteit szemügyre véve, átfogóan lehetne menekülőnek, elszökőnek is nevezni.

menekült. És belsejében minden összezavarodott [...] csak azt tudta, hogy nincs visszatérés. (87)

Benső utazása, s egyben fizikális helyváltoztatásai lévén is úgy tűnik, folyton menekül. Menekülni kényszerül valaki, vagy valami, de leginkább önmaga elől. Az elmúlt években tanúsított erőltetett viselkedése, a beilleszkedési (társadalmi) kényszer, a normáknak való megfelelés, személyiségével nem volt összeegyeztethető, éppen ezért menekülése közben, felidézve múltbéli eseményeit „a sok üldöző személy és dolog, az évek és az intézmények vizionáló agyában mind valami konkrét szörnyetegszerű formát öltöttek” (87). Az örület, a vadság egy bizonyos fokához, az ismerős és mégis idegennek érződő benső énjéhez társul romantikus közegként az egzotikus – ismerős-idegen – olaszországi táj, a holdvilágos éj, mely a romantikus örök vándor képét idézi meg, a folyton úton levőt, akit Hermész oltalmaz, s akinek útmutatást ad.²⁰

Benső énjének addigi elnyomására, önmaga megtagadására Mihály akkor eszmél rá, mikor utazásainak köszönhetően eljut az olaszországi Gubbio városába, ahol találkozik régi barátjával Ervinnel: „Nem tudott ellenállni a vallomásnak, amely ki akart törni belőle. Beszéd közben minden tudatosodott, ami szökése óta ösztönösen élt benne” (132). Ez a felismerés lesz az, ami Mihály utazásának fontos állomása, s egyben bujdosásának végét is jelenti. Az önmaga számára bevallatlan érzések, melyek megfogalmazódtak már bensőjében, azaz, hogy „nem tudja, mihez kezdjen” és „hogyan térhetne vissza önmagához” (133), akkor váltak realitássá, mikor szóban is ki tudta őket fejezni.

Epilógus

Mihály a regény többi szereplőjéhez képest „átmeneti jelenség, aki sem az autentikus lét (az »erősebb lét«) kockázatát és fájdmát, sem a polgári élet korlátait nem akarja vállalni; egyiktől a másikhoz menekül”.²¹ Ezt az átmeneti állapotot a főhős esetében tekinthetjük úgy is mint a Szerb által jellemzett romantikus karakter kettősségét. „Mikor [a romantikus karakter] tudatára ébred a beállott hasadásnak öntudat és öntudatlan közt, dass

²⁰ Bővebben lásd KERÉNYI, *Hermés az Odysseiában*.

²¹ HAVASRÉTI, „Egyesek és mások...”, 392. Kiemelés a szerzőtől. Erre utal az a tény is, hogy „a regény fontosabb szereplői közül egyedül Mihálynak nincs vezetékneve”. Uo., 392.

ich eins und doppelt bin [Hogy én egy és megkettőzött is vagyok], tovább már semmi sem bizonyos. Élete problematikussá válik, és keresi a kiutat.”²² Vagyis Szerb főhősének útja, az olaszországi utazás során bejárt városok egyben a benső útkeresés állomásait is szimbolizálják, ezáltal Mihály benső utazásának állomásai válnak. Hiszen „megoldás lehet a romantikus örök-vándor számára: 1. meghalni, 2. megbolondulni, 3. a valóság nem ad megállást, de megtalálhatja [...] egy eszmében”.²³ Ehhez kapcsolódnak azok a lehetőségek, melyeket a regény világában annak szereplői valósítanak meg, vagyis a polgári világból való kitörés bizonyos, lehetséges (élet)formái.²⁴ A felnőttek a munka világához tartoznak, ilyen Mihály felesége: Erzsi, s az ő első férje: Zoltán is. Zoltán, akinek a társadalomban betöltött szerepét hangsúlyozva a szöveg többször kitér magas beosztására, illetve anyagi javaira, amik Mihály fölé emelik (legalábbis a konvenciók világában, és Zoltán saját értelmezése szerint). Legerősebben Zoltán személye képviseli és jelképezi is a főhős számára a felnőttek, a munka, a pénz világát. Erzsi személye, aki szintén a felnőtt világ része, szeretne kitörni ebből a világból, s bár saját magának is bevallja, hogy Mihály révén szeretett volna más életet élni, ugyanakkor a perzsa személye nyomán kínáló alkalmat elszalasztja, megrémül a még ismeretlen, számára idegentől, és visszamegy első férjéhez, Zoltánhoz. Ugyanakkor, a regény romantikus szereplői mindannyian választott újukon járnak és ezáltal beteljesítik sorsukat, erre utal Éva is, mikor azt mondja Mihálynak: „Te nem vagy Tamás. Tamás halála csak Tamást illeti meg, mindenki keresse a saját halálát” (265), addig a főhős a mintaként is szolgáló lehetőségeket elutasítva, – akár tudatosan mint Ervin, János, Rudi kapcsán, akár tudattalanul, ahogy Tamás sorsa esetében, – lemond romantikus illúzióiról.

Megint megkísérli azt, ami tizenöt éven át nem sikerült: konformizálódni. Talán most sikerül. Ez a sorsa. Megadja magát. A tények erősebbek voltak nála. Megszökni nem lehet. Mindig erősebbek, az apák, a Zoltánok, a vállalatok, az emberek. (265)

Ezáltal a lemondás által már nem is valósíthatja meg a romantikus vándor útját, s ez az oka annak, hogy nem találhat rá, Ervinhez hasonlóképpen egy eszmére, mely megállását, megnyugvását segítené, ahogy ezzel függ össze az

²² SZERB Antal, *Naplójegyzetek (1914–1943)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 105.

²³ Uo.

²⁴ Erről bővebben lásd: HAVASRÉTI, „Egyesek és mások...”, 390–392.

is, hogy nem lesz öngyilkos, Tamáshoz hasonlóan. Ahogyan a szerző is zárja sorait Mihály életét előrevetítve: „Élni fog ő is, mint a patkányok a romok közt. De mégis élni. És ha az ember él, akkor még mindig történhetik valami” (266).

NAGY BEÁTA · (ELTE, Budapest)

Hangulat és képzelőerő – A jelenlét anyagtalansága

(Harsányi Kálmán: A kristálynézők)

„Aki önmagán túl kíváncsozik, lehetetlent akar”¹

A művészregények szövegvilágában lényegi kérdésként áll elő valóság és művészet kibékíthetetlen viszonya. Harsányi Kálmán ezt a kérdést már *A kristálynézők* bevezetőjében érinti, mely fontos poétikai észrevétellel áll össze. Művészregénye élére helyezett *Előszófélében* (többek között) a szöveg műfaji bizonytalanságát kiemelve a műalkotás kiindulópontjának kérdéséről a következőket fogalmazza meg:

Az életből, a világból, a gondolatok és érzések végtelen tömegéből ki-ki annyit ért meg, amennyi kifejletten, fejledezőben vagy csírában benne magában is megvan. Azért nevezzük az értő és érző felsőbbrendű embert – némi hiúskodó túlzással – mikrokozmosznak. (...) Vagyis egyszerűen csak bő tartalmú énnel, akiből – alkotni vágyó ösztön sugallatára s tudatos érlelések után – akár egész énrajok nyüzsöghetnek ki, mint ahogyan, teszem föl, a *legfelsőbbrendűek egyikéből, Balzacból* kinyüzsögtek.

Az énegyének illetén termelése, a bennünk meglévő csírák kifejlesztése a szülő én méhén kívül, az agyvelő legtelevényebb földjén: a *képzeletben* történik. (5–6)

Alakjaim – az életből, vagyis az életnek bennem folyó képéből kiszakítottak s kifejlesztettek – már élnek, s múlttal mögöttük, jövővel maguk előtt, várják a

¹ HARSÁNYI Kálmán, *A kristálynézők* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993), 428. (A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom a főszövegben.)

sort. (...) *A kristálynézők*, ez a regény, regénydarab, vagy minek nevezzem, csak egy ember sorsát intézi el, nem valamennyiét, aki benne szerepel. (9)

Az *Előszóféleben* két lényegi vonást emel ki a szerző: egyfelől azt, hogy a cselekményidő tekintetében a szöveg nem törekszik nagyívű élettörténet ábrázolására (mindössze 12 nap eseményei alkotják a regényidőt, noha az elbeszélés képes artikulálni a régmúlt történéseinek jelenbe fordulását is); a „regénydarab” csupán egy-egy életből vett alak „sorsát”, történetét beszéli el, egy sajátos életszakasz eseményeinek részletezésével. A szereplőinek nincs kész és befejezett története, az elbeszélés során és után is folyamatosan íródik tovább; kizárólag egy folytonos létesülésről beszélhetünk – ennek legpontosabb szemléltetése Balogh Fábíán regénydarabja, *A kristálynézők*. Harsányi a „regénydarab” kifejezéssel utal az élettörténet egységes átlátásának lehetlenségére és az ebből adódó töredékességre is, melyet a szöveg a főszereplő múltjának különös regénybe-illesztésével éri el, vagyis a személytörténet részét képező múltbeli események nem hétköznapi szemléltetésével.

Az író e bevezetővel azonban nemcsak a mű megírásának háttérére reflektál, hanem a regényírás kiindulópontjának helyét is tematizálja. Pontosabban a műalkotás gondolatának megszületését és alapszituációját kutatja. A művészi teremtést – hasonlóan a Kemény Zsigmond-i regényfelfogáshoz – Harsányi sajátos módon nem az érzelemben és nem is a tudatban ismeri fel, hanem sokkal inkább az agyvelő egy részében, a képzeletben.² A minket körülvevő világ érző és értő tapasztalata a képzeletbe befészkelő gondolatcsírába sűrűsödve a műalkotás tétjévé válik.³ Az is megfogalmazódik ezekben a sorokban, hogy a regényíró olyasvalaki, aki a teremtő képzelet révén „énrajzok” megalkotására törekszik. A festőművészetből kölcsönzött formanyelvvel kifejezett „énrajz” a fő figura élettörténetét megalkotó „műfajként” (mint „regénydarab”) is értelmezhető. Harsányi gondolatmenetét azonban követi a regényírás gesztusára vonatkozó munkafolyamat leírása:

² A regény éppen az önreflexivitása felől tud újat mutatni. A mű gondolati tartalmának, művészet és valóság izgalmas viszonyrendjének kérdéseit méltatja Gergye László is. Vö. GERGYE László, „A beszéd primátusa (Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*)”, in GERGYE László, *Az arckép mágiája*, 101–126 (Budapest: Universitas Kiadó, 2004).

³ Ahogy arra már a 19. században Coleridge rámutat a képzelőerő és a költői teremtés egységéről szólva, valamint a fantázia és a képzelőerő elkülönítését szem előtt tartva. Lásd Samuel Taylor COLERIDGE, „Biographia Literaria XIII. fejezet”, in *Angol romantika*, ford. PÉTER Ágnes, 202–209 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003).

Maga a regényírás vágya akkor kezd bennünk ébredezni, mikor már *körülfog-*
nak (kiemelés tőlem – N. B.) a magunk teremtette alakok, a kicsiny csírákból
fölsarjasztottak, a félig fejlettből teljessé növeltek: a napról napra, évről évre
folytatott éber álmaink eleven, hús-vér egyénekké érett ködgomolyagai. (6)

Harsányi alkotásfolyamatában a képzeletben létrejött „regénydarab” karak-
terei, „énrajzai” permanens alakulásai/változásai egy folyton együttálló jelen-
létet követel meg regényíró és regénykarakter között, mely az alkotófolyamat
különös hangoltságát is kiemeli. A regényalakok által körülfogott hangulati
hatásnak, ennek az együttes jelenlétnek a kronotoposza pedig a képzelőerő.
Ugyanakkor Harsányi nem azt mondja, hogy amint előáll egy karakter, egy
jellem, azt azon nyomban papírra kell vetni; helyette azt hangsúlyozza, hogy
az alakok *körülfogják* és évről évre ködként gomolyognak képzeletében –
jelenlétük még anyagtalan, noha maga az író a testi/fizikai jelenléte jellemző
tulajdonsággal éppen hogy kézzelfogható mivoltukban hús-vér egyénekként
érezkelteti őket. E ködgomolyag-szerűen körülfogott, képzetekből álló álla-
potot nevezhetjük alkotó/teremtő jelenlét-tapasztalatnak, mely preverbális
folyamatként készíti az írásaktust.⁴ Az ebből keletkezett regényformát pe-
dig az „énrajz” kifejezése írja le legpontosabban. A képzelőerő megértésre

⁴ Itt érdemes egy világirodalmi kitekintést is közbe iktatni: bár egy bő évtizeddel később, de Virginia Woolf írásművészetében található rokon elképzelés erre az összetett jelenléttapasztalatból kibomló regényalkotási módra. A *Vázlat a múltból* (*A Sketch of the past*) című önéletrajzi írásban számol be az írónő arról, hogyan képzeli el a regény születésének gondolatát egy sajátos jelenlétérzet összefüggésrendjében: „Negyvenegynéhány éves koromig (...) anyám jelenléte rögeszmésen foglalkoztatott. Hallottam a hangját, magam előtt láttam őt és napi teendőim végzése közben el tudtam képzelni, mit is tenne vagy szólna. Egyike volt azoknak a *láthatatlan jelenléte*nek, amelyek végül is minden életben olyan fontos szerepet játszanak. (...) Aztán egy nap, látszólag az akaratomtól független rohamomban kitaláltam *A világitótoronyt*. (...) Nagyon gyorsan írtam meg a könyvet, és amikor kész volt, akkor már békén hagytott anyám. (...) Mégis, ezek a láthatatlan jelenlevők rángatják »ezen emlékiratok alanyát« mindennapi életében erre vagy arra, s ők azok, akik megfelelő helyen tartják.” (Kiemelés tőlem – N. B.) Mindezek alapján az emlékezés és az írás egymást feltételező összefüggésben lépnek elő. Woolf a múltbéli státuszt felszámolva „láthatatlan jelenlétként” („*invisible presence*”) tartja számon a múlthoz tartozó, a múltat képviselő alakokat. A „láthatatlan jelenlét” mellett pedig az általa „nem-lét”-nek („*non-being*”) nevezett állapotot is hozzá rendeli a jelenléthez – utalva azokra a dolgokra, amelyekre az ember nem emlékszik. A „nem-lét” állapota túllép az emlékezés aktusán, de mindkét esetben az elbeszélésre törekvő léthelyzetet kell felismerni. „Az igazi regényíró valahogy mindkét létmódot tudja közvetíteni.” Woolf ontológiai szemlélete a jelenlét hármas tagolódásaként tétéleződik (lét, nem-lét, láthatatlan jelenlét egységeként), amely lényegesen összefonódik a regényírás folyamatával. Az írás valahogy a tudatalanhoz kezd így kötődni. A múlt szereplőit, a láthatatlan (azaz már nem létező) jelenlevőket, mondhatni az emlékezést provokáló múltat az írás aktusának függvényében a jelen valóságához

törekvő hangoltsága tehát a műalkotásban válik kézzelfoghatóvá. A jelenlétet ebben az esetben valahogy úgy ragadhatnánk meg (Kelemen Pál *Jelenlét: golyónyomok a falban* című tanulmánya nyomán), mint valami olyan „ittlétet”, ami jelentéktelenségében tárul föl és atmoszféraként vesz körbe minket – minden rendhagyó és különleges pillanatnyiságot nélkülöző, folyamatosan fennálló, állandó létezőként.⁵ Persze ebből a megfogalmazásból egyszerre hallhatjuk ki Martin Heidegger terminológiáját is, a világban-benne-lét és a belevettség, az ittlét (a *Dasein*) megértés-tapasztalatát,⁶ és a jelenlét-fogalom egy nem-hermeneutikai, gumbrechtli elgondolását is.⁷ Az alcím regényből kiragadott mondata – az önmagamon túli állapot lehetetlensége – éppen erre a létbevetettségre utal, s a regény azt a feszültséget domborítja ki Balogh Fábián és a kristály történetén keresztül, amely mégis e szorítással küzd.

Koramodern művészegzisztencia

A kristálynézők különös összefüggésrendben mutatja föl a művészet képzeletben létesülő létmódját és a jelenlét viszonyrendszerét, amennyiben a képzelőerő mozgatta emlékezés terébe több esetben is egy-egy műalkotás áll.⁸ E két egymástól elválaszthatatlan kategóriát a regényvilágban az emlékezés

köti. A regényszerveződés hasonló példáját látjuk a korábbi keletkezésű Harsányi-műben, melynek regényíró főszereplőjét éppen életének láthatatlan jelenlétei blokkolják művészi teljesítménye létrehozásában, melynek hatására a képzelet mesterséges művészi világába menekül. A szöveghelyeket lásd Virginia WOOLF, „Vázlat a múltról”, in *Egy jó házból való angol úri lány. Önéletrajzi írások*, ford., szerk. és bev. SÉLLEI Nóra, 27–137 (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1999), 34, ill. 47.

⁵ KELEMEN Pál, „Jelenlét: golyónyomok a falban”, *Kalligram: Művészet és gondolat* 23, 12. sz. (2014): 60–70.

⁶ MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István (Budapest: Osiris Kiadó, 2001²).

⁷ HANS ULRICH GUMBRECHT, *Stimmungen lesen* (München: Carl Hanser Verlag, 2011).

⁸ Noha e tanulmány nem a művészegényben megjelenő műalkotások poétikai funkcióinak értelmezésére törekszik, inkább a képzelőerőben létrejövő hangoltság regénybeli szerepének felmutatását tűzi ki céljával. Arany Zsuzsanna a regényben előforduló valamennyi (képző)művészeti alkotás szimbolikus szerepének jelentőségét feltárja Fábián karakterének vonatkozásában. Lásd ARANY Zsuzsanna, „Művészetábrázolás Harsányi Kálmán *A Kristálynézők* című művében”, in *Regények, médiumok, kultúrák*, szerk. KOVÁCS Árpád, 198–210 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2010).

különböző módjai (a képzelőerő dimenziója) és a hangulat módusai (mint a jelenlét dimenziója) fűzik össze. A szöveg ugyanis egy sajátos karaktertípust hoz létre, amelynek központi jellemalkotó jegye a hangulat uralta személyiség. A művészregény főszereplője egy regényíró, Balogh Fábrián, a koramodern művészegzisztencia sajátos figurája. Mániákus alkotó művész, akiről kiderül, hogy képzeletének írásmániákus rabjaként képtelen a jelenben élni, s hosszú időre képtelen az írásra is. Amikor mégis kísérletet tesz arra, hogy ne váljon a múlt rabjává, akkor az írás hagyja cserben. Alkatta a (le)hangoltság felől kerül kidolgozásra. Fábrián története azt a bonyolult ívet tárja fel, ahogy emlékezés és jelenlét viszonyrendje egymás felszámolásába csap át. A továbbiakban éppen ezt a (fokozatos lépülési) folyamatot kívánom kidomborítani Fábrián személytörténetének jellegzetes jeleneteit kiemelve.

A cselekményt átszövik Fábrián fel-felbukkanó tragikus emlékképei. Az emlékezés – sokáig éppen az emlékek hosszú ideig tartó elfojtása – vezet saját (több lépésben kialakuló) kudarcához is.⁹ A múltra vonatkozó töredékes élményfoszlányai ugyanis hét év óta gátolják a regényírásban – azóta, hogy ideggyenge felesége, Júlia elégette kéziratait, (köztük kétkötetes regényét a *Budapest lelkét*), valamint megölte közös kislányukat. A teremtő képzelet egy leblokkolt módja, és ezáltal a jelenlét egy felfüggesztett, kizökkent állapota mutatkozik meg e léthelyzetben. Élettörténete így több ízben számolódik föl, szó szerint anyagtalanná válik. A megsemmisített írás és a kiontott élet víziója („az agyában szüntelenül égő fehér betűk” [431]) Fábrián alkotó vágyát, az írásaktust is megszüntette. A cselekmény szintjén bekövetkező tragédia fordul át a szereplői tudat metaforájába az „égő betű” képében.

Júlia tehát a teremtéstől fosztotta meg a férfit, aki a kristálynézés rejtelmibe menekül élete tragédiája elől. Fábrián a tragédiát követően vidékre vonult, és hét évet töltött távol Budapeستől. A távollét alkalmat adott számára egy sajátos kristály létrehozására és tökéletesítésére. E hét (meseinek ható) év után azonban újra visszatért a városba – „az élettelen életből vissza az igaziba” (279), és a regény épp első Budapesten töltött estéjével indítja a cselekményt. Az első városi impresszióhoz fűződő szituáció egy intenzív, összetett és para-

⁹ Orosz Magdolna nagyívű korszakmonográfiájában éppen az emlékezés narratív formáit mutatja fel kiemelve a markánsnak mutató jegyeket – összefoglalóan olvashatjuk nála az ide vonatkozó sorokat: „az egyéni időtapasztalás és az emlékezés folyamatai, valamint ezek módzatai (álom, látomás, képzelgés) sokféle fénytörésben jelenítik meg az azonosságkeresés sikerét vagy bukását.” Lásd Orosz Magdolna, *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*, Mű-helyek 11 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2019), 279.

dox jelenléttapasztalatot ír le. Fábián első útja ugyanis Budapest belvárosába, a Vigadóba vezet egy hangversenyre, amelyen Bach *Máté-passióját* játsszák. Ez a zenei élmény többszörösen is felkavarja Fábiánt: erős fizikai és gondolati hatással van rá. Egyfelől, még a koncert megkezdése előtt, az orgona látványa felidézi húsz, huszonöt évvel azelőtti kisdiák énjét; azt a kis kórustagot, akinek első fontos eseménye éppen e zeneműhöz fűződik. Ez a vízió az immár férfivá lett író kavargó emlékképeivel tovább fokozódik akkor, amikor a zene felcsendül: „Már a bevezető első ütemei elfacsarták a szívét. Az ezzel a névvel nevezett megfoghatatlant is meg a fizikait is” (22). Az elbeszélő diszkurzus a zenei hangoltságban létrejövő intenzitást a jelenléte fizikailag lehetővé tevő szervünk metaforájával írja le: az elfacsart szív képében. Ezzel jelzi a szöveg azt is, hogy e hatás egyszerre érinti meg a fizikai/testi és az érzelmi/hangulati jelenléte dimenzióit is. A zene fizikai fájdalmat is képes elérni azzal az érzelmi skálával, amit a *megnevezhetetlen* szóval jelölt érzélem, Fábiánt idézve az „anyagtalan matéria” (35) fejez ki.

A *kristálynézőkben* a zene művészi hatásának következtében létrejövő hangoltság megjelenítésével kezdetét veszik azok a jelenléte-leírások, amelyek több részletben, fokozatosan fordulnak át a főszereplő jelenléte-deficitjébe – a férfi önkívületébe. Először is a zene különös fizikai hatásainak leírása valósul meg, vagyis a jelenléte intenzitásának kézzelfogható, megragadható testisége, majd mindez átsap valami kézzel nem fogható izgalomba:

Az első kórus berobbanásakor összegubbaszkodott, belebújt a kottáiba, szeretne volna valami egészen idegen gondolathoz terelni érzéseit, hogy lebírija valahogyan feltoluló zokogását, és azon tépelődött, hogyan fog két hosszú órán keresztül tülekedni remegő álla idegeivel, ziháló melle fölcuklásaival és azzal az elzárt nem tudott acélos kis izomzilippel, mely szeme sarkában mindenáron föl akart pattanni, hogy utat nyisson könnyeinek.

Néhány nyugalmasabb ütem lecsillapította kissé. Úgy érezte, hogy hirtelen megerősödik. Főlegyenesedett és egész lelkével figyelt. A második kórus fölzúgása azután hirtelen újra összeroppantotta, s érezte, s elképzelné sem tudta, hogyan, de érezte, hogy néma jajszókat kell kiáltania valami visszhangos nagy ürességbe a lelke mélyén, és hogy ezt nem bírhatja soká, mert belészakad. Az utolsóig megfeszült benne minden ellenálló akarat. Megadta magát. (...) Gondolatok, emlékek, átélt gyönyörök és fájdalmak kezdtek színes és szürke ködgomolyagokban átsuhanni felette. Homályos ködfátyolon keresztül előtte lebegett az egész élete. (...)

A zene folyt, hullámozott, hömpölygött, dagadt, tornyosult, az egekig vágott föl körülötte. Följajdult. Föl kellett jaidulnia. Szomszédai riadtan tekintettek

rá, de intett nekik, hogy hagyják békén, csak kerülgette valami. Az a valami nemcsak kerülgette, de meg is fogta már. Hallotta a zenét, de nem tudta, mit hall. Már váltakozva muzsikált neki Bach meg az élete sorsa. (22–24)

A zene jól láthatóan kétszeres hatást gyakorol Fábíanra. Egyfelől fizikailag érinti meg, furcsa, rángatózó, uralhatatlan testi jelenléte eredményezve, s ezzel arra mutat rá a szöveg, hogy egy kézzel-nem-fogható idegességet, a Fábíanban dúló „anyagtalán matériát” hogyan tesz jelöltté az elbeszélő diszkurzus. Fábían teljesen feloldódott a zene uralta hangulatban, s jelenléte is másképp tárul föl előtte ebben az eufóriában: a zenemű és a saját élettörténet összemósódott képében. Érdekes ezen a ponton emlékeztetőül utalni arra is, hogy Bach zeneműve Jézus szenvedéseit, halálhoz vezető útját dolgozza fel – s Fábían ezzel az érülettel rokonítja magát. A zene másfelől pedig (az idézett szövegrész itt nem közölt folytatásában) elindítja Fábíanban a szintén uralhatatlan képzeteiben gomolygó emlékképeket. A zene intenzív fizikai hatása tehát a gyermekkor víziókban felbukkanó emlékképeivel egymásba fonódva váltakozik Fábíanban. Az emlékezés gomolygó működésének leírása pedig – melyet a nyelv Fábían képzelőerejének markírozásával szemléltet –, a köd homályos, kézzel-nem-fogható jellegének megfelelően a jelenléte anyagtalanságának metaforájává válik. Az a bizonyos valami, ami körül fogta/kerülgette, ami belengte a férfit, az a műalkotás (a zene) jelenlétének feltárulkozása, egy sajátos koegzisztencia anyagtalán megtapasztalása volna. „A műalkotás igazi léte abban áll, hogy tapasztalattá válik, mely megváltoztatja a tapasztalót.”¹⁰ Gadamer ontikus megközelítése a műalkotás lényegi vonásáról fontos belátásokhoz vezet Harsányi Kálmán művésztregényével kapcsolatban. A műalkotás hermeneutikai aspektusa, a világ műalkotáson keresztül történő megértése ugyanis kulcskérdéssé válik *A kristálynézők* regényíró főszereplője számára. Ennek egyik aspektusa továbbra is a koncert-jelenethez fűződik.

A Fábían jelenlétét felfogató (művészi) tapasztalat a zene és az írás kapcsolatában, összefonódásában tovább fokozódik. Hiszen Fábían hét évnyi természetlen időszak után újra ceruzát ragad ettől az élménytől indítva. A koncert második felében „kivetkőzött minden felfogható érzésből, gondolatból, s egészen a felfoghatatlanba merült. Egyre távolabb és távolabb került a földtől, önmagától, mindentől, ami konkrét valóság. És ez véghetetlenül jól esett neki”

¹⁰ Hans Georg GADAMER, „A műalkotás ontológiája és ennek hermeneutikai jelentősége”, in Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Sapientia humana 2, 133–164 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003).

(33). Amíg egyértelműen valamiféle jelenlévesztésről, önkívületi állapotról van szó, addig nem szabad megfélekedni arról a belevetettségről, a világban-benne-lét kiszakíthatatlanságáról, amely egyúttal lehetetlenné tesz minden jelenléte nélkülöző szituációt. Fábíán ebben az állapotban „föllapozta a partitúrát. Rámeredt a fölnyitott lapra, azután egészen öntudatlanul ceruzát vont elő a zsebéből, és írni kezdett a kottasorok közé” (37). Vagyis a jelenlévesztést azonnal követi az írás gesztusa. Az ittlét egy egyedi megmutatkozása, amely a zenebefogadás önkívületéből szabadul fel. E partitúrába írt – nagyrészt összefüggéstelen – sorok paradox jelenléte-tapasztalatot tárnak föl: egyrészt Fábíán önkívületének jeleként, jelenléthiányának materialításaként, másrészt – s ezzel ellentmondóan – a férfi jelenléteinek nyomaként tematizálódnak a szövegben. Hiszen ez az egyetlen megragadható jele annak, aminek a férfi nincs tudatában, a zenei „élmény”¹¹ hatására elfojtott hangoltságnak, amit Fábíán „az agyvelőt szorító láthatatlan hálónak” (37) nevez delíriumban írt levelében. Ez a láthatatlan háló pedig „anyagtalan, fölfedezhetetlen, egészen olyan, mint bármi más, ami nincs. És mégis van” (38). Vagyis a zene és a szó összefonódása, a partitúrába vetett írás mégiscsak az „ittlét” szorítását mutatja föl abban a teremtő jelenléteben, amely még „nincs, de már mégis van”. Az intermediális viszonyban létrejövő írás a felfokozott hangoltság önmegértő gesztusaként is felfogható:

De hát én most nem azt írom le, amit kigondoltam, hanem amit gondolok és az mindig butául becsületes. Valaki tetszhalottá dermedtett engem, koporsóba tett és ez a zene most, mint egy felhőkig szökő gejzír, fölsodort koporsóstul a magasságba. És a forró, zubogó víztölcsér tetején úgy megtáncoltattott, mint tojáshéjat a céllövő bódék játék szökökútja. Azután földhöz csapott, egyenesen maga elé és most itt vagyok, magam sem tudom miért. Talán csak azért, hogy ízzé-porrá tört koporsóm szilánkjai közül maga felé nyújtsam a kezem. (...) A valóságos világban csak tengődöm és lézengek, ügyefogyottan, lázadozva, keserűn, egyedül. Nagyon egyedül. Sokkal magányosabban, mintha sohasem

¹¹ Az *élmény* fogalmának összetett filozófiai megközelítései közül itt ismét Gadamer hermeneutikájára kell hivatkozni (még úgy is, hogy ő maga nem kedvelte a kanti transzcendentális szubjektivitásból eredő új fogalmat), melynek alapján a művészet élményszerű megragadása csak a műalkotás lényegét zárja el, elkülöníti azt a világ összefüggéseitől. Ezért az esztétikai tapasztalatot sosem valami egyedi, életösszefüggés nélkül álló szubjektív tapasztalatként, hanem viszonyrendszerként kell érteni. Mintha Fábíán esetében éppen ez történe: a zenemű összeköti életének eseményeit, és ezáltal a megértő horizontjába, pozíciójába helyezkedik. Lásd Hans Georg GADAMER, „Az élményművészet határai – Az allegória rehabilitációja”, ford. BONYHAI GÁBOR, in GADAMER, *Igazság és módszer*, 102–113.

lett volna senkim, vagy mintha lett volna valaha igazán valakim. Bocsássa meg nekem ezt a tébolyodott írást, lázam van. (40)

A kottasorok közé jegyzett mondatok végül egy levéllé állnak össze, és egy címzettet is megfogalmaznak: az írást ugyanis Fábíán Pataky Laurához, az ígéretes tehetségnek bizonyuló szobrásznőhöz juttatja el. Az írás önkéntelen, ösztönös kitérését a gondolkodás termékeként megnevező Fábíán számára saját létmódja artikulálódik e sorokban: a lézengő, tengődő tetszhalott lét. A *koporsó* válik ugyanis a férfi valóság-metaforájává a történet során (máshol is felbukkan ugyanez a metafora: „soká feküdtem mozdulatlanul abban az óriás koporsóban, amelyet valóságnak neveztek körülöttem” [181]). E „tetszhalott” lét, melynek közege a halál képzetét idéző koporsó-valóság a tengődés, a lézengés, a tehetetlenség, a semmittevés léthelyzetét foglalja magába. Ennek a tétlen létnek a kimondása, a belátása fogalmazódik meg abban a pillanatban, hogy ceruzát ragad, és kész kimondani (és megérteni) élettörténetének tragikus fejezetét (melynek körülményei az olvasó előtt ekkor még mindig ismeretlenek). Erre a megértésmozzanatra vonatkozik a levél kezdete: „hét esztendő óta ma éreztem át először egész nagyságában, mekkorát vétett ellenem az a Shylocknál ügyesebb Shylock, aki vérrel együtt alkudta ki és vágta ki mellemből a font húst” (37). A koncertélmény jogosan nevezhető talán e regény egyik legösszetettebb és legintenzívebb jelenetének. Mindezt az is mutatja, ahogy a történet zárásában megismétlődik egyfajta kifordított szituációban, immár Fábíán teljes önkívületében, delíriumos tévképzetében, az önmegértés csekély jelét sem tanúsítva. Erre a záró jelenetre még visszatérek.

A „lélektani nonszensz”¹² figurája

Fábíán a zene hatására tehát akaratlanul, önmagától függetlenül – egyrészt az emlékek irányíthatatlanul feltörő működésmódja során, másrészt az öntudatlanul megjelenő gondolatoktól ösztönzött írás önmegértő aktusa révén – tapasztalja meg a jelenlét egy felfüggesztett módját, melyet természetesen csak szimbolikusan sikerül elérnie. Ugyanakkor kinkerülő létmódja

¹² HARSÁNYI, *A kristálynézők*, 131.

arra ösztönözi, hogy a jelenlét szorongásából, tragédiája szorításából szándékosan is igyekezzen kikerülni. Az immaterialitás területén mozgó művészi tapasztalathoz képest ennek elérésére egy nagyon is kézzelfogható tárgyba kapaszkodik, a saját maga által létrehozott kristályba, melyet pedig a hangulat felszámolásának objektivációjaként fog fel:

Mondjuk, hogy gyötör az élet. Mondjuk, hogy kétségbe ejt a tehetetlenségem. Mondjuk, hogy spleenem van, amelytől csak azért nem szabadulhatok meg, mert megvetem az öngyilkosság gondolatát. Ilyen pillanatokban nem lehet élni. S mivel önmagamat képtelen volnék megölni, meg kell ölnöm a pillanatot, a spleent. Erre való az én kristályom. (136)

A regény másik kiemelkedő jelenetezése e kristályhoz fűződnek. Ahogyan arra a zene hangoltságának jelenléttapasztalata rámutatott, a diszpozícióban feltáruló jelenlét felfüggesztésére nincs mód. A szorongó létbevettetés felszámolása – a hangulat megölése lehetetlen. A férfi mégis elhiszi saját tévképzetét, hogy a kristálynézés során a topáz meditatív szemlélése által képes lehet rá.

A kristálynézés – a regény elmondása alapján – az indiai kultúra részeként azt jelentette, hogy a résztvevők a kristály hipnotikus hatására álomba merülnek, a kristály elkápráztatja őket, s eléjük tárul egy „*akaratumon kívül* szövődött mese” (135). Fábián kísérlete valamelyest eltér ettől az elgondolástól, amennyiben az ő célja nem az álomba merülés, hanem az, hogy felülkerekedjen a topázon, és saját maga irányítsa látomásait – mindezt persze önkívületi állapotban. Fábián a kristályt (és annak funkcióját) kulturális hagyományából kiszakítva ötvözta saját belátásaival, amikor ehhez a meditatív állapothoz a világ értelmi megtapasztalását is hozzá rendelte. Vagyis a főszereplő azt az álvalóságot igyekszik megteremteni a kristállyal, hogy az önkívületi állapotban létrejövő látomás a tudat koncentráltságával mégis irányítható. Fábián a kristály folyamatos nézésén keresztül régi korok világába képes elmerülni; a felmutatott világ látványában¹³ pedig sorskérdésként fogalmazódik meg előtte valóság és képzelet ellentmondásossága. Életének kulcskérdésévé válik ugyanis a kristály által létrejött világ (a látomás) hitelessége. E hitelesség

¹³ A képzelőerő problematikáját egy mediológiai olvasat viszonyrendjében – a technicizált fantasztkum fogalmi keretein belül – tünteti fel Wirágh András. Vö. WIRÁGH András, „A térbe vetett hang aspektusai. Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*”, *Irodalomtörténet* 41, 3. sz. (2010): 355–373.

igazolható addig, míg Fábíán mindenki által jól ismert műalkotásokat, személyeket idéz meg (Raffaello stanzái, Szókratész, Jézus). A képzeletbeli utazást Fábíán úgy foglalja össze, hogy „Bárhová megyek, csak látatlanul mehetek. Ott vagyok, látok, hallok, érzek, de *anyagtalannul*. Csak ők eleven testek az én szememben, én az övékben semmi” (kiemelés tőlem – N. B. [139]).

A kristálynézés és e láthatatlan (anyagtalannul) létezés lehetősége a férfi új ismerőseinek körében, egy művészársaságban nagy érdeklődést és csodálkozást vált ki. Az új barátok, Mónika (a színésznő), Laura (a szobrásznő) és Tamás (a költő) igyekeznek Fábíánt kibillenteni a tehetetlenségből és a megrekedt művészt visszaterelni a regényíráshoz. Ezért elhatározzák, hogy részt vesznek egy ilyen „lélektani kísérletben” (236), a kristálynézésben, és bebizonyítják, hogy más is láthatja *ugyanazt* a valóságot, amit a férfi, abban bízva, hogy ez a családon alapuló kísérlet kibillenti Fábíánt a letargiából. Fábíán létkérdése ugyanis egyedül abban a kérdésfeltevésben áll, hogy csakugyan a valóságot látja-e, vagy csupán a felfokozott intuíció vezetí annyí világon keresztül. Az első kísérlet (Róma, Vatikán, Raffaello-stanzák) „sikere” után felbuzdulva újabb „utazást” terveznek, noha a művészettörténeti lexikonokból jól begyakorolt „utazás” is kétkedésre adott okot Fábíán számára. A második kísérletet azonban a gyilkos feleség háttérintézkedései irányítják, melyről a társaság többi tagja mit sem sejt. A kristály által felidéződik a hét évvel azelőtti tragédia; Fábíán saját múltjába vezetí Mónikát; a gyilkosság és a megsemmisítés estéjét elevenítik fel.

Az emlékezés, a jelenlét-áthelyeződés és a képzelőerő összefüggésrendje így sajátosan mutatkozí meg a személyes érintettség okán. Ebben a jelenetben ugyanis Mónikának azt kellene látnia, amit sosem tapasztalt meg. Vagyis csak Júlia elbeszélése nyomán, a képzelőerő révén tudja megragadni a tragikus szituációt. A szubjektum számára ismeretlen esemény, egy általa nem megélt történés az emlékezés útján nem idézhető fel. Ez a pozíció kerül szembe Fábíán szubjektív emlékképeivel. A memorizált, alaposan betanult eseményeket (szavakat) recitáló (színésznő) Mónikáé és az öntudatlanul felbukkanó emlékképeit (a „fehér betűket”) felejténí nem tudó (regényíró) Fábíáné. A kettő a kristály nézésében, a képzelőerő szférájában összetalálkózí, előre vetítve a kísérlet lehetetlenségét, s ezzel Fábíán bukását. Mivel Mónika nem rendelkezik az események tapasztalatával, színészi teljesítménye ellenére a kísérlet végkifejlete csakis a kudarc lehet. Fábíán felismerí a szituációt és innentől kezdetét veszi tévképzeatinek története, s egyben beteljesedik Júlia bosszúja is: „bele fogsz veszní a semmibe, a legsötétebb semmibe” (214).

A férfi ugyan újra belekezd az írásba, de céltalan városi ténfergése, zavara és tébolyba forduló viselkedése saját alkotói gesztusát is meghatározzák. Sőt, tévképzetei kiterjednek első estéjének hangversenyére is, immár egy fiktív koncert monumentális képében. Fábíán jelenléttapasztalatának, idő és térérzékelésének félrecsúszásáról tanúskodnak e körülmények.

A jelenlét természetesen időbeli (és térbeli) tapasztalathoz kötött. Bergson, sőt Ágoston óta azonban ismert, hogy idő(tév)képzetünk múlt–jelen–jövő hármasa egzisztenciális vagy ontológiai értelemben nem tartható fenn, a létezés és az emlékezés sokkal inkább egy együtt álló jelenidőben ragadható meg.¹⁴ Vagyis jelenlétünkben vannak benne a múlt és a jövő részletei is. A kristály képzetvilága felszámolja ezt az együtt-állást, s kiiktatódik a tér és az idő (valahogy úgy, mint az álomban): „az »egyszer« szó nincs benne a kristálynézők szótárában. Ott csak »mindig« van és »holtig«” (154). Fábíán számára a „kristálylátomások” (413) során mintha egyre inkább összekeverednének ezek a temporális viszonyok: „Az utóbbi évek egészen elmosódnak emlékezetemben. Azt sem tudom, évek-e vagy hónapok. (...) Ha költők nem volnának, sohasem látnánk a jelen fenekére. Oda, ahová a tudomány bűvárharangja nem szállhat le soha, mert oda egyetlen út vezet csupán: az érző intuícióé” (420). A képzelőerő, az emlékezet, a jelenlét immaterialitása a végtelenített idő képzetében sűrűsödik össze Fábíán előtt. A kézzel nem fogható jelenségek intenzitása és kiterjedése pedig, mintegy ellensúlyozásként, a természet anyagosságának szövegbe idézésével egyenlítődik ki. Fábíán zavaros viselkedésétől önkívületi hallucinációjáig egy ívbe rendeződik a regény metaforikus sora, mely lépten-nyomon az anyagi meghatározottsághoz tartozik – kiemelve és nyomatékosítva azt. A karakterek jellemvonásaihoz köthető természeti metaforák sorolhatók ebbe a rendszerbe. Fábíánhoz a hideg, hűvös jelenségek: a tó, a víz, a jég, a hó – „tó akarok lenni, fenéig be akarok fagyni” (389), Júliához a tűz (hiszen a szöveg a nő idegrendszeri kiborulásait a tűz motívumrendjébe illesztve fejti ki): „éggő indulat lávaáradata” (214), Laurához pedig a kő, akinek okos gondolatait a „göggös kavicsokhoz” (364] hasonlítja a szöveg – pontosabban Fábíán szólama. A kristály is ebbe a materiális–immateriális viszonyrendbe helyeződik: a hangulat kiterjesztéseként, s egy másik világ feltárásának eszközeként.

¹⁴ Lásd *Szent Ágoston Vallomásai*, ford. VASS József (Budapest: Szent István Társulat, 2002); illetve Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1930).

A kristály megjelenése tehát egyértelműen hangulati karaktert képvisel a szövegben, noha alapvetően az anyagiség szférájába tartozik. Az általa előidézett jelenlét és a „benne” létrejövő hangulat objektivációjaként Fábíán önkívületi állapotának kialakulásához is hozzájárul. Mint a mű alapmetaforája, e kristályból kibomló sejtelem övezte jelentésrendben a *hangulat* újszerűen fogalmazódik meg. A művészlét rögeszmébe fordulása – a valóság bizonytalansága – a hangulatot a jelenlét problematikájához fűződve domborítja ki. Fábíán hangulatilag motivált viselkedésében ugyanis egyre inkább eluralkodik a káosz, az értelmezhetetlen tettek sora, s egyre távolabb kerül a hideg és józan regényíró figurájától/hangoltságától, amely a történet legelején előállt. A regény legjellemzőbb és leghatásosabb jelenetének (a *Máté-passió* koncertélményének) felidőzéséből az már kiderült, hogy a férfi hangulatát egy műalkotás fejezik ki legjobban. Nemcsak a zene van rá hatással; a szövegből az is kiderül, hogy hangulata egy-egy műalkotáson keresztül tárul fel igazán (pl. Munch-litográfia, Raffaello stanzái). Az esztétikai tapasztalat számára ugyanis mindig extázis-jellegű – megrohanják az érzelmek, a hangulatok. Ezt az extázis-élményt igyekeznek átélni a kristály nézése közben, melynek meditatív szemlélése során felfüggesztődik a jelenlét, és áthelyeződik egy másik téridő dimenzióba. Amikor azonban a – múltban, emlékeiben gyökerező, vagyis – személyes érintettsége, jelenléttapasztalata eluralkodik, akkor éppen, hogy az ellenkezőjére vágyik: kiszakadni e hangulaturalta jelenlétből (a saját sorseseemények okozta extázisból). A kristály által megalkotott/megidézett műalkotás ereje azonban illúzió. Ez a belső feszültség vezet a zavaros viselkedésmód kialakulásához, s ez a gondolat löki a rögeszmés íráskényszerbe is. A tébolyt súroló gesztusok és tettek alapján (állandó városi kószálás, értelmezhetetlen párbeszéd, levelek megírása, s egy álhangversenyre való készülés mozzanatai nyomán) Mónika egy sajátos kifejezéssel illeti regényíró barátját; a szobrász Fábíán alkatának legmarkánsabb vonását ebből a zavart nyugtalanságból vezeti le, s a férfit „lélektani nonszensznek” (131) nevezi. Találó összefüggésben mutatja fel Fábíánt ez a kifejezés. Érdemes egy gondolatmenet erejéig elidőzni e megnevezésen. A *nonszensz* (*non-sense*, 'értelmetlen') rávetítése a szereplő lelki alkatára meghatározó annak diszpozicionális feltárásában. Ez az új kategória éppen arra a személyiségjegyre világít rá, amely a nonszenszben (a nonszensz irodalomban, nyelvhasználatában) érhető tetten, és ami Fábíánt is működteti: „A nonszensz talapzata az a paradoxon, hogy az ember kényszeres

értelmező-gépezet,¹⁵ továbbá, hogy „korántsem jelentésvesztésről, hanem épp ellenkezőleg, jelentéstúlburjánzásról van szó. (...) A denotációk helyett konnotációkat és asszociációs láncolatokat aktiválva a kreatív fantáziánk működésbe léptetésére ösztönöz.”¹⁶ Mindez arra az ellentmondásra világít rá, hogy „a folytonos értelmezésünknek, jelentésalkotói tevékenységünknek köszönhetően a nonszensz (non-sense) soha nem azonos az értelmetlenséggel (meaninglessness).”¹⁷ A férfi esetében is jelentések túlaradásáról lehet szó. Tettei (és persze újabb írásai is) az értelmezhetőség szféráján belül zavarossá válnak ugyan, miközben valóság és képzelet összemosódása a nonszensz talaján mozogva cseppet sem jelentésnélküli. Teleírt lapjainak zavarát Lydia olvassa, mely:

Olyan volt egészen, mint a beszéde; mint a ma esti beszéde. De arról, amiről akár neki, akár a barátjának beszélt, egyetlen szó sem volt az írásában. Határozott tárgya nem volt. Csak egy sor egymásba kapcsolódó gondolatot írt le, amelyekre nem tért vissza többé. Egymásból fejlesztette ki őket, s mindig magasabb és elvontabb régiókba került. Mintha spirális pályán indította volna el az íróösztönét, amellyel előbb önmaga körül ír le egy folyton távolabb kíváncsozó vonalat, azután az egész emberiséget kerüli meg, végre kivágtat vele a csillagos mindenségbe. (434–435)

Úgy tűnik, hogy Fábíán lelki alkatának nonszensz karaktere írásformává is válik. A férfi alkotása – noha íródo „műve” nem része az elbeszélő diszkurzusnak, s a befogadó előtt ismeretlen – ellenáll bizonyos értelemalkotási rendnek. Ugyanakkor az a paradox helyzet áll elő, hogy a teleírt lapok saját maga számára korántsem értelmetlenek, hanem egyszerre túl sok jelentést produkálnak. Ahogy ő maga fogalmaz:

Harmincöt év egy másodperc az én töméntelen mondanivalómhoz képest. Úgy gyűlt meg bennem, mint víz a föld alatti tóban. Színültig töltött meg egy sor óriás barlangot, s akkora feszültségben tartja most a boltozatát, hogy vagy meg kell repednie, vagy utat kell találnia kifelé. De micsoda szűk út ez az egy szál toll! Egyujjnyi vízsugár, egy kis felszökellő forrás, amely százezer viharfelhő minden záporát vissza akarja adni a nagy körforgásnak. Ezer toll is szűk volna ide csapnak! Az Etna torka kellene ide, s azon keresztül kellene egy rettentő gejzírnek fellövellnie, hogy mind kiszabaduljon, ami bennem rekedt. (436)

¹⁵ Vö. KÉRCHY Anna, „A nonszensz poétikája és politikája”, *Studia Litteraria* 55, 3–4. sz. (2016): 76–90, 79.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

A nonszensz karakter túlradó kínzó gondolatáramának összefoglalásáról adnak tanúságot a kiemelt részletek. Fábíán nyelvi zavarát mutatják azok a megnyilatkozási formák és gesztusok is, melyek egy-egy párbeszéd-szituációban feltörnek: „elfordult tőle, hogy újra íráshoz lásson” (434), „az utolsó szavakat már háttal fordulva mondta neki” (439), „Lydia, leírtad? ... Hol van Lydia? ... Hol az írógépem? ... Menjen innen, menjen, menjen, nem látja, hogy dolgozom?” (447). Fábíán jelenlétdeficitje – ahogy a regény kezdeti hangverseny-jelenetében is megmutatkozott – az írott szón keresztül ragadható meg, mely a jelen-nem-lét kikölkent állapotban keletkezik. Ez a jelenléthiány (a rögeszmés íráskényszer, a zavaros tudatállapot, a valóság és a képzelet összemosódása, a lázas nyugtalanság) a századforduló és a koramodern művészegzisztencia karakterei közé illeszti Fábíánt.

Fontos szólni arról is e művészregény kapcsán, hogy a jelenlét térbeli vonatkozása is meghatározó módon tematizálódik a szövegben, mely hangsúlyos szerephez juttatja Budapest utcáit. A cselekményvilágban a városi tér a modern művész közegeként jelenik meg. Fábíán a történet egészében lázasan járja az utcákat, a századforduló idején átépített Budapestet, s nincs megelégedve a látvánnyal: „kiszakadóban van ennek a városnak a szíve. És ha még csak kiszakadna! De mikor szanaszét futnak belőle az erek, az erekben romlott vér, s a romlott vérben gonosz gondolatbaktériumok” (97). A megsemmisített kézirat, kétkötetes regényének sokat sejtető címe is éppen a városhoz kötődik: *Budapest lelke*. Ez a cím a várost a jelenlétet kézzelfoghatóvá tevő (vérkeringéssel rendelkező) test felépítésének módjára írja le, s annak megragadhatatlan részét, a lelkét hangsúlyozza. Budapest kétféleképpen van jelen a szövegben: egyrészt felidéződik az újjáalakított századfordulós városkép, amennyiben az elbeszélés nyelve megnevezi a valós utcákat, tereket és parkokat; másrészt a város megjelenítése Fábíán karakterjegyeinek megvilágítását is elvégzi. A nagyváros nemcsak a helyszínt biztosítja a regényben, hanem a városban-benne-lét (vagyis a modern művészi alkat elengedhetetlen közegének) feltárásához is hozzájárul. Azt a lázas, ideges tépelődést árnyalja, amely a nagyvárosra jellemző művészi létmódban törhet csak fel igazán. A férfi teljes önkívülete is a városi térhez kötődik: Fábíán jelenlét-tapasztalatának fokozatos szétesésével a város, a Duna-part átalakul a *Máté-passió* új helyszínévé, amikor képzeletében megismétlődik a regényindító hangverseny. E záró jelenetben a férfi idő- és térérzékelése teljesen összezavarodik, s amikor előveszi a partitúrát, megdöbbenve szembesül azzal, hogy hiányoznak a lapjai; „– Ez nem lehet így! Innen

hiányzik valami! / Rémllett előtte, hogy mi, de soká kellett tanakodnia, míg vissza tudott emlékezni arra a nyolc lapra, amelyet a kottasorok között ő maga írt tele és tépett ki valamikor” (416). Korábban éppen a jelenlét rögzítő írás újra hiányzóként tűnik fel. Ez a hiány a *Máté-passió* élményét ismételi meg azzal a különbséggel, hogy a közeg ezúttal nem létezik. A megismétlődő élmény azonban újairja Fábían emlékezetét, mely ismét egy öntudatlan íráskényszerben sűrűsödik össze. Ezt az írásaktust az önkéntelenség szempontjából úgy foghatjuk fel, ahogy az evangélista Máté írt a Szentlélek biztatására. A Szentlélek sugallja Máté evangéliumát; Máté evangéliuma ihleti Bach Máté-passióját; a Máté-passió előadásának maradandó élménye pedig Fábían emlékezetének írásbeli újrendezését készíti. A különbség mégis jelentős. Fábían írása tulajdonképpen az ellenkezője a passióírásnak, merthogy semmiről se tanúskodik. Hiszen Fábían íráskészítő élménye is már eleve egy elképzelt élmény – nem hanghatás, hanem akusztikus hallucináció, abszolút téveszme. Az álkoncert után végképp elmerül jelenlévesztett állapotába, és minden felmerülő gondolatát papírra veti, összefüggéstelen mondatokba foglalva azokat. Az utolsó jelenetekben feloldódik a gondolatba égett betű tehetetlensége, és átveszi helyét a szó kényszeres leírása – egyfajta automatikus írásfolyamat. A felfüggesztett jelenlét – ahogy azt láttuk a zene hangoltságában – csakis az írásrögzítés motorikus, s így dehumanizált mozgásban tudja realizálni magát. S hogy mit is ír valójában Fábían, azt már nem tudjuk kibetűzni a regényből.

Harsányi művésregénye a világ esztétikai szemléletét, a művészet és a hangulat elválaszthatatlanságát mutatja fel, s egyben legfőbb kérdésként fogalmazza meg azt, hogy vajon milyen jelenlétet implikál az a léthelyzet, amely a múltba zárva tart? E kérdésekkel foglalkozó művésregény író figurája számára csak egy kifordított jelenléthelyzet tartható fenn: az írásmániában felszabaduló extázis, vagyis a műalkotás rögeszmében és képzeletben feltáruult hangulata.

Torztükörstádium

Közelítés David Rühm Vámpír a díványon című filmjéhez a Drakula pszichoanalitikus olvasatai felől

Bram Stoker *Drakulájának* különböző értelmezései közül a legkiterjedtebb elemzési hálóval – mind hatásuk, mind pedig számuk tekintetében – kétségkívül a regény pszichoanalitikus olvasatai rendelkeznek. A regény ilyen nézőpontú vizsgálatainak a sorát Maurice Richardson nyitotta meg 1959-es *The Psychoanalysis of Ghost Stories* című értekezésével; az 1970-es és '80-as években többen értelmezték hasonló elméleti keretek között a művet,¹ azonban az 1990-es évektől egyre több bíráló érte ezeket az olvasatokat, egyre többen határolódtak el a *Drakula* pszichoanalitikus megközelítésétől, új nézőpontokat, a (történelmi, ideológiai, kulturális, technikai stb.) kontextus behatódott vizsgálatát szorgalmazva.² Mathias Clasen 2012-es *Drakula*-értelmezésében ennek a folyamatnak a betetőződését jelzi, amikor azt írja, hogy „elég a »vérző vaginákról« és gonosz anyákról való beszédből. A *Drakula*-kutatók jobban tennék, ha hátrahagynák Freudot és követőit”.³ A kortárs

¹ A *Drakula* pszichoanalitikus értelmezéseiről lásd bővebben: Camille-Yvette WELSCH, „A Look at the Critical Reception of *Dracula*”, in *Dracula: Critical Insights*, szerk. Jack LYNCH (Pasadena – Calif: Salem Press, 2009): 38–54, 41–45.

² Lásd például: Kathleen L. SPENCER, Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis, *ELH*, 1. sz. (1992): 197–255, 197.; William HIGHERS, *Beyond Dracula: Bram Stoker's Fiction and its Cultural Context* (New York: Palgrave Macmillan, 2003): 3–4; Kristina AIKENS, „Battling Addictions in *Dracula*”, *Gothic Studies*, 10. sz. (2009): 41–51, 42; Stephen D. ARATA, „The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, 4. sz. (1990): 621–645, 635.

³ Mathias CLASEN, „Attention, Predation, Counterintuition: Why *Dracula* Won't Die”, *Style*, 3–4. sz. (2012): 378–398, 380.

vámpírfilmek viszont óva intenek attól, hogy ilyen radikális álláspontra helyezkedjünk, megmutatva, hogy a 2010-es években is inkább számolni, mint leszámolni érdemes a *Drakula* pszichoanalitikus olvasataival.

Jól példázza ezt David Rühm *Vámpír a díványon* [*Der Vampir auf der Couch*] című 2014-es filmje. Ez az alkotás szigorúan véve nem *Drakula* adaptáció: története egyáltalán nem emlékeztet Stoker 1897-es regényének cselekményére. Ennek ellenére a film számos utalást tesz a regényre és annak (például filmes) hagyományára. Hogy csak néhány feltűnő összefüggést említsek: a történet egyik főszereplője, a vámpír Geza von Közsöm előszeretettel emlegeti életének Romániával, Magyarországgal és Erdéllyel kapcsolatos szakaszát – ezek a helyszínek Stoker regényében is nagy jelentőséggel bírnak; a *Vámpír a díványon* egy másik főszereplőjét Lucynak hívják – Stoker regényének egyik karaktere is ezt a nevet viseli; David Rühm filmjének cselekménye 1932-ben játszódik – egy évvel Tod Browning híres *Drakula* adaptációjának bemutatása után. Ám ezeken a kapcsolódási pontokon túl a *Vámpír a díványon* a *Drakula* recepciójára, nevezetesen a regény pszichoanalitikus olvasataira is erősen reflektál. Ezért érdemel kitüntetett figyelmet a *Drakula* filmes továbbélésének vizsgálatakor (és az összehasonlító irodalomtudomány részéről is): David Rühm filmjének és a *Drakulának* az összehasonlító vizsgálata ugyanis nemcsak azt mutatja meg, hogy egy film hogyan értelmezi újra az alapjául szolgáló regényt, hanem azt is, hogy miképp viszonyul a regényről kialakult értelmezésekhez – miképp erősíti meg vagy írja fölül ezeket. Éppen ezért a film elemzése során elsősorban arra összpontosítok, hogy a *Vámpír a díványon* milyen viszony fűzi a *Drakula* pszichoanalitikus olvasatainak hagyományához, hogy azok a tapasztalatok, amelyeket Stoker regényének pszichoanalitikus olvasatai szolgáltatnak, hogyan hasznosíthatók David Rühm filmjének vizsgálatakor, illetve hogy a film miképp helyezi új megvilágításba ezeket az értelmezéseket.

Maurice Richardson elgondolásában („*A Drakulának* valójában csak freudi – és kizárólag freudi – álláspontból van értelme”)⁴ és Mathias Clasen fent említett ellenvetésében a *Drakula* pszichoanalitikus olvasataival szembeni két végletes álláspont jelenik meg. Miközben a Richardson írása óta eltelt közel hatvan évben tanulmányok egész sora bizonyította, hogy Stoker regényét nem csak pszichoanalitikus nézőpontból lehet vizsgálni, aközben a *Vámpír a díványon* és a hozzá hasonló alkotások azt is nyilvánvalóvá teszik, hogy ezzel

⁴ Maurice RICHARDSON, „The Psychoanalysis of Ghost Stories”, *Twentieth Century* 166 (1959): 419–431, 427.

a szemléletmóddal nem lehet végérvényesen leszámolni. Éppen ezért elemzésemben egy köztes álláspontra helyezkedem: nem célom a szereplők vagy az alkotók pszichéjét a freudi pszichoanalízis tételei alapján vizsgálni, sokkal inkább arra törekszem, hogy közelebbi pillantást vessek a pszichoanalitikus olvasatok egy olyan módszerére, mely a *Vámpír a díványon* befogadásában is meghatározó szerepet játszik – nevezetesen a metaforikus értelmezésre.

A *Drakula*-olvasatok egyik általános jellemzője az átvitt értelmezés: a legtöbb *Drakula*-elemzés – bármilyen elméleti keretben tárgyalja is a művet – a történet különböző szegmenseit (például a vámpirokat, a vámpírtámadásokat, a vérátömlesztést stb.) behelyettesíti, mindig valami másnak, soha nem önmagának felelteti meg. Talán túlzás lenne azt állítani, hogy ezt a módszert a pszichoanalitikus értelmezések honosították meg a *Drakula*-kutatásban, de az kétségtelen, hogy ezek az elemzések használták először átfogóan. C. F. Bentley a vámpírízmust a „normális heteroszexuális aktivitás perverziójaként”, a vérátömlesztést pedig a nemi közösülés szimbólumaként írja le,⁵ Phyllis A. Roth a női szereplők vámpírrá változását a bennük szunnyadó szexuális vágy felébredéseként értelmezi,⁶ Alan Johnson olvasatában a vámpír gróf azt a lázadást reprezentálja, ahogyan Lucy és Mina a környező társadalommal szembefordul,⁷ Christopher Craft pedig a vámpírokban a viktoriánus kor hagyományos gender kategóriáinak elmosódását látja.⁸ A felsorolást még folytathatnánk, de talán ennyi példa is jól szemlélteti a pszichoanalitikus értelmezők alapvető viszonyulását Stoker regényéhez. Az elmúlt ötven évben ezek az olvasatok sok vita tárgyát képezték, voltak, akik megerősítették a fenti megállapításokat, mások megkérdőjelezték azok érvényességét, elavultságukat hangsúlyozták – mindeközben pedig ezek a megállapítások a *Drakula*-kutatás kikerülhetetlen részévé váltak. Nem véletlenül írja Elizabeth Miller *Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker, and Dracula* című tanulmánya

⁵ C. F. BENTLEY, „The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Literature and Psychology* 22, 1. sz. (1972): 27–34, 29.

⁶ Phyllis A. ROTH, „Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Literature and Psychology* 27, 3. sz. (1977): 113–121, 114–115.

⁷ Alan JOHNSON, „Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker’s *Dracula*”, *Victorian Newsletter* 72. (1987): 17–24, 20.

⁸ Christopher CRAFT, „Kiss me with Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*”, in *Dracula*, szerk. Glennis BYRON (London: Macmillan Press, 1999), 93–118.

elején, hogy nehéz elképzelni egy olyan *Drakulát*, melyben a fakarók csak fakarók, és a vér pusztán vér.⁹

És ezért nem kizárólag a pszichoanalitikus olvasatok a felelősek: az említett témák és a metaforikusság a *Drakulára* épülő populáris kultúrában is régóta jelen vannak, elsősorban a filmművészetben. Hogy csak egy példát említsek: Roman Polanski 1967-es *Vámpírok bálja* [*Dance of the Vampires; The Fearless Vampire Killers, Or Pardon Me but Your Teeth Are in My Neck*] című horrorparódiájában a vámpírizmusnak, a vámpírok támadásának látványosan szexuális töltete van. A film elején a férfi vámpírok kizárólag fiatal nőket támadnak meg, általában olyankor, amikor azok lengén vannak öltözve, vagy semmilyen ruhát nem viselnek. Ezek a támadások önmagukban még nem biztos, hogy feltűnőek lennének, de máris azzá válnak, ha a várban történt későbbi események felől szemléljük őket. Krolock, a vámpír kastélyában például megjelenik a gróf homoszexuális fia, Herbert, aki már a vámpírvadászokkal való első találkozásakor jelét adja a fiatal kutató, Alfred iránti vonzalmának. Később rá is támad Alfredre.

De az a jelenet is igen beszédes, melyben Sarah az Alfred szobájával szomszédos fürdőt használja, miközben Alfrednek egy szobával odébb láthatóan nehezebbre esik megállnia, hogy ne lesse meg a kulcslyukon keresztül. Ebben a pillanatban – mintha csak testet ölténének Alfred érzései – megjelenik Krolock gróf, és megteszi azt, amit a fiatal vámpírkutató szeretne megtenni: a tetőablakon keresztül meglesi Sarah-t, majd rögtön birtokba is veszi a testét – berepül a helyiségbe, megharapja, és magával ragadja.

Alan Johnson *Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker's Dracula* című tanulmányában Carl Keppler nyomán több 19. századi regényt is említ, melyekben egy-egy mellékszereplő a főszereplő – általában gonosz, erkölcstelen – hasonmásaként jelenik meg. Ezek a karakterek, ahogy Johnson írja, „pontosan akkor lépnek be a narratívába, amikor a központi karakter [feltehetően] azt érzi, amit a másik karakter megszemélyesít.”¹⁰

Ez az utolsó példa két szempontból is különös jelentőséggel bír a *Drakula* pszichoanalitikus olvasatai számára. Egyrészt, mert megmutatja, hogy a pszichoanalitikus elemzések központi témája, a szexualitás, hogyan él tovább egy olyan vámpírfilmben, mely közeli rokonságot mutat Stoker regényével; másrészt azt is jól szemlélteti, hogy a pszichoanalitikus olvasatok elsődleges

⁹ Elizabeth MILLER, „Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker, and *Dracula*”, *Romanticism on the net*, 2006, hozzáférés: 2016.01.07, doi: <http://dx.doi.org/10.7202/014002ar>.

¹⁰ JOHNSON, „Bent and Broken...”, 20.

módszere, a metaforikus értelmezés nemcsak a regény, hanem a *Drakula* filmes hagyományának értelmezése során is alkalmazható.

A *Vámpír a díványon* ambivalens viszony fűzi a *Drakula* pszichoanalitikus olvasataihoz és a metaforikus értelmezéshez. Első ránézésre úgy tűnhet, David Rühm filmje a humor tárgyává teszi ezeket az elemzéseket, és magát a módszert is. A film elején Geza von Közsnöm felkeresi Freudot és a segítségét kéri. Az egyik kezelés alkalmával a gróf régen meghalt szerelméről beszélgetnek. A vámpír hirtelen a *Totem és tabu* negyedik fejezetéből idéz („Tudjuk, hogy a holtak hatalmas uralkodók.”), mire Freud közli, hogy ezt a részt ő nem úgy értette, ahogy a vámpír értelmezi. Ám Geza von Közsnöm erre csak annyit mond: „Ennek a mondatnak az igazi mondanivalóját még nem értették meg. Talán még Ön is alábecsüli a mélységét.” A jelenet önmagában is mulatságos – a vámpír gróf okítja a *Totem és tabu* jelentésére annak szerzőjét –, de még mulatságosabbá válik, ha figyelembe vesszük a *Drakula* pszichoanalitikus olvasataival való kapcsolatát. A *Drakula*-kutatásban ugyanis újra és újra felmerül a kérdés, vajon Stoker mennyire tudatosan szerkesztette meg művét? Vannak, akik mellett érvelnek, hogy Stoker erotikus és pornográf utalásai teljesen tudatosak, mások épp ellenkezőleg, azt bizonygatják, hogy mindezek teljesen tudattalanul kerültek bele a regénybe.¹¹ A *Vámpír a díványon*ban Geza von Közsnöm a pszichoanalitikus iskola saját fegyverét fordítja Freud ellen: megmutatva, hogy nem a szerzői intenció határozza meg egy mondat jelentését, hanem a későbbi értelmezések.

Nem sokkal ez után David Rühm filmje a freudi pszichoanalitikus iskola és a *Drakula* ilyen nézőpontú értelmezéseinek egy másik kedvelt témáját, az álmokban felbukkanó szörnyeket is pellengérré állítja. A film elején Freud egy festő ismerőse, Viktor segítségét kéri, hogy rajzolja meg a páciensei álmait. A jelenet a következőképpen zajlik: Freud a díványon fekszik és olvas, miközben Viktor egy füzetbe rajzol. A doktor egyszer csak a következőket mondja: „Aztán a fa egy farkas és egy ember hibrid keverékévé alakul át. A fiatal lányka most egy barlangban, egy nagy sziklán fekszik, és a mitikus szörnyek izgatottan ólálkodnak körülötte. A lány egyszerre érez nemi gerjedelmet és büntudatot”, mire a festő kijelenti, hogy ezek az álmok egy „szélesebb közönséget is érdekelhetnek”. Freud azonban azt feleli, hogy ezeket az eseteket teljes diszkrécióval kell kezelni. A kért diszkréció és az álomleírásban említett „nemi gerjedelem” erősen azt sugallják, hogy ezeknek

¹¹ Vö. Uo., 18.

a mitikus szörnyekről szóló beszámolóknak szexuális jellegük van (később, amikor Lucy titokban átlapozza Viktor füzetét, láthatjuk, hogy a festő is így rajzolja meg a képeket).

A film tehát bemutatja, hogy a freudi pszichoanalízis számára a szörnyeknek – farkasembereknek, minótauruszoknak, vámpíroknak stb. – szexuális többletjelentésük van. A *Drakula*-kutatásban nem példa nélküli, hogy egy pszichoanalitikus olvasat ebből a feltételezésből indul ki: nem a kontextus vagy a leírás felől jut el arra az állításra, hogy a regényben a vámpírokkal kapcsolatos eseményeknek szexuális értelmük van, hanem a pszichoanalitikus tapasztalatokra hivatkozva ezt eleve adottnak veszi, amit a szöveg közelebbi vizsgálatával már csak meg kell erősíteni.¹² A *Vámpír a díványon* viszont arra int, hogy mindig a kontextusból induljunk ki. A filmben ugyanis nemcsak szörnyekről szóló álomillusztrációkkal találkozunk, hanem behelyezkedve az egyik szereplő nézőpontjába, bepillantást is nyerünk egy ilyen álomba. A dolog érdekessége, hogy ez az álom a vámpírgróf tudatához köthető. Geza von Közsnöm egyik este segít lefeküdni spicces feleségének, Elsának, aztán leül a koporsója mellé és fogja a kezét, amíg a nő el nem alszik. Amint ez megtörténik, hanyagul ráhelyezi a koporsóra a fedelet, és elhagyja a kriptát. Néhány jelenettel később azonban már megint az alvó felesége mellett látjuk: a gróf arcára gyűlölettel vegyes undor ül ki, elhúzza a feleségétől a kezét, elővesz egy kihegyezett karót, a felesége szíve fölé helyezi, és egy kalapáccsal lesújt rá. A következő pillanatban a gróf az autójában eszmél fel: világossá válik, hogy a felesége meggyilkolását csak képzelte.

A vámpírok karóval történő elpusztítása filmes és irodalmi alkotásokban is széles körben elterjedt, így David Rühm filmjének említett jelenete nemcsak a *Drakulát* juttathatja eszünkbe. Geza von Közsnöm álmának néhány mozzanatában mégis könnyen a regény egyik hasonló részére ismerhetünk. Abban az epizódban a Van Helsing vezette vámpírvadászok a vérszívóvá változott Lucy Westenrával végeznek. A szörnyű tettet Lucy vőlegénye, Arthur Holmwood hajtja végre, ő veri bele a karót a koporsóban alvó Lucy szívébe. A regény ezen része a *Drakula* pszichoanalitikus olvasatainak egyik alappilléérévé vált, mindazok az értelmezők, akik a mű szexuális olvasata mellett érvelnek, előszeretettel hivatkoznak erre a szöveghelyre. C. F. Bentleynél például a következőket olvashatjuk:

¹² Vö. BENTLEY, „The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker’s *Dracula*”, 27.

A módszer, melyet a vámpírok elpusztítására alkalmaznak, szintén szexuális implikációval bír [...]. Lucy – aki miután megadta magát Drakula támadásának és vámpírrá vált – »élőhalott« állapotából hajdani vőlegénye, Arthur szabadítja meg, aki egy megkeményített és hegyesre faragott karót ver a szívébe. Ennek az eljárásnak a fallikus szimbóluma magától értetődő.¹³

Geza von Közsnöm álmában ebből a szexualitásból semmit sem találunk. A *Vámpír a díványon* tehát ezzel a jelenettel megidézi a *Drakulát*, és a mű pszichoszexuális olvasatait; Viktor illusztrációi pedig ezeknek az olvasatoknak a hivatkozási alapját, a háttérét elevenítik meg, miközben a film egyetlen „szörnyes” álmában semmi nem utal szexuális szimbolikára. A film jelzi, hogy tökéletesen tisztában van az ilyen jellegű történetek szexuális olvashatóságával, de megmutatja, hogy ezek nem minden esetben relevánsak.

A vérszívás és a szexuális aktus összefonódását hasonlóan figurázza ki David Rühm alkotása. A filmben két olyan jelenetet is találunk, ahol a vérszívásnak valamelyik szereplő tévesen szexuális többletjelentést tulajdonít. A film vége felé Geza von Közsnöm felesége, Elsa megharapja, és ezzel vámpírrá változtatja Viktor barátnőjét, Lucy-t, akit Geza von Közsnöm – hogy megóvja felesége további támadásaitól – elvisz Freudhoz, mert úgy gondolja, hogy ott senki nem fogja keresni. Az eszméletlen lányt végül Freud ágyába fektetik, az orvos pedig a rengeteg bevett altató hatására mély álomba szenderül Lucy mellett. Amikor a lány magához tér különös változásokat tapasztal: az érzékei élesebbek lesznek, hangosan hallja a doktor nyaki ütőerében lüktető vért. A kísértésnek nem is tud ellenállni, végül megharapja, és szívni kezdi az orvos véréét. A szomszéd szobában alvó Viktor ekkor ébred fel, és hangokat hallva a hálósobából benyit Freudhoz. Első pillantása az ágyban fekvő Lucyra esik, aki ajkaival szorosan rátapad az orvos nyakára. A jelenet erősen félreérthető – a Lucy és Viktor közötti rövid beszélgetésből kiderül, Viktor félre is érti a látottakat: „Lucy: »Valami örült dolog történt.« Viktor: »Azt látom. Te az ő ágyában? [...] A vén lóköttővel? [...] Miért vagy az ágyában? [...] Mit csinálsz az ágyában?«”.

Néhány jelenettel később viszont már Lucyn a sor, hogy félreértse Viktor szavait. Mikor rákérdez, hogy mi van a festő és a grófnő között, Viktor azt feleli, hogy Elsa „csak ivott a véréből”. „Ez elég intim!” – háborodik fel Lucy. Ahogy a szörnyes álmok esetében, a *Vámpír a díványon* itt is arra hívja fel a figyelmet, hogy a kontextusból kell kiindulni, megmutatja, hogy vannak

¹³ Uo., 31.

olyan helyzetek, amikor félreértjük az eseményeket, ha a vérszívásnak szexuális többletjelentést tulajdonítunk.

De a *Vámpír a díványon* nemcsak a pszichoanalitikus értelmezéseknek tart görbe tükröt, hanem az összes olyan olvasatnak, melyek az átvitt értelmezés mellett törnek lándzsát. Ez a Freud és a vámpír gróf közötti beszélgetésekben tűnik a legnyilvánvalóbbnak, de a film más részei is ezt a benyomást erősítik. Első találkozásuk alkalmával Geza von Közsnöm a következőket mondja Freudnak:

Nem vagyok jó az öntükrözésben. Szükségem van a segítségére. [...] Semmi felfedeznivaló sem maradt számomra. [...] A vér bágyadtan és hidegen folyik az ereimben. Torkig vagyok már az örökkévaló éjszakával. [...] Fényre vágyom. Ragyogó fényre, ahol eltűnhetek és megszűnhetek.

A néző – aki számára ekkor már teljesen világos Geza von Közsnöm igazi kiléte – a beavatottak pozíciójából jót mulat a gróf monológján, megérti kétértelmű utalásait. Freudnak ez nem adatik meg, saját módszereivel próbálja értelmezni a hallottakat. Ugyanígy jár el a film vége felé is, amikor Viktor az éjszaka közepén felveri álmából. „Ő [mármint Elsa] egy vámpír, egy élőhalott. Nincs tükörképe.” – mondja a festő. A helyzet azonnali segítséget szükségelne, Viktor ezt várja Freudtól, ám cserébe csak egy jó adag nyugtatót kap. Ezeknek a jeleneteknek az üzenete látszólag világos: néha a vámpirokat annak kell elfogadnunk, amik: vérszopó szörnyeknek, csak ekkor segíthetünk rajtuk, vagy azokon, akik csatába szállnak velük – ha átvitt értelemben fogjuk fel őket, semmire sem megyünk.

Ugyanerről tanúskodik a film két másik jelenete is. Az elsőre Viktor lakásában kerül sor: a művész éppen Elsát készül megfesteni, amikor a vámpírnő odahajol hozzá, és a következőket suttozza: „Ha sikerül megfestened, halhatatlanná válsz.” Ahogy Geza von Közsnöm Freudhoz intézett szavainál, itt is csak a néző figyel fel a mondat kétértelműségére. Viktor – mivel ekkor még nem tudja, hogy a megbízója vámpír – csak arra gondolhat, hogy ez a kép óriási hírnevet szerez majd neki, nem sejtethi az Elsa mondatában rejlő ajánlatot: ha megfesti a vámpírnőt, az cserébe őt is átváltoztatja halhatatlan vérszívóvá. A második jelenetben ugyanez a két szereplő egy étteremben vacsorázik. Viktor steaket rendel, fokhagymás mártásban, mire Elsa rögtön közli, hogy fokhagymás mártásról szó sem lehet. Viktornak egy pillanatra zavar ül ki az arcára, majd elmosolyodik, és közli Elsával, hogy értette a célzást: „Ki tudja, mit hoz még az éjszaka.” Ahogy az előző jelenetben, a

nézó számára itt is világos, hogy Viktor nem értette meg a mondatok igazi jelentését: Elsa nem azért beszéli le a fokhagymás mártásról, mert intim tervei vannak az éjszaka hátralevő részére, hanem mert vámpírként irtózik a fokhagymától. A két jelenet végkicsengése tehát azonos: Viktor akkor érthetné meg Elsát, ha annak látná, ami valójában, azaz vámpírnak – mivel azonban nem így tekint a nőre, folyamatosan félreérti.

Ám a film több eleme is elbizonytalanítja ezt a pusztán parodisztikus értelmezést. Már az sokatmondó, hogy nem Freud ered a vámpír nyomába, hanem a gróf keresi fel a pszichiátert. Mint már említettem, amikor Freud megkérdezi, hogy minek köszönheti a látogatást, Geza von Közsnöm így válaszol: „Nem vagyok jó az öntükrözésben. Szükségem van a segítségére.” Az első mondat kétértelmősége mindenki számára világos, aki csak egy kicsit is jártas a vámpírkultúrában: a vámpíroknak arra a „fogyatékoságára” céloz, hogy nincsen tükörképük. Ennek fényében a vámpír szájából elhangzó szavakat akár úgy is érthetnénk, hogy Geza von Közsnöm nem annyira lelki, mint inkább gyakorlati segítségre vágyik. Ám ebben az esetben minden bizonnyal nem Freudot kereste volna fel. Ezt a film Elsa problémájával hangsúlyozza. Geza von Közsnöm narcisztikus felesége mindenáron látni szeretné a saját arcát, tudni szeretné, pontosan hogy néz ki. A film elején először a férjét kéri meg, hogy adjon érzékletes leírást arcának szépségéről; később egy tükör előtt látjuk, amint erősen púderezzi magát, hogy a púderfelhőből kirajzolódjanak a vonásai.

Ám amikor végül külső segítséget vesz igénybe, esze ágában sincs pszichiáterhez fordulni: Viktort, a művészt keresi fel, hogy megfestesse a portréját. Ha Geza von Közsnömöt ugyanez a gond kínozná, valószínűleg ő is inkább egy festő segítségét venné igénybe. Ő mégis Freudot látogatja meg, ami arra enged következtetni, hogy neki egészen más jellegű problémái vannak, mint a feleségének, és ezekre Freudtól vár megoldást. Nem arról van tehát szó, hogy a kezelés során Freud totálisan félreérti a vámpírt (mint ahogy például Viktor félreérti Elsát), hanem arról, hogy Geza von Közsnöm direkt használ kétértelmű kifejezéseket (melyekről tudja, hogy Freud számára az elsődleges jelentésük rejtve marad), és arra kíváncsi, hogy a doktor hogyan interpretálja ezeket. Azt szeretné megtudni, hogy azok, akik nincsenek tisztában igazi (vámpír) lényével, hogyan értik meg ennek megnyilvánulásait, és az ő interpretációjukból hogyan értheti meg jobban magát. Röviden szólva, az érdeklí, hogy egy pszichológus a maga módszereivel hogyan értelmezi a vámpírlétet. Ezt erősíti az is, hogy Geza von Közsnöm a kezelése alatt nem fedi fel igazi

kilétét, még akkor sem, amikor Freud pontosan erre kérdez rá. Volt szerelméről, Nadiláról beszélgetve az orvossal, a vámpír a következő kijelentést teszi: „Ő tett azzá, ami ma vagyok.” Ez a kijelentés megint konnotatív jelentéssel bír, felfoghatjuk arra való utalásként, hogy Nadila változtatta vámpírrá a grófot. De amikor Freud visszakérdez, hogy mi is ő most, Geza von Közsnöm kitérő választ ad, nem leplezi le magát: „Ezért vagyok itt. Nem vagyok önmagam. Vagy ami voltam. Ez az én problémám.”

A *Vámpír a díványon* egyfelől tehát kifigurázza a *Drakula*, a vámpírizmus pszichológiai olvasatait, annak bizonyos témáit és módszereit is. Több jeletere is azt sugallja, hogy a vámpírok cselekedeteinek néha elsődleges jelentését kell figyelembe vennünk, ha átvitt értelemben, metaforikusan közeledünk hozzájuk, csak félreértjük őket. Ugyanakkor nem jelenthető ki egyértelműen, hogy a film ilyen egyoldalúan viszonyulna ezekhez a jelenségekhez. Mikközben például több esemény metaforikus értelmezését pellengérré állítja, nem hagyható figyelmen kívül, hogy a film más részeknél erős metaforikát használ. Ezt néha a legkihívóbb módon teszi. Például: a film tizenharmadik percében Lucy és Viktor szerelmi együttlétük után hevesen összekülönböznek. A jelenet végén Lucy faképnél hagyja a festőt, aki bevágja mögötte az ajtót. A kamera a következő pillanatban egy hervadó rózsacsokrot mutat, melyről az ajtó becsapásának következtében az utolsó virágszirom is leperog.

A csokrot egy jelenettel korábban Viktor adta Lucynak. A hervadó csokor és a lehulló virágszirom erőteljes utalás a szerelmük kihűlésére. A hervadó rózsacsokor rövid képe egyrészt jó példa arra, hogy David Rühm filmjében a metaforáknak nemcsak nyelvi, hanem vizuális megvalósulásával is találkozunk, másrészt konvencionális jellege miatt felfoghatjuk a néző felé tett jelzésként is: az elmúló szerelem hervadó virágként való megjelenítése egy jól ismert metaforát idéz fel, mely valószínűleg a legtöbb néző figyelmét nem kerüli el. A film tehát amellet, hogy ezzel a megoldással érzékletesebbé teszi a Viktor és Lucy kapcsolatában beállt változást, mintha direkt módon a maga metaforikusságára kívánná felhívni a figyelmet. Mintha csak azt üzenné: „jól figyelj, metaforák következnek!”. Ez is jól mutatja, hogy a *Vámpír a díványon* nem általában a metaforikus értelmezést utasítja el, hanem azokat az értelmezéseket, amelyek a film különböző elemeinek a többletjelentését valamilyen előzetes tudáshoz, nem pedig a szorosan vett kontextushoz kötik.