

A fantázia hippogriffje

A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége

A fantázia hippogriffje

A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége

Konferenciakötet

Szerkesztették

NAGY BEÁTA

SURÁNYI BEÁTA

UJVÁRI NÓRA

reciti

2017

ELTE, Késő romantikus és kora modern magyar irodalom
doktori program

A kötet az ELTE BTK HÖK Tudományszervezési és Kutatási Pályázat
támogatásával jelent meg.



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 978-615-5478-33-8

Kiadja a *reciti*, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja • www.reciti.hu

Tördelés: Szilágyi N. Zsuzsa

Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

Tartalom

Bevezetés (Eisemann György)	9
-----------------------------------	---

I. Romantikus kettősségek

Gyapay László: *Történetek a képzelőerő hasznáról és káráról.*

<i>Az ábrázolás formái Kölcsey novelláiban</i>	15
--	----

Rétfalvi P. Zsófia: *Félelem és vágy között.*

<i>Romantikus rémálom-konstrukció Vörösmarty Mihály novelláiban</i>	41
--	----

Balogh Gergő: *Jókai Mór és a pénz trópusa.*

<i>A Szegény gazdagok értelmezéséhez</i>	53
--	----

Surányi Beáta: *Az elme környilatkozata naplót olvasni fikcióként?*

<i>A nyomorék naplója</i>	63
---------------------------------	----

Nagy Beáta: *Képzelőerő és prózanyelv.*

<i>Üvegalkalak és írott figurák (Cholnoky László: Tamás)</i>	73
--	----

II. Romantikus vizualitás

Ujvári Nóra: *A képi narratíva mint kicsinyítő tükör.*

<i>Agatha identitása Kemény Zsigmond regényében</i>	91
---	----

Farkas Evelin: *Romantikus karakteralkotás és képesség*

<i>Jókai Mór Az élet komédiásai című művében</i>	101
--	-----

Horváth Anna: *A (vad)romantikus fikció megjelenése*

<i>Jókai Mór Párbaj Istennel című elbeszélésében</i>	115
--	-----

Ternovác Dániel: *A paraszti romantika mediális alakzatai*

<i>Jókai Mór Sárka rózsza című regényében</i>	129
---	-----

III. Romantikus narratívák

Orosz Magdolna: *Romantikus művészet és műalkotás*

E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben 143

Hermann Zoltán: *A' Haramják.*

Kép és imagináció a preromantikus színházban 171

Tánczos Péter: *„Az öröm töméntelen alakzata közt a fantázia válogat”.*

A képzelőerő szerepe Friedrich Schlegel Lucindájában 185

Horváth Lajos: *A rom motívumának strukturális (vagy szójátékszerű)*

megjelenése Vörösmarty Mihály Shakespeare fordításaiban 197

Deres László: *A tudat de- és rekonstrukciója az Egy örült naplójában* 213

Kis Petronella: *Egy Wagner-opera parafrázisa.*

Csáth Géza: Délutáni álom 223

„No, megállj, te édes fantáziám hippogriffje, ha te neked olyan kedved van nyargalászni, majd befoglak én téged a szekérbe: húzzad azt!”

(Jókai Mór: *Utazás egy sírdomb körül*)

Bevezetés

Nem is nagyon régen, még a posztmodern korszakküszöb előtt, de már a küszöböt átlépni készülő években vélelmezte az utóbbi évszázad egyik legöszöntözőbb romantika-kutatója, Paul de Man, hogy mindmáig a romantika felnyitotta horizonton élünk és mozgunk. Az azóta eltelt évtizedek annak ellenére igazolták sommás vélekedését, hogy érthető és tolerálható episztemológiai, valamint úgyszintén érthető, ám kevésbé tolerálható politikai okokból (ez utóbbiak főleg Kelet-Európában hatottak), sokan, sokszor tettek közvetve-közvetlenül kísérletet a romantikus irodalom perifériára szorítására, legalábbis nyelvi-szellemi kreativitásának elhallgatására, korszerűtlenné bélyegzésére. A magyarországi állapotok sem dicsekedhettek a múlt századot záró évtizedekig túlságosan sok ösztönző kezdeményezéssel: a közoktatásban legfeljebb a diákok számára riasztó kötelező olvasmányok és többnyire sablonos-ideologisztikus értelmezéseik jelentették – vagy jelentik mindmáig – a 19. századi irodalmi tapasztalatokat. De a romantika sorsa úgy látszik maga sem idegen egy bennefoglalt műfaj, a románc képletétől, s az alászállás éveit a felemelkedés periódusa látszik követni. Sőt, mintha a nagyszámú közönséggel rendelkező népszerű műfajok és közegek – különösen a film – egyes jelenségei szintén a romantikus örökség újraalkotásának jegyeit mutatnák, s mintha ezzel együtt járna a „magas kultúra” romantikus vonásainak fölfedezése, új életre keltése is. Ezzel persze a recepció kulturális környezetére is hangsúly kerül, a világérzékelés médiumfüggő megváltozására – azokra a fejleményekre tehát,

melyek szem előtt tartásával *A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége* című konferencia előadásai és nyomukban az itt olvasható tanulmányok születtek.

Aligha kelthet nagyobb érdeklődést az euroatlanti világ 21. századi útvesztőjében, már-már kaotikus kavargásában és állandó keresésre kényszerítő válságos fordulataiban, mint többek között a modern individualitást trónra emelő és egyúttal radikálisan megkérdőjelező emberkép narratíváinak forrásvidéke, például Kölcsey elbeszéléseinek Nietzsche idéző aktualizálása (Gyapay László), a társadalmi érvényesülés, a hatalom, a pénz szerepének, diszkurzívateremtő erejének a kiemelése a *Szegény gazdagok* kapcsán (Balogh Gergő), a szubjektum ellentmondásos, önmagát egy eredendő meghasonlással képező, halálba sodró jellegének tárgyalása Cholnoky László regényéről szólva (Nagy Beáta), az álom rémálommá modulálásának megfigyelése a Vörösmarty-novelákban, a félelem és a vágy terében (Rétfalvy P. Zsófia), a kórtani eset és a fikcionalitás relativitásának kifejtése Jókaihoz fordulva, *A nyomorék naplójában* (Surányi Beáta). S kell-e bizonyítani a vizualitás immár szinte kötelezően előkerülő szempontját – a látványok komponálása és hatása valóban napjaink művelődésének tán legmeghatározóbb vonása, sokkal inkább, mint ahogy az egy évszázaddal korábbra pozicionált „pictorial turn” vagy „iconic turn” időszakában megfigyelhető volt. Meglepő élességgel tűnik elő e megvilágításban egyes alig olvasott, ám szakmailag magasra értékelt szövegek formatani gazdagsága, így Kemény Zsigmond regényének (*A szív örvényei*) számos eljárása (Ujvári Nóra), csakúgy mint a mindig új arculattal megjelenni képes, ám esetenként kánoni rangjában ugyancsak meggyengült Jókai-szövegegyüttes a karakteralkotás (Farkas Evelin *Az élet komédiásairól*), a „vadromantikus” fikcionálás (Horváth Anna a *Párbaj Istennel* című elbeszélésről), a népies-bukolikus medialitás (Ternováczi Dániel a *Sárga rózsaról*) tekintetében. Az intertextualitás és az intermedialitás – a romantika szempontjából sem csak teoretikusan vizsgálható, hanem az adott korszak önreflexív esztétikai-poétikai törekvéseit tekintve is kulcsfontosságú – szempontjait érvényesíti a kötet harmadik egysége. E rész európai szerzők – Schiller (Hermann Zoltán), E. T. A. Hoffmann (Orosz Magdolna), Friedrich Schlegel (Tánczos Péter), Shakespeare (Horváth Lajos), Gogol (Deres László) és Richard Wagner (Kis Petronella) – művészetét idézve a romantikus alkotás formatani paradigmáit, illetve az adott műveknek a

magyar irodalommal összevethető vonásait tárgyalja. A tanulmányok friss szemmel, a felfedezés, az új távlatra helyezés értelmező tapasztalatával, a tárgyalt témakör, a romantika eredetiség-kíváncsalmához méltó – s mindezt filológiai alapossággal társító – elmélyültséggel, igen színvonalas szakmai teljesítményt nyújtva szólítják meg a remélhetőleg széles körűnek bizonyuló olvasótáborukat.

A kötet szerkesztői, az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolája Későromantikus és Kora Modern Magyar Irodalom programjának hallgatói. Nagy Beáta, Surányi Beáta és Ujvári Nóra szakmai elkötelezettsége és ügyszeretete révén szerveződött a tavalyi konferencia, melynek előadásából jelen kötet létre jött. A konferencia több szekcióban zajlott, mindegyiket szokatlanul élénk érdeklődés kísérte. Az előadások sikere természetesen nem független a témaválasztás sikerétől, ami újfent a romantika aktualitásának – az értő kérdésekre válaszoló, megszólító erejének – a bizonyítéka. Köszönet illeti a rendezvény és a kötet egyetemi támogatóit, a meghívott előadókat, a kötetbe író szerzőket, s különösen a három szervezőt, akik doktori tanulmányaik időszakának egyik legemlékezetesebb eseményét élhették át e program kidolgozása és megvalósítása közben. Nyilván pályájuk későbbi szakaszában sem feledik a sok gonddal és utána járással, de nem kevés sikerélménnyel járó munkát. Nem pusztán a szölamok szintjén mondható, hogy – minden jelenlévő tudja ezt – komoly mértékben segítették elő az ország doktori iskoláinak, a hasonló témákból érkezőknek a találkozását, eszmecseréjét, egymás kutatásainak megismerését. Ritkán tapasztalható, élénk figyelemtől övezett, a szakmai rendezvények legjobb pillanataival versenyző konferenciahangulat uralkodott a tanácskozások termeiben. S a pályakezdők mellett a szervezők tekintélyes, nemzetközi rangú tudósokat is megnyertek a föllépésre – a doktori program nekik külön is megköszöni a csatlakozást. Csak remélni tudjuk, hogy megéreztek a fokozottan intenzív érdeklődést, mely előadásaik, megtisztelő jelenlétük iránt megmutakozott.

Mint minden tudományos eredmény, jelen kötet teljesítménye sem kívánja lezárni a kérdésfeltevések sorát, a továbbgondolás folyamatát. A szerkesztők – a tavalyi rendezvény sikerétől joggal inspirálva – újabb konferencia szervezésébe kezdtek, melynek támogatása még csak remélhető, de melynek várható szakmai hozadéka ezek után immár biztosra vehető. A jól végzett munka múltjából tehát a jövőre nyitó, tervezett foly-

tatás bontakozik ki, s ennek a romantikusokhoz is méltó „progresszív” alkotóerőnek, tudományszervező felelősségnek az első dokumentuma ez a könyv, melyet az Irodalomtudományi Doktori Iskola említett programja nevében a tisztelt olvasók figyelmébe ajánlok.

I. Romantikus kettősségek

Történetek a képzelőerő hasznáról és káráról

Az ábrándozás formái Kölcsey novelláiban

Embermodelljében Kölcsey az akarat, az érzés és az ész mellett alapvető fontosságot tulajdonított a képzelőerőnek.¹ Értekező prózájából kirajzolódik az a törekvése, hogy ennek a négy lelki képességnek a sajátosságait, hatókörét, egymáshoz való viszonyukat és összhangjuk lehetőségét felmérje. Az 1836-ban keletkezett *A' vadászlak* és az 1837-ben született *A' karpáti kincstár* című elbeszéléseire² most úgy tekintek, mint egymás párdarabjaira, melyek egy-egy ellentétes eredményű esettanulmányként szolgálnak a képzelőerő személyiségalkító és világmegismerő szerepéről.

Mindkét novella olyan általános problémafelvetéssel kezdődik, mely a később elmesélt történet kulcsfontosságú kérdésére irányítja a figyelmet. *A' vadászlak* első fejezetében a narrátor az ábrándozás és érzelgés korhoz kötött, társadalmilag meghatározott és velünk született jellegéről elmélkedve mutatja be Andaházit, a beszélőnevű főhőst, és visszahúzó alaptermészetével kapcsolatban megjegyzi, hogy egy „parányi történet – e' jelen elbeszélés' tárgya – sokat tön a dologhoz”.³ Azaz a novellában elmondottak azt illusztrálják, hogy milyen események erősítették meg Andaházi személyiségében az érzékenységet és képzelődést.

1 GYAPAY László, „A' tisztább ízlésnek regulájival”: Kölcsey kritikus pályakezdése, Bp., Universitas Kiadó, 2001 (Klasszikusok), 118–121.

2 Vö. KÖLCSEY Ferenc, *Szépprózai művek*, s. a. r. SZILÁGYI Márton, Bp., Universitas Kiadó, 1998 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái) (a továbbiakban: KÖLCSEY 1998), 215, 238.

3 KÖLCSEY Ferenc, *A' vadászlak* = KÖLCSEY 1988 (a továbbiakban: *A' vadászlak* 1998), 64.

A' karpáti kincstár lényegesen hosszabb nyitó fejezete szövegszerűen nem mondja ki a bevezető gondolatok és az elbeszélendő eseménysor közötti összefüggést, de a hit fontosságát, a vakhit veszélyességét és a kettő megkülönböztetésének problematikusságát központba állító fejtegetés a másik novellához hasonlóan mégis tematizálja a történet általános tanulsággal bíró mozzanatait. Az alább következő elemzéssel azt a munkahipotézist igyekszem igazolni, hogy míg *A' vadászlak* főhőse sikeresen hozza összhangba lelke megismerő képességeit, az érzést, a fantáziát és az ész, miáltal környezeténél sejtetően lényegesen árnyaltabb képet alakít ki a valóságról, addig *A' karpáti kincstár* Erdőhegyi Pálja szerelmi bánatában nem bírja racionális kontroll alatt tartani képzelőerejét, és ahelyett, hogy a világ gondos és lehetségig ellenőrzött megismerésére törekedne, „sülyesztő babona”⁴ áldozatává válik. Az általam célba vett megközelítésnek az adja a jelentőségét, hogy ez a két történet elméleti szinten veti fel az egyes emberek tudatában keletkező, egymással gyakran harmóniában nem lévő, alternatív világok elkerülhetetlenségének, fontosságának és veszélyének problémáját, egy olyan kérdést, melynek vizsgálatával Kölcsey gondolkodásának lényegi eleméhez juthatunk.

A' vadászlak már említett bevezetése karaktertípusok segítségével ábrándozóként jellemzi Andaházit, aki „természetül nem vala vidám; de komolysága melegséggel párosult; 's így érzelmei, gondolatai és tettei, a' mindennapi hideg emberekéitül gyakran különböztek. Társai rossz mulatónak tarták őt; mert nálok részvevő keblet nem találván, örömet vonult magányba; 's ki nem tudja, hogy magányosság, meleg keblű embernél, a' képzelődést és érzékenykedést elősegíti?” Az ábrándozóval szembeállított „mindennapi hideg” ember bemutatásakor a meghatározó kulturális háttérrel úgy írja körül a narrátor, hogy aki „az iskolában Ovid mellett nő fel; 's iskolán kívül, szép literaturai olvasása a' két Gyöngyösi verseiből, tudományos könyvtára pedig Verbőcziből és Husztiból áll: bizony mesterkélt ábrándozás és érzélgés nehezen fog benne támadni”.⁵ Kölcsey kritikáiban és értekező prózájában mind Gyöngyösi Istvánt, mind Gyöngyösi Jánost a rossz ízlést terjesztő, költői szellemmel nem bíró verselők között tartja számon.⁶ A mi szempontunkból sokat mondó-

4 KöLCSEY Ferenc, *A' karpáti kincstár* = KÖLCSEY 1998 (a továbbiakban: *A' karpáti kincstár* 1998), 133.

5 *A' vadászlak* 1998, 64.

6 Lásd KÖLCSEY Ferenc, *Csokonai Vitéz Mihály' munkájának kritikai megítéltetések*

ak azok a Gyöngyösi Istvánt minősítő mondatok, melyek a *Nemzeti hagyományokban* olvashatóak: „maga a rómaiaktól tanult, legalább mitológiát, és ovidiusi descriptio-viszketegyet és eláradozást tanult Gyöngyösi sem adott a nemzetnek semmit, ami való poétai nevet érdemeljen”. Ezt követően egyéb kritikai megjegyzések mellett hozzáteszi, hogy esetében a választott tárgyak „a lelketlen előterjesztés miatt hevületbe nem hoznak”.⁷ Kölcsey az iskolai oktatásban nagy hangsúlyt kapó neves római auktorról és a hazai irodalmi köztudatban népszerű magyar szerzőről elmarasztalólag egyaránt azt emeli ki, hogy az általuk alkotott műveket az jellemzi, hogy bennük a fantáziát és érzékenységet sem alkotói, sem befogadói oldalon nem inspiráló leírások dominálnak. Ezzel összhangban a művészet mellett a Werbőczy István és Huszty István nevével fémjelzett, rendszerezett törvénygyűjtemények olyan jogtudományra utalnak, mely szintén kevés teret enged az érzelgésnek és a képzelőerő szárnyalásának. Az olvasmányok révén felvázolt kulturális háttér tehát az ábrándozóval szemben a „mindennapi hideg” embert úgy mutatja be, mint aki világképe megalkotása és a világban való tájékozódása során kevésbé támaszkodik a fantáziára és a lélek belső érzékelésére. Az a kitétel pedig, hogy Andaházi nem szívesen csatlakozott a „mindennapi hideg” emberek közé tartozó mulatókhoz, az ábrándozók által képviselt alternatív világkép finoman sejtetett elismerését rejtje magában. Fontos hangsúlyozni, hogy a szembenálló szereplők között kialakuló viták során semmi esély nem látszik arra, hogy a felek megértsék egymást. Példa lehet erre az alügyési pályáját kezdő Andaházi és a főügyész beszélgetése a gyermekgyilkossággal vádolt Miller Theréz bűnösségéről:

»Lássuk!» kezdé ismét a' főügyész; Miller Theréznek hívják, árva; hm! ez nem sokat ígér. – A' gyermekölést önkényt megvallja. – No, ezen nem sok menteni való lesz!« –

»Talán, felele Andaházi szorongva, még valami körülmény fejtheti ki magát, mi a' szerencsétlennek védelmül szolgálhat.

= KÖLCSEY Ferenc, *Irodalmi kritikák és esztétikai írások: I. 1808–1823*, s. a. r. GYAPAY László, Bp., Universitas Kiadó, 2003 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái) (a továbbiakban: KÖLCSEY 2003), 41; KÖLCSEY Ferenc, *Ízlés* = KÖLCSEY 2003, 106; KÖLCSEY Ferenc, *Kritika* = KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, I–III, s. a. r. SZAUDER Józsefné, SZAUDER József, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960 (a továbbiakban: KÖM2), I, 671.

7 KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok* = KÖM2, I, 518.

[...] Mert e' szerencsétlen vagy annyira le van sorsátul verve, hogy életével nem gondol; vagy talán éppen más valakiért áldozza föl magát.«

A' főügyész hangos kacajra fakadott. »Mit, öcsém uram! Föláldozza? Minden ember az egész világot szeretné magáért föláldozni; 's magát áldozná föl másért? Hagyjuk az álmokat édes öcsém!«

Andaházi neki pirult, 's nyomban elsápadt.

»Roszúl van?« kérde az öreg ur – »No majd máskor többet. Semmi, ha ez most nem valami fontos pör is. Jön majd valami gyakorlottabb gonosztevő, ki nem tesz vallomást! vagy ha tesz is, törvényszék előtt elég ügyes lesz visszahuzni. Akkor kimutathatja tudományát.«

Az alügyész meghajtá magát 's ment. Főügyész pedig pipájába nyult, 's fogai közt mormogá: „Hm! az ifjú urnak még sokat kell tanulni.«⁸

Az ábrándozás, ellenkező előjellel, fontos szerepet játszik A' *karpáti kincstár*ban is. Bár ebben a novellában kevésbé kimondottak a jellembeli szembenállások, a kontrasztok épp úgy jelentős funkciót kapnak. Itt is felfedezhető a „mindennapi hideg” ember típusa, de a káros ábrándozásba merülő Erdőhegyivel szemben talán legkiemeltebben barátja, Bede Laci áll. Az előbbi lelki mechanizmusainak általános jellemzésekor azt magyarázza a narrátor, hogy az ábrándozó esetében „képzelet' és ohajtás' tárgyai nem fognak a' lélek előtt úgy állani, mint szobrász' teremtménye elött a' márványdarab, melyet saját akaratjaként, ilyen vagy amolyan alakra változtat. Akkor a' tárgy uralkodik a' lelken, 's azt szolgálai állapotban tartván, vagy tehetetlenségbe sülyeszti, vagy olly tettekre határozza, melyek nem tiszta, józan ész', hanem féketlen phantasia' befolyása alatt állanak.”⁹ Ebből a művészi alkotásmechanizmust példaként használó leírásból az látszik kirajzolódni, hogy szerencsés esetben az emberi kívánságok formába öntésekor a fantáziát ugyanúgy akaratlagos tényezőnek is irányítania kell, mint ahogy a szobrász esetében ez nyilvánvalóan elvárt. Az emberi vágytól motivált

8 A' *vadász* 1998, 79–80.

9 A' *karpáti kincstár* 1998, 104.

képzelőerő korlátozás nélküli működésének két káros következményét említi a narrátor: a cselekvésképtelenséget és a ráció befolyását mellőző tetteket. Bár ez utóbbiak nincsenek pontosan minősítve, a „tisztá”, „józan” és „féktelen” jelzőkből könnyen kiolvasható, hogy az ily módon jellemzett ész hiánya negatívan hat a tettek minősítésére. Az Erdőhegyivel szembeállított Bede jellemzésében éppen a tapasztalatokat feldolgozó észnek a fantáziára és az érzésre gyakorolt korlátozó hatása kap nagy hangsúlyt: „[t]öbb ítélő tehetség mint képzelet, több józanság mint érzelem, sok életkedv, eléggé meggondolt tervszerénti cselekvés ‘s naponként öregbedő világismeret: ezek valának főbélyegei”. Bár szó szerint a ráció nem jelenik meg ebben a leírásban, az „ítélő tehetség”, a „józanság” és az „eléggé meggondolt tervszerinti cselekvés” egyértelműen utalnak rá mint olyan tényezőre, mely Bede lelki működésében meghatározó, alapvető jelentőséggel bír. A két központi szereplő karakteresen eltérő lelki alkatából az is következik, hogy Bede „saját könnyű, tiszta mérsékletéről ítélve, nem szerezhett magának előismeretet mind arról, a’ mi a’ másokban [Erdőhegyiben] küzdött és forrott”.¹⁰ Az ábrándozó karaktere miatt egyre veszélyesebb szerelmi bánatba süllyedő Erdőhegyi és a kiegyensúlyozott Bede két alternatív világa között nincs átjárás, amit jól kiemel a két barát szerelemről folytatott dialógusának az a része, melyben Erdőhegyi visszautasítja tanuló társa unszólását, hogy szedje magát össze:

»‘S te azt véled: nem tévék mindent, mi lehetséges vala? Oh, azok a’ boldogok! És mit is szólhatsz te olly lélekállapotról, miről képzeleted nincs?»

»Nem mondhatnám. Én is valék szerelembeteg; én is csalódtam reményeimben; epedtem, ábrándoztam, küzdöttem; és most volt bohóságaimon jókat kaczagok.«

Pali’ ajkain keserű mosolygás vonult el. »Szerelem? tudjátok is ti: mi az? értitek is ti: mit teszen az? Röpkedni, mint a lepke; fellobanni, mint bolygó fény; mámorba hullani, melly fél éjig tart; aztán ásítani és jót aludni, és reggelre mindent elfelejteni: ez a’ mit ti szerelemnek hívtok. Kérlek, jó Laczi, hagyd abban!«¹¹

¹⁰ *Uo.*, 105–106.

¹¹ *Uo.*, 96.

Az alternatív világok képviselői között érdemi kommunikáció láthatóan itt sem alakul ki, amiből az következik, hogy az egymással szembeállított szereplők között alkalmanként létrejövő dialógus, mely optimális esetben egymást korrigáló érvelések sorából áll, nem vezet az adott helyzetet meghatározó tényezők jobb megértéséhez. Kölcsey néhány elméleti jellegű szövegétől eltérően ennek a két elbeszélésnek a fiktív világában megvalósul az eltérő nézőpontok mérlegre tétele és hitelesítése, hiszen az események igazolni látszanak az egyik vagy a másik megközelítésmódot, mert van annak valószínűsége, hogy az Andaházi által védeni próbált Miller Theréz ártatlan saját gyermeke meggyilkolásában, valamint hogy az Erdőhegyi halálát okozó idegláz nem független a főhős szerelmi örületétől. Bár mindkét novella művészileg autonóm alkotás, annak reményében, hogy az értelmezés során alkalmazott fogalmak elméleti megalapozottsága teherbíróbbá legyen, mégis érdemes Kölcsey más írásainak kontextusába is helyezni őket.

A két novellához képest nem sokkal korábban, a feltehetően 1833–1834 között keletkezett *Mohácsban*¹² az alternatív világképek szembenállása a meghatározó szerkezeti elem. Különösen fontos az számunkra, hogy ennek a fiktív emlékbeszédnek a nagy részében a „hétköznapi hideg” emberhez közel álló „hideg vizsgálódó” és a „magányos ábrándozó”¹³ folytat egymással vitát az ábrándozó által teremtett költői világkép jelentőségéről. A szöveg fikciója szerint a mohácsi csatavesztés 300. évfordulójára datált elmélkedés beszélője azt mérlegeli, hogy a nemzeti lét szempontjából milyen jelentőséggel bír, hogy megszenteli-e „köz érzelem” augusztus 29-ét. A közösség érdektelenségét tapasztalva a beszélő egy elképzelt vitát folytat le az ünnepi hangulatot remélő „ábrándozó”¹⁴ (aki később költőként identifikálja magát) és a közember értékrendjét megtestesítő „hideg vizsgáló” között. Ez az ábrándozóként és költőként fellépő beszélő saját mozgásterét ismeretelméleti szempontból a következő néhány mondattal határozza meg: „Minden ember saját szemüvegével nézi a’ világot; ‘s ki tudná meg-

12 KÖLCSEY Ferenc, *Erkölcsei beszédek és írások*, s. a. r. ONDER Csaba, Bp., Universitas Kiadó, 2008 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái) (a továbbiakban: KÖLCSEY 2008), 167.

13 KÖLCSEY Ferenc, *Mohács* = KÖLCSEY 2008 (a továbbiakban: *Mohács* 2008), 34.

14 Vö. S. VARGA Pál, A „hideg vizsgáló ész” s a „szeretettel tölt szív” tudománya: Ismeretelméleti pozíciók Kölcsey Ferenc gondolkodásában = *Mesterek, tanítványok: Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1999, 304.

határozni, ki tart jobb üveget? A' vizsgáló e, vagy az ábrándozó? Legyen, mint akar. Az ábrándozó legalább a' magaét rosszabbnak nem hívé[.]¹⁵ Az adott összefüggésben a szemüveg-metaphora azt jelzi, hogy mindenki más-más és egyben kiiktathatatlan fénytörés révén képes csak szemlélni a világot. Ebből következően a beszélő megkerülhetetlen adottságnak veszi, hogy mivel ahány ember, annyi alternatív, hitelesség szempontjából megítélhetetlen világkép, a két kiemelt nézőpont egyike sem igazolható. Ebből a helyzetfelmérésből azonban nem a *Vanitatum vanitas*-ban megidézett Bölcs Salamon relativizáló álláspontja felé („Sem nem rossz az, sem nem jó, / Mind csak híjába való!”)¹⁶ mozdul el, hanem afelé, hogy igenis van jogosultsága a többenél elméletileg nem rosszabb ismeretelméleti pozícióból érvelni elképzelései mellett. Kiindulópontként egy általa vitathatatlan tapasztalati ténynek tekintett lelki működésre hivatkozik: „A' mi nagy, legyen bár mi, szívet és lelket érdekel [értsd: érint, fölgerjeszt]¹⁷; 's hatása századok múlva is kiemel a' mindennapi élet parányiságából. És illy kiemelkedések nélkül sem egyes ember, sem nemzet a' történetek' sorában állásra méltó nem lehet[.]”¹⁸ A nagyság megtapasztalásának élményéhez, pontosabban az élmény által kiváltott lelki folyamat eredményéhez, a „kiemelkedések”-hez nem kevesebb, mint a történeti értelemben vett maradandóság kötődik. Ennek a – most még nem kifejtett – gondolatmenetnek a részletei tárulnak fel a költő és a hideg vizsgáló vitájában.

Ez utóbbi az ábrándozóhoz fordulva elutasító gesztusokkal idézi fel azt a mechanizmust, melynek során a költői tevékenység révén a múlt hősi, mitologikus képe létrejön: a hevülő érzelem „talán épen úgy szövődött hiú álmokból, mint annyi sok más, a' mi élted minden napjaiban ezerszer támadt és enyészett el benned. Tégy vallást, te költői helyzetbe jöttél. Költő, úgy mondják, nem a' mindennapi világ' embere; tehát mit tudja ő, mit kell e' világban érezni és tenni? Ti dalszerzők nem lelték a' *jelenben* annyi színvegyületet, annyi sötétisztát, annyi fénykört,¹⁹ 's

15 Mohács 2008, 34.

16 KÖLCSEY Ferenc, *Vanitatum vanitas* = KÖLCSEY Ferenc, *Versek és versfordítások*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Universitas Kiadó, 2001 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái), 118.

17 Vö. *A magyar nyelv szótára*, I–VI, szerk. CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, Pest [később] Bp., Emich Gusztáv, 1862–1874 [a továbbiakban: CzF].

18 Mohács 2008, 35.

19 „Fénysugarakból alkotott kör, mely a körülvelt tárgynak bizonyos ünnepélyes alakot és tiszteletet kölcsönöz; dicskör.” (CzF)

minden más egyebet, mennyi nektek azoknak az úgynevezett ätheri hangoknak összealkotására szükséges. Itt minden igen közel, igen földi világításban és viszonyban áll; 's mi természetesebb, mint a' hajlandóság, minél fogva a' *múltba* visszaröpkedni szerettek? Ott a' messzeség a' dolgok' színeit meggyengítvén, egyszersmind megszeli; ott az alakok nem látszanak többé tisztán, 's a' képzeletnek tágas pálya nyílik önkéjes vonásokkal, és színekkel előállani, ideált teremteni, rózsafátyolt lebegtetni, szóval, olly világot alkotni, millyen jelenben ugyan nincs, de bizonyosan múltban sem volt, hanem a' millyenre a' költőnek szüksége van." A hideg vizsgáló a mitológiateremtés jellemzése során azt emeli ki, hogy a fantázia térnyerése által a múltról megszülető kép a referencialitás elvárásának nem tesz eleget, hiszen nem a megtörténtek hiteles rögzítése a cél, hanem a költői világkép megteremtése. Saját érvelésétől egyre inkább tűzbe jöve, úgy tekint ellenfelére, mint a költő-céh képviselőjére, és többes szám második személyben szegezi neki az eddigiekből logikusan következő kérdést, mely egyben a vita lényegének pontos megfogalmazása: „a' költői multkor” nemzetségét „tehetitek [...] félistenekből álló sokasággá, vagy a' mivé tetszik; példányokat [értsd: példaképeket]²⁰ szabhattok belőle; időszakokká bélyegezhetitek történeteit; De mi joggal kívánjátok a' *jelenkort* reá bámitani?²¹ nékie tapsolni? miatta érzelgeni?" A vitázó stratégiája láthatóan az, hogy a költőileg kialakított múltkép jelentőségének okára rákérdezve előkészítse a következő lépést, melynek során az ilyen múlttudat közösségi hasznát vonja kétségbe. Érvelése szerint alig „van, ki másképen ne kívánná magának a' *jelent*; 's minden kívánnat, melly jelenben formáltatik, csak jövődőtől várhat telyesülést. *Jelen és jövődő* a' két fontos tárgy, melly az emberiséget egészen magának foglalja; 's itt akarnál e [a'] te multaddal valamit kezdeni?" (Szögletes zárójelben a szövegkritikai szempontból figyelembe veendő két forrás közti, szavak szintjén megjelenő eltérést jelöltem.)²²

Mind a két szintagma, de különösen a névelős változat („a' te multaddal”) határozottan azt az értelmezést támogatja, hogy itt a hideg vizsgáló nem a múltról általában, nem is szűkebben a magyarok vagy egy személy múltjáról, hanem egész konkrétan a nemzeti múlt azon költői

20 Vö. CzF

21 „Csudálkozásra gerjeszt; a látott vagy hallott dolog elfogulttá teszi.” (CzF)

22 KÖLCSEY 2008, 37, 169.

változatáról beszél, melynek létrejöttéről gondolatmenete elején szólt, és melynek haszontalanságát kívánja vitapartnerének igazolni.²³ A világot saját szemszögéből nézve, azt szűri le, hogy az idealizálás során eszményképpé emelt történeti személyek nem érvényesítik lélekemelő hatásukat. Az például, hogy Themisztoklész „a’ marathoni győző oszlopánál sírt”, és e lelkesedés révén a múltak „emlékén tette” lobbant, jól illik Plutarkhoszba, most azonban „a’ divat törvényei más szokást hoztak be”. És meg kell gondolni – folytatja –, hogy „vallyon Themistokles épített volna e’ falat Athenának *pénz* nélkül? Vallyon Caesar lett volna e’ főpap, consul, és föld’ kerekesség’ ura *pénz* nélkül? Ime a’ történetek egyetemi *nagy rugója!* Erre törekedés, mult után sovárgani nem hágy időt”.²⁴ A hideg vizsgáló esetében olyan világgéppel van dolgunk, melyben a pénz, a hétköznapiság és az evilágiság nagy szimbóluma tételeződik a történelem végső mozzanatjának, a költői tevékenység révén teremtett ideál érvényét veszti, és így az értékvonatkoztatási pont nélkül maradt világban a dolgok fennálló rendje mint szükségszerű, fenntartás nélkül elfogadtatik. Erre a szemléletre nem jellemző – Dávidházi Péter terminológiájával élve – a tényfelülbírlás attitűdje, melynek mélyén „az a fölismerés húzódik meg, hogy a tények előtti teljes és feltétlen behódolás, a megvalósulásért küzdő lehetőségek mindenkori győztesével való készséges azonosulás, a bármilyen szűken vagy tágan értelmezett, politikai vagy akár ontológiai »status quo« vakon engedelmes, értékszembesítés nélküli kiszolgálása, akármilyen indítékból történjék is, szellemi önmegsemmisítéshez, az emberi lényeg kiiktatásához vezet.”²⁵

A Mohács ábrándozója éppen a tényfelülbírlás attitűdjének jegyében lép fel a hideg vizsgálóval szemben. Nem felejtve saját ismeretelméleti pozícióját (Mindenki saját szemüvegén át nézi a világot.) ellenfelét nem pontról pontra igyekszik megcáfolni, hanem inkább a maga látásmódjából következő rendszert kívánja megrajzolni, és mintegy vitapartneréé mellé helyezni. Jól mutatja ezt, hogy amikor saját szólamába kezd, mindkét megközelítést feltételezésektől függővé teszi:

23 Vö. SZÖRÉNYI László, *Előszó* = Sz. L., „Multaddal valamit kezdeni”: *Tanulmányok*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1989, 5–7; DÁVIDHÁZI Péter, „Multaddal valamit kezdeni”: *A tudós hűsége mint hermeneutikai probléma* = D. P., *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum Kiadó, 1998, 242–245.

24 Mohács 2008, 36–37.

25 DÁVIDHÁZI Péter, *A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867*, ItK, 1981/2, 154.

„Vagy talán, mind ezen *okoskodás* [értsd: a vizsgáló érvelése] *csalóka bölcseségen* épül? Jaj nektek, ha úgy van; ‘s ha az *érzelem*, mi keblemet *e’ nap* [a mohácsi vész évfordulója] emlékezetére felhevíté, csak ugyan *nem hiúság!*”²⁶ Gondolatmenetem szempontjából nem szükséges végigkövetni a retorikailag gondosan felépített, mélyen átpoetizált gondolatsort, elegendő csupán arra kitérni, hogy a költő a közösség fenntartása szempontjából a kollektív emlékezetben hagyományozódó múltképnek két okból tulajdonít kiemelt fontosságot. Egyrészt a nemzeti identitás szempontjából,²⁷ hiszen minél nagyobb halmazt alkotnak a közösség öntudatában a saját múlttal kapcsolatos emlékek, annál egyénibb és annál stabilabb ez az öntudat: „Minden kő, régi tettek helyén emelve; minden bokr, régi jámbor felett plántálva; minden dal régi hősről énekelve minden történetvizsgálat régi századoknak szentelve: meg’ annyi lépcső a’ jelenkorban magasabbra emelkedhetni; érzelmeiteknek, gondolataitoknak ‘s tetteiteknek több terjedelmet, tartalmat és célrahatást szerezni; ‘s egész lényetekre bizonyos nemesítő[,] saját bélyeget nyomni, melly nélkül mind az emberek mind a’ nemzetek sorában észrevétlen fogtok, mint parányi vízcsepp az oceánban, tolongani.” Ebben a koncepcióban a saját múltba való emlékezés a kollektív identitás szükséges feltétele, hiszen a nemzetet ugyanúgy, mint az egyént „az életen keresztül ömlő emlékezet teszi egészsé, folyvást tartóvá, napról napra gazdagabbá. Törűrd ki a’ lélekből annak ragyogó színeit, és íme az élet halva van.”²⁸ Hangsúlyozni kell azonban, hogy a nemzetek tömegéből való kiemelkedéshez egyszerre van szükség „saját” bélyegre és „nemesítő” bélyegre. A *nemesítő saját bélyeg* szintagmának ezt az értelmezését az is támogatja, hogy a szövegkritikai szempontból mérvadó másik forrásban a *nemesítő* jelző után vessző van, ahogy ezt korábban szögletes zárójelben feltüntettem.²⁹ Értelmezésem szerint a „saját” bélyeg még nem elégséges feltétele annak, hogy úgy az egyén, mint a nemzet „a’ történetek sorában állásra méltó” legyen. Ehhez szükséges feltételként elengedhetetlen

26 Mohács 2008, 39.

27 S. VARGA Pál, „...keressetek alkalmat a’ hajdanra vissza nézhetni...”: Mohács emlékezet-helyé válása a 19. század elejének magyar irodalmában = S. V. P., *Az újrászótt háló: Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Bp., Ráció Kiadó, 2014, 72–74.

28 Mohács 2008, 43.

29 KÖLCSEY 2008, 172.

a „nemesítő” bélyeg, melyet a költői műltszemlélet révén lehet megnyerni, hiszen az a nemzet fejlődik szerencsésen, „melly magát gyermekorból szép ifjúságba felvívta; melly tévelygések ‘s előítéletek közt bár, de minden esetre önérzéssel, és saját érdekekkel ‘s bélyeggel készüle ki; melly *hajdankora képeit* századrol századra szállítá, míg a’ késő messzeségben lassanként *ideállá* váltak, ‘s melly ez ideál’ segédével magát való *nagyságra* felemelni képes vala.”³⁰ A költői világlátás kialakulásának a hideg vizsgáló szavaiból már ismert folyamata tűnik itt újra fel, melynek eredményeként a „való” nagyság (= „a’ történetek sorában állásra méltó” lét) feltételét biztosító ideál születik meg. Az ideál pedig, funkcióját tekintve, nem más, mint az a viszonyítási pont, melynek segítségével a megvalósult világ egyes mozzanatait értékszembesítő műveletnek vethetők alá, és mely így etika definiálását teszi lehetővé. A *Mohács* költőjének érvelése tehát végső soron oda fut ki, hogy az emel ki a „mindennapi élet parányiságából”, azáltal lehet „való nagyságra” jutni, egy szóval az adja az élet méltóságát, hogy nem süllyedünk relativizmusba, lehetséges ítéletet mondani a világról, az emberi cselekedetokról, és így felelősséggel tartozunk úgy másokért, mint magunkért.

Bár az 1826-os *Nemzeti hagyományokban*³¹ az ábrázoló fogalma megnevezve nem tölt be olyan hangsúlyos szerepet, mint a *Mohácsban*, a költészet érték-meghatározó voltának elméleti kifejtése miatt érdemes áttekinteni az ott kifejtetteket is. A gondolatmenet azzal indul, hogy a szerző a nemzet történetét párhuzamba állítja, és leírhatónak mondja ez emberi életkorokkal (gyermekkor, ifjúság, férfikor, öregség). A felsorolt négy életszakasz közül a középső kettőt jellemzi: „A’ férjfit a’ lélek’ érettségének nyugalma bélyegzi; fő pontjára jutott erejével nehéz dolgokat vehet czélba ‘s vihet véghez, de okos számvetéssel tudja magát a’ sorssal ‘s a’ környülményekkel öszvemérni, ‘s előre nézve midőn kezd, vigyázva lépteiben, fáradatlan a’ küszdés közt, felemelkedett és magos érzelmeiben bámúlattal elegy tiszteletet gerjeszt maga körül; az ő neve: Nagy.”³² Erre a korszakra a képességek, a körülmények és a lehetősé-

30 Mohács 2008, 43.

31 GYAPAY László, *Mikor keletkezett a Nemzeti hagyományok? = Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. Csörsz RUMEN István, HEGEDÜS Béla, VADERNA Gábor, AMBRUS Judit, BÁRÁNY Tibor, Budapest, rec.iti, 2009 81–87.

32 KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok*, Élet és Literatúra, 1826 (a továbbiakban: *Nemzeti hagyományok* 1826), 15–16.

gek pontos felmérése, összhangba hozása, az „okos számvetés”, az elvek követése, azaz a ráció dominanciája jellemző. Ezzel szemben áll az ifjúság, melynek „kebelében a’ jövendő férjfinak ereje áradozó bövségben habzik, forr és vív önmagával. Az ő characterében tűz és nyugtalan-ság önti ki magát: céljai nincsenek, csak reményei: principiumokat nem követ, csak sejdítéseket; gondolatjai a’ képzeletben süllyednek el, ‘s képzeleteinek a’ kívánság emelvén fáklyát, mértéket, határt és lehetlenséget nem ismer, ‘s kezd és csinál több lánggal mint erővel, több szenvedelemmel mint ésszel, ‘s így szerencsében és szerencsétlenségben, akaratján és tettein bizonyos regényes szín ömlik-el.”³³ A férfikor ész-központúságával ellentétben itt a fantázia túlsúlya jellemző; a nagysággal ellentétben pedig a regényesség. A *regény* szó első dokumentált előfordulása a *Nemzeti hagyományokban* található. Jelentése a történeti-etimológiai szótár szerint: „csodálatra méltó; bewunderswert | regénybe illő; romanhaft”.³⁴ Kölcsey korához közelebb eső értelmezés szerint „oly vidékről használtatik, mely különösen kies, bájoló, mint t. i. azt a regényekben lefesteni szokták. *Regényes tájék, völgy*.”³⁵ Ezekből a meghatározásokból a megszépítés jelentésmozzanatát kell kiemelni, mivel ezzel függ össze, hogy az alább tárgyalandó részben a költői látásmódot a tündérvilággal társítja Kölcsey, aki már 1817-ben a Berzsenyi-recenzió elméleti bevezetőjében arról beszél, hogy a költő kezében „a’ közönséges tárgy bizonyos idealitást nyer, [...] az az, hogy ő mindent bizonyos varázslat által megszébbít.”³⁶ A *regényes szín* kifejezéssel tehát Kölcsey a költőihez közel álló szemléletet vagy cselekedetet jellemzi. Fontos vonása még az ifjúságnak, hogy a férfikkal összehasonlítva „[k]evés tapasztalással és ismerettel, sok kitörekedő, munkába folyni akaró tűzzel, felébredező, gyakran homályos és szempillantatnyi kívánságokkal” jellemezhető.³⁷ A szembeállításokból az derül ki, hogy a két életkor – a *Mohácsban* érvényesülő eljáráshoz hasonlóan – két különböző világlátás bemutatását szolgálja. Ezek pontosabb, fogalmibb leírása az ötödik bekezdésben meg is történik.

33 Uo., 16.

34 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I–IV, főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984.

35 CzF.

36 KÖLCSEY Ferenc, *Berzsenyi Dániel versei* = KÖLCSEY 2003, 53.

37 *Nemzeti hagyományok* 1826, 16.

E fogalmi tisztázásban központi szerepe van az újdonságnak, mely „mindég, kisebb nagyob mértékben, lelket lep, ‘s ez a’ meglepés annál érezhetőbb, annál különösebb, mennél újabb maga a’ meglepett lélek, azaz, mennél kevesebb tapasztalásokkal tudja a’ feltűnő Újat öszvehasználni.” A korábban nem tapasztalt élmények ugyanis „úgy hatnak reánk, mint valamely tündérvilágnak képei.” Ez a különös látásmód, melynek következtében rendkívüli dimenziót nyer a körülöttünk lévő világ, addig jön létre bennünk „míg okot és következtetést messzéről sem sejdítünk”. Amíg tehát nem számolunk oksági összefüggésekkel „a’ tüneményeket úgy tekintjük mintha azok ismeretlen magasságu Lénynek rendkívül való munkálódásai lennének.”³⁸ A sok újdonsággal találkozó fiatal lélekben a fantázia intenzív, a ráció által nem dominált működése révén megképződik egy felső, lényeginek tekintett, transzcendens szféra, mely a lélek számára úgy jelenik meg, mint az érzékszervek által megtapasztaltakat irányító erő. Egy ilyen világgép szerint nem a közvetlen tapasztalati világ dolgai és eseményei határozzák meg a történeteket, hanem egy „ismeretlen magasságú” lény, egy felső hatalom, egy transzcendens szféra. A világ egésze így lentre és fentre, meghatározott-ra és meghatározóra, jelenségre és lényegre különül el. Ezzel szemben a felnőtt ember a tapasztalások nagy mennyisége és gyakori ismétlődése miatt egyre több visszaigazolt oksági viszonyt létesít a jelenségek között, és ezzel – bár a mindennapok során a gyakorlati életben egyre jobban eligazodik – világgépéből lassan kiiktatja a felső, korábban lényeginek tudott és magyarázó erővel felruházott világrészt. Az ember így olyan környezet részévé válik, melynek minden elemét oksági viszonyok határozzák meg. Ez a rendszer – minőségét tekintve – egynemű, hiszen benne minőségi különbség nélkül minden egyszerre okozata és oka valami másnak. Mindez azzal a súlyos következménnyel jár, hogy míg a fiatal lélek kétpólusú világgépe lehetővé teszi érték és etika definiálását, addig a felnőtt ember egynemű világgépe ezt kizárja, hiszen a minőségi különbségek hiányában ez lehetetlen.

Az irodalom problémáját tárgyaló *Nemzeti hagyományok*ban azért van szükség a fiatal és a felnőtt lélek világlátásának gondos elkülönítésére és körülírására, mert Kölcsey a költői szemléletmódot az előbbiével azonosítja: a „fejlteni kezdő fiataлка léleknek éppen úgy sötétisztában,

38 Uo., 17.

homályon általsúgárzó gloria közt tetszik fel a' természet, mint a' Költő előtt; csakhogy a' Költő a' lelkesedés' [ihlet]³⁹ pillantatiban a' tapasztalás' nyomvasztó világából kikapva él, a' fiatal lélek pedig még abba nem lépett.⁴⁰ A koncepció kifejtése során alkalmazott életkor-metafora nagy erővel érzékelteti, hogy az idő feltartóztathatatlan előrehaladása és így a tapasztalások számának állandó növekedése miatt, minden élő ember és nemzet elkerülhetetlenül felnőtte válik, ami törvényszerűen hozza magával világképük egyneműsödését. Ezt a Kölcsey által megrajzolt jelenséget jól le lehet úgy írni, mint a világ kiüresedésének, profanizálódásának folyamatát. Az ifjú léleknek az istenit és a szenteket jellemző dicsfény derengésében tűnik fel a természet, míg a felnőtt számára a tapasztalati világ szigorúan determinált, nyomasztó rendszerként jelenik meg. Az idő haladtával az ember látóköréből szükségszerűen szorul ki a fenti szféra, a transzcendencia, a szent, és marad a lenti világ, az immanencia, a profán.

Míg fiatal korában a nemzet mitológiát teremtve a költői látásmód segítségével örökíti meg és hagyományozza a vele és körülötte történeteket, addig felnőtt korában az okozatiság által meghatározott történelmi nevezett szemlélet jegyében teszi ezt. A két korszak közötti átmenetet Kölcsey az életkorok jellemzésénél bevezetett fogalmakat használva (a fantázia dominanciáját átveszi az ész dominanciája) írja le: a „kifejlés' után előre haladó Nemzet közeledik azon ponthoz, hol a' tettek' nagysága az ismeretek' nagyságával párosul, hol az ész' világa a' képzelet' csillogásának ellenében feltámad, 's a' Historiának pályája megnyílik”.⁴¹ Az a nemzet tehát, mely „a' hatalom' és miveltség' magas pontjain áll, nagy dolgokat vihet ugyan véghez: de ezen nagy dolgok a' História' telyes fényében láttatván, természeteseeknek lenni megismertetnek, 's a' maradékra a' való' piperétlen színében szállanak keresztül”.⁴² Bár a megszokottá vált jelenségek az újdonság hiányában nem indítják be azt

39 Vö. „LELKESÉDÉS, [...] A felsőbb vágyó tehetségeknek azon állapotja, midőn valamely nemesebb cél elérésére mintegy felgyuladva törekszenek. A haza ügyét nagy lelkesedéssel karolni föl. A szónok közlekedésre gerjesztette hallgatóit. 2) A képzelődő tehetségnek magasabb szárnyalása, milyenre a költők, zenészek emelkednek, vagy kik némi jós szellemtől meghatva a dolgok és jövődőség titkaiba látnak. *Költői lelkesedés.*” (CzF)

40 *Nemzeti hagyományok* 1826, 17–18.

41 *Uo.*, 22.

42 *Uo.*, 18–19.

a lelki működést, mely a költői világkép létrehozásához szükséges, és így a felnőtt kori események oksági viszonyokba rendeződve örződnek meg a közösség emlékezetében, a férfi korában lévő nemzet mégsem szakad el a költői szemléletmódtól, mivel „a’ Históriai vizsgálat’ későn fellobbanó fáklyája ezen [értsd: a mitologikus hagyományra jellemző] sötétisztán és glórián a’ közvéleményben többé erőt nem vehet” azaz – számítógépes kifejezéssel élve – a már megalkotott mitologikus történetek halmazát nem írja felül a historikus szemlélet. Ebből következik, hogy „a’ hősi-kor a’ maga regényes alakját századról századra nem csak megtartja, de öregbíti, ‘s a’ nemzeti lelkesedésnek és poesisnek sokáig tartó táplálót nyújt.”⁴³ A költői szemléletű hősi hagyományok így a nemzet kollektív tudatában mintegy zárványként megőrződnek, és a közösség számára a felnőtt korban is elérhetővé teszik a költőiséget, ami Kölcsey gondolatmenete szerint az oksági elvvel és az egyneműséggel jellemezhető történelmi szemlélettel szemben lehetőséget ad etika meghatározására, hiszen a költő, aki „az ötet körülvevő élettől elvonul”, értékviszonyítási rendszert alkot azáltal, hogy „egy jobbat, szebbet, belsőjével rokonabbat keresni kényszerítettik”.⁴⁴

A helyzetleírás, miszerint az életkor előrehaladtával az ember elkerülhetetlenül ki lesz téve olyan folyamatoknak, melyek profanizálódásához vezetnek, magyarázatul szolgálhat ahhoz, hogy *Mohács*ban ábrázolt közösség jelentős része miért a „mindennapi világ embere”.⁴⁵ Persze itt azonnal hangsúlyozni kell, hogy Kölcsey koncepciójában az ember nincs teljesen kiszolgáltatva a profán irányába ható erőknek, hiszen – mint láttuk – mind az egyén, mind a közösség felnőtt korában is lehetséges költészet, mely (a most nem tárgyalt vallással együtt) a profanizáló tendenciákkal szemben hatásos eszközként jelenik meg. Ezért van nagy jelentősége annak, hogy a *Nemzeti hagyományok* elejéről idézett leírásban, mely a nagyként bemutatott férfit jellemzi, helyet kap a „felemelkedett és magos” érzelmeire való utalás. Mindebből következik, hogy a tapasztalás mennyisége alapján felnőttnek tekintett ember csak akkor nevezhető nagyknak, ha személyiségében az ész teret enged a fantázia működésének is, vagy pontosabban, ha a költői lelkialkat is befolyásolja cselekedeteit.

43 Uo., 20.

44 Uo., 22.

45 *Mohács* 2008, 36.

Ennek hiányában a felnőtt – A' vadászakban olvasható jellemzés értelmében – a „mindennapi hideg” emberek sorába fog tartozni, akiknek talán legfontosabb vonásuk, hogy a társadalmilag öröklött szokások határozzák meg magatartásukat. Ez jellemző A' vadászak már idézett főügyészére, és ez jellemző a Mohács társadalmat reprezentálni hivatott tablójára, ahol a költőn kívül senki nem igyekszik élni a nemzeti gyásznapi lélekemelés lehetőségét kínáló alkalmával: „Gondolák az emberek: a' nap feljött, mint évenként hároszáz hatvan ötszer, majd tisztán, majd borongva, fel szokott; 's mi van egyéb hátra, hanem hogy dolgainkat vagy dologtalanságainkat ott, hol tegnap elhagyók, folytassuk? A' nemes hintóján vagy paripáján hurciztatja magát 's nem jut eszébe, hogy a' reggeli szellő, melyet szív, háromszáz év előtt ősei vérpárjától terhesült. A' Kalmár számvető képpel nyitja boltját; 's jegyző könyve mellett a' történet évkönyveire emlékezni ideje nem marad. A' Katona gond nélkül járdall a' bástyákon, nem sejdítvén, hogy azok ez évnapon maradtak király és nemzet nélkül, dúló nép zsákmányává leendők. A' Tudós mindennapi kenyérről gondoskodván, érzélgésre nem hevülhet. És a' Költő... Oh, a' Költőről ki tud valamit? Rejtve tolong ő a' sokaság közt, mely nevét még nem hallá; vagy magányban ül, hol senkitől nem kerestetik.”⁴⁶

Az elmondottakból érthetővé válik, hogy Kölcsey sokszor a lélek működési terének veszélyes korlátozását látja a rutinszerű cselekvésekben és a tudatosan nem megfontolt sablonokra támaszkodó viselkedésben, gondolkodásban. 1823-ban, mikor a *Töredékek a vallásról* címen ismertté vált értekezésének a megértés alacsony fokáról tanúskodó cenzori véleménye fölött kesereg, az előítéletek és szertartásrendek sémáitól szabadulni nem tudó gondolkodásmódban látja a félreértés fő okát: „Az utolsó Töredéket [...] leginkább meg nem értette Orgl[er]. Ezeknek az Uraknak Esprit de corps-jok a' gyanúságban áll. Mikor mellettük szollok is, azt gyanítják hogy vak [értsd: alattomos]⁴⁷ ütést mérek ellenek [...]. [A'] valónak lámpást gyújtani, 's a' vallási tárgyakat már egyszer a' történet 's philosophia sinorjához nálunk is mérni – e' vala czélom. Bohó czél! Téged a' liturgiák világában senki el nem ér!”⁴⁸ A minden bizonnyal 1825-

46 Uo., 35.

47 Vö. CzF

48 Kölcsey Ferenc Szemere Pálhoz, Cseke, 1823. szept. 19. = KÖLCSEY Ferenc *Levelezés: II. 1820–1831*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Universitas Kiadó, 2007 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái), 95.

ben papírra vetett *Egyházi beszéd* című írásában az alkalmi versekkel kapcsolatban jegyzi meg, hogy a „lélek csak akkor teremt bámulatra méltó művet, midőn saját fellobbanása által ragadtatik munkára, nem pedig szokás és kimért formáktól határoztatik meg.”⁴⁹ 1830–1831 fordulóján a kritika hazai állapotát áttekintő tanulmányában azt fejtegeti, hogy elvileg mindenki „készíthet magának bizonyos egyetemi, de személyeségi sajátságok, s szokásba ment formák által félre nem vezetett mértéket, amit saját és idegen művekre csalódás félelme nélkül alkalmaztathat.”⁵⁰ 1832. december 20-i dátummal elégedetten rögzíti *Országgyűlési naplójában*, hogy Széchenyi István osztja véleményét, miszerint szerencsétlen elképzelés volt az Akadémiának célul tűzni ki, hogy tagjai minden magyar sajtótermékről kritikát írjanak, és arra kényszeríteni „némelly részben genialis írókat [...], hogy kik saját szeszélyeik szerint *szökdelleni* szoktak, most *jármot huzván, másszanak*”. Gondolatmenetét folytatva, a társaság szabályainak megalkotóival retorikailag azonosulva hozzáteszi: „azt hittük, hogy a zseninek is kimért formák szerint, parancsolat után kell mozognia”.⁵¹ A *Parainesis*-ben, mely minden valószínűség szerint 1833–1834 táján keletkezett, és amely Kölcsey világszemléletének egy kései, nagy összefoglalásának tekinthető, szintén előfordul olyan kitétel, mely a szokást öntudatlanul követő cselekvést alacsonyrendűnek minősíti: „Küszdés az élet! Ez igazságot még azok is érezik, kik a’ *mindennapiság*’ nagy országútán a’ sokaság közt egy napról másra *megrögzött formák*’ határvonatain belül bolyonganak, a’ nélkül, hogy szemeiket *felemelnék*, ‘s tekinteteiket *új és szokatlan* pálya felé *röppentenék*. Mi nem fog még történni azzal, ki a’ sokaságot elhagyván, kevesektől járt útra tér, vagy egészen új pályát nyitni készül! Minden illy törekedés ezer meg ezer ellenséget támaszt.”⁵² (Ebben az utolsó öt idézetben a kiemelés tőlem. – Gy. L.) Liturgiák világa, szokás, kimért formák, szokásba ment formák, járom, parancsolat, megrögzött formák mind olyan képzeteket idéznek fel vagy önmagukban olyan fogalmak, melyek rendszerszerűséget, előre meghatározottságot illetve korlátozottságot sugallnak, és az idézett szövegekben mindig olyan tényezőként szerepelnek, melyek nemcsak,

49 KÖLCSEY Ferenc, *Egyházi beszéd* = KÖM2, I, 488.

50 KÖLCSEY Ferenc, *Kritika* = KÖM2, I, 662.

51 KÖLCSEY Ferenc, *Országgyűlési napló*, s. a. r. VÖLGYESI Orsolya, Bp., Universitas Kiadó, 2000 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái: Országgyűlési Írások, 1), 17.

52 KÖLCSEY Ferenc, *Parainesis* = KÖLCSEY 2008, 65.

hogy nem inspirálják, hanem határozottan korlátozzák a különböző lelki képességek termékeny működését. Ilyen körülmények között a zsenik szökdelés helyett másznak, a hétköznapi emberek pedig szabott határok között bolyongnak, azaz cél nélkül ténferegnek, és a felfelé irányuló („szemeiket felemelnék”) valamint a szabadabb mozgások („röppentenek”) lehetőségével nem élnek. A *Nemzeti hagyományok* szerint az új, a *Mohács* szerint a nagy bír azzal a hatással, hogy az érzést, a fantáziát és a rációt a költői látásmód létrehozásához alkalmas állapotba hozza. Olyan állapotba tehát, melyben a lélek ideált, azaz értékvonatkoztatási pontot képes alkotni. Az új és a nagy közös vonása a rendkívüliség, ami pedig éppen ellentéte a szokásosnak. Nem véletlen tehát, hogy a *Parainesis*ből vett utolsó idézetben a mindennapi embernek éppen az a jellemzője, hogy nem nyitott az újra és a szokatlanra. Mindebből következően helyénvalónak vélem A' *vadászlat* „mindennapi hideg” emberét emblematikusan a kimért formák világában élőként jellemezni.

Az eddig elmondottak természetesen nem jelentik azt, hogy Kölcssey írásai minden körülmények között kárhoztatnák a társadalmilag öröklött formák hatását. A *Töredékek a vallásról* című tanulmányában egy a kimért formák szerkezetétől minden bizonnyal nem lényegesen különböző, kiterjedt rendszert alkotó formakészletnek, a ceremóniának a vallási hatás elősegítésében és fenntartásában tulajdonít nagy szerepet, mondván, hogy az „semmi nem egyéb, hanem forma, mely nélkül a vallások filozófiai szektákká lennének s hidegségbe sülyyednének el. A ceremonia bizonyos setét-tisztában tünteti fel a vallási tárgyakat; az értelemnek megfoghatatlan dolgokat a szívnek sejdítéseivé varázsolja; s a fantázia előtt azon termékeny régióknak kárpitjait vonja fel, hol csak az nem talál boldogságot, ki elég kegyetlen magát mindég és mindenütt hideg vizsgálatokkal s gáncsolódásokkal gyötreni. Magában következik, hogy a vallást erősítő minden gyámolok közt a ceremóniának gyámolai legerősebbek. Tedd hozzá: és legtartósabbak. Emlékeznünk kell a népre, melynek Mózes adott törvényeket, s ez legyen minden bizonyosság helyett bizonyság.”⁵³ Ezzel összhangban az írásban egy másik megjegyzése a társadalmi intézmények stabilitását köti a formák rendszeréhez: „Az ember nép időről időre revolúciókon megyen keresztül, s minden revolúció után bizonyos többé vagy kevesebb megváltozott formák közt marad.

53 KÖLCSEY Ferenc, *Töredékek a vallásról* = KÖM2, I, 1074.

Hagyni kell ötöt azon formák között nyugodtan. Jaj annak, aki eléggé erős a maga egykorúit saját magasságához felvonni! Felvonhatta ugyan őket, de a szédüléstől meg nem óvhatta; s azon dicsőséggel szálland sírjába, hogy a századnak nyúgalmát magával temette el.⁵⁴ Mintha ugyan annak a jelenségnek két különböző, de egymással összefüggő következményéről lenne szó: az a formarendszer mely társadalmi méretekben a (hol jó, hol rossz; ez további kérdés) közösség stabilitását mozditja elő, az egyén esetében a mindennapiságból való kiemelkedés gátjává válhat. Minden esetre úgy látszik, hogy Kölcsey most tárgyalt novelláiban ez utóbbi vonatkozás kap különös hangsúlyt.

Ha komolyan vesszük, hogy mindkét novella első fejezete némileg példázatszerűvé teszi az elbeszélteket, akkor érdemes figyelmet fordítani arra, hogy az elmondott történetekből milyen következtetésekre lehet jutni a „hétköznapi hideg” ember és az ábrándozó, illetve a hit és vakhit kérdésében.

A' vadászlak narrátorának hitelességét semmilyen mozzanat nem ássa alá, még az alkalmanként felvillanó ironikus és önironikus gesztusok sem. A történetben központi fontossággal bíró gyermekgyilkosság körülményeinek leírása például ezzel a határozott, kétséget mellőző mondatlall kezdődik: „Ne hogy a' függőben lételt megunjátok: a' dolog így történt.”⁵⁵ A narrátor nyilvánvalóan az időrendet törekszik követni, melytől a tizenöt részes novellában látványosan csupán két esetben tér el: amikor bemutatja, hogy a vadászházban miként változtak a lakók néhány hónappal azt megelőzően, hogy Andaházi a vidékre költözött (IV. fejezet), és amikor az éjszakai gyilkosságot részletezi (X. fejezet), melynek tényéről Andaházi már korábban (IX. fejezet) értesült. A novella történetét Andaházi életének az a része adja, melyben kapcsolatba kerül a fiatal és szép Miller Therézzel, aki egy pesti színházi előadáson tetszik meg neki, de ismeretség nem jön létre közük, mert a lány figyelmét teljesen leköti egy másik férfival folytatott szembeszéd. Nem sok idő múlva, tanulmányai végeztével főhősünk vidékre kerül, ahol alügyészi kinevezést kap. Falusi lakóhelye közelében van egy vadászház, melynek lakói rejtőzködve, senkitől nem ismerve élnek. Egy vadkacsavadászat alkalmával a ház egyik lakója, a színházból ismert fiatal hölgy ijedtségében Andaházi karjaiba esik, és elveszíti jeggyűrűjét,

54 Uo., 1079–1080.

55 A' vadászlak 1998, 76.

mely a főhőshöz kerül, aki azt „emlék gyanánt” vagy „azért, hogy látogatásra nyisson alkalmat”⁵⁶ megőrzi, és kisujjára húzza. A városban, egy ivótársaságban Rimai, a jókedvű, mindig újságokkal szolgáló cimbor, aki egykori legényétől értesült a vadászat részleteiről, valódi és sikeres hódítóként beszél Andaháziról, majd igaza bizonyítékaul a kisujjon viselt jegygyűrűre mutat. A beszélgetésre figyelmes lett egy idegen is, aki miután a társaság háta mögé kerülve megnézte a gyűrűt, idegesen távozik a fogadóból. Andaházi sértve érzi magát az élcélődés miatt különösen azért, mert titokban emelkedett érzelmeket ápolt az ifjú hölgy iránt. A következő reggel Rimai azzal a hírrel nyit be hozzá, hogy a vadászházban lakó ifjú hölgyet saját gyermeke meggyilkolásával vádolják, és hogy Andaházi lesz a védője. Ezután kerül sor a gyilkosság körülményeinek elmesélésére. A kocsmai jelenet éjszakáján a vadászlak közelében pihenő pásztorok egy vágató lovasra, egy ismeretlen férfira lesznek figyelmesek, aki a lóról leszállva a házba bemegy. Később bentről hangos veszekedés majd sikoltás hallatszik, mire a pásztorok bemennek a házba, ahol a férfi mellett egy nőt találnak, aki karjában egy a fején halálosan megsebesített csecsemőt tart. A pásztorok megjelenése miatt is feldúlt férfi idegen nyelven beszél a nőhöz, aki erre gyermeke gyilkosának vallja magát. Ez zavarodást vált ki a szobában, amit a férfi kihasznál, és elmenekül. Többet sem vele, sem a cselelésséggel, aki közül szintén senki nem volt a szobában, nem találkozunk. Andaházi megbízást kap Miller Theréz védelmére, a nőt pedig börtönbe zárják, ahol találkozik egy Anikó nevű őrült, gyermekgyilkos rabbal, akiről Theréz számára kiderül, hogy Károly nevű szeretője fegyvert emelt rá. Mikor Therézben ez tudatosodik, „szent Isten, ő az!”⁵⁷ sikoltással elájul. Andaházi, akit Theréz vallomása nem győz meg arról, hogy valóban ő a gyermek gyilkosa, átkutatja a vadászlakot, és egy levéltöredéket talál, melyben Theréz egy jóakarója figyelmezteti barátnőjét, hogy a férfi, akivel él „szegény - - -er” általad is ismert árváját elcsábítá, majd féltékenységi dühében keresztül löni akará, ‘s később elhagyá. – Most, azt mondják, az elhagyott tébolyodva van, ‘s e’ rettenetes helyzetében csábítójátul született gyermekét megölte”.⁵⁸ Andaházi ezt az írást felhasználhatónak véli Theréz védelmében, a városba hajt, de útközben értesül a nő haláláról.

56 *Uo.*, 70.

57 *Uo.*, 89.

58 *Uo.*, 90.

Egy az utóbbi időben készült kézikönyv *A' vadászlak* elemzésének összegzéseként azt írja, hogy „a novella az igazság megismerhetetlenségét szinte ismeretelméleti szinten képes tükröztetni”.⁵⁹ Az érvelés néhány vitathatónak érzett pontja ellenére annyiban egyet értek ezzel, hogy a szövegből valóban levonható az a következtetés, miszerint a megismerés semmilyen formájával kapcsolatban sem érhető el olyan bizonyosság, mely az elmélet próbáját is kiállná. Nézetem szerint azonban az elbeszélésben nem (csak) ennek a tételnek a demonstrálására – ha szabad így fogalmaznom – megy ki a játék, hanem sokkal inkább arra, hogy a világ megismerhetőségének korlátozott volta mellett az ábrándozó vagy a „mindennapi hideg” ember megközelítése a célravezetőbb. Úgy vélem, joggal tekinthető olyan kísérleti térnek Kölcsey novellájának (novelláinak) világa, melyben különböző karakteresen megrajzolt magatartások hatékonysága tehető próbára. Ennek jegyében érdemes megvizsgálni, milyen árnyaltan látja a világot a főügyész, Rimai és Andaházi. Abból indulok ki, hogy Theréz önmagára tett vallomása ellenére igen figyelemre méltó tények szólnak a mellett, hogy az indulatos férfi követte el a végzetes tettet. Ezeknek a tényeknek az összességét csak az ítélkezéstől magát távol tartó narrátor (és persze az olvasó) ismeri. A főügyésznek annyi ismerete van az ügyről, amennyit a pásztorok és Theréz vallomásából tudni lehet. Ő a rendelkezésére álló információkat saját gyakorlata és a tőle elvárt jogász protokoll alapján értékeli, és ennek megfelelően vázolja fel a teendőket: „soha se törjük rajta fejünket. Vallomása [Therézé] tisztán áll; én kérni fogom a' büntetést; öcsém uram megismeri, hogy a' tettet tagadni nem lehet; egy kis irgalmasságra kéri föl a' törvényszéket; 's vége. A' többi nem a' mi dolgunk.” Számára olyan egyértelmű az ügy, hogy Andaházi felvetését, miszerint „körülmenyes tisztí vizsgálatot” lehetne elrendelni, visszautasítja.⁶⁰ A beszélő nevű Rimai, aki jól értesültségével szereti magára felhívni a figyelmet, az első találkozáskor annyit tud a vadászat során törtétekről, amennyit egykori legénye elmesélt neki. Nem világos, hogy a narrátor története már a legény vagy csak Rimai kezén változott nőcsábász sztorivá; mindenesetre a nagyhangú cimbora így terjeszti, és erre vevő a kocsmában összegyűlt

59 Vö. *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 2010, 541. [A *klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig)* című fejezetet SZILÁGYI Márton és VADERNA Gábor jegyzi.]

60 *A' vadászlak* 1998, 79.

társaság is. A második találkozáskor, mikor Rimai már értesült Theréz letartóztatásáról, újra a szenzáció és az érzéki kaland lehetősége indítja meg fantáziáját: „A’ lányka ugyan átkozottul rossz helyzetben áll. Mi sátán is vehető rá, hogy saját gyermekét meggyilkolja? De kezdő tisztügyésznek ugyan nem rossz pör. Minő rhetori figurákat nem lehet majd alkalmaztatni! És öcsém, a’ szép leány’ hálája!”⁶¹ A főügyész esetében mondtak analógiájára fogalmazhatók úgy, hogy Rimai a szenzációkeltes protokollja szerint cselekszik, és az történetek mélyebb összefüggése iránt semmilyen érdeklődést nem mutat. Pedig a novellában leírt események elárulnak olyan kapcsolatokat, melyeket érdemes lenne felderíteni, hiszen az olvasó a következő összefüggéseket valószínűsítheti: a színházban Therézzel szembeszédet folytató férfi azonos az ivóban feltűnő idegennel és a gyilkosság helyszínéről elmenekülő emberrel; a börtönbeni jelenetből, meg lehet tudni, hogy Anikónak volt egy Károly nevű, erőszakos szeretője, akitől gyermeke született, s akit az anyja később megölt; az Andaházi által megtalált levéldarab alapján az valószínű, hogy a két nő szeretője ugyanaz a féltékeny természetű, agresszivitásra képes férfi volt, és így immár feltételezhető, hogy az ivóban felébredt féltékenysége miatt vágatott a vadászlakhoz, ahol Theréznek szemrehányásokat téve dührohamában megölte gyermekét. Igaz, hogy ezek az összefüggések ismeretelméleti státuszukat tekintve nem bizonyosságok, de a valószínűségnek mégis olyan fokán állnak, hogy a gyakorlati életben érdemes számot vetni velük. Andaházi is keveset ismer ezekből az összefüggésekből, hiszen nem azonosítja a színházban Therézzel szemkontaktust tartó férfit a kocsmában magánosan ülő és a vadászlakban erőszakoskodó emberrel, valamint nem tud a börtönben történetekről, mégis ábrándozó természetéből fakadóan, olyan emberképe van, amelyre építve számára kérdésessé válik Theréz vallomásának igazságértéke. A főügyész és Rimai, akik Andaházi cselekedeteit és szándékait elutasítják és félremagyarázzák, a novellában ábrázolt társadalom normái szerint elvárt, illetve elfogadható módon cselekszenek. Nem tudható, hogy a „körülmenyes tiszt vizsgálatot” elrendelve mire lehetett volna jutni, de az számomra nyilvánvaló, hogy ez a novella nem azt sugallja, hogy a világ megismerhetetlenségéből következően az ember mentesül döntéseinek felelősségétől. Ez a felelősség pedig az adott esetben a kimért for-

61 Uo., 75.

mákra reflektálatlanul hagyatkozó „mindennapi hideg” embert terheli. Ez az ítélet pedig az olyan részletek felvillantásában és az előadás finom iróniájában érhető tetten, mint a Rimai sztoriját fogadó társaság leírása: a „Rimai által fölhozott történetecske, szesszenésbe hozta a’ társaságot. Tréfa tréfát ért; ‘s minthogy a’ tréfa lelket ébreszt; a’ fölébredt lélek pedig munkálkodni szeret: tehát a’ munkálkodás’ legközelebb álló neme, pohártöltögetés és üritgetés, folyton folyt.”⁶²

A’ *karpáti kincstár*ban az ábrándozó Erdőhegyi Pál lelki alkata és magatartása hatékonyságának mérlegre tétele áll a középpontban. A fiatalember beleszeret a gazdag családból származó és szép Áringer Nellibe, akinek anyja a másik udvarlót, a vagyonos Kraudit támogatja. Erdőhegyi úgy érzi, hogy pusztán anyagi okok miatt veszti el szerelmét, és hogy meggazdagodva esélye lenne Nelli kezének elnyerésére. Szenvedélye arra készíti, hogy lottóval próbálkozzon, majd a Tátra bérceiben elrejtett kincsről szóló rege hatása alá kerülve abban a reményben keresi fel a nép között garabonciás hírében álló, természetbúvár Fabricius Mátyást, hogy útbaigazítást kérjen tőle. Találkozásuk pillanatában a narrátor úgy jellemzi a tehetséges és tanult Erdőhegyit, hogy azokban a csudaerőkben, melyeket a pórnép Fabriciusnak tulajdonított „ő nem hitt, de hinni olly igen kész vala, millyenekben ő nem hitt, de forrón kívánta, hogy hihessen, millyenekben ő nem hitt, és még is úgy volt elkészülve, hogy élte’ egész boldogságát azoknak igaz vagy nem igaz voltoktól függesztette fel.”⁶³ Az ábrándozó fiatalember világlátását és célkitűzéseit a ráció kontrollja alól kiszabadult vágy határozta meg, olyan vágy, amelynek tárgya ebben a pillanatban ugyan a kincs volt, de amely végső soron Nelli megszerzésére irányult. Mint láttuk, Kölcsey elméleti jellegű szövegeiben arról beszélt, hogy a költői ihlet pillanataiban az érzés a fantázia és az ész együtthatása révén ideál jön létre, melynek ontológiai státusza lelki tartalomként határozható meg. Erdőhegyi életében az a (nem ritka) szerencsétlen eset történt meg, hogy értékrendje viszonyítási pontjául nem az ideált, hanem egy valós személyt választott. Ennek a végzetesnek bizonyuló döntési folyamatnak a leírását olvashatjuk a novella IV. fejezetében: „Mind addig, míg hősünk’ lelkében csak sejtített ‘s még alakot nem nyerhetett képzemények ‘s ohajtások támadoztak, sőt

62 Uo., 73.

63 A’ *karpáti kincstár* 1998, 132.

mindaddig, míg a' lassanként határozottab alakra törekedő sejtés csak benn, a' kebelben lebegő ideál körül keringett, 's künn az életben, a' társasági körökben nem találkozáék tárgy, melyről az visszatűkrözhessék: semmi veszély nem mutatkozott. Még lehetett volna az ifjú' érzeményeit magas, lélekemelő tárgyakhoz előre szoktatni; a' képzelet' erejét gondolkozás és akarat alá rendelni 's egykor kétség kívül kilobbanni fogó lángnak irányt készíteni.'⁶⁴ Erről a folyamatról az 1833–1834 körül keletkezett *Czelesztína*⁶⁵ beszélője mint személyesen megtapasztalt élményről számol be:

higyétek el: e' szerencsétlenség a' leggazdagabb keblűn is megtörténhető. A' homályban küzdő érzemény sejdítéseket szül; 's e' sejdítésekből ideált állítunk magunk' elébe, mellynek elérése minden törekedésünk. Eljön az idő, midőn érzésed' és képzelődésed' minden ereje észrevétlenül egyetlen egy pont felé kezd vonulni; 's ha az elmerülés', mondhatnám elrészegülés' e' pillanatában előttem egy szép, de minden esetre földi alak tűnik fel: olly hajlandó leszesz azt égből szállott ideálnak tekinteni! Olly kész vagy minden szépet és jót, minden nagyot és felségest annak birtokától felfüggeszteni! 'S kebled mennél telvébb, erős ömlengő érzelemmel; képzelgésed mennél ragyogóbb ezerszinű változékonysággal: annál inkább ki vagy téve, öncsalódásaidban elmerülnöd. [...] C z e l e s z t í n a inté vissza a tévedezőt, 's vezeté a' való élet pályájára⁶⁶

Erdőhegyi tragédiája abban állt, hogy a figyelmeztetés későn érkezett, és sem Bede, sem Fabricius nem tudta rögeszméjéből kikökkenteni. Sőt még Fabricius lánya, kiben gyengéd érzelmek ébredtek a fiú iránt, sem tudta Erdőhegyit megmenteni az idegláz okozta értelmetlen haláltól.⁶⁷

A novella elején álló elmélkedés teoretikus szinten kétségesnek állítja be, hogy racionális érveléssel határvonal húzható a hit és vakhit

64 Uo., 104.

65 KÖLCSEY 2008, 143.

66 KÖLCSEY Ferenc, CZELESTÍNA = KÖLCSEY 2008, 24–25.

67 Vö. HITES Sándor, *A kincstől a tőkéig: Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában* (Kármán, Fáy, Kölcsey), Literatura, 2013/2, 131–132.

közé: „Hidj, de jól megnézd: kinek! így tanít a’ régi közmondás. Hidj, de jól megvizsgáld: mit! erre oktat a’ philosoph. ‘S az ember, ki mind ezt híven megfogadni szeretné, addig néz és addig vizsgál, míg utoljára sem azt nem tudja: kinek? sem azt nem: mit? kelljen vagy lehessen hinnie.”⁶⁸

A történet, mely a hit–vakhit probléma kapcsán példabeszédszerűen elhangzik, az elbeszélésben megjelenített élet terén több kapaszkodót látszik kínálni a világban eligazodni kívánó ember számára, hiszen azt sugallja, hogy legalább a szélsőséges világképekről és cselekedeteikről van mód védhető ítéletet hozni.

68 A’ karpáti kincstár 1998, 92.

Félelem és vágy között

Romantikus rémálom-konstrukció
Vörösmarty Mihály novelláiban

A magyar romantikus irodalomról szóló értelmezések gyakran elvetik annak lehetőségét, hogy szépirodalmunknak bármiféle metafizikai háttere lenne,¹ illetve sok esetben a korabeli magyar esztétikai munkák szépprózára gyakorolt hatásáról is megelégedeznek.² E tanulmány egy XVIII. századi esztétikai mű felőli értelmezés lehetőségét tűzi ki célul Vörösmarty Mihály két rövidprózai művében, *A holdvilágos éjben*³ és a *Csiga Márton viszontagságaiban*.⁴ Az álmotematikának Vörösmarty műveiben meghatározó szerepe van,⁵ viszont ahhoz, hogy ennek az alakzatnak a működéséről, és Vörösmarty műveiben elfoglalt helyének a jelentőségéről többet megtudjunk, érdemes egy speciális típusára, a rémálomra fordítani a figyelmet. A továbbiakban tehát ezt a jelenséget fogom vizsgálni, és ebből kiindulva mutatom be Vörösmarty kettős emberkép-koncepcióját. Emellett úgy vélem, az álmok és a rémálmok is jelentősek a metafizikai értelmezés szempontjából, ezért a dolgozat

1 KÁLLAY Miklós, *Metafizika az irodalomban és a magyar irodalom „metafizikátlansága”*, Vigilia, 1935/1, 19–34.

2 SZERDAHELY György Alajos, *Aesthetica* (1778), illetve SCHEDIUS Lajos János, *Principia philocaliae seu doctrina pulcri* (1828).

3 VÖRÖSMARTY Mihály, *A holdvilágos éj* = V. M., *A holdvilágos éj, (Elbeszélések)*, kiad. WALDAPFEL József, MEZEI Márta, bev. TÓTH Dezső, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1968, 25–44.

4 VÖRÖSMARTY Mihály, *Csiga Márton viszontagságai* = V. M., *A holdvilágos éj, (Elbeszélések)*, Uo., 181–205.

5 Például: Csongor és Tünde, *A Rom, Délsziget, A túlvilági kép* stb.

végén kitérnék Vörösmarty kettős világképének a rémálmok általi újraértelmezésére.

Rémálmom

A XVIII-XIX. századi Magyarországon még kevésbé fejlődött ki az esztétika intézményesített tudománya, és ezért az e témakörben íródott művek száma is elenyésző volt. Balogh Piroska tanulmányában⁶ ugyan kifejti, hogy az 1777-es *Ratio Educationis* már említi az új tudományt, *aesthetica cum litertis et artibus amoenioribus* néven,⁷ de ennek ellenére még kevés igazi művelője volt. Az első magyar esztétikai rendszerek között tartjuk azonban számon Szerdahely György Alajos *Aesthetica*⁸ című művét. E rendszernek *A vágyakozás* című fejezetében⁹ található egy szövegrész, ami az álmodás és a vágyakozás összefüggéseiről szól. Azt írja a vágyakozó emberről, hogy: „éber és álmatlan szokott lenni; vagy ha néha álmodik, gondolatait nem tudja eltemetni, hanem álmában is a vágyott dolog képét hozza maga elé” (210). Tehát a vágnak és az álomnak a fogalma már ebben a „nem freudi értelemben racionalizált álomértelmezésű”¹⁰ időszakban is összekapcsolódott.

Vörösmarty több művében szintén megfigyelhető az álmoknak és a vágyaknak az összefüggése.¹¹ A jelen tanulmányban vizsgált két műben, *A holdvilágos éjben* és a *Csiga Márton viszontagságaiban* azonban azt tapasztaljuk, hogy a főszereplők vágyai fellázadnak az álmodók ellen. Az előbbiben a három vándor legfőbb vágya az, hogy jóllakhassanak. Ezért ajánlja fel az álomban a vágyként szereplő fekete kakas, hogy egyék meg őt „azonban, hogy éppen fojtó ne legyen az örömmek árja, a sors

6 BALOGH Piroska, *A barokk jezsuita műveltségtől a preromantikus esztétika polifóniájáig = Tudósok a megismerés színterein*, szerk. GURKA Dezső, Budapest, Gondolat Kiadó, 2012, 266–276, 267.

7 A kifejezés magyar megfelelője: *Szépművészetek és szépirodalom esztétikája*.

8 A szövegben megadott lapszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: SZERDAHELY György Alajos, *Aesthetica* (1778), ford. BALOGH Piroska, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.

9 *Uo.*, 209–214.

10 GERE Zsolt, *A Csongor és Tünde kontextusairól*, http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/gere_csongor_es_tunde, (2015. 11. 01.).

11 Például *A Rom, Csongor és Tünde*.

az ijedelem szigetét vetette közébe: tudniillik amint a kakas tökéletesen megsült, leszállya az ágasról és monda: – Egyetek meg!¹² De miután a vándorok ezt megteszik, a gyomrukban kukorékolni kezd a madár, ezért úgy érzik, hogy folyton menekülniük kell.

A *Csiga Márton viszontagságaiban* a főszereplő vágya ennél sokkal bonyolultabb. Csiga Márton egyhangú életet él és unatkozik. Meghatározhatnánk úgy is, hogy izgalmas életre vágyik, de ennél sokkal összetettebb vágyról, a szabadságvágyról van szó. Ez persze a szereplő gondolataiban nem fogalmazódik meg, de az unalom gyűlöletében és a társadalmi kötöttségektől és kötelességektől való elfordulásban igen.

Becsületes emberünk – Csiga Márton, szolgálatjokra! – kandalója mellett ült, s elmélkedett (...). Elmélkedései közben rájött, hogy a téli, még akkor, fájdalom! dohánytalan esték unalmasak, hogy élete másokéhoz képest igen egyhangú, mivel azt mindig semmi komoly baj nem háborítá – (...) –, s hogy végre mindezeket fordítani kell. Ez másnak nagy feladás lett volna, de Csiga Márton furfangos ember volt, telides-tele furcsa s eredeti gondolatokkal, s állhatatos azoknak végrehajtásában. Elhatározá tehát, hogy az elméletből egyenesen a gyakorlati filozófiára adja magát, s abban legelőször is a gazsággal, és pedig saját becses személye szerint, egy kis próbát tegyen. Csiga Márton uram ezek szerint eltökélt vala hátat fordítani a becsületnek, éppen úgy, mint (...) az egész világnak.¹³

E szabadságvágy nem a hagyományos értelemben vett romantikus szabadságeszmény. Csiga Márton középkorú karakteréhez nem is illene az ifjúság szabad vágya. Ehelyett inkább a vágya kilépő: a kisemberségből, a spórolásból („családja legalább háta megett állott és nem kis csodálkozással azon parancsot hallá, hogy holnapra nagy lakomát készítsenek s cseléd menjen mindenfelé az ismerősök összehívására”)¹⁴ és az óvatosságból („... s valami sátáni öröme van benne, ha rajtok [vendégeken] végignézve elgondolá, mit tehet egy merész agy, ha amúgy igazán minden

12 VÖRÖSMARTY, *A holdvilágos éj*, i. m., 36.

13 VÖRÖSMARTY, *Csiga Márton...*, i. m., 183.

14 *Uo.*, 184.

kötélékeiből kibontakozik”).¹⁵ Úgy vélem, ezt a szabadságfogalmat nem tekinthetjük magasztos váagnak Csiga Márton értelmezésében, éppen ezért az álom során őt is üldözni kezdi a vágya, bár nem olyan mértékben fantasztikus elemekként, mint *A holdvilágos éjben*.

Értelmezésemben e novellákban az álombeli vágyak fellázadása reflektál a szereplők éber életének félelmeire. Szerdahely György esztétikai munkájának *A félelem* című fejezetében¹⁶ azt írja:

[d]e ne gondoljátok, ahogyan a mesékben gyakran látjátok, hogy azokat, akik valami kegyetlen, vétkes dolgot elkövetnek, valóban fúriák üldözik és rémisztgetik lángoló fáklyákkal. Kit-kit a saját álnoksága, saját rémülete gyötör leginkább: mindenkit a saját vétke úz és kerget az örületbe; saját rossz gondolatai, lelkiismerete rettentik el. (...) Nem is tudjuk, a bűnnel szennyezett elme micsoda belső kínzómestereket rejt magában: semmi sem százalomra méltóbb nála. Ezért vétkeidnek egyik ismertetőjétől se tarts annyira, mint saját magadtól: a többi elől ugyanis elmenekülhetsz, de magad elől soha. (216)

Ez az idézet összefüggésbe hozható a két vizsgált novella rémálmaival. Elsőként, ha *A holdvilágos éjben* a bűnösséget Milbacher Róbert tanulmánya alapján értelmezzük, akkor a főbűn az ósatyák vétke.¹⁷ A novella első felében a három deák történeteket mesél egymásnak az ősapjuk haláláról, közülük pedig az lesz a társaság királya, aki a legneveltségesebb történetet mondja el.¹⁸ Mindegyik történetben fontos szerepet kap az éhség. Az ősapák halála annak köszönhető, hogy mikor mégis lehetőségük adódik az evésre, akkor a mohóság vétkebe esnek. Tehát, ha úgy értelmezzük ezt a részletet, hogy a mohóság bűne tovább öröklődik a fiaikra is, akkor a három fiú éhségről szóló álmában ezért fogja üldözni őket az ósatyák vétkeből származó vágy és félelem kettőse, vagyis a fekete kakas, és a mohóság vétkeből következő félelem. Emellett, a *belső kínzómesterek* kifejezés utal-

15 Uo., 186.

16 SZERDAHELY, i. m., 214–220.

17 MILBACHER Róbert, „...földben állasz mély gyököddel...”, Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 105.

18 Versenyhazugság, hasonlóan Boccaccio *Dekameronjához*, vagy a *Canterbury mesékhez*.

hat *A holdvilágos éj* rémálmának arra a jelenetére, amelyikben a *mosófa*, a *guzsaly*, a *kapca* és a *piszkafa* elverik a vándorokat.

Láttak pedig először is egy mosófát [...] mely magától szüntelen szállt és kelt s mángoló helyett látszék szolgálni, mert lezuhan-tában az alatta forgolódo mosott ruhát törte és egyengette. [...] Csak az ajtó megett álló piszkafa vala helyén; de a szegény üldöz-öttek gyanakodó szeme arra sem nézhetett nagy *belső aggodalom* [kiemelés tőlem – R. P. Zs.] nélkül.¹⁹

Úgy vélem, a *Csiga Márton viszontagságaiban* a bűnösség is komple-xebb problémát vet fel. Az előbb idézett: „vétkeidnek egyik ismertetőjétől se tarts annyira, mint saját magadtól: a többi elől ugyanis elmenekül-hetsz, de magad elől soha” (216) szövegrészt e novellának a rémálom-ban megjelenő hasonmás-konceptiója felől értelmezhetjük. Ebben a novellában a hasonmás-probléma jelzi a bűnösségből következő félelem megnyilvánulását. Csiga Mártont szabadságvágya teszi bűnössé, mert vágyát a törvényen kívüli élet által és a nagyzási hóbortjával akarja megvalósítani, azonban fél is a cselekedeteinek súlyától, és menekül a szembesülés elől. Az álomban Csiga Márton a hasonmása által szem-besül cselekedeteivel, és ítéletet kell mondania önmaga fölött, de elítéli magát, ezzel pedig beismeri bűnösségét. Így válik az álmodó a vágyának és a saját félelmének üldözöttjévé.

A vádlott magas száraz ember iszonyatosan hasonló vala Csi-ga, most Tiló Péterünkhöz, s amint vele szemközt állott, kike-rülhetetlen szemeit jelentőleg arcára szegezve, úgy tetszék a lelke belsejéig megdöbbsent bírónak, mintha saját megtestesült lelkiösméretét látná maga előtt. (...) A gyilkos halálra ítélték. A bíró azon gondolattal, hogy a halál megmentendi ezen irtózatos ellenségtől, lassanként erőt veve öldöklő kínain, maga mondá ki az ítéletet, s midőn a vesszőt eltöré fölötte, úgy látszék, mintha szíve megkönnyebbült volna. De ezen pillanatban elhagyá őreit a vádlott, egy szökkenéssel a bíró előtt termett, s ezen szókkal: »te akarsz engem halálra ítélni, nyomorú?« nyakon fogván, há-

19 VÖRÖSMARTY, *A holdvilágos éj*, i. m., 38.

ríthatatlan erővel kiragadá a bámuló gyűlésből. Egy pillanat, s túl az életen, túl a világokon az örök bíró előtt állottanak, kinek szemeiben a mindentudás sugára tündökölt.²⁰

Az eddigiek alapján a Vörösmarty-novellákban megjelenő rémálom elképzelésről megállapíthatjuk, hogy a vágyálomnak a kifordítása válik rémálommá az által, hogy a vágy fellázad az álmodó ellen, mivel (ez a vágy) reflektál az álmodó bűnére, ami által a szereplő számára félelem lesz a vágyból és ez fogja üldözni.

Természetfeletti tapasztalat

Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy a természetfölötti tapasztalat hogyan járul hozzá a rémálom létrehozásához. E két novellában az álom akkor válik a szereplők számára szenvedéssé, mikor a történetek teljesen kilépnek a hétköznapi valóság kereteiből. *A holdvilágos éjben* mikor a vándoroknak felajánlja a kakas, hogy egyék meg őt, akkor ők ezt még a számukra reálisnak tűnő valóság határain belül végzik el, amire a narrátor is reflektál: „különböznék pedig az a kísérteties *egyetek meg* a megsült kakas szájából oly tompán, oly mélyen hangzott, hogy fülig éhes kalandoraink vagy éppen nem hallották, vagy mint a gyomraikból égbekiáltó éhségnek visszhangát, úgy tekintették”.²¹ Az igazi szenvedés számukra az elhagyott putri gádorában következik be, mivel az ekkor megjelenő konyhai eszközöknek az önállósulását már nem tudják mivel magyarázni: „csak a közönséges zsibongást, a rémülést hallák mindenfelé, s a gondolat oly törre dermede lelkökben, mint a leghegyesebb jégcsap, mely valaha háztetőről lógott: azt akarom mondani, hogy igen szenvedtek. De ez még csak a hallás gyötrelme volt; hát még a látás?”²² *A Csiga Márton viszontagságaiban* pedig akkor jön létre ez a szenvedés, amikor a főszereplőnek önmaga fölött kell ítéletet mondania. „Hallá a számadásra hívó égi kürt harsonáját, mely egy világot vala képes felverní sírja álmaiból; az ítélet napját látá feljöni rémítő világa özönében,

20 VÖRÖSMARTY, *Csiga Márton...*, i. m., 202.

21 VÖRÖSMARTY, *A holdvilágos éj*, i. m., 36.

22 *Uo.*, 38.

s villogó fegyverű égije között az igaz, csalhatatlan bírót. Egy örök pilanatát élé a megsemmisedésnek.”²³

A két novella rémálom létrehozásában tehát fontos szerepet játszik a természetfölötti tartalom. Azonban Vörösmarty más műveiben (például: *Csongor és Tünde*, *A Rom*) szintén jelen van az álmokban a természetfölötti tartalom, viszont ezek az álmok mégsem válnak mindig rémálommá. Ez a megkülönböztetés vezethet el a Vörösmarty-féle kettős emberkép-koncepcióhoz.

Emberkép-koncepció

Vörösmarty emberkép-koncepcióiról már számos tanulmány született. Lírájának egyik központi kérdéseként tartják számon, de epikus műveiben, illetve értekezéseiben is fontos szerepet kap. Ez a tematika az álmok tekintetében is jelentős. Az előző részben megállapítottuk, hogy *A holdvilágos éjben* és a *Csiga Márton viszontagságaiban* a fellázadó vágyak és félelmek mellett a természetfeletti tapasztalat is okozója lehet a rémálomnak, mivel ezáltal élnek át az álmodók pokoli kínokhoz hasonló szenvedéseket. Vörösmarty más műveiben azonban (például: *Csongor és Tünde*, *A Rom*) szintén jelen van az álmokban a természetfeletti tartalom, ezek az álmok mégsem válnak mindig rémálommá. Ebből a tényből arra következtethetünk, hogy fontos különbség van az álomlátók között.

Vörösmarty rendszerében kettős emberkép van jelen, ahogy azt *Az emberek* című költeményében is megfogalmazza: „Ez örült sár, ez istenarcú lény”.²⁴ De nemcsak lírájában ad ennek az elképzelésnek hangot, hanem értekezéseiben is. *A' felekezet* című dolgozatában így fogalmaz az ember képességeiről:

Ha értelem és akarat minden agynak 's kebelnek egyaránt jut-
nának, ha valót valótlan ismerve, jót rosszat elválasztani 's azt
ohajtani, ezt utálni tudva, ezer éveink óta folyvást haladhatnánk:
alkalmasint be lehetne zárni a 'teremtés' ajtaját; mert a' mit ész

23 VÖRÖSMARTY, *Csiga Márton...*, i. m., 202.

24 VÖRÖSMARTY Mihály, *Az emberek*, <http://mek.oszk.hu/01100/01122/html/vers0307.htm>, (2017. 02. 28.).

felfoghat, erő kivihet, az már eddig tudva, téve 's az emberiség' nagy napszáma bevégezve volna, vagy mivel ezen lehetetlenség titkait mostani ész föl nem érheti, tán olly fokon állnánk, mellyre ismét sem képzetünk sem kifejezésünk. *Meglehet, köztársasága volnánk angyali lényeknek, vagy az ész és akarat' egysége ösztönné olvadván, mint nemesebb faj ugyan, de az állatok' sorába hullanánk.* [Kiemelés tőlem – R. P. Zs.] Annyi bizonyos, hogy akkor a' köz czélt, 's elérésének biztos módját 's eszközeit mindenki értvén és akarván, nem volna párt, nem volna szakadás.²⁵

Gere Zsolt Vörösmarty emberképének kettősségét Schedius Lajos János filozófiájára vezeti vissza.²⁶ Szerinte „Schedius rendszerének az emberre vonatkozó megállapításai között lényeges helyet, mintegy eredetpontot foglal el a következő megállapítás: »az Ember [...] kettős természetű való [...] két homlokú Jánusz«”.²⁷ Később azt írja, Schedius nem tér ki arra, hogy mikor és miért következik be az ember életében a szakadás, illetve a „kettős természetű Való” kialakulása, valamint arra sem, hogy ez miért törvényszerű. De arra is felhívja a figyelmet, hogy Vörösmarty életművében ez a szituáció jól körülhatárolható és általában a nemiséghez, testiséghez, szerelmi vágyhoz kötődik.²⁸ Értelmezésemben azonban Vörösmarty műveiben úgy tűnik, az emberkép distinkcióját is a vágyak határozzák meg, e vágyak pedig szintén kettősségre épülnek. A magasztos vágyak, mint a *Csongor és Tündé*ben szereplő szerelmi vágy által jöhet létre a vágyálom, mivel az álom csak így telítődhet meg pozitív tartalommal, a magasztos vágyak, a boldogság elérése utáni vágy által. *A holdvilágos éjben* és a *Csiga Márton viszontagságaiban* azért jön létre rémálom, mivel az álmodók vágyai alantasak, és csak a földi élethez

25 VÖRÖSMARTY Mihály, *A' felekezet = Vörösmarty Mihály Összes művei 15. Vegyes prózai dolgozatok* (1826–1841), szerk. BODOLAY Géza, HORVÁTH Károly, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000, 136–142, 136.

26 Fontos megemlíteni, hogy Schedius műveinek bizonyos részletei sok szempontból hasonlóak vagy megegyeznek Szerdahely György műveivel. Erre utal MARGÓCSY István, *Szerdahely György művészetelmélete*, ITK, 93 (1989) 5, illetve BALOGH Piroska, *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz*, Debrecen, Csokonai Könyvtár, 2007.

27 GERE Zsolt, *A szépség tudományának mitizálási kísérletei: Schedius Lajos János filozófiájának narratívaképző szerepe Vörösmartynál*, Irodalomtörténet, 2007/1, 5–52, 16.

28 Uo., 18.

kötődnek. Ezért okoz szenvedést számukra a természetfölötti tartalom az álmokban.

Ennek a vágyfogalomnak a kettőssége Vörösmarty műveiben még további vizsgálatokat igényel, ami összefüggésben fog állni továbbra is a magyar esztétikai vonatkozásokkal és főként Szerdahely György szenvedélyelméletével, ami maga is egy kettősségre épülő rendszer.²⁹

Metafizikai olvasat

A magyar romantikus irodalom körüli gondolkodás egyik iránya szerint nem releváns a filozófiai és metafizikai értelmezés lehetősége a korban. Farkas Gyula és később Kállay Miklós véleménye szerint is „a magyar irodalom »metafizikátlanságának« egyik fő oka az, hogy a népies nemzeti irány, amely egyet jelentett a klasszikus realizmussal, nálunk valósággal megdönthetetlen dogmává vált”.³⁰ Később hasonló szempontból közelít Szegedy-Maszák Mihály is,³¹ aki a magyar társadalom viszonylagos fejletlenségével magyarázza, hogy nálunk a szépirodalom és a filozófia nem közeledett egymáshoz. Szerinte ezért nem írt nálunk senki a korban önálló, rendszeres filozófiai munkát, emiatt hiányzik a magyar kultúrából a romantika talán egyik legfontosabb ösztönzője. Azt azonban egyik kutató sem vonja kétségbe, hogy néhány szerzőnk, mint Vörösmarty vagy Madách műveit vizsgálva, talán megfigyelhető a filozófiai-szépirodalmi alkotások szándéka a magyar irodalomban is.

Ezzel a hagyománnyal párhuzamosan, noha kissé háttérbe szorítva alakult ki egy másik értelmezési irány is, amely éppen a magyar romantikus irodalom filozófiai vetületét tanulmányozza. Ennek jeles képviselője volt Martinkó András, aki részletesen bemutatja a Vörösmarty-életmű filozófiai rendszerszerűségét.³² A továbbiakban dolgozatomban ezt az értelmezési hagyományt igyekszem bővíteni és reflektál-

29 BALOGH, *A barokk jezsuita...*, i. m., 273.

30 KÁLLAY, i. m., 30., illetve FARKAS Gyula, *A magyar romantika*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1930.

31 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* = Sz. M. M., „Minta a szényegen”: *A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi Kiadó, 1995, 119–128, 122.

32 MARTINKÓ András, *A „földi menny” eszméje Vörösmarty életművében* = M. A., *Teremtő idők*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 172–221.

ni e tanulmány néhány hiányzó pontjára. Martinkó értelmezése szerint Vörösmarty az 1825-ös *Földi menny* című költeményében összefoglalja egész költői életművének filozófiáját: „Mennyet kell a földön is keresni, / Mennyet, a föld úgyis elveszendő, / Elveszendők, akik rajta élnek.”³³ Martinkó tanulmányának fontos része a mulandóság fogalmának elemzése. Úgy véli, a mulandóság jelentése Vörösmartynál gyakran érinti az isteni teremtés hiábavalóságának gondolatát, értelmetlenségét. Megállapítja, hogy a földi menny keresésének legfőbb célja talán az, hogy a mulandóság helyett valamilyen ontológiailag szilárd pontot, állandó „menny”-elvűt találjunk. Martinkó szerint Vörösmarty rendszerében az álmoknak azért is van nagy jelentősége, mert tűnékenységük reflektál a mulandóságra, mert azokat a szereplőket, akik képesek lennének elérni a boldogságot, akkor ragadja el a mulandóság, amikor már a beteljesülés küszöbén állnak. Ez a pillanatnyiság jellemzi a legjobban a földi menny lehetőségét, és ez az állapot teremti meg a legtöbb esetben a tragikumot Vörösmarty műveiben. Azt írja a tragikus hőskről, hogy a legtöbb esetben fiatalok és nem is bűnösök. A boldogság álomszerű pillanatnyisága így még megrázóbbá válik, és hatásosabban illusztrálja azt, hogy a „föld” örök törvénye szerint az élet maga is, de főként a boldogság csak rövid álmokként létezhet. Tehát – Martinkó közelítését alapul véve – Vörösmarty műveiben megjelenített álmok olyan földi menny megteremtésére törekednek, amelyek állandó, szilárd pontként lehetnek jelen, de ez a világ az időbeliség szempontjából csak pillanatnyiságában működhet. Az álomról alkotott elképzeléseinek Vörösmarty néha feljegyzéseiben is hangot adott: „Míg boldogok vagyunk, nem tudjuk, mikor tudnánk, m...i áll a' boldogság, már nem lehetünk azok, a' mi azt teszi, hogy a' tudás ellenkezik a boldogsággal; azt érezni kell, nem tudni. A' gyermek boldog, de nem tudja, a' serdült már tudná, miben áll a boldogság, de el nem érheti; 'S úgy látszik ez a tudás ellenkezik a boldogsággal, de öntudatlanul is csak tagadólag lehetünk boldogok, s ez igen közelít az álomhoz.”³⁴ Tehát ezen elmélet alapján létrejön Vörösmarty műveinek elképzelésében egy kétvilág-elmélet, amelyben csak az álomban érhető el a boldogság.

33 VÖRÖSMARTY Mihály, *Földi menny*, <http://mek.oszk.hu/01100/01122/html/vers0106.htm#126>, (2016. 02. 28.).

34 GERE, A szépség..., i. m., 18., hivatkozik rá: VÖRÖSMARTY Mihály, [Cím nélküli följegyzés] = V. M., *Drámák, III., A' bujdosók*, kiad. FEHÉR Géza, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962, 720.

Úgy vélem azonban, hogy Martinkó megfelelkezik a Vörösmarty-művekben megjelenő rémálmodokról. A földimenny-elképzelés egyfajta platóni két-világ elméletként működhetne az életműben, viszont a rém-álom által a dualisztikus világkép egy harmadik szférával is bővül. Ez a szféra is, hasonlóan a vágyálmodokhoz, pillanatnyi állapot. Itt azonban nem a menny, hanem sokkal inkább a pokol jelenik meg. Tehát az álom nem feltétlenül a boldogság pillanatnyi állapotaként nyilvánul meg Vörösmartynál. A *holdvilágos éj* és a *Csiga Márton viszontagságai* talán gyakran kiesnek a Vörösmarty-életmű fő értelmezési köréből. A rém-álom azonban nemcsak ezekben a novellákban jelenik meg, hanem *A Romban* a negyedik álom is szembe megy a vágyteljesüléssel. A rém-álmodok ugyan felborítják az életmű egységes mennykeresését, az előbbi részben idézett *A' felekezet* című értekezéssel összevetve mégis releváns felvetés lehet. Ebben a szövegben felhívja a figyelmet arra, hogyha mindenki ugyanazt akarná, akkor „Meglehet, köztársasága volnánk angyali lényeknek, vagy az ész és akarat' egysége ösztönné olvadván, mint nemesebb faj ugyan, de az állatok' sorába hullanánk”.³⁵ Tehát, ha Vörösmarty rendszerében nem lenne jelen a földi mennyel ellentétes világ is, akkor az ember már nem maradhatna ember: vagy angyali, vagy állati lényként kellene léteznie.

Végezetül megállapíthatjuk, hogy Vörösmarty műveiben felfedezhető egyfajta törekvés a metafizikai szépirodalom létrehozására. Az álmod szerepére azonban nem lehet csak a platóni két-világ elmélet illusztrációjaként tekinteni, mert a rémálmodok által nemcsak a földi menny, hanem a földi pokol is létrejön.

35 VÖRÖSMARTY, *A' felekezet*, i. m., 137.

Jókai Mór és a pénz trópusa

A Szegény gazdagok értelmezéséhez

Fatia Negra kiléte rejtély, és az is marad. Bármilyen hatásos legyen is a *Szegény gazdagok* nyomán készült 1959-es film, a regényről adott interpretációját, így Hátszegi báró és a tolvaj azonosítását nem árt akként kezelni, ami: olvasói döntések eredményeként. Aki olvasóként részesült már a *Szegény gazdagok* nyújtotta tapasztalatban, ismerősnek találhatja azt a konstitutív feszültséget, amely a Hátszegi Lénárd és Fatia Negra alakja közötti térben szervezi az elejtett textuális nyomok össze- és szét-kapcsolásainak félreismerésekkel terhelt rendszerét. Ahogy Margócsy István joggal megállapítja, a két alak azonosítása önkényes művelet, amely „kizárólag a rejtvényfejtő olvasói beidegződéseken”¹ alapszik (az persze kérdés, hogy mi aktiválja azokat!). Ennélfogva egyértelműnek tűnik, hogy a titok leleplezését – mint láthatjuk majd, valóban – hiábavaló módon megcélzó próbálkozások² továbbírása helyett a legégetőbb kérdés a regénnyel kapcsolatban talán éppen az, hogy miként azonosítható az a retorikai működés, amely előállítja az említett feszültséget. Mérlegel-

1 MARGÓCSY István, *Kalendorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról* = M. I., „...A férfikor nyarában...”. *Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*, Pozsony, Kalligram, 2013, 307.

2 Az azonosítás/azonosíthatóság problémája problémaként természetesen maga is történeti jellegű kérdésként jelentkezik, hiszen például Téglás Tivadar a *Szegény gazdagokról* írott tanulmányában egyértelműnek veszi Hátszegi Lénárd és Fatia Negra megfelleltethetőségét, figyelmét a keletkezéstörténet relevánsnak vélt kérdéseinek szentelve (kiről is mintázhatta Jókai a főhóst, mi tudható a „tükörkép” e feltételezett valóságáról stb.). Vö. TÉGLÁS Tivadar, *A százéves Szegény gazdagok néhány kérdéséhez*, ItK, 1960/2, 236.

ve az e kérdés exponálásával járó potenciális nyereségeket, jelen rövid tanulmányban tehát annak leírására teszek kísérletet, hogy a *Szegény gazdagok* miként szegül ellene a szereplők és az értékviszonyok heterogenitását nivellálni és azokat tömörszerű, homogén (archetipikus) struktúrákká szilárdítani igyekvő narratíváknak, illetve hogyan szerveződik az ezt az erőt létrehozó tropológiai rendszer.

Mint azt *A Lúcsia barlang* című fejezet bevezető sorából megtudhatjuk, a vidéken ötven évig észrevétlenül tevékenykedő földalatti, pénzhamisításra szakosodott csoport műhelyben létrehozott pénze abban különbözik az állami szerveket szokásos módokon megkárosítókétól, hogy ez a szervezet valódi aranyat használ fel a pénzveréshez. Fatia Negra fellépésétől számítva természetesen már ehhez kifinomultabb gyártástechnikai apparátus állt a számukra rendelkezésre, mégis figyelemre méltó a tény, hogy már azelőtt is milyen hatékonysággal dolgozták fel az aranyat. Az ezen a vidéken évente kitermelt arany mennyisége körülbelül 1,2 tonnára becsülhető, ennek az utóbbi ötven év alatt csak a felét szolgáltatták be a bányatulajdonosok, míg a másik felét a maguk hasznára – ezzel évenként hozzávetőlegesen „150–200 ezer pengő forint” nyereségre szert téve – használták fel a barlang pénzverdéjében, vagyis a kitermelt nyersanyag felét sikerült észrevétlenül elsikkasztani. A még megmunkálatlan arany ezáltal a közigazgatás számára egy látható és egy láthatatlan csoportra oszlik: egy *törvényes*, ellenőrzött és számba vett, valamint egy *törvénytelen*, ellenőrizhetetlen és fel nem mérhető halmazra. Ez azonban még csak a kezdet, hiszen mivel az előállított pénz identikus másolata a hivatalos pénzverdék termékének, valójában eldönthetetlen, hogy a forgalomban, használatban lévő aranyak közül tetszőlegesen kiválasztott érme melyik csoportba sorolható.

Igazi, teljes értékű aranypénzeket, valódi huszonhárom karátos aranyból, több idegen érc hozzávegyítése nélkül: úgyhogy azokat a körmőciektől vagy gyulafehérváriaktól megkülönböztetni nem lehetett. Ha ötvös keze alá kerültek olvasztásba, az sem lelt bennük egy fél szemernyi ezüsttel sem többet. (120)³

3 JÓKAI Mór, *Szegény gazdagok*, szerk. TÉGLÁS Tivadar, Bp., Akadémiai, 1962, 120. A továbbiakban a regényből származó idézetek erre a kiadásra támaszkodnak.

Ha csak egyetlen ilyen (hamis) aranypénz forgalomba kerülésével számolunk is – és nemigen tehetünk másként ötven évnyi észrevétlen hamisítói működés esetében –, elkerülhetetlenné válik annak felmérése, hogy a törvény diskurzusának kontaminációja és az ennek nyomában járó megkettőződés milyen effektusokat generálnak. Mivel a hamis pénz (ekkor még) nem különböztethető meg a nem hamistól, (egy pontig) minden egyes a *Szegény gazdagok* világában feltűnő érme egyszerre hordozza a törvényes és a törvénytelen diskurzust, azaz ugyanúgy lehet az állami pénzverdében és a barlangban előállított, használatában a bűnnel kapcsolatban álló és kvázi neutrális, joggal birtokolt létező. Ez az eldönthetatlenség a regénybeli aranypénz fogalmába olyan differenciát vezet be, amely megkettőzi, így az előbbieket értelmében törvényes és törvénytelen oldalra hasítja ketté ezeket az érmeiket. Az adott érme két oldalán látható egy-egy kép, a fejedelem és Szűz Mária képe ugyan kínálná magát az evilági és transzcendens hatalom (intakt) képzeteivel való elsietett azonosításnak, azonban hangsúlyozni kell azt, hogy mind a két esetben egyenlő mértékben merülhet fel a gyanú, miszerint a differencia által létrehozott kettősség törvénytelen oldalát jeleníti meg. Így Szűz Mária képe hasonlóképpen csakis akként „mondható ki” – és erre jó példa a Fatia Negra azon gesztusa, amikor házasságkötésükkor felszólítja Anicát a kereszt megfordítására⁴ –, hogy ez az artikuláció már magában foglalja a mennyei hatalmat, konnotációként a jót magát, ám ennek ellenében a pokol képzeteit, a gonoszt is.

A törvénybe mint társadalmi konvencióba ezáltal újra és újra belép a törvénytelenység, az egyezményes normák szférájába a rendkívüli, a különös, a szabályszegő.⁵ Az aranypénz ugyanakkor úgy jeleníti meg a két, a törvényes és törvénytelen diskurzusa között a felcserélések láncolata folytán állandó mozgásban és ezáltal permanens módon torzulásban lévő alakot, hogy azok sohasem válhatnak egymás felől láthatóvá, összehasonlíthatóvá, hiszen az érme két oldala közti differencia nem tehető semmissé, túl azon, hogy meghatározott anyagi tulajdonságaiból kifolyólag

4 Uo., 246.

5 Köztudomású, hogy Gyulai Pál részben épp az „angyal” és az „ördög” kategóriáinak – itt ismét megcáfolódni látszó – problémamentes elkülöníthetőségének feltételezésére (így az „angyalok” bárgyúságára) alapozta vehemens Jókai-bírálatait. Ennek a Jókai-recepciót rendkívüli mértékben befolyásoló, nagy hatású dichotómiának éleslátó kritikájáért lásd: MARGÓCSY, *i. m.*, 304–305.

a két oldalt elválasztó határ nem válhat áttetszővé. A *Szegény gazdagok*-ban az aranypénz ennél fogva annak az ontológiai bizonytalanságnak a trópusaként nevezhető meg, amely a megkettőződés végeláthatatlan sorából kibontakozó feszültséget fenntartva a különböző értékek összehasonlíthatatlanságának kinyilvánításában és az igazság pillanatának elhalasztásában érdekelt.⁶ Ez a trópus szervezi a regény feltűnően mozgékony és a legkevésbé sem stabil, mindvégig meg nem szilárduló értékhierarchiáját. A szó szerint földalatti pénzverdét ugyanolyan határ (a földfelszín) választja el a föld felettitől, amilyen az érme két oldalának egybeesését és összehasonlíthatóságát megakadályozza. Az állami pénzverők, tevékenységük végeredményét tekintve gyakorlatilag ugyanúgy lehetnének a föld alatti pénzverők és fordítva, mivel a különböző helyeken előállított aranypénzek nem különböztethetők meg egymástól, ezáltal pedig felcserélhetők. A pénzhasználók a pénz ellenőrizhetetlen csere mozgása okán akkor is bevonódhatnak a bűnbe, ha éppen semmi közük nem volt hozzá. Itt előrevetíthető továbbá, hogy a szereplők társadalmi, családi és magánközlései közül egyik sem válik a valódi érzelmek és gondolatok esszenciális kinyilvánításának helyévé, mert amellet, hogy jellemzően a titok mögött is titkokkal – tehát a titok és nyilvános közlés közti differencia mögött a titkot ismét megkettőző töréssel stb. – szembeüthetünk csupán, a narrátor regényvilághoz való hozzáférése, legyen bármennyire is félrevezető módon az omnipotenciával határos, sohasem haladja meg a szereplők modalitásának, hangoltságának és közrebocsátandó ismereteinek megismétlését. Ahol ez mégis megtörténhetne, ott a szövegben elhallgatás (*aposziopezis*) lép fel.

Nem szabad elfelejteni persze azt, hogy a pénz trópusának még egy megkülönböztetett jelentőségű materializálódásával kell számolni, amely szorosan összefügg az előbbiekkal. Amikor Lúcia-barlangban Fatia Negra körbevezeti Anicát a műhely főbb látványosságai között, a tulajdonképpeni pénzverőgépnél az igazság *ígéreteként* (kétes eredmény-

6 A regény szövege maga is széttagolódik, szöveg és bennfoglalt szöveg, cím és utalás, inter- és paratextusok hálózataivá alakul, ezzel „a modernség irányába tolva el a szöveg lehetséges kapcsolódási pontjait”. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 215. Ehhez lásd még: SZILASI László, „Oda alant lakik, aki azt mozgatja”. Jókai Mór: *Szegény gazdagok című regényének románcos olvasata* = Sz. L., *A selyemgubó és a „boncoló kés”*, Bp., Osiris-Pompeji, 2000, 117–118.

nyel ugyan, de) végbemegy a trópus egyszeri lebontása, destrukciója is, mely hiába szinguláris esemény, maradandó nyomot hagy a regény tropológiai rendszerében:

A munkásokat félreállíták a gép mellől, s a két ólomgomb végéhez Anica és Fatia Negra álltak. Az álarcos figyelmezteté kedvesét, hogy vigyázzon, nehogy a visszatérő gép mellét megüsse; mert az halálos ütés. Mire a leány, mintegy büszkén kérkedve erejével, nem várta be hátrahajolva, hogy a gép rúdja egészen visszajöjjön, hanem azt fele útján megragadva izmos karjaival, ismét visszalökte, aminek az lett a következtése, hogy az acélrugó nem lökte ki a mintában fekvő kész aranyat, hanem csak egyet fordított rajta úgy, hogy az arany még egy nyomást kapott, s mármint kettősen volt meg rajta mind a Szűz Mária-kép, mind a fejedelmi alak. (136–137)

A gép egy olyan érmét állít elő, amely elvileg mégiscsak lehetővé teszi az érmének a megismerés megbízhatatlansága, a mindenkori ontológiai bizonytalanság ellenében az igazság trópusaként való értelmezését. Ez az aranypénz valóban összevethetővé teszi a két alakot, vagyis azt ígéri, hogy a törvényes és törvénytelen mostanra kétségbeejtő mértékben összefonódó diskurzusait is szét tudja szálazni, azokat meg lehet különböztetni általa és benne. Ha ez valóban így van, akkor a regény egyik fő kérdése, Fatia Negra titka sem valódi rejtély, hiszen a megfelelő két alak együttállása, azaz a két alak (esetünkben a mindenképpen gyanús Hátszegi Lénárd és Fatia Negra) összevetése maradéktalanul végrehajtható, mivel a szövegben elrejtve találhatunk olyan jelzéseket, amelyek az igazság ezen lehetőségére felelnek. Ez az érme tehát nem kevesebbet ígér, mint a differencia megkettőző műveleteinek visszafordítását, a jónak a rossz kontaminációjától való megtisztítását és a kettéhasadt identitás egyként felismerésének lehetőségét, egyszersmind a regénybeli titkok megfejthetőségét. Sejthető természetesen, hogy a probléma ezzel az érmevel nem kevesebb, mint hogy az ígélet hitelesítéséhez meg kell tévesztenie az olvasót.⁷ Az érme két oldalának a differencia vélt eltörlé-

7 Ellentétben például a látvány, a kép és az ezeket eseményszerűen összekapcsoló pillantás viszonyába helyezett gadameri tükörrel, az érme Jókainál nem képes

sével járó együttállása illúzió, amely egy inverziós műveleten alapszik, és tulajdonképpen a pénz trópusának korábban tárgyalt működését ismétli meg, noha igényt tart ennek elfedésére. Ha az érme valóban képes lenne a két alak együttállását biztosítva áttetszővé válni, akkor a fejedelem vagy Szűz Mária alakjának a másik szemszögéből nézve (szemböli nézetéhez képest) háttal kellene elhelyezkednie, egyfelől a bal oldalnak a jobb oldalhoz, másfelől a jobb oldalnak a bal oldalhoz rendelkezésével. Ezt az ideális állapotot, amelyet az eddigiek szerint a félresikerült érme ígéretének értelmében az igazság trópusaként lehetne megnevezni, a legérzékletesebben talán két egymásnak háttal álló ember képével lehetne megjeleníteni. Ezzel szemben azonban nyilvánvaló, hogy mind a két kép eredeti kétdimenziós helyzetében kerül fedésbe a másik által, vagyis a két kép a többi pénzhez képesti pozícióját megtartva vetül, másolódik egymásra, és ez nemhogy visszafordítaná a trópusban működő differenciaképződést, de ugyanazon érme felületén anyagi szinten is megismétli azt. Az aranypénz, amely egyszerre jeleníti meg mindkét oldalán a fejedelem és Szűz Mária képét, nem válik figurális értelemben áttetszővé, az alakok mögé tekintés lehetetlen marad, a két oldal identikus egybeesésének ígéretével viszont előállít egy olyan illúziót, amely azzal kecsegtet, hogy a megismerés bizonytalansága felszámolható az igazság megpillantásakor.

Úgy tűnik tehát, az a dialektikus feszültség, amely a törvény és a törvénytelenység diskurzusa közötti megkülönböztethetlenség (a pénz trópusa) és az abból való kiút ígérete (a rontott érme), majd ugyanezen ígéret illúzióként való lelepleződése és ismételt felkínálása, valamint ennek rekurzív cirkularitása által áll elő, nemcsak az olvasói félreismerés és elbizonytalanodás viszonyában érhető tetten, de igazán a szöveg tropológiai működését meghatározó mozgások felől érthető csak meg. Ebből a perspektívából szemlélve most már a Fatia Negra körüli homály sem teljesen (félrevezető módon) átláthatatlan, még ha a maszk valódi lerántására – az eddigieket figyelmen kívül hagyó – naivitás is lenne gondolni.

Amikor Henriette letépi a maszkot Fatia Negráról, utat enged annak a határtalan negativitásnak, amely a trópus előbbiekben leírt mű-

átlátszóvá válni (és ezért nem is lehet az igazság trópusa). Vö. HALÁSZ Hajnalka, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között. Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger*, Bp., Ráció, 2015, 92–94.

ködésében érvényesül. A tulajdonképpen arc nélküli⁸ hanggal való mégiscsak vizuális szembesülés arról a hiátusról tudósít, mely a nyomatótól megfosztott aranypénz esetében állhatna elő. Szigorúan nézve egy ilyen aranypénz nem lehet több egy felületével egyenlő aranyérménél – emiatt pedig éppen hogy nem azonosítható *pénzként* –, mégis elmondható róla, hogy mint nem beszolgáltatott arany, a már mindenkor kontaminálódott törvény perspektívájából a törvénytelen diskurzusába lép be, a közeg minden kiszámíthatatlanságát és ellenőrizhetetlenségét magához rendelve. Paradox módon persze a pénzt pénzként a nyomat, Fatia Negrát Fatia Negraként pedig a maszk (hiszen ahogy többször is kimondják, hatalma ahhoz kötődik elsősorban)⁹ mint jelölő teszi felismerhetővé, vagyis a maszktól eltávolított arc képzete – hasonlóan a nyomatótól megfosztott érméhez – már nem lehet az, amiként a feltételezett jelöltet a Fatia Negra megnevezés alatt azonosították, csupán az immáron átlátszó maszk arcra helyezésének – leleplező, a rontott aranypénz második alakjának rámásolását megismétlő – művelete számára fenntartott (üres) helyként jelenhet meg. A maszk letétele maszkkal ruházza fel a maszk alatt felismerni vélt személyt. Ez azért bír aligha túlmérhető tételekkel, mert amennyiben a maszk mégis lekerül, és azt egy arccal helyettesíti a regény, akkor a pénz trópusának működése szükségszerűen bomlik fel, hogy helyét átadja egy ontológiai megbízhatóbb alakzatnak, amely a jel differenciáját – az átlátszó maszk előállításával és a törvénytelen bandita szférájának a fedésben elképzelt társasági személlyel való kratülista egyesítésével – képes lenne felszámolni. A leleplezés lehetőségének és az igazság ígéretének ezen struktúrája azonban, mint látható, megegyezik a pénz trópusával szemben előállított megtévesztő illúzióéval. Mindezt Henriette ominózus tette és annak következményei példázhatják talán a legjobban. Érdemes ezeket együtt idézni:

A vér forrott a gyöngé nő minden üterében; szemei szokatlan tűztől kezdtek szikrázni, s midőn a fekete álarcos egészen oda-lépett hozzá, töre hegyét fölemelve, mint a földre vert galamb, mely végveszedelmében nem harcra alkotott karmait ellenfelére

8 Vö. SZILASI, *i. m.*, 131.

9 Vö. *Uo.*, 129.

főlemeli, a nők leggyöngébbike hirtelen odakapott a fekete álarchoz, és leszakította azt a rabló képéről...

...Meglátta arcát és ráismert.

...Csak egy percig látta, és azután ájultan rogyott le a földre.

...Azután nem tudni, mi történt... (298)

Aki a Fatia Negrával egy rossz órában találkozik, annak mind megreszketősödik a keze.

Henriette keze úgy reszketett ama csárdai találkozás után, hogy nevét is csak nagy bajjal tudta leírni.

Mi történt vele e találkozás után, kire ismert a Fatia Negrában, hogyan került ismét haza, ez mind örök titok marad. A nő soha el nem mondhatta azt senkinek. Talán maga is csak álomnak vélte az egészet. (363)

Az öntudat elvesztése, amely a felismerés pillanatát majdnem közvetlenül követi, arról árulkodik, hogy a maszk alatt rejtőző „arc” azonosítása során olyan ismeretlen probléma lép fel, mely Henriette ismereteinek általános mibenlétét, így a fiatalasszony világbeli berendezkedését tekintve az ezen egyébként viszonylag egyszerűen körvonalazható, megragadható tudat széthullásához vezet. Ahogy a második idézetből kiderül, az ekkor keletkező ellentmondás – a jeltest szétszakításának és újrendezésének folyamatában – elég erővel bír ahhoz, hogy ezt a folyamatot állandósítva terjessze ki az ismert világ egészére álmom és valóság megkülönböztethetlenségét létrehozva. Henriette Fatia Negrával való találkozása után kívül reked az érzékelés és szimuláció közti különbségtétel lehetőségén, amely következmény nem pusztán örületének apátiája, de a saját személy azonosítására, megnevezésére való képességben beálló nehézségek felől is megközelíthető. A kéz remegése, amely a szilárd, ellentmondást nem tűrő *rámutatást* lehetetleníti el, Henriette aláírásának alaki megváltozását implikálja, így pragmatikai értelemben nem feltétlenül állítható, hogy szignója a hasonlósághoz (kis, pl. a banki ügyek intézésekor kétségbeejtő módon valóban érvényesített túlzással: felcserélhetőséghez) kötött, megengedhető hibahatáron belül maradvá továbbra is garantálja akarátának reprezentációját. Az aláírás történetisége – és ezáltal az *énnek* mint a névben prezentáltak a törvényes diskurzus testén ejtett sebei, többszörös bevésettsége – a grafikus ron-

csolódásban előálló törés bekövetkeztét követően másikként nevezi meg a találkozás utáni „Hátszegi Lapussa Henriettet” az ezen esemény előtti (pl. a váltón szereplő névhez) *én*hez képest. Mivel azonban Henriette éppen a kogníció legalapvetőbb képességét, a megkülönböztetést veszítette el, ennek nem lehet tudatában. Az álom és valóság, *én* és Másik megkülönböztethetőséget létrehozó differencia működésének számára nem érzékelhető jellege révén a Henriette alakjába beléptetett megkettőzések rekurzív sora tudatának mindenfajta (önreflexív) stabilizálódási kísérlete elé eleve gátat szab, és ezzel megnyitja az örület spirálját. Nem lehet eléggé szó szerint olvasni a narrátor alábbi kijelentését: „Sohasem tudta meg senki, hogy ki volt a Fatia Negra.” (421) Henriette hiába éli meg a felismerés illékony eseményét, nem képes ilyesmiről referálni, nincs valódi, számba vehető *tudása* arról. Amikor a tudás megszerzésének vágya a bárónét a maszk lerántására ragadtatja, tette és annak következményei a *Szegény gazdagok* olvashatóságának allegóriájává válnak, hiszen a regény az olvasó – aki szintén magáénak érezheti az igencsak nyomatékos „senki” kitételt – bármely hasonló gesztusát (így például Hátszegi Lénárd és Fatia Negra alakjának azonosítását) az örület effektusai közé utalja.¹⁰ Semmiféle textuális bizonyíték nem áll a rendelkezésünkre ahhoz, hogy egy ilyenfajta azonosítást kételyek nélkül jelentsünk be,¹¹ ennél fogva pedig arról valóban csakis mint önkényes aktusról beszélhetünk.¹² Aki olvasóként kísérli meg Fatia Negra leleplezését, a tudás rangján számba vehető információk híján maga sem adhat kielégítő – és főként: szövegszerűen alátámasztható – magyarázatot arra, hogy miért is gondolja helyénvalónak tettét, mivel ezen azonosítás alapvető feltétele a megkettőzések rendszerében működő differencialitás eltörlése. Hiába sikerül Vámhidy Szilárdnak megsebeznie, és ezáltal jelöltté (vagy Eisemann György megfogalmazását kölcsönözve: stigmatizálttá) tennie Fatia Negrát,¹³ az ő esetében a pénz szintén megjelölt, ám ezen jelöléssel szembeni ellenállásra képtelen mivoltához viszonyítva eltérő kimenettel

10 Vö. TÖRÖK Lajos, *Jókai, a krimi és az olvasó = Jókai & Jókai*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, 2013, 185–186, 190–191.

11 Vö. *Uo.*, 178.

12 Vö. EISEMANN György, *Arc és álarc – identitás és kaland, Jókai Mór: Szegény gazdagok = Jókai & Jókai, i. m.*, 169.

13 Vö. *Uo.*, 171.

kell számolni. A pénz trópusa ellenében felkínált hallucinatórikus jelenség, amely a két alak egymással fedésbe hozhatóságának feltételezését táplálja, a fej szétlövésével egybeeső módon semmisül meg. Fatia Negra azáltal stabilizálja a nem-tudás által generált konstitutív feszültséget, hogy az igazság ígétét, amennyire csak hatalmában áll, elhalasztja vagy érvényteleníti. Ezzel fenntartja az érme két oldalának (bandita/társasági személy) különbségét, és biztosítja egyúttal azt is, hogy a regény dinamikus, nyugvópontra nemigen jutó értékhierarchiája képes legyen a meghozandó interpretációs döntések eseményszerű karakterét szóhoz jutatni.

A rejtvényfejtés bizonytalansága a *Szegény gazdagok* nyújtotta tapasztalat szerves része. A titok és felnyílás, elfedés és leleplezés dialektikája a regényben működő alaptrópus teljesítményeként az olvasás eseményét egy már mindig is megkettőzött világba vezeti be, ahol a kaland, a rendkívüli, a különös és a szabályszegő a mindennapok struktúrájába íródik vissza. Az irodalom így nem pusztán szórakoztatás, hanem a történelem mikrotörténeteibe már azok létrejöttékor belépő, azokat konstitutív módon alakító textuális mező. Ugyanakkor ennek tanúsága szerint az élet nem irodalom, és az irodalom nem élet, mivel éppen egymás felőli kontaminációjuk, szétválásuk viszonyában szupplementáris jellegük alkotja összefonódásuk lényegi jegyét. Jókai regénye arra sarkallhatja olvasóját, hogy az olvasás aktusában mindezt a lehető legnagyobb mértékben tiszteletben tartva igyekezzon eljárni, a lehetőségekhez mérten az össze- és szétkapcsolások rendszerén belül mozogva nem átlépni a szöveg nyújtotta tudás határait. Egy-egy ilyen határátlépés újra és újra felszámolja az olvasás eseménnyé válásának lehetőségét, amely esemény látenciája talán éppen abban a véletlenszerűségben keresendő, amelyet a pénz trópusa a regény világának permanens megkettőződéseit prezentálva az őt működtető (önmegvonó) differenciában magában mutat fel.

Az elme környezetkötő naplót olvasni fikcióként?

A nyomorék naplója

Jókai Mór (regényei mellett) eddig háttérbe szoruló novellái is egyre inkább felkeltik a szakma érdeklődését,¹ úgy tűnik, a szövegek önreprezentációjának kiemelt szerepet tulajdonító értelmezői szempontok² lehetővé tették e szövegek (újra?) megtalálását. Habár ez a rátalálás inkább újraolvasást jelent, mint fizikai felfedezést, mégis tartalmazza a találkozás eseményét. Így találhatunk rá például a pályakezdésnek azon novelláira is, amelyekben éppen a talált írások válnak központi szövegszervező elemmé: *A remete hagyományára* és *A nyomorék naplójára*.³ Ezek közül a tanulmány az utóbbira fog koncentrálni, de az olvasatából adódó észrevételek egy része *A remete hagyományára* is érvényes. *A nyomorék naplójának* felütése tehát a másik novellához hasonlóan a kéziratrátalálás romantikus hagyományát mozgósítja: amelynek a mediológia

- 1 Ezt jelzi a Hansági Ágnes, Hermann Zoltán és a Tempevölgy folyóirat szervezésével megvalósuló 2016-os, Balatonfüreden „...az én gyenge oldalam” címen megrendezett Jókai-konferencia témaválasztása is, ahol az előadók a szerző novellisztikájához kapcsolódó kutatásaikat ismertették meg a hallgatósággal.
- 2 Itt szintén megemlíthetőek a korábbi Jókai-konferenciából készült kötet tanulmányai, ugyanis a 2014-es konferencia témaválasztásából adódóan ezek a szövegek jól jelzik az önreprezentációra fókuszáló interpretációk produktivitását. „...író leszek semmi más...”: *Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Tempevölgy Könyvek, 2015.
- 3 A továbbiakban az idézeteket az alábbi kiadás alapján hivatkozom: JÓKAI Mór, *A nyomorék naplója* = J. M., *Elbeszélések*, I., s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1971, 51–69.

szempontjából két lényeges velejárója van. Egyrészt feltételezi a mediális áttevődést a kézírás közegéből a nyomtatottéba, másrészt pedig valami-féle keretes szerkezetet a kézirat olvasásáról. A következőekben e kettő felől közelítjük a novellát.

A kézirat

A novellában a napló nyomtatott szöveg, amely önmagát egy kézzel írt napló mediális áttevődéseként prezentálja. Ez a mediális váltás a romantika irodalmában meghatározó szerepet kap, főként a printmédiумok, a különféle periodikumokban megjelenő tárcaregények vonatkozásában. Ha a technikai fejlődés szülte nyomtatott betűk eredetükként nem a nyomdagépet, hanem a kézírást jelölték meg, csökkenthették a tömegmédiумok kiváltotta személytelenséget, növelve ezzel a hitelességét is. A nyomtatott szöveg és kézirat ilyen jellegű feszültsége még a 20. századba átívelően is tetten érhető:⁴ az áruvá vált szövegtől való viszolygásban, a terjedelmi korlátok miatt meghúzott szöveg keltette felháborodásban, vagy Kosztolányi kritikájában, amely „olyan olvasói szokással, elvárással szemben fogalmazódik meg, amely az alkotót életrajzilag értett személyként, művei nélkül értékeli”.⁵ Ez az olvasói attitűd került szembe azzal a tapasztalattal, hogy „Az újság maga akar beszélni.”⁶ Ezek mind a nyomtatott szöveggel szemben kialakult ellenérzést érzékeltetik, melynek mérséklésére a mögötte lévő kézírás (vagy akár épp a szerző) visszakeresése és annak autoritása jelenthetett egy lehetséges megoldást, ami által visszanyerhették a nyomtatott példányok hitelüket is. Erre amiatt is szükség volt, mert a folyóiratok (pl. a Pesti Napló), amelyek fikcióként közölték a regényeket, tudósítottak a mindennapi eseményekről is. Tények és fikciós szövegek jelentek meg egy szövegtérben, ahogy Hansági Ágnes is ráirányítja erre a figyelmünk Jókai forradalmi elbeszélései kapcsán: „Jókai forradalomelbeszéléseinek ráadásul csupán egy része

4 BENGÍ László, *Írói hírnév és újságírói névtelenség: A nyilvánosságformák hatása az irodalmi szöveg fogalmára* = B. L., *Az irodalom szinterei: Irodalom és sajtó összefüggérendszere a 20. század első évtizedeiben*, Bp., Ráció, 2016, 143–175.

5 *Uo.*, 164.

6 *Uo.*, 151. (Az idézet eredeti forrása: Bíró Lajos, *A sajtó*, Bp., Politzer Zsigmond és Fia, 1911, 30.)

szépirodalmi szöveg, azaz olyan elbeszélés, amelyet az olvasó a fikció szabálya szerint (is) olvas. A forradalomelbeszélések másik csoportja keletkezésük nem az irodalmi szövegek hálózatába lépett be: újságba szánt tudósítás, vagy szemtanú visszaemlékezése, és olyan is akad közöttük, amelyet megalkotója eredeti médiumából egy másik printmédiumba emelt át, új archívumba és szöveghálózatba helyezve ezzel.”⁷ Megemlítendő, hogy a forradalomelbeszélések egy csoportja *Egy bujdosó naplója* címen jelent meg, tehát ebben az idézett esetben is a címként választott napló kifejezés köti össze az irodalmiként értelmezett és olvasott szövegeket a tudósító, informáló jellegű szövegekkel.

A romantikus printmédiumok tehát tény és fikció kapcsolatának kérdését vetik fel, s ennek az új közegnek a befogadói szempontrendszeri megmutatkoznak az irodalmi alkotásokban is, pl. az általunk vizsgált novellában. A kéziratálalás romantikus hagyománya már önmagában is megidézi a korábban kifejtett kölcsönhatás problematikáját, amennyiben egy fikcionális szövegtér keretein belül variálja a visszaemlékező-tudósító jellegű nyelvhasználatot, de ezt még tovább fokozza a napló műfajának játékba hozása, hiszen a napló mindig is egyfajta határterületet jelentett. Mindemellett ezt a hagyományt, a kéziratok rendszeres megjelenését a romantikus alkotásokban érdemes az olvasók szempontjából is megvizsgálni. Ennek a megoldásnak az ismételése egyrészt csökkentette a talált szöveg felbukkanásának titokzatosságát és az ehhez járuló izgalmakat, de egyben az ismerősség érzését is keltette, miközben a nyomtatott szövegek és kéziratának kapcsolatát megszokottá, automatikussá tehetette. Nem egy vízióval írta felül a nyomtatott szöveg látványát,⁸ hanem a kézírás képével, de ez egy olyan kép, amely organikus kapcsolatban áll a nyomtatott szöveggel, így közben arról sem feledkezhet meg az olvasó: a kettő egymásrautaltsága az, ami itt hangsúlyossá válik.

A napló műfaja a fikció-valóság dilemmán túl más szempontokból is a folyóirat-hagyományt idézi: egyrészt napról napra íródik, így „a folytatása következik” gondolata határozza meg a keletkezését, nevében is jelezve megjelenésének jellegét (*napló*, vagy a francia *journal*⁹ intime, ami az összefüggést még inkább jelzi, ugyanis a *journal* önmagában újságot jelent).

7 HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Bp., Ráció, 2014, 268.

8 Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Ráció, 2005, 115.

9 A „jour” a nap szavunk megfelelője.

Másrészt párhuzamot mutat az újságokkal az írott lap időbeliségének tudata, miként a folyóirat is szembesül saját szövegterének mulandóságával, úgy a napló sorsa is gyakran a megsemmisülés.¹⁰ Ezt követi az általunk olvasott irodalmi szöveg is, ugyanis a novellában már a részben megsemmisült papírokra találunk rá, s a naplóíró is utal a szöveghordozó rossz minőségére: rongydaraboknak nevezi a lapokat, melyekre ír.

A napló megégett rongydarabjai tehát ugyanúgy szembesítenek a mulandósággal, mint a napló maga. Már ebben is megmutatkozik a kézirat és írójának összekapcsolódása, amelynek bővebb kifejtésére a következőkben kerül sor. Maurice Blanchot szerint a naplóírás célja eleve a szubjektumnak valamiféle megőrzése¹¹ az írás által, de tanulmányában jelzi azt is, hogy eközben épp az írás médiuma az, ami meg is változtatja a megőrizni kívánt szubjektivitást: „Írunk, hogy megmentsük a napokat, ám üdvözülésüket az írásra bizzuk, amely megváltoztatja a napokat.”¹² Hasonló gondolat ez Paul de Man sokat idézett szövegének alaptéziséhez, miszerint az önéletrajz a mulandóságot igyekszik helyreállítani, de legalább annyira megfoszt, mint amennyire helyreállít.¹³

A napló műfaja tehát a szubjektum közvetítési kísérlete írás által, miközben épp közvetíthetlenségét példázza, s nincs ez másként a novellában megtalált kézirat esetében sem. Mindezek alapján a naplóformára eső választás még tovább fokozza a talált kéziratok törekvését: a kézírás a nyomtatott szöveggel szemben szintén a már elérhetetlen írójuknak (általában halottak) szubjektivitását kívánja valamiképp megőrizni. Így, miként azt Eisemann György megjegyzi, „fölerősödhet az írás epigrafikus jellege”.¹⁴

A novellában talált szöveg már csak azért is működhet sírfeliratként, mivel az elején azonnal kiderül: a nyomorék, akinek a naplója előkerül, már halott. Nincs ez másként *A remete hagyományában* sem, ahol írója a kézirat megszerzésének pillanatában szétporlad, miként a történet vé-

10 Philippe LEJEUNE, *Hogyan végződnek a naplók?* = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. S. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2003, 210.

11 Maurice BLANCHOT, *A napló és az elbeszélés*, Kalligram, 2001/7–8, 14.

12 Uo.

13 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

14 EISEMANN György, *Epigráfia, elbeszélés, olvasás = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. Kovács Árpád, Szítár Katalin, Bp., Argumentum, 2012, 44–45.

gén maga a kézirat is hamuvá válik. A *nyomorék naplója* ehhez hasonlóan szembesít a mulandósággal a műfaja és a materialitása által is egyaránt, de mindeközben a tartalmával is: a napló rézlap által elszigetelt, és így a tüztől megmenekült része az öngyilkosság különféle módjait s azok hatásfokait listázza, példákkal ellátva. Ezek közül szemezgetve írójuk megpróbált véget vetni az életének, de ez ugyanúgy sikertelen próbálkozás lett, miként a napló megsemmisítése: így maradt meg az végül sírfelirataként. A sírfelirat pedig – mint az ismeretes – hangadásra, azaz befogadóra szorul, így az olvasó, ezáltal a befogadás szerepe válik hangsúlyossá, még akkor is, ha ez a hangzás jelen esetben az olvasó belső hangjaként működhet. Philippe Lejeune szintén ezt emeli ki a napló tulajdonságai közül is: „a napló megkérdőjelezi a klasszikus esztétika modelleket, és olyan dinamikus elveket vezet be, mint a fragmentáció, az ismétlés, főként pedig a befejezetlenség, melyek újfajta szerző-olvasó viszonyon alapulnak, aktívabb szerepet juttatva az utóbbinak”.¹⁵

Az olvasója

Mindennek megfelelően a befogadásnak a novellában is aktív szerep jut. Míg a napló írója épp a befogadást hiányolja: „És én mindezt csak e fehér lapnak mondom el. Ki tudja, ha embernek mondanám, jobban megértené-e, mint e rongydarab, melyre irok? – Ez legalább nem fogja elfelejteni...” (54), addig a kerettörténet épp a rongydarabokra rátaláló befogadót mutatja be.

A novella felütése egy természetleírás, erőteljes vizualitása bőséggel merít a romantika eszköztárából: van ott vad, burjánzó természet, elátkozott fa, lecsapó villám... minden, ami a képzelőerő képteremtő erejének motiválásához szükséges. Ez a kézirat megtalálásának, és később olvasásának is a helyszíne. Ez az a tér tehát, amely a szövegnek helyet ad. Ugyanakkor ez fordítva is igaz, a naplót olvasva arra eszmélhetünk, hogy a napló eseményeinek a helyszíne is ez a tér. Hasonló ez a felütés ahhoz, amit Friedrich Kittler kiemel¹⁶ *Az ördög bájitalával* kapcsolatban,

15 Philippe LEJEUNE, *A napló mint „antifikció” = Írott és olvasott identitás*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2008, 21.

16 KITTLER, i. m., 113–117.

ahol az előszóban Hoffmann szintén az olvasás helyének természetképével indít. Kittler szerint ez az eljárás a betűk és az olvasás tényének elfelejtésére irányul. Itt viszont nem marad érintetlenül ez a táj: jön egy ember, aki ezt az elvadult területet megműveli, és a fát kivágja: s ez nem más, mint az olvasó. Ez a természetet elpusztító olvasó azonban nem épp egy ideális olvasó, ahogyan ezt jelzi is az az irónia, amit Jókai szövegében megfigyelhetünk a megkritizált olvasásmódok kapcsán. A novellában tehát nemcsak a képzelőerőt epigráfiaként előhívó napló elbeszélőjének identitása bontakozik ki, hanem a marquis-é is, aki azt olvassa:

Kereste tehát a marquis úr testalkatának legfelső emeletében azon láthatatlan tárgyakat, melyeket mi ideáknak nevezünk; – hajtóvadászatot tartott a gondolatok után agyának Saharájában; – hasztalan! – gazdátlanul ögyelegtek abban az atomok, mint hajdan a monások a teremtetlen világban, s mint jelenleg is a tiszamelléki rétek felett a muslinczák és szunyogok fellegei ögyelegnek... A túlságosan élvezett érzéki gyönyörök kifogyaszták a lélek mindenhatóságát, s az ingerek kényurasága alatt szellemi dudvák nőttek tele a szívet és az észet. A marquis úr láthatott valaha versirót vajudási gyötrelmei között, a mint a jőni nem akaró eszmét hol füle mögül, hol a tollszárból rágta ki nagy erőszakkal, s ő is így tett, de hiába! – a hol nincs, ott ne keress, a hova nem vetettél, ott nem aratsz; – utóbb is csak azzal kelle magát vigasztalnia, hogy ő született marquis, ki, minthogy nem úgy van alkotva, mint más emberek, hihetőleg e kitüntetést, mint különös kegyeletet kapta a természettől, hogy annál több ideje maradjon hajának felbodorítására. (52–53)

Az idézett szövegrész érzékelteti, hogy ez a megkritizált olvasó itt a novella elején nem igazán gondolkodhat, ugyanis a metaforák és hasonlatok sora a fej (és a szív) ürességét sugallja, hacsak a dudvák ki nem töltik azokat. A gondolkodás megkísérlése azonban nem elhanyagolható, az agya, ha Szaharaként nem is feltétlenül, de rétként már termőképes lehetne. Az atomok megvannak, csak nincs ami formát adjon működésüknek, a potencialitás nem képes performálódni. Olvasási szándéka ezt követően bontakozik ki: az olvasás, a szavak és gondolatok befogadása így a probléma lehetséges megoldásaként, a gondolkodás esélyeként mutat-

kozik meg. Ugyanakkor arra is érdemes felfigyelnünk, hogy ez a leírás miként festi le a marquis-t, mert e leírás olvasójának igencsak szüksége van gondolataira és a képzelőerejére, hogy a test atomjait őgyelgő muslincákként és monászokként vizualizálja. Emellett kiemelendő, hogy a hasonlatok között az írás aktusa is szerepel: annak analógiájára próbálja használni az agyát, miként a költő írja a versét, de hasztalan. Mintha az írás aktusa, az ahhoz szükséges gondolkodásmód nem lenne lehetséges a gondolkodó olvasás nélkül.

Arról, hogy miképp olvas, a következő olvashatjuk: „A marquis úr mindinkább ingerelve látta magát a rejtélyes ember írásainak végigolvasására, s karszékében végignyújtózva, himzett sipkáját fejére, papucsos lábait zsámolyára, pipáját penzióba téve, az írást szétterjeszté maga előtt, és illetén szavakat olvasott:” (54) és itt következik a napló. A marquis egyértelműen mint kívülálló, kényelemben helyezkedve olvassa a szöveget, szórakoztató irodalomként, önmagától függetleníthetőként. Ezzel pedig a fikciós irodalom kérdései kerülnek előtérbe, holott Lejeune a fikcionalitást és a naplót egymást kizáró tényezőkként határozza meg. Szerinte „míg az önéletírást a fikció bája, addig a naplót az igazság vonzza”.¹⁷ Sőt a napló a képzelőerőt is kizárja: „Aki olyan naplót talál ki, amelyet valamely valós személy írhatott volna, [...] az nyilvánosan mutogatja tehetségtelenségét, képzelőereje fogyatékoságát.”¹⁸ Lejeune, habár a keretes szerkezetet egyáltalán nem is veti fel mint lehetőséget, elutasítását a fikciós napló minden létező fajtájára kiterjeszti, tehát a novella naplójára ugyanúgy érvényesnek kellene lennie. De csak kellene: a Gellért-hegyen játszódoó viharjelenetet olvasva (a Kanti feleségének mintegy példaértékű leírását kapva) egyre biztosabbak lehetünk Lejeune tévedésében azzal kapcsolatban, hogy a napló műfajának játékba hozása az irodalmon belül feltétlenül együtt jár a képzelőerő működésképtelenségével. Ez abban is megmutatkozik, hogy Lejeune az antifikció jellemzőjeként épp egy olyan eljárást említ meg, amellyel a romantikus víziók szívesen élnek: „az »antifikció« olyan, akár a nagyító, felnagyítja a valóságot.”¹⁹ Miközben az antifikciót ezzel a hasonlattal érzékelteti, a valóságfogalmát nem határozza meg. Azonban az kiderül,

17 LEJEUNE, *A napló mint...*, i. m., 13.

18 *Uo.*, 20.

19 *Uo.*, 16.

hogy a látványt befolyásoló különféle technikai eszközök, mint a laterna magica vagy akár a nagyító, épphogy nem elválaszthatók a fikciótól és a romantikus képzelőerőtől, ahogy az Jókai több novellájában²⁰ is megmutatkozik: egymást generálják.

Miként Jókai képzelőerejét a szakirodalom több neves alakja (Gyulai, Sőtér) betegesnek titulálta,²¹ úgy Lejeune is betegségment interpretálta a napló és a fikció találkozását: „A napló a fikcióval érintkezve meggyengül, szétfoszlik, megfertőződik. Az önéletírások, életrajzok, történelmi könyvek már vagy immunisak, vagy maguk is fertőzöttek, a fikció már a vérükben van.”²² Ugyanerre az észrevételre jut Roland Barthes is a naplókról írván: „ez az írásmód számomra, mint valami alattomos betegség, negatív – csalfa – tulajdonságokkal fertőzött.”²³ Tehát míg Lejeune-nél a napló maga képes megfertőződni a fikció által, azaz a napló a beteg, addig Barthes már magát a betegséget, a kialakult fertőzést kapcsolja a naplóhoz, a betegséget mint állapotot. Ez a fiziológiai megközelítés annyiból is figyelemfelkeltő, hogy a szöveget élő testként kezeli, amelynek az immunrendszere reagál az őt ért hatásokra. Az, hogy Lejeune ennek a találkozásnak az eredményét betegségnek bélyegzi meg, az talán ugyanúgy túlreagálása a történeteknek, mint a szervezetünk részéről az enyhe náthára válaszként adott magas láz.

Különös összefüggés, hogy a talált naplót olvasó marquis-ról az elbeszélő hasonló véleménnyel van: „Ha én orvosra lettem volna a méltóságos úrnak, elméje ezen környilatkozatát bizonyosan a gyomornedvek meggyöngyülésének tulajdonítandám” (52). A marquis kórsága, hogy eszméivel akart foglalkozni, gondolkozással tölteni az idejét, miközben erre képtelen volt. Lejeune szerint is azért beteges a fikciós napló, mert a napló alkalmatlan a fikció kifejezésére. Ugyanakkor a novellában találhatunk példát fordított, gyógyulást előidéző hatásra is: „ott volt a hajfürdő, egy fehér lap körül csavarva, rajt e két szó: »Reád emlékezem.« De ennyi is elég. – Bekötözöm vele szívem sebeit; egy csepp rájok az emlékezet balzsamából, – a kínok csillapulnak” (65). Itt nem a napló olvasójával, hanem

20 Erről bővebben ld. egy másik tanulmányomban: SURÁNYI Beáta, „*Optikai médiumok*” Jókai Mór novelláiban, It, 2015/1, 21–33.

21 Vö. SURÁNYI Beáta, *Fertőző feuilleton: Hansági Ágnes: Tárca, regény – nyilvánosság*, SZIFONline, http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=42, (2017. 05. 14.).

22 LEJEUNE, *A napló mint...*, i. m., 16.

23 Roland BARTHES, *Tűnődés*, Kalligram, 2001/7–8, 9.

annak írójával kapcsolatban hangzanak el a szavak. Az írás az emlékezet képességével társulva már gyógyírként is hathat. Az írásnak a megbetegítő és gyógyító hatása ugyanakkor nem választható ketté, „nincs ártalmatlan gyógyszer.”²⁴ Akárcsak a pharmakon, egyszerre orvosság és mérge ez az írás, s miként Derrida Platón szövegét olvasva rámutat, az „írás mint pharmakon”²⁵ jelenik meg a *Phaidrosz*ban is. Az írás a nyomorék számára egyszerre megőrző és fel is számoló, miként a naplót olvasó marquis számára a napló maga is. Az írás és halál platóni kapcsolata („a pharmakon és az írás tehát mindig is élet vagy halál kérdése”)²⁶ fonódik itt egybe a napló műfaját érintő, a korábbiakban már említett, halandósághoz kapcsolódó kérdésekkel és az önfelszámoló jelleggel.

Azáltal, hogy a naplókutatók és a novella hasonlatai kapcsolatot teremtenek a szövegek, befogadásuk és a testet érintő kórságok között, ahhoz a már említett hagyományhoz kapcsolódnak, amely szövegnek és írójának szerves kapcsolódását feltételezi: így a kézirat írójának a szubjektuma nemcsak a szövegben foglaltak által, hanem magában a szövegben őrződhetne meg. A romantikus identitás tehát ebben az esetben nemcsak a szöveg tartalma által közvetíthető, hanem maga a szöveg materialitása, a kézírás egyedisége és vizualitása tartalmazza: szöveg és szöveghordozó szétválaszthatatlanságát jelezve. A talált napló ugyanúgy ég el részlegesen, miként az azt író nyomorék, akinek a szöveget író és tűzbe vető keze égett meg. Mi több, az utolsó sorokat saját vérével vetette papírra. Ha a romantikus képzelőerő számára a szubjektum – annak teste – és az írás ilyen szoros kapcsolatban állnak, akkor a mű elején nevetségessé tett olvasó vajon az olvasás végére érve leteheti-e a naplót úgy, mint akivel mi sem történt? Hát dehogy!

Miközben az egyet nem értés jegyében idézett szakirodalom a naplót és a fikciós irodalmat külön kezeli, felmerülhet a kérdés, miért kap ezen értelmezés keretein belül ilyen nagy szerepet, méghozzá kritikus felhanggal, ha egyszer Jókai novellájában a napló egy irodalmi alkotás részeként szerepel, amit az idézett szerzők elutasítanak és a naplótól külön kezelnek. Mivel látszólag az idézett naplófelfogások nem egyeztethetők össze az elemzésével, így ebből egyenesúton adódhatna a (jogtalan) cáfolhatóság.

24 Jacques DERRIDA, *Platón patikája* = J. D., *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998, 97.

25 *Uo.*, 72.

26 *Uo.*, 103.

De azon túl, hogy már eleve ennek a megkülönböztetésnek a lehetőségét is fenntartásokkal kezeljük, más szempontból is helyet érdemelnek ebben az olvasatban. Ugyanis van a novellának egy olyan síkja, illetve egy olyan nézőpontja, amely ezt a megkülönböztetést úgy, ahogy van, fenntartja. Ez pedig nem más, mint a marquis olvasata. Habár a marquis épp az ellenkező oldalt választja, és fikcióként kezdi olvasni a naplót, az olvasást ő is a kettő közti választásként interpretálja. Ez a bipoláris olvasási stratégia azonban visszaüt, a végkifejletben a mérleg nyelve átbillen a másik oldalra, és a napló fikcióból valósággá válik, máris megfelelve a történet keretein belül, az idézett szakirodalom elképzelésének.

A kívüllállóként, fikcióként történő olvasás meghiúsul, de nem azért, mert antifikció lenne, miként Lejeune fogalmaz. Inkább azért, mert a „fikció és önéletrajz közti különbség nem vagy/vagy, hanem eldönthetetlenség”²⁷ – így fogalmaz de Man, meglepően gadameri gondolatokat felidézve a különbségről, ami nem akar különbség lenni (érzéki – értelmi).²⁸ Az eldönthetetlenség ebben az esetben is olyan nem-különbséget jelent mint a gadameri nyelvfelfogásban: amiként megmutatkozik, az a saját létehez tartozik, így valójában nem szétválaszthatóak. Azzal szembesül, amivel végül is minden olvasó, hogy az irodalmi szövegek többé-kevésbé rólunk szólnak. Ráadásul a marquis a mi befogadásunkhoz képest, ahol a nyomtatás mediális váltását követően olvassuk a kéziratot, közvetlenül találkozott a kézirattal, s közvetlenül vérrel. S nem csak mint anyaggal, tintával: mint saját vérével. Azzal a vérrel, amelyre olyan büszke volt. A nyomorékról ugyanis kiderül, hogy a marquis apja: párbajban lelőtte a nemesi származású férfit, akit a szereplőnk eddig apjának hitt. Így ha a napló sírfeliratként működik, akkor nem az áll rajta, hogy ki volt a halott, hanem hogy ki az olvasó. A marquis pedig ezt felfedezve folytatja, amit apja elkezdett: elégeti a kézirat megmaradt lapjait is, teljesen megsemmisítve saját eredetének történetét. Na ez aztán az igazi arcrongálás!²⁹

27 DE MAN, *i. m.*, 94.

28 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 329.

29 Vö. Paul de Man címének a magyar fordításban található lábjegyzetével, miszerint „A címben szereplő »defacement« kifejezés nemcsak egy arc felismerhetetlenné, hanem egy írás kiolvashatatlanná tételét/válását is jelenti.” DE MAN, *i. m.*, 93.

Képzelőerő és prózanyelv. Üvegalkok és írott figurák

(Cholnoky László: *Tamás*)

Minden irodalmi alkotás – mint olyan, műalkotás jellegénél fogva és műfajtól függetlenül – felveti a képzelőerő problematikáját. Az irodalomelméleti diskurzuson belül tárgyalt alapkérdés, a fikción belüli realitás és a képzelőerő működés módja a romantika korszakában és világszemléletében vált igazán jelentőssé. E korszak irodalma ugyanis a fantasztikum, a látomás, a vízió, vagyis a látvány szerepét erősítette fel, amelynek megvalósítása, nyelviesülése együtt járt az emlékezés, az álomlátás, a képzelőerő működtetésével, és megnyilatkozásainak kifejezésével. Szegedy-Maszáék Mihály ezt úgy fogalmazza meg a romantikus látomásról szóló értekezésében, hogy „az ésszerű gondolkodást a kép-teremtő fantázia váltotta fel”.¹ Ebben a váltásban ugyanakkor jól érezzük, hogy a „kép-teremtő fantázia” túlmutat a kitaláltságra, a valótlanság problematikáján, amelyet a képzelőerőnek tulajdonítanak.² A „belső táj ábrázolásáról”, a „lélekállapot tárgyasításáról” van szó, a *teremtő* képzelet cselekvő gesztusáról.³

- 1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása* = Sz. M. M., *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1980, 182–221, 204.
- 2 A képzelőerő körül kialakult filozófiai diskurzus egyik iránya ideológiai alakzatként fogja fel azt, hiszen a fantázia működés módját és nem az eredendő teremtő aktust látják benne. Vö. Cynthia CHASE, *A művészet és a képzelőerő felértékelésének értelmezése*. Illetve Forest PYLE, *Képzelőerő és ideológia*, Helikon, 2000/1–2, 23–30, ill. 31–58.
- 3 A romantikus költő ugyanis „olyan lelkiállapotot fejez ki, melyből tekintve a látvány nem látszat, hanem az élet mélységét jelképezi”. SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 207.

Cholnoky László kisregényei sok szempontból már túlmutatnak a romantikus és realista regényhagyomány elbeszélés-technikáján, ábrázolásmódján, a részletező leírásokon, és inkább a huszadik századi magyar prózát meghatározó kifejezésforma ismerhető fel bennük. Az írásművek, noha már eltérő szempontból vizsgálhatóak, mégsem szakadnak el a magyar romantikus regényben kifejeződő világlátástól. E kettősség a századforduló/századelő irodalmi teljesítményére átfogóan jellemző.⁴ A képzelőerő nyelvi megjelenítésének vonatkozásában még felfedezhető a romantika hatása az egyes szövegekben. Cholnoky több művében is (*Bertalan éjszakája*, *Prikk mennyei útja*, *Tamás*) a szereplők öngyilkosságukat megelőzően a teljes önkívületig, a tudathasadásos és a skizofrén állapotig jutnak el, s akadnak olyan novellák is, amelyekben az örület okozta különös tévképzeteit mutatja fel (*Epeira diadema*). Az írásművek többnyire arra irányulnak, hogy poétikailag új módon tárják föl ezt a megváltozott tudati működésmódot. A megváltozott létmódból eredő képzetalkotást a romantikus képzelőerő kategóriáján és működésén belül, annak hagyományozódásaként szemlélem. A szereplők gondolatvilágát felépítő képzettársítások, víziók, hallucinációk problematizálása ugyanis erősen kötődik a romantika korszakát meghatározó kísérteties elemek ábrázolásához. A fantasztikum a skizoid szereplő képzelőereje révén tárul fel, és a következőkben éppen az válik majd láthatóvá, hogy mennyire sajátos eljárásban tér vissza a romantikus „képteremtő fantázia” (a látomás és az álom formájában).

4 Ezt a kettősséget többen is felismerték a korszak műveinek vizsgálata során. Jól mintázza ezt több tanulmánykötet megjelenése, melyek kérdésfeltevése ugyanarra az „irodalomtörténeti hiánynak” nevezett jelenségre és sajátosságaira irányul. A századforduló epikája és lírája ugyanis „kihagyhatatlan részese a modernnek nevezett irodalomtörténeti folyamatnak, s összefüggésben áll mind a romantikával, mind pedig a 20. század második felének irodalmi teljesítményével”. Ld. *Előszó = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. EISEMANN György, BEDNANICS Gábor, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 7–8, 7. Vö. *A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, Budapest, ELTE XVIII–XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1998. A Cholnoky László műveire vonatkozó problémafelvetések is ebbe a sorba illeszkednek. Gintli Tibor például az anekdotikus beszédmód modernista megújításában látja a Cholnoky-kisregények 19. századi regényhagyományának továbbélését. Ld. GINTLI Tibor, *Lélekábrázolás és anekdotikus beszédmód Cholnoky László két kisregényében* = G. T., *Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2013, 237–249.

Cholnoky László említett kisregényei az imént felvetett problematikát poétikailag egyforma módon jelenítik meg: mindhárom mű egy-egy olyan motívum (vagy olyan motívumsor) köré szerveződik, amely valamilyen formában az üveghez kapcsolódik. Ez a motivikus szerveződés pedig nemcsak a történet szintjén, hanem a prózanyelv szintjén is működésbe lép. Kemény Gábor stilisztikai kutatásában „metaforikus tárgyiasításnak” nevezi azt a jelenséget, amikor a Cholnoky-szereplő lélektani folyamata, tudati tartalma „*anyagszerűen* viselkedik (...) valamely éles, sebző tárggyal azonosítódik”.⁵ A *Bertalan éjszakájában* (1916) a főszereplő és saját zsebtükrének (Miroár Jakabnak!) különös kapcsolata rajzolódik ki: Miroár Jakab a főszereplő leghűbb szolgájaként, beszélgetőtársaként és barátjaként tűnik fel a szövegben. Bertalan tudathasadásának, valamint öngyilkosságának történetét a tükör (mint az üveg átminősített formája) és a víz (egyszerre áttetsző és egyszerre tükröződő felület) metaforikus és motivikus szervezőereje rendezi. A vízbe dobott zsebtükör és a vízbe (Dunába) fúlás jelenetei a kisregény végére egy egységgé érnek össze. Nem utolsósorban a tükröződött énkép a 19. század romantikus regényeinek Doppelgänger-figuráját is életre kelti, amelynek megvalósulása nem áll távol a *Prikk mennyei útja* (1918) című mű alapszituációjától sem. A kisregény szintén az üveg és a tükör sajátos formációjához kötődik: Prikk háromszor pillantja meg magát különböző tükör- és üvegfelületen, amikor a regény egy jellegzetes jelenetben – a kirakatüveg tükrében – leszúrja saját képmását, s abban a hitben indul tovább városi körútjára, hogy megölt egy idegen embert. Amikor ráébred, hogy tükörképét szúrta le, akkor követi el a valódi öngyilkosságot. Felakasztja magát, és egy mézeskalács-szív tükrébe bámulva, vagyis önmaga pillantásának tükrében éri a halál. Mindkét szöveg az üveg (vagy a tükör) és az áttetszőség kísérteties jegyében bontakozik ki. Ebbe a sorba illeszkedik a több mint tíz évvel később, posztumusz megjelent *Tamás* (1929) is. Az üveg-metafora ebben az írásműben a legösszetettebb, a legkidolgozottabb módon van jelen. A kisregény egy határhelyzetben lévő, kettéhasadt személyiség, Fridolin történetét és a halálhoz, az öngyilkossághoz vezető útját beszéli el. Egy szerencsétlen, ám ártalmatlan lakodalmi verekedés után a főhős – attól félve, hogy valóban megölte a szeretett lány kérését – elhagyja fa-

5 KEMÉNY Gábor, *Tárgyasító és allegorizáló metaforaalkotás Cholnoky László kisregényeiben*, Magyar Nyelvőr, 130:4, 422–438, 425.

luját, Hársvölgyet, de visszatér a kegyúri templomba. A templom misztikus légkörében, az apostolok színes üvegmozaik- és árnyalakjai között ugrik ki az épület egyik ablakából, és véget vet életének. A továbbiakban a *Tamás* című mű interpretációja során az üveg-metafora komplexitását tárom fel; a műben ugyanis az üveg olyan kontextusokba kerül, amelyek jelentés-összefüggései túlmutatnak a történet/a cselekmény és a motívumok szintjén, és szemantikailag határozzák meg a regénynyelv struktúráját. Ezért regénybeli szerepének alaposabb kidolgozásához érdemes részleteiben felidézni az üveg szimbolikus szemantikai hagyományát és jelentőségének kialakulását. A kisregény egészen rendhagyó módon mutatja be a hársvölgyi templom színes üveglakában ábrázolt apostoli történetet, nagy hangsúlyt fektet a színesen vibráló ablakok fényhatásainak leírására, az üveg mediológiai szerepkörének regénybe illesztésére.

A 19–20. századforduló idején az üveg kifejezetten nagy hatással bírt a korszak képi ábrázolásában, valamint az iparművészeti megformálásban – (újra) jelentéshordozóvá vált.⁶ Nemcsak az anyagban rejlő forma jelentett kihívást és nemcsak a transzparencia nyújtott izgalmas lehetőségeket, hanem a hozzá tartozó gondolati kör vagy motívumrendszer is. Az üveg szimbolikus értelméhez természetesen az ablak jelentésvilága áll legközelebb. Nem beszélve az ablak szinte közhelynek számító szimbolikus jelentésrétegéről, amely a határ fogalmához metaforikusan kapcsolódik: vagyis a belső és a külső világ, valamint az evilági lét és a túlvilág közötti szféra jelképéről.⁷ Nem véletlen, hogy a *Tamás*ban is úgy tematizálódik az ablak, mint „a másvilágra átvezető, fekete nyílás”.⁸ Az üveg és a szakrális asszociáció azonban régebbre nyúlik vissza. A képzőművészet egyik ága, az üvegfestészet (és annak szimbolikus ábrázolásai) a 12. században a gótikus templomépítészet hatására kezdett meghatározóvá válni.⁹ A templom belső légkörének misztikussá tétele, illetve jobb

6 VARGA Vera, *Átlátszó gondolatok – Az üveg jelentése. A XX–XXI. századi magyar üveg – Gondolat – játék – Tér – Idő = A magyar üvegművészet. Hungarian Glass Art. Alkotók, adatok. Artists, facts. 1945–2005.*, Budapest, Képző- és iparművészeti lektorátus, 2006, 11–57.

7 *Szimbólumok lexikona*, Sóvágó Katalin, Budapest, Saxum Kiadó, 2009.

8 CHOLNOKY László, *Tamás* = Ch. L., *Piroska*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971, 539–610, 549. (A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom a főszövegben.)

9 VARGA Vera, *Vázlatok az üvegfestészet történetéből* = V. V., *Róth Miksa művészete*, Budapest, Helikon, 1993, 16–20.

és hatásosabb megvilágításának igénye hívta életre a nagyobb felületű, hosszúkás ablakkereteket, azonban a díszítésnél és a megfelelő fényhatás elérésénél jóval jelentéseesebb szerepe volt: „a középkor üvegfestményei a templomoknak ugyanúgy, mint az építmény pillérei és boltozatai, ezek is az architektúrának szerves, integráns részeit képezték, amelyek magával az építészeti gondolattal egyidejűleg születtek.”¹⁰ Ez azt jelenti, hogy a fény az üvegfestmény-együttessel, az építészeti térrel és annak transzcendens erejével együtt hat, melynek jelentéssz összefüggése a jelenlét pillanatában válik igazán megragadhatóvá. Az ablakokat az Ó- és Újszövetségi történeteket elbeszélő/ábrázoló színes üvegmozaikok töltötték ki. Az ilyen alkotások sajátossága, hogy a képet nem megvilágítja a fény, hanem olyan, mintha a képből sugározna a színösszetevőire szét-esett fénysugár. A fény ugyanis nem áll meg az üveg felületén, áthatol rajta, és azonosul azzal a jelenséggel/azzal az anyaggal, amelyre rávetül és megvilágít, ezért az azonosság motívumának is tartják.¹¹ Az így kialakított ablakhatárok egy másik valóságba, a szakralitás világába vezetnek át a templomba lépő embert. Leglátványosabban azután a szecesz-szió idején, a 19. század végén bontakozott ki az üvegfestészet, de hatása már kiterjed az iparművészetre. Az üveglablakok ikonográfiai tematikája tehát elsőként a bibliai-vallásos narratíva megjelenítőjeként tűnik fel, amely a templomok különleges, színes ablakmintáiban bontakozik ki. Ez a megjelenítési mód a képi ábrázolás funkcióját, működésmódját és formanyelvét követi, azzal a különbséggel, hogy megváltozik az anyag: vászon helyett az üveg válik az elbeszélte történet közvetítőjévé. Ez a váltás pedig jelentős átalakulást eredményez a szentírási történetek képi ábrázolásának szempontjából is. A sokszínű üvegeken át beeső fény a belső térben ugyanis különös atmoszférát, sajátos hangulatiságot is hozzárendel a képek értelmezéséhez.

Ez a hangulatiság és hangoltság pedig fokozódik abban a szakrális atmoszférában, amelyet a templomban található színes üveglablakok keltenek, s amelynek megjelenítése nem áll távol a korszak irodalmi, nyelvi-eg közvetített közegétől sem. A századforduló prózairodalma ugyan-

10 RÓTH Miksa, *Egy üvegfestőművész az üvegfestészetéről* = Róth Miksa vallomásai, szerk. BŰKI Attila, Budapest, A szerző kiadása, 1942, 3–25, 7.

11 Ld. Schelling természetfilozófiai elgondolásait. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983.

is – ahogy arra Péterfy Jenő *A tragédiáról* című tanulmányában korán rámutat – már nem a dráma nagy pátoszi eseményének hőjét teremti meg, hanem a mindennapi élet hangulatát, apró részleteit ragadja meg,¹² amely erősen kötődik a látott világ (a látvány) és a vízióban – s egyben a fikcióban – megjelenő szétéso realitás (látomás) összekapcsolódásához.

A templom sajátos terében létrejövő speciális hangulatiság fogalmazódik meg és rajzolódik ki a *Tamás* egyes fejezeteiben is, melyet tehát ez a különös fény-üveg játék vált ki. A kisregény ezáltal az épület/a templom és az emberre tett hatását, vagyis a térben létező szubjektum intenzív jelenléterzését is színre viszi:

A templom ablakain megtört, fehér holdfény, maga az elhagyott nagy épület úgy vonzotta magához, hogy már az úton, amíg feléje közelített, kétségtelessé vált előtte, hogy a színes testű, hideg üvegszettek várják őt, az üldözött, régi ismerőst. (...) A templomban már sötét volt, csak az ablakokon át verődött be a holdfény, átderengve az üvegszettek színes testét, halovány arcát. (572–573)

Most, hogy rápillantott, az előbb sötét kötömeg úszott a nap lángoló bíborában, az ablakai tűzvörösek voltak, mintha ott bent rettentő máglya lobogna, amelyen a kósza lelkek boldogságát égeti el valami félelmes gonosztevő. (577)

A templom fényben állt, de a boltozatok magas világát sötétség töltötte el. Különös és félelmes volt mindez: a tömjénszagú levegő meg sem mozdult, de a gyertyák lángja meg-meglebbent, és a padok alól nehéz árnyak csúsztak elő, felkúszva a falra. (603)

Ez a sajátos térbeli közeg hívja elő aztán Fridolin különös látomásait, „ábrándéletét” (552) is. Vagyis a fényben úszó templom és annak minden érzete (a látvány, a sajátos hanghatások, a térbeli akusztika, a jellegzetes szagok), valamint a fikción belüli realitás homályos részleteinek összemossága váltja ki és alkotja Fridolin (tév)képzeteit.¹³

12 PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról* = P. J., *Péterfy Jenő válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 33–57.

13 Ilyen tévképzet Fridolin számára saját láthatatlan sebe is, amelyet a verekedést követő víziójában konstruál meg, s mely identitásának jeleként konfigurálódik a

Az új horizont centrumában tehát a hangulat áll. Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című kötetében az üveget különös módon sajátos analógiába állítja a hangulattal.¹⁴ Hogyha felidézzük az üveg mint anyag legalapvetőbb vonását, egyáltalán nem meglepő az analógia: az üveg fő sajátossága az áttetszőség, a színtelenség, mely ezen jellegéből adódóan találóan illeszkedik a hangulat transzparenciájához. Baudrillard ennek alapján az üveg anyagából és a hangulat anyagtalanságából adódó kettősség megragadását abban látja, hogy jelenlevők és jelen nem levők egyszerre. Fontos megállapítást mond ki a szerző: „mindenekelőtt az üveg anyagiasíthatja a legmagasabb szinten a »hangulat« alapvető kétértelműségét: azt, hogy egyszerre közelség és távolság, meghittség és a meghittség elutasítása, kommunikáció és a kommunikáció hiánya”; „az üveg, akár a hangulat, tartalmának csupán a jelét ereszti át magán”.¹⁵ Így van ez a hangulat esetében: nem látjuk, s még jó, ha csak kiterjesztését érzékeljük saját magunkon. Az üveg, bár más kontextusban tehát – az anyagság területén – hasonlóan jár el: egyszerre enged láttatni, és egyszerre takarja el a látottat. Az üveg anyagából adódóan és a templomi ablakkeretekben szemlélve persze torzít is, a rávetődő fény erejétől, irányától (fényszögétől) függően befolyásolja a fényminőséget és napszaktól függően különböző hatást ér el. Jól látható tehát, hogy az üvegnek (létrejötté óta) összetett hagyományozódása alakult ki mind szimbolikus, mind allegorikus vagy éppen metaforikus értelemben – egyszerűen: jelentéshordozóvá vált.

Fridolin képzelőerejének szimbolikus–motivikus megjelenítése a hársvölgyi templom egyik üveglakához kötődik, ahhoz, amely Tamás apostol történetét jeleníti meg. Fridolin pedig az apostol történetét a fikción belüli realitástól elszakadt szituációval mossa össze. Ez a vizionáló gesztus is összefüggésben áll az üveg közvetítő szerepével/jellegével. A kisregényben (és valamennyi Cholnoky-műben) az történik, hogy a szereplő tudatának tompulásával párhuzamosan, a képzelőerő révén a jelen nem levőt is képes előhívni tárgyának szemlélése nélkül, illetve saját korábbi tapasztalatait felhasználva alkotja

történetben. A seb-motívum interpretációját lásd. EISEMANN György, *Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz (Cholnoky László regényeiről)* = *A folytatódó romantika*, Budapest, Orpheus Kiadó, 1999, 129–148.

14 Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1987.

15 *Uo.*, 48–49.

meg képzeiteit. A regényben mindez Fridolin Tamás apostollal történő álpárbeszédjeihez (belső monológjaihoz), az üveg-Tamás apostol megszemélyesítéséhez, a verekedés jelenetének tovább-gondolásához, illetve a bibliai történet és a főhős életének összemosásához fűződik. Mindez azonban nem kifejezetten jelent hamis fantáziálgatást. Fridolin (illetve Bertalan és Prikk) esetében sokkal inkább a valóság megtapasztalásának torzult módjáról van szó. A környező világ eseményeit gondolatban tovább élve indul meg a képzetalkotás folyamata,¹⁶ mely ugyan elrugaszkodik a realitás talajától, de felhasználja a körülötte történeteket, hogy „az élményekhez új részletek kapcsolódjanak” (550). Hasonlóan az álom működésének folyamatához. Nem ismeretlen ugyanis ez a szerveződés a korban napvilágot látott álomról szóló pszichológiai értekezések gondolatvilágától sem. A 20. század elején megjelent álomműködéssel kapcsolatos ismeretek is éppen azt fogalmazzák meg, hogy az álom során kizárólag olyan képek jelennek meg az álom idejében és terében, amelyet már egyszer szemlélt az álmodó.¹⁷ Vagyis soha nem látott tartalmak nem jelenhetnek meg az álomban. Cholnoky feltehetően jól ismerte ezeket az akkor újak számító elméleteket, és kiválóan interpretálta saját karaktereinek kidolgozásában. A *Tamás*ban a templomi jelenetekben és Fridolin képzelőerejének vonatkozásában ismerhető fel leginkább az, amit például Sigmund Freud az álom képviséről mond:¹⁸

Éjfél tájban nagy fényesség támadt ismét. Fridolin felkapta a fejét; látni való volt, hogy a fényesség nem holdfény, hogy az magasabbról, a nagy égből jön. Merőn belenézett, és amire a szeme megszokta, a templom kövezetén át már jött is feléje hangtalan léptekkel Szent Tamás apostol. Színes testén átlövellt a mennyei fényesség. (574)

16 Vö. pl. „Fridolin kósza lelke a külső eseményeket nem vette tudomásul, hogy azokhoz alakulhasson, ebben a lélekben külön események éltek, rajzottak, és Fridolin aztán addig mesterkedett, amíg a külső valóságokat hozzájuk tudta idomítani.” (563)

17 Vö., Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, szerk. ZIRKULI Péter, ford. HOLLÓS István, Budapest, Helikon, 2003.

18 „Az álomtartalom olyan, mint a képirás, amelynek jeleit egyenként kell lefordítani az álomgondolat nyelvére.” FREUD, *i. m.*, 199.

A regény tehát éppen a képzőművészeti alkotás lényegiségét interpretálja (persze egy építészeti alkotás, egy templom részeként), amely az üvegfestményen átszüremlő fény eredetét vitatja. A holdfény ugyanis más jelentésben tűnik fel a regényben, mint korábban: már nem az égitest sugaraiként íródik le, hanem az ablakon keresztül behatoló „magasság” fényeként, mely egy láthatatlan (és hangtalan) alak közvetítésén keresztül jelenik meg. Az idézet alapján pedig világos, hogy Fridolin képzetalkotását a templomi atmoszférában jelentkező álomszerű vízióban egyértelműen a látvány (a színes üvegablakok, a templom belső tere és a kettő együttes fényhatása) indítja el.¹⁹ Fridolin gazdag gondolatvilága már a történet kezdetétől fogva feltárul, a szöveg elbeszélője ugyanis kiemelten e tulajdonság mentén jellemzi a főhóst, „kósza álmodozónak” (555) nevezi, mint valaki olyat, aki a cselekvés helyett szívesebben foglalkozik ábrándjaival, gondolataival, töprengéseivel. Fridolin többször is az álom és az ébrenlét különös határállapotába kerül, mely kifejezetten a templomhoz kötődik. Álomszerű állapotában létrejövő képzeit pedig – ahogy az idézetek is kidomborítják – főleg a látomásból keletkező látvány erőteljes benyomásaira építi. Így a fénynek és különös megjelenítésének, valamint a látás aktusának is hangsúlyos szerep jut. A tekintet által befogadott látvány elmosódása jelzi Fridolin tudatának és valóságvonatkozásának zavarait, és a homályos látványkép készleti új értelemalkotásra. Ebben az új értelem-összefüggésben tárulnak fel azok a szimbólumok (színes üvegablak, templom, Tamás apostol), amelyek jelentésükkel új világvonatkozásban állnak elő a főhős képzetében. Az ébrenlét és az álom határán Fridolin Tamás apostol mozaikábrázolását látva a fikció szempontjából valós figuraként tekint az apostolra. A fény anyagtalanságának és létmódjának (vagyis az anyaggal – itt éppen az üveggel – való azonosulásának) következtében ugyanis Tamás testének (és ezzel történetének) megjelenítőjévé válik. A romantika leíró költészetére, és a romantikus nagyregény (táj)leíró epizódjaira jellemző törekvés „a látvány tárgyilagosan részletező visszaadására”²⁰ a kora modern elbeszélésből tehát már hiányzik. A látható világ megtapasztalása és e megtapasztalás különös módja ugyanakkor továbbra is alapkérdése a

19 Nem áll távol ez attól, ahogy például a bibliai történeteket és jeleneteket ábrázoló üvegfestmények alakjai „a középkor emberében víziókat idéztek elő”. Vö. VARGA, *i. m.*, 16.

20 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 205.

Cholnoky-kisregények (illetve a kora modern elbeszélő próza) szecessziós világának. A tárgyilagosság helyébe a bizonytalanság és a kételkedés útján megtapasztalt szemléletmód lép.

Nemcsak Fridolin tekintete válik lényegbevágóvá, hanem az is kulcsfontosságú, hogy a főhős érzélemvilágát, képzetalkotásait és látomásait közvetítő elbeszélő folyton arról a tapasztalatról számol be, hogy Fridolint nézik. Az üvegablakok ugyanis saját szemmel bíró megfestett figurákat ábrázolnak, amelyeknek tekintete minden irányból Fridolinra vetődik: „a templomnak tizenkét ablaka volt, mindegyik ablakon egy-egy színes üvegből kirakott apostol nézett be a belső csendességbe” (541), „Tamás apostol mozdulatlanul nézett a száműzöttre” (573). A tekintet visszatükröződése még inkább felerősíti Fridolin tévképzeinek látomásos jellegét, s e különös jelenlét-tapasztalat az üldözött, a megfigyelt szereplői szituáció álláspontját kelti.

Az ablak szimbolikus értelmezéseit figyelembe véve a külső és a belső, az evilági és a túlvilági lét közötti kapcsolat megteremtése – tehát a transzcendens, szakrális világ jelképezése – mellett a regény motívikája és az eddigi gondolatmenet szempontjából fontos, hogy az ablakot a szem szimbólumaként is számon tartják.²¹ Az üveg (a láthatóság), a látomás és a képzelőerő összefüggését mégiscsak a látás (a szem befogadó érzéki tapasztalata), illetve a képiség felől érthetjük meg igazán, amely egy intenzív hangoltságot, de mindenekelőtt a jelenlétet követeli meg. A kisregény Fridolin önkívületi diszpozíciójához köti a képzelőerő működésmódját, amely az üveg motívumsorának metaforikus jelentés- és történetteremtő folyamatát tárja fel. Érdekes módon a főhős képzei és kitalált jelenetei gyakran mégis ahhoz a jelentéses mozdulathoz kötődnek, hogy Fridolin lehunyja a szemét. Vagyis a látás befelé helyezése kerül elbeszélésre: „félíg lehunyt szeme előtt Tamás apostol ragyogó alakja bukkant fel” (583), „lehunyta a szemét, és akkor az életének vagy harminc esztendeje észrevétlenül kiröppent az ablakon” (599). A regény tehát azt interpretálja, hogy hogyan változik meg a látás akkor, amikor nem a szem a látott dolog közvetítője, hanem valami más. Ennek helyére kerülnek a belső képek, a képzelőerő teremtette valóságvonatkozás. A szem becsukódása korántsem a külvil-

21 „A ház ablakai a koponya nyílásait, elsősorban a szemet jelképezik.” Ld. *Szimbólumok lexikona, i. m., 7.*

lágtól való teljes elszakadást jelenti, nem szűnik meg a látás képessége, hanem áthelyeződik a képzetbe.

Fridolin a túlvilági élet mibenlétéről kezdett töprengeni, amihez most már tulajdonságot kezdett érezni, mert a sejtése azt mondta, hogy ott jár a halál birodalmának határán. (...) Töprengéseit azonban nem tudta határozott formákba foglalni, úgy peregtek le azok előtte, mint a hajnali álom kaleidoszkóp-képei. Lehunyta a szemét, és látni vélte a millió színben tündöklő pókhálót, amely a halál birodalmának kifelé vezető ajtajára fonódik. (601)

Töprengésének metaforája is a színes üvegfestményeket, a fénylő üvegmozaikokat idézi: gondolatai olyanok, mint egy kaleidoszkóp. Vagyis mint egy színes mintákból és formákból álló optikai játék, melynek szemlélése kétségtelenül a látomásjelleghez kötődik, s mely jelentését/funkcióját a nézés folyamatán keresztül tölti be. Mondhatni, hogy Fridolin gondolatvilágát (színes mozaik) képek – képzetek – alkotják, melyek a regényvilág szerkezetét, prózanyelvét is meghatározzák. Fridolin a látható világ elemeit felhasználva hozza létre a láthatatlan (álom)világ képzetét: „hirtelen megjelentek lezáródó szeme előtt az álom zagyva gondolai, izzó, színes, kis tűzcsóví” (604). A kisregény azonban nemcsak a képzelet immaterialitásának nyelvi kifejezhetőségét valósítja meg, hanem a gondolat képekben való megjelenítését is hangsúlyozza. Az írásmű a kaleidoszkóp-metaphora kibontásáig a gondolat mint kép megfeleltetést dolgozza ki. Fridolin „fejében nyüzsgő képek tömege” (566) indítja el a töprengést, a gondolkodást. Ezáltal pedig a regény belehelyezkedik abba a nyelvelméleti diskurzusba is, amely a szó és a gondolat kiindulópontját a képzetel társítja.²²

A főhős lehunytt szemei előtt tehát egy egész „birodalom” képe bontakozik ki, amely azonban nemcsak a halál gondolatkörét vonja be a regényvilágba, hanem a hozzá tartozó, azt képviselő hangoltságot is. Vagyis korántsem beszélhetünk Fridolin derűs hangulatáról, a regény végére már

22 Wilhelm von HUMBOLDT, *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésre gyakorolt hatásáról* = *Wilhelm von Humboldt válogatott írásai*, ford. RAJNAI László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, 69–115. Vö. Alexandr POTEBNYA, *Költészet. Próza: a gondolat összesűrítése*, ford. HORVÁTH Géza, Helikon, 1999, 45/1–2, 36–54.

eluralkodik kedélyén és világnézetén a teljes kételkedés. Ez a lehangoltság, a hangulat transzparenciája a mű cselekményében és regénynyelvében az üveg Tamás apostolhoz – tehát a regény legmeghatározóbb szemantikai konfiguráló erejéhez, az áttetsző üveg metaforikus jelentésvilágához kapcsolódik. Az átlátszóságon keresztül az üveg a hangulat ekvivalensévé válik. A regény pedig ezt a megfeleltetést a mű főképeiben, Fridolin hangoltságában és a címben megjelölt Tamás apostol üveglablakban megjelenített alakjában tünteti föl. A hangulat az *üveg* metaforában manifesztálódik, illetve Fridolin öngyilkosságának elbeszélésében teljesedik ki Tamás apostol *üvegszilánkjainak* és Fridolin (le)hangoltságának (darabjaira esett személyiségének) azonosítása. Vagyis az üveg nemcsak tematikus szinten, hanem a nyelv szemantikai szintjén is szövegszervezővé válik.

A hangulat anyagiasítása, vagyis nyelviesülése úgy ismerhető fel a szövegben, hogy az üveg hangulatelemmé konfigurálódik, és különböző részmetaforákkal (mint például a könny) a hangulat ekvivalensévé alakul. A könny, mely ebben az esetben egyértelműen az érzelem minőségének (a lehangoltságnak) az indexjele, fizikai kivetülése, egyrészt anyagiasítja a hangulatot, másrészt a transzparens üveg legfőbb tulajdonságát, áttetszőségét hordozza. A következő szövegrészletben Tamás apostol üvegarcával alkot közös szemantikai teret: „A méla Fridolin szemét hirtelen borkönnnyek öntötték el, és a cseppek varázsprizmájában tisztán látható volt egy pillanatra Tamás apostol gúnyos üvegarca” (566). S persze a képzelőerő működésmódjának folyamata is feltárul a cseppek prizmájában: a látás elhomályosodásával párhuzamosan tiszta képzet áll elő a gondolatban. A hangulat tárgyiasításának legpontosabb megjelenítése azonban egyetlen metaforában sűrűsödik össze, az *átlátszó üvegszív* képében. A szecessziós körmondatokkal leírt templomi atmoszférában Fridolint körbeveszik a hatalmas, emberméretű ablakok, az üvegszentek, mely a lehető legintenzívebb bemutatását adja a szinte szürreális jelenetnek:

A templomban már sötét volt, csak az ablakokon át verődött be a holdfény, átderengve az üvegszentek színes testét, halovány arcát. Az apostolok kedvesek, nyájasak voltak, mert árva embert álltak körül, és az együgyű, haszontalan vigasztalás helyett hallgattak, és csak egymáshoz küldötték át a gondolataikat, amelyeket a bolyongó lélek látása zavar fel átlátszó üvegszívükben. (573)

Az üveg-motivika a hangulat és a tudat elmosódott határainak regény-nyelvi jelölőjévé válik. Egyszerre beszélhetünk az üvegszentek megszemélyesítéséről, és Fridolin Tamás apostol (üveg)alakjában konkretizálódott hangoltságának anyagiasításáról, amelyet az „átlátszó üvegszív” metafora foglal össze. Az üveg regénybeli szerepe pedig mindvégig ehhez a hangulati meghatározottsághoz tartozik. A cselekmény kezdetétől – vagyis a főhős szerelmi csalódásától – a kiábrándulást és a (le)hangoltságot az *üveg* konnotációs kifejezései jelenítik meg: „szívének összetört cserepei” (570), „összetört teste” (575), „makacs és törhetetlen Fridolin” (553), „szívét áttörte a szerelem” (567), „szomorúan, letörtén” (554). Azáltal, hogy az elbeszélés nyelve az üveghez társítható szavakat (főleg az üvegre jellemző törhetőséget) az ember hangoltságára, melankóliájára vonatkoztatja, még erőteljesebben egyértelműsíti a megfeleltetést. Tamás apostol „halálának” és Fridolin öngyilkosságának leírása ebből a szempontból további összefüggést tár fel:

Egyszer rekedt sípolás, őrzöngő üvöltés hangja rohant alá a hegyekből, és a templom északi oldalának ablakai csörömpölve zuhantak a szentély kövére és a padok közé. Tamás apostolnak is vége volt; az ablak helyén sötét nyílás tátongott, amin nyögve, sóhajtván tódult be a hideg hajnali levegő. Fridolin ott állt a templom közepén, remegő kezével törülgetve izzadt homlokát. A hajnal kegyetlen, józan hidegében fel kellett ismernie, hogy a legigazabb jó barátja hever holtan a lábainál, itt hagyva őt a kemény, sivár valóságok közepette, amelyekkel nincs ereje megküzdeni. Könnyecseppek folytak alá az arcán, amikor oda ment az ablak alá, belemarkolt az üvegcserepbe, és halkán azt mondta:

– Ó, Tamás, én egyetlen pártfogóm, mi lett belőled és veled együtt az én pompás álmaimból?... Üvegcserep... hitvány üvegcserep! (606)

Az üveg-Tamás apostol cserepekre történő szétesése azt a sajátos jelentésspektust számolja fel, amit az apostol képvisel. Vagyis a kételkedés allegóriáját. Nem véletlen, hogy az üvegalak helyére a bizonyosság figurája lép: „a hideg hajnali levegő” „józan” frissessége. Természetesen ez a szemantikai váltás a Fridolin történetében bekövetkező fordulatot

interpretálja. Fridolin az üveg-Tamás apostolhoz és az üvegcserepekhez való ragaszkodása a bizonyosság elutasításának gesztusaként jelenik meg. A kételkedést szimbolizáló üveg-Tamás apostol cserépdarabjait zsebébe gyűri és az öngyilkosság aktusaként használja föl:

Belenyúlt a zsebébe, és Tamás apostol üvegtestének színes cserepeit beszorította a levegőbe. De az utolsó marékka megtartotta magának, azt odaszorította a szívéhez, aztán hirtelen, magas ívben ellökte magát az ablakpárkányról. (...) Mellével zuhant a földre; Tamás apostol testének szilánkjai felhasították a testét. (609–610)

Az összetett halál-jelenet azt a viszonyt viszi színre, amely Fridolin és az üvegszent között metaforikusan létrejön. Egyfelől a szecesszió melankóliáját is megjelenítő öngyilkosság a darabjaira esett személyiséget jellemzi, másfelől pedig Fridolin szilánkok által felhasított teste Tamás apostol bibliai történetéhez illeszkedik. Mindezt csak fokozza, hogy a főhős jól ismerte az apostolok történetét, hiszen „templomi szolgálatai közben Tamás apostol történetét hánytorgatta elméjében” (545), így pontosan tudta, hogy Tamás kételkedő magatartása Krisztus sebéhez kötődik. Vagyis a megsebzett test érintéséhez. Amíg Tamás apostol ujjait a sebbe bele nem mártotta, addig nem hitte el Krisztus feltámadását. A regény ezáltal a kételkedés és a bizonyosság emberi hangoltságát is felmutatja. De sokkal meghatározóbb az a jelenlét-tapasztalat, amely a szilánkok érzékelésével (szorításával, markolásával) függ össze, és amely tudat éppen e törött üvegszilánkok érintéséhez kötődik. Fridolin számára ugyanis a végső azonosságot a halál jelenti.

A láthatóság, az üveg, a képzelőerő és a hangulat/hangoltság (vagy a „testi diszpozíció”²³ – ahogy Cholnoky novellaszereplője/levélíró-elbeszélője kifejezi az *Epeira diademában*) regénybeli szerepének íve és összefüggésének gondolatköre közel áll ahhoz, ami a fantasztikumban megfogalmazódik, és ahogyan a fantasztikum megkonstruálódik a romantika prózairodalmában. Elég csak a szó ógörög eredetét figyelembe venni: *fantasztikum* azt jelenti ’láttatás’, ’láthatóvá tevés’, ’megjelenítés’, amely a latin és a görög (*phantasticus/phantasticos*) közvetítésével továb-

23 CHOLNOKY László, *Epeira diadema* = Ch. L., *Szokatlan vendégség*, szerk. NEMESKÉRI Erika, Budapest, Noran Kiadó, 137–156, 150.

bi jelentésaspektussal gazdagodik: 'mentális képzeteket létrehozni'.²⁴ Cholnoky jól ismerte azt a világirodalmi hagyományt, amelyben gyökeret vert a fantasztikum, a kísérteties és a tudathasadásos karakter sajátos világlátása. Fridolin (illetve Bertalan és Prikk) története azonban már reflektál a huszadik század eleji jelenségekre, melyeknek hatására kidolgozza saját – a fantasztikum világából a szecessziós irodalmi elbeszélésbe hajló – történeteit. Kisregényeinek szereplői ugyanis vagy a századforduló idején megváltozott városi létmód körülményeinek lecsúszott alakjai, kószálói, vagy – ahogy Fridolin is – egy fiktív tér (Hárs-völgy) vizionáló karakterei közé tartoznak, akik az üveg torzító felületét szemlélve alkotnak ugyanolyan torzító képzeteket.

24 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I.*, szerk. Kiss Lajos, PAPP László, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, 840.

II. Romantikus vizualitás

A képi narratíva mint kicsinyítő tükör

Agatha identitása Kemény Zsigmond regényében

Kemény Zsigmond *A szív örvényei* című kisregényét az 1850-’es évek elején írta. Pontosabban az 1851. év nyarára datálják megírását,¹ mivel a Szilágyi Sándor által szerkesztett *Nagyenyesi Album*ban jelent meg elsőnek ez év októberében. Abban Kemény értelmezői egyetértének, hogy az író munkásságát egymástól elkülöníthető szakaszokra lehet osztani a regényírását illetően.² Ezáltal *A szív örvényeit* is Kemény átmeneti időszakához sorolják, epizód szerepre korlátozva helyét életművében, s ezért értelmezését is leginkább korábbi műve, mint a *Gyulai Pál*; vagy későbbi történelmi regényei, mint az *Özveggy és leánya*, *A rajongók*, *Zord idő* felől közelítették meg. Szegedy-Maszák Mihály monográfiájában³ már hangsúlyozza Kemény kisregényeinek⁴ szerepét, azoknak elemzésével, valamint Z. Kovács Zoltán⁵ is felkínál *A szív örvényei* kapcsán egy lehetséges olvasatot, ezzel is rámutatva arra, hogy időszerű lenne a kánon peremére

1 BÉNYEI Péter, „A szerelem élete”: *A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond *Kisregények és elbeszélések*, szerk., jegyz. BÉNYEI Péter, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997 (Csokonai Könyvtár, Források 2), 283.

2 „Három szakaszra szokás osztani a Kemény-életművet: az 1848 előtti regények a kísérletezés dokumentumai, majd egy középső (értelemszerűen: átmeneti) korszak után az érett (történelmi és realista) művek zárják a Kemény-epikát.” = Z. Kovács Zoltán, „*De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ*”: *A/a szív örvényei*, It, 1995/4, 544.

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989.

4 *A szív örvényei, Ködképek a kedély láthatárán, Férfj és nő*.

5 Z. KOVÁCS, *i. m.*, 542–554.

szorult Kemény művet/műveket újra értelmezni, mondván: „annyi bizonyos, hogy a novellák mellett *A szív örvényeire* irányult a legkevesebb figyelem Kemény szépprózai művei közül”.⁶

Kemény regényének: *A szív örvényeinek*⁷ értelmezése során elsősorban nem az eddigi interpretációk által felmutatott, szövegnek tulajdonított értékekre fókuszálok, hanem az olvasóra/befogadóra („odaértett olvasó”) gyakorolt hatásra. Tehát arra, hogy a regény milyen hatást vált ki az olvasása által, milyen hatással van a befogadó képzeletére. A regény egészében a főhősnő, Agatha rejtélyes jelleme – a romantikához köthető titoktechnikával – foglalkoztatja az olvasói képzeletet. A fejezetek fókuszában mindvégig Agatha, azaz Albanoni grófné áll, az ő titokzatos-sága, s ennek köszönhetően jellemének és múltjának megismerése köré szerveződik az elbeszélés, s ezáltal a regénybeli szereplők és az olvasó figyelme is.

A romantikus regényekre jellemző titokzatosságot erősíti Agatha „mozaikos” jelleme, a róla mesélt, közvetített – regénybeli – történetek személyiségének sokszínűségét bizonyítják. A szereplők és ezáltal az olvasó tudása a főhősnőről lassanként a jelen idejű történet előrehaladásával bontakozik ki, melyet múltbeli emlékek szabdálnak. Maga a regény: „*A szív örvényei* is arról igyekszik meggyőzni az olvasóját, hogy nincs szükségszerű folytonosság a személyiségben”.⁸ Az Agatha alakját körüllegő rejtélyt erősíti a narrátor és a szereplők által közvetített információk töredezettsége, s látszólagos összeegyeztethetlensége. Épp ennek okán, a részinformációknak köszönhetően alakul ki mind a történet olvasójában, mind a történet diegetikus – a történetmodás elsődleges – szintjén létező szereplőkben Agatha megismerésének a vágya. Ahogyan Szegedy-Maszák mondja: „Szeredy gróf egy nőt pillant meg a Manfrini palota képtárában, akit követni akar, de szem elől téveszt, és *A szív örvényei* egészében e kereséséről szól és a kereső távlatából láttatja az eseményeket –, ám a történet elmondója mégis érezteti, hogy ő rendezi el a történés különböző részeit [kiemelés a szerzőtől]”.⁹ A regény egésze erről a keresésről szól. A keresés a főhősnő személyének a megisme-

6 Uo., 544.

7 A szövegben közölt oldalszámok forrása: *Báró Kemény Zsigmond Összes beszélei*, kiad. Kisfaludy-Társaság, Bp., Franklin, 1893.

8 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 135.

9 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 134.

résére vonatkozik. Agatha olyan viszonyítási pont a regény világában, akinek a személye köré szerveződik a többi – a diegézis szintjén létező – szereplő. A regény világában létező szereplőket az Agathához köthető kapcsolatuk által láttatja a szerző, s ezáltal a befogadó tudását is ezek az információk határozzák meg.

Agatha megismerését illetően a szerző több csatornán keresztül közvetít az olvasó felé, s ezek a címzettnek szánt információk a befogadó képzeletére hatást gyakorolnak. Ezeket a szöveg általi közvetítéseket három különböző csatornára, pontra lehet bontani: a narrátor általi elbeszélésre, valamint két szereplő által elbeszélte szövegekre: Anselm, és Pongrácz közléseire. Ezek a szereplők által közvetített szövegek az elbeszélés keretén belül mesélik el a főhősnőhöz kapcsolódó történeteiket. Gérard Genette¹⁰ – narratív szintekre vonatkozó – elméletét felhasználva, ezeket, a szereplők által elbeszélte/közvetített történeteket a diegézis szintjéhez képest beágyazottnak, beágyazott narratívának lehet tekinteni. A narrátor által elbeszélte – a regény idejéhez képest – jelen idejű történet pedig a beágyazott narratívák keretévé válik.

Már az első fejezetben találkozhatunk Agatha „tündéri” alakjával, aki „kimondhatatlanul érdekes, de komoly arczkifejezéssel”, „kellemes, de nyugodt, s majdnem hideg társalgási modorával” (10) beszélgetésbe elegyedik az őt kísérő olasz nobilevel a velencei Manfrini képtár egyik festménye előtt megállva. A szerző által beszéltetett narrátor egy olyan képi narratívát hoz játékba már a regény legelején – az első fejezetben, melynek Agathához fűződő kapcsolatát, jelentőségét csak a történetet alakító események megismerésével lehetséges értelmezni. Carlo Dolci Magdolna képét szemlélve (és arról társalgást folytatva) találkozik az olvasó elsőként Agatha alakjával, valamint Anselm is abban a pillanatban látja őt először, mikor kicsiny keze „levont kesztyűvel, a *Bűnbánó Magdalena* felé mutat” (12).

Carlo Dolci olasz festő Magdolna képe egy, a valóságban is létező festmény (mellékelt kép). Ennek a narráció keretein kívül, tehát a fiktív világon kívül is létező valós képnek a megjelenítése a regényben egy szereplő, Anselm általi közvetítése révén válik beágyazottá. Az ő leírása, vagyis szavak általi megfestése által rögzül a szövegben. A Magdolna

10 Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

kép leírását a regényben mindkétszer Anselm tolmácsolásában olvashatjuk. Elsőként így jellemzi a festményt:

E nő huszonnégy éves lehet, gyönyörű tojásdad arczczal, piros és még eleven bőrszínnel, karcsu, de kifejlett termettel, isteni szemekkel, sötét hajzattal. Ennyiből kétségtelen, hogy felöltő szépség és sok imádót érdemel. De miért éppen Magdalena? Hol van lényére nyomva a bűnbánat eszméje? Miért ne nevezhetnénk Laurának, Amáliának az ily méla némbert? (14)

A Magdolna kép szövegbeli beágyazottságát erősíti az ekphraszisz, mely által Carlo Dolci képe a fikciós világ részévé (beágyazottá) válik. A szöveg világába (narrátori keret) – jelen esetben Anselm elbeszéléseinek köszönhetően – ágyazott képi narratíva egy sajátos esete a *mise en abyme*.¹¹ Az ekphraszisz pedig az egyik kedvelt forrásának tekinthető. A *mise en abyme*, mint az elbeszélést tükröző belső tükör jelenik meg, s egyben – ahogy Jablonczay Tímea fogalmaz – „a beágyazó és a beágyazott narratíva közötti tematikus viszony egy sajátos esete”.¹² A képi narratíva jelentősége az olvasóra/befogadóra gyakorolt hatása által válik a szöveg egészét tekintve annak kicsinyítő tükrévé.

A regény eseményei Agatha személye köré összpontosulnak, így a szöveg maga is a főhősnő köré szerveződik. A festmény és a főhősnő kapcsolatának lehetőségességére, értelmezésére Anselm utal, aki többször köti össze Agatha sorsának rejtélyességét az ekphrasziszok által ábrázolt nőalakokkal. A *mise en abyme* tükröző leírásként, a történetet belülről tükrözi.

Agatha fehér köntösben, midőn a betegség keze dus fürtei közé nyúl (...)

Agatha szeszélyes keleti mezben a kalandok ösvényein (...)

Agatha a bűnbánó Magdolna-kép előtt, figyelő arczczal és talán kiszenvedett kedélylyel...

egyek! mily inger e rajzokban, mennyi kapcsolat, mennyi rejtély!”

(69)

11 Ld. bővebben: JABLONCZAY Tímea, *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban = Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, sorozatszerk. THOMKA Beáta, szerk., vál. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat, 2007, 7–37.

12 JABLONCZAY, i. m., 8.



Carlo Dolci: Magdalene, 1665 körül
Palazzo Pitti (Galleria Palatina) Olaszország, Firenze

Az ábrázolt Mária Magdolna festmény alakjának azonosíthatósága a regény főhősnőjével tükörszerű struktúrát eredményez a regény (fiktív) világában. A festményen ábrázolt, s annak nyomán jellemzett nőalak úgy jelenik meg a regényben, mint Agatha tükörképe, ezáltal a főhősnő sorsának (életének?) kicsinyítő tükrévé válik. Erre az azonosíthatóságra, a főhős, Anselm maga is felhívja az olvasó figyelmét a második kép-

leírásakor, mondván: „S nem mélyebben fogtam-e föl most a művészt, mint akkor midőn Agathát még nem ismerém? (...) de amit a naplóm végsoraiban Magdalénáról írtam, nem jellemzi-e Agatha kedélyvilágát is?” (108). Anselm az ötödik fejezetben visszatérve a Manfrini Palota képtárába ismét szemügyre veszi Carlo Dolci Magdolna festményét, s érzelmei hatása alatt, a regényen belüli világban vezetett naplójában átírja a festményről – az első fejezetben közvetített – feljegyzéseit.

Szemében bánatos andalgás van; de ajkain, melyek szintén komolyak, még az élvezett kéjnek rezgései szikráznak; még vegyül beléjük valami édes, valami sovár, – még a kláriszajkak szögletein elröppen egy árnya e kérdésnek: vajon nem álom volt-e az egész múlt, s mert szép álom vala, kell-e miatta kétségbe esni? Azonban a komolyabb jelleg győz még az ajkon is; a szemnek határozott bánatával pedig uralkodik az arcz fölött... (...) És nem láttál-e arcot, melyen – ha a szemet fátyol borítaná – az ajkak mosolyában még élő kéj dobbanásait gyanítanád; de ha rögtön fölemelnék a fátyolt, észre fognád venni, hogy az öröm már megholt s él és éget a bú. – Én láttam ily arcot, s Carlo Dolce vászonra a legszebbiket teremté. Magdalénája a magábatérés első percét örökíti meg: midőn a kedély szakít élményeivel, a nélkül, hogy azokat meggyüldölne: midőn a kielégíthetlen szív a mult tövéseit érezni kezdi, a nélkül, hogy a kéj rózsájának illatlegét többé beszívni akarná; midőn az égi ajak rebegi: «ürítsük ki a bűnbánat ürömpoharát...ah! édes volt a sülyedés.» (107–108)

Ez az átírás egyben jelzi azt is, hogy a szerző Agatha alakjának a megismerése felé közelíti, tereli az olvasót. A főhősnőre vonatkozó kezdetleges olvasói ismeretek bővülnek az ismételt képleírás által. A befogadó képzetében, a festmény második leírásakor vitathatatlanul elindul egy, a főhősnő személyéhez és a festményen ábrázolt nőalakhoz köthető azonosítási folyamat.

A két képleírás „sikerültnek” tekinthető boehmi értelemben, ugyanis az ekphrasziszok „kettős feladatot oldanak meg: elmondják mi »van«, ugyanakkor azonban azt is elmondják, hogyan »hat« a kép”.¹³ A képleírá-

13 Gottfried BOEHM, *A képleírás: A kép és a nyelv határaitól* = *Narratívák 1.: Képelemzés*, szerk., vál., kiad. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 26.

sok által kiváltott emocionális hatások elsősorban a befogadóra vonatkoznak, az ekphraszisz intenzív tapasztalatot – ami a retorikai örökségből származik – az olvasónak csak akkor nyújt, amikor annak képzeletében az összekapcsolás, azonosítás megtörténik az ábrázolt kép és az ábrázolt tények között. Azaz, amikor az olvasói vízió összekapcsolja a festményen ábrázolt, szövegben jellemzett nőalakot Agatha személyével. A regényben megteremtett Magdolnának az azonosíthatósága a regény főhősnőjével tükörszerű struktúrát eredményez a regény világában.

A képzőművészeti alkotás értelmezhetőségének problematikáját jelzi, hogy Anselm átírása – azaz szemléletmódjának megváltozása – által a leírás másként közvetít a befogadónak a festményen ábrázolt nőalakról. A képleírások egyrészt közvetítenek a regénybeli főhősnő, valamint a festményen ábrázolt nőalak hasonlóságáról, azaz Agatha és Magdolna megfeleltethetőségéről. Ezek elsősorban a külső tulajdonságokra vonatkoznak. A festményen ábrázolt nőalak felültő szépség, s Agathát is rendkívül vonzó nőnek ábrázolja a szöveg,¹⁴ aki Magdolnához hasonlóan „sok imádót érdemel”, ahogyan ennek igazolását meg is találja az olvasó a regényben. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy a festményen ábrázolt nőalakot szintén egy alkotó folyamat hozta létre, Carlo Dolci képzeletének az eredménye. Ezért, amikor a két nőalak azonosíthatóságáról beszélünk, figyelembe kell vennünk azt is, hogy a képi narratíva mellett – az által – egy újszövetségi (bibliai) narratíva is exponálódik a regényben, ami hatással van az olvasói képzeletre. Az újszövetségben, a képleírások által jellemzett Magdolna alaknak a – bibliai értelmezésekben – „bűnös”, helyenként „szerető” asszonynak nevezett nő feleltethető meg. Az első és az ötödik fejezetben megjelenő ekphrasziszok által a Magdolna alakját jellemző: bűnbánó és egyben „rendkívül” szeretni tudó asszony képe vetül rá Agatha személyére is. Lukács evangéliumában a bűnös asszony elnyeri a megváltó által bűneinek megbocsátását: „az ő sok bűnei megbocsáttak neki: mert igen szeretett.”¹⁵ Kemény szövegében már a regény legelején találkozhatunk egy, ennek a bibliai idézetnek

14 Az elbeszélő történetet a mindentudó narrátor irányítja, aki a regény világán kívül helyezkedik el. Jellemzésnek köszönhetően kap információt az olvasó Agatha külsejéről, mint „rendkívül dús” szőke haj, gyönyörű kék szem, „kicsiny tündéri termet”, és Agatha múltjáról is.

15 Lukács Evangéliuma, 7. 47 = Szent Biblia: Új Testamentum (A Mi Urunk Jézus Krisztusnak Új Szövetsége), ford. KÁROLY GÁSPÁR, Bp., Brit és Külföldi Bibliatársulat, 1873, 77.

megfeleltethető megfogalmazással. Agatha beszélgetéséről Carlo Dolci Magdolna képe előtt a narrátor közvetít, mondván: Agatha „úgy látszik, azon némben arcán talált valami érdekesebb és vonzóbb, kiről az üdvözlő mondá: igen sokat meg lehet neki bocsátani, mert rendkívül tudott szeretni” (14). Ez a mondat a regény és egyben Agatha személyéhez köthető kulcsmondatnak tekinthető, ugyanis ezáltal az olvasó olyan információkra tesz szert, mely magyarázza a főhősnő elragadtatását a festmény nézésekor. A regény világában Agatha önmagát (saját sorsát) azonosítja Mária Magdolnáéval, vagyis annak a nőnek a sorsával, akit Carlo Dolci festménye ábrázol. A *Bibliában* Magdolna múltbeli botlásai bűnbocsánatot nyernek, ahogyan a főhősnő is ezt az áhított – elhibázott tettei fölötti – megbocsátást keresi önmaga számára. Mikor a szerző az újszövetségi narratívát a szövegben játékba hozza, az olvasó még nem sejteti, hogy a történet kibontakozását követően a fent említett mondat később jelentőségteljesse válik Agatha (tetteinek) értelmezhetőségének tekintetében.

A főhős legelőször a művészet közvetítésével próbálja értelmezni Agatha alakját a képtárban, ahol figyelme „a holt vászonnál az élet szépségei felé fordul” (13), mikor megpillantja a Magdolna festményre mutató kezét, mely „oly tökéletes volt, hogy mintául szolgálhata a keleti tündérek szobraira” (12–13) egyből a kéz tulajdonosát veszi szemügyre. Azonban az említett festményre vonatkozó társalgást, melyet a nőkéz tulajdonosa folytat kísérőjével, csak kívülről szemléli, nem hallja. Mivel a társalgásban nem vesz részt, ezért értelmezési kísérlete is sikertelen marad, melyet alátámasztanak a narrátor szavai: Anselmnek „a kéz tulajdonosának izlésében oka van kételkedni” (15). Később megváltoztatja álláspontját, mikor újra megtekinti a képtárban a festményt, de ekkor már az Agathához köthető vonzalma, a megismerés vágya által fogalmazza át/meg képleírását.

Az első fejezet ekphrasziszában – mely leírásában közelebb áll a művészettörténeti hagyományához –, Anselm¹⁶ részletesen jellemzi a festményen ábrázolt női alakot. Kritikával illeti Carlo Dolci festményét (mint olvashattuk), ugyanakkor meg is szeretné érteni azt, hogy az általa „imádandónak” jellemzett Agatha miért találja ezt a festményt kivételesnek. A két szereplő (eltérő) véleményének ütköztetésével a szerző

16 Arisztokrata, ugyanakkor művész is, a regényben képek jellemzésére/interpretációjára vállalkozik, melyet naplójába jegyez le.

hatással van az olvasó képzeletére, aki tudattalanul is kapcsolatot kezd keresni a szövegben megjelenített és jellemzett – „láttatott” – kép és annak a szereplők által neki tulajdonított, eltérő véleményeket tartalmazó – „láthatatlan” – jelentése között. Ezt azt ellentétet maga Anselm oldja fel az ötödik fejezetben – leveleket ír Pongrácznak, amit a narrátor közvetít – mikor naplójának bejegyzésén saját akaratából módosít, újra megszemlélve Magdolna festményét. Anselm a festmény jelentőségét felismerve – azaz Agathához és a nő múltjához közelebb kerülve –, és azt hangsúlyozva fogalmazza át magában, így naplójában – az ötödik fejezetben – a Magdolna kép jellemzését. (Erről szintén egy, a történetbe ágyazott narratíva közvetít. Anselm Pongrácznak írt leveleiben idézi a naplójában átírt jellemzést.)

Ahogy arra Z. Kovács Zoltán és Bényei Péter is utal a regénybeli nézőpont váltakozása kapcsán a narrátor gyakran beszélteti Pongráczot.¹⁷ Agatha alakjáról Pongrácz oly módon közvetít az olvasónak, hogy a főhősnőhöz kapcsolódó történeteket mesél Anselmnek. Az általa elmesélt történetekben találkozhatunk vele, mint szicíliai (zarándokló) kalandornő, buziási beteg grófné, a velencei Sutto-Marina előváros „védszentjeként”. Ezáltal Agatha „eseményei a legkülönbözőbb összevisszaságban és módon jutnak Szeredy Anselm tudomására, s ő a töredékekből majd ilyen, majd olyan egészet alkot képzeletében”.¹⁸ A regény elején Anselm gróf érdeklődéssel, a cselekmények időbeli előrehaladtával pedig – szerelmének és birtoklási vágyának köszönhetően – a megismerés vágya által hajtva kezd magában kapcsolatot keresni a megjelenített, ábrázolt nőalakok között. Anselm gondolataiban igyekszik összekapcsolni a Pongrácz által neki elmesélt történeteket Agatha alakjával. A narrátor Anselm figyelme mellett, az olvasó figyelmét is a kapcsolatok keresésére, a főhősnő alakjához köthető rejtély megfejtésére irányítja.

A regény egészét szervező „keresésnek” olvasatára kínáltam fel egy lehetséges értelmezést, mely a regény szövegébe ágyazott képi narratíva jelentőségteljességét hangsúlyozza. A regény szövegébe – ekphraszisz által – bevont festmény már a történet legelejétől kezdve foglalkoztatja az olvasói képzeletet. A befogadó tudását a narrátor a főhősnő személyéhez kapcsolódó múltbeli események elbeszélése által egészíti ki.

17 Vö. BÉNYEI, *i. m.*, 257–280 és Z. KOVÁCS, *i. m.*, 542–554.

18 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 135.

Ugyanakkor ezek az információk – vagyis az Agatha múltját elbeszélő történetek – a diegetikus szinten létező szereplőkhöz nem jutnak el. Pontosabban, az utolsó fejezetben a végkifejlet során Anselm utasítja el Agatha végső megismerésének a tudását. Ugyanis a főhősnő által megírt levelet Pongrácz Anselmnek egy ládikába zárva adja át, aminek a kulcsa Agathánál maradt. A szöveg utal a főhősnő alakjához köthető titok megfejtetőségére, azonban Anselm úgy határoz, hogy a levelet nem olvassa el, mondván: „Imádom Agathát. Ő Istenmőm. Hinni akarok benne, s a hitnek nincs tudásra szüksége” (179). A levél tartalmának megismerését visszautasító Anselm által Agatha alakjának értelmezése/ olvashatósága szétválk. Mintegy az írás által (a szövegből) előhívható, s a befogadó/ olvasó által értelmezhető (regénybeli) alakra, valamint egy, a szereplői képzetben létező, Anselm általi (regénybeli) megalkotott nőalakra hasonlít a szerző Agatha értelmezhetőségét.

Az Agatha alakjához köthető, a szöveg által közvetített kétféle megfejtetőségnek – vagyis az olvashatóság megkettőződésének – köszönhetően különválnk az olvasói és a szereplői tudás a regény utolsó fejezetében. Ez a végkifejlet az értelmezés nyitottságára figyelmeztet, még ha az olvasó sejteti is, hogy a főhősnő által megírt – Anselmnek címzett – levél tartalma hasonlatos vagy akár teljesen megegyező a hetedik-től a kilencedik fejezetben elmondott (narrátor által közvetített) múltbeli történetekkel. „Mindenképpen jelképes értelmű (mind a befogadó, mind Anselm számára), hogy a szekrény kulcsa, történetének kulcsa, titka megfejtésének a kódja Agathánál marad”.¹⁹ Ezáltal a regényíró az olvasó kezébe adja a megfejtés kulcsát, s képzetére bízza az elbeszélő történetnek, így Agatha történetének, s ezáltal személyiségének olvasatát/értelmezését is.

19 BÉNYEI, *i. m.*, 265.

Romantikus karakteralkotás és képiség Jókai Mór *Az élet komédiásai* című művében

Ha a magyar romantikáról beszélünk, Jókai Mór alakját, munkásságát az egyik legmeghatározóbb momentumként tartjuk számon. Ezért is üdvös, hogy az utóbbi húsz-harminc évben egy igen intenzív irodalomtörténeti érdeklődés irányult az életmű különböző szempontú feltárására. Sok kérdés vethető még fel, de úgy vélem, az egyik legfontosabb, hogy részletesen feltárjuk Jókai írásmódjának sajátosságait. Ennek egyik meghatározó pontja a karakteralkotás módszereinek vizsgálata lehet. Tanulmányomban annak értelmezésére teszek kísérletet, hogy milyen összefüggések tárhatóak fel a karakterek – főként látványelemekre alapozó – bemutatását illetően.

Az, hogy a Jókai-életmű tendenciózusan visszatérő eleme a szövegek szereplőinek főként vizuális impulzusokra építő leírása, nehezen könyvelhető el „romantikára jellemzőnek”, a romantika fogalmának sokszínűsége miatt. Éppen ezért csupán óvatos kísérletet teszek arra, hogy ezt az eljárást a romantikával párhuzamba állítsam, megjegyezve azt, hogy ha Jókai írásmódjára valóban jellemző ez az eljárás mód, akkor a magyar romantika egy kevésbé vizsgált jellegzetessége kerül felszínre, hiszen a Jókai-életmű egy jelentős, nagy hatású összetevője a korszak irodalmának.

Sophie Thomas *Romanticism and visuality* című kötetében beszél arról, hogy dinamikusság jellemzi a látható és a láthatatlan kapcsolatát a romantika korában: felszabadulnak a nem racionális megismerő-készségek, ami azt jelenti, hogy előtérbe kerül a fantázia, az álmok, a látomások, az intuíció és a képzelet, illetve ezek valóságfeltáró szerepe.¹ A képzelet térnyerése mellett a művészetek is egyre inkább a világ mindenre kiterjedő megismerésének médiumává válnak, a kettőből együtt pedig az következik, hogy maguk a művészetek adnak lehetőséget a fantázia világának megismerésére is. Ha ezzel teszünk egy lépést a romantikus prózairodalom, majd Jókai regényei felé, akkor a „couleur locale” kidolgozásának mindenképpen nagy jelentőséget tulajdoníthatunk.

A leíró részletek funkciója, hogy valószerűvé tegyék az elbeszélést: megteremtsék annak illúzióját, hogy az olvasó jelen van a történetekben, érzékszervi tapasztalás útján képes befogadni az olvasottakat, élénk benyomásai vannak a helyszínt és a szereplőket illetően. Építhetnek ezek az elemek akár a hallás, ízlelés, tapintás élményére, de leginkább nyilván a látás érzetét próbálják stimulálni.² Jókai esetében a leírások két típusa különíthető el a szövegrészek tárgya alapján. Megkülönböztethetjük azokat, amelyek a fikciós környezet bemutatására irányulnak: a lakóhely, egy táj vagy akár egy város leírásával, illetve az olyan típusúakat, amelyek a szereplőket teremtik meg, próbálják láttatni. A dolgozat ez utóbbival foglalkozik majd kiemelten. Úgy vélem, ezek a vizuális impulzusok sokrétű információt hordoznak, jelentőségük nem merül ki a „láttatás” minősítésben.

Nehezen megfogható, mit is jelent a fentebb említett vizuális impulzus, illetve a látás érzetének stimulálása a leíró szövegrészekben. Némi-leg leegyszerűsítve a helyzetet: a szöveg olyan elemekre bontható, amelyek egésze vagy egy része biztosan külső tulajdonságokra épít:

s aztán e gyönyörű tiszta fehér homlok [...] A te homlokod engem mindig nagyanyám imakönyvére emlékeztet, aminek ele-

1 Sophie THOMAS, *Romanticism and Visuality*, New York–London, Routledge, 2008, 6–7.

2 Nyilván a látás érzetét, hiszen úgy tartjuk, ezen érzékszervünk képes leginkább a „valóságot”, bizonyíthatóan a jelenlévőt közvetíteni felénk.

fántcsont tábláját áhítattal szoktam megcsókolni, pedig nem értem, ami benne van; - mert latinul van; de tudom, hogy az mind szentírás. (6–7)³

Rafaela hercegnő Líviáról beszél így *Az élet komédiásai* című regényben. A nő külsőleg jellemzi társalkodónőjét, tiszta, fehér homloka kerül szóba. A homlok és az imakönyv között kettős a kapcsolat. A homlok is tiszta, fehér, akárcsak az imakönyv elefántcsont táblája. Ugyanakkor a homlok és az imakönyv „tartalma” is összefonódik. Rafaela egyiket sem érti: nem tudja, mit gondol Lívia, ahogyan a latint sem beszéli, ám tiszteletet keltenek benne, mert mindkettő szentírás, valami, amit el kell fogadni, ami megkérdőjelezhetetlen.

Persze a történet idézett kezdőpontján és a leíró jellegű szöveggörnyezetből kifolyólag (pl. szem színének, ajkak formájának leírása) elsődlegesen a homlok fehérségét veszi figyelembe az olvasó, az imakönyv és a homlok tartalmi kötődését kevésbé. A regény későbbi történéseit tekintve viszont ez a jelentéstartomány is feltöltődik: Lívia egészen a regény végéig rejtély marad Rafaela számára, legnagyobb titkát nem árulja el neki a nő, nem tudja meg, hogy azért szökött meg az Etelváry herceggel kötendő, nagy szerencsének titulált házasság elől, mert Zárkány Napóleon jegyese.

Az ehhez hasonló külső leírások értelmezéséhez az ekphrasis fogalma nyújthat távlatot, amelynek definíciója: „szavak egy képről, gyakran nagyobb szövegbe ágyazva”,⁴ olvasható a *Classical Philology* Ekphrasis című számának bevezetőjében. A kép fogalmát tágra értelmezve alkalmazhatjuk e definíciót a regény egyes jelenségeire. Nem képzőművészeti alkotásokról esik itt szó, hanem egy képi, megjelenéshez kötődő szövegrészről, mely a látványt hivatott verbálisan visszaadni. Képi természetüket mégis onnan kapják, hogy egy-egy kimerevített pillanatot őriznek meg, melyből egyetlen képként állnak össze – esetünkben – az arcok, alakok.

3 Az idézeteket az alábbi kiadás szerint közlöm: JÓKAI Mór, *Az élet komédiásai* (1875), s. a. r. KULCSÁR Adorján, Bp., Akadémiai, 1967 (JMÖM Regények, 31).

4 „Words about an image, itself often embedded in a larger text” Shadi BARTSCH, Jaś ELSNER, *Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, *Classical Philology*, 2007/1, i.

Hansági Ágnes 2003-as kötetében jelentéssé teszi a Jókai-életmű és a „belső mozi” fogalmának kapcsolatát. Két szempontból közelíti meg a témát: egyrészt utal a recepció nagyszámú, mozihoz és képi világhoz kötődő metaforáira,⁵ másrészt pedig a regények mediális beágyazottságának kérdését taglalja a teremtett világok elképzelhetőségének viszonylatában.⁶ Kittler gondolatmenetét alapul véve fogalmazza meg, hogy a könyv mediális hegemoniájának idejében a regények esetében inkább a megmutatás aktusa, a „belső mozi”, az érzéketlen megjelenítés megteremtése vált lényegessé. A 20. századra, a mozi és a fényképezés fejlődésével, ez a funkció kikerül az irodalom egyeduralkodó alól,⁷ így az irodalom „az imaginárius effektokról való lemondás, a szó jelentésefelettsége, a jelölők tiszta differenciája, a nyelv játékanak öntörvényűsége mentén igyekezett megtalálni saját új identitását”.⁸ Ez a változás a regények megítélésében kapott jelentős szerepet, hiszen azok a művek, melyek lényege a hatáskeltés volt, az új paradigmában már csupán a lektűr műfajában kaphattak helyet.⁹ Ez azt jelenti, hogy a „belső mozi”, tehát a fantázia játékanak milyensége gyakorlatilag műfaji sajátosságként értelmeződik. Ennek jelenléte, aránya képes eldönteni, hogy melyik regiszterbe kerül egy mű, így e szempont jelentősége tagadhatatlan, hiszen a különböző műfaji sajátosságok különböző olvasási stratégiákat hívnak elő.

A 19. századi, vizuális érzékeléshez fűződő találmányok és új módszerek kapcsolatát a Jókai-regényekben bekövetkező strukturális változások felől vizsgálja Szajbély Mihály 2008-as, *Intermediális randevűk a 19. században* című kötetében.¹⁰ Vizsgálatai során megállapítja, hogy a megváltozott mediális környezet kihat az olvasó belső képi világának épülésére, azaz befolyásolja, hogy pontosan milyen képzetek teremődnek meg az

5 Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon*, Bp., Akadémiai, 2003, 115.

6 Vö. *Uo.*, 115–118.

7 „A film egyfajta mechanizált pszichotechnikaként, az illúzió és a fantázia területeit foglalta le, vagyis Kittler szerint azt a territóriumot, amely korábban kizárólag az írott szó felségterületének minősült, vagyis a regénynek azt a funkcióját bitorolta el, hogy a szó által valódi, látható világot teremtsen.” *Uo.*, 117.

8 *Uo.*, 117.

9 Vö. *Uo.*, 117.

10 SZAJBÉLY Mihály, *Intermediális randevűk a 19. században: Arany, Kemény, Jókai & Co.*, Pécs, Pro Pannonia, 2008.

olvasottak hatására. Bár az új technikák és a regények egy-egy pontja valóban értelmezésre kerül, de a karakterleírások alapvető szerveződési szintjeinek részletes vizsgálatára nem vállalkozik a kötet. Szajbély 2010-es monográfiájában is tesz megjegyzéseket a szereplők karakterleírásainak képi jellemzését illetően, azonban itt is egy-egy hasonló eljárás alapján történik meg az új médiumok és az írások vizsgálata, de a részletes kontextus feltárása elmarad:

Majd a vadásztanya és a kastély ahová megérkezik a vadásztársaság. Most portrék következnek, melyeknek Jókai egyelőre nem árulja el a címét, azaz viselőjük nevét; ekphrasiszt ötvöz retardációval tehát. [...] A jelenlét és a képmutogatás fikcióját Jókai mindvégig fenntartja a regényben.¹¹

Az ekphrasis jelenségével az utóbbi 20 évben rengeteget foglalkozott a klasszika-filológia és a líraelmélet is, így a fogalomhoz több definíció is köthető. A már említett *Classical Philology* 2007-es Ekphrasis különszámának bevezetője három definíciót különít el, mely szerint az ekphrasis lehet 1. description of an artwork (egy műtárgy leírása), 2. vivid presentation of any scene (eleven, valószerű prezentálása egy látványnak/jeletnek) 3. representation on words of a visual representation (egy vizuális reprezentáció reprezentálása szavakkal).¹²

Bár a három irány különösen nehezé teszi a behatárolást, jelenleg a második és harmadik meghatározásra fókuszálok. A vizsgálat ugyanis azt hivatott bemutatni, milyen értelmezési lehetőségeket nyithat az ekphrasis fogalma. Nem feltétlenül a pontos definiálás válik lényegessé, hiszen az ekphrasis számtalan koncepciót tartalmazhat éppen a sokrétű, tudományági kereteken is túlnyúló használatából kifolyólag.

Különösen foglalkoztat a képek valószerűségének potenciálja, hogy pontosan milyen területeket is fedhet le értelmezésük, így a háromféle definíciót funkciómeghatározásokkal is érdemes kibővíteni, ismét segítségül hívva a fent említett lapszámot. A szöveg egészét és a leírás relációját figyelembe véve az ekphrasis szolgálhat: 1. a teljes szöveg kicsinyítő tük-

11 Uő., *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 129–130. Az *Erdély aranykora* bevezető részének értelmezése.

12 S. BARTSCH, J. ELSNER, *i. m.*, i.

reként, 2. a szöveg egy részének reflexiójaként/kicsinyítő tükreként, tehát akár egy narratív szölam kivételéseként is, 3. egy megfordított, „igazságot” mutató tükörként, 4. lehet egy olyan szölam, amely megzavarja/kiterjeszti a narratíva üzenetét, 5. lehet előképe a történetnek, avagy a narratívából érkező benyomásoknak. Fontos aspektusa az ekphrasis jelenségének az is, hogy médiumváltással jár és sokszor többszörös közvetítettségű: a vizuális reprezentációt megalkotja valaki (avagy a narrátor elméjében megképződik), amit a narrátor interpretál és újra prezentál, így az ekphrasis alakzata mindig az interpretáció szubjektivitására hívja fel a figyelmünket. Arra, hogy az interpretációban résztvevőket középpontba helyezzük, reflektáljunk a sokszoros áttételre.¹³

A Jókai-féle karakterleírások esetében az ilyen, reprezentációs értelemben vett ekphrasisok a regények elején kapnak helyet, kiemelt szerepű narratívát képezve így, hiszen sokszor ez az első benyomásunk a karakterekről, amely ráíródik a teljes olvasatunkra. Nem ritka az sem, hogy ilyen pozícióban több kép is elbeszélésre kerül, melyek mindegyike más-más narratívát épít fel: személyes tapasztalatra, szóbeszédre, vagy éppen legendára is alapozhatnak, a közvetítettség egy újabb fokát mutatva föl.

A rögzített, festményen vagy fotón megjelenő narratíva éppen azért lehet érdekes, mert bármilyen állapotot is közvetít az olvasó felé, éppen rögzítettségéből fakadóan állandóság jellemzi. Nem véletlen, hogy ezek részletezése során is inkább olyan vonások leírására kerül sor, mint például a bátorság vagy a büszkeség, és nem feltétlenül pillanatnyi gesztusokat látunk magunk előtt.

Az élet komédiásai

Az 1876-ban megjelent *Az élet komédiásai* című regény szerkesztettség és megformáltság szempontjából nem a legkiemelkedőbb Jókai-nagyregények közé tartozik. A regény cselekménye igen széttartó, adomákkal

13 „Ekphrasis continues to intrigue us because it draws attention to the interpretive operations we feel compelled to carry out on it when we have ceased to disregard it as automatically devoid of meaning. In drawing us to interpretation, it also draws attention to the insubstantiality of those interpretations, the manner in which, much like a Rorschach blob, the point to the subjectivity of the interpreter.” S. BARTSCH, J. ELSNER, *i. m.*, ii.

teli, egy-egy történés olykor csak nagyon vékony szálon kapcsolódik akár a történethez, akár a jellemek fejlődéséhez. Bár ez az epizódyszerűség nem szokatlan a Jókai-életműben, itt mégis kiemelkedően szerteágazó a cselekmény. A leginkább zavaró momentum a mai olvasó számára Alienor választási kampányának és körútjának végtelenül részletes taglalása lehet. A korabeli olvasó azonban azért lelhetne kedvét ezekben a részletekben, mert itt Jókai saját választási tapasztalatait vélték meglátni, olykor egy-egy személyt specifikusan is beazonosítva.¹⁴

A választási folyamat leírásának részletessége is jól mutatja, hogy a regény egyik központi eleme a nyilvános és a magánszféra összehangolásának problematikája. Fried István *Megosztott személyiség, én-kettőződés Jókai Mór regényeiben* című tanulmányában szót ejt *Az élet komédiásai* főszereplőjének, Zárkány Napóleonnak kettős énjéről: rávilágít a szakirodalomban is gyakran emlegetett Zárkány – Timár Mihály párhuzamra is, hiszen mindkét regény tulajdonképpen a kettős élet okozta konfliktusokat helyezi középpontba.¹⁵ A kettős én problémáját felsorakoztató művek esetében Fried szerint nem karrierregényi főszereplőkről beszélhetünk, akik az előrejutás érdekében adnák fel erkölcsüket:

Jókai regényeinek egyik-másik főszereplője nem azért rendelkezik kettős énnel, mert mindenáron előbbre szeretne jutni [...], hanem részint azért, mert titkuk, hajlamaik, vágyódásaik ellenére teljesíteni kell bizonyos kötelezettségeket, nem léphetnek ki „világ”-meghatározottságukból, nem leplezhetik le magukat anélkül, hogy előre nem látható és kevésbé ellenőrizhető folyamatokat ne indítanának el.¹⁶

14 *Az élet komédiásai* kritikai kiadásának jegyzetében Kulcsár Adorján próbálja felkeresni a regény alakjainak mintáit, ám csak hallomásokat tud rögzíteni. (673). De már önmagában az az olvasói attitűd érdekesnek bizonyul, hogy mivel Jókai regényének történéseit saját jelenébe helyezte, az olvasók számára asszociációs teret nyitott meg, azzal pedig, hogy nem adott meg egyértelmű referenciális pontokat, arra is lehetőséget adott, hogy akár több emberre, helyzetre is vonatkoztassák az olvasottakat.

15 FRIED István, *Megosztott személyiség, én-kettőződés Jókai Mór regényeiben* = F. I., *Jókai Mórról másképpen*, Bp., Lucidius, 2015, 92–93.

16 *Uo.*, 88.

Az *arany ember* alapvető konfliktusa valóban visszaköszön Leon életének alakulásában is: minden „arannyá változik”, amihez csak hozzáér: akár egy magánéleti problémából születő elhatározás is remekbeszabott diplomáciai döntésként értelmeződik a külvilág számára. Az *élet komédiásai* azonban többrétűen mutatja be a problémát. Timár Mihály szétszakadásának oka a kettős kötelezettség, a gyermek és Noémi, illetve a Tímea iránti szeretet. Leon esetében azonban a szerelmi szál, az ilyen irányú köteleesség szinte csak az utolsó pillanatban lép be a képbe, addig viszont azért dolgozik, hogy feljebb léphessen, hogy visszaszerezze családjá korábbi hírnevét. A történet elején Leon tulajdonképpen választút elé állítja Líviát: engedi-e őt, hogy magasabbra érjen, de közben elhagyja szerelmét, vagy boldogan élnek együtt az Ilona-szigetnek nevezett kisebb birtokon, kényelemben (100–102). Ahogyan az Ilona-sziget az igazi Napóleon számára a száműzetés helye, úgy Leonnak sem hozhatja meg a boldogságot.¹⁷ A történet alakulása során ugyanis számtalan párhuzamos pártörténetet látunk, melyek lehetséges előképei, kimenetelei Lívia és Leon kapcsolatának.¹⁸ Az egyik ilyen kimeneteli variáció éppen Seregély uram és felesége, akik sokgyermekes családként élnek az „Ilona-szigeten”. Az ő életükből tulajdonképpen két momentumot emel ki a cselekmény: az egyik, hogy gyermekeik miatt folyton panaszkodnak – mely panasz csupán évdődés tulajdonképpen, de a nő mégis folyton azért aggódik, hogyan nevelik majd fel őket. A másik pedig, hogy egyik pillanatról a másikra elveszíthetik boldogságukat: egy elhamarkodott, külső, tőlük független elhatározás romba döntheti idilli boldogságukat. Seregély megjelenése a születésnapon nemcsak azt erősítheti Leonban, hogy Rafaela rendbe hozhatja azt, amit ő tönkretesz, hanem egy ilyen boldog, de rejtett élet kezdetének lehetőségét is felveti: a külső erő még-

17 Leon tulajdonképpeni nagyravágását vagy nyughatatlanságát erősíti az is, hogy bár Líviának megvan a választási lehetősége és ösztönösen hagyja a férfit, hogy kiteljesedhessen, míg az Ilona-sziget esetében Leon egy komplett jövőképet tár fel, a másik életút végét nem láthatjuk: nem terveket közöl, hanem tulajdonképpen arra kér engedélyt, hogy rosszat cselekedhessen. Be akarja biztosítani Lívia jelenlétét arra az esetre is, ha a karrier, az előrejutás érdekében mindenre hajlandónak kell mutatkoznia. De a boldog befejezés képe itt abszolút nem mutatkozik meg. (Vö. 96–102.)

18 Ezért is nagyon fontos a kétféle variációt feltáró befejezés és a Leonról ismertetett négy kép – ez a keret tulajdonképpen az egész regény variációs lehetőségeire ráirányítja a figyelmet.

sem képes arra, hogy egy ilyen idillt eltiporjon, hiszen teljesen független attól, hogy hol talál rájuk. Így Seregély karaktere nem csupán maradásra, hanem egyúttal a rejtett, a senki-szigeti lét felé terelheti Leont. Ez az életút pedig megfeleltethető éppen a regény befejezésének Japán variációjával, melyben Leon és Livia boldogan élnek egy a távoli országban.¹⁹

Az *élet komédiásai* ebből a szempontból is némileg összetettebben, sokkal jelképesebb, rejtettebb módon vázol lehetséges életutakat, a belső történeteket kevésbé világítva meg, inkább szimbolikus, a szereplők környezetében élők körében végbemenő eseményekkel prezentálva. A problematika összetettségét azonban nem csupán ez adja. A regény ugyanis nem kizárólag Leon kettős énjének útját mutatja be, hanem ezzel együtt Líviáét és Rafaeláét is. E három életút párhuzamosan halad egymás mellett, időről időre hatással vannak egymásra, de mindhárom a társadalom és a privát szféra összeütközését, a belső én különböző dilemmáit világítja meg. Bár a történet előterében e szereplők összefüggésében leginkább a szerelmi szálak kerülnek középpontba, egészen a gyermekkori évvodés és kötődés felvillantásától,²⁰ ám sorsuk másképpen is összefonódni látszik: a cselekmény fordulópontjai is híven mutatják, hogy a bonyodalmak elsősorban az Etelváry-família családi eseményeihez kötődnek, épp úgy, ahogyan a három karakter sorsát is némileg a családi élet bonyolítja. Míg Livia és Leon sorsát elsősorban a közösen elképzelt jövő teszi ki, Rafaela és Leon élete ellenpontoszza egymást: A herceg korábban Leon anyjába szerelmes, és ezzel Rafaela és az anyahercegnő is tisztában van.²¹ Hármuk dilemmája a privát szféra és a nyilvános szféra konfliktusából fakad, ám más-más szinten, különböző életutakat vázolván föl. Livia története kifejezetten női: a házasság dilemmájával küzd meg, nemcsak a társadalom elvárásaként megfogalmazva a herceg ajánlatát, hanem saját logikája szerint is, hiszen nem lehet biztos a másik érzelmeiben, ezért titkát sem fedheti fel, mert már a titok meglétében

19 Vö. 650–652.

20 Kezdetben nem tudjuk hogyan kapcsolódnak össze a fiatalkori szálak, csak az anyahercegnő elbeszéléséből értesülünk arról, hogy Rafaela már gyermekkorában undok Leonnal, illetve hogy Leon az aki ott van, amikor Livia apja meghal és rá is hagy valamit.

21 A helyettesíthetőség kérdését is felveti Rafaela és Leon története, ami annyiban itt is – akárcsak *Az arany emberben* – megvalósul, hogy a két ember egyszerre nem lehet boldog, hiszen Rafaela Leonba szerelmes, aki pedig Líviába.

nem biztos. Leon önmaga helyzetével nem elégedett, birtokait és a család (hír)nevét szeretné visszaszerezni. Rafaela pedig egy férfi ábrándját kergeti, időről időre nagy eszmékbe, nagy narratívákba helyezi szerelmi életét, érzelmeit elhallgattatva, különböző tervezett, regényes pillanatok alapján döntve.

Fried már korábban említett tanulmánya szerint Leon többféle életútját is felvázolja a regény. Négyet ezekből éppen azok a fényképek jelképeznek, melyeket Madame Corysande mutat.²² Dióhéjban a körülmények: Madame Corysande rendelkezik egy fotóalbummal, melybe ismerősei fotói kerültek be. Csak olyan fotók, amelyeknek Madame Corysande „el tudja mesélni a történetét” (38–42). Leon esetében négy képet is megismerhetünk, mind a négy különböző élethelyzetekben ábrázolja a férfit. Vele kapcsolatban azonban Corysande még három más ábrázoló képet is mutat: azoknak a nőknek a képeit, akiket Leon átvert, akik a férfi egyedüli szeretőjének hitték magukat. A történet azért érdekes, mert egyetlen kép „hiányzik” az albumból, mégpedig Leon negyedik szeretőjének arca, aki „a legszebb mind közül”. Rafaela kérdésére pedig az is kiderül, hogy Livia sem engedi, hogy lefotózzák: „aki emlékezni akar, emlékezzék rám anélkül is” (42). A cselekmény e pontján az olvasó még nem tudhatja, hogy ez a két hiány tulajdonképpen egy: Livia a negyedik szerető. Tehát ha Livia fotója bekerülne a kihagyott helyre, azzal az átvert szeretők sorához csatlakozna. A fotóalbumba kerülés így tulajdonképpen az egész regény dilemmáját kicsinyítő tükörként jeleníti meg, kettős kérdést helyezve a középpontba: vajon melyik lehet Leon útja, illetve vajon Livia sorsa mi lesz: a fotóalbumba kerül elhagyott szeretőként, vagy végül összeköti életét Leonnal?

A fotóalbum képeinek lehetséges életútverziókként való értelmezése szoros kapcsolatban áll a regény végének befejezetlenségével is. Ahogy a cselekmény halad, Livia egyre inkább kiiródik a történetből – a kép hiányából²³ fakadóan már nincs, ami elevenen emlékeztesse Leont

22 Fried a négy életutat a korábbi Jókai-regények négy életútjával is azonosítja. FRIED, *i. m.*, 95.

23 Az album hiányzó képe természetesen csak a publikum, a nyilvánosság felé közvetített szféra „képhiányát” jeleníti meg, mert igazából Leon őriz egy képet Líviáról, amelyet néha elő is vesz, hogy megnézzé, azonban ahogy a nyilvános szféra térnyerése bekövetkezik, Livia „láthatatlanná” válik számára, az önmagának őrzött emlék ellenére is.

arra, hogy várnak rá. Nem véletlen, hogy végül a kézírás, a legközvetlenebbül Líviához kapcsolódó jel, ami miatt úgy dönt, hogy kilép az adott társadalmi kereteiből. A regény két lezárása éppen a személyek azonosítása miatt bizonytalan: Lívia visszavonultsága, személyének felismerhetetlensége is segíti, hogy inkognitóban maradhassanak. Az első alternatívában a francia utazó jégge fagyva talál egy párra egy magas hegy tetején (647). „A szerző *) alatt megjegyzi: az eset tán összefüggésben van annak a magyar ifúnak a rejtélyes eltűnésével, ki pár év előtt párizsi diplomáciai körökben is feltűnt. Szerző is találkozott vele egyszer, s a halott arcvonásaiban hasonlatosságokat hisz fölfedezhetni.” (648) A történet azonban azért nem megismerhető, mert Líviáról semmi sem tudható, az ő azonosítása, éppen azért, mert Leon szinte egész életétől távol maradt, nincs jelen, nem lehetséges egy külső szemlélő számára. A másik lehetséges befejezésben pedig, bár a feleség kék szemei gyanússá teszik, hogy nem japán ősökkel rendelkezik, ahogyan az ismeretlen pár állítja, az azonosítást Leon arca hozza meg.²⁴ Lívia személye az, ami Leont elvonhatja a nyilvános élettől, akár a romantikus sablonként felmerülő közös halálban, akár a boldog befejezés felől, így vizuális felismerhetetlensége a privát szféra megtestesülése lesz.

Lívia teljes életútját a névtelenség, a kívülállóság határozza meg. A történet vége felé megtudhatjuk, hogy apja halálos balesete után került Etelváry herceg gyámsága alá. Kívülállóságát az is jól mutatja, hogy ő az egyetlen, aki olyannyira névtelen marad, hogy családnéve sem derül ki a regényből. Ahogyan már értelmezésre került, ezt a titokzatosságot, a belső én feltárásának lehetetlenségét mutatja Rafaela jellemzése a regény elején Líviáról: a fehér homlok, mely akárcsak a biblia, megfejtethetlen titkokat rejt. A szentség és Lívia kapcsolatára, éppen a jóság és a titokzatosság párhuzamában nemcsak Rafaela hívja fel a figyelmet, hanem Etelváry Madeleine is, aki halálát követően a zárdavezetői pozíciót szánja Líviának életútként. Szintén Fried tanulmányában olvasható, hogyan is működik az anyahercegnő tudásrendszere: egyszerre alapoz az empiriára, de ugyanakkor valamiféle tudományos magyarázatra, emiatt pedig tulajdonképpen mégsem tudja értelmezni a látható dolgokat maga

24 „Hanem most már kezdek rá emlékezni, hogy láttam én egyszer annak a férfinak az arcát – valamikor – Berlinben egy nagy ünnepélyes táncvígálmalkalmával: akkor meg is mondták a nevét; de már elfeledtem. – Úgy hasonlít hozzá.” (652)

körül.²⁵ Ezért ért mindenkit félre és csak a társadalom számára mutatott ént képes meglátni. Bár a karakterek ritkán esnek ki társadalmi szerepükből, és mutatják meg valódi énjüket, de néha ez mégis megtörténik. Ám amikor egy-egy pillanatra megmutatkozik, hogyan is éreznek igazából, senki nem tud olvasni a jelekből. Ezek a jelek a regényben többnyire vizuális jelek: elpirulás, elsápadás. A hercegasszony – ahogyan egyébként Rafaela is – képtelen értelmezni ezeket:

A hercegasszony annyira bele volt hevülve regénye tervezésébe, hogy észre sem vette, hogy az a leány elsápad, s szédülve támaszkodik a platánfának, gyámolt keresve kezével a felfutó repkény indáiban. (337)

A vizuális jelek értelmezésében azonban nem csupán ezek a példák említhetők: Rafaelát is sajátos módon ismeri meg az olvasó. A nő, saját külsejével kapcsolatos reflexiói önképéről, belső problémáiról tanúskodnak. Először saját szépségét taglalja Líviának,²⁶ majd ugyanezeket a tulajdonságokat kifordítva értelmezi:

Hát legelőször is ez a termet. Mi szükség volt nekem ily magasra felnyúlnom? Szobrász-mintaképnek növekszem-e? Minden embernek a feje fölött látok el. Más nőnek zsámolyra kell felállni, ha beszélni akar velem. Mért nem vagyok inkább alacsony, hajlékony, eleven mozdulatú? Aztán nem nézhetem a hajamat undorodás nélkül. Miért szőke? Lenne inkább veres! De ha már a szemem fekete, miért nem fekete a hajam is? Kedvem volna pert indítani a gondviselés ellen, hogy ha már szőke haját adott, mért nem adott hozzá legalább kék szemeket? (10)

25 FRIED, *i. m.*, 88.

26 „Hah! szeretnék tűt szúrni a nyelvébe annak, aki azt mondja szemembe, hogy szép vagyok. Hiszen tudom, hogy az vagyok! Van tükröm, van szemem, látom magamat. Termetem magas, sudár, szoborszerű; vállaim, karjaim gömbölyűek; vonásaim szabályosak; arcszínem fehér és piros; ajkaim teltek; fogsorom fehér és rendes; szemeim nem kicsinyek, s van bennük elég kevésység és tűz; hajam leeresztve térdemig betakar, s aranyat játszik nap nélkül is. Ez csak elég szépség. De ha én nem tetszem magamnak!” (10)

A történet ezen kezdeti pontján (10) szinte csak a cím ad kiindulási pontot számunkra az elhangzottak értelmezését illetően. Ez pedig elsősorban a színház, a komédia, a játék fogalmi körét, hangulatát teremti meg az olvasónak. Így ez a rövid jellemzés, mely azzal indul, hogy a hercegnő világossá teszi, hogy tisztában van szépségével, pusztán álszentségnek, komolytalan felvetésnek tűnik. Bár a történet nem bocsátkozik mély, lélektani fejtegetésekbe a hercegnővel kapcsolatban, de az nyilvánvalóan látszik, hogy az anyának nagy szerepe van abban, ahogyan Rafaela önmagát látja. A pozitív, szépség értékkel rendelkező tulajdonságainak elértéktelenedése az anyához köthető. Amikor találkozásukra sor kerül, az anya többször is szépsége miatt kárhoztatja, mert szerinte ez csupán meggondolatlansággal társul, „bohónak”, „rigónak” nevezi, aki képtelen odafigyelni intelmeire.²⁷ Rafaela a fentebb olvasható önjellemzésben épp olyan ellenvetésekkel él, melyekkel az anya is kárhoztatja, miközben az egész regényben egy romantikus sémákra építő szerelmi beteljesülést keres, melyben végre megtalálhatja önmagát. Képtelen kilépni ebből a szerepből, Líviára is szeretné kiterjeszteni azt, ezzel szinte megismételve az anya beszűkültebb nézőpontját.

A regény vizuális impulzusainak olvasata egy olyan karakterépítést vázol fel, mely tulajdonképpen elmélyíti a szereplők érzelmi világát. Jól látható, hogy Rafaela esetében a saját külső tulajdonságok, a tükörkép értelmezése nem csupán egy játékos párbeszéd, melyben Rafaela önmagát ostromozva éppen azt kívánja elérni, hogy megdicsérik, hanem mély, összetett problémára világít rá. A három fő életút közül kettő esetében viszont a képek, illetve a képek iránt tanúsított attitűd egy összetettebb karakterképet vázol föl. A vizuális benyomások, a képiség így egy olyan olvasásmóddhoz nyújt kapaszkodókat, mely a karakterek problémáinak összetettségére is jobban rávilágít. Az *élet komédiásai* címében szereplő „komédiás” megnevezés többszörször is így a három szereplőre vonatkoztathatóan egyszerre hordozza a nevetséges-

27 Etelváry hercegnő, az anya, éppen a „fizikai nevelés” elutasítását látja hibának Rafaela esetében – szerinte a megfelelő fizikum, a korabeli orvoslás ismerete fontosabb még a morálnál is, ezért kellene követnie lányának többek között a nedvkortan alapelveit is. Így a fizikumnak nem a szépség hordozójaként van jelentősége, melyben Rafaela jeleskedhetne, hanem a betegségek támadása ellen kell felkészülve lennie. Ez az anya részéről nyilvánvalóan túlhajtása annak, hogy másik gyermekét éppen „életrendje” miatt veszítette el.

séget, de ugyanakkor mélységében az egyes személyiségek tragikumát is, olyan problémákat, melyek lehetetlenné teszik, hogy életüket ne játszva éljék. A regény lezárásának eldöntetlenségéből fakadóan pedig tudjuk, hogy a játékból való kilépésnek akár tragikus következményei is lehetnek.

A (vad)romantikus fikció megjelenése Jókai Mór *Párbaj Istennel* című elbeszélésében

Jókai novellisztikája

Jókai Mór elsősorban regényírói munkásságáról ismert, több száz munkája emelte őt be a magyar irodalom kánonjába, a superkánonba tagozódva. Felmerülhet a kérdés, elbeszélései hova sorolhatók, milyen szintjén állnak a kanonizáltságnak. Jókai maga is úgy vélekedett a novelláiról, miszerint „*Novellen sind meine schwache Seite*”.¹ Novellisztikája sem olyan erős, mint a későbbiekben két elbeszéléskötetével a magyar irodalmi életbe berobbanó Mikszáth Kálmáné, azonban néhány szöveget megvizsgálva látható, hogy az író állítása megcáfolható.² Novelláit főként az általa szerkesztett hírlapok, folyóiratok közölték, később kötetbe rendezve szinte mindegyik megjelent, mégsem váltottak ki a szakmában akkora visszhangot, mint regényírói munkássága. Szilágyi Márton vetette fel legutóbb a Jókai-novellák újraolvasásának a kérdését.³ Lehetséges lenne tehát, hogy a Jókai-értés megújításában a rövidtörténetek a korábbihoz képest nagyobb szerepet tölthetnek be?

- 1 Jókai Mór, *Elbeszélések 1861–1862*, s. a. r. TARJÁNYI Eszter, Budapest, Ráció Kiadó, 2012, 196.
- 2 Erre utal a kutatók érdeklődésének felélénkülése a téma iránt. Nemrégiben Balatonfüreden rendeztek konferenciát Jókai-novellisztikájával kapcsolatban, ahol számos új, érdekes megközelítési szempont felől fordultak a rövidtörténetek felé.
- 3 SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista* = „... Író leszek, semmi más...” szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Tempevölgy könyvek 19, 2015, 32.

Ez azonban nem kell, hogy erőltetett esztétikai újraértékeléssel is járjon. Ide kapcsolódik Jókai kétségtelen és gyakran megállapított erénye: a „nagy mesemondó” sztereotípiája. Ebből kiindulva egy elemzés folyamán kitűnhet, hogy az író már az alkotás folyamata közben determinálta művét a (nagy)regények közé: hiszen egy *Kőszívű* vagy *Lélekidomár* cselekményét konstruáló szerző esetében a kis terjedelemmel bíró műfaj logikai felépítésének feszessége, a terjengős(nek vélt) leírások elhagyása nem mindig sikerül(t).

Jókainál talán még egy aspektus miatt sem lehetett sikeres novellaírói karriert álmodni: regényeiben jellemző kiszólások, narrátora (vagy narrátorai) beszédmódja sokszor játékos, figyelemfelhívó jellege sem volt összeegyeztethető az elbeszéléssel. Novelláiban ezért gyakran „kisiklik” a cselekmény folytonossága a narrátor folyamatos közbeszólásai miatt, így nemcsak a logikai felépítettség feszessége tűnik el, hanem a regényeiben érvényesülő, többszálú cselekménymondás játékos jellege is.⁴

A vadromantikus stílus paródiaszerű rájátszásának lehetőségei

Bár a „romantikus Jókai” sémája és e kijelentés bizonyossága manapság sokkal kevésbé tűnik egyértelműnek, mint hajdanában, egy 1871-ben készült Jókai-elbeszélés rendkívül jó alkalmat kínál a romantikus képzelőerő narratív működésének a vizsgálatához. Fried István nemrégiben közreadott tanulmányában⁵ elemzi a *Párbaj Istennel*t, kiemelve a német Ritter und Räuber Roman-nal meglevő hasonlóságát, az esetleges rájátszás lehetőségét. Felhívja a figyelmet a novella romantikus aspektusaira, a végzetdrámákra való áthallást vagy a valós történelmi események narrálását, átdolgozását.

Meglátásom szerint nemcsak ezekre a műfajokra történik utalás, hanem ezeken túl, átfogóan inkább a vadromantikus stílusra való rájátszásnak tekinthető Jókai elbeszélése. Amit Fried romantikus hatásnak értelmez, számomra a stílusirányzat paródiájává válik. Némely esetben érzékelhető, hogy a romantikus cselekményszövés paródiájára épülő

4 Nem jut idő kibontására, így kissé sután rajzolódnak ki egyes novelláiban az erre vonatkozó megjelölések.

5 Vö. Fried István, *Egy „regény”-es végzetdráma Jókaija* = „... Író leszek, semmi más...”, i. m., 15–31.

karakterek megalkotásában a túlzott kedélyesség dominál (pl. a négy vadász találkozása a havasokban), illetve kiemelhető célorientáltságuk hiánya (Isaszeghy és családja). Utóbbinál az is szembevetendő, hogy nemcsak motivációjuk indítéka nem kerül napvilágra, hanem mintha bábként sodródának az eseményekkel. (S Tiborcz az, aki e tehetetlenség ellen „fellázad”, kitörve az ősi átokból.) Jókai mintha direkt módon alkalmazná a romantika stílusjegyeit, ám halmozottan, ellentétes hatást érve el: a valóság illúziója helyett bonyolult utalásrendszer szövődik. Nem nevezném egyértelműen paródiának a novellát, de a romantikus séma stílusjegyeinek gyakori alkalmazása miatt bizonyos kontextusban érintheti ennek határait.

Fried István nagy háttérismeretet megmozgató munkája a szöveg első értelmezése, mely kijelölte az elbeszélés irodalomtörténeti helyét és felfigyelt a hatástörténeti lehetőségekre is. A szövegben elbújtott jelek feltárása viszont abban segíthet, hogy a teátrálisan romantikusnak nevezhető klisékkel történő játék is feltárlhasson.

*Párbaj Istennel*⁶

A novellánál nem támaszkodhatunk egyértelműen az író véleménye által determinált értékrendre, hiszen nem nevezhető gyenge elbeszélésnek. Jelen esetben első pillantásra sablonnak lehetne minősíteni a címadást⁷

6 Az elbeszélés az *Igazmondó* című politikai hetilapban, az *Olvasnivalók tárháza* részben jelent meg 1871. február 19. és április 23. között. Első kötetbeli megjelenése a *Föld felett és víz alatt* cím alatt található 1872-ben az Athenaeum Kiadónál. (A kötet alcíme a *Regénykéek*, és 5 elbeszélést tartalmaz: *Párbaj Istennel*, *A magyar Faust*, *A nők a tűzhely mellett*, *A két léghajós*, *A csigák regénye*.) Jókai a novellát eredetileg németül, Julius Rodenberg lapjában, a *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*-ban (amit 1867 és 1873 között szerkesztett) publikálta. Kertbeny Károly hívta fel Jókaira Rodenberg figyelmét, hiszen a *Salon* korábban Turgenyev és Erckmann-Chatrian novellát is közölt, így Kertbeny közlésre ajánlotta a magyar írórt. Vö. JLev II. 481., 482., 483., 484., 502., 503., 504., 509., 510., 511. számú levél = *Jókai Mór levelezése (1860–1875)*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975, 278–282, 306–318, 324–334. A későbbiekben ez a novella lett az író akadémiai székfoglalója is. Vö.: JLev 506–507. = *Uo.*, 321–322. A tanulmányban közölt oldalszámok forrása: JÓKAI MÓR, *Párbaj Istennel* = J. M., *Föld felett és víz alatt*, Pest, Athenaeum Kiadó, 1872.

7 Gyulai Pál eleinte kirívónak tartja, hogy székfoglalójaként mondja el Jókai az akadémiaán. Szerinte az első osztályba inkább irodalomtörténeti munkákat adnak elő,

vagy a végzetre utaló vadromantikus hatásra törekvő írói attitűdnek, de többről lehet szó: ami a történetszálon az említés szintjén jelenik meg a keretes szerkezetben, az Isaszeghy karakterének motiváltságát adja. Párbaja Istennel több síkon folyik: a várnagy átka, amelyből kiindul egy klasszikus vadnyugati lövészváltás (félig csak, hiszen Isten villámokkal válaszolt), fia gyilkossága és a kardcsapás, ami a megkezdett utat folytatta a család (rém)történetében.

A szerkezet szintjén tűnik elő az a momentum, melyet már korábban is említettem: Jókai a (nagy)regényeiben szabadosan használta az idő érzékeltetését, de ami egy regény esetében nem feltűnő jelenség (hiszen nem feltétlenül a tér és idő összefüggései alkotják az események főszálát), addig egy elbeszélésnél nem lehet ennyire megengedőnek lenni. Észrevehetően az első és az utolsó párbajleírás az Istennel való megbékélés jelenetei sikerültek a leghosszabbra, holott ezekben nyilvánul meg a legcsekélyebb időbeli távolság. A bevezető résznél a tájleírás, illetve a természeti képek megjelenítésénél Jókainak azonban sikerül röviden megragadni s megteremteni az atmoszféra sejtelmességét, az alföldi pusztaság mitikus környezetbe illő változásainak érzékeltetését. Reflektálás is történik a címre: az ördögszekér és a királygyertya szegélyezte róna a pusztaság szimbóluma, a nap hanyatlása pedig – ahogy a sáskaraj megjelenik –, a kígyó alakjának képzettársítását vetíti előre. Ahol a természet összecsap az emberrel, a pokol manifesztálódik: az egyiptomi sáskajárás magyar miliőbe helyezése azonban nem pusztán a pogányság misztériumára való visszacsatolás.

És néhány nap mulva a jó bajorok is meglátták az égen azt a csodálatos felhőt, mely majd egy nagy S betű alakjában jön, majd a görög Σ-mát utánozza, majd kígyó, majd sárkány, majd Roch madár... (19)⁸

ritkábban szépprózait. Mindezek mellett pedig túl didaktikusnak tartja a címadást, már-már szenzációhajásznak. (Vö. JLev 506.) = *Jókai Mór levelezése (1860–1875)*, s. a. r. OLVÁNYI Ambrus, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975, 321–322.

8 Az elbeszélésben többször megjelenik Roch-madár: „... Hanem elébb még, mielőtt az erdei lakhoz elérnének, meg kell küzdeni azzal az égi csodával, mely sebesen közeledik odafenn. Már a fél eget elfogta, s most olyan az alakja, mint az óriási Roch madaré, két szárnya a láthatár két szélét éri. Fekete, világítatlan tömeg, mely sugárt nem fogad be. Most a földre kezd leszállni, hömpölyögve, mint valami fekete láva, mint egy füstgomoly, melynek élete van. És közeledtében oly siketítő zugást

Látszólag felvezető szerepe van az előbbi jelenetnek, ám ahogy Dávidházi Péter rámutatott a *Hamlet* hasonló motívuma alapján,⁹ ezek nem tekinthetők véletlennek: fontos poétikai szándéktól vezérelve jelennek meg a szövegben egy adott helyen. A látvány értelmezése zajlik a befogadók előtt: a felhőolvasásban az irodalmi művek értelmezője magára ismerhet. Az itt megjelenített jelenetben egy vizuális alakzat segítségével reflektálhat az alkotó, s kelthet képzetet a befogadóban: a jel változékonyságát jelzi, és vele a jelentés rögzíthetetlenségét.

Jókainál rejtett érzékelési folyamatként jelenik meg a sáskafelleg, egységbe rendezve a befogadónál a külvilág felől érkező ingereket.¹⁰ Az 'S' majd görög betű, kígyó, sárkány és végül madár alakban megjelenő állatsereg folyamatosan változó kinézete különböző értelmezési lehetőségeket vet fel. Nincs egységes koncepció, a narrátor sem tud állandósult képpel szolgálni. De – ahogy a modern filozófia is felteszi a kérdést –, hogyha ez a szabad látás (hallgatólagos értelmezésünk) megszűnik, kinek az akarata szerint kell értelmezni az ábrát? Jókai narrátora nem írja elő, hogy milyennek kell látni a képet a befogadónak/olvasónak, ezáltal a betűjelből állatalakká váló kép jelentése kifejtetlen marad.

A hatalom és értelmezés kölcsönhatása zajlik a befogadók előtt elrejtve ebben a jelenetben. Egy alá-, fölérendeltségi viszonynak a megjelenítése van megfogalmazva a folyamatosan változó, sosem megfogható alaki jelenségben. Ebből a szempontból azonban véleményem szerint továbbra sem lehet egységes látásmódot vinni az értelmezésbe. Egyrészt lehetséges, hogy Dávidházi tanulmányából kiindulva Jókai az írói attitűd megzabolázhatatlanságának szimbólumát írta le saját felhő jelenetébe. Az, hogy kétszer is megjelenik az elbeszélésben különösen erős hangsúlyt ad neki. A jelenet utolsó alakja a Roch-madár (Roc-madár) az *Ezeregyéjsza-*

hallat, mintha egy tenger forró zsir süstörögne, mintha milliomszor milliom kereplő szólalna odafenn.” Ld. JÓKAI, *Párbaj Istennel*, i. m., 9–10.

9 Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Teve menyét, cethal, Ellenállásunk (felhő)próbái Shakespeare-től Aranyig* = D. P., *Per passivam resistentiam*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1998, 65–83.

10 A valaminek látás problematikáját a későbbiekben Wittgenstein boncolgatta az 1940-es években. A közvetlen tapasztalatot az interpretáció során Wittgenstein szerint mindig egy közvetett leírás követ, melynek értelmében kettéválnak a látás és az aspektuslátás fogalmai. Nem interpretáció történik, hanem a befogadó felismerésén múlik a látás aspektusának értelmezése. Vö. LAKI János, *A KACSANYÚL, Wittgenstein és az aspektuslátás szemantikája*, <http://epa.oszk.hu/00100/00186/00004/laki.html>, (2016. 05. 22.).

ka Szinbád-meséiben (különösen a második utazásában) tűnik fel, illetve Thackeray 1847–48-ban keletkezett *A hiúság vására* című regényében is: ott Szinbádot repíti fel a felhők közé a madár.¹¹ Később, 1912-ben Apollinaire *Égővén*ben válik mitikussá ez a kép.¹² Másfelől az átalakulássorozat értelmezhető úgy is, hogy a vadromantikus témát intellektualizálja, jel-elméleti lehetőséggel ruházza fel. A folyamatos változás¹³ – mely az 'S' betűből indul ki és a Roch madárban fejeződik be –, valamint az az epizód, amelyben a síkság tengerrel való azonosítása miatt a rablólovagok tengeren sodródó kalózzokká válnak, a romantikus elemek halmozása. Az elbeszélés talán itt éri el a leghangsúlyosabban a paródiára való rájátszás lehetőségét. A Σ betű irodalmi jelentősége is ebben fedezhető fel: ahogy a narrátor összegyűjti a tudományterületek vonatkozási lehetőségeit látszólag egymástól függetlenül, az hasonlítható ahhoz, hogy a vadromantikus elemek egymás mellé halmozódnak. Itt nem Petőfi *Alföldje* jelenik meg, a termékenység és a haza motívuma, hanem nemezisük. Talán már itt elkezdődik a párba Istennel, hogy a cselekmény végére ez a pusztaság is termő vidékké változva igazolja a kibékülés eseményének hangsúlyosságát. A romantikára jellemző tragikumfelfogás bevezetésére alkalmazott képek és leírások sorozata a környezet megalkotása folyamán vetítik előre a cím motivikusságát.

11 William Makepeace THACKERAY, *Hiúság vására*, Debrecen, Európa Könyvkiadó, 1982, 58.

12 Rabbi Benjamin Tudela írt először a madárról, mely egy egész hajót emelt föl a tengerről, s szállított egészen a sivatagig. A tudományos kultúra néhány 19. századi elmélete: az egyik ilyen szerint a Roc az afrikai strucc túlzott leírása. Valószínűleg Afrikában a struccot nézhatték Roc madárnak, Madagaszkáron pedig az elefánt-madarat. Minden bizonnyal az Indiai-óceán térségében él, s erről a környékről származik. Keleten van egy ismert legenda, hogy az Indiai-óceán felett egy hatalmas madár uralkodott. A Roc-ot Marco Polo terjesztette el – a *Nyugat utazásai* című művében –, majd később megjelent az *Ezeregyéjszaka* meséiben – az „Abd al-Rahman”-ban, és a *Szinbád, a tengerész* című alkotásokban. A Roc-ot azonosították az etióp szent könyvben: a madár szállította az utolsó áldott farönköt Salamon királynak, hogy be tudja fejezni a templomát.

13 Az andereggi meghatározást felhasználva az itt megjelenő fikció és fikcionalitás egy kommunikációs mód modelljeként szolgál: az az esztétikai keret, amelybe Jókai narrátora helyezi a történetet, nem egyértelműsíthető. Vö. Johannes ANDEREGG, *Fikcionalitás és esztétikum = Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 1998, 45.

Az elbeszélésben Mária Terézián kívül említésre kerülnek valódi történelmi alakok, mint például Lacy (Lascy), Daun, illetve Kaunitz. Nagy-L. István, *A császári-királyi hadsereg 1765–1815 Szervezettörténet és létszámviszonyok* kötetében hosszasan elemzi a Lacy tábornok által végrehajtott hadseregreformot.¹⁴ Karaktere az elbeszélésben nem kap hangsúlyosabb szerepet, s a narrátor következetesen a ritkább használatú Lascy néven azonosítja. Daun tábornagy (1705–1766) alakja sem karakterizálódik.¹⁵ Ugyanakkor kimarad az elbeszélésből Újházy Ferenc és Hadik András, aki 1757. október 16-án érkezett meg Berlin alá, s elfoglalta, majd megsarcolta a porosz fővárost. Hadik a hétéves háború legmerészebb manőverét hajtotta végre, mely komoly szégyent jelentett a porosz hadsereg, de maga Nagy Frigyes számára is.¹⁶ Jókai narrátora mintha szándékosan felejtene ki a hadvezérek felsorolásából. Ha valóban élt történelmi alakokat vonultatott fel, Hadikék miért maradhattak ki? Jókait ismerve feltételezhetünk véletlenséget, ugyanakkor szándékos írói munkát is.

A Kaunitzok említése valódi tényeken alapul: gróf Wenzel Anton Kaunitz (1711-1794) Mária Terézia udvarában volt államférfi (az Udvari és Államkancellária élén állt 1753-tól),¹⁷ így Agatha udvarba kerülésének momentuma szintén lehet a valóság által inspirált. (A Tyffenburgok elnevezés esetleg a baden-württembergi Offenburgból szójátékkal kihasadott fantazmagória lehet.) Az Eszterházy név megemlítése valószínűleg az utókor által csak „pompakedvelőként” (erre utalhat jelzésértékűként a

14 NAGY-L. István, *A császári-királyi hadsereg 1765–1815, Szervezettörténet és létszámviszonyok*, kiad. Gróf Esterházy Károly Múzeum, Pápa, 2013. A kötetben tárgyalt korokban két fontos reformmunkálatról esik szó, s az elsőt II. József vezetésével Lacy tábornok végezte. A tábornok gyalogsági szabályzata 1769-ben jelent meg nyomtatásban, és a már meglévő szervezetet taglalta. Az 1764-es rendszert is ő dolgozta ki, így nyugodtan nevezhető Lacy-féle gyalogsági szervezetnek is.

15 Ő a hétéves háborúban, a porosz király, II. Frigyes felett győzelmet aratott Kolinnál (1757) és Hochkirchnél (1758); az osztrák hadsereg átszervezője 1748-ban, a bécsújhelyi katonai akadémia felállítója. Ld. H. KAKUCSKA Mária, *Gvadányi József levele Orczy Lőrinczhez*, ItK, 2004/4, 505–506.

16 TARJÁN M. Tamás, *1757. október 16. Hadik András megsarcolja Berlint*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1757_oktober_16_hadik_andras_megsarcolja_berlint/, (2016. 09. 27.).

17 HERBER Attila, MARTOS Ida, MOSS László, TISZA László, *Történelem 4, 1500-tól 1789-ig*, Budapest, Reáltanoda Alapítvány, 1997, 275–276, ill. 331.

Potsdamból elhozott arckép és fuvola) ismert Miklóst (1714–1790) takarja, akit a hétéves háborúban (és a kolíni csatában) végrehajtott tetteiért kétszer is kitüntettek a Mária Terézia-renddel, 1859-ben pedig altábornagy lett. Arra azonban nincs bizonyítható adat, hogy valóban ő foglalta volna-e el Potsdamot.

A főbb karakterek megrajzolásában nem támaszkodhatunk valós történelmi adatokra, hanem Jókai gyúrta össze őket vélt vagy valós jellemvonásokból. A legrészletesebb bemutatásra Isaszeghy Gábor, a dinasztia megalapítója kerül, párba Istennel determinálja családjá történetét. Már-már homéroszi vagy shakespeare-i fordulatokat idéz sorsa. Fia ugyanakkor nem oidipuszi alkat, nem bánja meg apagyilkosságát – legalábbis a narrátor nem rendelkezik erről információval –, de Gábor sorsában emlékeztethet Machbeth-re, hiszen ő is feleségének köszönheti későbbi sorstragédiáját, családjának lassú széthullását.¹⁸ S családtrótténétét Jókai 1858-as regényével, *Az elátkozott családdal* lehetne egy másik elemzés folyamán összevetni.

A Beleznay-gyilkosság

Isaszeghy karakterét és a végzetdrámákba illő család történetét Jókai minden bizonnyal az 1819-ben történt Beleznay-gyilkosságból merítve alkotta meg. A korabeli tudósítások szerint a zsarnoki természetű bárót fia agyonlőtte, akit ezért 1819. június 21-én lefejeztek. A család aztán elszegényedett, férfíágon hamarosan kihalt: az utolsó Beleznay, III. János 1842-ben halt meg Pilisen.¹⁹ Jékely Zoltán gyűjtötte össze és rendszerezte az eseményről fennmaradt adatokat.²⁰ Ahogy Fried István bemutatta, mindenekelőtt Széchenyi István naplója tekinthető primer adatközlőnek – részletes leírásai folyamán közli tapasztalatait az esettel kapcsolatban –, de Szemere Pál visszaemlékezéseiben is feltűnik a család

18 Ugyanakkor érdekes, hogy párba Istennel talán párhuzamba állítható Ady istenes verseivel.

19 NAGY Iván, *Magyarország családai czimerekkel és nemzedékrendi táblákkal I.*, Pest, kiad. FRIEBEISZ István, 1857, 281–283.

20 JÉKELY Zoltán, *A Pusztítás génuszai, Találkozások a Beleznay-esettel*, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/JEKELY/jekely00924/jekely00943/jekely00943.html>, (2016. 09. 26.).

története. Másrészt Jékely megemlíti, hogy valószínűleg Lenau-t olvasva is felidéződhetett Jókaiban a család végzetes története az Isaszeghyek karakterizálása folyamán.

Beleznay nevét – de nem azt, aki 1819-ben megölte az apját – Jókai későbbi, 1893-as *Trenk Frigyes* című regényében is megemlíti, valamint ebből a novellából hiányzó Hadik Andrást is. Beleznay neve itt – ahogy a sajtó alá rendező beazonosította – Beleznay Miklós (1673–1754) altábornagyot jelenti. Lehet, hogy az azonos nevek miatt kapcsolódott össze a két különböző személy:

A kollini ütközet után, melyben a lotharingi herceg Frigyes király fölött fényes diadalt aratott: egy hadtest, Hadik tábornagy alatt, egész Berlinig nyomult előre. Vele jártak az új szabadschapatok, akik vitézségben még Trenk pandúrjain is túltettek, vezetőjük volt Beleznay. (*Kinek nevét a Conversations Lexiconok szerkesztői, még a magyarok is ignorálják. Az utóbbiaknak jó volna Nagy Iván Magyar családok névtárát figyelembe venni, s a kíváló magyar tipikus alakokat az őket megillető helyre beiktatni.*) Megtörtént 1898.²¹

Fontos kiemelni a névadás etimológiáját a novellában: Ottó és Tiborc neve Katona József *Bánk bánja* után erős képzettársításokat eredményezhet. A drámában Ottó Isaszeghyre hasonlító démonizált karakter, Jókai-nál rokonítható korábbi regénye, *Az új földesúr* magyarosodott katonájával (ahogy Fried is utal erre).

Mindketten németek (osztrákok) voltak, de csak egyikük számára sikerült a kitörés a végzetes szerepből. Ankerschmidt esetében megfeleltetési kényszer is közreműködhet a párhuzam megalkotásában: esetében a magyarosodás gyorsan, szinte átmenet nélkül zajlik le, addig az 1871-es elbeszélésben Siebelmann-nál nem egy emberéleten belül történik. A novellában az identitás fokozatos megváltozása hitelesebben van előkészítve és a befogadók elé tárva. Valószínűbbnek tartom, hogy az 1862-es *Az új földesúr* esetében a magyarázat talán abban áll, hogy a befogadók fogékonyabbak voltak a hirtelen átalakult személyiségre a forradalom időbeli közelsége miatt, míg 1871-ben ez a folyamat már sok-

21 JÓKAI Mór, *A két Trenk, Trenk Frigyes*, s. a. r. RADÓ György, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 357.

kal nyugodtabban, lassabban zajlott le. Az olvasóközönség nem igényelt egyfajta „megnyugtató idilliséget”, amit a korábban keletkezett regény sugallhat.²²

Katona említésével óvatosabban kell bánni: Asbóth Jánosnál, az *Ál-mok álmodója* végén felidéződik a dráma és Tiborc alakja Darvady Zoltán belső vívódásával komplementerként, itt azonban nem lehet ennyire egyértelmű kijelentést tenni. Valószínűsíthető, hogy Jókait inspirálhatta Katona: felesége munkája révén is rálátása volt a színházi életre, így értékelhette a korábbi pályatárs küzdelmét a színházért. 1848. március 15-én a *Bánk bánt* adták volna elő, azon a félbehagyott előadáson, amikor Jókait a színpadra lépve – a maga állítása szerint – megismerte a feleségét. Másfelől talán szociális érzékenysége sarkallhatta arra, hogy egy korábbi szenvedő karakteréből merítsen. De itt sem egyértelműsíthető az utalásrendszer, mint Asbóthnál: a két Tiborc nevében ugyan hasonló, sorsuk mégis különbözik. Tiborc karaktere a klasszikus romantika jegyében rajzolódott meg: a kezdeti végzetes hangulatiságot sugalló Isaszeghy-leszármazott egy békés, vegetáriánus homeopatává szelődött. A démoni karakter már-már krisztusi keresztet kapott, nem emeli fel szavát az elnyomás ellen (nem a Bánk báni értelemben vett elnyomás), eltűri azt, amit a végzet ráért: külsejében is már csak „összekancsalító” szemei emlékeztetnek egykori ősére, szinte Cecil testvéreként jelenik meg. Itt történik meg egy másik visszacsatolás az elbeszélés elejére: Isaszeghy Gábor fekete kenyeret és fekete retket vacsorázott, míg Tibornál és lányánál már méz, kenyér és aludttej került az asztalra. A démoni karakterből ekkor vált végérvényesen egy az ösztöneit kordában tartó, Tibornak induló, de megbékélt gróf. Akinél ugyan néha előtörnek az ősi ösztönök, de megtanulta kezelni őket.²³ S talán a legkiemelkedőbb motívum esetében, hogy az elbeszélés eleji „végzetes” napsugárra visszacsatolás történik: az arany égből egy csillag ragyog le majd Tiborcra, jelezve, hogy a párbaj a végéhez közeledik.

22 Ankerschmidt megváltozása Szent Pál megtérésével lehet egyenértékű. Míg utóbbinál a damaszkuszi út volt a vízvázlatzó esemény, addig 1862-ben lehet, hogy egy hasonló „pálfordulás” elősegítette a kölcsönös megbékélést a két nemzet között?

23 „Tiborc gróf arca elvörösödött, szemei egyszerre keresztbe villámlottak; néhány percig erőt vett rajta az a démon, mely vérben szokott megmosdani; hanem lassankint visszakényszeríté őt rabkalitkájába az a vaskéz, s az arc ismét elhalványult.” JÓKAI, 6. jegyzetben, *Párbaj Istennel*, i. m., 73.

Cecil esetében a látás-vakság metaforáját kell kiemelni: már az ókori görögöknél is fontos szerepet játszott egyes személyeknél ez a látszólagos sorcsapás. De a vak Teiresziasz vaksága csak a külvilágnak szól: belső látása által tud olyan dolgokról, amik a látó emberek előtt elrejtve vannak. Cecil ismeri az erdőt, minden utat, amely keresztülvezet rajta; ellátja a háztartást és gondoskodik édesapjáról. Ez a momentum értékelődik fel a romantikus képzelőerő által: ő az első lány az Isaszeghy-dinasztiában, ahogy a narrátor megfogalmazta korábban: ez volt a kulcs a megváltáshoz, a párbaj lezárásához.²⁴ Gyermeki ártatlanságában szemléli a világot, naiv érdeklődéssel fordul mindenki felé: míg ősei másokat rontottak meg, addig őt ártatlanságában egy idegennek kell megbolygatnia. Összevetve a korábbi, illetve későbbi Jókai hősnőkkel alakját szembetűnő, hogy mennyire egysíkúan van ábrázolva, szinte nincs is kibontva jelleme. (Talán itt is érvényesül az elbeszélés alkotta korlátok hatása, amely a nagyregényeit író Jókainál a karakterábrázolás rovására ment.) Esetében a látás metaforája a szerelmet is jelenti: a kettős vakság alól feloldozást nyert – gyermeki ártatlansága elveszett –, csak a testi vaksága maradt meg neki. A burkolt lánykérés és elfogadás metaforákba öltöztetése szintén biedermeieresen romantikus jelleget, bájta kölcsönöz az elbeszélés végének. Az olvasó pedig megnyugodhatott, hiszen a „kötelező boldog vég” megvalósult.

Az identitás átfarmálódása

Az elbeszélésben több dimenzióban jelenik meg az elidegenedés problémája. Egyrészt az ország elidegenítése szó szerint lezajlik: nem csak a hajdani Isaszeghy birtok kerül sziléziai iparoshoz, hanem az egykor nemesi uradalmak is osztrák nemesek kezébe kerültek; így lett magyar ember Brauenfels, Kahlenberg, Trautenau és Siebelmann urakból. Az elidegenítés esetükben elidegenedéssé válik, hiszen integrálódnak: tudatukban, viselkedésükben, világlátásukban magyarrá válnak – a vadászat alkalmával összekerült alkalmi ismerősöknek pusztán a neveik

24 „És soha a családban leány nem született, akinek adománya szeretni, békülni, expialni; mindig csak férfi, mindig csak gyűlölő, veszekedő, romboló társ... ötödízigen.” *Uo.*, 32.

jelzik egykori identitásukat, ám identitástudatuk végérvényesen magyarosodott.

Másrészt az Isaszeghy család tagjain: Gábor után csak Tiborcot ismerhetjük meg, de nála is inkább az ősökkel való párhuzamba állítás dominál, nem az egyéniségébe kódolt tulajdonságok bemutatása. Tudatos írói attitűd, hogy ne érezzen a befogadó szimpátiát az elesettekkel? Az említés szintjén előkerülő, névtelen leszármazottak csatája is a komikum határát súrolja – nem az együttérzését.

Egy harmadik szinten is megvalósul az elidegenedés: láthatóan szűkül a kör a novella folyamán (először egy ország, majd egy család, végül pedig egy birtok vált tulajdonost), s a csatárdi birtokról esik szó. Az egykori romantikus alföldi pusztaság előbb terjeszkedő és virágzó uradalmi birtokká változik, végül egy gépesített cukorgyárat kiszolgáló fejlett gazdasággá alakul. Első látásra nem romantikus, hanem realista, de a látszatrealizmus alatt a romantika lapul. Az ördögi alföldi róna képe nem merül ki az elbeszélés folyamán, hanem átalakul: a csatárdi uradalomba ékelődő hitbizomány – azaz erdő képében manifesztálódik. Az egykori pusztaság szerepét a vad, sötét és kiismerhetetlen, romokkal²⁵ szegélyezett erdő veszi át, amiről sötét titkok keringenek országszerte. Az iparosodott világ (a cukorgyár) képével ellentétben az erdő az, ami egy kis szigetként a boldog, egymás mellett élést szimbolizálja.

„*De ne prédikáljunk miszticizmust olyan felvilágosult században, mind a mostani(!)*”⁽³⁰⁾ hangzik az elbeszélésben a narrátor közbeszólása, holott a misztikum és a meseszerűség adja a novellának a bájt, amely felől ki lehet emelni. A schönhausen-i kincs megtalálása a fülbevaló tragikus kerettörténetének a kezdete. (A víz lecsapolása, a várnagy lányának látszólag felesleges önfeláldozása felidézheti az ókori görög tragédiák antik jellemeit.) A klasszikus testvérvírszály is ennek az antik vonalnak, illetve folytatásának a képviselője (pl. Antigoné fivérei, Claudius és Hamlet apja.) Az erdőben jelenlevő kis lakot kezdetben a misztikusság lengi körül. A vadhúson élő kegyetlen gazda, a disznófejű kisasszony rémképe

25 Moshe Barasch tanulmánya szerint a rom képe egy meghatározott teológiai történelemkonceptióba ágyazott motívum: hiszen összekötő elem lehet a jelen és múlt között, illetve történelmi jelképként is értelmezhető. A természet és az ember kapcsolatának bináris oppozíciójának manifesztálódása. Vö. Moshe BARASCH, *A rom mint történelmi embléma = Narratívák 8, Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 2009, 249–264.

illeszkedik az elvadult erdő képzetkörébe, mégis kiderül, hogy ellentétes a valóság a feltételezéssel. A befogadó nem kap feloldhatatlan ellentétet, ebben rejlik a romantikus képzelőerő nagysága: mindkét értelmezési lehetőséget össze tudja békíteni az elvadult erdő képével. Míg egyikben a kegyetlenséget kihangsúlyozva tornyosulnak a látogató fölé a fák, másik értelemben a regényesség látszata idéződik fel. A kezdetben hanyatló nap is kisüt az elbeszélés végére, megvilágítva a szereplőket: Tiborc megbékélést nyer, a fiatalok pedig boldogságot így a párbaj végérvényesen véget ér. Az utolsó Isaszeghy-utódnak, a lánynak a vaksága pedig a belső látás említésével, az átok feloldásával és az újabb generációknak az átalakulásával szinte jelzi a romantikusnak nevezhető elbeszélésmód látomásosságának az átalakulását, megszelídülését.

Most minden konklúzió helyett visszautalnék arra, miszerint a novella nem volt az erőssége Jókainak. Az elbeszélés rácsfol erre, számos értelmezési aspektust felvillantva egy érdekes Jókai-portrét tud megrajzolni a befogadó. Színesebbé teheti a sokszor fekete-fehérnek ábrázolt írófejedelem szüzséjét és felhívhatja a figyelmet arra a sajátosságra, hogy azok a regényes motívumok, amelyeket vadromantikusként szoktunk tartani, nem hiányolják a szándékolt hatásosságra utaló önreflektáló jeleket.

A paraszti romantika mediális alakzatai Jókai Mór *Sárga rózsza* című regényében

Bevezetés

A tanulmány a „teremtett valóság fiktív elbeszélhetőségét”¹ övező irodalomelméleti és narratológiai problematikával foglalkozik. Elsősorban az adott tér/táj és a helyi jellegzetességek dekoratív szerepét meghaladó leírhatósági problematika kerül elemzésre a kései romantika narrativitásának diskurzusában. Az eddigi tanulmányok többnyire a naturalizmus és a regionalizmus felől közelítették meg az említett regényt, a jelen vizsgálat a paraszti romantika leíró módozataiban ábrázolt idealizált identitáskonstrukciókat és szubjektumfelfogásokat, a hagyománycentrikus értékszemléletet, a leíró vizualitást, a romantika elbeszélési formájában megképződő ellentétek narratív funkcióját (nyílt és zárt tér, hiedelmek és tudományosság, stb.), valamint az intertextuális és intermediális alakzatok jelentőségét tárja fel a felszíni és a mélystruktúra összefüggésében. Külön figyelmet fordítok a szubjektum által felfogott látványkép szerepére a regénybeli szituáció valóságmegismerésében. Mitchell írja, hogy a romantikus poétikában „a verbális kép megtartotta vezető szerepét az irodalmi nyelv megértésében”.² A romantikában a kép terminus „olyan fogalmak felhalmozására ösztönzött az »ábrázó-

1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalomértés és magyar epikai hagyomány* = K. SZ. E., *Műalkotás, hatás, szöveg*, Budapest, Magvető Kiadó, 1986, 9–57, 48.

2 W. J. T. MITCHELL, *Mi a kép?* = *Tér, fenomen, mű*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat Kiadó, 1997, 352.

lás» neve alatt, mint a leírás, a konkrét főnevek, a trópusok, az »érzéki« terminusok, sőt az ismétlődő szemantikai, szintaktikai és fonematikus motívumok. (...) A romantikus szerzők a mentális, verbális és képi ábrázolást jobbra a »képzelőerő« rejtelmes működésébe olvasztják, s ezt általában a mentális képekre való »puszta« visszaemlékezéssel, a külső látványok »puszta« leírásával (...) határozzák meg”.³

A balladaszerű történetvezetés mentén kirajzolódó képi világ, a táj-leírásokat és a szöveg hátteret alakító prózapoétikai és leíró eszközök – motívumok, színek, tárgyak, hasonlatok, fiktív víziók, továbbá *szocio-narratívumok*⁴ és regionális narratív minták – a századforduló vidéki létét prezentáló téridejének a strukturálódását problematizálja. A hortobágyi puszta geokulturális sajátosságait elbeszélő látványleírások a régi és az új világ – a vidékiesség és az urbanizálódás kontrasztja mentén tesszik lehetővé a jelen meghaladhatóságával kísérletező romantikus gesztus prózai interpretálását. Az olyan motívumok, mint az alföldi színvilág, a végtelen puszta, a konfliktust előidéző és jelképező sárga rózsza mind a sajátságos népi világ ábrázolásának a motivikus elemei.

A hortobágyi pusztát Jókai az említett vidékre tett látogatása után választotta ki a történet színteréül.⁵ VADERNA GÁBOR magához az utazáshoz köti a népjellemek valóságosságát, a mélységét pedig Jókai afféle naiv antropológusként elvégzett tudós kutatómunkájának tudja be.⁶ Bori Imre a naturalizmus kánonjának fő pontjait fedezi fel Jókai „pusztai regényében”, amelyet mindenekelőtt naturalista alkotásnak nevez. Az írói anyaggyűjtés és -feldolgozás szociográfia felé húzó eljárásának a méltatása mellett kijelenti, hogy a történet meseszövése „szinte jelentéktelen, a hősök útvonalai pedig nem csupán a szükséges kibontakozást, majd a

3 Uo., 352.

4 Vizsgálatuk „azon hatalmi stratégiák, szociális, etnikai szituációk jeleire, nyomaira összpontosít az elbeszélésekben, amelyek meghatározzák a szociális csoport imaginációját”. THOMKA Beáta, *Kulturális és kontextuális narratológia = „Nem súlyed az emberiség!” Album amicorum Szőrényi László LX. születésnapjára*, szerk. JANKOVICS József, Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007, 1375, <http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/Thomka.pdf>, (2016. 04. 25.).

5 Az 1889-es, kétnapos hortobágyi útjának nyomán írt *A Hortobágy* című útirajz szövege részletekben bekerült a regénybe.

6 VADERNA GÁBOR, *Igazságok és hazugságok (Sárga rózsza) = „Író leszek, semmi más”. Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. HANSÁGI ÁGNES, HERMANN ZOLTÁN, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2015, 105.

történet lezárását szolgálják, hanem információhálót képeznek, a történetet a pozitív adatok sokaságába van ágyazva, s vannak epizódok, amelyek azért kerültek a szövegbe, hogy a hortobágyi élet részletjelenségeinek egy körét rögzíthesse. (...) A nem szűkre szabott részletezés a leírás kimerítő teljességét hivatott elérni”.⁷ A legapróbb részletekre kitérő narráció szemléltetésére számos példát sorolhatnánk. Ilyen Decsi Sándor ajándékát rejtő szűrűjének a leírása, tárgynevek, anyagnevek halmozásával: „Volt abban a szűrűjban sok mindenféle: acél, kova, bükkfa tapló, dohányzacskó, pénzes erszény: a sok között rátalált a leány az újra. Selyempapírosba volt takarva. Mikor kibontotta, akkor látta, hogy az egy hajfeltűző fésű, sárga teknősbékahéjból” (20).⁸ A valamivel később megjelenő, arannyal befuttatott ezüsfüggő mint tárgyi elem a drámai fejlemények alakulásából is kiveszi a részét. Ha a kulturális komponenseket beleírjuk a cselekvés terébe-idejébe, „akkor az a történetmondás (...) narrátori/beleértett (vagy implikált, implicit) szerzői munkája, tehát a *történetvilágban* megvalósuló kulturalizáció. Azaz (...) *generatív* (a történetvilágot generáló) kulturalizáció”⁹ – amely jelenség érvényesülni látszik az iménti idézetben.

Az ellentétek narratív funkciója

Egy nagy, ősi ellentét alkotja a regény elbeszélésmódjának az alappillért: az urbanizálódás és a vidékiesség világának a jellegzetes különbözősége. Jókai „amíg korábban az egyszerre, egyidőben jelentkező ellentmondásokra építette föl regényeinek szerkezetét, addig most az időbeli változásokban kifejlődő (általában véve a romlás tendenciája felé mutató) ellentéteket teszi meg a cselekmények pillérjévé”.¹⁰ A tág (Alföld) és

7 BORI Imre, *Jókai és a naturalizmus – Jókai Mór naturalizmusa* = B. I., *A magyar irodalom modern irányai II. Naturalizmus I.*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1989, 217–218.

8 Dolgozatomban (az oldalszámok közlésére) a következő szövegkiadást használom: JÓKAI Mór, *Sárga rózsa*, Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1979.

9 ABÁDI-NAGY Zoltán, *A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a fikcionált elbeszélésben = Regények, motívumok, kultúrák*, szerk. Kovács Árpád, Budapest, Argumentum Kiadó, 2010, 10.

10 FÁBRI Anna, *Idő- és térviszonyok Jókai Mór társadalmi regényeiben*, ItK, 2(1990), 172, http://epa.oszk.hu/00000/00001/00358/pdf/itk_EPA00001_1990_02_168-184.pdf, (2016. 01. 11.).

a szűkebb (Hortobágy) térjelölések, illetve a geokulturális elemek régi és új állapotának a leírásával domborodik ki a szóban forgó kontraszt: „Még akkoriban nem szelte keresztül a Hortobágyot a vasút; még nem is volt az Alföldön semmiféle vasút. A Hortobágy vize sem volt lecsapolva: a kétkerekű malom vígan kelepelt a kis folyamon, a nádasban jó dolga volt a vidrának” (5).

A jelen perspektívából a múltba való visszatekintés adja a szembeállítás lehetőségét. A múlt és a jelen merev kontrasztja a mikroelemek egykori és a jelenbeli állapotának a szemléltetésével érződik. Az állásfoglalását és az értéktulajdonítását érzékelteti a vasútvonal létének ketős tagadásával (ami Jókai Hortobágyra tett látogatásának idején még meg sem épült),¹¹ amely motívum konvencionálisan a századforduló irodalmában a polgárosodást, a felgyorsult világot, a modern technikai fejlettséget jelenti. Egy olyan pillanatkép ábrázolásmódjáról van szó, amit Heidegger néhány évtized múlva az újkori világkép lényegi megjelenítésmódjának tart: „A gépi technika mindmostanáig az újkori technika lényegének legláthatóbb folyamánya, mely azonos az újkori metafizika lényegével”.¹² A *világkép kora* című tanulmányában továbbá azt írja, hogy „az a korszak változtatja a létezőt az előállítottságban levővé, amelyik valami újat juttat érvényre a korábbival szemben”.¹³ A német filozófus szerint „az újkor alapfolyamata a világnak mint képnek a meghódítása. A kép szó most az előállító létrehozás képződményét jelenti”.¹⁴ Lénárt Tamás röviden a következőképpen foglalja össze a szóban forgó tanulmányt: „a kép elő-állítottságában (...) ismeri fel Heidegger az újkori metafizika szubjektumának születését, mert »egy és ugyanazon folyamathoz tartozik az, hogy a világ képpé válik, és az, hogy az ember a létező közepette subjectummá lesz«”.¹⁵ Jókai az új világból a cselekmény idejére kijelölt múltbeli viszonylatokra visszatekintve a tárgyak negálásával teremt egy ily módon mitizált, ám a geokulturális leírásokkal mégis valószerű, az előállítottság folyamatában levő világot. Az

11 VADERNA, i. m., 107.

12 MARTIN HEIDEGGER, *A világkép kora (1938)* = M. H., *Rejtektutak*, Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 70.

13 Uo., 82.

14 Uo., 86.

15 LÉNÁRT TAMÁS, *A szó-kép probléma és a technikai médiumok*, Alföld, 5(2010), <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00141/lenart.htm>, (2016. 04. 20.).

emberi jelenlét és a természet összhangjának (a malom és a vidra idilli egymásmellettsége) az egykori megléte és a jelenbeli hiánya adja a regény hangulatának a kezdő tónusát, a népies kultúra, valamint a gépi rendszer megállíthatatlan bővülési folyamata előtti állapot felé fordítva a narrációt – a narrátori pozíció a századforduló és az iparosodás előtti viszonyokkal kerül szembe.

Vaderna továbbá a regény egészére jellemző anakronizmust (ami a fizetőeszközben, a közigazgatási rendben, valamint egyéb társadalmi és kulturális utalásokban érzékelhető) fedezi fel a kezdő sorokban. Az első mondatok a megelőzöttségnek azt a tapasztalatát fogalmazzák meg, miszerint „az idő mérésének modern, ha tetszik civilizatorikus módozatai még nincsenek jelen a pusztában, s miközben a történelem zajlik körülöttük, a pusztai emberek számára mindez csak véletlenszerűen és értelmezhetetlenül, mindenféle történeti perspektíva nélkül jelenik meg”.¹⁶

Hagyománycentrikus értékszemlélet és a természet verbális ábrázolása

A hagyományokban teremtődik meg, illetve tükröződik vissza az a világ, amely emlékeinek jegyeit a történet központi szerepű tere, Hortobágy, „a fenséges zöld sivatag országa” (5) magában hordozza. Nem csak a szociográfiai tartalomból származó, a hagyományos módon élő, az új világból kiszoruló egyén determinizmusa hangsúlyos (bár az is végig érzékelhető). Az itt élők meghatározottságait elénk táró narrációban „nem annyira a miliő-elmélet gépies alkalmazását fedezhetjük föl, mint inkább valamiféle naiv és – olykor a tudományosság csiráit is magában foglaló – költői metaforikus társadalommagyarázat igényét”.¹⁷ A természet verbális ábrázolásáról beszélhetünk „mint metaforikus, figuratív vagy cizellált nyelvről, mint olyan technikáról, amely eltereli a figyelmet a szó szerinti mondanivalóról valami más irányba. (...) Vagy mint arról a módról, ahogy egy kijelentés »úgy szólván előkép módjára [presents] megjeleníti a körülményt«”.¹⁸ A természet művészi ábrázolásáról írja Blumenberg, hogy „természet és »művészet« strukturálisan azonosak:

16 VADERNA, *i. m.*, 107.

17 FÁBRI, *i. m.*, 172.

18 MITCHELL, *i. m.*, 349–350.

az egyik szféra immanens, lényegi jegyei megfelelhetők a másikénak”.¹⁹ A modern kori technika esetében a dolog „démonikusságáról” ír: „érzékelünk ugyan valamilyen problémát, ám amikor meg kellene fogalmaznunk, akkor egyszeriben bizonytalanság vesz erőt rajtunk”,²⁰ a természet pedig „a technikai és művészi akarás valamifajta ellen-instanciájává lépett elő”.²¹ Orosz Magdolna a romantikus emberi megismerés és kifejezés közvetítettségének a problémáját szintén a médiumok mibenlétével és teljesítményével hozza kapcsolatba.²² Részben ezekre a viszonylatokra, a technika és a természet mediális formáinak a művészi interpretálására épül a regény narratívája. A társadalmi változásokra fogékony város és az eredeti, tiszta természetre épülő vidéki lét ellentétpár kijelölése a bevezető sorokban a regény mélystruktúrájának a leg-univerzálisabb kontrasztjaként funkcionál. A rousseau-i igazi és eredeti természet leírása találkozik a marxi ún. teremtett természet törvényeivel, a kapitalizmus, a bürokrácia és a termelési viszonyok megjelenési formáival. Eisemann György a hagyományos szemlélet meghasadásához a *kezdet* (teremtés – alkotás) és az *eredet* (teremtettség – megalkotottság) fogalmak ütköztetését, a múlt kétféle felfogását rendeli hozzá²³ – a szembenállás érvényesülni látszik. A tudományos világ (annak médiumai – például a gépi technika tárgyi elemei) szembenállása a népi hiedelmekkel, babonákkal is a felvázolt összefüggésekre utal vissza. Erre példa az egyik bojtár válasza a bécsi úr kérdésére (miért nem végzik gépekkel a víz mérését a kútból az itatóvályúba): „Van ilyen gépünk, ténsuram; de a gulyás inkább a saját tenyerét töri, mint hogy a lovát kínozza a göppöly hajtásával” (31).

Decsi Sándor a láz hasonlatával és a hideg-meleg ellentétpár szemléltetésével felfogott szerelem-magyarázata is a két világ kontrasztját tükrözi: „Tudod, galambom, kétféle a hideglelés: forró-láz meg hidegláz. A forró erősebb, a hideg tartósabb. Kétféle a szerelem is. A forró erő-

19 HANS BLUMENBERG, „A természet utánzása” = *Tér, fenomén, mű, i. m.*, 191–192.

20 *Uo.*, 196.

21 *Uo.*, 197.

22 OROSZ MAGDOLNA, „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2003, 153.

23 EISEMANN GYÖRGY, „Elmondom, ahogy megértem”. *A forradalom elbeszélése Jókai Mór A köszívű ember fiai című regényében = Az elbeszélés módoszatai*, szerk. JÓZAN ILDIKÓ, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 175.

sebb, a hideg tartósabb” (19). Az emberi percepció természetéből eredően az öt érzékkel felfogott ingerek mint felszíni tulajdonságok teremthetnek magyarázatot az olyan absztrakt dolgokra, mint a szerelem. Ezen a ponton a népi életbölcselet még kielégítően hat, viszont a két ellentétes pólus a mérgezés bekövetkeztében és a kúráláskor már jóval nagyobb feszültséget teremt. Az ellentét már a mérgező növény eltérő megnevezéseiben is kifejeződik: „nadrágujjas emberke” kerül szembe az „atropa mandragorával” („bódító nadragulyával”), a kártyavető cigányasszony jóslata az állatorvos objektív tünetmeghatározásával. Decsi Sándor viszsztatérése a halálközeli állapotból az orvostudomány győzelmét jelenti a népi babonák világa felett. A két pólus ellentétének kiéleítését további népi, illetve tudományos terminológia használatával szemléltethetjük. Az orvos diagnosztizálása a beteg láttán: „az ütér verése hol sebes, hol félbeszakad, a pupillák ki vannak tágulva, a száját állkapcagörccs tartja zárva, a derék hátrafeszi. Ezt a legényt megmérgezték. Mégpedig növényi méreggel” (42). Ezzel szemben a kocsmai diskurzus a következőképpen magyarázza a jelenséget: „hát a biz úgy történt, hogy a szép Klárka varjúkórömmel találta megpatrikázni a tokányt, amit a Decsi Sándornak főzött. (...) Én pedig úgy tudom, hogy a méhserbe tett gebulát, amivel a halakat szokták elbódítani” (58).

A cselekmény állandó helyszínéként megjelenő nyílt tér és a folyamatos úton levés a természet viszonytársaival való küzdelmet (például Tisza, a Sajó és a Hernád egyidejű megáradása) vonja maga után. Ezen a ponton is a folklór szemlélettel találkozhatunk, a pusztai emberek valóságtapasztalatát közvetíti az olvasónak Jókai, kizárva a tudományos magyarázat lehetőségét. Ugyanakkor a természeti jelenségeket a maga módján ismerő népi leleményesség segíti a főhősöket céljaik elérésében, gondoljunk itt például Lacza Ferenc esetére az árva tőzeggel.

Paraszti romantika és nemzeti identitástudat

A regény leírásának módozatai a népiesség és a realizmus mellett magukba foglalják a nemzeti identitástudat kifejezését. A két főszereplő, Lacza Ferenc (a gulyásbojtár) és Decsi Sándor (a csikosbojtár) találkozásakor a vidék férfiideáltípusának a megjelenítése mellett egy történelmi távlat beszúrásával a nemzeti múlt is kifejezésre kerül: „Mind a kettő va-

lóságos ősmagyar arctípus, noha egymástól merőben különböző. Ilyenek lehettek az első magyarok, mikor Ázsiából idekerültek” (6). A bojtárok identitáskonstrukciója nagyjából megegyezik. Az idealizálásuk miatt a különbözőségük nem származhat fizikai sajátásaikból, hanem belső jellemükből, erkölcsi tulajdonságaikból ered. Jókai korábbi prózájához képest „itt már a humor és a kalandosság csaknem teljesen kiveszik, és az egyszerű, elmélyülten ábrázolt jellemek között egy rendkívül drámai konfliktus alakul ki”.²⁴ Eszmei síkon metafizikai ellentétek összecsapásaként jelöli Nyiri Péter a két fiú bojtár harcát: az igazság és a hazugság összecsapásaként.²⁵ Decsi Sándor győzelmét nem a testi erejének köszönheti (amelyben a két fél egyenlő), hanem a morális fölényének.

Decsi Sándor karaktere a leginkább komplex identitás. A magyarságtudata a csikósbojtár császári lovasságba való tartozásával kerül szembe, ily módon önazonossága a vidéki és az úri magatartásformák között mozog. „Ez volt a Decsi Sándornak a veszte, hogy pecsétet palackot kért. Olyanféle, városból hozott palackot, ami zöld spanyolviasszal van lepecsételve, az oldalán aranybetűs, tulipiros, hupikékes papíros. Olyan uraságoknak valót. Telik az a császár lénungjából!” (23). Ezen a ponton törnek be az idegen, a Monarchiában meglévő társadalmi hierarchikus viszonyok a pusztai autonóm életformába, mégpedig a térbeli kimozdulás általi *idegenség* tapasztalatával, amelynek kétféle dimenziójával találkozunk. A jelenben a hortobágyi puszta mint az otthonlét terrénumának egyfelől az elhagyása – a múlt kihatása a jelenre – majd a visszatérés erre a vidékre Decsi Sándor esetében az újbóli beilleszkedést teszi lehetetlenné, a Morvaországba való utazás – a jövő belejátszása a jelenbe – pedig Ferkó kimozdulási lehetőségét tételezi, amely bekövetkező változás a pusztai területhez kötődő egzisztenciális viszonylatok miatt beláthatatlan konzekvenciákat von maga után.

24 NAGY Miklós, *Jókai Mór = A magyar irodalom története 1849–1905*, szerk. KIRÁLY István, PÁNDI Pál, SÖTÉR István, Budapest, Gondolat Kiadó, 1968, 175–176.

25 NYIRI Péter, *Népies „román” és káoszba forduló kozmosz (Jókai Mór: Sárga rózsza) = Miskolci Egyetem, Doktoranduszok Fóruma*, 2007. november 13., Miskolc, Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Kiadványa, 2009, 70., <http://magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/doktoranduszforum/df2007.pdf>, (2016. 04. 29.).

A képmásként felfogott világ, illetve a világkép előállítása a karakterek perspektívájából formálódik, víziók, álmok és látomások – tehát a „zárt elbeszélés illúziójának kimozdítására szolgáló hagyományos elbizonytalanítási formák”²⁶ – révén. Például a *délibáb* által képzett illuzórikus látvány, amely nem olyan virtuális kép, mint a tükörkép, vagy az álom, mivel a vidék természetes, hétköznapi jelenségei közé tartozik. A tényleges látvány és az illúzió keveredésére (a „mesetengerben” hullámozó, megfordított házak és tornyok képe) a realista leírások közötti stilizált kitérőre ad lehetőséget: „A látóhatáron egy tenger támad, melynek magasra hányt hullámai sebesen futnak keletről nyugat felé, a kiemelkedő halmok szigetté válnak benne, a törpe akácfák rengeteg erdőkké. (...) Gályák látشانak közeledni a tenger hátán: mire a partjához érnek, legelésző lovak lesznek belőlük” (37). Ilyen megközelítésben a *délibáb* ábrázolása a valós és a transzcendens/fantáziált világ közötti határátlépés lehetőségét adja meg, a pusztá látványleírás és a képzelőerő rejtelmes működése mentén. Ha a *délibáb*-motívumot *képmásként* értelmezzük, akkor Mitchell nyomán levonható: „a »képmást« nem »képként«, hanem »hasonlatosságként« kell érteni, spirituális hasonlóságként”.²⁷ Tehát a két világ közötti mediális funkciót tölti be, pontosabban egy visszatükröző motívum a valóság természeti állapota és a jelen meghaladásának az illúziójában megformálódott mentális kép kontrasztjában, a verbális ábrázolás stilizáltsága révén a *délibáb* tényleges látványának a művészi átlelkesítésével.

A két jelenség dichotómiája az identitásstruktúrák esetében is funkcionál, Szerb Antal irodalomtörténetében meghatározott Jókai-féle, a parasztságra vonatkozó ábrázolástechnikával: „magyar tárgyú műveiben egy exotikus, operenciás tengeren is túli Magyarországot teremtett meg, amelynek csikósa, gulyásai, betyárai, a Petőfinél még eléggé reális típusok centaurszerűen félig magyarok, félig valami elsüllyedt Océánia polgárai. (...) Az ő Magyarországa már csak azokból a vonásokból tevődik össze, amelyekben nem hasonlít a külföldhöz, amelyekben a magyar különjelleg, a magyar exotikum kidomborodik”.²⁸ Az olykor némileg

26 FARAGÓ Kornélia, *Váltópont és átfordulás (Köztes szerkezetek a Századvégi történetben)* = F. K., *Kultúrák és narratívák*, Újvidék, Forum Könykiadó, 2005, 122.

27 MITCHELL, i. m., 358.

28 SZERB Antal, *Jókai Mór* = SZ. A., *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Révai Kiadó, 1947, 444.

fantáziavilág felé húzó leírásokat Jókai paraszti romantikájával magyarázhatjuk, a vidéki világban való eltűzött hite, a hortobágyi élet romantikusan túlzott idealizálása és Jókainak az imént idézett részben meghatározott, gyermeki optimizmussal ellátott emberlátása eredményezi a „centaurszerűséget”. Remekül szimbolizálja mindezt a regény legfőbb motívuma, az imént elemzett hortobágyi délibáb-motívum hatásmechanizmusa. „A délibáb az Isten csudája, ami azért van, hogy a szegény pásztorember meg ne unja magát a pusztán naphosszant” (37).

A délibáb látványa által meghatározott valós tér tengerként való felfogása, tehát az általunk ismert dolgok felőli megragadása már Jókai útleírásaiban is megmutatkozik: „(...) egyszerre elkezdi a délibáb a maga tündérvjátékait. A szemhatáron tenger terül széjjel, mely sebesen futó hullámokat látszik háyni, s a futó hab tetejéből sötétzöld erdők, szigetek emelkednek elő. Az elhagyott karám, melyet az imént láttunk, egyszerre emeletes palotává magasodik fel, s az úvárosi templom felkap az égbe s bazilikává nő meg. Majd egy szép hosszú várost látunk fehér házak soraival: nem város ez, hanem legelésző ökrök. A tenger lassanként elnyeli a távot; úgyhogy az ökrök a szemhatáron látszanak állam, s a látástani csalódás mamutokba nagyítja az alakjaikat”.²⁹ A tenger-képzet a Szerb Antal által említett exotikumot domborítja ki. A városban megjelenő épületformák beelátása a délibáb képiségebe pedig a tapasztalati világ viszonyait helyezi át a pusztai térségbe, pontosabban a hortobágyi tárgyak, jószágok, bojtárok, templomok, karámok alakítják ki a társadalmi struktúrát. Továbbá a romantikus ábrázolás felé húznak a fantáziavilágot megidéző leírások: „S ez a tündéri játék így folyik napestig: mentől égetőbb a napsütés, annál tüneményesebben”.³⁰

Intertextualitás és intermedialitás

Vaderna elemzése szerint két formában érzékelteti a szöveg, hogy „a természeti ember a természet nyelvét beszéli”: az állatok antropomorfizálódnak (Lacza Ferkó a szarvasmarhák nyelvét beszéli, Decsi Sándor a lovának mesél, stb.), a pusztai emberek pedig „megélik” a népi kultú-

29 JÓKAI MÓR, *Útleírások*, Budapest, Ad Librum Kiadó, 2008. 165.

30 *Uo.*, 166.

rát.³¹ Intertextusokként a regényben előforduló népdalok kettős funkciót látnak el. Egyrészt a magyar identitástudat meglétét és intenzitásának fokozását jelentik, a betyársággal való azonosulás és a zsandároktól való távolságtartás mozzanataival, valamint az egyén és a hatalom ellentétének a bevonásával. Másrészt a három főszereplőben jelzett belső folyamatokat: a szerelmet, a csalódottságot, valamint az egyéb pillanatnyi és tartós állapotok verbális kifejezését segítik. A népdalok (és más folklór műfajok) jelentősége a narráció egyéb szintjén is megmutatkozik. Nagy Miklós a regény kapcsán megjegyzi, hogy annak „párbeszédei nem annyira a parasztok hétköznapi beszédmódjára hasonlítanak, mint inkább a népdalok és mesék csiszoltabb, édes ritmust zengő mondataira”.³² A mű drámaiságát, némi színpadiasságát a párbeszédek emelkedettsége, pátosza, „édes ritmusa” jelentősen befolyásolja. Eisemann Jókai kapcsán a szubjektivitásról és a megfelelő nyelvre való rátalálásról ír: „akkor sejlik fel valamiképp nyelv és én kapcsolatának problémája, amikor maga a romantikus szubjektum és önkimondásának igénye megszületik. Sőt, a kettő diszharmóniájának érzete is megfogalmazódik valamiképp”.³³ Miután a csikósbojtár felébred a mérgezés utáni kómás állapotából, csakis egy népdal sorait ismételve képes megszólalni: „hogya ne volna jó világ? / Cigány leány, magyar leány, mind virág” (52–55).

A cím is egy intertextuális utalás Jókai egy korábbi regényére, a *Fehér rózsára* utal, erre Nyiri Péter mutat rá: „Míg azonban a Fehér Rózsa (aki szintén egy nő) még férje halála után is várja (örökké) a férfit, a Sárga Rózsa a katonaidő leteltét sem tudja kivárni. A korábban megénekelt mítosz tehát már nem játszódik le újra. A színváltás is erre utal, mert a sárga szín a magyarság színszimbolikájában általában rossz képzeteket kelt. Többnyire a testiség megjelenítője, a lelkiség-erkölcsiség ellenpólusa.”³⁴

A naturalista ábrázolásmód mellett egy részlet erejéig a művészi látásmód és a stilizált megjelenítés is érvényt szerez a hortobágyi táj sajátosságainak vizuális és akusztikus észlelésében. A közvetlen, konkrét tapasztalat művészi érzékeltetését Jókai egy bécsi festőművész már-már komikus karakterének a szerepeltetésével oldja meg. „Milyen hangulat! Milyen színegyeség! Mily felséges harmónia az ellentétekben!” (25),

31 VADERNA, *i. m.*, 108.

32 NAGY, *i. m.*, 176.

33 EISEMANN, *i. m.*, 174.

34 NYIRI, *i. m.*, 72.

„Ez a violaszín köd a látóhatáron; a föld sötétké; a köd felett az ég narancssárga; egy hosszúkás felhővonal a barnás köd felett rózsaszínben ragyog, milyen bíborfényű glória jelenti a nap jövetelét!” (30). A festő szájából elhangzott kritika (amellyel Jókai egyébként a látványt interpretáló értelmező közösségek differenciálásában³⁵ az idegenek közül ön-maga, a művész pozícióját teremti meg) a magyar egyediség térségeként megjelenő pusztá (Hortobágy) művészi interpretálásának a hiányát, tájesztétikájának a kihasználatlanságát emeli ki. „Rendre a nyugati kultúra alkotásainak kontextusában kísérli meg értékelni a látottakat”,³⁶ említés szintjén Shakespeare neve mellett Wagner *Istenek alkonya* című operája jelenik meg, utóbbi ezerötszáz szarvasmarha bőgésének a zenei metaforájaként. Szegedy-Maszák Mihály Virginia Woolf prózájának zenei referencialitásáról írt tanulmányában idézett Leonard Woolftól származó Wagner-kritika részlete a jelen kontextusra is vonatkoztatható:³⁷ a szarvasmarhák bőgésének a Wagner operájával való azonosítása egy olyan élet- és művészetbölcselet, amely fennkölt, de hamis. „Nagyszerű! Isteni! – kiabál a művész elragadtatással. Ez aztán a wagneri kardal! Oboák, waldhornok, bombardonok versenye! Micsoda uvertúra! Milyen felvonulás! Ez egy finálé a Götterdämmerungból” (31).

35 VADERNA, *i. m.*, 110.

36 *Uo.*, 109.

37 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Zene az irodalomban – Virginia Woolf = SZ. M. M., A műátváltásai*, Budapest, Kalligram Kiadó, 2013, 329.

III. Romantikus narratívák

Romantikus művészek és műalkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben¹

Romantikus apóriák – művészek, művészet és/vagy örület

A német romantikának az 1790-es évek közepétől az 1800-as évek elejéig tartó korai szakasza az én- és világmegismerés és értelmezés új lehetőségeit nyitja meg, egyúttal viszont azok ambivalens, ellentmondásos jellegét is feltárja. A kora romantikus esztétika kitüntetett elemeinek (például az univerzalitás, a közvetítettség, az abszolút kifejezése és kifejezhetetlensége, az irónia, a fragmentum, a szöveg határai és az idegen szöveg elsajátítása, az intertextuális írásmód, az autentikus alkotás problematikussága, a mediális közvetítés, a „fordítás” kérdése) és esztétikai nézeteinek az írói gyakorlatba való átültetése egy kifejezetten modern program megvalósítását jelenthetné, illetve jelenthette volna, ami az egyes romantikus szerzőknél változó sikerrel ment végbe.

A későbbi romantikus szerzők közül E. T. A. Hoffmann a korai romantikus esztétikai nézetekből fakadó apóriákat szövegei sokrétű ambivalenciáiban, tematikus súlypontjaiban és narratív megformálásukban mutatja fel, s úgy hozza játékba a (kora) romantika fogalomkészletét, eljárásait, stílus eszközeit és az egész romantikus diskurzust, hogy játékosan elhatárolódva tovább is viszi, s a romantikus irónia szellemében

1 A tanulmány a korábban „*Az utánzott idegen nyelvű kézírás*”. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben* címmel megjelent könyvem egyik részfejezetének átdolgozott, rövidített változata. (Orosz Magdolna, „*Az utánzott idegen nyelvű kézírás*”, *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Bp., Gondolat, 2006.)

felmutatja belső ellentmondásait, így megalkotva saját ambivalens írásmódját, a „hoffmanni diskurzust”.

A művész, a művészet és a műalkotás témaköre² Hoffmann számára talán a legjobb alkalmat kínálja arra, hogy ambivalenciájukat felmutatva genuin irodalmi formában tárgyalja a Goethe-kor és a romantika leginkább égető filozófiai, kulturális, esztétikai, pszichológiai előfeltételeit. Itt nemcsak a szó szűkebb értelmében vett „művésről” van szó, hanem olyan fiktív szereplőkről, „költői lelkületű emberekről” (amilyen például Anselmus *Az arany virágcserepben*) is, akik különösen érzékenyek bizonyos problémák, azaz az ön- és világtapasztalat és világértelmezés problémái iránt. Ezek a szereplők éppen ezért erős szenzibilitásuk miatt gyakran közel vannak az örülethez is (vagy meg is örülnek, mint például Nathanael *A homokemberben*). A „művészet” és az „örület” másféle érzések iránt teszi őket érzékennyé, a művészalakok ezért jelenhetnek meg „szétzilált”, szinte örült emberekként (jó példa erre Johannes Kreisler, aki alig menekül meg az örület veszélyétől). Az „örület” ezek szerint és egy másik perspektívából nézve „másféle értelemként”, azaz a másként érzés logikájaként fogható fel.³ Ez a másféleség azonban egyúttal a felfokozott én- és világtapasztalat lehetőségét kínálja, mivel a művészlét és az örület „a képzelőerő leginkább túlfokozott formáját”⁴ alkotja, az örület „a megváltozott, magasabb rendű tudat állapotaként”⁵ értelmezhető, amely közel áll a művész ihletett állapotához. Sőt az örület általános jelenséggént is felfogható, ezért az emberi személyiség csak efféle „rendszertelen” megnyilatkozási formáinak tanulmányozásával ismerhető meg, amint a Serapion-testvérek a novellafüzér kerettörténetének egyik beszélgetésében szintén megállapítják,

2 Emellett más igen hangsúlyos, és a művész- illetve művészet-problematikával szorosan összefüggő tematikus kérdéskörök is jelen vannak Hoffmann-nál, amelyek a „hasonmás” („alakmás”, Doppelgänger) és a „delejezés” (magnetizmus) területét fogják át.

3 Vö. Gisela VITT-MAUCHER, *Träumer und Phantast als narratives Medium bei Hoffmann, Poe, Dostojewski und Stolper* = E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1., Hrsg. E. T. A. Hoffmann Gesellschaft, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993, 174–183, 183.

4 Az örület és a művészlét viszonyához vö. Katrin BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung: Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg i.Br., Rombach, 1999, 139.

5 Theodore ZIOLKOWSKI, *Das Amt der Poeten: Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, München, DTV, 1994, 270.

[...] hogy némely örület, némely bolondság oly mélyen az emberi természetből fakad, hogy ezek nem ismerhetők meg jobban, mint az örület és bolondok gondos tanulmányozása révén, akik nem a bolondok házában keresendők, hanem nap mint nap keresztezik utunkat, sőt, legjobban önnön énünk tanulmányozása révén, amelyben az élet vegyi folyamatának effajta lecsapódása éppen elegendő mértékben van jelen.⁶

A művészlét problematikája a hoffmanni szövegekben gyakran az önálló és megfelelő művészi alkotás (tágabban az önálló emberi cselekvés) lehetőségeit érinti. Ez az önállóság maga is sok vita tárgyát képezi, és nem ritkán – közvetlenül vagy közvetetten – megkérdőjeleződik, sőt kétségessé válik, ezért ezek a lehetőségek egyúttal az eredetiség és az intertextualitás, az ihlet és a kiszámítottság kérdéseivel is összefüggenek. Hoffmann szövegeinek és érdeklődési körének sokszínűsége, többféle művészi tehetsége a narratív és/vagy művészi technikák új módozatainak keresését vonja maga után, melyek különféle szövegsíkokon zajló megvitatása elbeszéléseinek egyik legfontosabb témája lesz.

Alkotás mint „írás” és „beszélgetés” – rögzítettség, lezáratlanság

A művészet és a művészi alkotás alapvető nehézségei sok esetben az „írás” és a „beszélgetés” motívumának sajátos dichotómiájában jelennek meg, ahol is a tágabb értelemben vett „írás” feljegyzettségként, lezártásgként, rögzítettségként, a „beszélgetés” pedig lezáratlanságként, rögzítetlenségként tételeződik. Hoffmann-nál alapvető különbség van az írás és a beszélgetés között, s az ideális állapot éppen e kettő egységében volna keresendő – hogy ez mennyire reménytelen vállalkozás, az számos Hoffmann-szöveg visszatérő témáját alkotja.

Hoffmann oly módon tematizálja az említett dichotómiát, hogy a dichotómia „vagy-vagy” helyzete az ambivalencia „is-is” lehetőségévé változik át: sem az írás, sem a beszélgetés nem érvényes önmagában, az

6 E. T. A. HOFFMANN, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820-1821 = Sämtliche Werke in sechs Bänden*. 5., Hrsg. Hartmut STEINECKE, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, 920.

írásnak szüksége van/volna a beszélgetés közvetlenségére, a beszélgetés pedig rászorul(na) az írás rögzítettségére. A dichotómia két pólusát egymáshoz kellene közelíteni, szerencsés pillanatokban – ha csak átmenetileg is – egyesíteni, azaz azonossá tenni, hogy sajátosságuk mégis megőrződjék és a meglévő azonosság lehetetlensége vitathatóvá váljék: „nem [...] a modern művészi alkotás hiánya vagy elégtelensége, hanem megszüntethetetlen ambivalenciája válik ezzel problémává”.⁷ Az írás és a beszélgetés ambivalenciája a hoffmanni diskurzusban nemcsak tematikusan kerül elő újra meg újra, hanem a szerkezeteken átívelően is, hiszen elbeszélő szövegeinek több síkján is megjelenik: témaként és továbbvezető cselekmény-elemként az elbeszélte történet síkján, az elbeszélés, történetmondás síkján pedig elbeszélésszervező elemként.

Az elbeszélte történet témája, illetve síkja szempontjából az írás és a beszélgetés dichotómiája a művészi alkotás problematikájaként tematizálódik, s ezért az elbeszélte fiktív világ olyan művészalakjaihoz vagy művészi hajlamú szereplőihez kötődik, akik ezt a dichotómiát és feloldásának kívánságát belső lelki szétziláltsággként, saját életükként, illetve a két világban való létezés lehetetlenségeket élik meg. Mivel művészetről és művészi alkotásról van szó, az „írás” motívuma kibővíthető, mégpedig azáltal, hogy általában véve „a (mű)alkotás létrehozásaként” fogalmazható meg; így a problémafölvetés nemcsak az írást (irodalmat, költészetet), hanem a képet (festészetet) és a hangot (zenét) is magába foglalja. Minden művészeti forma közös problémája és feladata a feljegyzés és rögzítés lenne, azaz a műalkotás elkészítése, befejezése, méghozzá úgy, hogy ez megfeleljen az eredeti intuíciónak (a gondolatnak) és a tárgynak (a modellnek), amely egybeesik vele. Ez a német romantika alapvető posztulátumát idézi meg, annak a műalkotásnak a posztulátumát, amely nem „alkotás”, tehát nem valami elkészített, hanem intuitív, szervesen alakuló, amely a kifejezésben tartalmazza és rögzíti a tárgyat, a gondolatot, és leképezi, magában a végeredményben rögzíti az alkotás progresszivitását, a folyamatszerűséget. Hoffmann művészfigurái éppen ezt a célkitűzést szemléltetik, illetve annak belátását, hogy mindez megvalósíthatatlan.

A művészi alkotás problémája alapvetően jeleméleti és értelmezői (azaz szemantikai) problémaként határozható meg, ami a jelölt és jelölő,

7 Günter OESTERLE, *Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E. T. A. Hoffmanns „Ritter Gluck”* = E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1., i. m., 58–79, 63.

szignifikátum és szignifikáns, a festészetben a modell és a kép, a költészetben a gondolat és a szöveg, a zenében a belső hang- és dallamképzetek és a partitúra közti teljes megfelelés lehetőségére vonatkozik. Hoffmann ezzel a Friedrich Schlegel által megfogalmazott problémafölvétés közelébe kerül, aki a 116. Athenäum-fragmentumban azt jelenti ki, hogy

[a romantikus költészet] ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középpütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.⁸

A „középpütt lebegés” egyúttal a szükségszerűsége mellett az abszolút közlés lehetetlenségét is implikálja, mivel minden művészet és minden kifejezés elkerülhetetlenül magában hordja a közvetítettség mozzanatát. Hoffmann oly módon radikalizálja ezt a problémát, hogy a közvetítettséget még átfogóbbnak tartja, ezáltal élet-, illetve identitásproblémaként tételezi, s gyakran ironikusan megfordítja.

A műalkotás optimális esetben ennek az ideális állapotnak (nem mechanikus, hanem alakító-alakuló) rögzítése lenne, ami egyúttal a jel jel-szerűségének megszűnéséhez vezetne. A *g-i jezsuita templom* című éjjeli darab festője, Berthold mélyen átérzi ezt a problémát, és átfordítja saját életére (a művészi-elméleti probléma ezáltal a cselekmény elemévé változik). A művész ez esetben kiválasztottként tételeződik, akinek csak ritka pillanatokban, átmenetileg adatik meg, hogy az elveszett, ősi, tökéletes, a jelölő és a jelölt azonosságát megvalósító nyelv jeleit az inspiráció pillanataiban, amikor ezekkel a jelekkel belsőleg kreatív módon azonosulni tud, érzékeli és rögzítse:

A természet fölfogása annak a felsőbb értelemnek legmélyebb jelentőségében, amely minden lényt felsőbb életre gyűjt, ez minden művészet szent célja. Elérhető-e ez valaha a természet pusztá leírásával? ... Milyen szálnalmas, feszes és kényszeredett az utánzott idegen nyelvű kézírás, amelyet a leíró nem értett és

8 August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 281.

ezért a fáradságosan lecikornyázott vonalak értelmét nem tudta mire magyarázni. A fölvatatott meghallja a természet szavát, amely fából, bokorból, virágból, hegyből és vízből csodás hangon kifürkészhetetlen titokról beszél, ami keblében jámbor sejtéssé alakul; akkor azután, mint maga Isten szelleme, megszállja az a képesség, hogy ezt a sejtését láthatólag kifejezze műveiben.⁹

Az idézetből különösen két mozzanat emelendő ki: egyfelől az alkotás mechanikus mivoltának veszélye („az utánzott idegen nyelvű kézírás”, „a természet pusztja leírása”), amely ráadásul – amint azt *Az arany virágcserep*ben a cselekményszervezés síkján Anselmus sorsa példázza – életveszélyes lehet, másfelől pedig – ami ez esetben talán még érdekesebb – az „írás” keletkezése. A kész műalkotás ugyanis a „beszédből” (a „természet szavából”) születik meg (ha meghallja „a természet szavát, amely fából, bokorból, virágból, hegyből és vízből csodás hangon kifürkészhetetlen titokról beszél”),¹⁰ vagyis a rögzítést, ha egyáltalán létrejön, mindenképpen a rögzíthetlenség, lezáratlanság fázisa előzi meg.¹¹ Ennek a veszélyes vállalkozásnak a sikere, amint ezt a művészi alkotás bizonyítja, aligha biztosított, legfeljebb csak azon kevesek számára, akiket a környezetük (amint az Hoffmann írásaira igencsak jellemző) többnyire örültnék vagy legalább különcnek tart, és általában ők is csak néhány múlt pillanatra képesek a tökéletes állapot elérésére. Berthold valójában szintén az így megalkotott műalkotás egyszeri rögzítésébe pusztul bele, miután modellje – eszményi szerelme, aki a felesége lett, s ezzel „visszasüllyedt” a földi világba – már eltűnt, tehát beleolvadt a műalkotásba, s ezáltal megszűnt létezni. Olyan alapvető szempontok is társulnak ehhez, hogy az ihletet adó szerelem (az emotív oldal) szintén fontos tényező ebben az alkotási folyamatban, ez azonban nem lehet bármiféle szere-

9 E. T. A. HOFFMANN, *A g-i jezsuita templom* = E. T. A. H., *Éjféli mesék*, ford. Sajó Aladár, Budapest, Franklin, 1927, 97–126, 116.

10 Ez a részlet egyúttal intertextuálisan utal *Az arany virágcserep* beszélő bodzafajelenetére az 1. vigíliában, a szövegek közötti kapcsolatok révén is megerősítve a kérdés jelentőségét.

11 Itt utalok Kittler okfejtéseire, aki *Az arany virágcserep* példáján azt szemlélteti és bizonyítja be, hogy Hoffmann-nál a költővé válás (kibővítve művésszé válást mondanék) abban áll, hogy „az írások ismét hangokként érzékelhetők” Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, Fink, 1995, 101. Ez a megállapítás Hoffmann valamennyi művészelőzményére kiterjeszthető.

lem,¹² amint azt Berthold esete is mutatja – a probléma éppen abban áll, hogy a nő mint ennek a szerelemnek a tárgya nem pusztán eszménykép, hanem testiségében is létezik, és ebben az ambivalens kettősségben rombolóan hat, hiszen csak a „bensővé tett” szerető támogathatja a művészi alkotást, amint ezt *Az Artus-udvar* című elbeszélés is felmutatja (amely a problémát valójában nem a tragikus változatában ábrázolja):

Felicitas, mint valami lelki jelenés ragyogott előtte, amelyet sohasem veszíthet, sohasem nyerhet el: örökkön magában hordja lelkében a kedvest – soha testben nem bírhatja.¹³

A *g-i jezsuita templom* című elbeszélésben tragikus oldaláról felfogott probléma szintén enyhébb, az elbeszélés *commedia dell'arte* hangulatának megfelelő formában ismétlődik meg a *Signor Formicá*ban. A művészi alkotás problémáját szinte szó szerint ugyanúgy fogalmazza meg, mint a máltai férfi a Bertholddal folytatott beszélgetés során, itt mégis az az állítás lényege, hogy a szövegben fiktív alakként megjelenő festő, Salvator Rosa műveiben már megvalósult a Berthold által célba vett program:

Igen, az Ön pimasz, merész festészetét *feljegyzésnek* nevezném. – Az emberi ténykedés egyedül nem elég Önnek, az embert csupán a természet körébe vonva látja, s amennyiben legbensőbb lényege annak jelenségeiből fakad; ezért, Salvator, Ön pusztán a csodásan kiszínezett tájképein igazán nagy.¹⁴

12 Azt, hogy az inspirációt nyújtó szerelem, amely olyan fontos szerepet játszik Hoffmann műveiben (és általában a romantikában), nem lehet akármilyen hétköznapi jelenség, éppenséggel a szerelem „tárgyát” jelentő nőalakok kettőssége és ambivalenciája példázza (Serpentina vs. Veronika, „vágykép” és „földi nő”). Vö. erről a kérdésről Hartmut STEINECKE, *Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E. T. A. Hoffmann = Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, Hrsg. Walter HINDERER, Würzburg, Königshausen & Neumann 1997, 293–309.

13 E. T. A. HOFFMANN, *Az Artus-udvar* = E. T. A. Hoffmann válogatott művei I., ford. TAKÁCS Mária, Budapest, Világirodalmi Kiadás, 1922, 5–77, 67. Vö. erről Rudolf DRUX, *E. T. A. Hoffmanns Version der „Fabel von dem Prometheus”* = E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1., i. m., 80–90, 89.

14 E. T. A. HOFFMANN, *Die Serapions-Brüder = Sämtliche Werke in sechs Bänden*. 4., Hrsg. Hartmut STEINECKE, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2001, 936. Itt ismét ki kell emelni a szöveghely intertextuálisan utaló jellegét, miáltal az elbeszélés *A g-i jezsuita templom* közvetlen közelébe kerül.

A *g-i jezsuita templom* című elbeszélésben felmutatott problematika megoldhatatlansága itt azáltal szűnik meg, hogy egyrészt Salvator Rosa sokoldalú művészegyeniség, aki az ellentmondásokat a műveibe „delegálja”, transzponálja, valamint hogy mindig önmagát alkotja újra képein,¹⁵ másrészt pedig azáltal is, hogy a „művészet vagy élet” dichotómiája az elbeszélt világ két alakja, Salvator Rosa és a fiatal, ígéretes festő, Antonio között oszlik meg: Salvator Rosa megőrzi önmagát a művészetnek, míg Antonio feleségül veszi a szeretőjét, azaz művészete modelljét az életbe ülteti át, és a népszerűségi elvárásoknak engedelmeskedő művészi alkotásnak szenteli magát.

A vázolt feladat/célkitűzés megoldásának lehetetlenségét (vagy legalábbis a megoldás átmeneti jellegét) példázzák Hoffmann más alakjai is, így ezt sugallja Gluck lovag is az azonos című elbeszélésben. Az ő esetében az alkotás folyamata egyoldalúvá válhat, sőt elmaradhat a rögzítés aktusa, hiszen a felütött partitúra csak üres, íratlan, mindenféle hangjegy nélküli lapokat tartalmaz:

Komor tekintetét mereven rám szegezve, megragadta az egyik könyvet – az „Armida” volt – és ünnepélyesen a zongorához lépett. Gyorsan felnyitottam a zongorát és felállítottam a lehajtott kottatartót; ez láthatóan jólesett neki. Kinyitotta a könyvet és én – ki írhatná le csodálkozásomat – csak vonalazott lapokat láttam, egyetlen hangjegy nélkül!¹⁶

Az a szereplő, aki később Gluck lovagként mutatkozik be (habár identitása a hoffmanni diskurzusnak megfelelően végsősoron bizonytalan marad), ugyan már egyszer lejegyzett zeneművet játszik (Gluck művét adja elő), azonban pillanatnyi, spontán inspirációjától vezettetve meg is változtatja, s ily módon legalábbis részben megszünteti a műalkotás

15 Ez a vonás egyúttal az alkotás önreferencialitását is példázza: „észre lehet venni, hogy Ön az önnön élénk élő modellje, mivel amikor rajzol vagy fest, akkor egy nagy tükör előtt eljátsza a figurát” (*Signor Formica*, 937) – ennek a veszélyei az elbeszélésben nem exponálódnak tovább, de a személyiség önmagára vonatkoztatott bezárulásának veszélye és következménye jól látható *A homokemberben* (végtére Nathanael is művészi érzékenységgű, versírással próbálkozó alak).

16 E. T. A. HOFFMANN, *Gluck lovag*, ford. KERESZTURY Dezső = E. T. A. H., *Brambilla hercegnő: Elbeszélések*, vál. GERGELY Erzsébet, Budapest, Európa, 1959, 5–19, 15.

rögzítettségét, megmarad az alkotás sajátos lezáratlanságának egyoldalsága mellett, amit a szereplő esetlegesen őrült mivolta csak még jobban kihangsúlyoz:

Megszólint:

– Most a nyitányt fogom játszani! Lapozzon, de pontosan!

Vállalkoztam rá és ő pompásan és mesterien, telt akkordokkal játszani kezdte azt a fenséges „tempo di marciá”-t, amivel a nyitány kezdődik. Ezt csaknem egészen az eredeti szerint játszotta, az „allegro”-ban azonban már csak a főmotívumok voltak Gluckéi. Annyi új, zseniális fordulatot vitt bele, hogy ámulatom egyre nőtt. (*Gluck lovag*, 16)

Ez a játék az egyszer már rögzített mű egyfajta lezáratlanságához, kinyitáshoz vezet:¹⁷ mivel a szereplő Gluck zeneszerzőnek gondolja magát, és valóban ennek megfelelően is viselkedik, akár ténylegesen, akár csak helyettesítően, ezzel az aktussal továbbírja a művet. Ezt az a tény már csak felerősíti vagy igazolja, hogy a fiktív én-elbeszélő is belemegy ebbe a játékba, azaz a megfelelő pillanatban szorgalmasan lapoz az üres kottafüzetben, vagyis a továbbírást ő sem tartja elképzelhetetlennek: „Pillantását követve, szorgalmasan forgattam a lapokat.” (*Gluck lovag*, 16)

A konkrét művészeti ágtól függetlenül felbukkanó problematika általánosságát egy további példa bizonyítja, amely egy festőről szól: Berklinger festő *Az Artus-udvarban* hasonlóképpen viselkedik, amikor a „hatalmas, szürke alapfestéssel bevont vászon előtt”¹⁸ ülve a csak számára látható és kész festményt izgatott, különféle érzékelési területeket (ezzel művészeti ágakat) színesztétikusan összekötő szavakkal ábrázolja:

[...] éppen most fejeztem be a nagy képet, amely már több, mint egy éve elfoglalt és nagyon sok fáradtságomba került. [...] az én képem célja nem az, hogy jelentsen, hanem, hogy legyen. Látja, hogy az emberek, állatok, gyümölcsök, virágok, kövek mind e

17 Laußmann „kreatív ré-écriture”-ról beszél, amely tartalmazza a lezáratlanság mozzanatát is. Sabine LAUSSMANN, *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns*, München, Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1992, 129.

18 E. T. A. HOFFMANN, *Az Artus-udvar*, ford. TAKÁCS Mária, Budapest, Világirodalom, 1922, 39.

gazdag csoportjai összhangzó egésszé olvadnak egybe, amelynek hangos és csodásan csengő zenéje az örök üdvözülés égien tiszta hangzata. (Az *Artus-udvar*, 39)

A festmény elkészítése Berklinger számára azonban valójában nem a festésben, hanem nyelvi ábrázolásában áll: „ezt festészetnek nevezi” (Az *Artus-udvar*, 40). A festés ezáltal az ötlet és a megvalósítás közti szakadék áthidalásában áll, abban, hogy az írás (ebben az esetben: a szavakkal megfestett „kép”) és beszélgetés (habár csak színleges) egyesítésével rögzíti, megragadja azt az elbeszélte képekben.¹⁹ A problémát ezúttal tovább mélyíti az a tény, hogy képei bizonyos példaképekhez hasonlítanak, illetve azonosak lehetnek velük: „egész sor olyan képet talált ott, amelyek mintha a leghíresebb németalföldi mesterektől származtak volna” (Az *Artus-udvar*, 43). Képei ily módon intertextuális jellegű esetleges „utánpótlásaként” felvetik a művészi eredetiség és hitelesség kérdését is, amely azonban a festő állítólagos örülete és az ebből következő bizonytalan identitás miatt nem válaszolható meg egyértelműen. Ennek alapján Berklinger Gluck lovag alakjának párdarabjaként jelenik meg (egyúttal Hoffmann szövegeinek számos önreferenciája és keresztvonalkozása bizonyítékként). Berklinger mellett a festőnek készülő Traugott kezdetben Berthold lehetséges párhuzamos alakja *A g-i jezsuita templomban*, amikor is két figurát, akik mögötte állnak, és akiket ezért nem láthat, mintha álomban cselekedne egy festmény mintájára ihletetten megrajzol.

Az egész problematika gyakran az egyik pólus (ideális vs. valódi, eszme vs. technika) eltúlzásában csapódik le, melynek egyfajta megfordítása, de példászerű változata Krespel tanácsos alakja. Krespel az eszményi (a szép hegedűhang) technikai megvalósításának teljes magyarázatát kutatja, hiszen a technikai megvalósítást az eszményiség kulcsának tekinteti, emiatt hegedűket szed szét, hogy rájöjjön hangzásuk titkára, ezáltal azonban valójában megsemmisíti az (eszményi) zene lehetőségét:

19 A szavakkal megfestett kép és az azt egyedül érzékelő (örült) művész motívuma felbukkan Balzac *A láthatatlan remekmű* című elbeszélésében is, Frenhofer alakja intertextuálisan utal Az *Artus-udvar* Berklingerjére, vö. erről Andrea HÜBENER, *Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die Französischen Romantiker. Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz*, Heidelberg, Winter, 2004, 18 és a következő oldalak.

[...] a tanácsos, ugye, egészen csudálatos ember, hát a hegedűkészítést is a maga örületes módján gyakorolja. [...] Ha elkészít egy hegedűt Krespel, maga játszik rajta egy-két órát, még hozzá a legerőteljesebben, elragadó kifejezőkészséggel, utána azonban oda is akasztja rögvest a többihez, s nem nyúl hozzá sem maga már, sem másokat nem enged hozzányúlni. Ha mármost felbukkan egy hegedű, valami jeles régi mester műve, a tanácsos minden árat megad érte, csak hogy magához kaparintsa. De aztán [...] ezeken is csupán egyszer játszik, akkor szétszedi valamennyit, belső szerkezetüket megvizsgálandó, s ha nem leli, amit elképzelései szerint lelnie kellett volna, a darabokat kedvetlenül behajítja egy nagy ládába, mely tele van már szétszedett hegedűk részeivel.²⁰

Az elbeszélésben ennek a problémának a másik oldalát Krespel lánya, Antonie képviseli, aki „megszemélyesített művészetnek” tekinthető (önmagát, illetve hangját a hegedűvel azonosítja (vö. *Krespel tanácsos*, 133), mivel az élete csak addig tart, ameddig a művészete (azaz amíg énekelni tud, illetve énekelnie szabad). Krespel és Antonie alakjában egyúttal a művészet, a betegség és az örület témái és motívumai kapcsolódnak össze.

A *Don Juan* című elbeszélés énekesnője Antoniével párhuzamos szereplőként értelmezhető, mivel oly mértékben testesíti meg az azonosulást operai szerepével, hogy az előadás után, azaz zenei szerepének teljes előadása után meghal; élete ezzel megsemmisül a művészetben:

Midőn a Don Juanról meg tulajdon szerepéről beszélt, mintha e mestermű mélységei csak most nyílnának meg előttem [...]. Azt mondta, hogy egész élete muzsika és gyakran azt hiszi, hogy a lélek mélyébe zárt titokzatos dolgokat, amelyeket szó nem fejezhet ki, énekelve megérti.²¹

Az ily módon átélt és eljátszott zene az egész személyiséget igénybe veszi, hiszen csak a szerep és a személyiség azonosulása révén szüntethető

20 E. T. A. HOFFMANN, *Krespel tanácsos*. = E. T. A. H., *Az elveszett tükörkép története*, vál., szerk., jegyz. HALASI Zoltán, Budapest, Magvető Kiadó, 1996, 111–137, 116.

21 E. T. A. HOFFMANN, *Don Juan* = *Brambilla hercegnő: Elbeszélések*, i. m., 19–33, 25.

meg a közvetítettség mozzanata. A művész szempontjából a probléma megoldhatatlanságát az mutatja, hogy a fiktív elbeszélte világban az énekesnő az életével fizet mindezért.²²

Kreisler karmester talán a legteljesebben képviseli a művészi alkotás egész problematikáját, amikor is alapvetően visszariad szerzeményei feljegyzésétől vagy megsemmisíti a feljegyzett darabokat, mivel túlságosan is tudatában van a lezárás lehetetlenségének, mert számára az csak akkor lenne lehetséges, ha zenei elképzelése és a partitúra, a jelölt és a jelölő teljesen egybeesne:

Valahol azt írták Johannes Kreisler karmesterről, hogy a barátai nem tudták rávenni kompozícióinak följegyzésére, és ha egyszer-egyszer mégis lekottázta őket, bármilyen örömmel nyilatkozott is a sikerült műről, utána tüstént tűzbe vetette.²³

A lehetetlen törekvés Kreisler esetében (amint azt a Kanzheim-apátságban látott álma tanúsítja) csak egy megváltozott tudatállapotban, az álomban teljesülhet be, amely a befejezetlen, de önmagát megíró partitúrát sugallja megoldásként, az alkotás folyamata és az alkotás eredménye közti ellentét megszüntetéseként:

Ekkor rémülten veszi észre, hogy a partitúrában fehér lapok vannak, nincs rájuk írva egyetlenegy hangjegy sem; [...] De ólomnehéz zavar és félelem nyomasztja, és bár a lelke mélyén kész az egész *Agnus*, nem képes áttenni a partitúrába. Ám ekkor, váratlanul, nyájás, angyali alak jelenik meg, a pulpitusához lép, mennyei hangon énekliz az *Agnust*, és ez az angyalalak: Júlia! (Kreisler a fennkölt lelkesedés elragadtatásával ébredt, s leírta a boldog álomban fogant *Agnust*.) (*Murr-kandúr*, 305)

A mű teljessé válása ebben a formában azonban nem reális lehetőség, hiszen az álom virtualitásában történik meg. Az álomnak mint nem raci-

22 A szöveg másik síkján azonban a fiktív én-elbeszélő reflektálja ezeket a kérdéseket, és ezzel egy lehetséges közvetítést valósít meg.

23 E. T. A. HOFFMANN, *Murr kandúr életrajza, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza*, ford. EÖRSI István, SZABÓ Ede, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1967, 7–463, 314.

onális tudatállapotnak ezenkívül a művészet problémája szempontjából különös jelentősége lesz, és az is jellemző, hogy a művészalakok, akik néhány pillanatra mégis csak igyekeznek megvalósítani ezt az abszolút és ezért lehetetlen művészi programot, bizonytalan, szétzilált, az örület közelében álló (vagy éppenséggel akár örült) személyiségek. A művészi alkotás szintén egy más, a racionális észlelés határait megszüntető tudatállapotot követel meg, amilyenek az „emberi értelem más, alternatív állapotai – például az álom, az ébren álmodás, a hipnózis, az örület vagy a rizspálinka élvezete miatt »elcsúsztatott« gondolkodásmód”.²⁴ Ezért nem véletlen, hogy egy másik sikeres kísérlet – Anselmusé – a mesébe helyeződik át, amely szintén hatályon kívül helyezi a hétköznapi, racionális észlelés szabályait.

Kreisler önemésztő művészegzisztenciájának ellenpólusa a *Murr kandúrban* Murr alakja, aki a feljegyzés és rögzítés problematikáját paródiába fordítva mutatja meg: ő ugyanis fenntartások nélkül és gát-lástalanul mindent fel akar jegyezni, rögzíteni, a szándék és a leírt mű közötti lehetséges és kínzó diszkrepancia gondolata fel sem merül benne. Az írásban először is annak mechanikus mivolta érdekli, úgy-hogy állítólagos művészi tevékenységébe eleve azzal ellentétes mozza-nat vegyül:

Most, hogy már tökéletesen olvastam, s naponta egyre több ide-gen gondolattal tömtem tele fejemet, csillapíthatatlan vágy fo-gott el, hogy megmentssem a feledéstől a lelkemben élő génusz szülőtteit, saját gondolataimat; ehhez persze az írás igen nehéz művészetére volt szükségem. Bármennyire figyelmesen lestem is mesterem kezét, ha írt, az írás tulajdonképpen mechanizmusá-nak ellesése sehogy sem sikerült. (*Murr-kandúr*; 65)

Ebből a hozzáállásból nő ki azután Murr „művészi” tevékenysége, amely tulajdonképpen a valódi művészalakok (Gluck, Berthold, Kreisler) problematikájának megfordításaként értékelhető: a kandúr alakjában az ál-művész jelenik meg, aki az írás, a mű megalkotottságának nehézségeit észre sem veszi, nemhogy kínlódna miattuk:

24 VITT-MAUCHER, *Träumer und Phantast als narratives Medium*, i. m., 175.

Ez persze nagyon nagy baj volt, s nem is tudom, mi lett volna belőlem, ha nem élne bennem igazi, fennkölt, költői lélek, amely azonnal és bőségesen ellátott versekkel; e verseket haladéktalanul le is írtam. – A költészet isteni mivolta főleg abban nyilvánul meg, hogy a versfaragás, ha a rím hébe-hóba meg is izzaszt bennünket, lelkünkben csodálatos jó érzést kelt, s ez minden földi szenvedést legyőz, sőt, állítólag már az éhségen és fogfájáson is gyakran diadalmaskodott. (*Murr-kandúr*, 379)

A kandúr figurájának dicsekvő, közhelyektől hemzsegő, magabiztos és reflektálatlan beszédmódja a művészi alkotás mélyebb problémáival szembeni érzéketlenségéről tanúskodik, amelyet vele szemben Kreisler alakja példáulértékűen képvisel. Ez az érzéketlenség az alapja egyúttal annak, ahogy Murr általában „dekonstruálóan”, destruktívan bánik a könyvekkel, amikor saját műveit egy másik mű romjaiból, azaz a széttépett Kreisler-életrajz lapjaira írva kivitelezi. A Kreisler-életrajz töredezettsége, a kétségek között órlódó figura széttépett életrajza új fénybe helyezi a lezárt, rögzített szöveg problémáját is; a széttroncsolt szöveg az elbeszélés meta-síkján a lekerekítés, a teljes konstrukció lehetetlenségét bizonyítja.²⁵ Murr saját írása ráadásul idegen szövegek kisajátítása, hiszen – forrásmegjelöléssel vagy anélkül – idegen szöveg(elem)eket vesz birtokba, ezért szövege egy idézetekből összebarkácsolt mozaik, tehát hiteltelen lesz, ami egyúttal az autentikus műalkotás elvi lehetetlenségébe is bepillantást nyújt.

A probléma feloldása és a meg nem szűnő, egymást átható ellentmondásoknak a kiegyenlítése csak a mesében valósul meg, mégpedig *Az arany virágcserepben*. A probléma megoldása több lépésben történik: Anselmus először is érzékennyé válik a természet rejtett, csak kevesek számára érzékelhető nyelve iránt, amelyhez megint csak – amint azt már *A g-i jezsuita templom* is jelezte – egyfajta ihletre, ez esetben a zöld kígyó iránt felébredő szerelemre (egy igazi „coup de foudre”-ra) van szükség:

Mintha elektromos ütés járta volna át valamennyi tagját, szíve mélyéig megremegett – fölfelé bámult, s csodálatos sötétké

25 Vö. Kofman okfejtését a Murr kandúr „kettős írásáról”. Sarah KOFMAN, *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr”*, Graz/Wien, Böhlau, 1985, 18.

szempár tekintett rá kimondhatatlan vágyódással, úgyhogy a legnagyobb gyönyörűség és a legmélyebb fájdalom sohasem ismert érzése szinte szétfeszítette mellkasát. És amint forró megkívánással eltelve egyre csak az üdvösséges szempárba tekintett, akkor erősebben, bájos akkordhangokban csilingeltek a kristály csengettyűk, a csillogó smaragdok lehullottak rá [...]. A bodzabokor megmozdult és így szólt: „[...] Az illat az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel.” Elröppent előtte az alkonyi szellő és így szólt: „[...] a fuvallat az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel.” A napsugarak áttörtek a felhők között és a sugár izzott, mintha szavakban szólna: „[...]”; a perzselő sugár az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel.²⁶

Ezen előkészítés után kapja feladatul, hogy a levéltáros Lindhorstnál lemásolja a kéziratokat.²⁷ Mivel már érzékennyé vált a rejtett összefüggések iránt (mélyen és „forró vággyal eltelve” belenézett a zöld kígyó szemébe), s mivel Lindhorst amúgy is az ellentétek feloldásának potenciális hordozója (levéltárosként a mechanikust és a rögzítettet jelképezi, szellemfejedelemként/szalamandraként és a zöld kígyó apjaként pedig az írás és a beszélgetés egységét képviseli), a kéziratok pusztja másolása valódi művészi tevékenységgé válik Anselmus számára, a leírás a természet nyelvének feljegyzésévé alakul át: hallja a zöld kígyó, Serpentina hangját, és a pergamenlapok valójában a pálmafák levelei, az eleinte érthetetlen írás az ihlet hatására (melyet a Serpentinával való, rendkívül erotikus szerelmi találkozás vált ki belőle) olvashatóvá, érthetővé és ezáltal feljegyezhetővé válik, miközben a lejegyzett, rögzített szöveg megőrzi a beszélgetés, az elbeszélés közvetlenségét. A szöveg megértése ily módon azt jelenti, hogy az „szöveggé” megszűnik létezni, s beszéddé válik”, miközben leíródik:

26 E. T. A. HOFFMANN, *Az arany virágcserep = Brambilla hercegnő: Elbeszélések, i. m.*, 41–126, 47.

27 Az alkotás és a másolás ellentétesek egymással, és ellentétük szintén a romantikus művészeti diskurzus összetettségét reprezentálja; vö. ezzel kapcsolatban még Jörg LÖFFLER, *Das Handwerk der Schrift. Autorschaft und Abschrift bei Hoffmann und Arnim* = E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 11., (2003), 19–33.

Egy csók égett a fiú ajkán, mintegy mély álomból ébredt, Serpentina pedig eltűnt, az óra hatot ütött s ekkor súlyos lelkifurdalása támadt, hogy semmit sem másolt; aggódva, hogy mit szól majd a levéltáros, ránézett a lapra és csodák csodája! a titokzatos kézirat másolása szerencsésen befejeződött; és amikor élesebben szemügyre vette a vonásokat, úgy vélte, hogy Serpentina elbeszélést írta le [...]. (*Az arany virágcserep*, 99)

A vállalkozás törekénysége az ezzel ellentétes irányú mozgásban mutatkozik meg: inspiráció hiányában (amikor Anselmus hűtlenné válik Serpentinához, s az iránta érzett szerelmet legyőzi a polgári létet megtestesítő Veronika szerelme, ami már nem jelent ihletettséget, hiszen ez a lány nem a természet képviselője) elmarad az intuitív megértés, az írás megint csak eredeti rögzítettségbe merevül, s ennél fogva a művészi tevékenység is meghiúsul.²⁸

Amikor délben keresztül ment Lindhorst levéltáros kertjén, nem győzött csodálkozni rajta, hogy miképpen tetszhetett neki itt máskor minden olyan furcsának és csodálatosnak. [...] az asztalhoz ült, hogy nekikezdjen a kézirat másolásának, [...]. De a pergamentekercsen oly sokféle furcsán kusza vonást és cikornyát látott nagy összevisszaságban, hogy [...] csaknem lehetetlennek érezte, hogy mindezt pontosan utánafehesse. (*Az arany virágcserep*, 107)

Az arany virágcserep ugyan – ironikusan megtörve – feloldja és egységbe rendezi az ellentéteket, hiszen az elbeszélés vége nemcsak az írás és az elbeszélés egységét, hanem az élményét is sugallja: a fiktív elbeszélő látja is, amit majd feljegyez (megint csak olyan automatikusan, ahogy az Anselmusszal megtörtént), habár az ihletet ez esetben már nem a zöld kígyó iránt érzett szerelem, hanem a rizspálinka, tehát egy művi pótlék biztosítja s egyúttal problematizálja:

28 A költészet Kittler szerint egyfajta írástevékenység, fordítás („Ha az írás az olvasásból, az olvasás pedig a hallásból ered, akkor minden írás fordítás”) azaz a kimondott lefordítása/átvezetése a leírtba, ami – egy másik, imaginárius síkon – egyúttal az írott és beszélt Derrida által jóval általánosabban posztulált egységének megvalósulását jelenthetné. KITTLER, *Aufschreibesysteme*, i. m., 125.

A látomást, amelyben élő valójában megpillanthattam Anselmust atlantiszi lovagi birtokán, alighanem a szalamandra bűvészetének köszönhetem, és csodálatos volt, hogy amikor minden ködbe hunyt, az ibolyaszínű íróasztalon fekvő papírlapon szembeötlően és tisztán magam előtt leírva megtaláltam e látomást. (Az arany virágcserep, 126)

Az egész problémakör a visszajáról jelenik meg a Serapion-testvérek ciklusába ágyazott, paródiaként is olvasható elbeszélésben, *A leánykérők*ben, ahol Tusmann filiszterszerű alakja az írott szöveg, a könyv abszolúttá válását sugallja, mivel az életét (azaz a közvetlenül megéltet) az írásban rögzített modell szerint alakítaná:

E szavakkal a titkos tanácsosi titkár egy kis, pergamenbe kötött könyvet húzott ki zsebéből [...] „Figyelje meg [...], miszerint az érdeemes szerző a hetedik fejezetben [...] kifejezetten ezeket mondja, lásd 6. §: [...] Én is ezt követtem” [...] „Igyekszem [...] Thomasius tanácsa szerint, tiszteletteljes, barátságos és szíves modorra szert tenni [...]. Mindazonáltal a tiszteletadásban nem megyek túlságosan messzire, mert fontolóra veszem, hogy amint Thomasius tanítja [...]”²⁹

Az írás és az élet (a jelölő és a jelölt) egységének paródiája jön így létre, itt ugyanis – a *Gluck lovag*ban ábrázolt egyoldalúság megfordításával – nem maradhat el a rögzítés, hanem az egyszer már rögzített dolog, a könyv dominál, s olyannyira elburjánzik, hogy elfedi az életet és az átélést: mi több, Tusmann, aki „óriási emlékezőtehetséggel volt megáldva” (*A leánykérők*, 78), úgymond az eleven rögzítést képviseli, magát az életre kelt rögzítést. Ezért következetesnek tűnik, hogy éppen Tusmann, a filiszter és anti-művész kapja meg azt a csodálatos könyvet, amely minden könyvet, „a leggazdagabb és legteltesebb könyvtárt” (*A leánykérők*, 189), az egész emberi tudás enciklopédiáját egyesíti, s ezzel az „abszolút könyv” romantikus képzetét paródiában oldja föl. A *Gluck lovag* című elbeszélés üres, íratlan kottájához való hasonlóság feltűnő: a Tusmann-

29 E. T. A. HOFFMANN, *A leánykérők*, ford. VÁRKONYI Nándor, Pécs, Dunántúl Kiadás, 1926, 21 és a következő oldalak.

nak ajándékozott könyvben „csak üres, fehér lapok voltak bekötve” (*A leánykérők*, 185), ezzel a másik, íratlan írás ellenpólusa lesz, hiszen épp-úgy jellemzi az „üres, de virtuálisan mindent tartalmaz” tulajdonsága. Lehsen Edmund alakjában és művészi tevékenységében egyúttal *A g-i jezsuita templomban* életveszélyesként érzékelt probléma továbbvezetése és ironikus feloldása is megjelenik:

Ami pedig a művészetet illeti, [...] egyáltalán nem látom be, [...] miért ne mehetnék szívemet Albertinához fűzve Rómába s miért ne tanulmányozhatnám ott a művészetet? Igen, én is úgy gondoltam, hogy miután Albertinát biztosítom magam számára, Itáliába költözöm, [...] de aztán, művészetben és tudásban gazdagodva, visszatérek menyasszonyom karjai közé. [...] amily mélyen ég bennem a szerelem a bájos Albertina iránt, úgy vágyódom arra a földre is, mely művészetem hazája. (*A leánykérők*, 139)

A művészet és különösen a szerelem (amely a komolyabb esetekben, így például Bertholdnál a művészi alkotáshoz elengedhetetlenül szükséges ihlet feltétele volt) ezúttal már nem létszükségletként tételeződik, az egyikről vagy a másikról való lemondás nem fenyegeti az életet (a szeretett alak kicserélhető). Ily módon Hoffmann életművében egyazon probléma különféle aspektusai ütköznek össze egymással, a megoldhatóság és a megoldhatatlanság, a komolyság és a nevetségesség az ambivalencia többértelműségében oldódik fel.

Művészek és tudósok – elit és tömeg, populáris és magaskultúra

A „művészlét” problematikájának terjedelme, átfogó jellege Hoffmann számára abban is megmutatkozik, hogy határai nem jelölhetők ki pusztán a művészi alkotás kérdéseivel, hiszen az „ihlet”, a „kiszámítottság” vagy a „mechanika” mozzanatai nemcsak a szűkebb értelemben vett művészet problémái, hanem általában véve az élet, a kézművesség és a tudomány/természetkutatás problémái is. Ezekben az emberi cselekvés, az emberi autonómia, összességében az emberi ismeret és világtapasztalat hasonló dichotómiái, illetve ambivalenciái jelennek meg. A delejező, a tudós és a művész abból a szempontból áll közel egymáshoz, hogy mindnyájan az

emberi megismerési képesség, az önállóság, az önmeghatározás és az idegen hatás problematikáját, illetve a (megismerő) szubjektum és a (megismerés) tárgya közti azonosság lehetőségét/lehetetlenségét képviselik.

Hoffmann szövegeiben további dichotómiák bukkannak fel, amelyek a művészet vázolt problematikája ismételtesének, továbbvezetésének és kibővítésének tekinthetők. Ide tartozik az „igazi” vagy „elit-művészet” és a „tömeg-” vagy „szórakoztató művészet” közti ellentét:

[...] igazat ad nekem, hogy a művészet virágokkal fonja életünket, felvidít, felüdít komoly munkánk után? Ez minden művészi törekvés szép célja, amelyet annál tökéletesebben ér el, minél kiválóbbak alkotásai. Ezt a célt világosan mutatja maga az élet is, mert csak aki ilyen értelemben gyakorolja a művészetet, az élvezi az élet kényelmeit, amelyek örökre elkerülik azt, aki a dolog igazi természetével ellentétben, a művészetet földolognak, élete legfőbb törekvésének tekinti. (*Az Artus-udvar*, 24)

Az igazi művészet és a tömeg- vagy szórakoztató művészet közti ellentét és kiélezett viszony a romantika kezdete óta jelen van: a zenész Berglinger sorsa Wackenrodernél³⁰ a művész azon dilemmáját képviseli, hogy az igazi, „magasabb rendű” művészetnek szentelje-e magát, s ezzel lemondjon az elismerésről, vagy pedig a közönség ízlését követve sikert és ezzel társadalmi integrációt érjen el. Tieck *Franz Sternbald vándorlásai* című kora romantikus regénye szintén megfogalmazza ezt a problémát:

A tömeg nem akarja a művészetet, nem akarja az eszményt, szórakozni akar, ingereket akar, és magától értetődik, hogy az alacsonyabb rendű szellemek ezt sokkal jobban meg tudják valósítani, mivel ők maguk is ismerik a tömeg, a rajongók és tudatlanok szellemi szükségleteit. [...] Egyáltalán nem tudják, hogy létezik a művészet, honnan is tudnák meg, hogy ennek a művészetnek egy magasabb, végső csúcsa van.³¹

30 A *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* [A zeneszerző Joseph Berglinger különös zenei élete] című elbeszélésben, amely az *Egy művészszerető szerzetes vallomásai* záródaraja.

31 Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, Hrsg. Alfred Anger, Stuttgart, Philipp Reclam, 1994, jun., 339.

Hoffmann annyiban árnyalja tovább ezt a problémát, hogy szövegeiben a művészet feloldhatatlan ellentéteket hordoz magában, s ezért célkitűzésként, életmodellként állandó ambivalenciát tartalmaz, ahogy ez Berthold, Kreisler, Gluck stb. alakjában is felismerhető.

Hoffmann műveinek azokat a szereplőit, akik „valódi”, igazi művészekként jelennek meg, a többi alak, a közönség nem vagy nem igazán ismeri el, ezért magányosak maradnak, s bezárkóznak saját (amúgy is bonyolult és „szétzilált”, mivel a művészi alkotás ambivalenciája által meghatározott) személyiségükbe. Számukra az abszolút, teljes kifejezés keresése elmagányosodáshoz, elszigetelődéshez és meg nem értettséghez vezet, ezért ezek a szereplők mások szemében gyakran különcnek³² vagy akár örülnék tünnek: Gluck lovagot vagy Bertholdot szintén különleges jelenségnek tekintik, Krespel tanácsos vagy Berklinger közel áll az örülethez, sőt valamilyen értelemben örültek, Krespel pedig maga is tart attól, hogy megőrül. Másfelől ez a kérdés is viszonylagossá válik, hiszen a hétköznapiság, a „normális” ember (a polgár) szemszögéből mindenki különcnek vagy örülnék tünik, aki kívül kerül az (általuk megszabott) „normalitás” (szűkös) keretein, amint az a művészekkel, delejezőkkel, más lelkületű szereplőkkel meg is történik. Az így értett „normalitás” magába foglal valami mechanikust is, hiszen ezt a normalitást (az élet, a cselekvés, a munka) bizonyos mozzanatainak állandó ismétlése biztosíthatja. Ez az aspektus a művészet kézműves vonatkozásainak kérdését is érinti (jól mutatja ezt Murr kandúr alakja, aki a szó egészen konkrét értelmében vett írás kézművességét hangsúlyozza). A művész egyúttal „kézműves” is, az alkotás technikáját gyakorló személy, aki ettől a kötöttségtől – különféle stimulánsokkal, például szerelemmel, alkohollal vagy álommal – olyan műalkotásba akar menekülni, amely úgymond önmagát teremti meg, és aki ennek lehetetlensége, a megvalósítás önelentmondásos abszurditása miatt – különféleképp – elbukik.

32 Herman Meyer a Hoffmann-művekben előforduló különc alakváltozatait hosszasan vizsgálja, és több típust különböztet meg (művészeket, sátáni különcöket, mesealakokat), akiknek „lényét” „a »szokványos« valóság és a valóságot túlszárnyalni vágyó, túlfeszített emberi szellem közti konfliktus jellemzi; az alapvető konfliktus e megfogalmazása egy jóval tágabb és bonyolultabb problematika leegyszerűsítésének tekinthető, melynek egyes elemei sokkal összetettebbek és ezért többféle szempontból vizsgálándók.” Herman MEYER, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, Frankfurt/M., Fischer, 1990, 101.

Ebből a szempontból a Hoffmann szövegeiben körvonalazódó témakör és kapcsolódásainak szövedéke különféle megjelenési formában olyan közös problematikát jelez, amely végül a szubjektum és az objektum, az egyén és a világ, a megismerő és a megismert közti különbség, illetve ellentét megszüntetését tűzi ki célul, s ezt a megszüntetést egyúttal az ellenpólusok összeolvadásaként, egyesüléseként tételezi. Az ellentétek Hoffmann szövegeiben – amint az a fenti elgondolások alapján megállapítható – olyan dichotómiákban is megmutatkoznak, mint például az egész vs. rész, az egyszerűség vs. ismétlés/megismételhetőség, az önállóság/szabad önmeghatározás vs. a (szabályokhoz, konvenciókhoz, törvényekhez, elvekhez, a „condition humaine”-hez való) kötöttség, amelyek a szubjektum és az objektum alapvető dichotómiájának különféle megnyilvánulási formáiként értékelhetők. Hoffmann ezeket a kora romantika esztétikájában és irodalmában élesen felvetett, s utána is többszörösen és különféleképpen tematizált dichotómiákat annyiban viszi tovább, hogy egyrészt felmutatja az egyén által megélt dichotómia következményeinek tragikus változatait, azaz a személyiség autonómiájának feladását/elvesztését, szétziláltságát, a személyiséghasadást, az örületet, másrészt viszont az elbeszélés ironikus és parodisztikus aspektusai révén egyúttal viszonylagossá is teszi a (kora) romantikus beállítódásokat és megoldási kísérleteket.

Mimetikus és nem-mimetikus művészetfelfogás Hoffmann-nál

Hoffmann-nak a művészetről tett kijelentéseiben, szövegei világának különböző mozzanataiban alapvetően két ellentétes felfogás áll szemben egymással, melyek – némi leegyszerűsítéssel és jobb híján – mimetikus, illetve nem-mimetikus programnak nevezhetők, s ezek a különféle művészeti ágakban azok materiális adottságaitól függetlenül egyaránt fellelhetők.³³ A mimetikus program a „természet pusztá leírásával” (*A g-i jezsuita templom*, 116) beéri, alapja a látott, tapasztalt, átélt dolgok és jelenségek – gyakorta mechanikus – pontos visszaadása,

33 A művészi alkotás modelljéül szolgáló más művészeti alkotásokra tett utalásokról vö. még Hartmut STEINECKE, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin, Erich Schmidt, 1998, 21.

vagyis (a művészet nyelv- és jelszerűségét szem előtt tartva) a jelölt és a jelölő egy-egyértelmű megfelelése. Ilyen alkotásmódot gyakorol és hirdet *A g-i jezsuita templomban* szereplőként felbukkanó Hackert, a festő a maga művészetében, a természetfestészetben.³⁴ Ebben az esetben festészetről van ugyan szó, amely Hoffmann-nál gyakran magának a művészetnek a paradigmájaként jelenik meg (s ebben közel áll a kora romantika festészetről vallott nézeteihez is), más esetekben viszont a zene ugyanúgy lehetőséget nyújt számára a művészet általános problematikájának megmutatására, amint például a *Gluck lovagban* Gluck alakja ambivalensen reprezentálja a konkrét partitúrától elszakadni képes, „eszmei” zenei műalkotás és a gépies, a partitúrában lejegyzett melódiák pusztá reprodukálására szorítókozó alkotás- és előadásmód ellentétének csapdáját.³⁵

A saját területükre jellemző sajátosságok mellett mindkét művészeti ág, a zene és a festészet is a művészetet általában jeleníti meg, és mindkettő a művészi alkotás átfogó problémáit példázza. *A g-i jezsuita templom* festőalakja, Berthold is a mimetikus ábrázolástól indul el:

Berthold nagy tökéletességre tett szert a különféle fa- és bokorfajták természetű ábrázolásában; szép sikert ért el a gőzös és párás levegő föltüntetésében is, ahogy a Hackert-féle képeken látható. (*A g-i jezsuita templom*, 113)

34 Bár Hackert Goethe szemében a klasszikus-klasszicista művészet képviselője, megjegyzendő, hogy későbbi fejlődése a korábbi művészetfelfogásától való eltávolodásként értelmezhető, mivel „egészen modern természetfogalom jelentkezik nála, ami a klasszicizmusból a romantikába fordulást jellemzi. A táj többé nem egy idilli Árkádia idézeteiből áll össze, hanem egy lázadóban lévő szellem hangulati képévé lesz.” Wolfgang KRÖNIG, Reinhard WEGNER, HACKERT Jakob Philipp, *Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 1997, 169. Hoffmann számára nem is annyira Hackert művészetének konkrét jellemzése a fontos, mivel alakját a saját álláspontjával ellentétes felfogás emblematikus képviselőjeként lépteti fel; gyakorta említ más művészeket is, például Shakespeare-t, Gozzit, Callot-t, Salvator Rosát vagy éppen Gluckot, Mozartot mint a számára követendő felfogás pozitív példáit.

35 Vö. ehhez Jörgen PFEFFER, *Zum musikalischen Gehalt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Ritter Gluck” = „Seelenaccente” – „Ohrenphysiognomik”: Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders*, Hrsg. Werner KEIL, Charts GÖR, Hildesheim, Olms, 2000, 62-101.

Ez a program a másként gondolkodó vagy érzékenyebb művészen rossz érzést, hiányérzetet kelt, hiszen számára nem a tárgy és annak leképezése közötti mechanikus egyezés jelenti a művészetet, s Berthold is elindul egy másfajta úton: „[...] néha egészen különös módon úgy tetszett neki, mintha a képeiről, sőt mesterének tájképeiről is hiányoznék valami” (*A g-i jezsuita templom*, 113).

A másik program, amelyet nem-mimetikusnak lehetne nevezni, szintén az alkotás jelszerűségének tudatos számbavételén alapulva a jelölt és a jelölő közötti egyezésre törekszik, azonban ez az egyezés nem lehet mechanikus, tükörképszerű, hanem forrása „a természet fölfogása annak a felsőbb értelemnek legmélyebb jelentőségében” (*A g-i jezsuita templom*, 116). Ebben az esetben a jelölt, a tárgy tulajdonképpen a művész bensőjében (a képzeletében) keletkező és megjelenő kép (egy „idea”), amelyet át kell ültetnie a műbe.³⁶ Az e felfogás szerint munkálkodó művész képes olyan műveket alkotni, amelyek ekként, azaz mint „csodálatos látomás [...] a művészi ihletettség pillanat[ában]” (*A g-i jezsuita templom*, 120) fogannak meg benne. Miután pedig a modell és a képmás ilyenfajta egyezése sokkal nehezebben érhető el (a modell maga is eszmei jellegű és nehezen megragadható), a nem-mimetikus programot megvalósító művészre többféle veszély leselkedik: egyrészt az az egyoldalúság, amely a mechanikus, mimetikus ábrázolásba való átcsőszásból ered, másrészt a másik véglet, tehát az a fajta egyoldalúság, amely a való világhoz fűződő kapcsolatok teljes megszűnéséből fakad. A művészet autonómiáját való romantikus esztétika paradoxona érhető itt tetten,³⁷ s az egyik vagy

36 Az idea-jelenség kapcsán a romantika platonikus kapcsolódási pontjai is megemlíthetők, melyek különösen a kora romantikában lelhetők fel, de amelyeket a kutatások nem hangsúlyoznak eléggé, bár következményeik igen jelentősek lehetnének. Vö. erről például Frederick C. BEISER, *The romantic imperative. The concept of early German romanticism*, Cambridge, Mass./London, Harvard Univ. Press, 2003, 56–72. Hoffmann nem foglalkozik rendszeresen filozófiával, ámde ennek a hatásnak a nyomai nála is felismerhetők (e mozzanatra *A g-i jezsuita templom*-ról adott elemzéssel kapcsolatban Bernáth Árpád mutatott rá, melyért köszönettel tartozom neki).

37 Friedmar Apel emeli ki azt a paradoxont, hogy a 19. század eleji természettudományi és szociális tendenciáktól nem függetlenül „a természet a természettudományok győzelmi menetével párhuzamosan esztétizálódva a fogyatékos társadalmiság ellenképébe fordul át, a melankólia menedéke és egyúttal annak a függetlenségnek jelképes szférája lesz, amely mellett a modern művész el akarja kötelezni magát; másrészt viszont a valóság láthatósága tendenciájában a láthatatlannak, a lehetséges végtelenségének pusztá külső oldalát felmutatva leértékelődik.” Friedmar APEL,

másik fajta egyoldalúság gyakorta fellelhető Hoffmann különféle fiktív alakjaiban: Murr kandúr vagy a világ mechanikus felfogásában megragadó mágus-figurák és tudósok az egyik oldalon, az abszolútumra mindenáron törekvők, mint például Kreisler karmester, a festő Berthold és Berklinger, Gluck lovag, Krespel a másikon.

A Hoffmann-életmű egyik szimptomatikus alakja, a remete Serapion – kezdeti adottságai ellenére – az egyoldalúság második variánsát képviseli, mert nála a képzelt világ, a fantázia világa eltakarja a másikat, a „valósat”, s megghiúsítja további művészi karrierjét, mivel elvesztette „a kettősség felismerését [...], amely földi létünk egyedüli irányítója”.³⁸ Bár a fiktív alak kudarcot vall az ellentétes tulajdonságok egyesítésében, a sorsából levonható elv a Serapion-testvérek vitáiban (azaz a szövegek, az elbeszélt történetek reflexiós síkját képező kerettörténetben) maradandó lesz, és művészi alkotóelvvé válik, amely a képzelet előjogát, azaz a nem-mimetikus ábrázolás jogát mint fiktív világteremtést ismeri el:

Legalábbis mindenki igen komolyan törekedjen arra, hogy a bensőjében felbukkant képet minden egyes alakjával, színével, fényével és árnyékával jól megragadja, és akkor, amikor igazán lángra gyúlt általa, akkor ezt az ábrázolatot a külső életbe vigye át. Egyesületünk így alkalmas pillérekre támaszkodva marad fenn, és mindegyikünk számára felüdülést kell hoznia. A remete Serapion legyen a védőszentünk, részesüljünk az ő látnoki képességében, az ő szabályát akarjuk követni hűséges Serapion-testvéreként!³⁹

A *Serapion-testvérek* című elbeszélésgyűjtemény mint mű maga is kontrasztokon és ellentétes szembeállításokon alapul, azaz kettősségen és ambivalencián, melyet az elbeszélőként funkcionáló Serapion-testvérek tudatosan elfogadnak és kommentálnak is: „A borús hangulat, melyet

Hackerts entlaufener Schüler. Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E. T. A. Hoffmann = Begrenzte Natur und die Unendlichkeit der Idee. Literatur und bildende Kunst in Klassizismus und Romantik, Hrsg. Jutta MÜLLER-TAMM, Cornelia ORTLIEB, Freiburg i.Br., Rombach, 2004, 283–293, 283. Apel ennek a folyamatnak a bemutatására éppen A g-i jezsuita templomot választja.

38 HOFFMANN, *Die Serapions-Brüder*, i. m., 68.

39 Uo., 69.

képed [azaz a *A faluni bánya* című elbeszélés] szükségszerűen kapott, talán nem fog jól mutatni Cyprian vidám képe [vagyis *Az Artus-udvar*] mellett. Bocsássátok meg nekem, és füleljetek jól!⁴⁰ A kontraszt és az ambivalencia a Serapion-testvérek beszélgetőtársként és elbeszélőként működő együttesében is megnyilatkozik, mivel ezek az alakok különböző látásmódokat és beállítódásokat képviselnek, egymást viszont a gyűjtemény egészét tekintve ki is egészítik. Az előadott történeteket megvitatva éppen elbeszélői és egyúttal művészeti nézeteik különbségei nyilatkoznak meg, de kiderül az is, mennyire tudatában vannak a lehetséges publikum bizonyos elvárásainak, amint az például *Az Artus-udvar* elmondása után történik:

Amikor Cyprian befejezte, a barátok megdicsérték a vidám, kedélyes hangot, amely az egészben uralkodik. Theodor csupán azt vetette közbe, hogy a lányok és az asszonyok bizonytalán találnak benne kivételmentet. [...] az egész befejező rész, amelyben mély ironia rejlik, egyáltalán nem fog tetszeni nekik.⁴¹

A *Serapion-testvérek* kerettörténetébe ágyazott egyes elbeszélések is szembeállíthatók egymással, ami többszörösen is ambivalenciához vezet. Hoffmann szövegeiben gyakran hangsúlyt kap az ellentétek összekapcsolása, hiszen a romantikus lényege szerinte éppen ebben keresendő. Az ellentétek pedig az elbeszélt történetek összes területére, elemére és aspektusára vonatkozhatnak.⁴² Az ellentétek összekötéséből eredő ambivalencia pedig egyúttal a – „valóban romantikus” – elbeszélés kiemelkedő (és szükségszerű) tulajdonsága:

Csupán a valóban romantikusban keveredik a komikus a tragikussal olyan engedelmesen, hogy végső hatásában mindkettő eggyé válik, és a hallgató kedélyét sajtáságos, csodálatos módon megragadja.⁴³

40 Uo., 208.

41 Uo., 206.

42 A Serapion-testvérek a narratív keret legtöbb beszélgetésében éppenséggel ilyenfajta lehetőségeket vitatnak meg: az alakok, a cselekedeteik, az elbeszélés stílusa és hangneme, a történetek kompozíciója többször is a párbeszédek tárgyát képezik.

43 HOFFMANN, Die Serapions-Brüder, i. m., 108.

Igen fontos mozzanata ugyanakkor Hoffmann felfogásának, hogy szövegei megkívánják a romantikus mű megfelelő, az ambivalenciát észlelő befogadását is, amely viszont nem jön könnyen létre, és csupán erre alkalmas (már-már a művészi észleléshez közelíteni képes vagy éppenséggel művész) befogadókban valósul meg.

Hoffmann számára bizonyos művészi hagyományok ama alkotói módszer paradigmáiként funkcionálnak, amelyek megfelelnek a művészetről alkotott felfogásának és alapvetően a nem-mimetikus programnak: ilyen modellt jelentenek számára a zenében például Gluck és Mozart, az irodalomban Shakespeare, Sterne, Tieck, a festészetben többek között Salvator Rosa és Jacques Callot. Így a maga korában nagyon népszerű és elismert Jacques Callot, a 16-17. századi francia grafikus annak a művészet-felfogásnak emblematisztikus képviselőjévé lesz, amelyet Hoffmann maga is vall, úgyhogy alkotásmódját mintegy esztétikai fejtegetések tárgyává téve fogalmazza meg saját álláspontját a *Fantáziadarabok Callot modorában* ciklusának bevezetéseként. Callot „különös, fantasztikus lapjai[n]”⁴⁴ Hoffmann olyan szerkesztési elveket fedez fel, amelyek a műveket látszólag kaotikus képződményekké, „a legkülönbözőbb elemekből megalkotott kompozíció[kká]” (*Jacques Callot*, 13) teszik, amelyekben ugyanakkor egymást kiegészítve és egymásnak ellentmondva feszültségekkel teli kapcsolatban áll a rész és az egész, az elem és a struktúra, azaz mégiscsak felfedezhető benne valamifajta rend, „úgy, hogy az egyes alakok mind önállóan jelennek meg, de kapcsolódnak az Egészhez is” (*Jacques Callot*, 13). Callot alkotásmódja „tulajdonképp túllép a festészet szabályain” (*Jacques Callot*, 13), nincs nála „tisztá” műfaj, hanem a műfajok sokkal inkább keverednek, illetve egy-egy művészeti ág határai is megszűnnek. Ezek a jegyek képezik az alapját annak, hogy Hoffmann a romantikus művészet-felfogásba tudja integrálni ezt a művészi alkotásmódot.⁴⁵ Callot ily módon romantikus

44 E. T. A. HOFFMANN, *Jacques Callot = Fantáziadarabok Hoffmann modorában 1.*, ford., szerk. HORVÁTH Géza, Budapest, Cartafilus, 2007, 13–14, 13.

45 Bomhoff utal arra, hogy Hoffmann „feldolgozza” a Callot-művek jellemző jegyeit, és megállapítja, hogy Hoffmann számára a festészet mely vonásai számítanak lényegesnek: „A valóság megszüntetésének lehetősége, a futó pillanat és a változó dolgok megragadása és a sokféle különálló elem egységes egészzé illesztése a festészet olyan jellegzetességei, amelyeket Hoffmann az elbeszéléseiben beleérzően megvalósít.” BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung*, i. m., 17.

művésszé válik, aki a műveiben saját világot, mégpedig fantasztikus világot teremt, „túláságosan eleven fantáziája” (*Jacques Callot*, 13) termékeként alkotja meg a műalkotás világát, s ezáltal megvalósítja a Hoffmann által előnyben részesített nem-mimetikus programot, melyben ismét csak az ellentétek összekapcsolása uralkodik: „a hétköznapi életből vett legközöségebb témái” párosulnak „némi romantikus eredetiség[gel]” (*Jacques Callot*, 14), az irónia „mély lélekben lakozik”, „a közönséges élet alakjai” a „benső, romantikus szellembirodal[om]ban jelennek meg”, „a titkos jelzések[...]” ott rejtőznek „a bizzarr bolondéria fátyla alatt” (*Jacques Callot*, 14). Itt is hangsúlyt kap a megfelelő befogadás is, hiszen ezeknek a műveknek „komoly, mélyebbre hatoló néző[re]” (*Jacques Callot*, 14) van szükségük, azaz „inspirált” befogadóra, aki szinte már azonosulni tud a művet létrehozó művésszel, és képes az adekvát, az alkotás aktusát már-már megismétlő befogadásra, azaz valamifajta „művészi látásra”.⁴⁶ Hoffmann ezáltal olyan romantikus művészet mellett teszi le a voksát, amely szemben áll a mimetikus felfogással. Ilyen alkotások létrehozása azonban nem egyszerű, hanem majdhogynem lehetetlen, amint azt saját elbeszélései a legkülönbözőbb módokon maguk is demonstrálják.

46 Vö. Melanie KLIER, *Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde „Doge und Dogaresse”* = *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 7., (1999), 29–49, 31.

A' Haramják

Kép és imagináció a preromantikus színházban

Friedrich Schiller *Die Räuber* című drámája fogadtatásának első magyarországi évtizedeiben¹ – talán a darab 1782-es, „rosszhírű” mannheimi ősbemutatója miatt – csak ritkán tudott kilépni a könyvmédiumból. Kerényi Ferenc színháztörténete szerint II. József idején a pesti német színház „játszhatta” (később nem), Báró Wesselényi István *Moor Károly* című fordítása elkallódott, Darvas János *A hegyi tolvajok* című magyarításából csak részletek maradtak fenn. Egy 1795-ben kelt cenzori végzés ezt írja a Darvasi-féle fordításról:

Ebben ugyanis hallatlan bűnöknek olyan tömege található, ami a valóságban, így, sohasem fordul elő. A hallgatóságnak folyamatosan találják ki az egészet, nemcsak vadállati gaztetteket, nemcsak a gonoszságok minden borzalmát, hanem egy sor olyan, legalábbis álszent galádságot, amely [...] a nézőkben felkelti a vallási közönyt, érvelése megingatja a hitet Isten igazságosságában, szörnyű káromlásokat szór Isten ellen, a vallás ellen, veszélyezteti az erkölcsöket, ártalmas és káros az uralkodó és az állam szempontjából és kedvez a francia forradalom eszméinek. [...] ezt a gonosz tragédiát, amelyet a magyar színészek a legközelebb elő akarnak adni, az idő rövidsége miatt a Könyvvizsgáló Hivatal

1 BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből XXII/2., 1912.

itt és most átengedi, de ezúttal is kéri a kegyes intézkedést, ami ennek a tragédiának a színpadi előadását megtiltja.²

Bartsai László *Tolvajok* címen nyomtatásban is megjelent fordítása 1794. március 23-án, Kelemen Lászlóék színrevitelében egy előadást ért meg. Fried István említi még Kováts Ferenc mérnök fordítását. Gálos Magda egy 1932-ben az ItK-ban megjelent cikkében tudósít Czillinger János győri papnövendék(!) kéziratosa, azóta elkallódott, 1810-ben keletkezett, *gróf Muraközi Károly, vagy a bakonyi zsványok* című Schiller-átdolgozásáról.³ Császár Elemér állítása szerint⁴ A Schiller-mű hatása másképpen is megjelenik a 19. század első évtizedeinek magyar irodalmában: Kisfaludy Sándor *Csobánc* című regéjének alapötlete (hamis halálhír stb.) is feltehetőleg a *Die Räuber*ből való átvétel. 1809-ben még Kazinczy is – aki különben az *Orpheus* második kötetében, még 1790-ben közölt egy monológot „A’ Schiller’ *Tolvajai*”-ból –, sógornőjének, Kazinczy Miklósné Beothy Viktóriának írott, február 18-ára keltezett levelében „ördögi”-nek nevezi a Schiller-drámát:

„...als ich Schillers [...] und nun seine bewunderte Werke, *ausser dem teuflischen (die Räuber), das ich nie lesen werde*, und wenn ich ein Jahrtausend leben würde, wieder las, und zwar aus ästhetischen Gründen, nicht bloss zur Unterhaltung, las.”⁵

1823-ban jelenik meg az ifjú Toldy Ferenc – még Schedel Ferencz Jósefként jegyzett – fordítása: *A’ haramják* címen. (Javított kiadása 1841-ben, Nagy Ignác színműtárának III. kötetében.) Van ugyan még egy

2 *Megbíráltak és bírálók: A cenzúrahivatal aktáiból*, szerk. MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, Bp., Gondolat, 1985, 507–508.

3 GÁLOS Magda, *Schiller Rauberének egy régi magyar fordítása*, ItK, 1932/2, 200–205. Nemcs Gábornak, a Győri Egyházmegyei Levéltár munkatársának tájékoztatása szerint a Czillinger-féle átdolgozás kézírata nincs már meg a gyűjteményünkben, de előkerült Gálos Rezső névjegye („Dr. Gálos Rezső, felső kereskedelmi isk. igazgatója”), amelynek hátoldalán a következő olvasható: „Dr. Géfin Gyula theol. tanár úrtól a püspöki levéltár Czillinger János: gr. Muraközi Károly c. drámájának kéziratát használatra átvettem. 1931. X. 17.”

4 CSÁSZÁR Elemér, *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században: Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből*, 1913/7.

5 *Kazinczy Ferencz levelezése*, VI. kötet, s. a. r. VÁCZY János, Bp., MTA, 1895, 289–290.

ezzel közel egykorú fordítás, Setéth Károly kéziratos változata, a *Moor Károly*,⁶ de Toldy Ferenc címváltozata lesz az, amelyhez a későbbi fordítók is ragaszkodnak: a valószínűleg legtöbbet játszott Hevesi Sándor-féle változat (1909), a Déry Tibor/Devecseri Gábor-fordítás (1970), és a 2015–2016-os színházi évad két új fordítása – a Pesti Színházban játszott előadás Czigliényi Boglárka és Hevesi Judit által írt új szöveggönyve (a Déry-változat átdolgozásának, „cyberpunkos” modernizálásának tűnik), illetve a Szabadkai Népszínház magyar társulatának bemutatója Térey János fordításában – sem tér el a Toldy-féle címváltozattól.⁷

Toldy az 1823-as kiadás, Bajzához címzett előszavában ezt írja:

Schiller, az Ifju, teremtetett, s' határt nem ismerő lángárja ön medrét emésztgetve omlott belé a' teremtvény-vázba, melly majdan megrendítsen, majd ismét elolvasszon. Így szökének elé a' gondolat chaoszából a' *Haramják*. Mit a' Nap' fija a' világnak itt büszke elszánással átadott, én szerény gyengeségemben iparkodám honi ecsetemmel utánképezni. Ez ügyeket dicsőbb előttem, mint saját keblem képzeményei, elég fényes, elég magas, hogy barátság' viszonyos záloga légyen. [...] Te érzést ajándékozsz nekem, – érzés legyen tehát pótolékja annak, mi az én ajándékomnak a' tiédhez híjázik. / De te, a'mezei Múzának avattja, ki szelid énekkel szövst mennyet köredben, remegve fogsz a' vadan omló ár elől futamni? – Nem! te nem fogasz futamni; itt is égi a sugalló, és csak hatalmával rezzent, melly a' poklokat lenn – de fenn a' mennyet is méri: 's így e' sötét erdőt enyhe ligetteddel csak egy esthajnalra felváltván, az éjjeleket át fogod bolygani mellyeket itt nyitok, s szent borzanattal kihaladván belőlök mélyebb hatással zengeni flótédet.”⁸

Toldy előszavának metaforikus retorikája nem egyszerűen az 1795-ös cenzori levélben olvashatókhoz hasonló kifogásokra, a társadalmi és

- 6 Vö. FRIED István, *A magyar neoklasszicizmus választútjai: Szempontok a magyar Schiller-recepció kérdéséhez*, ItK, 1987–1988/3, 448–468, 461.
- 7 A Színház- és Filmművészeti Egyetem 2017. februárjában bemutatott, Olasz Renátó rendezte *Haramiák*-átdolgozásának a címe: *Kitagadtak*.
- 8 *A' Haramják*, írta Schiller Friderik, magyarra átvivé Schedel Ferencz József, Pest, Fűskúti Landerer Lajosnál, 1823, 3–4.

erkölcsi normasértésekre hívja fel a figyelmet, és nemcsak az olvasót fenyegető efféle veszélyekre utal, hanem valami másra is. Tulajdonítsuk az értelmezői érdemet az előbb idézett Kazinczy-levélnek: a Schiller-darab *teuflich* jelzője sem csak a morális távolságtartásnak a megszólalása, hanem – ahogy utóbb Toldy előszavának zsúfolt képszerűségében is benne van – a nyomtatott szöveget olvasókat és az előadások nézőit egyaránt megkísértő imaginációs „chaosz”-tól való félelemé is.

A színművek kapcsán ritkán emlegetjük az iseri *imagináció* fogalmát, a hivatásos interpretátor, a színikritikus, de a művelt *néző* is könnyen esik abba a hibába, hogy a színre vitt drámai szöveget – szemben a drámaszöveg komoly *képzelőerőt* és egyfajta dramaturgiai gyakorlatot igénylő, a drámai jelenetet látványként is értelmezni képes *olvasói* teljesítményével – egyszerűen a szöveg megvalósult képesítésének gondolja. Ez azonban – mind a professzionális, mind a laikus értelmező számára – több szempontból is hibás kiindulópont.

Ludwig Pfeiffer *A mediális és az imaginárius* című könyvének a színházzal, a „látványosság dinamikájával” foglalkozó második részében felveti, hogy...

...a nyugati kultúrák saját dolgukat nehezítik meg azzal, hogy a racionális, az affektív élet „mélyebb” és „magasabb” síkjai és a látványosságok felszíni intenzitásai közötti kapcsolatokat meghagyják a kognitív/affektív disszonancia vagy egyszerűen az indifferencia státuszában.⁹

Pfeiffer itt valószínűleg arra utal – fejtegetéseinek további részeiből ez ki is tűnik –, hogy a nyugati színházi kultúrában a látvány sosem kerül az iseri *valós*,¹⁰ a megvalósult kép státusztába, mert a színházi látványok egy történetileg kialakult konvenciórendszer, valamiféle képesítő gyakorlat, mechanizmus részei. Noha a laikus néző is tisztában van a *valós* szituáció és a *látvány* különbségével, ugyanakkor a színház fikciós játékanak szabályait elfogadja, és ideiglenesen felfüggeszti a színpadi történet – esetleg mentális, lélektani – valóságosságával szembeni kételyeit.

9 Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, Bp., Magyar Műhely – Ráció, 2005, 193.

10 Wolfgang Iser fikció-elméletének talányosan kifejtetlen kulcsfogalmáról, a *valósról* ld. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 21–24.

E felfüggesztett érvényű „indifferencia”-tézis mögött, a színpadi történetben, azonban – jobban meggondolva – semmiféle *valós* nincs jelen. Ha az iseri terminológia szerint visszük tovább a gondolatmenetet, a színházi látvány legfeljebb az olvasott drámaszöveg imaginatív képleteinek a látvány fiktivitása felé tett lépéseként értékelhető, második lépésként pedig a látvány (a díszlet, a háttér, a világítás és a jelmez, vagy a színpad és a nézőtér közötti viszony érzékelhetővé tétele, vagy az érzékelhetetlenség fikciójának megteremtése) mint *fikció*, és a teljes színházi tér (vagyis a színjáték terei és a nézőtér) mint *valós* közötti értelmezői műveletek terének megképzése a funkciója. Aligha volt olyan, a Sturm und Drang-esztétikákon edzett, preromantikus, empátikus egykorú néző – s nincs talán egyetlen laikus, mai utódja sem –, aki a *Die Räuber* V. felvonásának az erdőben, a romkastély mellett játszódó jeleneteiben, esetleg a korabeli színházi masinéria konvencióihoz igazodó, festett kulisszák előtt játszó színészekről azt gondolná, hogy azok a valódi Karl Moor és bandája egy valóságos erdőben. Ellenkezőleg: nagyon is tisztában van a színház működésével, azzal, hogy a látvány fikcióját mint konvenciórendszert kell látnia. A preromantika – továbbélő – együttérző, „Mitleid” befogadói attitűdjei pedig gyakran úgy működnek ebben a konvenciórendszerben, hogy a néző nem a tragikus szereppel, hanem a szerepet játszó színésszel szemben mutatja ki az empátiáját.¹¹ Vagyis a drámaolvasás imaginatív stratégiáival ellentétben a színpadra állított dráma nem képeket közvetít – a drámaolvasás talán a narratív szövegek imaginatív stratégiáinál is összetettebb műveleteket kíván meg –, hanem a valós és a fiktív színházi tér egymásra vetülését, elmozdulásait, a Pfeiffer által leírt látványdinamikát. A posztdramatikus színházi koncepciók megjelenéséig a néző tudatában van annak is, hogy a fiktív látvány mögött ott van a szerző által megírt – esetleg a fordító által transzponált – szöveg és a színpadi látvány közötti imaginatív műveletek sora.¹² A 18–19. századi konvencioná-

11 Ez igaz a mannheimi ősbemutató főszereplőjére August Wilhelm Ifflandra, a későbbi színi-rekktor-dramáiróra, és a kortárs magyar előadások fiatal és energikus színészeire is: hiszen Karl Moor szerepe nem egyszerűen a színmű belső, etikai konfliktusainak központi alakja, hanem a színész mindig önmagát, az ezt a szerepet játszó fiatal és energikus színészt is játssza, a tradíciókat felszámoló színész-zsenit. Ne feledkezzünk meg arról, hogy Schiller Karl Moorja a történet szerint *színész* is!

12 „...a szövegről csak mint a színpadon megformálódó valóság egyik eleméről, rétegéről vagy »anyagáról« esik szó, nem pedig mint annak üréről. [...] Továbbra is születnek jelentős szövegek, és a gyakran lelicsinylően használt »szöveg-színház« kifejezésről

lis látványok, a színt leíró, akkurátus vagy elnagyolt szerzői utasításokat követő színpadtechnikai mechanizmusok mellett valamiféle egyéni, a rendezői imagináció már a (pre)romantikus színházban is megjelenhet.

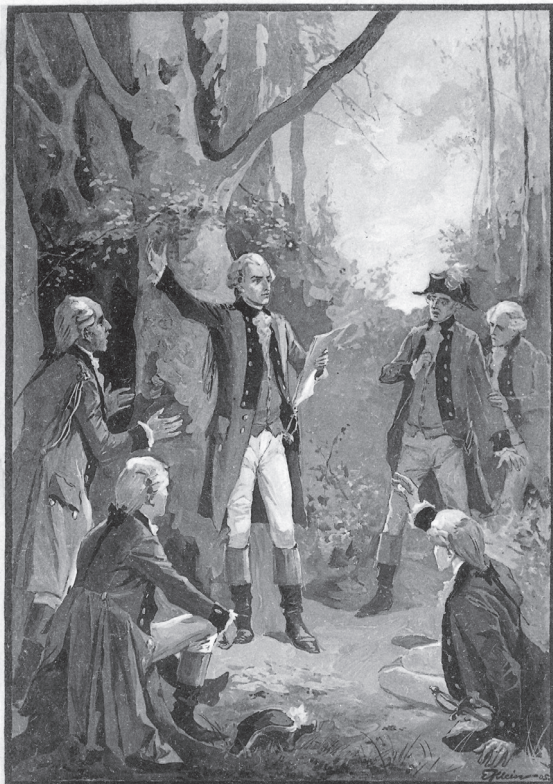
Schiller a *Die Räuber* előszavában – megintcsak nem a darab provokatív, társadalompolitikai éle miatt, hanem a befogadói imagináció eltéréseire is felhívva a figyelmet – ezt írja (szándékosan a Toldy-fordításból idézem):

A' nemes lélek olly kevésbé áll-ki tartós erkölcsi dissonantiákat, mint a' fül késcsikorgást üvegen. / De épen ezért javallanám enmagam, hogy e dráma színre ne meressék. Mind a' két részről, a' költőé- 's olvasóéról egy bizonyos tartalma kívántatik a' szellemi erőnek: amannál, hogy a' bűnt ne ékesítse; ennél, hogy meg ne hagyja magát valamely szép oldaltól vesztegetni a' rút alapot is becsítни. (9)¹³

Schiller és Schedel – persze lehet, hogy csak a hivatali és a közfelháborodás rémének elhessegetése céljából – óvatoskodva, de inkább *olvasásra* szánják a darabot. Ismert a *Die Räuber* recepciótörténetének az a vonulata, amely a darab keletkezését a stuttgarti katonai akadémia felvilágosult egyetemi szabályainak 1776-os, durva szigorításához köti. A Schiller-kultusznak és a Schiller/Karl-alteregónak az a képe is közismert, amelyben a medikushallgató Schiller egy Stuttgart melletti erdőben, a saját évfolyamtársai előtt, titokban olvassa fel/szavalja el a tragédiát: ez a kép félreismerhetetlenül a darab egyes jeleneteinek a kivetítése (mélékelt kép).

vizsgálatunk során kiderül majd, hogy a posztdramatikus színház egyik eredeti és autentikus játékmódját jelöli, s korántsem egy rég meghaladottat.” Ld. Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009, 11.

- 13 Ld. „Eine edle Seele erträgt so wenig anhaltende moralische Dissonanzen, als das Ohr das Gekritzel eines Messers auf Glas. /Aber eben darum will ich selbst mißraten haben, dieses mein Schauspiel auf der Bühne zu wagen. Es gehört beiderseits, beim Dichter und seinem Leser, schon ein gewisser Gehalt von Geisteskraft dazu; bei jenem, daß er das Laster nicht ziere, bei diesem, daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schätzen.” A darab előszavát Schedel (Toldy) az első, 1781-es kiadásából idézi: *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Frankfurt und Weimar, 1781. (A szerző és a kiadó megjelölése nélkül!) A későbbi kiadások előszava nem ezzel a szöveggel jelent meg.



Schiller trägt im Bopserwalde bei Stuttgart seinen
Mitschülern „Die Räuber“ vor.

6. Sept. 1900.

A drámában azonban nem pusztán a színház sajátos létmódja¹⁴ miatt van jelen az imagináció, a mentális képekben való gondolkodás, és az imagináció formáiban nem csak az olvasás és a „színháznézés” eltérő mediális körülményei mutatkoznak meg.

14 „...a dráma dialógusokban rögzített világszerűség, amelynek cselekménye, eseménymenete az alakok közötti szituációkból bomlik ki és az alakok közötti viszonyrendszernek a szükségszerű változását hordozza, nyilvánítja ki.” Bécsy Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988, 34.

Schiller *Die Räubere* műfaji értelemben is összetett dráma, lírai betéteket ugyanúgy tartalmaz, mint narratív, történetmesélő szövegrészeket. A II. felvonás második „scená”-jában, amelyben Hermann elmondja Karl halálának hamis történetét – az olvasó és a néző tudja, hogy hamis a történet, mert az előző jelenetben olvasta/látta Franz és Hermann titkos megállapodását, csak Amália és az öreg Moor nincs tisztában a történet valótlanágával: pár oldallal odébb közösen olvassák a József hamis halálhíre felett kesergő Jákob ószövetségi passzusait, s az olvasásból éppen Jákob gyászdala marad ki –, vagy ugyanebben a felvonásban a következő, harmadik színben, amikor Roller elmeséli Razmannak, Spiegelbergnek és Schwarznak, hogy Karl hogyan szabadította ki az akasztófa alól, hogyan robbantották fel a löportornyot, hogyan égett a város, és hogyan lelte halálát a tűzvészben nyolcvanhárom ártatlan ember, csecsemők, gyerekek, nők, és más jelenetek; ezekben a szövegrészekben lényegében dialógusformában megírt narratív betéteket olvasunk/hallunk. De akár olvassuk a Schiller-/Schedel-szöveget, Térey Jánosét és a többit, akár látjuk a történetmondás jelenetét, magának az elbeszélte történetnek a megértéséhez kénytelenek vagyunk *elképzeln*i a történetet. A horrorisztikus képek – Hermann hamis történetében Karlnek Prága ostromakor ellövik a jobb kézfejét, s hogy a bajtársai ne rettenjenek meg, a homokba fúrja a csonka karját és a bal kezébe áttéve tartja a zászlót óráig a golyózáporban stb. – azért jelennek meg narratívaként, mert Schiller sem a dramaturgiai-művészi konvenciók miatt, sem a színrevitel etikai szabályai miatt nem kívánja – valósként nyilván nem! – ezeket a jeleneteket még a színházi fikció lehetőségei között sem színre vinni. A horror a 18–19. századi színházkultúrában tiltott. Arra ott van a „rettenet színháza”, a nyilvános kivégzések 18–19. századi teátralizációja:¹⁵ ne feledjük el, Roller szabadulása lényegében egy ilyen „rettenetszínházi” látványosság meghiúsulásának, illetve még nagyobb horrorrá alakulásának története.

Ezeknek az elbeszéléseknek a befogadása tehát – olvasva is és színházi nézőként is – csak az imagináció műveletein keresztül lehetséges. (Egy mai, filmes adaptáció nyilván flashbackekkel, képi önidézetekkel kerülné meg ezt az esztétikai problémát.)

15 Richard van DÜLMEN, *A rettenet színháza*, Bp., Századvég, 1990. Hozzá kell tennünk, a nyilvános kivégzés lényegében az iseri valós – a hatalom valóságosságának – demonstratív „színrevitele”.

Összetettebb műfaji, mediális és imaginatív működés érhető tetten a *Die Räuber* lírai dalbetéteinél. Négy ilyen példát említenék a darabból: az elsőről már volt szó, ugyanis Amália Trója-éneke vezeti fel Hermann hamis tanúvallomását Karl haláláról. Amália második dala a harmadik felvonás elején „hangzik” el.¹⁶ A IV. felvonás ötödik színe a haramiák dalával kezdődik és végül Karl lantszóval kísért *Brutus/Caesar*-énekével zárul.

A dalbetétek mindegyike – különösen, ha az értelmezés a könyvmé-
dium által meghatározott befogadói keretek között marad – rendelkezik a *prosopopeia* alakzatának, a hangkölcsonzésnek a retorikai műveleteivel. Amália hangját az első dalban, Hektór és Andromakhé búcsújában belső szerepjátékként/szerepcsereként Andromakhé és Hektór hangjára kell cserélje az olvasó, a második dalban pedig egy absztrakt, illetve többféleképpen kisajátítható, metaesztétikai szerep hangja szólal meg. (Ezt a dalt egyébként a Schiller-kiadások gyakran önálló versként is közlik.)¹⁷ A harmadik dalban egy egyszerre több hangon megszólaló közösség önmeghatározását olvassuk/halljuk: itt retorikai értelemben a színpadi szerepek szerint különválasztott, kisajátított beszéd kóruszerű újraegyesítése zajlik, vagyis valamiféle a drámai beszéddel ellentétes dinamika tapasztalható. A negyedik dalbetétben Karl Moor két alak, az alvilágban egymással találkozó Caesar és Brutus hangját váltogatva énekel: nem nehéz észrevenni, hogy saját morális kétségeit jeleníti meg az apagyilkosság vágyának és igazolhatóságának témájában. Ezek a retorikai késztetésű imaginatív kép- és arccserekre felszólító szövegrészek a színre vitt szövegben is tetten érhetőek: nyilvánvalóan sok múlik a színpadi látványon és a színészi játékon a retorikai keret észlelhetőségét és értelmezhetőségét tekintve.

16 A Toldy-féle fordítás *Jegyzetek 's utánszó* című részében a fordító egy rejtélyes, Szentilonai álnevet viselő költőt jelöl meg ennek a dalszövegnek a magyar fordítójaként: Szentilonai a Kisfaludy Károly *Aurorájának* 1822 és 1823-as számaiban több Schiller-versfordítással is jelentkező Bajza József vagy Helmezy Mihály is lehet; Toldy ugyanitt szabadkozik, hogy a többi versbetétel „fájdalom! most még csak rímetlen trochaeuszokban adhatám, mivel azon próba, melyet minden technikájának megtartásával tevék, még úgy sem sikerült, hogy csak valahogy megnyugtassa az olvasót.” *A' Haramják*, 212.

17 A „Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne, / Schön vor allen Jünglingen war er, / Himmlisch mild sein Blick wie Maiensonne, / Rückgestrahlt vom blauen Spiegelmeer...” kezdetű verset ld. *Amalia* címen pl. *Friedrich Schiller's Gedichte*, Zweyter Theil, Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1803, 78–79.

Ugyanakkor egyik példa esetében sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Schiller mindannyiszor egy drámai jelenetbe komponálta bele a dalbetéteket: vagyis olvasás közben, vagy a nézőtérén ülve nem egyszerűen a *prosopopeia* műveletét kell alkalmaznunk, és látni a szerep mögött a másik, imaginatív szerepet (metaszerep?). Amáliát Andromakhével azonosítjuk az első, az öreg Moornak énekelt dalban, s hogy ezután közvetlenül Hermann költött elbeszélése következik Karl Moor haláláról – a jelenet a színházi fikció, a benne elmondott költött történet pedig a fikciónak egy újabb szintje! –, a Hektór/Karl párhuzam kimondatlanul is megjelenne, ha Amália maga is nem feleltetné meg a trójai hőst Karl Moorral, és magát is a Hektórt sirató Andromakhével:

Minden elmém 's szomju vágyam hűljön,
Léthe'csendes öblibe merüljön,
Nincs hatalma szűm szerelminél.
Halld! az ellen mérge már kiforral –
Nyujtsd szabályamat, hagyj-fel a' szomorral:
Hő szerelmem a' léthében él. (70)¹⁸

Ebben a pillanatban lép be Franz (az idézett magyar fordításban: Ferencz) Hermannal, kezében hozza a Karl (Károly) „szabályára” vérrel írt hamis üzenetet, hogy ti. Amália menjen hozzá Franz Moorhoz. Amikor Hermann elbeszélése a zászlót szorongató Karl képénél tart...

Tűzgolyók hulltak jobbra, balra, ő állt. Egy golyó jobb kezét szétzúzta, ő a' zászlót baljába fogta, és állt –

...Amália így kiált fel:

Hektor, Hektor! Halljátok? ő állt –

18 Térey János fordításában: „Minden vágyam és minden reményem / Megfűl a Léthe gyászos vizében, / Kivéve szerelmemet! / Hallod, ahogy a falakat rázza? / Köss rám kardot, rá se ránts a gyászra: / Hektor szíve vízbe nem veszett.” (kézirat) Schedel fordításának „laboratóriumi” nyelve láthatólag a Schiller-szöveg képszerűségén is túl szeretne tenni, a csaknem kétszáz évvel későbbi magyar fordítás viszont inkább a szövegszerűsége összpontosít, néhol mintha akadályozni is szeretné azt, hogy az olvasó/néző mentális képekben gondolkodjon, a Térey-fordítás többnyire retorikai, mondattani és logikai konstrukciókra épít.

A Franz/Hermann-féle család egyébként éppen magával a halálhír színre vitt „kitaláltságával” és az olvasott bibliai passzussal veszti érvényét. Egyfelől Amália erősebbnek véli imádott Károlyát annál, hogy megszegné az egymásnak tett hűségesküjüket; másfelől a Jákob-József-párhuzam is a halálhír hamisságának motívumát erősíti.

A III. felvonás első jelenete Amália lanton kísért dalával kezdődik...

Szép mint angyal, minden ifjagnál szebb vala,
Teljes Walhallának minden gyönyörével,
Pillanatja bájkegy mint május’ nyílt hajnala
Visszasugárzván a’ tenger’ kék tükrével.

Ölelése – ádáz élvi kéjlet... (113)¹⁹

...és azzal ér véget, hogy Hermann nemcsak Károly halálának valótlanságát árulja el Amáliának, de azt is, hogy az öreg Moor is él még, Ferenc egy kriptába bezárva tartja. Amália halálvágya a jelenet végére egy másik, a kiindulóval ellentétes dramaturgiai szituációba helyeződik át. A színészi játékban ezt a szélsőséges hangulatváltást kell megmutatni. Az egykorú színésznői játékot úgy kell elképzelnünk, ahogy a 18. század végi operák hősnőinek nagyáriái vannak érzelmileg ellenpontozva: az imaginatív hátterét ennek a váltásnak a dalban énekelt elvontan lírai és dramaturgiailag konkrét Amália-Károly-viszony adja.

A harmadik és negyedik példánk is dramaturgiai ívet rajzol a lírai hangkölcsonzés imaginatív retorikájából: amennyiben a közösen elkövetett bűn körüli téveszmék és az egyéni felelősség közötti váltás két végpontját látjuk a IV. felvonás ötödik színében. Karl a halott Caesar és a halott Brutus túlvilági párbeszédét, a merénylők közössége által megölt Caesar nagyvonalú megbocsátását és Brutus kínzó lelkiismeretfurdalását énekeli el – Schiller utóbb színpadra is állította a Shakespeare *Julius Caesar*-tragédiáját, Johann Adolf Schlegel fordításában, Weimarban. A lírai szerepek dal-beli felcserélődése alkotja Karl személyiségének skizofréniába hajló megkettőződését a jelenetben. A dal végén ezt mondja a szerzői utasítás: „Félre teszi a’ lantot

19 Térey Jánosnál: „Angyalarcú volt Walhalla szépe, / Legszebb a fiatalok között; / Pillantása május erős fénye, / Tenger mélykéek tükrén tündökölt. // Ölelése varázslatos villám! ...” (kézirat)

’s mélyen elmélkedve fel- ’s alá jár” (166). (Az itt következő monológot közli Kazinczy *Orpheusa*, Darvasi János fordításában!)

A Caesar/Brutus-dal lényegében folytatódik az utána következő Karl-monológgal. A Caesar és Brutus hangjainak kisajátításával magáévá tett kettős szerep paradox szituációhoz vezet. A dal utolsó sorai szerint...

Hol egy Brútusz él, Caesarnek halni kell;
Menj te balra, engem jobbra hagyj!²⁰

...ha Karl Moor mindkét lírai hőssel azonosul, az egyik hősnek – a jól ismert történet szerint – el kell pusztítania a másikat: vagyis nem imaginatív, hanem fizikai értelemben (ez persze fikció!) *önmagát*. A monológban Karl öngyilkos akar lenni, kétszer is a fejéhez szorítja a pisztolyt, de mindkétszer visszahőköl. Nemcsak a dal dialogikus érvei, de az énekelt szöveg mögötti alvilági kép is kivetül a monológgra, a nézőnek pedig az elé táruló színpadképet, a szöveg szó szerinti értelmezésével, a pokol képévé kell változtatnia képzetében:

Minden olly sötét – zavart labyrinthok – semmi kimenetel –
semmi vezérlő csillagzat – ha vége volna ezen utolsó lehelléssel

– vége, mint egy üres bábjátéknak... (167)²¹

„Schedel Ferencz József” magyarrá átvitt, 1823-as *A’ haramjáját* nem csak a kísérletező szellemű, nyelvi különbségei miatt figyelhetjük csodálkozással: képi megoldásait el kell ismernünk. Feltehetőleg maga is tudatában volt annak a mediális, retorikai és dramaturgiai összetettségnek, amit a fentebbi néhány példán igyekeztem bemutatni. A maga mentségére ezeket írja a kiadás *utánaszavában*:

Mindennapi ’s közönséges ellenvető kérdés az, hogy ki ada just
az írónak avval élni, mi eddig még nem élt, ’s vele a’ nemzetet

20 Vö. Moor Károl’ a’ Schiller’*Tolvajai*ban = *Első folyóirataink – Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 176–177.

21 Térey-nél: „Ki kezeskedik érte? Minden olyan sötét. Kusza labirintus. Se kijárat, se vezérlő csillag! Ha vége volna egy utolsó lehelettel... Vége, mint egy ízléstelen bábjátéknak?” (kézirat)

kínáltatni? – Ez ennyit tesz: ki ada just Guttenbergnek – vagy akárki volt legyen az – hogy nyomtató mesterséget gyakoroljon, 's avval a világot kínálja? [...] Így van a' nyelvben is! hol minden jó maga magában viseli jusát, 's minden ellenkezés mellett sem fog kiveszni; a' rossz pedig, akár mint buzgunk mellette, kifog veszni. [...] Én azt reménylem, hogy ha némelykor az olvasót kevésbé figyellém is, másutt ismét kipótoltam kárát; s a' a költőnek valamely szépsége megmaradt, mellytől különben meg volt fosztva. (215–218)

„Az öröm töméntelen alakzata közt a fantázia válogat”

A képzelőerő szerepe Friedrich Schlegel *Lucindájában*

Søren Kierkegaard iróniának szentelt doktori értekezésében meglepően nagy hangsúlyt fektet Friedrich Schlegel *Lucinda* című esszéregényének elemzésére. Kierkegaard a német kora romantika irónia-felfogásának egyik eklatáns példáját látja a bizonytalan műfajiságú, a 19. század elején nagy botrányt kavarázó műben. A kiemelő gesztus jelentőségét már csak az a tény is mutatja, hogy Schlegel a szóban forgó munkájában nem sok szót veszteget az irónia minőségére – s bár Kierkegaard bizonyíthatóan ismerte és olvasta a német előd egyéb, közvetlenül az iróniára vonatkozó észrevételeit,¹ mégis a szerelmet és az érzékiséget tematizáló regény bemutatását látta fontosnak. Ennek oka az lehetett, hogy Kierkegaard a jénai romantika eminens megnyilvánulási formájaként tekintett a *Lucindára*, és mivel ez a mű reprezentálhatta a romantikus (vagy ami ezen a ponton ugyanaz: *ironikus*)² filozófiát, így általános érvényű kri-

1 Ezt támasztja alá, hogy Kierkegaard könyvtárában legalább 12 kötetre rúgott a Schlegel-művek száma (köztük megtaláljuk filozófiai feljegyzéseit is), és a dán filozófus más utalásaiból is világos, hogy forgatta is ezeket a könyveket. Vö. GYENGE Zoltán, *Kierkegaard könyvtárának teljes katalógusa* = Gy. Z., *Kierkegaard élete és filozófiája*, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2007, 350, valamint *Uo.*, 329.

2 Kierkegaard a szóban forgó mű egy lábjegyzetében világossá teszi, hogy a romantikus és az ironikus fogalmát az adott kontextusban szinonimaként használja: „Lényegében mindkettő *ugyanazt* jelzi, az egyik elnevezés inkább arra emlékeztet, amire pártjuk önmagát keresztelte, a másik arra az elnevezésre, amit Hegel adott.” Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról* = S. K., *Egy még élő ember írásaiból, Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Anita, MISZOGLÁD Gábor, Pécs, Jelenkor, 2004, 276.

tikáját ezen a regényen keresztül szemléletes és ugyanakkor ironikus formában hajthatta végre.

Kierkegaard elmarasztaló bírálata persze több különböző fogalmi komponensre vezethető vissza, azonban ezek a kritikai észrevételek mégis rendelkeznek egy motivikus eredővel: a határozatlansággal, a meghatározottság hiányával. A romantikus felfogás elvi szinten utasítja el a véglegességet, befejezettséget és a döntést, és helyette a végtelen potencialitás mellett foglal állást. Kierkegaard szerint az irányzat abszolútum felfogása is ezt tükrözte: promiszkuus módon váltogatta a kizárólagosság tárgyát,³ és a romantikusok fichtei Én-fogalomra építő hatványozott szubjektivitás-felfogása egy saját valóság kialakításához vezetett.⁴ Ennek az új, merőben szubjektív valóságnak az éltető ereje a képzelőerő; sőt Kierkegaard a *Lucinda* egyik lényegi minőségeként azonosítja a fantáziát, amely mint egyedüli kormányzó erő az egész művet dominálja.⁵ A továbbiakban ennek a kierkegaard-i intenciónak a mentén kívánok haladni, miközben arra keresem a választ, hogy a fantázia aktivitása milyen sajátos funkciót tölt be és milyen szubjektum-típust generál a *Lucindában*.

Kierkegaard értelmezése természetesen nem meríti ki a Schlegelmű teljes tematikus és motivikus mélységét, hanem csak egy világosan kirajzolódó szálát emel ki a meglehetősen komplex alkotásból, ám esetünkben a kierkegaard-i nyomvonal követése igen hasznosnak bizonyulhat. A képzelőerő fogalmának középpontba állítása azonban bizonyos interpretációs veszteségekhez is vezet, hiszen például a mű legismertebb szakaszát, *A férfiasság tanulóévei* címet viselő,⁶ tisztán elbeszélő fejezetet saját narratív egységességétől megfosztva, a fantáziaműködés szempontjából releváns motívumok kiemelésével leszünk kénytelenek tárgyalni. A regényes elemek háttérbe szorításának viszont megvan az a határozott hozadéka, hogy így a mű fogalmi-filozófiai jelentőségére nagyobb hangsúly kerül.

3 *Uo.*, 282.

4 *Uo.*, 276.

5 *Uo.*, 290.

6 Friedrich SCHLEGEL, *Lucinda*, ford. TANDORI Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 420–452. A továbbiakban a *Lucindára* vonatkozó hivatkozásokat a főszövegben megadott oldalszámokkal jelzem.

Friedrich Schlegel *Lucinda* című műve 1799-ben jelent meg, és rögtön megbotránkoztat⁷ keltett olvasóiban mind az erotika emancipatorikus tárgyalásmódjával,⁸ mind a korban megszokott regényforma sajátosan romantikus átalakításával. A regény önéletrajzi magból táplálkozik: a művet ihlető alapot Schlegel Dorothea Veithoz fűződő, akkor még törvénytelen szerelmi viszonya szolgáltatta, ám a szerző több karakternek is valóságos személyektől kölcsönzött jellemvonásokat. Ahogyan az olvasók, úgy Schlegelék baráti köre is alapvetően a szerelmi kapcsolat leírását és a túlsorduló személyességet látta meg a regényben.⁹ Kétségtelen, hogy a mű főszereplője (és helyenként narrátora), Juliusz könnyen azonosítható Schlegellel, azonban már a címszereplő Lucinda kilétének megfejtése sem egyértelmű. A dekódolás azonban nemcsak lehetetlen, hanem félrevezető törekvés is: Schlegel a karakterekkel nem konkrét alakokat és kapcsolatokat kívánt rögzíteni, hanem – ahogyan majd a továbbiakban szeretnék mellette érveket felhozni –, olyan különös típusokat kívánt megalkotni, amelyek minden egyszerűségük ellenére igényt tartanak az általánosság bizonyos fokára. A konkrét beazonosítási kísérlet amúgy is mulatságos következményekkel járna: a schlegel-i ironia sem mentené meg a nevetségességtől az olyan szöveghelyet például, ahol a narrátor azt boncolgatja, hogy miben áll a szerzővel identifikálható Juliusz jóképűsége.¹⁰

Schlegel „regénye” mind tematikailag-fogalmilag, mind formáját tekintve igen összetett. Bár elsőre véletlenszerű részletek összeillesztésének tűnhet, kompozíciója igencsak szigorú: a töredékes struktúrát, a műfaji elemek változtatását (monológ, dialógus, értekező próza, levél, elbeszélés stb.) és a stílus heterogenitását mégis egy elméleti törekvés fog-

7 Kierkegaard egyébként az esszéregény erényeként tüntette fel a provokatívan erotikus tematikát; azt várta tőle, hogy leleplezi a kor szerelemfelfogásának hamisságát, ám ebbéli reményeiben csalódnia kellett. Vö. KIERKEGAARD, *i. m.*, 285.

8 WEISS János, „Arm an Poesie, reich an Liebe”: Kísérlet Friedrich Schlegel *Lucinda*-regényének megközelítésére = *A reflexió szabadsága: Tanulmányok a német idealizmusról és romantikáról*, szerk. BARTHA Judit, HRUBI Attila, Bp., Áron, 2009, 178.

9 *Uo.*, 179.

10 „Juliusz szép férfi volt, ám az ő férfias szépsége korántsem az izmok domborodó erejében nyilvánult meg. Az ő körvonalai is inkább szelídek voltak, tagjai teltek, de sehol sem volt rajtuk felesleg. Éles fényben a felszín mindenütt tömör síkokat mutatott, sima teste olyan volt, mint a márvány, és a szerelmi küzdelemben megelevenedvén kibontakozott felépítésének ereje.” (447)

ja egybe, és a sajátos romantikus műformát ezzel a céllal összhangban alakítja ki. Schlegel az erotikus szerelmet állítja műve fókuszpontjába, és a testi-lelki vágy¹¹ módozatait, lehetőségeit igyekszik feltárni és rögzíteni. A célja az „öröm alakzatainak” egyféle variációs mezőt felállítani: a képzelőerőnek majd ennek kezelésében lesz szerepe (391–392).

Schlegel szándékosan el akar térni a szerelmet tematizáló művek stílusától: eszében sincs a szerelem szeretnivaló erkölcsét megadni, helyette a vágyat magát kívánja megragadni (392). Már a mű nyitánya is jelzi ezt az elhatárolódást: a *Prológus*ban megidézi a regény újkori formáját megteremtő, általa is tisztelt szerzőket, de csak azért, hogy szakítson előszóíró hagyományukkal. Schlegel az elmés-udvarias szavak helyett csak egy allegóriát idéz fel, a Léda ölére tapadó fehér hattyú képét (383). Ebben az előszót negligáló előszóban már igyekszik a mű erotikus alaphangját megadni, amelyet a tisztaság képével társít: mintha a szerelmi szenvedély testi oldalának kívánná visszaadni eredeti ártatlanságát.¹²

Az ezt követő, *Egy csetlő-botló vallomásai* című szakaszban már egyértelművé válik, hogy az érzékiség témája nagymértékű elméleti jelentőségre tesz szert: a schlegel-i erotika nem a sikamlós részleteket jelent, hanem egy, a vágyódás és képzelet megélését lehetővé tevő szellemi diszpozíciót. A szerelmesek az egész műben alig vannak együtt: többnyire csak Juliusz képzeletben el vagy szólítja meg kedvesét a távolból, hiszen vágyódni leginkább a másik távollétében lehet (vö. 458). Kierkegaard élce ennyiben találó:

Ezért ez a szerelmi kapcsolat nem nyerhet tartalmat [értsd: rezignáció nélküli szellemi érzékiség – T. P.], mélyebb értelemben nem lehet története, pusztán olyan időtöltés en deux, amire Juliusz a magányát leginkább gondolná fordítani: annak latolgatására tudniillik, vajon ez vagy az a szellemdús hölgy mit mondana vagy felelne ilyen vagy olyan pikáns helyzetben.¹³

11 Fontos megjegyezni, hogy Schlegel a szerelmet egyértelműen a testi komponenssel is rendelkező vággal azonosítja, míg a tisztán szellemi-lelki vonzódást a barátság valamely formájának tartja. (Vö. például 420)

12 Ezt támasztják alá a természetességet, egészséget felmagasztaló passzusok, például: „Szenteld fel tenmagadat, és hirdesd meg, hogy egyedül a természet tisztelheteméltó, egyedül az egészséges szeretnivaló.” (400)

13 KIERKEGAARD, *i. m.*, 296.

A szóban forgó szakasz tehát Juliusz magányával indít, sőt ezt az egyedüllét teszi meg boldogsága feltételéül. A főszereplő sosem talál ott-honra mások társaságában, igazán élettellivé csakis „szent magányában” válhatott (384). Az egyedüllét azért lehet igenelhető számára, mivel lehetőséget teremt a képzelőerő működésére: a fantázia révén bármit maga elé varázsolhat, sőt még az időrend sem köti:

Egyszerre láttam s élveztem mindent; az erős zöldeket, a fehér szirmokat, az arany gyümölcsöket. S így jelent meg lelkem szemének az egyetlen és örök Kedves, sok-sok alakban, hol gyermeklányként, hol szerelme s nőiessége teljében virító asszonyként, majd méltóságteli anyaként, karján az elsőszülött fiúval. (384)

Ahogy Schlegel az elmeél aktivitását teszi meg a társaságot, a társias szellemet szervező erővé, úgy a magányban a képzelőerő lép fel hasonló igénnyel. A két erő kiazitikus viszonya ilyen módon lefedi az emberi lehetőségek igen jelentős részét, nem véletlen, hogy Schlegel *Eszmék* című fragmentum-füzérében is képzelet és elmeél együttes jelenlétét, szimmetrikus kizárólagosságát állítja.¹⁴ A magány tehát eminens módon beindítja a fantázia működését, amely másfelől kiválóan tud kooperálni a vágyakozással. A képzelőerő innen nézve nem más, mint a regény központi fogalmának, a vágnak egyféle testvéri komplementere, vagy ahogyan Schlegel fogalmaz: „[a] képzelet kecses zenéje mintha betöltötte volna a vágy réseit” (408). Hozzá kell persze tenni, hogy bár a vágyakozás uralja a szöveget, azonban Schlegel számol a vágy beteljesülésével is, és nem gondolja, hogy a szerelem kimerül a pusztá vágyódásban. A szerelmek beteljesült együttlétében fontos szerepet játszik az elmeél társasági elve és a vágyódó képzelet szemléletessége, ahogyan az általuk táplált rajongás is; ezek feszült váltakozása hozza létre a szerelmi eufóriát.¹⁵ Nem csoda, hogy a szoros értelemben vett együttlét igen csak háttérbe szorul a

14 Friedrich SCHLEGEL, *Eszmék*, ford. TANDORI Dezső = August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, i. m., 506.

15 Vö. „Mintha a női és férfi szeszélyek minden misztériuma ott lebegett volna körülöttem, amikor – ő, én magányos! – hirtelen minden ízemben kigyújtott a Te valóságos jelened, arcodon a viruló öröm ragyogása. Elmeél és elragadtatás váltóláza következett el, lüktetvén egyesült életünkben; öleltük egymást, hogy kicsapongásunk maga volt már szinte a vallásos áldozás.” (385)

műben: az erők oszcillációjaként felfogott kettős jelenlét olyan felfokozott állapot, amely sokáig nem tartható fenn. Ez a Schlegel számára autentikusnak minősülő, szimbiotikus viszony sokkal könnyebben előidézhető vágy vagy emlék formájában, semmint újra és újra realizálandó programként. Éppen ezért a mű tele van a különletet szorgalmazó gesztusokkal: Juliusz a vágy fenntartásához szükségesnek tartja a veszekedéseket (391), a szerelmesek pedig erősen preferálják a páros ábrándozást, amely végső soron az együttes jelenlétbe integrált távollét – az együttlét csak akkor működőképes, ha a fantáziálás dominál benne. Az egyik jelenetben Juliusz és Lucinda éppen azt tárgyalja meg, hogy csak a vágyban lehetnek nyugalmat – még akkor is, ha éppen egymás mellett ülnek (475).

A képzelőerő fogalmát tehát az elmeéllal szemben és a vágyódás mellett lehet pozicionálni, azonban kérdés, hogy pontosan milyen funkciót tölt be a fantázia fogalma a *Lucindában*. Ha visszatérünk arra a pontra, ahol elejtettük a csekély szerepet játszó narratív fonalat, rögtön választ kapunk a kérdésre. A mű következő szakasza, amely a *Ditirambikus fantázia a legszebb helyzetről* címet kapta, a páros lét lehetőségeit tárgyalja a nemi szerepek tabuit döntögető játéktól a halál utáni feltételezett együttlétezésig. Schlegel az együttlét fenntarthatóságának egyik lehetséges garanciáját abban látja, ha a szerelmesek képessé válnak magukat szemlélni a másikban, és a másikat felfedezni saját magukban (389–390). Ha a közös létezésben a szubjektumok felcserélhetővé válnak, van remény az együtt-maradásra; a fejezetcímben említett „legszebb helyzet” egy játék, amely ezt a képességet segít begyakorolni: a másikban saját magukat kereső és szemlélő szerelmesek ténylegesen a párjuk szerepét veszik át, utánozzák őt a másik gyönyörködtetésére (391). Ez azonban csak egyike az öröm azon alakzatainak, amelyet a regény bemutat. A képzelőerő képes a különféle helyzeteket és alakzatokat szemléletessé tenni, sőt, ahogyan már szó volt róla, akár a történeti-logikai következetességet tagadva egymással kombinálni vagy akár együtt-tételezni őket. A képzelőerő aktivitása az, amely ezt az alternatív valóságot lehetővé teszi, ugyanakkor szabályozza is annak működését. Schlegel írja a képzelőerő által létrehozott szimultaneitás kapcsán:

A zabolátlan kép és a csöndes sejtelem szélsőséges végletei élnek bennem egyidejűleg. Mindenre emlékezem, a fájdalomakra is, és minden egykori s jövőendő gondolatom megmoccan, felkél elle-

nemben. Ereim feszülnek, duzzadva rohan bennük a vér árama, vadul; a szájamat egyesülés szomja szikkasztja; az öröm tömértelen alakzata közt a fantázia válogat (...). (388)

A fantázia nem a semmiből hívja elő a megfelelő képeket, élményeket, hanem az emlékekből és a feltárt típusokból válogat. A fantázia legnagyobb erénye itt, hogy lehetővé teszi mindazt, amit a hétköznapi valóság megtagad: örökre fenntartja a lehetőségeket, újraélhetővé teszi az emlékeket, szabad játéka révén permanens variabilitást feltételez. Maga a szeretett lény is csak úgy lehet a valódi szerelem tárgya, ha lényében magában foglal minden lehetséges változatot: Lucindát azért szereti Juliusz annyira, mivel bele tudja képzelni alakjába az összes szerethető női lényt és típust – vele el tud képzelni minden szerelmi élethelyzetet.

A képzelőerő megjelenítő képessége további elméleti-módszertani hozadékokkal is jár. Miközben Schlegel az értelemhasználat egyik fő eszközét az elmeélben látja, addig az ábrázolásra egyik legalkalmasabb eljárást az allegóriában fedezi fel.¹⁶ Schlegel a *Lucindában* is többször él allegóriával, például az *Allegória a szemtelenségről* című fejezetben, ahol az erotikus alaphelyzet bemutatását megelevenített elvont fogalmakkal (például Közvélemény, Elmeél, Erkölcsiség, Szerénység stb.) végzi el. A fogalmi nyelv ábrázolását a képzelőerő teszi lehetővé, ahogyan Schlegel írja: „[a] mindenható Fantázia érintette meg varázspálcájával e lényük-vesztett árnyakat, hogy bensőjüket nyilvánítsák” (398). Az allegória azonban nemcsak lehetőség, hanem feladat is: a halhatatlan tüzet, amit közvetlenül nem lehet megnevezni, az ábrázolás és formaalkotás segítségével lehet és kell megszólaltatni (401). Ha a képzelet önkénye szállja meg a természet káoszát, akkor sikerül kifejezni ezt a megnevezhetetlen, eredendő titkot. Az Én középpontjában is ilyen titok áll: az emberi szellem Próteusz, amely folyton változtatja alakját: a pillanatnyi változásokat, az elmozduló valóságot csak és kizárólag allegorikusan lehet bemutatni (451).

A fantáziálást a magány (vagy kettős magány) állapota teszi lehetővé, amelyet azonban igen nehéz állandósítani modern körülmények között. A regényben Juliusz ezért tetszését fejezi ki Lucindának, hogy

16 Manfred FRANK, *A koraromantika filozófiai alapjai*, ford. MESTERHÁZY Balázs, Gond, 1998, 17, 105.

vidéken és nem a városban keres maguknak lakást – ám biztosnak ezt a megoldást sem érzi (456). A tartós magányt leginkább a semmittevés sajátos arisztokratizmusa tudná csak garantálni: aki nem csinál semmit, annak van ideje a fantáziálásra és a szerelemre – a végső cél a tartós ölelkezés lehetőségének megteremtése lenne (408). Schlegel két mitológiai alak szembeállításával reprezentálja a problémát: a mindig tevékenykedő, célokért küzdő, az embereknek hasznot hajtó Prométheusz ellentéte a munkáit csak a tartós henyélés reményében végző Héraklész lesz (412). Bár az alkotó Prométheusszal még nem lenne baja, a felvilágosító és a haszonelvűséget megteremtő hős már annál ellenszenvesebb neki: egyáltalán a „haszon” szitokszó a jénai-berlini korszakát élő Schlegel számára. Héraklész tevékenykedése viszont nem az újabb munkára, hanem az élet valódi értelmére, a szerelem, álm és ábrándozás kiélésére irányul. Ideálja tehát a passzivitás, az enyhe éghajlaton történő henyélés, amelyben Schlegel az előkelőség ismervére ismer: mindennek legmagasabb rendű formája pedig a tiszta vegetáció lenne (410).

Még mindig nem világos azonban hogyan kellene elképzelnünk ezt a folyton képzelődő, szerelemről ábrándozó szubjektumot a valóságban. Ugyan a személyiség magvát nem vagyunk képesek megragadni – ahogyan az allegória kapcsán már szó esett róla –, ennek a sajátos szubjektumnak néhány tipikus vonását azért rekonstruálhatjuk. Julius alakjából már megsejthettünk néhány jellegzetes vonást: ilyen a véglegesség és kizárólagosság szenvedélyes elutasítása, az erősen szelektált közösség előnyben részesítése vagy a passzív időtöltés kedvelése. A regényben a másik tipikusan fantáziáló szubjektum maga Lucinda. Róla ezt írja Schlegel:

Lucinda is azok közé tartozott, akik nem a közönséges világot élik, hanem saját maguk által elgondolt és kialakított közegükben mozognak. Valóság az volt csak a számára, amit szívből szeretni s tisztelni bírt, semmi más nem számított; és ő tudta, mi valóban érték. (444)

A képzelődés ilyen mértékű igenlése egy alternatív, privát és szubjektív valóságot hoz létre: a szubjektum megszűri és transzformálja saját környezetének ingereit. Kierkegaard a valóság elutasítását látta ebben, sőt a poézis hiányát, hiszen szerinte a poézis ugyan egy magasabb vilá-

got tár elénk a fogyatékos világ megtagadásával, azonban a poézisben a szubjektum áttetszővé válik, és megszabadul konkrétságától.¹⁷ Itt ezzel szemben a szubjektivitás egyre hangsúlyosabb lesz: Schlegel mentségére szóljon azonban, hogy a *Lucindában* nem a valóság elutasítása, hanem átköltése és újrastrukturálása zajlik – a világ romantizálásának novalis-i programja éppen ezt a magam számára való átköltést fogalmazza meg.

A hétköznapi valóság megszűrésétől nem független kérdés a *Lucindában* megjelenő értelem-fogalom problémája. A *képzelet csapongásai* című szakaszban Schlegel kifejezetten ellenségesen nyilatkozik az értelemről, bár ekkor keletkezett más műveiben korántsem ilyen elutasító.¹⁸ Az értelem zárójelezésének tehát egyféle tematikus helyi értéket kell tulajdonítanunk anélkül, hogy az elvetésnek szélesebb körű értelmet adnánk. Az értelem a vágy és szerelem kontextusában válik feleslegessé, mégpedig a képzelőerővel oppozícióban. Az értelem és képzelőerő „harcának” legalább két síkja van a *Lucindában*. Az első (és jelenségvilágra referáló) értelme igen hétköznapi: ebben a romantikus, pazarló, vágyódó képzelőerő áll szemben a praktikus, józan, méricskélő és haszonelvű észhasználattal, és a konfliktus a megélhetés előteremtésének és a valódi életnek az összeegyeztethetlenségében keresendő. Az értelem elutasítása ebben az esetben a haszon, az ökonómia és a szándék elvetését jelenti (477).

A probléma másik síkja Kant *Az ítéelőrkritikája* című munkájára vezethető vissza. Bár Schlegel képzelőerő fogalma feszegeti a kant-i terminus határait, teljes mértékig nem szakít a kant-i terminológiával. Ami igazi eltérést jelent, az az, hogy míg Kant az ízlésítéletben az értelem és képzelőerő szabad játékát feltételezi,¹⁹ ahol egyik megismerőképeség sem kerekedik a másik fölé, addig Schlegel ugyan megtartja a fogalmi párosítást, ám az értelemben veszélyforrást lát, amelyet az öröm és

17 KIERKEGAARD, i. m., 293–295.

18 Schlegel jénai műveiben nagy szerepet tulajdonít az értelemnek, inkább csak annak aufklárista abszolutizálásával száll vitába. 1800-as jénai előadásaiban vázolt eszmétörténeti koncepciójában például az igazság utolsó nagy korszakaként aposztrofálja az értelem időszakát. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Transzcendentálfilozófia*, ford. SZABÓ Csaba, Vulgo, 2005/1–2, 107.

19 Kant ennek jelentőségét több helyen is nyomatékosítva állítja. IMMANUEL KANT, *Az ítéelőrkritikája*, ford. PAPP Zoltán, Bp., Osiris/Gond-Cura Alapítvány, 2003, 99, 127, 259.

örömtelenség sajátosan erotikus (és abszolút nem kant-i) kiterjesztésekor ki kellene iktatni.

Az értelem csúcса: ha saját elhatározásunkból hallgatunk, a lelket visszaadjuk a képzeletnek, s nem zavarjuk az ifjú anyát, hadd játsszon, kedvére csapongva, ölének édes kisedével. Ám az értelem, ártatlan aranykora múltán, már csak ritkán ily értő. Egymaga akarná birtokolni a lelket [...]. Mi több, az értelem ért hozzá, miként színezzé s hevítse az üres, hiú, hideg tévhiteket, s utánzó művészetével még a gyanútlan fantáziát is megfosztaná önnön lényegétől. (478)

Schlegel sajátos transzformációt hajt végre, hiszen olyan irányba nyitja ki az esztétikum jelentését, amelyet Kant egészen egyértelműen elfogadhatatlannak tartott volna, a kifejezetten szűk értelmű kant-i szép leírására alkalmas fogalmi rendszert mégis az új helyzetre alkalmazza. Az esztétikum nagymértékű kitágításával azonban a fogalmi viszonyok is megváltoznak, így Schlegel az értelem szerepének korlátozására kényszerül. Ez a lépés persze visszahat az esztétikai dinamika egészére is, s a kant-i szabad játékból a képzelet csapongása lesz. A fogalmi precizitás²⁰ ellenére tartózkodni kell jelen szakasz általánosításától, hiszen Schlegel a kant-i fogalmakkal éppúgy játszik itt, mint a *Reflexió* című fejezetben, ahol a fichte-i filozófiai terminusokat a szexuális aktus ábrázolására használja.²¹

Schlegel *Lucindáját* minden szépirodalmi jellemzője ellenére inkább egyfajta filozófiai kísérletnek érdemes tekinteni, amelyben a szerző az élmények, emlékek és fantáziálások egyszerűségét és megismételhetőségét próbálta egy sajátos, tipológiai általánossággal felruházni. A vágyódás és képzelőerő aktivitásának felvázolásával, valamint az öröm alakzatainak és ágenseinek itt nem tárgyalt leltárával együttesen próbálta létrehozni az érzéki szerelemre vonatkozó általános érvényű beszéd feltételeit. A mű szerkezete maga is leképezi a képze-

20 A metaforahasználat dacára az egész szakaszban filozófiai igényű fogalmi pontosságot lehet megfigyelni. Vö. Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde* = F. S., *Werke in zwei Bände*, Weimar, Berlin, Aufbau-Verlag, 1980 (Bibliothek Deutscher Klassiker), II, 97–99.

21 Paul DE MAN, *Az irónia fogalma* = P. D. M., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Janus/Osiris, 2000, 184.

let csapongó jellegét, és próbálja megtalálni az érzéki konkrétság és általános fogalmiság mezsgyéjén azokat az allegorikus alakzatokat, amelyek rendelkeznek bizonyos mértékű élményszerűséggel, azonban sematikus szerkezetük (némi variálás után) adaptív lehet bármely esetre. A vágy úgy rendelkezik nagyon is általános jegyekkel és szerkezettel, hogy közben mindenki a lehető legbensőségesebben és élményszerűen éli meg – mintha Schlegel is ezzel a dilemmával szembesült volna a *Lucindában*, a maga regénynek túl absztrakt, filozófiai esszének túlzottan narratív könyvében.

A rom motívumának strukturális (vagy szójátékszerű) megjelenése Vörösmarty Mihály Shakespeare-fordításaiban

A magyar Shakespeare-fordítások előtörténete

A Shakespeare-művek recepciótörténetét jelentős mértékben befolyásolta a XVIII. század első felében egyrészt a francia, másrészt a német irodalom Shakespeare-kritikája. Ekkor jelentek meg az első teljes prózafordítások a kontinensen, vagyis a XVIII. század második felétől németül, franciául és olaszul (Eschenburg 1777-es, Guizot 1821-es, illetve Ruscogni 1831-es prózafordításai).¹ Majd száz évvel később válhatott mindez magyar nyelven is elérhetővé Lemouton Emília 1845-ös prózafordításai révén,² ami Arany János akkori Shakespeare-fordításkísérletei szempontjából lehet érdekes elsősorban, hiszen azoknak a hatására hagyott fel Arany mintegy húsz évre a Shakespeare-művek fordításával. A XIX. században azonban Európa-szerte megjelentek a Shakespeare-művek teljes fordításai, franciául Laroche 1839-es, németül Schlegel, Tieck, és Baudissin 1840-es, oroszul pedig Gerbel és Nekrasov 1868-as fordítása, illetve magyarul, többek között Vörösmarty, Petőfi és Arany 1878-ban kiadott Shakespeare-fordításai is, sőt az orosz irodalom Shakespeare-kritikája szintűgy megfogalmazódott a század második felére, Puskin és Tolsztoj révén.³

1 *Shakespeare translations: a chronology*, UNIBAS, <https://shine.unibas.ch/translators.htm>, (2016. 10. 31.).

2 RUTTKAY Kálmán, *Arany János mint Shakespeare-fordító* = R. K., *Összegyűjtött írások*, Budapest, Universitas, 2002, 33.

3 *Shakespeare translations: a chronology*, i. m.

Shakespeare neve először az 1776-os Szerdahely György Alajos előadásából kivonatolt, latin nyelvű *Tentamenben* szerepelt magyar szerzőnél nyomtatásban, Shakespeare darabjai pedig az 1770-es években kerültek Magyarországra a budai, a pesti és a pozsonyi német színházak előadásai révén, lényeges változtatásokkal.⁴ Az 1812-es kolozsvári bemutatón Döbrentei Gábor például több mellékszereplőt is kihagyott az eredetiből készített *Macbeth*-fordításából, pusztán azért, mert egyszerűen nem volt elég színész a társulatban.⁵ Korábban viszont már Kazinczy sem ment el elvből az 1786-os kassai *Hamlet*-bemutatóra, ismervén a szűkös és kényes színpadi viszonyokat, ugyanakkor Kazinczynak a bécsi *Hamlet* előadások sem nyerték el a tetszését, legalábbis az akkori feljegyzések alapján.⁶ A felvilágosodás korában tehát Solt Andor szavaival élve, Shakespeare „mint távoli, homályos csillagkép jelent meg a magyar szellemi életünk horizontján”.⁷

Az első Shakespeare-fordítások Magyarországon német nyelvű prózafordítások alapján készültek (*III. Richárd* – 1785, *Rómeó és Júlia* – 1786, *Hamlet* – 1790, *Macbeth* – 1791), amelyek többek között az eredeti művek olvasásakor hiányosnak bizonyuló angol nyelvtudás miatt (Bessenyei például franciául olvasott Shakespeare-t), és Voltaire Shakespeare-kritikájának a hatására részesült igen visszafogott, ám mégis kíváncsi fogadtatásban a magyar értelmiségi elit részéről.⁸ Mindehhez nagyban hozzájárulhattak a Szerdahely György által tartott egyetemi előadások is Nagyszombaton, később pedig Budán, majd Pesten. Mire azonban az 1840-es években elkezdődhetett a Shakespeare-művek eredetiből való fordítása magyar nyelvre, a franciával szemben a német Shakespeare-kritika vált uralkodó érvényűvé, így a magyar szakirodalomban is ez honosodott meg, amikor már Vörösmarty, Petőfi és Arany foglalkoztak a Shakespeare-művek magyarra fordításával.⁹ Amikor 1847-ben a pes-

4 DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülöttje” A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza, Budapest, Gondolat, 1989, 81.

5 Uo., 78.

6 Uo., 78.

7 SOLT Andor, *A magyar Shakespeare-kép kialakulása a felvilágosodás és a romantika korában* = *Shakespeare-tanulmányok*, szerk. KÉRY László, ORSZÁGH László, SZENCZI Miklós, Budapest, Akadémiai. 1965, 9.

8 DÁVIDHÁZI, i. m., 81.

9 Uo., 106–107.

ti Nemzeti Színház játszotta a *III. Richárdot*, már olyan kanonikusnak számító Shakespeare-művek is hozzáférhetőek voltak a magyar olvasók számára, mint a *Julius Caesar* vagy a *Lear király*. Mindezek után kezdődhetett el igazából a magyar Shakespeare-kultusz intézményesülése is, leginkább az 1860-ban újjáéledő Kisfaludy Társaságnak köszönhetően, ami így viszont már jelentős mértékben megszilárdult a XIX. század végére.

Shakespeare mitizálása a magyar irodalomban nagyjából az 1840-es és az 1864-es évek közé tehető,¹⁰ amiben mérőföldkönek számított Vörösmarty és Petőfi egy-egy releváns Shakespeare-fordítása, vagyis az 1839-es *Julius Caesar* és az 1847-es *Coriolanus*. A tényleges elemzések előtt azonban megkerülhetetlennek bizonyulhat a kultusztörténeti és a fordítástörténeti áttekintés is a két Vörösmarty fordítás szempontjából, hiszen mindkét műben erősen érvényesül a *Rom* mint a romlás motívuma,¹¹ ami több tekintetben is érdekessé válhat a Vörösmarty-művek filológiai felülvizsgálatakor, beleértve így Vörösmarty műfordítói tevékenységét is. Mindezen felül a fordítástörténeti áttekintés igazolhatja még a magyar Shakespeare-fordítások kapcsán azt a romantikára jellemző szemléletváltást, ami vonzóvá tette az egyes Shakespeare-műveket az alkotók számára az életművük szempontjából.¹²

A magyar Shakespeare-kultusz kanonizálódását ugyanakkor jellemezheti az is, hogy az 1860-ban újjáéledő Kisfaludy Társaságból megalakított első magyar Shakespeare-bizottság (többek között Arany János, Csengery Antal, Jókai Mór, Lukács Móricz, Szász Károly és Szigligeti Ede) négy esztendővel megelőzte a Weimarban, 1864. április 30-án létrejött német Shakespeare Társaságot.¹³ Shakespeare magyar kultusztörténeti szárnyalását alátámaszthatja még Petőfi *Coriolanusa* is, hiszen amennyiben a fordítást már irodalmi műként, vagyis a fordító életművének részeként tekintjük, és eltérünk attól a műfordításkritikai hagyománytól,

10 Uo., 138.

11 Z. Kovács Zoltán, *Rom, romantika, romantikus irónia: A Rom és a Gondolatok a könyvtárban (olvasásának) romantikusságáról* = Vörösmarty és a romantika, szerk. TAKÁTS József, Pécs-Bp., 2001, 65–72.

12 PARAIZS Júlia, *Shakespeare-t fordító Petőfi (Petőfi Sándor Coriolanus-fordításának irodalomtörténeti és műfordítás-kritikai problémái)*, ELTE [online], <http://doktori.btk.elte.hu/lit/paraizsjulia/diss.pdf>, (2016. 10. 31.).

13 RUTTKAY, i. m., 37–38.

amit az összehasonlító stilisztika kvantitatív hagyománya képvisel a Shakespeare-fordításokról szóló monográfiákban,¹⁴ akkor saját irodalomtörténetünkben érdekessé válhat az első teljes magyar nyelvű Shakespeare-fordítás is. Paraizs Júlia kiemeli, hogy Petőfi Shakespeare-fordítása mindamellett, hogy „a klasszikus triász Shakespeare-fordító tevékenysége a célszöveg felől is megközelíthető”, vagyis könnyen bizonyítható módon „illeszkedik a fordító poétikájába és a fogadó irodalom hagyományába”, nem feltétlenül megfeleltethető „alapvetően a forrásszöveg felől”, kizárólag „az eredetihez való szövegűség teljesülése” szempontjából.¹⁵ Nyilvánvalónak tűnhet, hogy amennyiben „a fordítás ugyanúgy megnyilatkozás (irodalmi mű), mint a nem fordított mű”, úgy mindez „az olyan poétikai jegyek jelentésképző szerepének felismerésére ad lehetőséget a *Coriolanus*-fordításban, mint a káromkodás beszédműfaja és a romantikus ironia”, illetve „olyan kötetsszervező poétikai elvekre [is], amelyek a *Coriolanust* az elsőként kiválasztott szöveggé avatják Petőfi Shakespeare összes színműveinek koncepciójában”.¹⁶ Ennek alapján viszont a Shakespeare-művek kanonikus, magyar nyelvre való átültetésének az ügye sem véletlenül vezethetett később az első magyar Shakespeare-bizottság megalakulásához, ami így már implikálta a Kisfaludy Társaság közreműködését is, így biztosítva például Arany János hangsúlyos közreműködését is a fordításokkal kapcsolatban.¹⁷ Vörösmarty *Julius* Shakespeare-fordításai ugyanakkor majdnem egy évszázadon át meghatározták a magyar Shakespeare-fordítások helyzetét és különféle irányvonalát, ami viszont mégsem különíthető el ilyen értelemben a magyar Shakespeare-kultusz szabadságharc utáni helyzetétől. Például a bárddal szembeni romantikus kritika vallássossá válásának tekintetében, amit Petőfi Shakespeare-fordítása nyilvánvalóan csak felerősített Vörösmarty 1839-es *Julius Caesar* fordítása után. Mindez azért is lehet lényeges pontja a magyar műfordítás-történetnek, mert Shakespeare „római darabjai” eleve mintegy ironikus aktuálpolitikai felütésként voltak értelmezhetők már az Erzsébet-kori angol színi előadásokon is, ami köztudomású volt a 19. század Shakespeare-kritikában.¹⁸

14 PARAIZS, i. m.

15 Uo.

16 Uo.

17 DÁVIDHÁZI, i. m., 165.

18 Ahogy arra már az 1765-ös Johnson-tanulmány is utal, amely szerint „Dennis and Rhymer think his [Shakespeare's] Romans not sufficiently Roman; and Voltaire cen-

Shakespeare „római darabjai” közül viszont így csak kettő készült el teljesen egészében a magyar Shakespeare-fordításoknak jó ideig gátat szabó 1848/49-es szabadságharc előtt, érthető okokból.¹⁹

Vörösmarty 1839-es fordítása előtt a *Julius Caesart* először 1818-ban fordította magyar nyelvre Bölöni Farkas Sándor, amiről tudomásunk van, a fordító munkája viszont minden bizonnyal elveszett. A *Lear királyt* Vörösmarty 1854-es fordítását megelőzően először talán Sófalvi József 1811-ben,²⁰ majd Komlóssy Ferenc Dániel 1819-ben ültette át magyar nyelvre, ugyanakkor egyik fordítás sem jelent meg nyomtatásban.²¹ A *Coriolanust* és a *János királyt* tudomásunk szerint még nem fordították le magyar nyelvre sem Petőfi, sem Arany János előtt korábban. A triász fordítási vállalkozását megelőzően készültek ugyan fordítások az *Othello*ból (4), a *Macbeth*ből (1), a *Sok hűhó semmiért*ből

...sures his kings as not completely royal”. Samuel Johnson írását később még Kosztolányi is említi, mint jól ismert és alapvető művet Shakespeare poétikájával kapcsolatban, és ami még a 20. század elején is szinte megkerülhetetlen olvasmánynak bizonyult a magyar Shakespeare-irodalomban is. Vö. LEHOTAI [=KOSZTOLÁNYI Dezső], „*Trók el-lenségei*”, A Hét, 19. évf. (2. köt.) 32/961. sz., 1908. aug. 9., 519–520. A Johnson-tanulmány az alábbi forráson is elérhető: Samuel JOHNSON, *Preface to Shakespeare*, GUTENBERG [online], <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5429/pg5429.html>, (2016. 10. 31.).

- 19 A *Titus Andronicus* és az *Antonius és Kleopátra* nagy valószínűséggel nem illett bele a Petőfi által elképzelt ütemtervbe vagy programba, hiszen Vörösmarty is „talán épp Petőfi ösztönzésére, belekezd a *Lear király* fordításába”, Aranyt pedig kifejezetten bátorította a *János király* magyar nyelvre fordítására. Petőfi *Coriolanus* fordítása viszont már a következő címmel kerül a nyomdába: „Shakespeare összes színművei, fordítják Arany, Petőfi és Vörösmarty”. Vö. RUTTKAY Kálmán, *Klasszikus Shakespeare-fordításaink* = R. K., i. m., 13., 20. Arany végül félreteteti a *János királyt* a forradalom kitörésekor, és majd csak bőven a kiegyezés után készült el vele, miután átjavította már Vörösmarty *Lear király* fordítását, és bemutatta saját *Hamlet* fordítását, a korábbi nagykörösi tanártárs, Ács Zsigmond *Hamlet* fordítása helyett. Vö. DÁVIDHÁZI, i. m., 182. Az iméntiek alátámasztásául szolgálhat még Szász Károly 1859-es akadémiai székfoglalója is, amelyre annak címe is utal: *A műfordításról különös tekintettel Shakespeare és a biblia fordítására*. Vö. DÁVIDHÁZI, i. m., 180.
- 20 Sófalvi *Leár király* fordítását csak napjaink magyar Shakespeare-kutatásának figyelemre méltó és több tekintetben is hiánypótló munkája hagyományozhatta át az utókorra, nemzeti irodalomtörténetünk szempontjából. Vö. WILLIAM SHAKESPEARE, *Leár* = *Lear király*, a kíséret tanulmányt írta és s. a. r. Kiss Zsuzsánna, Budapest, Reciti, 2016, [online], http://reciti.hu/wp-content/uploads/Lear_vn.pdf, (2016. 10. 31.).
- 21 NAGY Attila, *A Shakespeare-művek magyar fordítóinak lajstroma a kezdetektől a XX. század végéig*, SHAKESPEAREKH [online], http://www.shakespearekh.ro/skh/hu/pages/dokumentumok/1_roviditesek_es_magyar_forditok.doc, (2016. 10. 31.).

(1), *A velencei kalmárból* (2), a *Romeo és Juliából* (1) és a *Hamletből* is (1), amihez a szabadságharcot megelőzően hozzávehetjük *A windsori víg nők* (1), illetve az *Othello* és *A velencei kalmár* újabb (1-1) fordítását.²² Ezenfelül ide sorolhatjuk még a korábban már említett, a *Szeget szeggel*, *A két veronai nemes*, *A windsori víg nők*, a *Vízkereszt*, a *Minden jó, ha jó a vége* és *A vihar* próza fordítását is.²³ A fordítástörténeti áttekintés tehát igazolhatja a magyar Shakespeare-fordítások kapcsán is azt a romantikára jellemző szemléletváltást, ami vonzóvá tette az egyes Shakespeare-műveket az alkotók számára az életművük szempontjából, amely újfent teret engedhet az életrajzi megközelítések beemelhetőségének a kérdése kapcsán Vörösmarty, Petőfi és Arany műfordításai révén.²⁴ Vagyis inkább érdekesnek tűnhet a négy, kérdéses Shakespeare-tragédia magyar nyelvre való átültetése kapcsán, hogy miért lehetett kihívásértékű az említett két népszerűbb és két kevésbé népszerűbb mű, például az *Othello*val, a *Romeo és Juliával*, a *Macbeth*tel, illetve a *Hamlet*tel szemben, vagy akár a *II. Richárd*dal. Érdekes lehet még az is, hogy Kossuth Lajos például a börtönevei során *Macbeth*et fordított, Arany János pedig később, Ács Zsigmond fordítását elutasítva vállalta el a *Hamlet*et. A szabadságharc előtti állapotokról az is sokat elárulhat mindamellett, hogy „Shakespeare egymaga fele a teremtésnek”, illetve „Shakespeare jó fordítása a leggazdagabb szépliteratúrának is felér legalább felével”, Shakespeare ilyen jellegű „istenítése” és bálványozása amúgy is jellemzője volt a korizlésnek a színház világában hazánkban is. Azonban Shakespeare szabadságharc utáni fordítástörténetét megpecsételte nálunk a támogatás hiánya.²⁵ Ugyanakkor már az első

22 Uo.

23 Uo.

24 Itt persze nem feltétlenül kell arra következtetnünk, hogy Arany János keresztneve megegyezik a *János király*éval.

25 „A magyar Shakespeare ügye nem jut előbbre, ha vannak is egyéni fordítói kezdeményezések. Lényeges fordulatot csak 1858 ősze hoz. A Szépirodalmi Közlöny, amely október 24-én Egy kis sekszpirkedés címen, vitatkozó hangú cikket közöl az óhajtott, de egyre késő magyar Shakespeare-fordítást sürgetve. Következő október 28-i számában, már ezt a címet adhatja egy rövid, de annál fontosabb tartalmú cikknek: Lesz hát Shakespeare magyar nyelven! A lap bejelenti, hogy Tomori Anasztáz (Arany volt nagykőrösi tanártársa, aki váratlan nagy örökséghez jutva, már sokat áldozott a magyar irodalom pártolására és fellendítésére) vállalja a teljes magyar Shakespeare kiadásának minden költségét.” RUTKAY, i. m., 35.

teljes magyar Shakespeare-kiadás tizenkilenc kötetét 1864-től 1878-ig létrehozó Shakespeare-bizottságnak is volt elődje, ha nem is hivatalos testület, hiszen „Vörösmarty, Petőfi és Arany készültek baráti szövetségre lépni, Shakespeare teljes lefordítása céljából”.²⁶

Vörösmarty Shakespeare-fordításai

Vörösmarty „Kleist *Szenekájának* egy jelentéktelen kis részletén kívül, drámát csak Shakespeare-től fordított”, vagyis két teljes darabot, a *Julius Caesart* és a *Lear királyt*, illetve egy huszonhét soros részt a *III. Richárd*ból, valamint a *Romeo és Juliából* az I. felvonás 1. és 2. jelenetét, és a 3. jelenetnek mintegy felét.²⁷ Az 1983-as kritikai kiadás alapján az is nyilvánvaló, hogy Vörösmartynak a *III. Richárd* töredéke, vagyis ez az elsőként fennmaradt és valószínűleg csakugyan legkorábbi Shakespeare-fordítása (1819–1820), amely német nyelvből, a darab Schlegel-féle szövegéből készült, minden bizonnyal próbafordítás volt.²⁸ Ez alapján, közvetlen bizonyítékok híján is valószínűnek látszik, hogy Vörösmarty legalább elemi Shakespeare ismeretet vitt magával Börzsönybe már akkor,²⁹ mielőtt még felvetődött volna egy magyar nyelvű Shakespeare-összkiadás gondolata is. Ugyanakkor nem tudjuk azt sem, mikor kezdett Vörösmarty angolul tanulni, mindenesetre az 1830-as évtized második felében már „kellett annyira tudnia angolul, hogy a Julius Caesart az eredetiben megértse és abból fordítsa”.³⁰

Jellemző, hogy erre a balatonfüredi időzésre nem angol, hanem német nyelvű Shakespeare-t vitt magával, és nem azt a zsebében is elférő 1831-es, londoni kiadású, egykötetes angol Shakespeare-t, amelyet négy évvel korábban a csillagász, matematikus Nagy Károlytól kapott ajándékba, dedikálva, 1834-ben. (.) [Vörösmarty] könyvtárából megmaradt a Nagy Károlytól kapott kötetten kívül Shakespeare műveinek egy másik angol nyelvű kiadása is

26 DÁVIDHÁZI, i. m., 165.

27 RUTTKAY, *Vörösmarty Shakespeare-fordításairól*, i. m., 42.

28 *Uo.*, 43.

29 *Uo.*, 50.

30 *Uo.*, 52.

(The Dramatic Works of Shakespeare, Leipsic, 1824-ből, és a szójegyzéket is tartalmazó pótkötet: An Appendix to Shakespeare's Dramatic Works, 1826), amelyben a Julius Caesar és a Lear király szövegének, illetve a Romeo és Julia elejének lapjain zsír- és egyéb foltok, a Learben pedig egy tintával írt javítás és más, ceruzairásos jelek tanúsítják, hogy Vörösmarty ennek, és csakis ennek a három darabnak a szövegét mennyire használta.³¹

Azt pedig, hogy német fordításra is támaszkodott, magától értetődő gyakorlatnak kell tekintenünk Ruttkay szerint.³² Vörösmarty eleinte gyakran fordult Schlegelhez Shakespeare megértése végett, és az eljárására némi fényt vet az is, hogy a *Lear* fordításában Schlegelnek sokkal több nyoma fellelhető, mint a *Julius Caesar*éban.³³ A szójegyzékek ráadásul azt is bizonyíthatják, hogy Vörösmarty angol–német szótárt használt, és a *III. Richárd* huszonhét sorának fordításához a Schlegel fordítást alapszöveggként használta.³⁴ A *Romeo és Júlia* fordítástöredékéből viszont az is megfigyelhető, hogy „Vörösmarty, minden valószínűség szerint, egyáltalán nem használt német szöveget, még alkalomadtán sem, kisegítő vagy közvetítő fordításként”.³⁵ Ugyanakkor „a magyar Julius Caesar, az eredetivel és Schlegel német szövegével összevetve azt bizonyítja, hogy Vörösmarty már akkor angoltól fordított, s bár a Schlegel-fordítást használta, nem úgy, hogy abból munkáját sorról sorra ellenőrizte volna”.³⁶ Arra pedig, hogy a *Lear* fordítása közben használt német fordítást kisegítőszöveggként, döntő filológiai bizonyítékok olyan esetekben vannak, amikor nemcsak az angol szöveget nem értette, de még a németet is félreértette.³⁷ Amikor pedig „Vörösmarty a Julius Caesaron dolgozott, már működött az Akadémia, amelynek a magyar nyelvű színjátszás és a magyar nyelvű drámairodalom is szívügye volt, és a fordítás is már a Nemzeti Színházban kerülhetett színre”.³⁸

31 *Uo.*, 52–53.

32 *Uo.*, 53.

33 *Uo.*

34 *Uo.*, 54.

35 *Uo.*, 55.

36 *Uo.*

37 *Uo.*, 56.

38 *Uo.*, 57–58.

Nem tudni pontosan, mikor kezdte el Vörösmarty a Julius Caesart fordítani, s hogy miért éppen erre a darabra esett a választása. Az Akadémia 1831. május 16-i ülésén beterjesztett lista, amely a fordításra javasolt darabok címét tartalmazta, bizonyára Vörösmarty közreműködésével készült. A jóváhagyott hetven tételből huszonkettő volt Shakespeare-mű. (...) [Vörösmarty] eredetileg, a Vízkereszt, és a Szentivánéji álom lefordítását tervezte. Nyelvi és fordítástechnikai szempontból, mindkét vígjáték, nehezebb a Julius Caesarnál, és lehet, ez utóbbi – természetesen csak viszonylagos – könnyűsége is vonzotta, amikor az első teljes Shakespeare-darab lefordítására határozta el magát.³⁹

A Julius Caesart 1836 és 1839 között majd három évig fordította Vörösmarty, amelyből szemelvényeket is közölt; a teljes fordítás pedig 1840-ben jelent meg először nyomtatásban, Vörösmarty munkáinak gyűjteményes kiadásában. Amikor 1842-ben az említett fordítás színre került, valóban szenzációs újdonságként hathatott a fogadtatása alapján.⁴⁰

Vörösmarty a *Lear király* (1854) megjelenését viszont nem érte meg, ráadásul a Nemzeti Könyvtár is válságba került, és Gyulai szerint az egész egyesület 1855 őszén bomlásnak indult, ezért a *Lear* csak Vörösmarty halála után, 1856-ban jelenhetett meg.⁴¹ Vörösmarty két teljes Shakespeare-fordítása azonban már a témájukat tekintve is termékeny talajnak bizonyulhatott a magyar nyelvű műfordítások későbbi fejlődéstörténetében. Két teljes Shakespeare-fordításának egyik alapvető motívuma lehet a *vészjósló vagy veszélyes mű* és azt *a saját nyelvére és a korízlésre is lefordító művész* kapcsolata. Vészjósló vagy veszélyes mű olyan értelemben, hogy a hatalmas Római Birodalom vagy Roman Empire, amelyben a *román* mint regényes helyszín kiemelkedő egyéneire gyakorolt hatása (Caesar, Brutus, Cassius, Casca, Cato, Antonius, Octavius stb.) mintegy újjáéledhet, afféle építőjelleggel, és a nemzet nagyszínpadán. Akár előrevetítve egy önkényuralmi hatalom felemelkedését is, amely az aranykor látszatával kecsegtetve végül csak romjaiban maradhat fenn az emlékezetünkben, leginkább a nyelvi közvetítés által.

39 Uo., 58.

40 Uo., 58–59.

41 Uo., 73.

Vészjósló vagy veszélyes vállalkozásnak tűnhet Lear végakarata is, ahogy a fordítás az adott korban. Amikor felosztja háromfelé az uralmát, mielőtt még vénségében a saját teste romlásnak indulna. Így döntve meg a saját hatalmát, romlásba taszítva és romba döntve mindent maga körül. Így projektálva a nagyközönségnek egy pusztulásra ítélt társadalmi forma sajátos bukását. A romlás alapmotívuma a *Lear*ben azokból a szövegösszefüggésekből is kiderül, amelyek a testi romlásra és a társadalom mint test elromlására vagy romlottságára, illetve a romlási folyamatok összefüggésére vonatkoznak. (Pl.: Lear vénülő testének, illetve az őt körülvevő, előregedett és már romlásnak indult társadalom kapcsolata.)⁴² Mindaz, ami a *Lear*ben így kimutatható a szövegösszefüggések mentén (erkölcstelen tettek és gátlástalan törekvések a hatalom megszerzése érdekében, ami megdönti végül az addigi társadalmi rendet), könnyen párhuzamba állítható a *Julius Caesar* szöveg alapú felülvizsgálata kapcsán, amennyiben Rómát mint egy társadalmi megtestesültséget, és a rómaiakat (az állampolgárt) mint az egyént vizsgáljuk. Erre utal Cassius is, Vörösmarty fordításában (1.2.233-240):

Oh kor, gyalázva vagy,
Nemes fajodban, Róma, megfogyál!
A' vízőzöntől fogva múlt-e kor,
Csupán egy 's nem több férfival jeles?
Ha mondhaták Rómáról mostanig,
Hogy tág terén egy ember fér csak el?
Valóban Róma tágas pusztá rom,
Ha benne nincsen több egy férfinál. [Kiemelés tőlem – H. L.]⁴³

Külön figyelemre méltó lehet az is, miszerint Caesarnak háromszor ajánlották fel a koronát Cassius és Casca párbeszéde alapján, Lear pedig a három lányának ajánlja fel a koronáját, és mindkét műben legalább há-

42 MUDRICZKY Judit, *The Influence of Early Modern Theories of Governance on the Corporeal Images of the 1608 King Lear Quarto = Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies, Issue on Shakespeare and Shakespearean Influence in the Renaissance and Beyond*, szerk. NÁJBAUER M. Noémi, Pécs, PTE, 2014, 13–26.

43 William SHAKESPEARE, *Julius Caesar = Vörösmarty Mihály Összes művei 12. kötet: Drámafordítások*, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, sajtó alá rendezte RUTTKAY Kálmán, Budapest, Akadémiai, 1983, 25.

romszor ismétlik meg a „háromszor” szót, amiben szintén középpontba kerül a rom mint motívum. Azáltal, hogy a háromszor szó szótövének második szótagjában, mintegy szemlátomást észrevétlenül, de mégis csak megjelenik a szöveg alapján jelentéktelennek tűnő szóalakban a rom motívum szóképe. Ugyanakkor mindez csupán közhelyszerű szóviccnek tűnhet, ami viszont szintén elidegeníthetetlen Shakespeare-től, hacsak a nevetségesnek nevezhető szójátékaira gondolunk, szintúgy például a szonettekben is.⁴⁴ Vörösmarty fordításában viszont ezután Casca azt mondja Brutusnak, hogy látván a Caesari koronájátéket „Részemről nem mertem nevetni, félvén, hogy ha szájamat kinyitom, tele szívom magamat romlott levegővel.” (1.2.333).⁴⁵ Elgondolkodtató ugyanakkor az is, hogy a későbbiekben Caesar szelleme kísért a romba dőlt világ hadszínterén, miközben Brutus ittasan hallgatja a szolgálófiú dalát, megrettenve a szeme láttára megjelenő kísértettől vagy rémképtől, ami mintegy őrzítő gondolatként jeleníti meg számára Caesar eszményiségét, mintegy álomba merülve a látomás előtt. Az álom jelentősége mellett Vörösmarty poétikájában viszont az sem feltétlenül elhanyagolható, hogy „a rom mintegy a magyar történelem viszontagságainak jelképévé vált”, és a XVIII–XIX. század „a romot a műalkotás önképévé alakította”.⁴⁶ Mindez persze előrevetítheti a *szellemi alkotás és a veszteséggel járó veszély* (mint *mű-vész*) egyénre gyakorolt hatását, illetve annak a lehetőségét is, egy, a látszatvalóságot ábrázoló *pesti magyar színházi* térben és időben, aminek adott esetben éppen a *nemzeti színpad* lehetett így a megtestesítője, legalábbis Vörösmarty romantikus képzelőerejének a szempontjából.

Azért is lehetett Vörösmarty számára vonzó vagy kihívással teli az általa fordított két népszerűbb Shakespeare-tragédia, mert a színpadi előadhatósága miatt szerencsésebb daraboknak bizonyulhattak már akkor is, például a kevésbé népszerűbb *Coriolanus*nál vagy a *János királynál*, ráadásul Vörösmarty számára szakmailag is jelentősebb lehetett a színházi életben való érvényesülés.⁴⁷ Azért, mert testhezállóbbnak

44 HORVÁTH Lajos, *A hibák konstruktív jellege Shakespeare Szonettjeiben*, Kalligram, 2016/6, 113–117.

45 WILLIAM SHAKESPEARE, *i. m.*, 29.

46 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Vörösmarty és a romantikus töredék = Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Pécs–Bp., 2001, 31–37.

47 Nem úgy, mint a két korábbi vándorszínésznek, Petőfinek és Aranyynak, akik kamaszkorukban esetleg úton-útfélen is komédiáztak, és irodalmi érdeklődésüknek

tűnhetett Vörösmarty számára a rom motívum színpadi ábrázolása két olyan mű kapcsán, amelyben a hatalom romba dönti önmagát és a környezetét is, ami nyilván gyakorlatiasabb kihívást is jelenthetett az előzetesen elképzelt színpadkép tér- és időbeli színpadtechnikai megoldásai kapcsán, még a színpadiasabb nyelvezet szempontjából is, egy addigra már elismert színdarabírótól. A képzelőerő nyelviesülő folyamatainak gazdag szempontrendszere így Vörösmarty mindkét teljes Shakespeare-fordításában érvényesülhet, mintegy a nemzeti identitás narratív létesítésére tett szépirodalmi kísérlet lehetőségeként, és annak a kudarcaként egyaránt. A romantikus képzelőerő narratív megvalósulása és annak az ilyen jellegű újraértelmezése pedig magába foglalhatja továbbá a (had)színtér fikcionalitását és referencialitását szintúgy, ahogy a tér és idő problematikáját is, érintve akár a szabadságharc lehetőségét, mint az örület prózanyelvi problematizálását, illetve az esetlegesen fennálló nemzethalál víziójának prózanyelvi megjelenítését is.⁴⁸ De mindezt természetesen alátámaszthatja Paraizs Júlia már említett Petőfi *Coriolanus*át felülvizsgáló esettanulmánya, illetve Szele Bálint releváns tanulmánymunkája is.⁴⁹ A *Lear*ben például a természet vad vihara sem tudja romba dönteni a világot, ahogy Lear őrző természet sem képes megrontani vagy romlottá tenni, kiváltképp nem romlásba taszítani Cordeliát. Vagy például Gloster sem Edgart, ahogy arra Gloster is utal a „Romlásom által a boldogabb te lettél” sorban (4.1.78),⁵⁰ vagy, ahogy arra Learnek a Bolondhoz intézett tombolása is utal az őrijő viharban (3.2.74-77):

Világot rengető
Villám, döngesd laposra e kemény,
Kerek világot! Rombold el a
Természet műhelyét s egyszerre fojts meg

tetszetősebbnek tűnhetett akkor még egy-egy kevésbé népszerűbb mű kezdésképpen, a jelentősebb Shakespeare-művek (például a *Hamlet*) nemzeti nyelvre való fordítását megelőzően.

48 VÖ. ODORICS FERENC, *Betűszóródás és névadás. Hypogrammatikus stratégiák A' Romban = A ROM*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS FERENC, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2003, 15, 19.

49 SZELE BÁLINT, *Vörösmarty Mihály találkozása Szabó Lőrincével – A Julius Caesar és a Lear király 1955-ös szövege* = MTA [online], <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2007-13/szele.pdf>, (2016. 10. 31.).

50 SHAKESPEARE, *Lear király*, i. m., 248.

Minden csirát, miből a háladatlan
Ember keletkezik! [Kiemelés tőlem – H. L.]⁵¹

Gloster szintén, Cascához hasonlóan prózában panaszolja ármánykodó fattyának, hogy „Fondorság, csel, árulás, romboló zavargás kísérnek nyakra-főre sírunkba.” (1.2.456-457),⁵² ugyanakkor Lear Gonerilről mondja Regannak, hogy „Nem mondhatom neked, te nem hiszed, mily romlott lélek ő.” (2.4.487-488).⁵³ Mindemellett szintén Lear mondja Gonerilnek Regan jelenlétében a következőt (2.4.588-593):

És te mégis
Testem, leányom, vérem vagy – vagy inkább
Betegség testemben, mit kénytelen
Vagyok magaménak mondanom. Fekély vagy,
Duzzadt kelés, mirígyes daganat
Romlott véremben. [Kiemelés tőlem – H. L.]⁵⁴

A modern magyar irodalomban szintén a romantika örökségének számított, hogy az „elsősorban lírikusnak” tekintett Shakespeare leginkább „az önkifejezés művészi parancsa” miatt maradhatott számunkra fontos.⁵⁵ Amíg „Babits például az idegen költemény elsajátítására törekedett, addig Kosztolányi figyelme két kultúra viszonyára és párbeszédére irányult”.⁵⁶

Érdekesekek és jól sikerültek Babits szójáték-fordításai is, melyek Szásznál olykor teljesen elejtődnek. Legkedvesebb és Arany Jánoshoz méltó bravúrú a «widow Dido»-nak «zsidó Didó»-val való fordítása. Szász itt egyszerűen «özvegyet» fordít, holott a szellemeskedő udvari urak tréfájában fontosabb a «widow»-nak

51 *Uo.*, 217.

52 *Uo.*, 158.

53 *Uo.*, 204.

54 *Uo.*, 208.

55 RÁBA György, „Nyers és zöld szavak”: *a Shakespeare-fordítások = A szép hűtlenek*, Budapest, Akadémiai, 1969, 296.

56 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon* = Sz. M. M., *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008, 211.

a «Dido»-val furcsa összerímélése, mint magának a használt jelzőnek az értelme.⁵⁷

A „zsidó Didó” viszont mindig Babits marad, és sose lesz Shakespeare, amennyiben Vörösmarty „mirígyes daganat romlott véremlében” megoldására gondolunk.⁵⁸ Az ilyen jellegű nyelvi hiányt lényegében a megértés hiánya állítja elő, a megértés hiátusai pedig mint egyfajta hiány-jelek az irodalomban mindig többletet eredményeznek: vagyis nyelvvé formálják a hiány tapasztalatát, és így alakítják át azt jelentéssé.⁵⁹ A nyelv jelállományában érzékelt hiány ilyen értelemben viszont jelentésteremtőnek is bizonyulhat. Mindez pedig utalhat a hiteles szavak hiányára is, amennyiben az önidezés, mint nyelvi *jelen-léte* a műfordításokban jelenlévő és a fordítások alapvető hiányosságát képező lehetetlenségének az eredeti jelentésréteget ellehetetlenítő lehetőségét eredményezi, a cél-nyelvi közegben újjáformálva a forrásnyelvi jelentésmezőt. Mindez nem feltétlenül eredményez nyelvvesztést, inkább az életműbe illeszthető költői „hiány-valóságot” teremt. Amennyiben „a fordított szöveg éppúgy csak befogadása révén válhat irodalommal, mint az eredetinek tekintett alkotás”,⁶⁰ sőt a hiány-jelek mellett a jelentősebb műfordításokban is azonosíthatóvá válhatnak mindezek hasonló módon, mintegy sajátos nyelvi visszaélés-ként, vagyis ön-„idézés-ként”, nyelvi „vissza”-élés-ként is.

Petőfi *Coriolanus*-ában például a *nép* szó összesen százharminckettő-ször fordul elő, az eredeti szöveg nyolcvankettő plusz hét (people, plebeians, plebeii) előfordulásához képest. Vagyis nem véletlenül lehetett talán nálunk Petőfi fordítása így a szó szoros értelmében is „*nép*”-szerűbb Shakespeare eredetijénél. Ugyanígy Aranyánál is megfigyelhető a jelentősebbnek tűnő „csigahéjban” szóválasztás is,⁶¹ ahogy a „ronda

57 Tóth Árpád, *Babits Mihály „Vihar”-fordítása*, Nyugat, 1917/2., MEK [online], <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00214/06553.htm>, (2016. 10. 31.).

58 Hiszen az említett szöveghelyeken Shakespeare nem a zsidó vagy a mirígyes szavakat használja a forrásszövegben, mindazok csak az életműbe illeszkedő célszövegek szempontjából lehetnek fontosabbak. Vö. „embossed carbuncle/In my corrupted blood”, (2.4.217-218). William SHAKESPEARE, *The Tragedy of King Lear = The New Cambridge Shakespeare*, ed., Jay L. HALIO, Cambridge UP, 171.

59 Vö. SZITÁR Katalin, *Hiány-jelek, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Krúdy Gyula írásművészetéről*, Budapest, Gondolat, 2013.

60 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 203.

61 Shakespeare „I could be bounded in a nutshell” (2.2.243) sora „Egy csigahéjban el-

kurva” helyetti „rossz nőcseléd”, vagy az „Arany, Sárarany” szókapcsolat-választások Kosztolányinál,⁶² amik talán a magyar irodalomban is jelenlévő, különleges műfordítói szöveghelyekként alátámaszthatják így a meghatározóbbnak tűnő motívumok megjelenését az egyes életműveken belül, ahogy arra a *Rom* egyes motívumai (rom, álom, nemzethalál) szintén utalhatnak Vörösmarty mindmáig mérvadónak számító Shakespeare-fordításában.

laknám” Aranyinál. Vö. William SHAKESPEARE, *Hamlet, Prince of Denmark* = *The New Cambridge Shakespeare*, ed., Philip EDWARDS, Cambridge UP, 2003, 141. illetve vö. William SHAKESPEARE, *Hamlet, dán királyfi* = *Arany János Összes művei 7. kötet: Drámafordítások. 1. Kötet. Shakespeare: A Szent-Iván éji álom, Hamlet, dán királyfi, János király*, szerk. KERESZTURY Dezső, kiad. RUTTKAY Kálmán, Budapest, Akadémiai, 1961, 133.

- 62 Shakespeare „My wive’s a hobby-horse, deserves a name” (1.2.338) sor „hobby-horse” szava, az 1925-ös sugópéldányban szereplő „ronda kurva” fordítói megoldás az 1930-as Genius-kiadásban már „rossz nőcseléd” kifejezéssé változott Kosztolányinál, illetve a „Gold! all gold!” (3.3.128) mint „Arany, sárarany” példája hasonló nyelvi visszaélés lehet. Vö. William SHAKESPEARE, *The Winter’s Tale*, FOLGERDIGITALTEXTS [online], <http://www.folgerdigitaltexts.org/html/WT.html>, (2016. 10. 31.), illetve vö. William SHAKESPEARE, *Téli rege*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Budapest, Genius, 1930, 30, 96.

A tudat de- és rekonstrukciója az *Egy örült naplójában*

Jelen írás egy korábbi tanulmányom összegzése, melynek célja a gogoli identitásképzés és a destrukciós folyamatok szerveződésének vizsgálata az *Egy örült naplójában*. A novella főhősének, Axentyij Ivanovics Popriscsin címzetes fogalmazó – egyben spanyol király – identitásának és tudatműködésének konstituálódása a narrációban több szinten is reprezentálja a romantika korszakára jellemző prózahősök ambivalens személyiségképét. Gondoljunk csak Stendhal Julien Soreljére, Dosztojevskij Raszkolnyikovjára, vagy mondjuk Victor Hugo halálraítéltjére. Hősök, akik gyakran önnön identitásukat a tévesen feltételezett racionalitásuk zászlaja alatt próbálják környezetük számára tetszetős, vonzó formába rendezni, mégis végletek között ingadoznak. Téves feltételezések, olykor ideológiák irányítják őket, kontrollálhatatlan vagy megmagyarázhatatlan cselekedeteik pedig a biztos, ámbár látszólag elkerülhető bukás felé sodorják őket.

A rövidebb, feszesebb műfaji keretben a kontrasztok is felerősödnek a racionális, kontrollált, illetve az irracionális, így az elkerülhetetlen bukás felé haladó, irányíthatatlan cselekvésmód között.¹ Ahogy a festő Csartkov örlődött a művész ars poeticája és a kiüresedett, de gazdag és sikeres polgári-arisztokratikus művészetfelfogás oppozíciója között, úgy semmisült meg a hivatalnok Akakij Akakijevics is a csinovnyik-kultúra

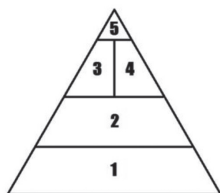
1 Vö. Igor SZMIRNOV, *A rövidség értelme = A regény és a trópusok*, szerk. Kovács Árpád, ford. SZITÁR Katalin, Budapest, Argumentum, 2007, 401–416.

hamis dinamizmusának és saját nyelvi kommunikációképtelenségének összeférhetetlenségében, és így kényszerült Popriscsin is saját nyelvének és identitásának rekonstrukciójára a társadalom által ráruházott szerepek és az önmaga által teremtett szimulákrumok inkongruenciája miatt.²

Rátérve az *Egy őrült naplójának* legfontosabb szervezőelemére, a nyelvre, Eichenbaum egykori állítása a *Köponyegről* az *Egy őrült naplójára* is érvényes. Ebben az esetben is a mű igazi dinamikája, ezáltal pedig kompozíciója is az elbeszélés szerkezetében, a nyelvi játékban rejlik.³ Itt is a narráció nyelvi struktúrája lesz az, amely az előbb említett inkongruenciát indukálja, a szerepek és szimulákrumok eltérő nyelvi szintjei közötti átjárhatatlanság az, amely torzítja a tudatműködést – megteremtve ezzel a fantasztikumot (mint önálló entitást és a tudat részegységét) –, valamint a tér- és az időszerkezet korábbi egységességét is felbontja, létrehozva ez által a vizionáló, látszólag őrült hős alakját.

Hogyan is épül fel tehát a novella nyelvi struktúrája (1–2. ábra)? A vizsgált struktúra egy piramisként is modellálható, melynek legsós, s egyben legszélesebb szintjét Gogol nyelvi szelekciója adja. Az eredeti orosz nyelvű írásban a szavak poliszémiaja és a hangzásszemantika új logikai kapcsolatokat teremtenek, egyszersmind túlmutatva a narráció nyelvén, a Lotman által művészileg előre kijelöltnek nevezett tér egészén.⁴ Kovács Árpád elemzésében⁵ olvashatjuk, hogy a Поприщин ('póprissin') név töve a поприще ('póprisshe'), amely a попры ('páprij') gyökből képzett szó, amelyből több, a gyors mozgásra, repülésre utaló kifejezést is képez az orosz nyelv, mint például a прыть ('prü'c'), a прыткий ('prü'tki), vagy a переть ('piritz'). Utóbbinak etimonja a перо ('pero'), azaz a toll, így tehát egy olyan szemantikai kapcsolat is jelen van, amelynek a megértéséhez a szó potebnjai értelemben vett belső formáját is újra fel kell fedoznünk.

- 2 A szimulákrum kifejezést a Baudrillard által megteremtett elméleti keretben használom, ahol látszólagos vagy vélt pozíciót jelent. Bővebben ld. Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila, ford. GÁNGÓ Gábor, Szeged, Ictus Könyvkiadó-JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 161–194.
- 3 BORISZ EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köponyege?*, ford. GELLÉRT György = B. E. *Az irodalmi elemzés*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974, 58–78.
- 4 JURIJ LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. MERCEZ Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS ÁRPÁD, Pécs, Janus Pannonius Kiadó, 1994, 119–185.
- 5 KOVÁCS ÁRPÁD, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, szerk. KROÓ Katalin, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006, 195–215.



1. ábra

- | |
|---------------------------------|
| 1. Szelekció nyelve |
| 2. Narráció nyelve |
| 3. Új identitás nyelve |
| 4. Feltételezett hivatali nyelv |
| 5. Érzékelt hivatali nyelv |

2. ábra

A gogoli írásmód röviden bemutatott sajátosságaira épül a következő szint, a narráció nyelve, amely egybeesik a napló műfaji sajátosságaiból adódó konfesszionális jellegével. A cselekmény minden eleme csak és kizárólag az írott vallomáson keresztül tárul az olvasó elé, amely a később bemutatott időviszonyok pontos feltérképezését is megnehezíti. Az írott vallomás élőszóbelisége az, melyet Popriscsin megállás nélkül keres, de nem talál. Ehhez kapcsolódik a saussure-i *langue* és *parole*⁶ terminusai mellett Károly Sándor a mondat és a megnyilatkozás közti különbségtétele,⁷ amely tökéletesen reprezentálja a címzetes fogalmazó legelemibb problémáját; azt, hogy csak a nyelvi struktúrák lejegyzésére és egy bizonyos szintű autokommunikációra képes, de társas megnyilvánulásra, szóbeli önkifejezésre (amely több tudást igényel a nyelv mechanikus ismereténél) már nem. A megnyilatkozás és a mondat terminusai közötti különbségtétel hangsúlyosan jelzi az írásos és a szóbeli kommunikáció közötti alapvető különbséget, a performancia, azaz a beszédett jelentőségét, amely Popriscsint is gátolja. Ez a fajta nyelvi diszfunkció a szerelem felvállalásakor a lehangsúlyosabb: „Méltóságos kisasszonyom – akartam mondani [...] De az ördög vigye el, valahogy nem forgott a *nyelvem*, [...] beszédbe akartam elegyedni öméltóságával, de a nyavalya törje ki – a *nyelvem* felmondta a szolgálatot”.⁸ (Kiemelések tőlem – D. L.)

6 Ld. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÓRINCZY Éva, Budapest, Corvina Kiadó, 1998.

7 KÁROLY Sándor, *Mondat és megnyilatkozás*, Néprajz és Nyelvtudomány, 24/25, 1980/81, 49–63.

8 Nyikolaj Vaszilijevis GOGOL, *Az őrült naplója. Pétervári elbeszélések*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1975, (189–214.) 193. (A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom a főszövegben.)

Popriscsin nem csupán a kommunikáció fizikai gátjait jegyezte le a naplójában, hanem a fent említett élőnyelvi hiányosságát is, az elsajátított és birtokolt nyelv aktusképtelenségét.

A napló nyelve után a felvázolt nyelvi piramis kettéválik, egyik oldalán az új identitás, a spanyol király nyelve jelenik meg, amely a vallomás verbális hiányosságait pótolta volna, a másik oldalon pedig a hivatali világ nyelve, amely az említett problémát generálja. Noha a hivatal nyelve különválasztható az érzékelt és a feltételezett nyelvre – utóbbit hiszi Popriscsin hibásan a megnyilatkozás teljes nyelvének –, mindkettő a szkázra, mint a köznyelvet imitáló megnyilatkozási formára vezethető vissza.⁹ A szkáz nyelvi világában válik hangsúlyossá a dialogikusság jelenléte, mivel az érzékelt hivatali nyelvből pont a párbeszédre való lehetőség hiányzott Popriscsin számára.

Az elbeszélés nyelvi modelljének felvázolása után szeretnék áttérni a fantasztikum és a tudatműködés problémájára, amely a beszélgető-levelező kutyákon keresztül a szkáz nyelvvel egy időben jelenik meg. A gogoli Szentpétervár, kiváltképp a Nyevszkij Proszpekt és környéke olyan urbanizált, elszemélytelenített, mitikus gyökereitől látszólag megfosztott környezetet mutat az *Egy örült naplójában* (és a teljes *Pétervári elbeszélésekben*), amelyben már nem lenne helye sem a szláv folklór ősi elemeinek, sem a tündérmesék csodás világának. Mégis, a cselekménynek a naplóírás narrációján keresztüli közvetettsége egy olyan világot konstituál, amelyben nem lehet elvonatkoztatni a szubjektív érzékelés elemeitől, így a fantasztikum todorovi fő kategóriáit¹⁰ kiegészítve egy átmeneti, úgymond álcsozás világ állapítható meg, ahol a szűzsé bármely elemének valósága vagy fiktív mivolta megkérdőjelezhető a narráción keresztül megjelenített valóságban, legyen az egy repülő trojka, faragott tollak, teázó tehének, vagy a méltóságos úr lánya.

A kettős olvasat lehetősége feloldja a történet feszültségét, egyszerűsmind megteremti a meseszerű kontextust azzal, hogy a szkáz nyelvnek aktualizáló hatásán keresztül feltárja a címzetes tanácsos kettős pozícióját és kettős viszonyát saját világával. Popriscsin egyszerre tűnik alacsonyabb rendűnek – akár szellemileg, etikailag, cselekvőképesség te-

9 A szkáz különböző értelmezéseiről bővebben ld. Wolf SCHMID, *Narratology – An Introduction*, Berlin/New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, 122–136.

10 Tzvetan TODOROV, *A különös és a csodás*, = T. T., *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó 1970.

kintetében – környezetéhez képest, miközben a viszonyított környezete, s annak törvényei felett áll, így válva ironikussá és meseivé karaktere.¹¹

Bármelyik olvasatát is fogadjuk el a novellában keletkező fantasztikumnak – különös/csodás – az megállapítható, hogy minden esetben Popriscsin félelme indukálja a fantasztikus elemek felbukkanását. A nagyvárosi személytelenségben való jelentéktelenné válás motiválja a nyelvkeresést, amely magában hordozza a kultúraváltást, a szellemi tőke létrehozását, valamint a magasabb társadalmi pozíció megszerzését is.

A nyelvkeresés felsorolt elemei szekunder vágyakként jelennek meg a társas kommunikáció kényszeréhez képest,¹² jelenlétiük a narrációban azonban közvetlen, és minden esetben a primer vágy irányába mutatnak, amelyet maga Popriscsin viszont nem érzékel, tudatosan nem fog fel. Sophie valóban a nőt és a sexualitást testesíti meg a narrációban, de nevével (σοφία – 'bölcsség') jelöli valódi funkcióját, a tudást és a tudáshoz való hozzáférhetőséget. Ez leginkább a kutyák levelezésében érhető tetten, amikor a fogalmazó megtudja, hogy Sophiet férjhez tervezi adni a méltóságos úr: „Szeretnék én magam is tábornok lenni, nem azért, hogy elnyerjem a kezét [...] hogy lássam, [...] hogyan csinálják ezeket a különféle csínyeket, kétértelműségeket” (204) (Kiemelés tőlem – D. L.). Jól látható, hogy az általános tudáson és műveltségen felül a fogalmazó leginkább a retorikai, előadói készségekre vágyik, hogy a már létező nyelvét élőszóban, valóságos kontextusban is tudja használni, átültetve az én-én típusú kommunikáció elemeit az én-ő típusúba.¹³

Popriscsin társadalmi kényszerpályájából nincs racionális kilépési lehetőség, tudás hiányában pedig az újságot mint a tudás egyetlen hivatalos, de külső médiumát használja fel a változtatásra, azonban még a spanyol király új identitása sem képes feloldani az önmegismerés problémáját. Hiába az új személyiség, ahhoz is szükségesek lennének a szociális kapcsolatok, Popriscsin ugyanis önmagát csak másokon keresztül lenne képes definiálni, ahogy Lacan is fogalmaz a tükör-stádium elméle-

11 Northrop FRYE, *Fikciós módok: bevezetés* = N. F., *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 33–34.

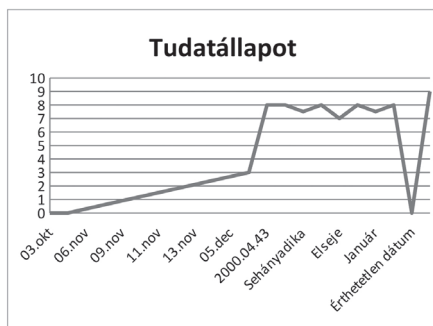
12 Lev VIGOTSKIJ, *Művészet és pszichoanalízis* = L. V., *Művészetpszichológia*, Budapest, ford. CSIBRA István, Kossuth Könyvkiadó, 1968, 121–146.

13 Jurij LOTMAN, *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében*, ford. KLUJBER Anita = *Kultúra, szöveg, narráció, i. m.*, 119–185.

tében,¹⁴ pont emiatt nem is elégséges a naplóírás autokommunikatív világa számára, így külső referenciák nélkül az újonnan kialakuló énjének sem legitimitása, sem esélye nincs a sikeres kapcsolatteremtésre.

Az elmegyógyintézetben a folyamatos gyógykezelési kísérletek és fizikai fenytések hatására rövid időre felbomlik a királyi identitás, és helyét a gyermeki öntudat veszi át, annak szókimondásával, kötetlenségével, de ez Popriscsin szempontjából már túl későn megy végbe, már nem bír kilépni szerepéből, még ha tudatosan is benne a kommunikációs válság. „Nem figyelnek rám, nem látnak, nem hallgatnak meg. [...] Nincs mit adjak nekik. Nincs nekem semmim sem. [...] Édes jó anyám, mentsd meg a te szegény fiadat! [...] Nézd, hogy kínozzák, gyötrik! Nem leli helyét ebben a világban. Üldözik. Édes jó anyácskám. Szánd meg a te beteg fiacskádat!” (214)

A naplóbejegyzések dátumai alapján, vonalgrafikonon is ábrázolható Popriscsin tudatállapota (3. ábra), melynek vízszintes tengelye az időt, a függőleges pedig az idézőjeles örület mértékét jelöli (ahol az origó jelenti az egészséges tudatállapotot, a 10-es a totális szétbomlást). A kezdőpontból egyenletes növekedést egy rövid, de erős megugrás követ, amely egészen az idővonal legvégéig minimális kilengéseket produkálva szakadékszerű zuhanással rövid időre visszatér a kezdőpont szintjére, majd ismételten visszaáll a megugrás, tehát az identitásváltás szintjére (3. ábra).



3. ábra

14 Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó, FÜZESSÉRY Éva, Thalassa, 2. szám, 1993, 5–11.

Jól látható a naplóbejegyzések dátumaiból, hogy az ábrázolt időviszonyok is az említett grafikon változásait követik, a bahtyini kronotoposz¹⁵ egysége a cselekmény előrehaladásával folyamatosan és egyre intenzívebben épül le, amit a naplóírási narráció fragmentált jellegével már az olvasás kezdetétől fogva magában hordoz. A bejegyzésekhez adott dátumok tükrözik Popriscsin aktuális szellemi állapotát; a kezdetben látszólagos rendszerszerűség – október harmadika és negyedike – után egy hónapos kieséssel gyorsan, szinte kapkodva váltják egymást a bejegyzések, de az arányos haladásra való törekvés még jelen van: november hatodika, nyolcadika, kilencedike, tizenegyedike, tizenkettedike, tizenharmadika. Ezt követően újabb kihagyással következik a bejegyzések harmadik szakasza, ahol még jelen van a hónap egységalkotó szerveződése, de röviddel rá megszűnik a racionális időfelosztás, noha a rendszerszerűség egyelőre nem számolódik fel.

A „2000. évi április hó 43-a” (207) kívül esik a konvencionálisan elfogadott, Gergely-naptáron alapuló időszámításon, de egy újfajta nézőpont feltételezése alapján akár logikus is lehet. Az ezt követő „Március 86-a az éjjel és nappal között” (207) ugyanígy értelmezhető, ahol újraszerveződve, de szintén megjelennek a modern naptár elemei. Ezeket követi két, úgymond dátummentes bejegyzés is: „Sehányadikán. Ezen a napon nem volt dátum.” (209), „Dátumra nem emlékszem. Hónap szintén nem volt. A fene tudja, hogy mi ez” (210). A fenti bejegyzéseknél a megjelenített két fő esemény, az álrúhási megfigyelés és a várakozás logikailag kizárják a dátumjelölést; előbbinél értelmét veszítené a cselekvés, melyet könnyedén leleplezhetne az időpont megadása, utóbbinál pedig újfajta időérzékelés jön létre, amelyben az egyetlen lényegi, érzékelhető időpont a várakozás vége, a várt esemény bekövetkezése. Erre utal a következő feljegyzés rövid címe – „Elseje” – ami egy új eseménysor, egyben egy új tér megjelenését is jelenti.

Az új időpont – Madrid, február 30-a – már az új teret is kijelöli, szimbolikusan eltörölve a korábbi kettős térszerkezetet. Eddig Popriscsin két fő térben mozgott: a hivatalban és otthonában. Ez a duális rendszer működtette a toll korábbi metaforáját is, amely alapján a munkahelyen csak „faragni” lehetett az írást, otthon viszont már a „repülés” is lehet-

15 Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben* = M. M. B., *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, KÖRÖSI József, Budapest, Gondolat Kiadó, 1976, 257–302.

ségessé vált vele, az új rendszerben pedig új jelentés rendelődik hozzá. Popriscsin felfedezése eredeti személyiségének önigazolása saját bomlására, mely szerint minden ép személyben jelen van az örület szikrája, és az írásban ez mindig meg is jelenik: „bőségesen kárpótolt legfrissebb felfedezésem: minden kakasnak van *Hispániája*, és mindegyik a *tolla* között hordozza ezt az országot” (213) (Kiemelések tőlem – D. L.).

Madrid – az elmegyógyintézet – ezt a kettős térrendszert felszámolta, megszüntetve ezzel a térátlépés lehetőségét, amely a legelső és a legutolsó bejegyzésekben hangsúlyosan meg is jelenik. Az utolsó fejezet címe – „év 349 ruáriusfeb negye harminc dikén” (214) utal a tudat teljes összeomlására, az időpercepció megszűnésére, a korábban elkülöníthető identitások összemosódására, valamint a térátlépés lehetőségének, a szabadságnak az elvesztésére, amely olyannyira jelentős, hogy ideiglenesen még a kommunikáció utáni vágyakozást is felülírta az ép elmeállapot utolsó pillanatában. „Mentsetek meg! Vigyetek el innen! Adjatok egy trojkát, amelyik úgy repül, mint a szélvész. [...] Messze, minél messzebb, hogy ne lássak semmit.” (214) A repülő trojka motívuma (ami a későbbi, 1842-es *Holt Lelkek* végén is feltűnik) lezárja a tudás birtoklása utáni küzdelmes események metatörténetét, és jelöli a mitikus gondolkodásmód hagyományos elemeinek visszafordíthatatlan térvésztesét a gogoli próza urbanizált világában.¹⁶

Visszatérve a tudatműködés kapcsán már említett szerepek és szimulákrumok működéséhez, Popriscsin története eltérő szakaszokra bontható és kategorizálható annak alapján, hogy a környezete milyen válaszreakciókat ad a valós vagy a felvett szerepekre. Öt eltérő állapot különböztethető meg a narrációban: az írás alanya, a költő, a hivatalnok, a király és a gyermek.

Popriscsin nem csak alanya, hanem egyben alkotója is az elbeszélésnek. Az írói szerep az, amely megteremti a kapcsolatot a toll-motívum két, egymástól gyökeresen eltérő funkciója között: a hivatali másolás és az otthoni nyelvkérés között, később pedig már a rejtett nyelvi rétegekben felfedezhető hangzásszemantikával is.

Az önreferenciák során a hivatalnoki poszt szimulákruma idéződik fel: egy önmagánál többre értékelt szerep maszkja ez, az áhított ranggal

16 *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, szerk. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 110–116.

és köztisztelettel, amely tudati szinten kompenzálja a valóság hiányosságait.¹⁷ Ebben a szimulákumban a hivatalnok egy művelt, magabiztos, öntudatos és nemes személy, aki könnyedén ér el sikereket az életben. A hivatalnokok általános leírása és az osztályvezető visszatérő pocskondiázása egyértelmű oppozícióban van az önreferenciákhoz képest, és közelít a gogoli csinovnyik-jellemzéshez, amely főleg az önazonosság kérdésekor, „miért vagyok én címzetes tanácsos” (205), illetve a spanyol király szimulákrumának perspektívájában jelenik meg: „Végignéztem az egész irodai csürhén [...] Azt mondták, hogy jön az igazgató. Sok hivatalnok nyakra-főre rohant, hogy mutogassa magát előtte” (206). A királyi szerep nemcsak a legelőkelőbb társadalmi perspektívát képezi, de a hiányos előismeretek és a hibás referenciák miatt a naivitást is, amely előbb az elmegyógyintézetbe, majd a már tárgyalt gyermeki én felszakadásához vezet.

Írásomban igyekeztem áttekinteni és összefoglalni az *Egy örült naplójában* az identitásképzés meghatározó tényezőinek kapcsolati rendszerét, összegzésként pedig az is elmondható, hogy jelen van a műben az a romantikus elbeszélés-technika, amely a fantasztikum és örület közötti határátlépést használja fő hatáskeltő elemként, kiválóan alkalmazkodva a novella formai kereteihez.

17 Sigmund FREUD, *A költő és a fantáziaműködés*, ford. SZILÁGYI Lilla = *Művészetpszichológia*, szerk. HALÁSZ László, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 193–200.

Egy Wagner-opera parafrázisa

Csáth Géza: *Délutáni álom*¹

Csáth Gézát a legtöbben, mint századfordulós novellistát ismerik. Időnként szépirodalmi alkotásai kapcsán hivatkoznak zenekritikusi, zeneszerzői munkásságára, valamint hangsúlyozzák a széles horizontú művészeti ágak iránti érdeklődését is. Azonban meglehetősen kevés figyelem irányul a fordított esetre: a zenekritikák mögött meglapuló szépíróra. Holott zene és irodalom között az ő esetében erősebb a kapocs, mint gondolnánk.

Az 1911-es *Délutáni álom* kötet címadó elbeszélése 1908 július–augusztusában íródott,² a Nyugatban pedig rögtön meg is jelent,³ miután Csáth elküldte Fenyő Miksának.⁴ Ekkoriban a zenei élet is nagy változásokon ment át Magyarországon. Ahogyan Csáth Géza több írásából is kitűnik, egyre inkább hozzánk is átszivárogtak a német romantika jellegzetességei. Az író budapesti egyetemi éve alatt lett rendszeres színház- és operalátogató. Naplójában példaképei közt említi többek között Mozartot, Beethovent, Puccinit és a századfordulón itthon is igen nagy népszerűségnek örvendő Wagnert. 1905 tavaszán már harmadszor látja a *Tannhäuser*-t, sa-

- 1 A szövegben közölt oldalszámok forrása: Csáth Géza, *Délutáni álom* = Cs. G., *Mesék, amelyek rosszul végződnek: Összegyűjtött novellák*, s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető, 1994, 99–109.
- 2 Ifj. Brenner József: (Csáth Géza), *Napló: (1906–1911)*, szerk. BESZÉDES Valéria, Szabadka, Életjel, 2007 (Életjel Könyvek, 122), 37.
- 3 *Uo.*, 132.
- 4 SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Budapest, Gondolat, 1989 (Nagy magyar írók), 192.

ját leírása szerint ezenkívül nagy hatást tesz rá a *Lohengrin* és a *Siegfried*.⁵ 1904-ben és 1905-ben átélt művészi eseményei közt említi *A Nibelung gyűrűjének* négy része közül a *Siegfriedet* és *Walkürt*.⁶ 1906-ban ismét látja a *Walkürt*,⁷ majd megnézi *Az istenek alkonyát* is.⁸ 1907 januárjában tűzik műsorra a *Rajna kincsét*,⁹ Csáth írása szerint ezt a részt sem először látja ekkor.¹⁰ Ez év májusában ismét *Az istenek alkonya* miatt látogat el az Operába,¹¹ novemberben pedig a *Walkürről* is újra ír.¹² A későbbiekben, 1911-től még háromszor látja a *Siegfriedet* és a *Walkürt* is, a Polgár, majd a Világ című lapoknak publikálja a róluk szóló kritikákat.

Csáth Wagner operáiról szóló írásaiban rendre megmutatkozik, hogy az író jól ismerte mind az életművet, mind a német zeneszerző életét. Ezeket kritikáiban többször össze is kapcsolja. Wagner egyéniségével indokolja, illetve életrajzi adalékainak tulajdonítja az egyes zeneműveken végighúzódo tartalmi elemeket, motívumokba sűrített jelentéstöbbletet. Meglátása szerint „Wagner csodálatraméltó operái is elsősorban Wagnerről, az emberről beszélnek nekünk”.¹³ *A bolygó hollandi* és a *Lohengrin* főhőseit a fiatal, nagyravágyó, elementáris szerelem után áhítózó Wagnerral azonosítja.¹⁴ *A Trisztán és Izolda* Csáth elképzelése szerint Wagner életének erkölcsi elégtétele „azokon a vaskalapos muzsikuskon, akik elnyomták, érvényesülését gátolták és kinevették tudatlanságát”,¹⁵ ahogy *A Nibelung gyűrűjében* Siegmund és Sieglinde végzetes szerelmét is Wagner édesapjának korai elvesztéséből, valamint édesanyja újravezetéseiből vezeti le. Brünnhilde eszményi női alakjának megteremtését szintén Wagner első házasságának kudarcával magyarázza az író.¹⁶

5 Ifj. Brenner József, i. m., 13.

6 Uo., 42.

7 Uo., 87.

8 KELEMEN Éva, *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza*, Vámoszabadi, Magyar Kultúra Kiadó, 2015, 169. Az előadásról írt kritika megjelent a Budapesti Naplóban decemberben.

9 Ifj. Brenner József, i. m., 92.

10 KELEMEN, i. m., 175. 1907 januárjában a Budapesti Naplóban jelenik meg írása.

11 Ifj. Brenner József, i. m., 117.

12 KELEMEN, i. m., 192. A kritika a Budapesti Naplóban jelent meg ekkor.

13 CSÁTH Géza, *Wagner lírája* = Cs. G., *A muzsika mesekertje: Összegyűjtött írások a zenéről*, Budapest, Magvető, 2000, 109.

14 Uo., 109–110.

15 Uo., 113.

16 Uo., 112.

Tehát Csáth Géza valójában Wagnert – mint embert véli kifürkészni az operák, zenedrámák mögött, egyfajta autobiografikus értelmezési módot társít hozzájuk, ami arról árulkodik, hogy az író behatóan ismerte Wagner életének főbb momentumait, az adatszerű információk, évszámok pontos közlése is ezt támasztja alá. Habár Csáth Géza írásaiban, naplójában és levelezésében nincs konkrét utalás arra, hogy olvasta volna Wagner eredeti, német nyelven megjelent életrajzának részleteit, a *Délutáni álom* című novella keretezése és története kapcsán felmerül egy olyan intertextuális rájátszás a zeneszerző életére és *A Nibelung gyűrűjének* keletkezési körülményeire vonatkozóan, ami aligha tulajdonítható a pusztá véletlennek. Csáth Géza egy másik novellája kapcsán levelezésében említi, hogy feleségének, Olgának azért nem mutatja meg új szerzeményét, mert tisztán átlátná, hogy nő hatására íródott, mint a *Délutáni álom* esetében is: a levél tanúsága szerint a novellát Schneider Irénke ihlette,¹⁷ ez azonban nem tekinthető kizáró oknak a wagneri koncepciót tekintve.

Richard Wagner önéletírásában vall arról, miként született meg gondolataiban a *Rajna kincse*nek Esz-dúr hármashangzata 1853 szeptemberében. Írása szerint vérhas, láz és tengeribetegség kínozza hosszas bolyongásai után, ezért holtfáradtan betért egy vendéglőbe és lefeküdt szobájában a kanapéra. Alvajáró állapotban lehetett, amikor hirtelen úgy érezte, mintha erős vízáramlásban merülne el a teste. A hömpölygés az Esz-dúr dallamos hangzását, zúgását idézte fel érzékeiben, amely végül a *Rajna kincse* előjátékának legelementárisabb részeként a végtelenbe sodor. Ébredés után a félálomban való hullámlás egyfajta életérzéssé vált számára.¹⁸ Az alkotási folyamat ezen önkívületi része jól ismert momentum lett a szakértők körében, s rendre felbukkan Wagner művészetének értelmezésekor is. Paul Henry Lang például metaforikusan kivetíti a zeneszerző darabjainak megkomponáltságára is: „áthelyezte a szimfónia folyómedrét, s önála megint a zenekari árokban folydogál”.¹⁹ Ezek után természetesen a víz, a folyó, mint az életet és a halált elválasztó kettős motívumként is elemi részévé vált az operának, a négy rész mindegyike köré szerveződik valamilyen módon. A *Rajna kincse* szereplőinek termé-

17 Csáth Géza: *1000x ölel Józsi: Családi levelek 1909–1912*, s. a. r. BESZÉDES Valéria, Szabadka, Életjel, 2008 (Életjel könyvek, 123), 112–113.

18 Richard WAGNER, *Mein Leben, II*, München, F. Bruckmann Verlag, 1911, 591–592.

19 Paul Henry LANG, *Az opera: Egy különös műfaj különös története*, Budapest, Zene-műkiadó, 1980, 281.

szetes élőhelyét jelenti, a folyó mélysége rejti azt a kincset, a gyűrűt is, ami aztán az egész opera történetének esszenciális részévé válik.

Csáth novellájának kiinduló helyzete kísértetiesen hasonlít Wagner álomba merülésének jelenetére: szintén délután a narrátor elalszik a pamlagon. Álmában egy ugyanolyan környezet elevenedik meg, mint az operában. Ezzel *A Nibelung gyűrűjének* egyik tudattalan megalkotási fázisa áttranszformálódik a novella keretévé, majd szintén egy öntudatlan elmeállapoton keresztül szűrődik át a Wagner-operát parafrazeáló vízió. Az elbeszélő álmában Bagdad, *Az Ezeregyéjszaka* meséinek helyszíne felé vágtat ragyogó napsütésben, fehér lovon, akár maga a mesebeli herceg. Alkonyatkor érkezik meg, s ekkor az eddigi mesei közeg átalakul. Az alkonyat, mint napszak végzetessé válik, már az elbeszélés elején összekapcsolódik az élővilág pusztulásával: „Szitakötők cikáztak a víz felszíne fölött és időnként kérészek repültek el a part mentén seregestől. Nekik meg kellett halniuk, mire a nap lemegy. Elöl a part közelében ott úszott a vízen ezernyi és ezernyi elpusztult kérész. A tegnapi vagy a tegnapelőtti alkonyat temette őket – senki se tudta volna megmondani.” (99) Különös, hogy Csáth Géza éppen *A Nibelung gyűrűjéről* szóló tanulmányában Siegmund és Sieglinde végzetes, egyéjszakás szerelme kapcsán tesz szintén említést a *Délutáni álomban* konstruált élőlényekről: „Az életnek, az élésnek csodás szimbólumai azok a rovarok, amelyek táplálkozó szervek nélkül születnek meg, és egyetlen életfunkciójuk a szerelem, amelyet rövid, pár órás életük alatt mohón teljesítenek, hogy a nap nyugtával elpusztuljanak. A természet eme kegyetlen és magasztos opportunizmusa nyilatkozik meg Siegmund és Sieglinde szerelmében. A vágy: egy ilyen szerelemből születni, amelynek egyetlen célja csak a mi létrehozásunk volt – és ki állítaná, hogy ez a gondolat nem fenéséges és izgató –, nyilatkozik meg Siegfried szüleinek történetében.”²⁰ Az alkonyat *A Nibelung gyűrűjének* történetében kiemelten fontos szerepet játszik, hiszen egyrészt Siegmund és Sieglinde, valamint Siegfried és Brünnhilde is ekkor találhatnak egymásra. Másrészt Wotan az *Istenek alkonya* ciklusban már saját halálára vonatkozóan vetíti át az elmúlás napszakját,²¹ leginkább azonban a zárlatban, az istenek birodalmának

20 CSÁTH, *Wagner lírája*, i. m., 111.

21 RICHARD WAGNER, *A Nibelung gyűrűje: Színpadi ünnepi játék*, ford. BLUM Tamás, Budapest, Zeneműkiadó, 1973, 204.

végso megsemmisülésekor nyeri el jelképes tartalmát. Itt olyan végzetes jelenséggé növi ki magát, ami képes az idők kezdetétől fogva megingathatatlanul hitt világot is romba dönteni.

Wagner *A Nibelung gyűrűjének* megalkotásakor számos mondát, legendát, mítoszt és mesét használt fel az opera megteremtéséhez. Forrásként használta például az *Edda-dalokat*, a *Volsunga-Sagát*, a *Nibelung-éneket*, de továbbírt Grimm-meséket is.²² A novella egyrészt szintén a mese világában marad a konkrét, *Az Ezeregyéjszaka meséire* utaló helyszínnel és szereplővel, másrészt a négy őselem, a kultikus természeti környezet és az ősi helyszínek megkonstruálásával az isteni szférát is beemeli a műbe. A mesei közeg a narrátorhoz köthető, míg az isteni a grófkisasszonyhoz, így a főhősök két, egymástól elkülönülő létszférából származnak. A narrátor mesehősként érkezik, de Bagdad többé már nem csak a mesét, a csodát, a gondtalan gyermekkort és az örök ifjúságot jelenti számára, hanem sejtelmes és nyomasztó közeggé alakul. A továbbiakban látni fogjuk, hogy a kisasszony pedig Wagner Brünnhildéjéhez hasonlóan minden bizonnyal isteni származásúnak látszik. Két külön világuk az elbeszélésben összemosódik, de az átok miatt összeférhetetlennek bizonyul. A hétköznapi tevékenységek és a referencializálható helyszínek beépítésével – Buda, Lánchíd, vasúton utazás, munka – viszont valósabb színezetet kap a történetmondás. A mese egy létező térbe kerül át, a szereplők megfoghatóbbá, emberibbé válnak, így a mese valószínűvé válik.

Wagner jó néhány írásában hangsúlyozza, hogy számára igazán fontos az operák történetének megalkotása volt, a zene csak kiegészíti mindezt. Zenedramáinak, operáinak motivikusságával Csáth Géza kívül számos zenetörténész is foglalkozott, hiszen a német zeneszerző általában komplex többletjelentéseket sűrített a jelképek mögé. Nincs ez másként *A Nibelung gyűrűjének* esetében sem, és mivel feltűnő egyezések mutatkoznak az opera és a novella motívumainak tükrében is, így érdemes egy kicsit e felől is megközelítenünk a *Délutáni álmot*. A grófkisasszony isteni szférához való tartozását támasztja alá a műben a gyermek feláldozása, mivel az áldozás a vallási kultuszokhoz köthető. Magában foglalja a lemondást, a feltétlen alárendeltséget valamilyen magasabb

22 A mitológiai, mondai forrásokat Kroó György 160 oldalon keresztül elemzi. Vö. Kroó György, *Heilawac avagy délutáni álom a kanapén: Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről*, Budapest, Zeneműkiadó, 1983, 7–163.

rendű isteni hatalomnak – különösen, ha emberi élet az áldozat.²³ De ide sorolható a fátyol motívuma is. A fátyol a kereszténység számára a szerénységet, a tisztaságot és az engedelmisséget sugallja, szolgál a bűnösség elrejtésére, de a világról való lemondást is kifejezi. Tartják a nő szemérem védőfalának is, melyet csak a vőlegény emelhet fel, ahogy az isteni hatalomnak való behódolás jelének is.²⁴ Az *Istenek alkonya* előjátékában a végzet fonálát szövő Nornák szintén fátyolszerű ruhát viselnek. Amikor a fonál véletlenül elszakad, vele együtt a Nornák életének értelme is semmivé foszlik, majd ők is megsemmisülnek az isteni birodalommal együtt.²⁵ A novellában a fátyol átadásával a grófkisasszony bűnös sorsát átruházza a narrátorra is, így a ruhadarab két szubjektum kollektív halotti leplévé válik.

Érdekes maga a grófkisasszony alakja is, hiszen lényé több ponton rokonítható Wagner alkotásainak női alakjaival. Ezek a nők a szerelemtől mindig csak álmodoznak, de sohasem élhetik át igazán. Nem tudnak szeretni, csak elpusztulni – de mielőtt elpusztulnak, valamilyen módon képtelen-né válnak a szívszorítóan mély érzések átélésére. Szerelmükön áldás soha sincs, mert tele vannak halálvágygal.²⁶ A *Délutáni álomban* a narrátor többször említi azt is, hogy a grófkisasszony valamiféle bölcsesség birtokában van, melyről némasága, tekintete és ajkai árulkodnak, a bölcsesség pedig szintén az isteni tulajdonságokhoz kapcsolódik. Brünnhilde az operában isteni származású nő, ám apja kiátkozza, amiért akaratának ellenszegült. Kitaszítottá válik a rideg isteni világban, de hamarosan megtapasztalja az emberi érzések hatalmát és innentől ő is kirekeszti magát korábbi életéből, a mű több pontján büszkén hangsúlyozza emberi mivoltát: „Nem égi lény, földi nő vagyok, kit érzés fűt, nem szent bölcsesség”,²⁷ „Mennyei létem óvta a testem, esztelen vágy hajtja most vérem, bölcseneknek bölcse nem vagyok már, úgy mint földi nőket űz balga sors!”²⁸ Csáth novellájában a grófkisasszony sem tud szeretni, gyermeke halála szükséges ahhoz, hogy feloldódjon az átok és képessé váljon az emberi fájdalmak átélésére.

23 *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József, ÚJVÁRI Edit, Budapest, Balassi, 1997, 135.

24 *Uo.*, 135–136.

25 WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i. m., 229–230.

26 LANG, i. m., 288–289.

27 *Uo.*, 231.

28 *Uo.*, 219.

Csáth Géza *Wagner lírája* című írásában az erotikát és a vallásos jellegű morált nevezi meg a német zeneszerző életművének domináló elemeiként.²⁹ Ebből adódóan *A Nibelung gyűrűjében* a világ működéséhez, Siegmund és Sieglinde szerelméhez és Siegfried születéséhez is a Biblia eleve elrendeltetési tanát társítja. Siegfriedről írja: „Nem lehetünk kétségben, hogy minden csak érte történt, Siegmund és Sieglinde is csak azért éltek és szerettek, hogy ő megszülethessen és Brünnhilde is azért szegült ellene Wotánnak, hogy az ő felesége lehessen”.³⁰ A *Délutáni álom*-ban a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésekor szinte ugyanez a tézis hangzik el kettőjük szerelmére vonatkoztatva: „Tudod, hogy csak miattad jöttem ezer mérföldről, csak miattad születtem és miattad fogok meghalni, add nekem hát a fátyolodat, és önts egy csepp illatos olajat a homlokomra.” (100) Tehát míg az operában úgymond a szülők haltak meg a gyermekért, a novellát Csáth továbbírja a fordítottjára: itt a gyermeknek kell meghalnia szülei boldogságáért, pontosabban megváltóként felszabadítja őket az átok súlya alól. Ennek a gondolatnak az alapját azonban szintén tartalmazza *A Nibelung gyűrűjének* szövegkönyve. Brünnhilde szülei ugyanis Erda, a földanya és Wotan, a főisten. Miután az apa elátkozta lányát, Erdának taglalja döntésének okait és az átok feloldásának módját. A főisten saját gyermekét szeretné a föld megváltójaként látni, majd kifejti, hogy lánya boldogságáért ő feláldozná magát. Mondata így hangzik: „Elpusztulok bátran, ha egy boldog párnak juthat így a világ.”³¹ *A Nibelung gyűrűjére* levont konklúzió Csáth említett tanulmányában azonban közös a két műre nézve: „Wagner mint természettudós, mint az élet teljes egészének megértője, tisztában van azzal, hogy minden pusztulásból új élet fakad”.³² A predesztinációhoz kapcsolódik az is, ahogy Csáth összeköti a grófkisasszonyt és Brünnhilde alakját. A tökéletes nőként írja le Siegfried szerelmét: „Brünnhilde a lehető legmonogámabb női típus. Az ideális nő”.³³ Az átkon, mely körülveszi, senki más nem hatolhat át, csak Siegfried, így a nő egyedül az övé, tudja, hogy más férfi soha még csak nem is közelíthet felé. Az író szerint a

29 CSÁTH, *Wagner lírája*, i. m., 109.

30 Uo., 111.

31 WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i. m., 204.

32 CSÁTH, *Wagner lírája*, i. m., 113.

33 Uo., 112.

szexuális komplex tökéletes harmóniája.³⁴ A grófkisasszony élete szintén ugyanolyan elszigetelt, mint Brünnhildéé: vőlegénye halott, s mivel emiatt átkozták el, még csak kommunikálni sem tud az emberekkel, egyetlen esélye az elbeszélő személye.

A grófkisasszony némasága több szempontból is meghatározó szerepet tölt be a novellában. Érdekes, hogy az elmondhatatlanság problematikája épp egy olyan korszak világképére volt leginkább jellemző, ahonnan az opera műfaja elindult a XVI. század folyamán. A barokk kort átható nézetek szerint ugyanis „az én egyedül van a világban, magányos és elhagyatott”, az ember ki van szolgáltatva a mulandóságnak, a szavak pedig már nem elegendők az érzelmek kifejezéséhez, így szükség van még egy jelentéssel bíró rétegre, erre pedig legalkalmasabb a zene. Így jött létre az opera, ami zeneileg képes reprezentálni az érzékileg felfoghatatlant.³⁵

A némaság az érzelmek szavakkal való elbeszélhetetlenségét foglalja magában. Csáth Géza *A jó operaszöveg* című tanulmányában ír arról, hogy az opera librettójának érdekesnek és könnyen érthetőnek kell lennie, nem szabad a közönség figyelmét lefoglalni azzal, hogy az események összefüggéseinek törje a fejét. Kiemeli, hogyha egy teljesen süket ember nézi végig a dalművet, neki is tisztában kell lennie azzal, hogy mi történt, a drámaiságnak ugyanis nem a szavakban kell megmutatkoznia. Csáth szerint tévedés, hogy az opera szöveggönyvének versben kellene megíródnia, mert ez a forma ritmusa, kötöttsége miatt nem ad teljesen szabad kezdet. A zenei prózát szebbnek, igazabbnak, ősiabbnak érezzük a zenei versnél és az író épp a Wagner-tetralógia zenéjét hozza példának zenei prózára. Ahogyan írja: „zenei verset lehet csinálni akkor is, ha a szöveg próza”.³⁶ Ezért leghelyesebb az operaszöveget prózában megírni.³⁷ Ha összevetjük ezeket a szempontokat a novellával, úgy tűnik, a *Délutáni álom* megfelel a jó operaszöveg Csáth által felállított kritériumainak. Az elbeszélés története egyszerű. Prózában íródott, ám bizonyos pontokon kétségtelenül líraibb hangvételű, mint ami a novella műfajára általában jellemző. A grófkisasszony némasága is valamikép-

34 Uo., 112.

35 ALMÁSI-TÓTH András, *Az opera – egy zárt világ: Az operai színjáték alapproblémái*, Budapest, Typotex, 2008, 19–22.

36 CSÁTH Géza, *A jó operaszöveg* = Cs. G., *A muzsika mesekertje*, i. m., 105.

37 Uo., 103–105.

pen magyarázatot nyer, hiszen Csáth éppen a szavak, a beszéd nélkülözhetőségére és más kifejezőeszközök fontosságára hívja fel a figyelmet. Ehhez mérten a novella is – ahogyan az opera – más eszközökkel teremti meg az elmondhatatlant: a vizualitással, a költőiséggel, a nonverbális gesztusokkal, mintha csak előadásra írta volna ezt a szerepet.

Az opera továbbá annyira összetett műfaj, hogy szinte az összes művészeti ágat egyesíti, ebben pedig fontos szerepet játszik a gesztikuláció, a mimika és a táncművészet is, mégis a vizualitás és a zene szerepe kapcsolódik össze leginkább. Az opera Almási-Tóth András szerint „képileg jeleníti meg a zenét. A legtótálisabb művészeti forma: zene és látvány, hangszer és ember, epika, dráma és líra találkozik a színpadon”.³⁸ A Wagner nevéhez köthető „Gesamtkunstwerk”-elmélet különösen felnagyítja ezt a jellemzőt: a színpadon közreműködő művészeteket egyenrangúnak és ugyanolyan mértékben szükségesnek vallja, melyeket egymás mellé rendelve kaphatjuk meg a komplexitás egységét.³⁹

Almási-Tóth András szerint a zenében olyan drámai lehetőségeknek kell lappanganiuk, melyek a pusztán szóban nincsenek meg, s amelyek így írott párbeszédekben ki sem fejezhetők.⁴⁰ Egy prózai szövegbe zenei löktetést sűríteni nyilvánvalóan sokkal nehezebb, és kevésbé magától értetődő, mint egy versbe (bár természetesen rövidebb terjedelméből, megszerkesztettségéből adódóan egy novella sokkal inkább alkalmasabb erre, mint egy regény), a *Délutáni álomban* egyértelműen érzékelhető egy ilyenfajta megkomponáltság, már csak a korábban említett lírai jellegéből adódóan is. A novella elején és végén ugyanis van egy ismétlődő rész, amely egyfajta refrénként is funkcionál. Az itt felbukkanó helyszínek kísértetiesen hasonlítanak *A Nibelung gyűrűjének* történetére, sőt úgy tűnik, mintha ez a két rész kimondottan a Wagner-opera őstermészeti közegébe lenne beágyazva. A hegyvidéki sziklás, barlangos zugok tipikusan az istenek rejtőzködő, kultikus terei, szinte az opera összes felvonása itt zajlik, a folyó szimbolikáját és kétségtelen szövegszervező erejét pedig már érintettük. A novellában a narrátor és a grófkisasszony megismerkedésének helyét is kijelöli, de a refrének helyszíne is ez a folyó, ami a régi élet elhagyásának és az új élet szférájába való átlépésnek

38 ALMÁSI-TÓTH, i. m., 9.

39 STAUD GÉZA, A „tótális színház”: A művészetek egysége a színpadon, Színház, 1968, 2. sz., 2.

40 ALMÁSI-TÓTH, i. m., 29.

a határát jelöli ki mindkét alkalommal – a grófkisasszonnyal való találkozás után és a gyermek halála után, az átok alól való feloldozáskor is. Az első résznél a narrátor üvegfuvalák és mélyhangú varázshagedűk hangját hallja, miközben lassan távolodik csónakjában a mesés várostól. A novella víziójába tehát zenei aláfestés vegyül, ami megteremti a novellának egy, az olvasó számára hallhatatlan, kifürkészhetetlen rétegét. Az elbeszélés végén, a visszatérő részben azonban már nincs muzikaszó – csak kietlenség és néma csöndbe burkolózó tájék. Ahogyan a mese eleinte az élet teljességét fejezte ki, a végére immár kiüresedett és funkciótlanává vált.

Mint már a cím is jelzi, *A Nibelung gyűrűjének* legfőbb motívuma a gyűrű, ami az összetartozás, az örökkévalóság ősi jelképe. Alberich alkotja meg a Rajna mélyéről ellopott aranyból. A sellők el is dalolják a gyűrű elkészítésének feltételét: „Tán nem tudod, gyűrűt az ércből nem kovácsol, csak az, ki az érzésről lemond, szerelmet és vágyakat elűz, az képes gyűrűbe fogni a színaranyat, senki más”.⁴¹ A kincs végtelen hatalmat ad birtokosának, amellyel a világ urává válik, Alberich azonban elátkozza.⁴² A gyűrű így elrablói, tulajdonosai számára elhozza a véget, gyásszal és keserűséggel tölti meg életüket. Az opera legfőbb motívuma is a refrénben jut kifejezőerőhöz, akár a novellában: „Tudtam, hogy nem szabad szólanom, mert akkor a halál fia vagyok, csendben maradtam hát és hétszer megfordítottam gyűrűmet az ujjamon.” (101) A gyűrű itt szintén valamiféle mágikus hatalommal, varázserővel bír: „Erre a csónakom orrának irányában valami gyenge világosságot láttam derengeni. S azután mint valami nagy csodalámpa, felbújt az égbe a hold.” (101) A csónak már nem lassan úszik: felgyorsult, és ezzel újra visszatérünk ahhoz a sodráshoz, ami Wagner álmából *A Nibelung gyűrűjének* esszenciájává nőtte ki magát. Ez a tempóváltás az eddiginél jóval fokozottabb lendületet és ritmusváltást kölcsönöz a szövegnek, elérve így a csúcspontot. Az elbeszélés zeneiségét biztosító ismétlések betétként visszaidézik és nyomatékosítják az első refrént, egyes mondatok szóról szóra ismétlődnek – egyedül a szubjektum megosztottsá-

41 WAGNER, *A Nibelung gyűrűje*, i. m., 54.

42 „Amint átkom nyerte el, most átkom sújtson rá! Bűverőm szent gyűrűje volt, de bárki hordja más, pusztuljon el! Ne nyújtson több élvezetet, soha vig ne legyen, kire fénye hull! Bárkié lesz, eméssze a bánat, s akié nem lesz, irigykedjen rá!” *Uo.*, 18.

gában térnek el. A szereplőknek eddig nem volt egységes identitásuk a történet során. A narrátor hármas árnyékának földre vetülésével a szubjektum horizontálisan sokszorozódott meg. Ezzel szemben a grófkisasszony azonossága a tükrös szobában vertikális síkban bomlott meg, így a tükör, mint torzító felület jelent meg, mely én-hasadást képes reprodukálni. A második refrénnél az elsőhöz képest az egyes szám, első személyű narráció többes szám, első személyűvé válik: a két identitás külön világa ekkor összeér, a szubjektum eggyé forr össze.

Csáth Géza *Délutáni álom* című novellája és Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* című operája tehát igen szoros kapcsolati szálakat mutat. Mint láthattuk, az említett opera keletkezési körülményei indítják el az elbeszélést, majd a narrátor belemerül egy, időnként meghökkentően az operára emlékeztető történetbe. A novella szinte ugyanazokat a forrásanyagokat emeli be a szövegbe, ugyanazokból a műfajokból töltekezik, mint amiket Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* komponálásához felhasználott. Ezzel úgymond kétszeres továbbírás jön létre: a Wagner által felhasznált mítoszokat, meséket és a belőlük kibontakozott történetet Csáth saját elbeszélésében írja tovább. Az elbeszélés egy, Csáth Géza által publikált operaértelmezésre épül. Nem utolsósorban pedig a szöveg költőiségét, képiségét és zeneiségét figyelembe véve a *Délutáni álom* egy erősen megszerkesztett, két refrén köré szerveződött szöveg, mely – a konkrét zenei anyag felhasználása nélkül – kimeríti az opera műfajának szinte valamennyi sajátosságát: mintha a szöveg önmagában, hangzóanyag hiányában akarna operaszerűvé válni.

