

filológiai

közlöny

2010/I.
LVI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina
Szilágyi Zsófia

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:
c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Az elbeszélés a 19–20. század fordulóján

BÉNYEI TAMÁS	
Lálun nagyvezíre. A jelentésrögzítés és jelentéselbizonytalanítás eszközei Rudyard Kipling <i>A város falán</i> című elbeszélésében	5
KROÓ KATALIN	
A boldogság <i>megtörténe</i> (?) Csehov <i>Jonics</i> című elbeszélésében Műfaj, műnem, nézőpontrendszer	42
SZÁVAI JÁNOS	
Maupassant téli (és nyári) utazása	61
HÓZSA ÉVA	
Az alakítás (és a rózsagybeszövés) mint modell Theodor Storm: <i>Kései rózsák – Späte Rosen</i> és Csáth Géza: <i>Régi levél kézírata</i> <i>a Tannhäuser bemutatójáról</i>	71
<i>Műhely</i>	
MENCZEL GABRIELLA	
Hiszen annyira szeretjük Juliót Jegyzetek Cortázar novelláihoz	80

Recenzió

Angela GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine.*

La novella e le sue trasformazioni visive

Pisa, Edizioni ETS, 2007

(Hoffmann Béla)

91

Költészet és gondolkodás vándorúton

Dante a középkorban,

szerk. Mátyus Norbert, Budapest,

Balassi Kiadó, 2009

(Hoffmann Béla)

94

Számunk szerzői

103

BÉNYEI TAMÁS

Lálun nagyvezíre

A jelentésrögzítés és jelentéselbizonytalanítás eszközei
Rudyard Kipling *A város falán* című elbeszélésében¹

„A törvény pedig bejött, hogy a bűn megnövekedjék”
(Róm 5.20)

Kipling 1888-as novellája első látásra nem tűnik különösebben izgalmas szövegnek. Egy szerepcsere és egy átverés anekdotikus történetét meséli el: az angol elbeszélő tudtán kívül segédkezik egy indiai város (Lahore) erődjében fogva tartott veszélyes politikai fogoly, Khem Szingh megszöktetésében. A kalandba – amelynek háttere a síiták tömegverekedésbe és vallási zavargásokba torkolló ünnepe, muharram éjszakája – Lálun, az elbeszélőre láthatóan nagy hatással lévő indiai kurtizán és Váli Dad, Lálun egyik muzulmán rajongója, az elbeszélő barátja rángatják bele az elbeszélőt, aki úgy kíséri végig a szökött foglyot a felbolydult városon és úgy juttatja végül biztonságba, hogy közben mindvégig azt hiszi, egy a hinduk által üldözött mohamedán földbirtokosnak segít.

A történet lényegében ennyi, az elbeszélésben azonban ez a jelentéktelen epizód számos olyan jelentésréteggel gazdagodik, amelyek Kipling egyik legizgalmasabb korai szövegévé teszik. Ennek ellenére nagyon keveset írtak róla, ami főként azért meglepő, mert egyébként sok értelmező felfigyelt az elbeszélés gazdag rétegzettségére (pl. KRISHNASWAMY 1998, 39), és a posztkoloniális Kipling-olvasásban nemegyszer épp ez a szöveg képviseli a birodalmi ideológia béklyóiból olykor-olykor kiszabaduló „jó Kiplinget”. Még a Kiplinggel szemben egyébként igen kritikus Benita Parry is, aki pedig 1972-es könyvében épp ezzel a novellával példázza az önelégült, monologikus kipling-i elbeszélő prototípusát (PARRY 1972, 241–242), huszonegy évvel később önreflexív kivételnek tekinti *A város falánt* az életmű korai szakaszában (PARRY 1993, 236–237), de ő sem vállalkozik az elbeszélés elemzésére.²

¹ A tanulmány a „Mikszáth kései kispórája” (OTKA 68691) című kutatási program keretében működő novellaelemző műhelyben készült.

² Korábbi könyvében Parry igen lesújtóan nyilatkozik az elbeszélésről, és a birodalmi ideológia egyértelmű megerősítését látja benne – tudomást sem véve magának a szövegnek a komplexitásáról (PARRY 1972, 239–242). Paffard épp *A város falán* első bekezdését idézi mint tipikusan

Parry véleményének változása, illetve *A város falán* értelmezéstörténete szegényessége ellenére pontosan tükrözi a Kipling indiai tárgyú írásai iránt a poszt-koloniális kritika hatására megélnéklődés hangsúlyeltolódásait. Az újult erővel meginduló Kipling-filológia kezdetben az elbeszélések tartalmi vonatkozásaira figyelt, a bennszülöttek ábrázolásának hitelességét, a birodalmi ideológia kipling-i képviselőjének módozatait és ellentmondásait vizsgálva, az értelmezők azonban a poétikai vizsgálat helyett többnyire beérték azzal az elfogadott közhellyel, miszerint a korai Kipling-szövegekre a monologikus, „minden jel szerint mindentudó, sőt önelégült narrátor” (MOORE-GILBERT 1986, 179) jellemző, aki mint ha a klubban mesélne egy zárt, megkérdőjelezetlen értékrendű közösség tagjainak, valami bennfentes tudás birtokosának tüntetve fel magát (PAFFARD 1989, 37). A poétikai bírálathoz, ha volt egyáltalán, a politikai természetű kifogások egyenes következménye volt, és összekapcsolódott Kiplingnek mint a birodalom fenntartások nélküli bajnokának mítoszával: eszerint az elbeszélő hang önelégültsége és monologikussága az ideológiai magabiztosság egyértelmű jele. Csak a nyolcvanas években – párhuzamosan a korábban figyelmen kívül hagyott novellatípusok (leginkább a gótikus elbeszélések) újrafelfedezésével – vették észre az indiai témájú elbeszélések felszíne alatt rejlő ellentmondásokat (MOORE-GILBERT, 1986, 181–183), narratív eljárásaik összetettségét, de még ekkor is csak igen kevesen.³

Az elbeszélés egyetlen valóban releváns értelmezése attól a Bart Moore-Gilbert-től származik, akinek véleményváltoztatása a kritikai hangsúlyeltolódás egyik első jele és kezdeményezője volt; részben már *Kipling and Orientalism* című 1986-os könyvében – épp erre az elbeszélésre támaszkodva – védelmébe veszi Kiplinget, mondván, hogy orientalizmusa és birodalmi elkötelezettsége jóval ellentmondásosabb a közfelfogásban élő képnél, de ekkor még csak tematikus szinten, az elbeszélés szövegének primer jelentéseire támaszkodva érvel (87–88), szó szerint olvasva például az elbeszélő sztereotip kitételeit (136), még akkor is, ha már itt „a megbízhatatlan elbeszélő egyik legösszetettebb esetét” látja a szövegben (184). Egy évtizeddel későbbi tanulmányában aztán már a szövegformáló eljárások összetettségére és ennek az összetettségnek a Kipling orientalizmusának átértékelésében játszott szerepére hívja fel a figyelmet, *A város falánt* és a *Kim* című regényt

orientalista, tudálékos szöveget (PAFFARD 1989, 128). Semmitmondó és érdektelen módon tárgyalja a szöveget Sandra KEMP (1988, 21–22) Kipling-monográfiája és Revathi KRISHNASWAMY (1998, 111–113) könyve. A szöveg eddigi egyetlen magyar említése is áldozatul esett a novella – és a Kipling-életmű – régen meghaladott félreolvasásának: a *Kim* 2006-os új magyar fordításának utószavában Sári László – az elbeszélés gazdag iróniáját és az újabb Kipling-filológia tanulságait figyelmen kívül hagyva – épp *A város falánból*, a kontextusból kiragadva idézi Kipling reflektálatlan imperializmusának vélt bizonyítékait (SÁRI 2006, 327–328).

³ Érdemes kiemelni közülük Peter Morey-t, aki már az első kötetben (*Plain Tales from the Hills*) megbízhatatlan és kérdéses autoritását elbeszélőt fedez fel (MOREY 2000, 22), és a legjobb Kipling-monográfia szerzőjét, Zohreh T. Sullivant, aki az elbeszélő nyelv *patchwork*-jellegére, a klisék és a cinizmus közötti, iróniával teli feszültségre figyel fel (SULLIVAN 1993, 80, 89, 118).

középpontba állítva. Moore-Gilbert azonban itt is inkább csak jelzésszerűen utal a szöveg sajátosságaira, és az ellentmondásokat vagy feszültségeket jobbra tematikus szinten azonosítja, nem pedig mondjuk a narráció és a történet feszültségében, a keret és a benne foglalt történet sokrétű viszonyában, az ironia és a textuális mimikri módozataiban, az elhallgatásokban vagy az allúziók rendszerében.

Az itt következő elemzés, amely elsősorban a fent említett szempontokra támaszkodik, a grammatikai identitás, (inter)szubjektivitás és a másikról (és önmagunkról) való tudás válságának dramatizálásaként olvassa a szöveget, eközben azt is feltárva, hogyan jelenik meg és működik a novellában a mimikri, tematikus szinten és a szövegformáló eljárások szintjén egyaránt. Kiindulópontul kínálkozik *A város falán* leghangsúlyosabb intertextuális szála, a bibliai hivatkozások sokasága.

A Biblia villás nyelve: bibliai mimikri

A város falán már a mottóban egy bibliai eseményt, Jerikó elpusztítását és annak előzményeit idézi meg, ezzel a látványos gesztussal kézenfekvő allegorikus keretet, autoritással rendelkező eredet és stabil jelentés ígérését sugallva. A bibliai utalások különlegesen gazdag hálózata mégis inkább a jelentések kibillentését, elbizonytalanítását szolgálja, s vizsgálatuk a legkevésbé sem támasztja alá Sandra Kemp állítását, miszerint Kipling ótestamentumi utalásai „komor példák és fenyegető látomások tárházát kínálják, amelyeknek célja a birodalmi kód jobb megértetése” (KEMP 1988, 89–90). A bibliai szöveg megidézősei sokkal inkább – Homi Bhabha kategóriájával élve – a grammatikai nyelvhasználat és autoritás ismétlés, fordítás (*translation*) általi aláásását példázzák: a kettős beíródás folyamatát, amelynek során az autoritást megalapító szövegek idegen kontextusba – szintagmatikus sorokba – kerülve elkerülhetetlenül megváltoztatják jelentésüket, ami nem az eredeti jelentés és autoritás megszilárdulásával, hanem annak utólagos elbizonytalanításával, megsokszorozódásával, szétszóródásával jár.⁴

Ennek belátásához a konkrét szöveghelyek vizsgálata előtt elegendő pusztán azt végiggondolni, hogy a bibliai idézetek kiktől és milyen helyzetben hangzanak el. A tizenegy bibliai idézet közül – a mottót is beleértve – mindössze három származik az elbeszélőtől, egy az angol rendőrpáncsnok-helyettestől, négy Váli Dadtól, kettő Khem Szinghtől, egy pedig a szikh lovasrendőröktől. Váli Dad minden bizonnyal ironikusan idézi az európai hódítók szent szövegét (az angolok biro-

⁴ A Biblia grammatikai viszonyait és kulturális fordításának felforgató következményeit Bhabha *Signs Taken for Wonders* című tanulmányában elemzi (BHABHA 1995, 102–122, főleg 102–104, 117–122). A posztkoloniális irodalomban a Biblia kulturális fordításának egyszerre komikus és dermesztő következményeit Timothy Mo *Szigetbirtok Hongkong (An Insular Possession, 1986)* című regénye dramatizálja, amikor a hegyi beszéd mandarin fordításának kínai fogadtatásáról, a kínai olvasók számunkra abszurdnak tűnő kommentárjairól és kérdéseiről ír.

dalmi küldetésének retorikája gyakran rájátszott önmaguk kiválasztott népként való meghatározására), vagyis az ő mondatait a tudatos, felforgató mimikri példaként is olvashatjuk. Ő maga is tudja, milyen különösen hangzanak szájából a szavak – mint a Kleist-novella Slavoj Žižek által elemzett jelenetében, amikor a szent ének nem a megfelelő torokból zendül fel. A szikh lovasrendőrök és Khem Szingh viszont feltehetően nem ismerik a Bibliát, vagyis szóhasználatuk afféle öntudatlan idézés, mimikri, amely azzal sincs tisztában, hogy az utánczolt eredeti egyáltalán létezik.

Ha tartalmi szempontból és az eredeti bibliai helyeket figyelembe véve is sorra vesszük a konkrét hivatkozásokat, azt látjuk, hogy szinte mindegyikük más-más módon viszonyul a bibliai szöveghez, amelynek státusa – és a szövegnek a szent szövegtől való távolsága – ekként mindvégig mozgásban van. Eleve oly sok helyről származnak az idézetek, hogy az elbeszélést lehetetlen egyetlen bibliai történet bármilyen irányultságú újramondásának tekinteni, noha látszólag efféle olvasási útmutatót ad a mottó, amely Józsué könyvéből származik: „Alábocsátá annak okáért őket kötélén az ablakon, mert az ő háza vala a város kőkerítésének falában, és ő kőkerítésben lakik vala” (2.15).⁵ A mondat Jerikó ostromának és elpusztításának előzményeit idézi fel, amikor a Józsué által előreküldött kémeket Ráháb, a városfalon lakó „parázna asszony” (2.1) bújtatja el, s a kémek cserébe azt ígéri neki, hogy amikor majd elpusztítják a várost, meg fognak kegyelmezni Ráhábnak és házanépének, ha Ráháb kiteszi az ablakba az egyezményes jelet, egy „veres fonalú zsinórt” (2.18).

A mottó a (gyarmati) hódítás kontextusába helyezi a történetet: Jerikót az izraeliták a kananeusoktól foglalták el, azzal a joggal, hogy az Úr nekik adományozta. Ez tehát, a gyarmati retorikának megfelelően, a kiválasztottságukban biztos angolokat azonosítja a hódító zsidósággal (ami egyébként Váli Dad antiszemita kitételének is sajátos felforgató élt kölcsönöz [225]). A helyzetet azonban bonyolítja, ha megpróbáljuk rávetíteni a mottó logikáját az elbeszélés cselekményére, hiszen itt a város elfoglalása – illetve visszafoglalása – csak a bennszülöttek számára szóba jöhető lehetőség, illetve még ennél is bonyolultabb a helyzet, hiszen az angolok – a zsidósággal ellentétben – nem irtották ki az elfoglalt város lakosságát, hanem csak uralkodtak az őslakosok felett, vagyis az indiai összeesküvők (a „kémek”) legfeljebb a város periferiáján gettókba (erődbe, klubba) zárt gyarmatosítók elűzését tervezgethetik. Józsué könyvének egy másik megidézett részlete azonban mégis összekapcsolja a bibliai szöveget a gyarmati helyzettel.

Az öreg Józsué népéhez szóló intelmeinek visszatérő mozzanata az „idegen isteneknek szolgálni” kifejezés (Józs 23.7, 24.16, 24.20, illetve 5Móz 31.16).⁶ Az el-

⁵ A bibliai idézetek forrása: *Szent Biblia*, ford. KÁROLI Gáspár, Budapest, Magyar Biblia-Tanács, 1988.

⁶ Mózes ötödik könyvében (31.16) az „idegen istenek után jár és paráználkodik azon a földön, a melyre bemegy” olvasható; az angol változatokban (mind a King James-bibliában, mind az English Standard Versionben az ennél is erőteljesebb „idegen istenekkel való kurválkodás” („whoring after strange gods”) szerepel.

beszélésben Váli Dad használja a kifejezést, méghozzá épp a gyarmati mimikri kontextusában. Azon siránkozik, hogy „Indiában soha többé nem lesznek nagy emberek. A férfiak még gyermekkorukban idegen istenek után járnak majd, és állampolgárok lesznek – »polgártársak« – »illusztris polgártársak«” (229).⁷ Váli Dad az angol diszkurzusok által megszólított, életre hívott mimikri-szobjektumok jellemzésére veszi kölcsön a bibliai helyet, ráadásul épp azzal a szóval nevezi meg a mimikri-szobjektumokat, amelynek kétértelműségét, villásnyelvűségét Homi Bhabha is felhossa példának, amikor arról beszél, hogy a „polgártárs”, illetve „állampolgár” fogalma szükségképpen mást jelent a nemzet (anyaország) és a birodalom kontextusában, vagyis a szó jelentése a gyarmati utaztatás, fordítás következtében destabilizálódik (Váli Dad az idézőjelek révén jelzi, hogy nagyon is tisztában van a villásnyelvűséggel). Váli Dad itt megint felforgató módon fordítja meg a bibliai hivatkozás irányultságát, hiszen az „idegen isteneket szolgálni” kitétel Józsué intelmeiben olyan szövegösszefüggésben szerepel, amely konkrétan idézi fel az angoloknak a meghódítottaktól való szinte beteges elkülönülését. „Hogy össze ne elegyedjete ezekkel a [meghódított] népekkel, azokkal, a melyek fennmaradnak közöttetek; isteneiknek nevét ki se ejtsétek, azokra ne esküdjete, se ne szolgáljatek nekik, se előttük meg ne hajoljatek” (23.7).

A helyzetet bonyolítja, hogy az egyik „öntudatlan” bibliai utalás ugyancsak a mottóban említett bibliai epizódot, Jerikó elpusztítását idézi fel. Az erődben fogva tartott Khem Szingh Józsué kémeit idézi (2.18–19), amikor ezt ígéri fogvatartójának, a kapitány emberséges helyettesének: „Ha újra eljön az én időm, Száhib, nem fogom felakasztani, sem elvágni a torkát” (230). Ebben a részletben tehát Khem Szingh foglalja el a zsidó kémek pozícióját, de ezzel még nincs vége a bizonytalanságnak, hiszen Khem Szinghnek ugyanebben a mondatában egy másik, szövegszerűen is felismerhető bibliai utalás is rejtőzik: becsületszavát adta a helyettesnek, hogy nem nehezíti meg a dolgát, de hangsúlyozza, hogy fogvatartói közül csak neki tett ígéretet: „Csakis önnek, Száhib, [...] mert szép tekintetű” (230). Ez a kifejezés – illetve a „kedves tekintetű” – Dávid jelzője Sámuel első könyvében (1 Sám 16.12, 17.42), és a filiszteusok elleni harcot, pontosabban Dávid és Góliát párviadalát idézi fel: Góliát „meglátta Dávidot, megvetette őt, mert ifjú volt és piros, egyszersmind szép tekintetű”. Vagyis egyetlen mondatban, két „öntudatlan” – de hangsúlyozottan háborús tematikájú – bibliai utalás során Khem Szingh egyszerre pozicionálja magát mint a zsidók képviselőjét és mint a zsidók ellenségét, összezavarva nemcsak a gyarmati retorika szokásos logikáját, hanem a bibliai textus szerepét és autoritását is.

Tovább bonyolítja a helyzetet az elbeszélő egyik szövegbeli bibliai hivatkozása, amikor az angol kormányzás ellen berzenkedőket, az ellenállókat így jellemzi:

⁷ Kipling elbeszélésének első magyar fordítását Balassa József készítette (*Három katona – Gadsbyék története – Fekete és fehér*, Budapest, Franklin, é. n.). Miután ez a tanulmány elkészült, a novella Greskovits Endre kitűnő fordításában is napvilágot látott (KIPLING, 2009, 279–299). Mivel azonban az itt következő aprólékos elemzéshez a szóválasztások is különös jelentőséggel bírnak, a Kipling-szövegből vett részleteket a saját fordításomban közlöm.

„Vannak aztán másféle férfiak is, akik, noha tanulatlanok, látomásokat látnak és álmokat álmodnak” (223). A kifejezés Jóel próféta könyvéből származik, aki azt jövendöli, hogy a világégés után az igaz szívűek elnyerik jutalmukat: az Úr kiosztja majd a szentleket a hűségesekre, minden testre, „véneitek álmokat álmodnak, ifjaitok pedig látomásokat látnak” (Jóel 2.28; Jóelre hivatkozva szó szerint ugyanezt ismétli el híveinek Péter apostol [ApCsel 2.17]). Az eredeti környezetben tehát egyértelműen pozitív felhangot kap a kifejezés, míg Kipling elbeszélője teljesen más kontextusba helyezi és ironikusan használja az angol uralom elleni lázadók jelölésére; ráadásul az elbeszélés leginkább próféta-szerű alakja épp a bibliai textusnak megfelelően előrehaladott korú Khem Szingh, aki a hegyről érkező prófétákhoz hasonlóan olyasmit hirdet, amire nincs igény: „Odament a fiatalokhoz, de nevének varázsa már a múlté volt, s ők inkább a hadsereg bennszülött alakulataiba vagy a kormányhivatalokba léptek be [vagyis a mimikri-létezését választják]” (242). Az elbeszélő később egy beszélgetés során megismétli a kifejezést (illetve már korábban, hiszen itt önmagát idézi a történetből), arra biztatva Váli Dadot, hogy hagyjon fel a semmittevéssel: szeretné, „ha maga, Váli Dad, elfoglalná végre helyét a világban, és abbahagyná az álmok álmodását”. Váli Dad azonban itt félbeszakítja, és a mimikri-lét elleni heves tiltakozásba kezd: „Hordhatnék angol kabátot és nadrágot. Lehetnék mohamedán ügyvéd. Talán még a rendőrkapitány teniszpartijaira is meghívnanak” (232–233). Az „álmok álmodása” ekként itt nem a gyarmati uralomnak a bibliai autoritás révén való megerősítését jelenti, hanem épp a gyarmati rend által kínált szimbolikus pozíciók és identitások elutasítására utal.

Nem kevésbé ellentmondásos a bibliai idézetek másik csoportja sem, amely az evangéliumokat idézi: Jézus története mindvégig kísérti az elbeszélést, de nincs olyan összefüggő narratív vagy motivikus szerkezet, amelynek alapján egységesen lehetne értelmezni a vonatkozó utalásokat, mely utóbbiak egyébként megint mind más-más szereplőtől és más-más irányultsággal hangzanak el, de az elbeszélés utolsó szakaszában, a zavargások és kegyetlenkedések leírásában sűrűsödnek össze. A zavargásoknak egyetlen halálos áldozata van, s amikor a rendőrparancsnok-helyettes rátalál, így szól: „Jobb nekünk, hogy egy ember haljon meg a népért [és az egész nép el ne vesszen]” (Ján 11.49–50). Kajafás szavait idézi, amelyeket Lázár feltámasztása után mond, amikor Jézus veszélyessé kezd válni a hivatalos hatalom számára. Az evangéliumi elbeszélésben ezzel a mondattal válik bizonyossá, hogy a papok Jézus halálát akarják, illetve ekkor válik Jézus története, egy hitbéli, eszkatologikus jelentésű eseménysor, egyértelműen *politikai* üggyé is. A helyettes mondata nemcsak rituális áldozatként jelöli meg a névtelen halottat, de az angolokat is újfent a zsidókkal azonosítja, csakhogy már az újtestamentumi történetben, ami merőben más irányultságot jelent, hiszen itt a hitközösségen alapuló keresztény egyház már a kollektivitás magasabbrendű eszményét képviseli az etnikai együvé tartozással szemben. Vagyis a szereplők és nagyobb közösségek bibliai megfeleltetését, illetve az e megfeleltetésen alapuló azonosításukat nemcsak az teszi lehetővé, hogy a zsidók és ellenségeik szerepei állandóan váltakoznak, hanem az is, hogy még az angoloknak a zsidó néppel való azonosítása sem mindig ugyanazt jelenti.

Pár bekezdéssel korábban a gyarmati rendőrségnél szolgáló szikh lovasok „vállon veregették és hazatérésre biztatták [a hindu boltosokat], hogy rosszabbul ne legyen dolguk” (241). Ezzel „öntudatlanul” Jézust idézik, aki az általa meggyógyított betegek egyikétől e szavakkal búcsúzott: „Ímé meggyógyultál; többé ne vétkezzél, hogy rosszabbul ne legyen dolgod!” (Ján 5.14). Ez az idézet teljességgel „használatatlan”, több értelemben is: a szikh lovasrendőrökben, akikről semmit nem tudunk, valóban nincs semmi krisztusi, a jelenet a legnagyobb értelmezői erőfeszítések árán sem kapcsolható a bibliai helyhez, illetve az utalás lehetetlenné teszi bármely csoportnak vagy szereplőnek a következetes összekapcsolását Jézussal. Ez azért is fontos, mert a lehangsúlyosabb utalás, a legemlékezetesebb krisztusi mondat történetesen Váli Dad szájából hangzik el pár oldallal korábban. Amikor komolyra fordul a helyzet a városban, Váli Dad Jézus utolsó szavait idézi Lukács evangéliumából: „»Atyám, a te kezeidbe« – mormogta Váli Dad profánul” (235). Ami az elbeszélő szemében egyszerű profanizálás (s egyben a felforgató gyarmati idézés és mimikri újabb példája), mégsem csak profanizáló hatású, hiszen Váli Dad amúgy sem egyértelmű szándékától függetlenül is értelmezhető például úgy, hogy Váli Dad alakját, a gyarmati hibriditást és mimikri áldozatát, Jézus pozíciójába helyezi.

Hogy Váli Dad ismeri az Újtestamentumot, az a legtöbbször (három alkalommal) megismételt bibliai idézetből is kiderül. Amikor a Lálun szalonjában társalgó vendégeket szemlélve Váli Dad keserűen arról beszél, hogy az indiaiak állandóan csak beszélnek és beszélnek, bibliai utalással ad nyomatékot ítélezésének: „Pont, mint az athéniak – mindig valami újságot hallgatnak és beszélnek” (226). Váli Dad a hírek csereberéjét, a pletykálkodást országa átkának nevezi (226), és nyíltan összekapcsolja a gyarmati hatalmi helyzet kialakulásával: „Mondja, barátom – kérdezi az elbeszélőt –, előfordult valaha, hogy a maguk istene lesújtott egy európai népre azért, mert a bazárban pletykáltak? India évszázadok óta pletykálkodik – csak áll ott a bazárban, miközben a katonák jönnek és mennek. Ezért aztán – maga itt van, ahelyett, hogy a saját országában éhezne, én pedig – én nem vagyok mohamedán: én csak Végtermék vagyok – Átkoszott Végtermék” (226).

Váli Dad nemzetkarakterológiai és politikai kesergése az elbeszélés egyik legfontosabb, a bibliai idézetek státusával is összefüggő kétosztatúságához kapcsolódik, nevezetesen beszéd és írás ellentétéhez, amelyet a szöveg már az első bekezdésben megalapít, még hozzá egyértelmű megfelelést létesítve az írás és a Nyugat, illetve a szóbeliség és a Kelet között: míg az indiaiak beszélnek és énekelnek, az angolok „előadásokat írnak” a prostitúcióról (221), „könyveket írnak” az indiai kormányzatról (223), regényekben ecsetelnék Váli Dad szépségét (222), és a birodalom kormányzásához, a tudás tárolásához a jelek fizikai rögzítésének technikáit használják. A kétosztatúság tehát fennáll, a látványos gesztusokkal megkonstruált hierarchia azonban már korántsem egyértelmű, hiszen az elbeszélő mindhárom fenti esetben ironikusan kezeli az írott szövegek szerepét és hasznát, s noha Váli Dad itt a szóbeliséget a passzivitás és részben a technikai elmaradottság tüneteként emlegeti, mégis a szóbeli – bennszülött – információáramlás felsőbbrendűségét hirdeti, hiszen Lálun láthatóan a legapróbb részletekig ismeri például az angol vezérkar friss döntéseit (226), és az egyetlen indiai, aki leveleket ír (Khem Szinghről

van szó), részben épp a levelek írottága, anyagisága miatt vall velük látványosan kudarcot, a dokumentumok ugyanis az angolok kezébe kerülnek (242). Az athéniakra való hivatkozást is ebben a kontextusban érdemes olvasnunk. Amikor Pál apostol hittérítő körútján Athénba érkezik, a helybéliek nem gúnyolódva vagy gyűlölettel fogadják, hanem őszinte és filozofikus kíváncsisággal: felviszik az Areioszpagoszra, hogy ott nyugodtan előadhassa nézeteit: „Mert valami idegen dolgokat beszélsz a mi füleinknek: meg akarjuk azért érteni, mik lehetnek ezek. Az athéniak pedig mindnyájan és az ott lakó jövevények semmi másban nem valának foglalatossak, mint valami újságnak beszélésében és hallgatásában” (ApCsel 17.21–22). A konkrét epizód tehát – és ezt a látszólag saját népét ostorozó Váli Dad minden bizonnyal jól tudja – éppenséggel nem támasztja alá sirámain, ráadásul az újtestamentumi kontextus és főként Pál apostol megidézése önmagában is az írás leértékelését és a beszéd felértékelését vezeti be a szövegbe. Váli Dad idézete többszörösen is ironikus, hiszen az athéniak és az indiai őslakosok közötti párhuzam burkoltan az európai kultúra egyik – noha hanyatlóban lévő – bölcsőjéhez, a „jövevényeket” elfogadó toleráns közösség eszményéhez hasonlítja saját, szóbeliségen alapuló kultúráját (szembeállítva azt az angol kultúrával), arról a további iróniáról nem is beszélve, hogy a beszéd felértékeléséhez Váli Dad épp az európaiak által hozott írott forrásokból – talán épp az elbeszélőtől kölcsön kapott könyvekből – nyer muníciót.

A bibliai idézetháló Kipling novellájában ekként nemhogy nem az állandóság biztosítékaként, a birodalmi elbeszélés jelentéssztabilizálását szolgáló szöveg- és tipológiai archívumként szolgál, hanem ezzel ellentétes funkciót tölt be. Az elbeszélés szereplőitől és magától az elbeszéléstől mint szövegtől való távolsága is állandóan változik, nem beszélve a szövegnek a megidézett bibliai helyzetekhez és szövegekhez való viszonyáról: egy-egy bibliai utalás megfejtése a legkevésbé sem készít fel a következő utalás lehetséges jelentésére. A Biblia ekként a birodalmi identitás stabilizálását szolgáló *állandó jelentésű* szent szövegből, amelyre szilárd önmeghatározás épülhet, egymással ellentétes identitások *változó* jelentésű archívumává válik, amely nem teszi lehetővé az egyes megidézett bibliai szerepekben való megnyugtató önfelismerést, a gyarmati szereposztás bibliai megfelelésekkel való rögzítését. Szerepe – a Bhabha által „kettős beíródásnak” (*double inscription*, BHABHA 1995, 108) nevezett folyamat révén – nem az eredet megszilárdítása, a jelentés stabilizálása vagy egységesítése, hanem épp mindezek elbizonytalanítása, s ezáltal a szöveg kohéziójának, szilárd jelentésű birodalmi allegóriaként való olvasásának megkérdőjelezése.

Az elfojtott visszatérése: politikai allegória

A mottóban megidézett bibliai esemény annyiban azért mindenképpen eligazít, hogy a történetet a háború, a hódítás kontextusába helyezi, vagyis a gyarmati valóságnak olyan elemére utal, amelyet az önmagát örökkévalónak és alapvetően békés, civilizatorikus célúnak beállító gyarmati berendezkedés szívesen elhallgat.

Bart Moore-Gilbert szerint a novella a 19. század második felét meghatározó indiai gyarmati politika allegorikus kommentárjaként olvasható. Az 1857-es felkelést követő szigorúbb, katonaiabb berendezkedés után a nyolcvanas években megerősödött a liberális felfogás, mely szerint az India fölötti ellenőrzést nem erőszakkal lehet és kell biztosítani, hanem a bennszülöttek egyetértését elnyerve, az angol politikai és kulturális formák elsajátíttatása révén (MOORE-GILBERT 1996c, 113; vö. MOREY 2000, 25, KRISHNASWAMY 1998, 69) – vagyis a gyarmati mimikri reprodukciós stratégiájával, ami egyúttal a gyarmati rend alapjának, a katonai hódításnak az elhallgatásával, elrejtésével jár. Kipling elbeszélője az első oldalakon erről a változásról ír, és később Khem Szingh ezt az engedékenyebb, képlékenyebb rendet épp azért kritizálja, mert elmaszatozza a gyarmati berendezkedés alapját és igazságát, a hódítók és meghódítottak közötti antagonisztikus ellentétet: „saját kezűleg rombolják le a Félelmet, amely a Nevük hallatán elfogja az embereket, pedig ez az egyetlen bástyájuk és védelmezőjük. Ostobaságot csinálnak. Hiszen keveredik-e a víz az olajjal?” (231). Khem Szingh metaforikusan épp a hibrid és mimikus gyarmati szubjektivitás lehetetlenségét hirdeti: az efféle keverékben nem olvadnak össze egységgé a különmű elemek, s részben épp ezért destabilizálja a gyarmati helyzetben élők pszichés ökonómiáját. A bevezető megjegyzésekben Kipling elbeszélője is a mimikri alapját képező feloldhatatlan ellentmondáson, kettős imperatívuson ironizál. A mimikrinek ugyanis alapfeltevése egyrészt a bennszülöttek civilizálásának, s így a majdani politikai függetlenségnek a lehetősége („hogy – India – végül majd képes legyen megállni a saját lábán” [223]), másrészt viszont az európaiak és a bennszülöttek közötti abszolút ellentét, a mimikri szükséges kudarcának biztosítéka: „Soha nem fog megállni a saját lábán [vagyis az indiaiak soha nem válnak az angolok sikeres másolataivá], de maga az eszme módfelett tetszetős” (223).

A novella történetének kiindulópontja és mozgóköve ekként – s a bibliai mottót tekinthetjük ilyen irányú utalásnak is – az elfojtott visszatérése, s az elfojtott itt elsősorban a gyarmati szembenállás mögött rejlő erőszak, gyűlölet és – európai részről – rasszizmus. A történet során nemcsak az öreg lázadó Khem Szingh tér vissza a múltból, aki „legszívesebben elválná [...] minden Száhib torkát az országban” (230), hanem az Amara-erőd parancsnoka is, aki minden indiait válogatás nélkül „niggernek” nevez (231), vagyis kettőjük szembenállása az engedékeny és fellazult gyarmati hatalomgyakorlás által elfedett tiszta gyarmati helyzetet képezi le.⁸ A történet képlete tehát az, hogy a visszatérő elfojtott tartalmat, a gyarmati helyzet tisztább valóságára emlékeztető Khem Szinghet a kormány megpróbálja ellenőrzés és korlátozás alatt tartani, természetesen épp az Amara-erődben, amelyet, mint az elbeszélő megjegyzi, katonák és kísértetek laknak; a zeugmatikus szerkezet egyenlőség-

⁸ Az erőszak meglétét a gyarmati Legfelsőbb Kormányzat és a gyarmati politikai helyzet ironikus jellemzésében megjelenő katonai metaforák is jelzik: a hivatalnokok mint „frissen rekrutáltak csapatai” érkeznek Indiába (223), a másként gondolkodók pedig „némi Vörös Mártással garnírozva” szeretnék kormányozni az országot (223).

jelet tesz a kettő közé, ami abból a szempontból indokolt, hogy a Pax Britannica ideológiájának fenntartásához nemcsak a lázadókat kell minél kevesebb feltűnéssel eltávolítani vagy elhallgattatni, de a gyarmati rend erőszakos alapjára emlékeztető katonákat is lehetőség szerint el kell rejteni (227–228).

Az elfojtott tartalom nem más, mint „a felszín alatt rejtőző erőszak” (FANON 1968, 71; FANON 1975, 81), amely nemcsak a gyarmati rend létrejöttének eltagadhatatlan vonása, hanem a gyarmati létezésnek is: mint fizikai erőszak, mint „episztemikus erőszak” (BHABHA 1995, 42), vagy mint az őslakosok társadalmi és kulturális formáinak elpusztítása (FANON 1968, 40; 57). Kipling novellájában az erőszak a muharram éjszakáján robban ki, s noha a hivatalos ideológia az erőszakot az egymásnak feszülő fanatikus bennszülöttek belső ügyeként tünteti fel, amelyet az angol szervek igyekeznek kordában tartani, a békefenntartó angolok agresszivitására több ponton is utal a szöveg: a bevetésre készülő katonák beszélgetésében (238), a klubból érkező önkéntesek lelkesedéséről beszélve (237), és burkoltan akkor, amikor nem zárja ki, hogy a halott koponyáját egy (angol) puskatus szakította be (242; vö. MOORE-GILBERT 1996c, 116). Az angolok nem az erőszakon felül emelkedő békefenntartók, s agresszivitásukat akár Horkheimer és Adorno mimikri-elmélete alapján is értelmezhetjük: világossá válik, hogy ők is részei és részesei az erőszak traumatikus fizikai és pszichés rendjének, amikor a Várost elborító erőszakban megszűnnek az ellentétek: „mindenfelé céltalanul püfölték egymást az emberek” (237). „Vakon ütők és vakon védekezők” efféle traumatikus közösségéről beszél Horkheimer és Adorno is, s ha az ő elképzelésüket követjük, az angol katonák viselkedése nem más, mint a szervezett mimézis reakciója az idioszinkráziára: „az agresszió kivetítése a faji alapon meghatározott »másikra«, s ezáltal egy képzeletbeli vadság szimulálása, amely ekként aztán uralhatóvá és elpusztíthatóvá változtatható” (TAUSSIG 1993, 87).⁹

Homi Bhabha beszél a gyarmati létezés mögött rejlő rettegésstruktúráról, amely a kezdet és a vég „visszatérésével”, a teljes kulturális szétbomlás rémével fenyeget (lásd BAUCOM 1999, 102, 236. jegyzet). Bhabha felvetése a mottóban megidézett bibliai esemény mélyebb relevanciájára, a gyarmati szövegek elbeszélő szerkezetének, elbeszéléshez való viszonyának olyan sajátosságaira mutat rá, amelyek a mimikri kontextusában is értelmezhetőek. A gyarmati tudás alapvető, ellentmondásos kettősségéről van szó, amelyre Homi Bhabha alapozta a gyarmati nyelvhasználat és ábrázolás belső feszültségeiről kidolgozott elméletét, s amely potenciálisan felforgató szerepet tulajdonít a narratívának. Már Said éles különbséget tett a gyarmati ábrázolás két módja között. A „szinkronikus esszencializmus [...] feltételezi, hogy az egész Keletet lehetséges panoptikus módon szemlélni”, ám ezt a statikus modellt – véli Said – minduntalan kikezdi a narratíva lehetősége: „ha a Kelet bármely

⁹ Egyetlen tabu van: az angolok sérthetetlenek („a zavargók jól tudták, hogy egy európai halála nem egy, de több akasztást vonna maga után” [237]), vagyis kockázat nélkül vesznek részt a „mókában” (238), illetve legalábbis *testi* épségüket nem fenyegeti túl nagy veszély.

részletéről kimutatható, hogy változik vagy fejlődik, diakrónia jelenik meg a rendszerben. Ami eddig stabilnak látszott – márpedig a Kelet egyet jelent a stabilitással és a változatlan örökkévalósággal –, most instabilnak tűnik” (SAID 1979, 240). Said szerint már a narratíva pusztá léte is elegendő ennek a felforgató hatásnak az eléréséhez, ami ennyire általános szinten megkérdőjelezhető feltevésnek tűnik ugyan (vö. MOORE-GILBERT, 1997, 197), a Kipling-elbeszélés esetében azonban érdemes megfontolni, különösen úgy, ahogyan Sara Suleri gondolja újra a kérdést. Suleri szerint a gyarmati találkozás traumatikussága – és itt válik relevánsá Jerikó ostroma és elpusztítása – a gyarmati rend, a birodalom eredendően *apokaliptikus* kezdetét vagy végét idézi fel, s ekként a gyarmati találkozásokat elbeszélő történetek ennek a traumatikusságnak és apokaliptikuságnak egyszerre felidézései és megkötései (SULERI 1992, 12), vagyis mindenféle változás potenciálisan az egész berendezkedés végét vetíti előre, amelyet Fanon szerint csakis az „abszolút erőszak” hozhat el (FANON 1968, 37; 55).

Kipling novellájában – és Angol-India egész irodalmában, kulturális képzeletében és emlékezetében – az 1857-es felkelés játszotta a gyarmati antagonizmus lényegét kifejező rejtett vagy elfojtott, apokaliptikus alaptörténet szerepét (vö. BOOKER 1997, 4–7, 105–116). A legkisebb incidens vagy veszély a felkelés traumájának megismétlésével fenyegetett, s az eseményekről írott angol beszámolók, „Angol-India rasszista ideológiájának summázatai” (BRANTLINGER, 1988, 199), a legolvasottabb gyarmati szövegek közé tartoztak. A birodalom alapító szövegeiként tekintettek rájuk, amelyek emlékeztetik a lojalitásukban esetleg elbizonytalanodó angolokat a bennszülöttek embertelen kegyetlenségére, tökéletes másására – mint Forster regényében, ahol McBryde rendőrkapitány így biztatja a megvádolt Aziz pártját fogó Fieldinget: „Olvasson el csak egyet is a szipojlázadás jegyzőkönyvei közül: ezeknek kellene lenniük az ország igazi bibliájának, nem a Bhagavad Ghítának” (FORSTER, é. n., 178/166). *A város falán* szereplői mindvégig kínosan ügyelnek rá, hogy ne beszéljenek erről az eseményről, még az érdes modorú Khem Szingh is: „1857 pedig olyan esztendő – mondja –, amelyről senki nem beszél szívesen, akár Fekete, akár Fehér” (231). Csak egyszer ragadtatja el magát, amikor túl sok ánizspálinkát ivott, s miután eufemisztikusan utal a felkelésre („olyasvalamit említve most, ami Szobraon és a Kuka-lázadás között volt” [231]), hozzá is fog egy történethez, de csak a tabu alá eső évszámot tudja kimondani, és az erődparacsnok-helyettes máris belefojtja a szót.¹⁰

Kipling elbeszélése az apokaliptikus fenyegetését (épp az erődben elszállásolt angol katonák azok, akik szíves-örömmel elpusztítanak a Várost [238]) ironikus módon részben a bibliai szubtextusba helyezi: nemcsak a Jerikó történetére való utalással, hanem Jóel próféta könyvének, az „álmok álmodóinak” megidézésével is, és az Ítélet Napjának ironikus megjelenítésével: az elbeszélő elképzeli, hogy az

¹⁰ Az 1857-es felkelés irodalmi mitizálásáról és utóéletéről vö. BRANTLINGER 1988, 199–224; SHARPE 1993, 115–116; ERLI 2006.

angol kormány a világvégével szembesülve milyen intézkedéseket foganatosítana (őrizetbe vennék Gábiel arkangyalt, rendezett sorokban meneteltetnék a holtakat [223]), s ezzel ironikusan arra utal, hogy az apokalipszis, amely az egész világ végét jelenti, nem vetne véget a „minden dolgok fölött és minden dolgok alatt és minden dolgok mögött” (222–223) létező Legfelsőbb Kormányzat működésének: a gyarmati bürokrácia gépezete az Apokalipszis után is zakatolna tovább, vagyis a birodalmi bürokrácia ekként valóban minden dolgok fölött (és alatt és mellett) áll, hiszen az eszkatologikus pillanatot, a történelem végét is képes bedarálni, saját reprezentációs rendjén belül értelmezni és ekként semlegesíteni.

A város falán valóban olvasható az elfojtott visszatérését, elszabadulását és megzabolozását dramatizáló politikai allegóriaként (így olvassa minden értelmező), ám ez az értelmezés érintetlenül hagyja a szöveg jelentős részét (nem képes például válaszolni arra a kérdésre, hogy a mottó miért nem Jerikó pusztulását, hanem a parázna asszony epizódját eleveníti fel). Bart Moore-Gilbert arról egyáltalán nem beszél, hogy az erőszak, a hódítás, az '57-es szipojlázadás által felszínre hozott kiengesztelhetetlen antagonizmus és gyűlölet az elbeszélés logikája szerint a gyarmati rendet fenyegető visszatérő elfojtott tartalomnak csak az egyik aspektusa, és hogy a politikai tekintetben vett allegorikusságot egyéb tényezők is bonyolítják. Elég itt utalni Khem Szingh első megjelenésének különös pillanatára: az öreg ellenállót performatív módon Lálun, a kurtizán „énekli valósággá”, hiszen az ősz fej megjelenése az erőd falán Lálun dalának utolsó sorát ismétli meg (227). Lálun dala pedig nemcsak háborúról, hanem szerelemről is szól (specialitásai a harci dalok és a szerelmes énekek [226]).

Az sem mellékes, hogy az elbeszélés egy pontján felvetődik egy az angol uralom ellenében létrejövő, azt nem helyettesítő, de annak autoritását kikezdő alternatív kormány vagy rezsim lehetősége, s noha csak Lálun és Váli Dad játékos évődéséről van szó, egy gyarmati politikai allegóriában mégsem hagyható figyelmen kívül ennek az alternatív hatalomnak a keletkezési módja és a természete. „Ebben a házban – mondja Lálun – én vagyok a Királynő és te [Váli Dad] vagy a Király. A száhib [vagyis az elbeszélő] pedig, [...] a száhib lesz a mi Nagyvezírünk – az enyém és a tiéd, Váli Dad –, mert azt mondta, hogy el kellene hagynod engem” (233; épp az imént javasolta az elbeszélő Váli Dadnak, hogy „foglalja el végre helyét a világban”). Az alternatív politikai rend tehát a szereplők, az érintettek azonosságát is megváltoztatja, ami egyrészt arra utal, hogy a politikai szál elválaszthatatlan az elbeszélésben az identitás és az interszubbektivitás válságától, másrészt az elbeszélés narratív sajátosságainak részletesebb vizsgálatát teszi szükségessé: a politikai allegória szükségképpen a gyarmati identitás elmondásának, narratív megjelenítésének lehetőségét is felveti.

Úgy tűnik, Khem Szingh – és az erőszak – visszatérése inkább csak a felszín, és az angolok elleni „politikai” ellenállás valahol másutt szerveződik (az elbeszélő is ezért keveredik bele a dologba). Az ellenállás fészke nem Khem Szingh mindenkoros tatózkodási helye, hanem valami egészen másfajta hely: a kurtizán Lálun háza, a város falán.

Falak és keretek

Jerikó elfoglalása előtt a zsidó kémeknek a város falán, „a kőkerítésben” lakó „parázna asszony” ad menedéket. A gyarmati város topográfijának (az ellenállásnak és a *tudásnak*) Kipling elbeszélésében is a falon álló, vagyis periférikus ház a közép-pontja. Lálun szalonja hibrid, utópisztikus tér, ahol a legkülönbözőbb vallások és etnikumok képviselői társalognak egymással (225). Lálun háza, ahol a privát és a nyilvános szféra is törvénytelen módon keveredik, abban az értelemben is tipikus liminális tér, hogy – mint Anne McClintock a bevezetőben is említett gondolatmenetében írja – a gyarmati ábrázolás retorikájában a határok (az ismert és az ismeretlen, a civilizáció és a vadság találkozásának veszélyes zónái) feminin attribútumokat kaptak. A határokkal való rögeszmés foglalatosskódás a gyarmati topográfia ellentmondásosságának tünete: McClintock szerint a határ elvesztésétől, bizonytalanságától való félelem a túlzott, excesszív határ többszörös újrabeírását eredményezte a gyarmati ábrázolásban (McCLINTOCK 1995, 24–26).

Lálun világának hangsúlyos nőisége ekként a határokkal kapcsolatos „szokásos” gyarmati zavarodottság sajátosan angol-indiai változatának is tekinthető. Ez a határ ugyanis nem a civilizáció pereme, a vadsággal való találkozás veszélyteli pontja. Angol-India gyarmati topográfijában nem teljesen világos a kint és a bent viszonya, a „ki van bezárva?” és a „ki szabad?” kérdése. Miközben ugyanis a történet középpontjában Khem Szingh kiszabadítása áll, az is nyilvánvalóvá válik, hogy az angolok, a hatalom birtokosai – vagyis akik elvileg „odabent” vannak, illetve szabad bejárásuk van mindenhová – gettókba zárják önmagukat. Thomas Richards szerint „az angolok jelenléte Indiában valójában csak gettók sorát jelentette” (RICHARDS 1993, 2). A gyarmati hatalom ekként eleve lemondott a meghódított világról való teljes *tudásról*: a tisztviselőtelep, az erőd és klub a Várostól légmentesen elzárt terek, s a Város, ahol hivatalosan az angolok az urak, gyakorlatilag tiltott területnek számít, ahová csak a rendfenntartás nemes szándékával – avagy a mimikri kiiktatásának agresszív, atavisztikus szándékával – lépnek be az európaiak.¹¹ A városba való belépés ekként önmagában is határáthágásnak számít – nem beszélve a Lálunál tett látogatásokról, a bennszülött nőekkel fenntartott intim kapcsolatról.¹²

Kipling novelláinak gyakran visszatérő eleme a határsértés, a másik kulturális területére való tiltott, de vágyott behatolás (SULLIVAN 1993, 22; például *To Be Filed for Reference, Muhammad Din* [KIPLING 2001], a *Nábót*, vagy a Strickland-történetek, leginkább *A Fenevad jele*; a motívum ironikus változata a *Krisna Mulvaney*

¹¹ Angol-India topográfijáról, a bennszülött város fenyegető mivoltáról lásd CHING-LIANG LOW 1993b, 242–245.

¹² Kipling sok elbeszélésében szerepelnek a liminális terek és határhelyzetek (SULLIVAN 1993, 8; PARRY 1993, 234–235). Legelső publikált elbeszélése, a *The Gate of the Hundred Sorrows* [‘Száz Bánat Kapuja’, *Plain Tales*] is egy hasonlóan liminális térben játszódik: egy olyan házban, amely tulajdonképpen kapu (KIPLING 2001, 201), egy ópiumbarlangban, amely Lálun lakhelyéhez hasonlóan „multikulturális” határhely.

megtestesülése) és a határsértés gyakran szexuális töltetű: angol férfiak és bennszülött nők kapcsolatának dramatizálása (*Beyond the Pale, Without Benefit of the Clergy* stb.).¹³ Úgy tűnik, *A város falán* is ebbe a csoportba sorolható, vagyis a politikai allegorikusságot átszeli a nemiség diszkurzusa is. Épp ez az a mozzanat, amelyről az elbeszélés értelmezői említést sem tesznek, pedig a szöveg nyilvánvalóvá teszi, hogy mind a történet határáthágásai, mind a gyarmati kontextusban kimondhatatlan dolgok két témát érintenek: az egyik 1857 (az erőszak, a háború, az apokalipszis, a gyarmati rendszer „igazsága”), a másik viszont a nemiséggel, a vággyal kapcsolatos. Amikor Váli Dad az európai nőkről kérdezi („A maguk asszonynepe is csupa bolond?” [232]), az elbeszélő így felel: „Maguk soha nem beszélnek nekünk az asszonyaikról, és mi sem beszélünk a mieinkről. Ez a bennünket elválasztó korlát” (232). Hogy 1857 miért tabutéma, az könnyen belátható. De hogy a nők miért említhetetlenek (mellesleg egy kurtizán házában), annak megértéséhez – még mielőtt a kérdésre választ keresnénk – a határáthágás másik vonulatát és a novella elbeszélő szerkezetének és szövegalakításának egyes sajátosságait is közelebbről meg kell vizsgálni.

Ha az egyik határáthágó az ellenálló Khem Szingh, akkor a másik nem más, mint maga az elbeszélő, akiről semmit nem tudunk azonkívül, hogy idejének jelentős részét Lálun házában, indiaiak között tölti. Khem Szingh politikai indíttatású határsértésének (szökésének) nincsenek komoly következményei, nem veszélyezteti a gyarmati rendet, és a kiöregedett lázadó végül csalódottan visszatér az erődbe. Kérdéses azonban, hogy ugyanez elmondható-e az elbeszélőről, akinek határátlépését nem a politika, hanem a vágy vezérli. Már csak azért is kérdés mindez, mert, lévén szó én-elbeszélésről, áthágás (*transgression*) és kordában tartás (*containment*) feszültsége a történet szintjén és a szöveg szintjén egyaránt érvényesül, s mert a feszültség tétje épp az elbeszélő azonossága: nyilvánvaló a párhuzam az én és a város (polisz) között, s a békefenntartás metaforája (a belső feszültségek megoldása és kordában tartása, ami az angol gyarmatosítók feladata) nemcsak az elbeszélő pszichéjében, hanem a szöveg jelentésképző folyamataiban is fontos szerepet játszik.

Az átverés, amelynek az elbeszélő áldozatul esik, egyértelműen határsértő életmódjának következménye: túlságosan közel került az indiaiakhoz, ráadásul egy privát bordélyházban mulatja az időt. A becsapás úgy is értelmezhető, mint a vissza-

¹³ A városfal mint liminális tér egyben Kipling sajátos pozícióját is metaforizálja, amelynek az elbeszélő szöveg afféle performálásaként vagy színre viteleként is olvasható. Zohreh Sullivan szerint Kipling „olyan határhelyzetet képvisel, amely magába olvasztja, sarkítja, dialogizálja és összeköti egymással a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak, az úr és a szolga, Anglia és India világát” (SULLIVAN 1993, 126), s ekként „hangot ad a gyarmatosító ambivalenciáit és megsemmisítő szubjektumpozícióit jellemző fragmentáltságnak. A birodalmi kultúra keretein belül működik, de folyamatosan változtatja a helyzetét az uralkodó ideológiához képest; ironizálja a transzcendens »tudó« vagy narrátor alakját, Indiát pedig hol egzotizálja, hol patologizálja” (11).

eső határsértő kihágásainak büntetése, ám az elbeszélés nem ezzel a mozzanattal fejeződik be: a nyugodt tónusú lezárában látszólag helyreáll az elbeszélő belső egysege, az elmondás aktusa által az elbeszélő látszólag sikeresen uralma alá hajtja a kalandot (MOORE-GILBERT, 1996c, 114).¹⁴

A határsértés és kordában tartás dinamikája ekként a narratív szerkezet szintjén, a történet és az elbeszélés, illetve – a metaforikát megőrizve – a keret és a benne foglalt történet viszonyában is megjelenik. Lacani színezetű meghatározásában Eugene Goodheart azt írja, az elbeszélő szövegek egyszerre mozgósítanak centrifugális és centripetális energiákat. A narratíva

azt sugallja, hogy a szubjektum nem egységes, illetve hogy egysége illuzórikus vagy ingatag. Az elbeszélés kibontja, feltárja a szubjektum változatosságát (ez a cselekmény egyik lehetséges meghatározása) [...] Freudi fogalmakkal élve a narratíva a szubjektum folyamatos eltolódása – *displacement* –, illetve az önfeltárássra és koherenciára való képessége. A motiváció a vágy, a narratíva mozgató szelleme, mert ez képviseli azt, amit az én akar vagy aminek hiányát szenved. Télosza, amely soha nem teljesezhet be, az, ami teljessé tenné az ént. Az írás színre viszi a szubjektum (tudattalan vagy rejtett) vágyát. Célja az önkieljesítés, vagyis a lezárá. De ha a vágy természeténél fogva kielégíthetetlen, vagyis a szubjektum mindig hiányt(ól) szenved, a lezárá önkényes megoldássá válik. [...] Ezért van az, hogy minden narratív lezárá gyanakvást kelt. (GOODHEART 1991, 39.)

Kipling elbeszélésében tehát a narrativitás egyrészt a meghódítottak fölötti hatalmat garantáló panoptikus birodalmi tudást kérdőjelezheti meg, másrészt az elbeszélő szilárd identitását. *A város falán* esetében a centripetális és centrifugális erők látszólag könnyedén azosíthatók és elkülöníthetők, hiszen a kordában tartó, egységbe fogó elvet nyilvánvalóan az elbeszélés kerete és a történetmondás tónusa testesíti meg. Kipling indiai tárgyú novelláinak egyik legjellemzőbb vonása a történetek keretbe foglalása: az elbeszélő hang statikus, értekező részekkel, bölcselkedésekkel, általános érvényű megjegyzésekkel – gyakran klisékkel – vezeti be a történetet, olykor szinte példázatszerűen előre levonva a tanulságot. A szövegek értelmezésének egyik lehetséges kulcsa is a keret és a benne foglalt történet közötti viszony értelmezésében rejlik (SULLIVAN 1993, 16; KRISHNASWAMY 1998, 108–110). Sullivan szerint a történetek európai hősei túl messzire mennek, áthághatatlan határokat hágnak át, s a keret próbálja meg helyreállítani, megerősíteni a megsértett határokat. Sullivan jól látja, hogy Kipling novelláiban szakadék jön létre az elbeszélő és az elbeszélő figura, a keret és a benne foglalt történet között (55), és

¹⁴ Moore-Gilbert szerint azonban ez csak a felszín: „az elbeszélő identitását továbbra is szétforgácsolják az ellentmondások, ami megakadályozza a teljes autoritást és a tökéletes egységet” (*uo.*).

A város falánról beszélve Moore-Gilbert is azt írja, hogy noha a főszereplő és az elbeszélő azonos, a szöveg nem nyújt tiszta koherenciát: „a novella narratív instabilitásai inkább az ideológiai ellentmondások és pszichés kétértelműségek összetett szerkezetét hozzák létre, amelyek a birodalmi diszkurzus tudattalanjában rejlő, bénítóan ható [*disabling*] ellenállások, elhárító mechanizmusok jelenlétére utalnak” (MOORE-GILBERT 1996c, 112). Krishnaswamy szerint a keret „keretező” funkciója sehol nem képes maradéktalanul megvalósulni Kiplingnél (110), s a feszültség azzal a következménnyel jár, hogy a létrejövő szöveg nem egységes és ideológiai szempontból sem koherens (111).

A város falán kerete még a szokottnál is jóval terjedelmesebb, s a szöveg értelmezésének egyik kulcsa itt is nyilvánvalóan a keret és a benne foglalt történet viszonya, amelyet önreflexív módon mintha a történeten belüli bennefoglaltsági viszonyok is allegorizálnának: a várost körülölelő fal, a Khem Szinghet fogva tartó erőd. Sandra Kemp – mintha *A város falán* topográfiájához illeszkedne – megfordítja a metaforát, amikor a Kipling-novellák elbeszélő hangjának ellentmondásosságáról ír: Kipling „egyszerre van bent és kint, a keret és a célnak megfelelően névtelen elbeszélő által biztonságos távolságba helyezve önmagát az anyagtól, ám közben mégsem tud szabadulni odabentről és a szöveg fenyegetésétől” (KEMP 1988, 6). Sandra Kemp és több más kritikus Kipling gyarmati identitásának feloldatlan és feloldhatatlan ellentétével magyarázza a narratív kettősséget: az író a gyarmati, civilizatorikus küldetés feltétlen híve volt, miközben kisgyermekkorai indiai tapasztalatainak kedves emlékei – és keserű angliai élményei – arra ösztökélték, hogy áthágja az európaiakat és bennszülötteket elválasztó határokat, hogy intim közelségbe kerüljön a bennszülöttekkel, ami a szilárd, keretek között tartott és pontosan meghatározott identitás és valami nyitottabb, szétfolyóbb, képlékenyebb önazonosság közötti állandó feszültségként jelent meg (KEMP 1988, 12). Christopher Lane szerint Kipling elbeszélései a vágy és a törvény megoldatlan küzdelmének tüneteit viselik magukon: a kerek lezárások, a látszólag erőteljes szerzői kontroll mögött szorongás, nyugtalanság, a szexuális intimitás és a fajkeveredés fenyegető képe rejlik (LANE 1995, 17–18). Peter Morey a „zavarkeltő” kép és a rendteremtő elbeszélés feszültségéről beszél; Kipling – írja Morey – „kitartóan olyan történetekkel kísérletezett, amelyeknek elmondásához a rendelkezésére álló ideológiai közterek elégtelenek voltak” (MOREY 2000, 47), s így nem csoda, ha a novellák gyakran kibújnak a szerzői ellenőrzés alól: „a bizalmunkba férkőző elbeszélő-főszereplő panorámaszerű látásmódját és feltételezett tudását alapvetően kérdőjelezi meg” a történet (MOREY 2000, 24).

Kipling többféle módon kísérelt meg úrrá lenni elbeszéléseinek felforgató, fenyegető mozzanatain. Az egyik eszköz az anekdotikus elbeszélésmód, amely mintegy semlegesíti a történetben megjelenő esetleges veszélyes tényezőket. Fábri Anna írja, hogy a századvég magyar kulturális imagináriusában az anekdota sajátos ideológiai színezetet öltött magára, amennyiben egyetlen osztály, a dzsentri világképének megerősítését szolgálta: az anekdota csattanója nem igazi meglepetés, hanem – akárcsak a bennfentes, bizalmas hangnem – a már jól ismert sztereotípiák újbóli megerősítése, egy közösség megkérdőjelezetlen értékrendjének helyben-

hagyása (FÁBRI 1978, 19–21).¹⁵ Noha lehetetlen összehasonlítani a magyar dzsentri és az angol-indiai közösség kulturális helyzetét és tapasztalatát,¹⁶ Kipling novelláinak gyakran megfigyelhető anekdotikussága mégis tekinthető hasonló önigazoló gesztusnak (FÁBRI 1978, 20–21), valamiféle közösségi konszenzus szimptomatikus beszédmódjának: „egy homogénnek tételezett közösség egyetértésének a nyelve, ezért a mérték szerepét tölti be a világgal szemben kialakított magatartás, a minden ellentmondást elfedő, illetve feloldó derű és megbékítő kiábrándultság tekintetében is” (DOBOS 1995, 48; vö. ALEXA é. n. [1984], 52). Az önelégült, bennfentes elbeszélő hang így az önvédelem eszközeként, elhárító mechanizmusként (PAFFARD 1989, 37), illetve szimptomaként is olvasható.

Az anekdotikusság itt csak annyiban fontos, amennyiben közelebb vihet *A város falán* narratív sajátosságaihoz: az anekdota cselekménye álcelekmény (Fábris Anna a kaland pótlásának nevezte), a narratíva látszata statikusságot leplez, hiszen a szereplők nem tartogatnak meglepetéseket. Vagyis klisékből, sztereotípiákból építkező és kifejlő elbeszélés. A sztereotípiák Kipling elhárító és a felforgató, centrifugális energiákat „kordában tartó” mechanizmusai közül a legfontosabb, *A város falán* kerete pedig voltaképpen nem más, mint sztereotípiák gyűjteménye.

A sztereotípiák egy embercsoport dehumanizálásának leghatékonyabb verbális eszköze: adott csoportokat nem egymástól különböző egyének közösségeként, hanem – a kifejezés nyomdatechnikai eredete is erre utal – ugyanannak a modellnek a reprodukcióiként, egymástól megkülönböztethetetlen létezők masszajaként ír le: a kifürkészhetetlen kínaiak, a megbízhatatlan arabok, a lusta és elpuhult hinduk, stb. (MILLS 1997, 109). A sztereotípiák azonban nem a kétségek nélküli autoritás kifejeződései, hanem – mint Sander Gilman írja – „a külvilággal megbirkózni kép-

¹⁵ Hajdu Péter erősen kritizálja Fábris felfogását, mondván, hogy az „túlságosan emelkedett, valamint túlságosan politikacentrikus jelentéseket feltételez” (HAJDU 2005, 209). Anélkül, hogy állást foglalnék a konkrét vitában, megjegyzem, hogy egy-egy beszédműfaj adott kulturális környezetben szert tehet efféle politikai színezetre vagy felhangra, amelyet épp a hatástörténet tehet láthatóvá számunkra.

¹⁶ Alexa Károly az anekdotikus elbeszélők felsorolásában említi Kiplinget (ALEXA é. n. [1984], 75), de ez ömagában természetesen semmitmondó adalék. Annyit talán érdemes megemlíteni, hogy az önmagát gettóba záró angol közösség, amely fél kimenni abba a világba, amelyen elvileg uralkodik, klisékkel, sztereotípiákkal, önigazoló beszédmódokkal és műfajokkal erősítette meg saját identitását, s ehhez kapóra jött az anekdotikusság szóbeliséget imitáló hagyománya. Másfelől az anekdoták álcelekményessége is kapóra jön egy olyan kulturális kontextusban, amelyben – mint láttuk – a narrativitás önmagában is veszélyeket rejt. Ahogy Alexa Károly mondja, az anekdota olyan korszakokra jellemző, amikor társadalmi méretekben válik uralkodóvá a „megállt idő” képzelet, amikor nem életátalakító emberi sorsok léteznek, hanem emberi zárványok egzisztálnak (41). Az angol-indiai közösség ebből a szempontból sajátos kettős kötésben létezett, hiszen tagjai a világ civilizálásának világméretű teleologikus narratívájában tevékenykedtek, másfelől viszont a bennszülöttekhez és a változáshoz való viszonyukat a már említett állandóság iránti vágy, a statikus, panoptikus látás és tudás mozdulatlanlanságának megőrzése jellemezte.

telen ember szorongásainak a feloldására szolgáló eszközök” (GILMAN 1986, 12).¹⁷ Homi Bhabha a gyarmati és rasszista sztereotípiákat a gyarmati enunciació kettős beíródásának kontextusában elemzi (*The Other Question* című tanulmányában). A sztereotípia szerinte olyan nyelvi elem, amelyet mindig tautologikusan használunk (Kipling számtalanszor, például az itt elemzett elbeszélés nyitó bekezdésében is él a „mint mindenki jól tudja” típusú tautologikus szerkezetekkel), hiszen miért ismételnénk el újra meg újra mindenki számára nyilvánvaló dolgokat? Épp itt látja Bhabha a sztereotípia nyelvi ökonómiájának kulcsát: a rögzítettség, a pantoptikus és mozdulatlan tudás ígézetében olyasmit erősít meg újra és újra, ami már köztudott, illetve aminek az igazságában egyáltalán nem biztos: épp ezért kell állandóan, kényszeresen megismételnie önmagát (BHABHA 1995, 66).¹⁸ Mintha az elbeszélésben rejlő változás felforgató lehetőségeit és energiáit próbálná megkötni a klisék kényszeres ismételtetésével, illetve „esetté”, „példává” alakítva hatástalánítani a narratívában rejlő fenyegetést.

Kipling szövegeiben azonban – mint Moore-Gilbert figyelmeztet – nem szabad szó szerint olvasni a bevezető kliséket (a *Beyond the Pale*-t hozza fel példaként [MOORE-GILBERT 1996b, 14–16]). A sztereotípiák használata nemcsak „öntudatlanul” ássa alá deklarált céljukat, és a klisék nemcsak a történeten belül oldódnak el rögzített jelentésüktől, mint amikor Váli Dad föllentésének magyarázatául maga mondja ki az európai képzelet által ráaggatott klisé: „Hazudós néphez tartozom” (228). Ahogy Thomas Richards írja (RICHARDS 1993, 6), Kipling történetei mintha a gyarmati történetek és típusok nagyszabású archívumát, az összegyűjtött gyarmati tudás fantáziaenciklopédiáját akarnák megalkotni, amelyben minden típus elnyeri rögzített jelentését.¹⁹ Épp ez az ambíció az, ami a novellákban túlzásba esik és átcsap öniróniába: Kipling a keretben is mindvégig tudatosan imitálja

¹⁷ Gilman nagyszabású pszichaoanlitikus narratívát is kidolgoz, amelynek révén elhelyezi a sztereotípiákat a pszichés ökonómiában (GILMAN 1986, 16–18).

¹⁸ A kettősség más értelemben is áthatja a gyarmati diszkurzust: a bennszülötteket egyrészt „a faji eredet alapján degenerált típusok populációjaként alkotja meg, hogy legitimálja a hódítást és a kormányzati és oktatási intézmények alapítását” (BHABHA 1995, 70), másrészt tökéletesen idegen, fenyegető, ismeretlen és megismerhetetlen lényekként képzelel el őket, vagyis olyan társadalmi valóságként teremti meg a bennszülött kategóriáját, amely egyszerre tökéletesen „más” és mégis tökéletesen megismerhető és ellenőrzés alatt tartható (70–71). Ennek a kettősségnek a sűrített változata a gyarmati diszkurzus alapegysége, a sztereotípia. A sztereotípia és a fétis hasonlóságát Bhabha is felveti (74), elképzelését Emily Apter (1999, 143) bírálja.

¹⁹ Nincs mód itt elemezni Kipling önironikus sztereotíp felüteseit; jellegzetes módon indul például a *Thrown Away* (KIPLING 2001, 17), a *False Dawn* (KIPLING 2001, 35), a *Beyond the Pale* (KIPLING 2001, 127), a *By Word of Mouth* (KIPLING 2001, 229), a *His Chance in Life* (KIPLING 2001, 59), *The Mark of the Beast* (KIPLING 1988, 195) vagy a *The Phantom Rickshaw* (KIPLING 1987, 26). A *His Chance in Life* (KIPLING 2001, 61–64), de legfőképpen a *The Man Who Was* (KIPLING 1988, 97–110) úgy is olvasható, mint a sztereotípia nyelvi ökonómiájának ironikus vizsgálata.

és travesztálja a sztereotipikus nyelvhasználatot. Már a pusztá mennyiség is gyanakvást ébreszt: addig halmozza a tudálékos és tautologikus kliséket, amíg egy ponton túl már csak a bennszülöttekről való ömagába zárt tudás üres retorikájának kattogását észleljük.

A sztereotípiák gyakran önmaguk súlya alatt roskadnak össze, például úgy, hogy nyilvánvaló ostobaságokat bizonygatnak („A bennszülötteknek képtelenség bármit is elmagyarázni” [KIPLING 1988, 296], vagy úgy, hogy Kipling eljátszik a sztereotípiában foglalt tudás relevanciájának fokozataival: „Az egész világ tudja” és „Mindenki tudja” kitételek gyakran valami nagyon is helyi érdekű megfigyelést vezetnek be (pl. a *Georgie Porgie* remek nyitó bekezdésében [KIPLING 1988, 289]). Gyakran előfordul, hogy a magabiztosan előterjesztett sztereotípiákat látványosan nem támasztja alá az elmondott történet (pl. *A Fenevad jele* [KIPLING 1988, 207], *Beyond the Pale* [KIPLING 2001, 127]). Már önmagában az a tény is gyakran ironikusnak bizonyul, hogy nem is egy keret van, hanem több paratextuális réteg képződik a történet körül, mintha a kerítés mellett még vizesárokra és megerősített őrségre is szükség volna, hogy ne szabaduljanak el a történet felforgató energiái.

A város falánban a klisék (illetve a klisékben megtestesülő statikus, panoptikus tudás) és a történet viszonya többszörösen ironikus. A szöveg például egymást kölcsönösen kizáró sztereotip figurákat alkalmaz (pl. Váli Dad és Khem Szingh ellentéte); az angolok békefenntartó szerepe azon a sztereotip feltételezésen alapszik, hogy nélkülük rögtön egymásnak esnek a bennszülöttek; a történet egyik fele, muharram éjszakája mintha alátámasztaná ezt a kliséket, Lálun szalonja, illetve az ott muzulmánok, hinduk és szikhek által közösen szőtt összeesküvés azonban épp az ellenkezőjét bizonyítja (MOORE-GILBERT, 1996c, 114, 116). Keret és történet viszonyát tovább árnyalja az elbeszélő hang azonosításának kérdése. Sokáig nem derül ki, hogy a keretben közvetített – személytelennek, kinyilatkoztatásszerűnek tűnő – tudás voltaképpen egy egyes szám első személyű elbeszélő szájából hangzik el, vagyis a szöveg jó darabig nem teszi világossá, hogy ki beszél (illetve, hogy egyáltalán „valaki”, nem pedig „valami” beszél). A keret olvasása azonban önmagában, a történetről, illetve a történethez való viszonyáról leválasztva is tanulságos, ahogy ez kitűnik már az elbeszélés felütéséből is:

Lálun a világ legősibb foglalkozását űzte. Lilith volt az ük-üknagymamája, az pedig, ahogy azt mindenki tudja, még Éva anyánk ideje előtt volt. Nyugaton csúnya dolgokat mondanak Lálun foglalkozásáról, előadásokat írnak róla, amelyeket aztán az ifjak között osztogatnak az Erkölcstől védelmezendő. Keleten, ahol a foglalkozás anyáról leányra szállván öröklődik, senki nem ír előadásokat, senki nem vesz róla tudomást; ami pedig cáfolhatatlan bizonyítéka annak, hogy a Kelet nem képes intézni a saját ügyeit. (221.)

A bekezdés a sztereotip, tudálékos gondolkodás hatásos mimikrije. Már a második mondatban megjelenik a szokásos „ahogy azt mindenki tudja” kitétel, amely azonban ironikus viszonyban áll az általa bevezetett megjegyzéssel: vagyis mindenki tudja, hogy Lilith még Éva anyánk előtt élt. Ez a mindenki által oly jól ismert

tény azonban a talmudikus apokrif hagyományhoz tartozik, vagyis éppenséggel nem igazán köztudott adalékról van szó. Ez a mozzanat a Kipling-novellák keretének egy másik sajátosságára utal: a látszólag a történet jelentésének minél biztosabb megszilárdítását, a narratív energiák megkötését szolgáló keret egyes részei gyakran nemcsak a „bezárt” történettel, hanem egymással is ellentmondásos viszonyban vannak. Itt például az apokrif utalás különös feszültségben áll a mottó bibliai hivatkozásával: saját eredetének stabilizálása, autoritásának megalapozása után a szöveg egy teljesen másfajta, apokrif eredettörténetet mond el, amely több szempontból is megkérdőjelezi a mottó által megalapított eredetet.

A folytatás is hasonló módon ássa alá önmagát: a bekezdés a Kelet és Nyugat közötti különbséget hivatott megalapítani és stabilizálni, csakhogy a különbség alapjául szolgáló példa aligha alkalmas egy efféle kulturális szembeállítás alátámasztására.²⁰ A lényeg azonban a sztereotípiák hatásmechanizmusának megidézése: a különbségen felül álló, mindkét világot ismerő, tudálékos elbeszélő-értekező panorámaszerű perspektívájából elmondott szöveg olyan magabiztos retorikát használ, hogy szinte végig sem gondoljuk a szerkezetbe helyezett szavak jelentését, az érvek érvényességét. Pedig Kelet és Nyugat különbsége akkor rendeződik – a retorika által előkészített zárómondatban – értékhierarchiába, amikor arról van szó, hogy míg Nyugaton erkölcsvédő előadásokat írnak a prostitúcióról, addig Keleten tudomást sem vesznek róla. Ez a különbség hivatott tehát „cáfolhatatlanul” bizonyítani a gyarmati küldetés legfőbb támasztékául szolgáló, a bekezdést lezáró és lekerekítő tézist, miszerint „a Kelet nem képes intézni a saját ügyeit”. A *non sequitur* fájdalmasan, tolakodóan nyilvánvaló. Az egész bekezdés logikai zsákutca: retorikailag úgy épül föl, mint egy érvelő szöveg, csak éppen nincs benne egyetlen épkezláb érv sem.

A bevezető oldalakon – legalább háromszor „kezdődik el” az elbeszélés – mindenhol a sztereotíp nyelvhasználat hasonlóan tudatos kikezdésével találkozunk: a sztereotípiák mindvégig túlságosan, tolakodóan nyilvánvalóak. Normális esetben a sztereotípiákért „meg kell küzdeni”, vagyis ha mégoly csekély interpretatív befektetéssel ki kell őket bontani egy történetből vagy helyzetből: egy példából, esetből. Kipling szövegében azonban a klisé rögtön, hivalkodóan megjelenik, ám ennek eredménye nem a sztereotípiák megszilárdulása, hanem épp ellenkezőleg: ő maga válik értelmezendő, megdolgozandó szöveggé. A klisé nem végtermék, hanem kiindulópont, amelyet a látszólag ráépülő szöveg megbont, kikezd. Részben ennek a stratégiának köszönhető, hogy Kipling elbeszélései „soha nem stabilak, [...] mert a »tisztátalanságok« állandó eltolódásuk következtében folyamatosan kísértik az eredeti szerkezetet” (LANE 1995, 18).

Hasonló önreflexivitással kezeli a szöveg az orientalista kliséket. Váli Dad külsejének leírása például a kiplingi „meta-orientalizmus” kitűnő példája: „olyan fejet hordott a nyakán, amelyről az angol művészek odahaza áradoztak volna, és valami lehetetlen háttér előtt megfestették volna; olyan arca volt, amelyet a regény-

²⁰ Bár a prostituáltak helyzete valóban jellegzetes kulturális különbség; nem véletlen, hogy Váli Dad az athénikakra vonatkozó idézetet megismételve rá is kérdez.

írónök kedvtelve használtak volna akár kilencszáz oldalon keresztül is” (222). A leírásban csak az nem szerepel, aminek kellene: vagyis Váli Dad külseje. A szöveg inkább a leírás performatív aktusát hajtja itt végre – talán azért, mert a mimikri-szubjektum Váli Dad leírása automatikusan a metareprezentáció diszkurzusát hívja elő. Hasonlóan performatív jellegű Lálun szépségének ecsetelése, amelynek már felütése is szinte bántóan esetleges:

Lálunt még nem írtam le. Váli Dad szerint ehhez ezer aranytollra és pézsmailatú ecsetre volna szükség. Lálunt hasonlították már mindenféléhez: a Holdhoz, a Dil Szagar tóhoz, pettyezett tollú fürjmadárhoz, gazellához, a Kúcs-sivatagban tündöklő Naphoz, a Hajnalhoz, a Csillagokhoz és a zsenge bambuszhoz. Ezen összehasonlítások azt sejtetik, hogy Lálun szerfölött szépséges nő, legalábbis a bennszülöttek fogalmai szerint, amelyek gyakorlatilag megegyeznek a Nyugat fogalmaival. Fekete a szeme és fekete a haja, a szemöldöke is fekete, akár a piócák; szája pici, és szellemdús dolgokat mond; keze pici, és sok pénzt tett félre; lába pici, és sok-sok férfi meztelen szívén tiport. Mégis, ahogy Váli Dad dalolja: „Lálun egyszerűen Lálun, s ha ezt kimondtad, még csak a Tudás kapujához érkeztél el”. (224.)

A leírás szinte gogoli módon performatív, abban az értelemben, hogy a referenciális vonatkozásokkal szemben a halmozásos és ismétléses szerkezetekkel teli nyelv veszi át az irányítást: a hasonlatok – amelyek közt szerepel szinte minden égitest – egymást oltják ki, hiszen épp azt kérdőjelezzik meg, hogy létezhet-e bármi, ami mindezen dolgokhoz hasonlatos. Itt az orientalista nőábrázolás maga válik orientalista klisévé (az aranytoll és a pézsmailatú ecset is a keleti ábrázolási technikákat idézi), vagyis Lálun már eleve ábrázolva foglalja el helyét a kliségyűjteményben, ám később az egész nekibuzdulás feleslegesként lepleződik le, hiszen az orientalista hasonlatok felsorolása után az elbeszélő váratlanul bejelenti, hogy a női szépség megítélésének keleti és nyugati ismérvei voltaképpen megegyeznek. Az ezután következő „leírás” a „fekete” és a „pici” jelzők ismétlésével szándékoltnak kezdetleges és semmitmondó, s a végén az egész nekirugaszkodást érvényteleníti a Váli Dadtól származó idézet.

Más orientalista klisék még ironikusabb kontextusban kerülnek elő. A Pax Britannica intézményét például „hatalmas bálványnak [idol]” nevezi az elbeszélő (223), vagyis a bálványimádásnak a nyugati és a primitív kultúrák megkülönböztetésére használt fogalma – akárcsak a *Gunga Din* című versben – fordított előjellel tűnik fel: mintha az angolok vezették volna be ezt a szokást Indiában. Hasonlóan ironikus módon jelenik meg a Kelet nőiként kódolt titokzatosságának *par excellence* szimbóluma, a Szfinx. „Először azonban szükséges még elmagyarázni valamit a Legfelsőbb Kormányzatról, amely ott van minden dolgok fölött és minden dolgok alatt és minden dolgok mögött. Urak érkeznek Angliából, eltöltöttek pár hetet Indiában, körbejárják a Síkvidéknek ezt a hatalmas Szfinxét, könyveket írnak a szokásairól és a működéséről, ócsárolva vagy magasztalva őt, ahogy tudatlanságuktól telik” (223). Az anyaországból érkező jövevények áhítata tehát nem Indiának

szól, hanem a Legfelsőbb Kormányzatot „orientalizálja” és teszi keletiesen titokzatossá, kiismerhetetlenné: „De senki, még a Legfelsőbb Kormányzat sem tud mindent a birodalom kormányzásáról” (223). Ez az inverzió különösen ironikus, ha figyelembe vesszük a *tudás* szerepét Kipling novellájában (és a gyarmati rend fenntartásában).

Az ember, aki túl sokat tudott

Thomas Richards részletesen ír arról a folyamatról, amelynek során a 19. század végén alapvető módon megváltoztak a birodalomról alkotott képzetek és fantáziák: az ekkor írt gyarmati témájú elbeszélésekben, amelyek szinte rögeszmésen foglalkoznak a tudás megszerzésének, továbbításának és ellenőrzésének módozataival (RICHARDS 1993, 5), már nem a katonai erő, hanem az információ, a tudás tartja fenn a rendet (1). *A város falán* is ezek közé az elbeszélések közé tartozik (akárcsak Kipling regénye, a *Kim*): a cselekmény menete több ponton is a bennszülöttekről szerzett tudástól függ. Az összeesküvés sikere például annak tudásán áll vagy bukik, hogy az angolok hogyan reagálnak a városban kitört zavargásokra, és azon, hogy időben eljutnak-e az információk Lálunhoz, ahol a jelek szerint összefutnak a szálak. Lálun szalonja olyan, mint egy a szóbeli információáramláson (Váli Dad szavával „pletykálkodáson”) alapuló bennszülött információ- vagy telefonközpont, amely sokkal hatékonyabban működik, mint az angolok írásos csatornáit, távírói és újságjai (226).

A gyarmat kormányzása, a muharram éjszakáján gyakorolt rendfenntartás nem más, mint a panoptikus, statikus, sztereotípiákban összesűrűsödő tudás gyakorlatba való áttétele, s az értelmezés egy szintjén Kipling elbeszélése úgy is olvasható, mint a gyarmati tudás rendjének kritikája, amely az angol „know” ige kettős jelentéséből indul ki: a szó mintha az angolok empirikus mentalitása a nyelvbe is beépült volna a „tud” és az „ismer” igék angol megfelelője.

A kormányzat működése a történet alapján sikeresnek, de legalábbis hatékonynak mondható, amennyiben Khem Szingh önként visszatér a fogságba, a zavargásokat pedig egyetlen halálos áldozat árán sikerül megfékezni. Mivel azonban a gyarmati kormányzás elzárja magát a bennszülöttekkel való kapcsolatoktól, az ismeretalapú tudástól, ez a siker nem tudásuktól, hanem a bürokratikus rendszer vak, automatikus működésétől függ. Jól érzékelteti ezt a bevezető keret egyik részlete, amelyben a kormányzóval ujjat húzni próbálkozókról és a kormányzat választékedéseiről van szó: „A nyugtalanságnak semmilyen látható jele nem mutatkozik; nincs zűrzavar, senki nem kapkod, és senki nem tud semmit [*there is no confusion; there is no knowledge*]. Miután a kellő és elégséges okok mind előtárattak, megfontolás tárgyává tettek és elfogadtattak, a gépezet mozgásba lendül, az álmok álmodója és látomások látója búcsút vesz barátaitól és követőitől. A Kormány vendégszeretetét élvezzi; mozgásterét csak bizonyos mértékig korlátozzák, de tilos érintkeznie álmodozó társaival” (224). A kulcs a személytelen szerkezeteket halmozó első mondatban van: a „senki nem tud semmit” nemcsak azt jelenti, hogy

igyekeznek eltussolni a zavaró dolgokat, hanem főként azt, hogy a büntetés gépezete úgy lendül mozgásba, hogy *nincs mögötte tudás*, ismeret. A gyarmati hatalom a bennszülöttekről nem tud, nem is tudhat semmit, hiszen gettókba zárva eleve elzárkózik mindenféle kapcsolattól, s helyette klisékből és fantáziákból építi fel a gyarmati Másikat. Ebből a szempontból ironikus, hogy a zavargások éjszakáján az angolok cinikus stratégiájának lényege épp az, hogy „mozgásban kell tartani a csőcseléket” (237).²¹ Vagyis az angolok rendfenntartóként is úgy viselkednek, hogy a behódolt népek színes kavalkádját szemlélik és irányítják; a fizikai mozgás épp az episztemikus statikusság biztosítéka és alátámasztása.

A Legfelsőbb Kormányzat tudásával áll szemben az elbeszélő tudása, amely a bennszülöttek ismeretén alapul. A narrátor, aki mintha nem vállalna részt a civilizáció terjesztésének nagyszabású folyamatából, valóban sokat tud: egy alkalommal például fordít Lálun és Váli Dad között (228), ismeri a perzsa költészet szó-játékait (233) és a Lálun által énekelt dalok titkos kódjait (222), és még sok minden mást. Története nem a birodalmi elbeszélések logikáját követi, amennyiben szó sincs hősi, őt a gyarmati világ férfias rendjébe beavató kalandról, hiszen mindvégig feltűnően passzív. Már önmagában az is sokatmondó tény, hogy nem az angol kormányzat által a hadsereg számára fenntartott gyarmati bordélyházak egyikébe jár, hanem – a jelek szerint egyetlen európai vendégként – a bennszülöttek által látogatott ház állandó vendége. A történet tanulsága alapján azonban úgy tűnik, tudása mégsem elegendő ahhoz, hogy elkerülje a megszégyenítő becsapást, illetve másfelől talán épp az a baj, hogy túl sokat tud, amennyiben tudása nem-hogy nem akadályozza meg becsapását, de úgy tűnik, épp „ismereteinek” túlságosan rétegzett, a bennszülötteket egyénenként is felismerő természete takarja el előle a kliséket, talán épp túlzott tudása miatt feledkezik meg a kormányzati bürokrácia hatékony működését irányító sztereotípiákról – a megbízhatatlan, hazug bennszülött, a fanatikus muzulmán mítoszáról –, s így kerülhet olyan helyzetbe, amelyben a bennszülöttek kihasználhatják.²² Az angol kormányzatot – és annak az elbeszélésben szereplő lojális képviselőit, a rendőröket és a katonákat – nem is lehet becsapni, hiszen ki sem teszik magukat ennek a veszélynek: tudásuk eleve nem is tesz úgy, mintha valódi ismereteken alapulna.

A város falán ekként azok közé a Kipling-novellák közé tartozik, amelyeknek főszereplője egy-egy a bennszülött világgal túlságosan meghitt kapcsolatba kerülő, arról túlságosan, (ön)veszélyesen sokat tudó, s így többé-kevésbé bennszülötté

²¹ Ezért a megfigyelésért Hózsza Évának tartozom köszönettel.

²² Érdekesen rímel erre a mozzanatra Tömörkény István balkáni háborús novelláinak egyike, a *Péter a hóban*. „Kisded szabályka volt: hogy aki meglök, vágd bele a bajonétot, aki ellentáll, golyót neki. No, hiszen azért ebből nem sok baj történt, a mieink például megvoltak békeséggel: az ország nyelvének szabályos ismerete rideg falakat építvén a nép és a katonaság közé. Ellenben a zombori ezredből jó néhányan otthagyták a fogukat éppen azért, mert ismerték az ország nyelvét, pajtáskodtak a néppel, és alkalomadtán össze is vettek velük” (TÖMÖRKÉNY 1960, 386). Hajdu Péternek tartozom köszönettel ezért a példáért.

váló angol.²³ A novella leglényegesebb egyedi vonása az, hogy míg a többi elbeszélésben a főszereplő történetében felbukkanó veszélyeket a kívülálló elbeszélő kommentárja és kiegyensúlyozott hangneme legalább látszólag semlegesíti, itt a kaland főhőse és az elbeszélő személye egybeesik. A történet és a keret különbsége ekként a történet és az elbeszélés különbsége, az elbeszélő identitását tekintve pedig az elbeszélő és az elbeszélő én, az *énonciation* és az *énoncé* különbsége. A novella szerkezete és retorikája azt sugallja, hogy azokat az instabilitásokat, amelyek az elbeszélőnek mint a történet szereplőjének az azonosságát elbizonytalanítják, a keretnek módjában áll visszavonni, kordában tartani, visszazárni. A történet során megszerzett tapasztalat felforgató természete áll szemben a történetmondás biztonságával. Amikor az elbeszélő a lezárában feltárja előttünk becsapatásának tényét, ezzel védekezik: „akkor éltem ezt a történetet, nem pedig írtam” (242). Az élni vagy elbeszélni²⁴ sartre-i kettőssége jelenik meg („Csakhogy választani kell: élni vagy elmondani” [SARTRE, 1968, 78–79]), amely ebben az elbeszélésben nemcsak az identitás és elbeszélés viszonyának általános érvényű újramondása, hanem a gyarmati tudás kettősségének dramatizálása is.

A tudás, az információ a város falán, Lálun házában, s még inkább magában Lálunban gyűlik össze. Lálun az, aki – legalábbis Váli Dad szerint – „mindent tud” (226): nemcsak minden dalt, amelyet valaha elénekelték (226), de mindent tud „a férfiak szívééről és a Város szívééről, meg arról, hogy kinek hűséges és kinek hűtlen a felesége, és többet tudott a kormányhivatalok titkairól, mint amennyit itt ildomos elmondani” (227). Lálun alakja több szempontból is a gyarmati ábrázolás nemi kódoltságának kikezdése. Edward Said azzal kezdi *Orientalizmus* című könyvét, hogy Flaubert és az egyiptomi kurtizán találkozását allegorizálva leírja: a találkozás szerkezete (a keleti nő nem beszél, helyette is az ábrázolás hatalmával felruházott európai férfi szólal meg) „meglehető pontossággal képviseli a Nyugat és Kelet közötti hatalmi viszonylatokat, valamint azt a diszkurzust, amelyet ezek a viszonylatok létrehozta” (SAID, 1979, 6). Vagyis az orientalizmus, ahogy Anne McClintock írja, alapvetően európai *férfiak* hatalmi fantáziája, amely szexualizálja és feminizálja a Keletet, amit jól érzékeltet az a tény is, hogy a gyarmatosítás narratívái erőteljes szexuális metaforikával dolgoznak (MCCLINTOCK 1995, 14), ahol a szexuális viszony másfajta hatalmi viszonyok trópusaként működik.²⁵ Lálun figurája azonban ellentmond ennek a szerkezetnek. Noha annyiban az orientalista háremfantáziák szereplőire emlékeztet, hogy ő sem mozdul ki házából (PAXTON 1996, 143), az ő mozdulatlansága mégsem passzivitás: ő az összeesküvés mozdulatlan irányítója,

²³ Ilyen elbeszélés például a *Beyond the Pale*, a *To Be Filed for Reference* vagy a gyarmati Sherlock Holmes, Strickland kalandjait taglaló novellák (például *Miss Youghal's Sais*, *The Return of Imray*).

²⁴ Ugyanez a kettősség megjelenik a *False Dawn* (KIPLING 2001) című elbeszélésben is.

²⁵ A birodalmi hódítás mint az elfojtott szexualitás egyfajta szublimálása a posztkoloniális diszkurzus gyakori – bár sokak által egyszerűsítőnek tartott – motívuma. Ezen a feltevésen alapul például Ronald Hyam könyve (vö. még például LANE 1995, 2, 11, 236).

akihez minden információ befut, s összességében inkább afféle korlátlan hatalmú fantáziaalak (a fordított háremben egyetlen nő uralkodik a sok férfi fölött), akinek tudása teljes, autoritása pedig megkérdőjelezhetetlen. Mindezt a férfiuralom elleni lázadás motívumának, vagyis Lilith transzgresszív alakjának megidézése már az első bekezdésben előrejelzi, alternatív és hangsúlyozottan női eredet és leszármazás képzetét állítva szembe a mottó által megidézett patriarchális hagyománnyal,²⁶ valamint a gyarmati ideológiának azzal a közkedvelt toposzával, miszerint az örökldő prostitúció intézménye az egyik olyan barbár szörnyűség (mint az özvegyi máglyahalál, a *száti*), amely igazolja a gyarmatosítás és civilizálás elkerülhetetlenségét és idealisztikus céljait (vö. MOORE-GILBERT, 1996c, 115).²⁷

Lálun társadalmilag periferikus alakja – és nem csak a háza – több szempontból is az elbeszélés középpontjának tűnik, például azért, mert a már említett alternatív, karneváli politikai hatalomnak nyilvánvalóan ő az első embere. Bár elvileg a király, Váli Dad is lehetne a fő autoritás birtokosa, már az elbeszélő nagyvezíri „kinevezésekor” és fizetésének megállapításakor is egyértelműen Láluné a döntés, s a kurtizán királynősege ráadásul ironikus párhuzamba kerül a patriarchális angol birodalom felett trónoló mátriárka, Viktória királynő uralkodásával. Amikor a muharram ünnepét megelőző óvintézkedések ismertetésekor az elbeszélő arról ír, hogy rendőri különítmények kísérnek minden egyes felvonulást, „nehogy a hinduk téglával dobálják meg őket, összetörve a Királynő békéjét és Őfelsége lojális alattvalóinak fejét” (234), a „Királynő békéje” kifejezés már kettős értelmű, hiszen pár bekezdéssel korábban értesültünk az alternatív hatalmi szervezet megalakulásáról: vagyis itt Lálun királynő békéjéről is szó van.

Ha a megjelenített gyarmati világ, a gyarmatosítók és gyarmatosítottak kapcsolatának egyik tabutémája az erőszak, a másik nyilvánvalóan a két felet összekötő vágy, s nem véletlen, hogy Lálun dalaiban a két dolog összekapcsolódik: „harci énekekkel” és „szerelmi dalokkal” szórakoztatja vendégeit (226); mint említettem, a politikai cselekmény központi alakját, Khem Szinghet is az általa énekelt dal „kelti életre”. Az erőszak (háború) és a vágy ellentétes előjelűnek tűnik, de mindkettő a gyarmati rendben szembenálló felek statikus kapcsolata által elrejtett, e statikusságot kikezdő narratívák gerjesztője és kiindulópontja, s következképpen a *status quo* – és az ezt garantáló tudás- és ábrázolárend – szempontjából az általuk létrehozott tudás és energia felforgató és ekként kordában tartandó erőt jelent. Minden bizonnyal ezért lehet tabutéma, nyelvi korlát a nő

²⁶ Lilith alakjáról lásd például GILBERT–GUBAR 1984, 35–36; WARNER 1985, 221.

²⁷ Ronald Hyam leírja, hogy Ázsiában – legalábbis Indiában és Japánban – a prostituáltak jóval magasabban helyezkedtek el a társadalmi hierarchiában, mint európai sorstársaik: sokan közülük műveltek, képzetek voltak, és vendégeiket zenével és énekléssel szórakoztatták (HYAM 1992, 88), és nem kevesen jómódúnak számítottak. Számukra épp a prostitúció jelenthette a férfiuralom alóli viszonylagos szabadságot (139). Nem véletlen, hogy Váli Dad a görög hetérák hasonló megbecsültségéből kiindulva, némileg provokatívan épp ezt a kérdést feszegeti az elbeszélővel beszélgetve.

1857-hez hasonlóan az európai és bennszülött férfiak közötti párbeszédben: a fajok vagy rasszok közötti vágyaknak, a fajkeveredés lehetőségének tökéletes kiküszöböléséről van szó, még a nyelv szintjén is.

A szerelem és a politika összekapcsolódásának első jelzése a Váli Dad által szerzett dal, amely szerint „Lálun szépsége oly elragadó, hogy megzavarta az Angol Kormány szívét, s a kormánytagok elvesztették lelki nyugalmukat” (222). A – narrátor által is jól ismert – titkos kód alapján megfejtve azonban a szöveg mást jelent: „A Kormány működése annyira megzavarodott Lálun agyafúrtsága miatt, hogy elvesztette ezt-meg- ezt az embert” (222). Ez a potenciálisan felforgató elbeszélő szál – az elbeszélőnek valamilyen módon „kötelessége” lenne az intézkedés – ekkor félbeszakad, és az elbeszélő inkább belefog a teljhatalmú, transzcendens Legfelsőbb Kormányzat bemutatásába (amelynek megzavarodását, hatalomvesztését épp az imént vetítette előre az ismertett dal révén). Ezen a ponton úgy tűnik, a vágy funkciója az, hogy a politikai felforgatás elrejtője, elfedője legyen, ugyanakkor viszont a konkrét történet fő mozgatója mégis a Lálun iránti vágy, amely az elbeszélőt például figyelemre méltó tudásához is hozzásegíti, s amely miatt aztán becsapás áldozatává válik.

Ugyanakkor *A város falán* egyik legfeltűnőbb vonása mégis az, hogy konokul elhallgatja az elbeszélő és Lálun kapcsolatának természetét. Az elbeszélés egyetlen esetben beszél a gyönyöréről: „Lálun tudta, hogyan kell elkészíteni a dohányt a vízpipához, hogy az úgy illatozzon, mint a Paradicsom kapuja, majd lágyan át is röpítsen rajta” (226–227). Vagyis az egyébként is allegorikusan leírt gyönyört a szöveg áthelyezi a vízpipa nyújtotta élvezetre, ezáltal Lálunt egyszerűen afféle nagy szakértelemmel rendelkező kiszolgáló személyzetté minősítve le. Ennek a hallgatásnak nem lehet az oka pusztán Kipling szemérmessége, hiszen az európai férfi és bennszülött nő közötti szexuális kapcsolat több ízben is szerepel az indiai tárgyú novellákban (*To Be Filed for Reference, Without Benefit of the Clergy, Beyond the Pale, The Man Who Would Be King, Love-o'-Woman* stb.). Valami más áll tehát „Lálun királynő” és az erotikus szál háttérbe szorulása mögött.

Ennek az elhallgatásnak a megértéséhez nem elég a Lálun és az elbeszélő közötti – elvileg roppant fontos, ám az elbeszélésben különös módon elhallgatott – kapcsolat figyelembevétele; inkább az elbeszélő, Lálun és Váli Dad által alkotott háromszöget, illetve Váli Dad alakját érdemes alaposabban szemügyre venni. Noha Lálun a tudás birtokosa, a vágy megnevezett tárgya, bizonyos értelemben mégsem ő az elbeszélés középpontja, hanem a hibrid Váli Dad.

Mimikri-emberek

Induljunk ki Sara Suleri megfogalmazásából: „nyilvánvaló, hogy a gyarmati tekintet nem a keleti menyasszony kifürkészhetetlenségére, hanem a nőies keleti vőlegény jóval komolyabb szexuális kétértelműségére irányul” (SULERI 1992, 16). Vagyis a gyarmati kontextusban a legerőteljesebb érzelmi, sőt libidinális viszony Suleri szerint nem az európai férfi és a gyarmati nő, hanem az európai és a gyarmati

férfi között létesül: az uralkodás bizonyítéka a bennszülött *férfi* legyőzése (a nő birtokba vétele csak ennek a győzelemnek a rituális megerősítése). Eve Kosofsky Sedgwicknek *A város falánt* is idéző megfogalmazásában: a férfi-női-férfi terek háromszögelési elsősorban a férfiak közötti homoszociális kapcsolatok strukturalását szolgálták (id. McCLINTOCK 1995, 14). A mitizált szexuális potenciával rendelkező feketékkel szemben az indiai bennszülötteket – elsősorban a hindukat – a gyarmati diszkurzus erőteljesen feminizálta,²⁸ ami ellentmondásos figuratív stratégia, hiszen egyrészt elveszi a bennszülött férfiaktól a valódi küzdelemhez szükséges maszkulin hatalmat, másrészt viszont a vágy potenciális tárgyává is teszi őket.

Kipling novellájában számos jel utal ennek a homoszociális szálnak a jelenlétére. Váli Dad az elnőiesedett bennszülött férfi tipikus esetének tűnik: erre utal „finoman metszett” orrlyuka és kihúzott szemöldöke, de még férfiaságának szimbóluma, a szakáll is feminizálódik, hiszen „*belyes kis fekete szakáll*”, amelyet büszke tulajdonosa finom illatosítókkal permetez (222). Noha – mint láttuk – Váli Dad vonzerejének hatását az elbeszélő a leírásban áthelyezi az európai művészekre és regényírónőkre (222), vagyis heteroszexuális kontextusba helyezi, az erotizált jellemzés affektív töltete mégis az elbeszélőtől származik. Fontos továbbá, hogy a szövegben először – nagyon korán – Váli Dad leírását olvashatjuk, még hozzá nyugati szemmel. Lálun csak később, mintegy mellékesen kerül sorra („Lálunt még nem írtam le” [224]), és szépségét eleve Váli Dad nézőpontjából, a keleti leírás kliséit neveltségesen halmozva írja le az elbeszélő. Ha ebből az értelmezésből indulunk ki, felvethetjük, hogy Lálun csak az elbeszélő Váli Dad iránti vágyának szupplementuma, szükséges fikciója, amely egy legalább nemi szempontból megfelelő tárgyra helyezi át a kétszeresen is transzgresszív vágyat: Lálun így afféle alibi, amely lehetővé teszi az elbeszélő és Váli Dad legalább egy szempontból legitim együttlétét.

Noha a Suleri által megfogalmazott nemi kétértelműség nem elhanyagolható szempont, megítélésem szerint a gyarmati szövegek retorikájában feltárt és sok értelmező által vizsgált erőteljes homoerotikus és homoszociális mozzanat mégsem elégséges magyarázat Lálun háttérbe szorulására és Váli Dad jelentőségére.

Fontosabbnak tűnik ennél az a nyilvánvaló tény, hogy Váli Dad a hibrid, mikus bennszülött klinikai esete: mohamedán családba született, angol neveltetést kapott, s „az oktatás angol változatának heves tünetei gyötörték” (222). A tünetek oka az elbeszélő szerint az, amiről Bhabha is beszél: a gyarmati kulturális reprodukció folyamatoként értett mimikri soha nem sikeres, a reprodukált bennszülött identitása soha nem „pontosan olyan”, mint amilyennek lennie kellene, mindig képződik valami uralhatatlan túlság: a misszionárius iskolában „Váli Dad több bölcsességet szívott magába, mint amennyit akár atyja, akár a misszionáriusok üdvösnek tartottak számára” (222). Vagyis – akár csak az elbeszélő – ő is túlságosan sokat tud a másik kultúráról. Atyja halála után – az elbeszélés kontextusában különösen ironikus a szóhasználat – „független emberré vált [*was independent*]” (222), de mimikri-lényként függetlenségével nem tud mit kezdeni, s hogy létformáját ő

²⁸ A gyenge, nőies indiai férfi sztereotípiájáról vö. KRISHNASWAMY 1998, 6, 8–9, 19–21, 35.

maga is inkább megfosztottságként kezeli, arra a szövegben a „gyász” motívuma utal: „Váli Dad mindig gyászolt valamit: ha nem az országot, amelynek sorsát kétségbeesve szemlélte, vagy a hitet, amelyet elvesztett, akkor az angolok életét, amelyet képtelen volt megérteni” (226). A kulturális mimikri áldozata, az utánzás folyamatában mintegy félúton ragadt Váli Dad némi vallási kísérletezés után Lálun szalonjában talál paradox otthonra: egy átmeneti, liminális térben tölti idejét, ahol „[ú]gy tűnt, élete két dolog közt oszlik meg: könyveket kért kölcsön tőlem, illetve Lálunnak tette a szépet az ablakmélyedésben” (222).

Váli Dad azonban, noha tünetei ezt sugallják, mégsem a *bábú*-típusú gyarmati mimikri-lét tiszta esete, vagyis nem az angol oktatás során saját népétől elidegenedett, de igazi angollá természetesen nem váló, leginkább komikus hatást keltő bennszülött – elsősorban bengáli –, az elnőiesedett, „elvtelen, gyáva figura, groteszk angolsággal beszél, tele malapropizmusokkal” (PAFFARD 1989, 13²⁹). A *bábú* alakját nevezi a *Kim* egyik – orosz – szereplője „kelet és nyugat torz keveredésének” ([„the monstrous hybridism of East and West”], 269; 239). Noha Váli Dad kevertisége is ijesztőnek bizonyul, ő mégsem a tipikus *bábú*. Erre utal például az a tény, hogy Kipling, aki egyébként nagyon is jól fel tudta idézni a *bábú*-nyelvhasználatot, például a szintaxis eltorzításával, itt nem él ezzel a lehetőséggel, Váli Dad nyelvhasználatában ugyanis nem jelenik meg kevertsége (PARRY 1972, 240). Még malapropizmusai mögött is szándékos, provokatív „bábúizmusokat” – vagy esetleg freudi nyelvbotlásokat – sejtethünk: „eklektikus” helyett „elektikust” mond, amikor a Lálun szalonjában társalgó gyülekezet sokszínűségéről beszél (225), később pedig, amikor az athéni kurtizánok társadalmi szerepét emlegeti, a „heterodox” szót használja a „hetéra” helyett (232). Sőt, egy ponton ő maga utal a bábúféle nyelvhasználatra, ismét performálva a mimikri-létformát és nyelvhasználatot: „»Vox Populi: Vox Dei«, ahogy a bábúk mondják” (235).

Váli Dad tehát nem az „öntudatlan” mimikri áldozata: számtalan esetben teszi nyilvánvalóvá, hogy pontosan tisztában van saját „bajának” (222) természetével, hogy képes felforgató módon játszani a szimbolikus identitások közötti helyével, saját mimikus természetével. A bibliai idézetek mellett jó példája ennek Váli Dad egy másik kulturális allúziója, amikor az indiai pletykálgodás és az angol hatalom sajnálatos következményeit ecseteli: „Ezért aztán [vagyis a pletykálgodás miatt] maga [mármint az elbeszélő] itt van, ahelyett, hogy a saját országában éhezne, én pedig – én nem vagyok mohamedán: én csak Végtermék vagyok – Átkozott Végtermék. Ezt is magának és a honfitársainak köszönhetem: nem tudok befejezni egy mondatot anélkül, hogy ne a maguk valamelyik íróját idézném” (226). Az utalás többszörösen ironikus. Első szinten Dickens *Nicholas Nickleby* című regényére vonatkozik, vagyis Váli Dad mimikri voltát jelzi, hiszen művelt, ismeri az angol irodalmat. Az idézett kifejezés azonban nem akárkitől származik: a London-

²⁹ A *bábú* sztereotípiájáról vö. GOONETILLEKE 1988, 41; KRISHNASWAMY 1998, 24–25. Bart Moore-Gilbert a szó jelentésváltozásait is összefoglalja az angol-indiai nyelvhasználatban (MOORE-GILBERT 1986, 3–4).

ban élő olasz, Signor Mantalini szavajárását idézi fel, vagyis egy hibrid, mimikri-szereplő *hibás* nyelvhasználatát. Ezáltal Váli Dad egyszerre jelzi sikeres mimikri voltát (műveltségét) és performálja sikertelen mimikri voltát (a hibás nyelvhasználattal). Rádásul – és ez az irónia harmadik lépcsőfoka – az idézett kifejezés referenciális szinten is saját mimikri voltára utal: arra, hogy identitását nem önmagából nyeri, hanem szimbolikus diszkurzusok produktuma.

Úgy tűnik tehát, Váli Dad tisztában van „bajával”, betegségével, és saját mimikri-identitásának performálása révén képes uralni ezt a hibrid létformát. Úgy tűnik – egészen addig, amíg a muharram ünnepén be nem kapcsolódik a zavargásokba, vagyis vissza nem esik a már meghaladni vélt bennszülött fanatizmusba. Ekkor látszólag sztereotip bennszülötté, a mimikri-ideológia tökéletes bizonyítékává válik: noha európainak tetteti magát, a válság pillanatában ez a világias, racionális, a vallási fanatizmuson gúnyolódó magatartás mimikriként, álcaként, felszínként lepleződik le: a muharram zavargásai közepette „Váli Dad káromkodva otthagytott, és »Ja Haszán! Ja Huszein!«-t kiáltozva belevetette magát a harc sűrűjébe, ahol szem elől vesztettem” (238). A barbárságba való regresszió tipikus esetében az európai kulturális identitás utánzott, vagyis nem belsővé tett, nem megértett sajátosságként lepleződik le, amely mögül előbújik Váli Dad „valódi”, primitív és fanatikus identitása. A regresszió egy másik gyarmati klisé megerősítéseként is olvasható: azáltal, hogy Váli Dad enged a fanatizmus és az erőszak csábításának, a „megbízhatatlan bennszülött” prototípusává is válik, hiszen az eredeti terv szerint neki kellene Khem Szinghet biztonságba juttatnia, s a gondosan megszervezett összeesküvés most az ő fegyelmetlensége miatt kerül veszélybe.

Ennél a sztereotip szerkezetnél azonban természetesen jóval bonyolultabb a helyzet ebben a sztereotípiákat következetesen elbizonytalanító novellában.³⁰ A Váli Dadra vonatkozó kérdés voltaképpen így fogalmazható meg: miért szerepel egyáltalán Váli Dad a történetben, amelynek középpontjában elvileg az elbeszélő Lálun iránti rajongása áll? A válasz bizonyos értelemben igen egyszerű: Váli Dad természetesen azért van ott, hogy létrejöhessen az átverés, hogy az elbeszélőt legyen kivel összetévesztenie Lálunak.

Vagyis Váli Dad alakját nem vagy nemcsak a homoerotikus vonzalom kontextusában, hanem a karneváli hatalmi rend által is jelzett háromszögön belül, az elbeszélővel és Lálunnal való kapcsolatában kell értelmezni. Már Bart Moore-Gilbert megállapította, hogy Váli Dad az elbeszélő doppelgängerének tekinthető, s hogy épp ez a novella iróniájának és inkohereciájának legfőbb forrása: a narrátor ugyanúgy kulturális hibrid, mint Váli Dad (MOORE-GILBERT 1996c, 117). Hiszen például

³⁰ Még az a lehetőség is felvetődik, hogy a Lálun házában születő ökumenikus összeesküvésnek köszönhetően az egész zavargás gondosan megtervezett gigantikus kollektív mimikri: a bennszülöttek eljuttassák a fanatikus, gyűlölködő, barbár csőcseléket, hogy az angolok velük legyenek elfoglalva, és Khem Szingh észrevétlenül elszökhesen. Eközben természetesen „komoly” is a verekedés: a sebek igaziak, a holttest valódi, vagyis – ha elfogadjuk a fenti feltevélezt – a fanatizmus egyszerre igazi és az angolok számára performált sztereotípiá.

ő is azzal tölti az idejét, hogy Lálunnak teszi a szépet, illetve feltehetően a Váli Dadnak kölcsönadott könyveket is olvasgatja (tudja róluk például, hogy teljesen haszontalanok). Kiszállt a nagy civilizatorikus projektből, láthatóan Váli Dadhoz hasonlóan élvezti a semmittevést, és viselkedése minden tekintetben ellentétes a viktoriánus erkölcsöt meghatározó benthami utilitarizmussal: nem áldozza fel a pillanat nyújtotta élvezeteket a távolabbi, nemes célokért (COPJEC 1995, 84). Igazi mimikri-lényként az elbeszélő milyenségét teljes mértékben az szabja meg, hogy éppen hol van, kivel beszélget: Váli Daddal vagy az angol tisztekkel.

Váli Dad hasonmás volta ekként mimikri volta: az elbeszélő mimikri voltának, hibriditásának eltagadása hozza létre, és a mimikri-lét vágyott, de sokkal inkább rettegett megtestesülése. Azt a fenyegetést jeleníti meg, amely a kulturális hibrid Kipling (NANDY 1992, 67) írásaiban gyakran megjelenik: azt a szorongást, „hogy a mimikri, ahelyett, hogy a faji különbséget megerősítő akaratlagos performancia lenne, az identitás bénító, akaratlan korcsosulásává válhat, amely elmos minden különbséget”. Ezért kell például Kim szinkretikus lehetőségeinek a gyarmati *kém* professzionális, a gyarmati rendnek és különbségnek teljes egészében alárendelt álhibriditásává sorvadnia (KRISHNASWAMY 1998, 39, vö. *i. m.*, 102).

„A hibrid paranoid fenyegetése végső soron uralhatatlan, mert lebontja az Én/Másik, bent/kint szimmetriáját és kettősségét” (BHABHA 1995, 155). Váli Dad alakja épp ennek az uralhatatlan, ellenőrizhetetlen, az identitást radikálisan kikezdő hibriditásnak és mimikrinek a megtestesítője. Váli Dad nem azért és nem akkor fenyegető, mert és amikor az első válságos pillanatban atavisztikusan visszazuhan a már meghaladni vélt vallási fanatizmusba, vagyis nem arról van szó, hogy az európai felszín mögött a fanatikus és primitív Váli Dad belső igazsága rejtőzne, amelynek váratlan előbukkanása rémületet kelt (Lacannál például a mimikri háttorzongató hatását részben épp az adja, hogy nem írható bele a látható felszín és a rejtett lényeg kettősségébe). Váli Dad háttorzongató hasonmás mivolta sokkal inkább abban a későbbi jelenetben tűnik ki, amikor a zavargások éjszakáján Lálun házához visszatérő elbeszélő a küszöbön a kultúrák közti küszöb-emberbe, Váli Dadba botlik: „hisztérikus zokogás rázta, és karjával úgy csapkodott, mint a liba a szárnyával. Váli Dad volt. Agnosztikusan, hitetlenül, mezítlábasan és turbánjavesztetten, habzó szájjal, önmaga szenvedélyes ütlegelésétől véraláfutásos és vérző mellkassal. Egy fáklya törött nyele hevert mellette, és amikor fölé hajoltam, ránkagató ajkai még mindig azt mormogták: »Ja Haszán! Ja Huszein!«” (241).³¹ Váli Dad mimikri volta azért ijesztő, mert itt nem tudatos mimikriről van szó, amikor valaki – mint Kim – szilárd önazonosságának tudatában másnak adja ki magát, hanem az azonosságnak a mimikri során való elvesztéséről. Váli Dad olyan, mint Platón „többlaki embere”, mint Freud hisztérikus utánzója, mint a környezetbe való beolvadás vágyában valóban feloldódó lény, vagy mint Olimpia. A legháttorzongatóbb benne a gépies csapkodás és motyogás: mint egy felhúzott gépezet, amely

³¹ Az önütlegelés, a flagelláció is értelmezhető úgy, mint a viktoriánus és főként a birodalmi maskulin identitás egyik alapelemének, az aszketizmusnak torz tükörképe.

épp lejáróban van, s amelyből a mechanikus, felvett, utánzott vonások eltávolítása után nem marad semmi.

Váli Dad hasonmástermészetének azonban egyéb, de a mimikrirel is összefüggő elemei is vannak. Felvethetjük, hogy Váli Dad az elbeszélő Lálun iránt érzett vágyának terméke: ő az, aki udvarol a kurtizánnak, aki megéneklei szépségét, s esetleg – mint Hyde – áthághatja azokat a határokat, amelyeket az elbeszélő nem képes vagy nem akar megsérteni. Ennek a feltételezésnek azonban ellentmond az a tény, hogy a Lálun iránt érzett vágy inkább csak az elbeszélésben, nem pedig a történetben van jelen, s hogy a szöveg tanúsága szerint az elbeszélőt Váli Daddal összekötő kapcsolat valóban a történet legerősebb affektív köteléke.

Ennek az érzelmi intenzitásnak számos oka lehet, többek közt az is, hogy Váli Dad az elbeszélő számára valami vágyott identitást is megjeleníthet. Erre utal, hogy Váli Dad lovára ülve az elbeszélő Váli Daddá válik (238), de még inkább az a tény, hogy ezt a szimbolikus átalakulást már jóval korábban jelzi a szöveg, amikor a Lálun ablakából látható panorámát írja le.³² A látkép ismertetése után így folytatja: „Váli Dad szokása volt, hogy órák hosszat feküdt az ablakmélyedésben, miközben ezt a kilátást bámulta” (221–222). Vagyis miután az ablak által képzett perspektívát a sajátjaként tüntette fel, az elbeszélő feltárja, hogy a perspektíva, ahonnan eddig megszólalt, valójában Váli Dadhoz tartozik. Ez a mozzanat túlmutat a homoerotikus vonzalmon, hiszen itt inkább arról van szó, hogy az elbeszélő Váli Dad szimbolikus pozícióját, perspektíváját veszi kölcsön, mintha Váli Daddá akarna válni. René Girard felfogása alapján mondhatjuk, hogy a Lálun iránti vágy másodlagos az imitatív vágyhoz képest, amely ekként a gyarmati mimikri teljes megfordításaként is értelmezhető: itt egy európai szubjektum akar a bennszülötthöz hasonlítani, azzá válni, így beolvadni a bennszülöttek közé.

Amikor a zavargások – és a szöktetés – éjszakáján az elbeszélő betoppan Lálun szobájába, a kurtizán, aki épp azzal van elfoglalva, hogy felhúzza Khem Szinghet az ablakon keresztül, oda sem néz, és nagybetűs „Bolondnak” szólítja (noha a nagy kezdőbetű bizonyosan az elbeszélő írott változatának hozadéka). A megszólítás minden bizonnyal Váli Dadnak szól, de – és épp itt van a kapcsolat lényegi pontja – az elbeszélőnek címezve is célba talál: arra utal, hogy a megnevezés, a felismerés épp azért helyes, mert félreismerésen alapul, hogy az elbeszélőt félreismerve ismerik fel igazán (az első becsapott ekként – bár csak pár pillanatig – maga Lálun, aki nem tudja, kihez beszél, s épp ezért képes pontosan megszólítani a másikat).

³² A panoráma (221) egyébként a gyarmati geográfia gondosan megkomponált megjelenítése. Legközelebb az állami gimnázium – az angol iskola – krikettező diákjai láthatók, vagyis az angol civilizáció emblematisz sportját űző mimikri-szubjektumok. Távobbb a Császárok vörös síremléke, vagyis a korábbi hódítók, a mogulok jelenlétének látható nyoma (s egyben a hódítás mulandóságára való emlékeztető). Legtávobbb a Himalája havának csillogása rémlik fel, ami – mint Forster emlékezetes gyarmati leírásai – a földtörténeti dimenziót iktatja be a szövegbe, mintegy keretbe helyezve és relativizálva a mogul és az angol jelenlét nyomait.

A perspektívacseré és a ló kölcsönvétele után ez az a pillanat, amikor az elbeszélő immár valóban Váli Daddá válik. Itt ugyanis már nyilvánvalóan nem az elbeszélő és Váli Dad közötti imaginárius azonosulásról van szó, hanem „háromszögű” viszonyról, szimbolikus azonosulásról: a felvett szimbolikus pozíciót, az elbeszélő „váli dadságát” nem akárki ismeri el, hanem a legfelsőbb autoritás, Lálun királynő, aki ekként nem a vágy tárgya, hanem annak elindító és tiltó instanciája, a lacani értelemben vett nagybetűs Másik, a nyelv és a szimbolikus világ rendjének allegorikus alakja. Az elbeszélő által vágyott pozíció sem Lálun szeretőjéé, hanem nagyvezíréeé, a Lálun által való (f)elismertség által megszilárdított szimbolikus pozíció.

A megtévesztés, a becsapás azonban beíródik az azonosulásba és azonosságba, és mintha tovább is adódna: az elbeszélő csakis úgy válhat Váli Daddá, hogy közben balekká, megtévesztett, becsapott szubjektummá is válik. Ez a mozzanat visszavezet a tudásnak a gyarmati hatalomban és interszubjektivitásban játszott szerepéhez, tudás és ismeret korábban említett ellentétéhez: míg a kormány sztereotípiákon alapuló tudása sebezhetetlenné, becsaphatatlaná (de vakká) teszi a működését, az elbeszélőt személyes ismeretekre alapuló tudása arra predesztinálja, hogy becsapják, vagyis ő is vakká válik, csak hogy az ő vaksága más természetű: „Szorítottam az öreg csuklóját, és karperecet tapintottam ki – a szikhek vas karperecét [ami jelzi, hogy a pártfogására bízott ember nem mohamedán, hanem szikh, vagyis *nem az*, akinek mondják] –, de nem gyanakodtam, mert hiszen alig volt tíz perce, hogy Lálun magához ölelt” (240) – és hogy Lálun azonossággal látta el az öregembert. Az elbeszélő ekként az érzékei helyett inkább hisz a fantáziájának, illetve Lálunak, ezáltal elfogadva azt a szimbolikus identitást, amelyet Lálun és Váli Dad kormányában elfoglalt nagyvezíri tisztsége ruház rá. Vaksága azonban egyfajta tisztánlátás is: elfogadja, hogy szubjektivitását a vágy, a hiány alkotja, elfoglalja a számára önkényesen kijelölt szimbolikus pozíciót, sajátjaként és természetesként elfogadva a megtévesztettség állapotát (amit Lacan a tekintetről írva elemez). Erre utal az is, hogy az egyetlen igazán személyes mozzanat, amit megtudunk róla az elbeszélésben, a muharram előtti éjjelen látott vágyteljesítő álma: „azt álmodtam, hogy Váli Dad kifosztotta a várost, engem vezírré tettek meg, hivatalom jele pedig Lálun ezüstpipája volt” (234). Vagyis álmában is passzív marad, a cselekvés Váli Dad privilégiuma, s az elbeszélő vágyának megálmodott tárgya nem valamely cselekvés vagy objektum (legfőképpen nem Lálun), hanem egy szimbolikus pozíció elfoglalása, amelynek jelképe épp az a tárgy, amelyet az elbeszélés korábban a gyönyör forrásaként jelölt meg.

Az elbeszélő és Váli Dad közös tulajdonsága hibriditásuk, mimikri-szubjektivitásuk, városfal-lakóságuk, küszöb-létük következménye: nem találják a helyüket, illetve – ahogyan az elbeszélő fogalmaz Váli Dadnak tett szemrehányásában – nem hajlandók rá, hogy „elfoglalják végre helyüket a világban” (232), hogy véglegesként és önmaguk igazságának kifejeződéseként elfoglalják a szimbolikus rend által felkínált valamely szubjektumpozíciót. Ebben az értelemben olyanok, mint a hisztérikus szubjektum, aki „annak a nevében, ami őbenne »több, mint önmaga« [vagyis annak az illúzióknak a rabjaként, hogy a szubjektum több, mint a szimbolikusban

elfoglalt pozícióban kifejeződő, azáltal megjelenített önmaga], elutasítja a szimbolikus univerzumban ráruházott mandátumot” (ŽIŽEK, 2002, 101). A becsapottság és a szubjektivitás kapcsolata, amelyet az elbeszélés dramatizál, Lacan egyik szójátékát idézi fel: a *Nom-du-Père* (az Atya Neve) és a „*les non-dupes errent*” (a nem megtévesztettek tévednek/tévelyegnek) kifejezések hasonló hangzása alkalmas arra, hogy szinte a Kipling-novella logikájára szabva újrafogalmazza a szubjektum lacani felfogását. A nagy Másik, a szimbolikus rend szabályainak fenntartója szigorú értelemben véve nem „létezik” (ŽIŽEK, 2000, 322), a mindennapi létezéshez, a szubjektivitás elfogadásához mégis hiszünk a létezésében, akár a szemünk tanúsága ellenére is; a fetisisztikus eltagadás logikáját alkalmazzuk, mint a törvényisztelő polgár, aki akkor is tisztelettel adózik a bírói talárnak (a törvénynek), ha viselőjét történetesen utolsó gazembernek tartja, mint az alattvaló, aki maga is elhiszi, hogy a király nem meztelen, hanem új ruhát visel, vagy mint az elbeszélő, aki nem hisz saját tapintása igazának, hogy hihessen Lálunnak, vagyis hogy képes legyen fenntartások nélkül, maradéktalanul elfogadni a ráruházott szimbolikus pozíciót. „Ha arra korlátozzuk magunkat, amit a szemünkkel látunk [és más érzékszerveinkkel tapasztalunk], a lényegét tévesztjük szem elől” (ŽIŽEK, 2000, 323). Lacan felfogásában a legalapvetőbb tévedés, megtévesztettség épp a nem megtévesztetteké (*non-dupes*), vagyis azoké, akik a szimbolikus rend mögé látnak, s a szimbolikus helyett inkább csak a saját szemüknek hisznek, akik nem hagyják magukat megtéveszteni a szimbolikus rend fikciói által; ezáltal ugyanis úgy tesznek, mintha a szubjektum konstitutív mozzanata nem a vágy, illetve a vágy mozgásban tartó hiány volna, s így elesnek attól a lehetőségtől, hogy a vágy révén ez a szimbolikus rend strukturálja tapasztalataikat, élhetővé téve interszubjektív kapcsolataikat és megteremtve a közösség lehetőségét.

Az érzékeink által nyújtott bizonyíték elhárítása, az „eltagadás akarása” (*will to disavow* [323, 330]) a közösségben való létezés, a szubjektumként való létezés kulcsa és feltétele. *A város falán* logikájában a mimikri-létezés azt a formátlan, alakatlan létmódot jelenti, amelyben nem vagyunk hajlandók sajátunkként elfogadni és elfoglalni egy helyet a világban, s ennek következménye Váli Dad ijesztő atavisztikus átváltozása. Az elbeszélésben az identitás és az interszubjektivitás kettős paradoxon alapján határozódik meg. Egyrészt az elbeszélő épp azáltal akar elnyerni valami szilárd szimbolikus identitást, hogy az efféle identitásokat elutasító, önmagát megtéveszteni nem hagyó és épp ezért megtévesztett Váli Daddá akar válni. Másrészt a szimbolikus identitás – vagyis a szubjektivitás – elnyerésének és elfogadásának logikája csak a hivatalos gyarmati szimbolikus renden és szubjektumpozíciókon kívül, egy olyan fiktív szimbolikusban (Lálun karneváli királyságában, illetve „királynőségében”) valósulhat meg, amely megjósolhatatlan módon találkozik és érintkezik a gyarmati szimbolikussal, Angol-India politikai valóságával.

Az elbeszélő zárómondata látszólag a határátlépések, bizonytalanságok, túlságok kordában tartásának, visszazárásának (*recontainment*) logikáját követi, amennyiben az önazonosításnak, egy szilárd identitás elfogadásának a gesztusa: „De én csak arra gondoltam, hogy végül mégiscsak Lálun nagyvezíre lettem” (243). A mellék-

mondat igéjének ideje (*had become*) azonban a függő beszéd igeidőváltásai miatt már önmagában kétértelműséget csempész be a zárlatba: jelentheti azt (ha a befejezett múlt a *present perfect* átalakulása), hogy az elbeszélő egyszer s mindenkorra Lálun nagyvezíre lett, de azt is (ha az eredeti egyszerű múlt idő volt), hogy volt az életének egy olyan boldog pillanata, amikor elmondhatta ezt magáról. „Lálun nagyvezírének” lenni annyi, mint elfogadni a szimbolikus rend által felajánlott, illetve kiszabott pozíciót, identitást. Az elbeszélő döntése épp azt az azonosságot szilárdítja meg, amely a megtévesztettség, becsapatottság állapotát jelenti: úgy tűnik, ahhoz, hogy elnyerje a számára boldogságot jelentő azonosságot, becsapatva kell lennie, tévednie kell. Győzedelmeskedik a „becsapatottság akarása”, valóra válik az elbeszélő boldog becsapatottsága, az átverés állandósítása mint a szubjektivitás alapja. Röviden: teljesült a vágya, amelyről álmodott, és valóban „Lálun nagyvezíre” lett. Ebben a megközelítésben a keret és a benne foglalt történet viszonya is megváltozik, sőt, megfordul: míg Khem Szingh következmények nélküli szökése az áthágás és visszazárás allegorikus története, addig az elbeszélő története, ha allegorikusan olvassuk, más ívet ír le. Az ő esetében nem úgy áll a dolog, hogy a történet felforgató energiáit a keret tartja kordában és semlegesíti: a keret fentebb elemzett instabilitása, textuális mimikrije arra utal, hogy – az elbeszélő esetében – az igazi, megfosztottságként megélt mimikri mégsem a történet „élése”, hanem „írása”.

Bibliográfia

- Edward Morgan FORSTER (é. n.), *Út Indiába*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Szépirodalmi. [*A Passage to India* (1924), Harmondsworth, Penguin, 1961.]
- Rudyard KIPLING (1982), *Soldiers Three* [1895], Basingstoke, Macmillan.
- Rudyard KIPLING (1987), *The Man Who Would Be King and Other Stories*, ed. Louis L. CORNELL, Oxford, Oxford University Press.
- Rudyard KIPLING (1988), *Life's Handicap* [1891], Harmondsworth, Penguin.
- Rudyard KIPLING (2001), *Plain Tales from the Hills* [1888], Oxford, Oxford University Press.
- Rudyard KIPLING (2009), *Indiai történetek: válogatott elbeszélések*, szerk. SÁRI Júlia, ford. BALOGH Dániel et al., Budapest, Kelet Kiadó.
- ALEXA Károly (é. n. [1984]), *Anekdota, magyar anekdota*, in *Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmáról*, szerk. MEZEI József, Budapest, ELTE BTK, XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 5–85.
- Emily APTER (1999), *Continental Drift: From National Characters to Virtual Subjects*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ian BAUCOM (1999), *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- Homi K. BHABHA (1995), *The Location of Culture*, London, Routledge [belőle magyarul: A posztkoloniális és a posztmodern, ford. HARMATI Enikő, *Helikon*, 1996/4, 484–509].

- M. Keith BOOKER (1997), *Colonial Power, Colonial Texts: India in the Modern British Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Patrick BRANTLINGER (1988), *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*, Ithaca, Cornell University Press.
- Gail CHING-LIANG LOW (1993a), *His Stories? Narratives and Images of Imperialism, in Space and Place: Theories of Identity and Location*, eds. Erica CARTER, James DONALD, Judith SQUIRES, London, Lawrence and Wishart, 187–219.
- Gail CHING-LIANG LOW (1993b), *White Skins/Black Masks: The Pleasures and Politics of Imperialism, in Space and Place: Theories of Identity and Location*, eds. Erica CARTER, James DONALD, Judith SQUIRES, London, Lawrence and Wishart, 241–266.
- Joan COPJEC (1995), *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Nora CROOK (1989), *Kipling's Myths of Love and Death*, New York, St. Martin's Press.
- DOBOS István (1995), *Alaktan és értelmezéstörténet: novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Astrid ERLI (2006), Re-Writing as Re-Visioning: Modes of representing the 'Indian Mutiny' in British Novels, 1857 to 2000, *European Journal of English Studies*, 10/2 (2006. augusztus), 163–184.
- FÁBRI Anna (1978), *Ciprus és jegenye: sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Budapest, Magvető.
- Frantz FANON (1968), *The Wretched of the Earth*, transl. Constance FARRINGTON, New York, Grove Press [A föld rabjai, ford. STAUB Valéria, Budapest, Gondolat, 1985].
- Frantz FANON (1986), *Black Skin, White Masks*, transl. Charles Lam MARKMANN, London, Pluto Press.
- Sandra M. GILBERT–Susan GUBAR (1984), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Sander L. GILMAN (1986), *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca, Cornell University Press.
- Eugene GOODHEART (1991), *Desire and Its Discontents*, New York, Columbia University Press.
- D. C. R. A. GOONETILLEKE (1988), *Images of the Raj: South East Asia in the Literature of Empire*, Basingstoke, Macmillan.
- HAJDU Péter (2005), *Az anekdota*, in *Csak egyet, de kétszer: A Mikszáth-próza kérdései*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 191–255.
- Max HORKHEIMER–Theodor W. ADORNO (1990), *A felvilágosodás dialektikája: filozófiai töredékek*, ford. BAYER József et al., Budapest, Gondolat–Atlantisz.
- Ronald HYAM (1992), *Empire and Sexuality: The British Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- Sandra KEMP (1988), *Kipling's Hidden Narratives*, Oxford, Blackwell.
- Revathi KRISHNASWAMY (1998), *Effeminism: The Economy of Colonial Desire*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

- Christopher LANE (1995), *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*, Durham, Duke University Press.
- Christopher LANE (1998) (ed.), *The Psychoanalysis of Race*, New York, Columbia University Press.
- Christopher LANE, *The Psychoanalysis of Race: An Introduction*, in LANE 1998, 1–37.
- Anne McCLINTOCK (1995), *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, London, Routledge.
- Sara MILLS (1997), *Discourse*, London, Routledge.
- Bart MOORE-GILBERT (1986), *Kipling and Orientalism*, London, Croom Helm.
- Bart MOORE-GILBERT (1996a) (ed.), *Writing India 1757–1990: The Literature of British India*, Manchester, Manchester University Press.
- Bart MOORE-GILBERT (1996b), *Introduction*, in MOORE-GILBERT (1996a), 1–29.
- Bart MOORE-GILBERT (1996c), 'The Bhabha of Tongues': *Reading Kipling, Reading Bhabha*, in MOORE-GILBERT (1996a), 111–138.
- Bart MOORE-GILBERT (1997), *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, London, Verso.
- Peter MOREY (2000), *Fictions of India: Narrative and Power*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- James MORRIS (1981), *Pax Britannica: The Climax of an Empire* [1968], Harmondsworth, Penguin Books.
- Ashis NANDY (1992), *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press.
- Mark PAFFARD (1989), *Kipling's Indian Fiction*, Basingstoke, Macmillan.
- Benita PARRY (1972), *Delusions and Discoveries: Studies on India in the British Imagination*, London, Allen Lane.
- Benita PARRY (1993), *The Content and Discontents of Kipling's Imperialism*, in *Space and Place: Theories of Identity and Location*, eds. Erica CARTER, James DONALD, Judith SQUIRES, London, Lawrence and Wishart, 1993, 221–240.
- Nancy L. PAXTON (1996), *Secrets of the Colonial Harem: Gender, Sexuality and the Law in Kipling's Novels*, in MOORE-GILBERT (1996a), 139–162.
- Thomas RICHARDS (1993), *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, London, Verso.
- Edward W. SAID (1979), *Orientalism*, New York, Vintage [*Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek, Budapest, Európa, 2000].
- SÁRI László (2006), *Utószó: a Kipling-rejtély*, in *Kim*, Budapest, Kelet Kiadó, 325–333.
- Jean-Paul SARTRE (1968), *Az undor* [*La nausée*, 1938], ford. RÉZ Pál, Budapest, Magvető.
- Jenny SHARPE (1993), *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sarah SULERI (1992), *The Rhetoric of British India*, Chicago, University of Chicago Press.
- Zohreh T. SULLIVAN (1993), *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Michael TAUSSIG (1993), *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London, Routledge.
- TÖMÖRKÉNY István (1960), *Péter a hóban*, in *Válogatott elbeszélések*, Budapest, Szépirodalmi, 383–388.
- Marina WARNER (1985), *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, London, Picador.
- Slavoj ŽIŽEK (2000), *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, London, Verso.
- Slavoj ŽIŽEK (2002), *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, második kiadás, London, Verso.

KROÓ KATALIN

A boldogság *megtörténe* (?) Csehov *Jonics* című elbeszélésében¹

Műfaj, műnem, nézőpontrendszer

I.

A *Jonics* című elbeszélést az irodalomkritika mind a mai napig a Csehov-novellisztika szöveggyűjteménybe illő mintadarabjának tekinti. A szinte egyöntetű elemzői megítélés szerint e műben a Csehov-elbeszélések egy jelentős korpuszának igen jellemző alaptémája testesül meg, amely komoly kihatással van a poétikai megformálás lehetőségeire. Az adott téma, különböző változatokban megadható meghatározásai szerint, a mindennapiság, a középszerű, szürke élet, az álmok eltékozlása tragédiájaként írható körül,² melynek egyik legmegrendítőbb vonása éppen abban rejlik, hogy a hősök megértési és érzelmi élményeire vonatkoztatva a „tragédia” maga sem képes túllépni a mindennapiság, a középszerűség határait. Ennek megfelelően a drámai kísérletekbe vont kisépikai prózamű³ sem szélesíti ki a drámai műnemiség és műfajiság eszköztárát, nem valósítja meg a tragédia újrafarmálását (ahogyan ez Csehov színpadi műveiben megtörténik). Mindazonáltal mégis újra és újra jelzi a műfaji-műnemi határoosság lehetőségeit (a drámákéval rokonságot mutató poétikai jegyek felmutatásának útján⁴).

A *mindennapi középszerűség* a *Jonics* című elbeszélésben egyfelől olyan stabil állapot, mely mintha a lét egészének reménytelenségét és a létkorlátok átléphetetlenségét sugallná (a Turkin család élete); másfelől a mindennapiság e szürkésege és kilátástalansága – olyan létérzéként, mely a 19. századi orosz irodalom 30-as éveitől kezdődően a környezeti determináltság gondolataként is sokszorosan felvetődik, és korántsem kizárólag a „naturalizmus” poétikai látásmódja, vagy a *fatalizmus* téma kibontásának szellemében problematizálódik – sajátos kifejezési

¹ A tanulmány a „Mikszáth kései kisprózája” (OTKA 68691) című kutatási program keretében működő novellaelemző műhelyben készült.

² Lásd pl. Jurij Scheglov koncepcióját, aki a *valóság rossz befejezettségének* témáján keresztül azonosít egy különálló korpust: ШЕГЛОВ 1986, 181.

³ Thomas Winner a Csehov-szövegeket jellemző szinkretizmus egyik fajtájaként tünteti fel a különböző verbális műfajok együtthatását, melyek a költői, a prózai és a drámai művek területére esnek: WINNER 1977, 156.

⁴ A Csehov-drámák és -elbeszélések témavilágának az összevetését vö. pl. БЕРКОВСКИЙ 1962, 438.

formát ölt. A szóban forgó novellafajtában jellemzően nélkülözhetetlen az a típusú hős, aki szinte a korszak orosz klasszikus regényébe illik: képességei, vágyai és álmai irányultsága szerint feltételezhetően rátalálhatna a mindennapiság állapotából kivezető útra. Ezért is kap hangsúlyos bemutatást a megjelölt témát hordozó novellákban az *életepizód*, amelynek keretei szüzsésen messzemenőig kitágulhatnak, egy hosszabb periódust felölelő, folyamatában fejlődő történe ssor egészét foglalva magukban (gyakran a szerelem alakulását: kibontakozási lehetőségét és megvalósulatlanságát). Az a tény, hogy a hősöknek nem sikerül bejárniuk ezt az utat, noha a lehetőség mintha adva lenne számukra, jelentős szemantikai gazdagodást (valójában: ütközést) von maga után. A lehetőség mint várakozás, a sikertelenség mint a hős kudarca tudatosodik az olvasóban, az így létrejövő szüzsé pedig dinamikus, amennyiben a cselekményvilágban kiemelt szereplő mégis végighalad egy úton, ám ez az út lefelé ívelő (a *Jonics*ban ez felel meg a jól ismert azonosított degradáció folyamatának). A jelentésgazdagodás forrása – az említett ütközés – ennek megfelelően a statikus létállapot és az előre-, illetve visszafelé haladó szereplői életút értelmi konfliktusaként határozható meg, mely végül gondolatilag a mozdulatlanság létérzését és olvasói élményét stabilizálja, de egy *történe ss* keretében. A *mindennapiság létérzése* épp e történe ssbe való belefoglalás útján erősödik meg. A történe ss a kitörés, az álommegvalósítás, és definiáljuk végre az alaptéma mögött rejlő filozófiai kérdésfeltevést: *a boldogság megvalósíthatatlanságának mint eseménynek az útját rögzíti finom árnyalatokban.*

Vissza is érkeztünk az alaptéma kérdéséhez, ahonnan e rövid bevezetőt indítottuk, azt állítva, hogy e téma a kijelölt korpuszban kihatással van a művészi megformálás lehetőségeire, tehát szorosan összefügg bizonyos poétikai jellemzőkkel. Ezek köréből az eddigiekből a következők érintettsége tűnhetett elő: a szereplőhöz tartozó szüzsé típusa (életepizód), mely az élet feltárulkozásának a lehetőségét hordozza. Ez azonban a személyes lét egészéhez viszonyított időleges történe ss marad, beékelődve az *állapotszerűség* uralkodó gondolatába. A *kilátástalan mindennapiság* végső témakicsendülése így mint *élettörténe ss* nyer jelentést és jelentőséget (cáfolva a csehovi, elsősorban a drámapoétikához gyakran kapcsolt kritikai klisé,⁵ miszerint a mindennapi lét eseménytelenségén, a történe ss hiányán alapozódik meg a drámákban a vizsgált novellatípussal rokonságot mutató témakifejtés). Csehov nagyon is a *történe ss* értelméhez kapcsolja ezt a típusú eseménytelenséget, amelynek mélysége éppen akkor tárul fel, ha gondolatban összerendezzük az említett ütközéseket: a hőstípust – a bejárt életút zárópontjával; a poétikailag kiépített várakozást – egy annak ellentmondó (bizonyos esetekben: fordított) történeti megvalósulással és végkifejlettel; a determináltság legyőzhetőségének az ígérését – a létállapot megszilárdulásának a gondolatával; továbbá, most már túllépve a hős, a szüzsé és az olvasói várakozás megformálásának a tényezőiből fakadó értelem-dinamizáláson –, ha számot vetünk a irodalmi szöve grealizáció műfaji-műnemi

⁵ E gondolat bizonyos irányú árnyalásait a *történe ss* fogalmának a jelen tanulmányban foglaltól eltérő meghatározásával vö. Шмид 1994, 151–184.

belső konfliktuspontjaival. Ezek között említettük a tragédia műfajának novella-elbeszélésbe oldását (amire a *Jonics*ban még tematikus szignál is emlékeztet: Shakespeare *Othellója*), valamint azt a műfajinál tágabb műnemi konfliktust, amely az epikus szövegnek a drámai műnemiségre való poétikai reflektálását tükrözi, még-hozzá autopoétikusan (megjegyzendő: arról a drámáról van szó, melyet *csehovi drámaként* határozhatunk meg). E szövegbéli, belső poétikai reflektálás eredményeként érzékeli az olvasó újra és újra az „eseménytelenséget” (a mindennapi lét ritmikusan ismétlődő, „értelmetlen” cselekvés- és történelemeinek a Csehov-drámákból ismert sorba rendezését), vagy a dialógusvezetést (vö. Kotyik [a magyar fordítás szerint: Cica] és Jonics párbeszédét a szerelmi vallomás jelenetében) ahhoz hasonlóan szerkesztettnek, ahogyan azt az író drámaiban fedezhetjük fel. A műfaji-műnemi, időnként súrlódó határosság is dinamizáló erejű tehát, mely elválaszthatatlanul egybekötődik a *meg nem történés történésének* a szemantikai feszültségével (egyben metapoétikai szinten is értelmezhető olvasatot kialakítva). A témakifejtéshez (legtágabban véve: a boldogság megvalósíthatóságának a kérdéséhez) ily módon rendelődik a szereplői alak, a szüzsé, a műfaj, a műnem, s mindezek együttesen mozgásban tartva olyan feszültségteli értelmi konfigurációt alkotnak, amely egyértelműsíti: a *boldogság megtörténhetőségének* a kérdését az elbeszélés e poétikai alakzat egészével, az azon belüli jelentéstörténetekkel válaszolja meg. Nem a hős mint típus, nem is a mögötte felsejlő emberi alkat vagy jellem, és nem is az életút egészének a formálódása hivatott arra, hogy mindazt élénk tárja, ami az elbeszélésben a boldogság elérhetőségéről mondatik. Ám nem is a környezet meghatározó szerepe (determináció) vagy a körülmények alakulása (az élet játékelemei) reprezentálják azokat a tényezőket, amelyek önmagukban vagy egymással alkotott összefüggésük révén felfedhetik a problémakibontás gazdagságát. Mindezek az elemek hangsúlyosan műfaji-műnemi poétikai komponensek által körülhatárolva nyilatkoznak meg, és ezen keresztül a mű egyben folyamatosan a boldogság *ábrázolhatóságának* a lehetőségeire is kérdez. *Megtörténhet-e a boldogság, és az ilyenfajta történés mi módon beszélhető el* – sugallja Csehov a kérdést, hozzátéve ehhez a pontosítást: *az orosz irodalom történetében?* A műfaji-műnemi kérdésfelvetés ugyanis korántsem csak a dráma és epika medrében halad. Ez a meder ott mélyül el igazán, ahol a lírai műnemiség vitathatatlan érvénye felülmúlóvá válik, ami egy konkrétan kiemelt lírai műfaj súlyos jelenlétéhez, az elégia (orosz irodalmi anyagból szövődő) műfaji intertextualitásához kapcsolódik. Félreérthetetlen jelzésül szolgálnak itt azok az idézetek, amelyek Puskin *Éjjel* (*Ночь*) és Delvig *Elégia* (*Элегия*) című költeményeiből kerülnek az elbeszélés szövegébe.

Az elégiai műfaji-műnemi intertextus központi szerepét az mutatja, hogy poétikai összekötő funkcióval rendelkezik, több vonatkozásban is. Először is, az elégiai intertextusok kiemelt cselekményelemekhez kötődnek, vagyis *szemantikai szegmentáló* funkciójuk van az eseménytörténeti ábrázolás síkján, oly módon, hogy részt vesznek egy *átértelmezési* folyamatban. Másfelől, ettől elválaszthatatlanul, általuk valósul meg a műben az a gondolatátfordítás (nevezhetjük ezt jelentés-átkapcsolásnak is), mely a *boldogság megtörténhetőségének* egész témakörét az *idő* problémájába tagolja, elvezetve az olvasatot a novellában nyílt tematizációs for-

mákban felkínált, közvetlen magyarázatoktól és cselekményes indoklásoktól (vö. például *Jonics* ellentmondásossága, jelleme, a környezet hatása stb. – azokról az esetekről van itt szó, amikor az elbeszélésben *témává* válik *Jonics* magatartásának, jellemének, illetve a környezet hatásának a mibenléte) a gondolatilag kifinomultabban megfogalmazott csehovi boldogságértelmezésig (a tematizációs motívációs logika metaforikus motívációs rendbe történő átfordulására gondolhatunk itt). Végül, de nem utolsósorban, az elégiai intertextuális rendszer kulcsszerepet tölt be a Csehov-elbeszélés irodalomtörténeti vonatkozású autopoétikai gondolkodásának a területén is. Az asszociációk síkján mintegy gyűjtőpontként működik: képes egymáshoz közelíteni, összerendezni látszólag eltérő szépirodalmi előzményeket, melyek ugyanakkor megkerülhetetlennek bizonyulnak a novella értelmezése számára. Összegezve tehát, az elégiai intertextusok rendszere olyan szemantikai átértelmező folyamatokat működtet, melyek nyomatékos érvényt biztosítanak a Csehov-mű poétikai önreflexivitásának is.

Az elégiai intertextus irodalomtörténeti vetületű értelmező szerepe annak köszönhető, hogy a boldogságkeresés tipikus szüzséjét mozgató Puskin- és Turgenyev-művek, amelyekre a *Jonics* olvasója a különböző művészi megoldásokon keresztül elevenen emlékezhet (vö. *Anyegin*, *Rugyin*, *Nemesi fészek*), szintén igen erőteljesen mozgatnak elégiai költői anyagot. Az *Anyegin*ben a szerelmi boldogságkeresésnek Lenszkijhez kapcsolódó útja az, amely az elégiai életérzés irodalmi-életbeli lehetőségeit fürkészi (vö. „Elégiája úgy fakad, mint egy természetes patak”, IV/31⁶), és egyben összefűződik *Anyegin* és *Tatjana*⁷ szerelmének a problémájával is. A szerelem beteljesíthetőségére vonatkozó maggondolat *Tatjana* értékelésében így hangzik: „A boldogsághoz mind a ketten / Közel jártunk! De közbeszólt / A sorsom, ő diktálta tettem, / Mely, meglehet, könnyelmű volt.” (VIII/47). Látható, hogy a *sors* jelentése, a körülmények meghatározó szerepe sokkal összetettebben is felmerül az orosz irodalomban, mint ahogy azt a naturális iskola művészi paradigmája és annak Dosztojevszkij és Tolsztoj regényeiig terjedő irodalmi-filozófiai visszhangja érzékelhetővé teszi. A puskini gyökerekből is mélyen táplálkozó turgenyevi regényepoétika példaként említett két műve, a *Rugyin* és a *Nemesi fészek* – az élet-epizódnak olyan kidolgozását kanonizálva, melyet a *Jonics* szüzséjének jellemző vonásai között említettünk fel – szintén középpontba emeli a sors meghatározottságának és a szabad választásnak a lehetőségét. Az említett alkotások nemcsak különféle sorskonceptiókat állítanak elénk, hanem a sorsértelmezések művészi megvalósítási formáit is „bemérik”. Mindez úgy történik, hogy a regények szövegek közötti rendszerében központi helyre kerül az elégiai reflektálás: a *Rugyin*ban ez többek között az ovidiusi *Orpheus*-intertextusban és *A kaukázusi fogoly* című Puskin-poémára visszatekintő intertextus keretében nagy hatóerejű; a *Nemesi fészek*ben Lermontov *Tűnődés* (*Дума*) című filozófiai elégiáján keresztül válik láthatóvá. A bol-

⁶ A *Jevgenyij Anyeginre* fejezet- és strófaszámokkal hivatkozunk a következő kiadás alapján: PUSKIN 1976, 5–200 (Áprily Lajos fordítása).

⁷ *Tatjana* nevének írásában a hivatkozott magyar forrást követjük – K. K.

dogságkeresés elégiai műnemi-műfaji kontextusa a *Jonics*ban emlékeztet az addigra már felhalmozódott orosz irodalomtörténeti és műfaj történeti tapasztalatokra.

A Csehov-novellában megidézett és az említett irodalomtörténeti gondolati közegben is kiemelt szerepű Delvig- és Puskin-elégia funkciójának az értelmezését annak tisztázásával kezdjük, vajon a szöveghivatkozások hogyan kapcsolódnak az eseménytörténeti ábrázoláshoz. A költeményekből vett betű szerinti (részben módosult⁸) idézetek Sztarcevnak a Turkin családhoz kötődő (a Kotyikhoz fűződő viszony keretében alakuló) sorstörténete indulásához tartoznak. „[Míg] enyém nem volt a könnyek helye...” (Delvig⁹) – dúdolja maga Sztarcev a Turkinékkal való első találkozást közvetlenül megelőzően, majd a Turkin házból való távozása után a lányra vonatkozó benyomásait a „Kedves” értékeléssel összefoglalva, hazafelé menet „folyton ezt dudorászta: *Feléd suhan e hang, e sóvár röptű, gyöngéd...*” (Puskin).¹⁰ A megismerkedést helyezi tehát keretbe a két elégia, mintegy előirányozva a szerelem megélésében a kettő közötti gondolati utat, a Delvig-versben foglaltaktól Puskin elégiáig. Az utóbbi, Puskin *Éjjel* című költeménye a szerelemnek versalkotásban történő beteljesedésével zárul.¹¹ A feltételezett csehovi előrejelzési struktúrában ez olyan közlésként is olvasható, mely a Delvig elégiájában kibontott, a szerelmi élményre reflektáló kérdést zárja le. (Delvig *Elégiájának* lírai alanya a vers végén adott megfogalmazása értelmében kifejezetten igyekszik elkerülni a szerelmi szó és érzés felelevenítésének a lehetőségét, mivel az megtöri, újra megbontja a szerelmet egyszer már távozni engedő lélek értékes nyugalmat: „suhánó esztendőik során / rég eltemettem azt. / Könyörüljtek lelkemen, / álmán öröködjetek, / s a szörnyű szót, hogy szerelem / ne hallja tőletek!”). A két elégiai idézet a megismerkedés előtt és után így a szerelmi történetet mint folyamatot kezdi el jelölni, melynek értékelése – épp az idézetek révén – már előre is fut a történet lezárulásához. E lezárulásra az elégiai pretextusokra történő emlékezés keretében két különböző elgondolás szerint tekinthetünk: szó lehet egyfelől a szerelem

⁸ Vö. a Puskin-vershez viszonyítható változtatást: „Твой голос для меня, и ласковый, и томный...” (Csehov), „Мой голос для тебя и ласковый и томный” (Puskin). A forrásokat lásd alább. Az orosz kritikai Csehov-kiadás A. G. Rubinszejn *Éjjel* (*Ночь*) című románcára vonatkozik, melyet a szerző Puskin szavaira írt. E kritikai hivatkozás szerint Csehov a megváltoztatott Puskin-sorban a románc szövegének parafrázisát adja meg. ЧЕХОВ 1986, 368, 28. jegyzet.

⁹ Az orosz kritikai Csehov-kiadás az idézetet Jakovlev Delvig költeményének szavaira íródott románcához köti, vö. *i. m.*, 25. jegyzet.

¹⁰ A *Jonics*ból vett magyar és orosz szövegrészleteket egy külön megjelölt kivételtől eltekintve mindvégig a következő kiadások alapján idézzük: CSEHOV 1975, 356–377 (Lányi Sarolta fordítása); ЧЕХОВ 1986, 24–41. A továbbiakban csak a lapszámokat közöljük az idézetek után, melyek saját szövegkiemeléseinket tartalmazzák. A magyar idézetek forrásaként itt: CSEHOV 1975, 357, 361.

¹¹ A két költemény szövege magyarul és oroszul a tanulmány *Függelékében* található. A művek forrásai magyarul: PUSKIN 1978, 172 (Kardos László fordítása); DELVIG 1978, 177 (Lothár László fordítása); oroszul: ПУШКИН 1985, 51–52; ДЕЛЬВИГ 1991, 305.

bizonyos szempontú emléktelenségéről, amelyet a Delvig-vers *tematikus* kifejtése közvetít (miközben az emlékek szenvedélyes hártása, épp ellenkezőleg, igen átható jelenlétükről tanúskodik); másfelől szó lehet a szerelem alkotásba történő átlényegítéséről, pontosabban: abban való (újra)megtestesüléséről, a Puskin-vers nyomán. Az intertextuális előrejelzés (a két idézet egymáshoz való viszonya) mint-ha az utóbbit hitelesítené. Ez esetben azonban a szerelmi történet kimenetelére (a történet lezárulta utáni szakaszra) vonatkozó várakozás kiépülésének megint csak az a szerepe, hogy az olvasót megcsalja. *Jonics* sokkal inkább a Delvig-vers tematizációs logikáját fogja beteljesíteni, amikor a Csehov-elbeszélés kétszeresen felmutatja a szerelemtől tanúskodó szó elutasítását: több év elteltével a hős már nem hajlandó megismételni szerelmi vallomását (nem is érez szerelmet¹²); amikor pedig sok évvel később a klubban időnként Turkinékra terelődik a társalgás, csak ennyit mond: „Melyik Turkinről beszél? Akinek a lánya zongorázik, igen?” (376; vö. „Vacsora közben nagy néha beleszól a többiek beszélgetésébe: – Mi az? Kiről van szó?”, uo.¹³). Sztarcev tehát nem ismétli meg a szerelmi szót – lásd Delvignél a felszínen futó tematizációt: „s a szörnyű szót, hogy szerelem / ne hallja tőletek [szó szerinti fordításban: *ne ismételjétek meg neki*, tehát: *a léleknek – K. K.*]!” / „И слова страшного люблю / Не повторяйте ей [душе – K. K.]”. Így kiéleződik a Puskin-vers szemantikai beteljesíthetlensége az *Éjjel* utolsó sorának intertextuális kiiktatásával – vö. ott: „szeretlek, kedvesem... tied vagyok... tied...” / „Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!...”.

Mindezek alapján mondható, hogy az elégiai intertextuális keret mint megelőlegező tartalmú (anticipáló) struktúra, és a benne foglalt tartalom érvénytelenítése – értelmi viszonyt alkotva – éppen úgy működik, mint a hős formátumában rejlő lehetőség és magának a sorsnak a kimenetele közötti ellentét. Így a fent említett gondolati ütközések valóban egy alakzat egészében jönnek létre, melynek elidegeníthetetlen része a műfaji-műnemi komponens. (A dráma vonatkozásában elég

¹² A korábbi szerelmi vallomást A. A. Szmirnov a Delvig-versben említett „szörnyű szó” kimondásaként értelmezi. Vö. СМІРНОВ 1998, 98.

¹³ Ezzel összhangban áll a szó és a *hang* motívumának kifejtése a novellában. *Jonics* „rekedten *morogja* [...] *hangja* – nyilván elhájasodása következtében – *nagyon megváltozott, éles és sipító lett*... Megváltozott a jelleme is: ingerült lett és civakodó [...] *kellemetlen hangon rikácsol*.” A szerelmi történetre vonatkozóan ez az ellenpólusa annak a folyamatnak, mely a szó *kimondatásának és kimondásának* a vágyát részletezi. A kifejtési sor legfontosabb komponense Kotyik *szavának* és a *szerelemnek* a jelentésszomszédsága: „– Mit kíván? – kérdezte Jekatyerina Ivanovna száraz, tárgyilagos hangon. – Egy hete nem láttam, *nem hallottam a hangját. Mondjon* valamit, bármit, *szomjazom a hangjára*. [...] *Kérem, meséljen* valamit! – *mondta* gyöngéden.” (362, 363). Idetartozik a szerelmi vallomás kimondásának a beszédmód témájára való felfűzöttsége is: „De minek is ide a hosszú *bevezetés, szép szavak*? Főlösképpen itt az *ékezzólás*. Az én szerelmem határtalan... *Kérem, könyörgök magának – mondta ki végre Sztarcev* –, legyen a feleségem!” (368). Vö. Kotyik visszatérése után a lánynak az első találkozás alkalmával megfogalmazott gondolataival: „Hallgattak. [...] – [...] Azt hittem, *ki nem fogunk a szóból* reggelig, maga meg én” (372).

arra emlékeznünk, ahogyan Kotyik elutasítása Sztarcevből a következő érzést és értékelést hívja elő: „Nehezen fért a fejébe, hogy sóvár álmodozása, reménykedése ilyen ostoba véget ér, *akárcsak valami műkedvelő színielőadás...*”, 369). A mondottakhoz ugyanakkor azt is rögtön hozzá kell tenni, hogy a jelentésperspektívák szinte minden esetben megkettőződnek, aminek velejárója (más oldalról fogalmazva: részben kiváltó oka) a tematizáció síkján és a modalitásformálás területén megnyilatkozó állandó kettősség. Jelen szövegrész esetében ezt egyértelműen felfedi a folytatás: „És a legjobban önmagát sajnálta, kárba vezett, szép szerelmét – úgy, de úgy sajnálta, hogy talán legszívesebben felzokogott volna [vö. elégiai modalitás-érvényesítés, drámai katarziskifejtési lehetőség – K. K.], vagy esernyőjével jól hátba vágta volna Pantyelejmont [vö. ironikus modalitás megnyitási lehetősége, mely a későbbi degradációfolyamatot készíti elő – K. K.]” (369). A szép szerelem elvesztése feletti vigasztalan búslakodás, majd a szomorkodásnak a feltételezett sztarcevi mozdulatreakció megjelölésével a műfaj, műnem, modalitás szintjén (és nem utolsósorban a tematizáció síkján) zajló hiteltelenítése olyan ütközést jelent, mely magához a szerelemhez és annak személyes átéléséhez is odafűzi a jelentésperspektíva-kettőzést. (Szerelmes-e Sztarcev? Tényleg előremutatóak, távlatosak-e álmai? – vö. a szerelmi vallomás előtt: „Az átvirrasztott éjszaka után furcsa révületbe esett, mintha valami édes álomitalt nyelt volna; ködös, de kellemes, langymeleg érzés lett úrrá szívéen, de ugyanakkor agyának egy hideg, nehézkes része így tűnődött: »Állj meg, amíg nem késő! Hátha mégsem hozzád való! [...]«”, 366; az elutasítás után: „Sztarcevnek már nem vert oly hevesen a szíve. Mihelyt kiért a klubépületből, első dolga volt, hogy lerántotta magáról a kemény, magas gallért, és teli tüdővel fellélegzett”, 368). Sztarcev teljes három napot gyötrődik, és a hármas szám itt már ironikusan reflektálódik a bibliai Jónás-történetre. (Az elbeszélés e pontjától motiválódik, hogy Sztarcevből végül Jonics-Jónás lesz, és ezzel Jónás bibliai-intertextuális figurája is kettős perspektívába vonódik.) Az „élégiai” bánatnak a modalitás-devalválása harmonizál a hős kendőzetlenül megfogalmazódó ítéletével, miszerint: „Később, ha olykor eszébe jutott, hogyan kóborolt a temetőben, vagy hogy járta be a várost kölcsön frakkért, lomhán kinyújtózott, és efféle morgott magában: – Azt a sok jövést-menést hozzá!” (369). Az emlékre vonatkozó ítélettartalom itt lényegbevágóan minősíti Sztarcev hajdani érzését a temetőjelenet végén: –„Elfáradtam nagyon, alig állok a lábamon – mondta Pantyelejmonnak. S jóleső kényelemmel a kocsiba telepedve gondolta: »Kár, hogy kezdek elhízni!«” (366). Pantyelejmon alakja egyben a Sztarcev gazdagodásáról és elhízásáról (életének középszerűvé válásáról) hírt adó jelsor eleme, ahogyan az esernyő mint durva ütőszerszám annak a botnak a bevezető motívuma, amellyel az érdemi, igazi szó helyett Sztarcev majd a betegeit kínozza (a szerelmi szó elvesztésének a motívumfejlődési sorába illeszkedően).

A Sztarcev alakjához kötött kettős perspektíva, melyet szinte névembléma-értékűen fejez ki az igyekvő (*стараться*), szenvedélyes (*страсть*) Sztarcev és az anti-Jónás „Jonics” nevének megjelenítése – mely utóbbi a passzív, a szókimondás jelentőségével összefűzött feltámadásnak ellentmondó hős útját jelöli már –, a Csehov-novellában nem kizárólag tematizáló motiváló erejének köszönhetően

válík az értelmezések lehetőségét szabályozó poétikai elemmé. Tematizáló motíváló erővel a degradációtörténet végigvezetése tekintetében rendelkezik, mely mögött, mint láthattuk, műfaji-műnemi-modalitásbeli viszonyok érzékeny megteremtése, poétikai szövevénye tapintható ki. A *boldogság megtörténhetőségének* csehovi gondolat kibontását és olvasói interpretációját ugyanakkor alapvetően határozza meg az, hogy maguk a megidézett elégiai pretextusok is (különösen a Delvig-költemény) lényegesen összetettebbek, mint ahogy azt a felszíni téma megjelenítésre támaszkodó előrejelzési struktúra feltételezni engedi. Tovább árnyalja a képet még az is, hogy a betű szerinti idézésben szereplő és asszociálódó elégiai verselemek mellett a szerelmi történet alakulásának más szakaszaihoz is – elsősorban a temetőjelenethez – hozzárendelődnek a két költeményből ismert részletek, motívumok. Ám ami ennél is fontosabb: az említettek eredményeképpen a boldogság megtörténhetőségének a problémája egy sokkal tágabb gondolati kifejtési rendbe vonódik, mint amit egy bizonyos korlátozó magyarázó logika elemei biztosítanak, azé a logikáé, amelynek szellemében az érvelés Sztarcev alkotának ellentmondásosságán vagy a körülmények alakulására történő hivatkozhatóságon, esetleg a környezet mindent elnyelő közepszerűségén alapozódna meg. Az említett tágasabb gondolati rend úgy nyílik fel, hogy a műfaj-műnem-modalitás problémakörébe ágyazott boldogság filozófiai kérdésére *az időhöz való viszonyulás* gondolata válaszol. A következőkben ennek módját szeretnénk tanulmányozni. Ehhez azonban először az szükséges, hogy körvonalazzunk egy négytagú szövegek közötti hivatkozási rendszert.

II.

Vizsgálódásunk középpontja a továbbiakban a második fejezetbeli temetőjelenet, melyet a szakirodalom jó néhányszor tanulmányozott már. Az elemzők körében egyetértés mutatkozik abban a tekintetben, hogy a szóban forgó leírás a Csehov-elbeszélés legpoétikusabb részét alkotja, és magát Sztarcevet az élet lényegét megértő és átélő szubjektumként jelöli meg.¹⁴ A legfrissebb tanulmányok, noha más-más megközelítésből, Sztarcevet az adott ábrázolás alapján a *költő* alak ismérveivel felruházott hősként kezelik (vö. például a *romantikus költő vs. dekadens költő* ellentmondás felállítását: ДОМАНСКИЙ 2006). A. A. Szmirnov a holtak alakjának képzeletbeli megelevenítését a temetőjelenetben Puskin *Éjjel* című verse kibontásának tekinti (mely átmeneti vonásként kötődik Sztarcev alakjához), míg a Delvig-vers jelenlétét a szereplő egész életútjának „objektív-romantikus” jelölőjeként azonosítja (e szerint az életút kezdetét a szerelemnek és a költészetnek az orosz romantikus lírában hirdetett egysége jellemezné, majd a belső lelki forrásokat a minden-

¹⁴ Más-más aspektusokból lásd pl. Ovszjanyiko-Kulikovszkijt már a 20. század első évtizedeiben: ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ 1989; vö. szintén: RAYFIELD 1975, 196–197; ЦИЛЕВИЧ 1976, 223; ТЮПА 1989, 55; ЗОРКАЯ 1998, 172–174; СМЕРНОВ 1998; ДОМАНСКИЙ 2006.

napok kiszikkasztják, s ennek következtében a halál az alantasságtól és az „anti-esztétikai” mindennapiság félelmétől szabadítja meg a költőt. СМЕРНОВ 1998, 97). A kiemelt kritikai példák egyben jelzik a Csehov-elbeszélés interpretációjának azt az irányát is, mely az etikai gondolatkörben fogant értelmezést egyre inkább elvezeti az elbeszélésben megjelenített esztétikai (általunk most „meta-poétikai”-ként behatárolt) kérdéskör feltárása felé.

A következőkben megközelítésünk – végső célja szerint – arra irányul, hogy a temetőjelenetre összpontosítva a boldogságértelmezésnek bizonyos időmotívumaira fordítsunk figyelmet. Ezek egyszerre hivatottak arra, hogy narratív láncolatként tegyék olvashatóvá a csehovi *boldogság* meghatározást, valamint arra, hogy egyidejűleg filozófiai és poétikai tartalommal töltsék meg a *boldogság* fogalmát. A *boldogság* narrativizálásának és az időmotívumok új tartalomba való átfordításának az eredőjében bontakozik ki a *boldogság megtörténhetőségének* a gondolata, a vizsgált műfaji-műnemi poétikai kereteken belül. Ennek megértéséhez bizonyul elengedhetetlennek a temetőkereti jelenet legkiemelkedőbb intertextuális komponenseinek a vázolója.

Az intertextuális szövegformáláshoz kötődő időproblematika kifejtése azzal kezdődik, hogy a temetőkeret kapujáról kiderül: *időkapu*, melynek jelentése evangéliumi szöveghelybe ékelődik. „Az örök világosság fényeskedjék nekik...” – olvashatjuk Lányi Sarolta Jonics-fordításának egyik közlésében (CSEHOV 1960, 1044), majd a módosított változat így hangzik: „Feltámadunk...” (364). Az orosz eredeti szerint: „Грядет час, в онъ же...” (Csehov megidézésében: 31, vö. János 5,28 [–29]) – magyar változatban: „eljő az óra”, az evangéliumi folytatás pedig így szól: „a melyben mindazok, a kik a koporsókban vannak, meghallják az ő szavát. És kijőnek”.¹⁵ Az *óra eljövetele a feltámadás* eszményéhez kötődik, mely az evangéliumi szövegben a *kijövetel* motívumával (tágabb kontextusban pedig a csodátév gyógyítás *felkelés* motívumával) fonódik egybe. A feltámadás megérkeztek az idő tengelyére (az eljövő órára) vetített előrejelzése az evangéliumi szöveghelyből mozgósítja az ottani *szókimondás és szómeghallgatás* gondolatát is, melynek jelentősége abban áll, hogy az egyben a Puskin- és a Delvig-elégia közös tartománya. Az evangéliumban Isten fiát kell meghallgatni és meghallani, Delvignél az „elmúlt napok dalai”, a „hangok” fenyegetnek azzal, hogy lerombolják az alvó lélek békéjét a szerelmi vallomás akusztikus emlékével. Puskinnál a lírai alany hangja patakként „csörgedező” versében hallik, mígnem megtelik a kedves hangjával, akinek, Delvig versétől eltérően (vö. „s a szörnyű szót, hogy szerelem ne hallja tőletek!”) ki szabad mondanía, hogy „szeretlek, kedvesem... tied vagyok... tied...”. A két elégiában a vizuális megidézés érvénye nem egyforma. Delvignél ez sokkal gyengébb, mint az akusztikus emlékezés nyoma („Völgy és erdő feledve rég, s a kedves szemsugár”). Puskinnál viszont a magányos gyertya szelíd motívumából igen hangsúlyosan nő ki a kedves látványa, akinek két szeme „fényesen csillogja át az

¹⁵ A Bibliából vett magyar idézeteket mindvégig Károli Gáspár fordítása alapján közöljük, saját szövegkiemeléseinkkel – K. K.

éjet”, amikor a lírai alanyra rá is mosolyog. Csehov vizsgált elégiai szöveghelye a Puskinnál és Delvignél egyformán fontos akusztikai megidézéseket egységbe fogva az utalt evangéliumi résszel olyan konnotációs bázist hoz létre az elődművekre való emlékezés poétikai terében, amely az evangéliumi idézetre („eljő az óra”) testálja a mögötte rejlő bibliai szövegből ismert igen hangsúlyos *szómeghallgatás* motívumának a konnotációs/asszociatív beidézését. (Az adott részben egyik elégiából sem találhatunk szó szerinti idézetet). Ez szemantikailag összekapcsolódik a Sztarcev képzeletében megelevenedő halottakkal, az ő vizuális megjelenítésükkel. Mi több, mivel a megelevenedés az evangéliumi kontextusban a *felállás* rejtettebb metaforájával közvetített *feltámadásként* körvonalazódik, a szövegbe hívódik a Jonics nevén keresztül később egyértelműen mozgósított Jónás-történet is, azzal a hőssel, akinek végre tényleg *fel kell kelnie* (a baj az, hogy Jónás „nagy alvó”), és meg kell szólítania az Istent, illetve őt meghallgatva, megértenie tanítása lényegét.

Az *álom elűzésének* a jelentésére ráépülő *feltámadás* így a vizsgált Csehov-részletben kettős, ó- és újszövetségi bibliai kontextusban jelölt (Jónásnak éppúgy fel kell támadnia, ahogyan János evangéliuma szerint a koporsóban fekvő halottaknak). Mindez ugyanakkor az elégiai környezetben jelentése tekintetében újraértékelődik. Delvig versében a lírai alany könyörög, hogy „lelkének nyugodt *álmát*” („сон”) ne zavarja meg a vallomás emléke; Puskinnál épp ellenkezőleg: az *álmatlanság* a vers megszületése zálogának bizonyul. (A Puskin-életmű egészében a *бессонница* [álmatlanság] a költői teremtés, alkotás motívuma). Sztarcev éjjel kettőig járja a temetőt, majd egy „átvirrasztott éjszaka” után („после бессонной ночи”, 32) megy leánykérőbe. Ehhez az álmatlansághoz kötődnek az ihlet szemantikai jegyei: „Az átvirrasztott éjszaka után furcsa révületbe esett, mintha valami édes *álomitalt* [успыляющим, 32] nyelt volna; ködös, de kellemes, langymeleg érzés lett úrrá szívében, de [...]” (366). A fizikai álmatlanságban fogant ihlet-álomról van itt szó. Ez megfelel annak a kettősségnek, mely a temetőjelenet szövegszerű megformálásában az álmos és álmatag világból kibontakozó megelevenedés mikrotörténeteként ölt testet: a temető sötét, éjszakai, álomitas („сонные”, 31) falombok népesítik be. A bölcső ebben a környezetben nemcsak a kezdet, hanem az álomba ringatás metaforája is. A halottak földben nyugvásának örök álmából emelkedik ki gondolatilag Sztarcev feltámadás-látomása, melyhez később (vö. 3. fejezet) a költői ihlet jegyeit rendeli az elbeszélés. A temetőjelenetben végbemenő belső történés így az a *feltámadás*, mely a mozdíthatatlan, nyugodt, örök álmat (a halált) valamiféle emberi teremtőerő eredményeképpen (vö. álmatlanság) fordítja át eleven életbe (belső látomás). Ehhez a négy említett intertextus révén (Jónás-történet, János evangéliuma, Delvig, Puskin) többszörösen a *szó meghallgatásának és megformálásának* a problémája kapcsolódik a műben.

Arra lehetünk továbbá figyelmesek, hogy ha a pretextusokban mégoly eltérő gondolkörnyezetben merülnek is fel e megnevezett motívum különféle változatai, értelmük egy különleges közös jegyen keresztül fűződik egybe a szövegtől utalások rendszerében. A megidézett bibliai részekben ezt a szemantikai jegyet a *közvetítés* gondolata alkotja. Jónásnak mintegy *közvetítenie* kell a bajba jutott hajósok és az ő Istene között, ahogyan Ninive és az Isten között is. Éppúgy össze-

kötő szerepe van a világ feltámasztásában (mely elválaszthatatlanul összetartozik az ő személyes feltámadásával, a lehetőséggel és reá irányuló kötelezettségével), mint ahogyan Jézusnak is, aki lényegileg arról beszél, hogy „önmagában vett élete” az Isten és az emberi hit között közvetít (vö. János 5, 19–27; annál is fontosabb e bibliai szöveghely, mivel 25. verse megelőlegezi a Csehov által megidézett 28–29. verset: „Bizony-bizony mondom néktek, hogy *eljő az idő, és az most nagyon*, mikor a halottak *hallják* az Isten Fiának *szavát, és a kik hallják, élnek.*”) A közvetítés gondolatának a csehovi intertextus szempontjából legfontosabb tematikus hangsúlyát az a 37. vers adja, amely a szó *meghallgatásának* a problémaköréhez hozzátartozó *látást*: „A ki elküldött engem, maga az Atya is bizonyoságot tett rólam. *Sem hangját nem hallottátok soha, sem ábrázatát nem láttátok*”.

Puskin és Delvig versében a feltámadás és feltámasztás beteljesítésének a *sze­mantikai* feltételeként adott *közvetítés* éppen ennek az evangéliumbeli asszociációs hídnak a túloldalán nyílik meg. Ahogy megállapítottuk, az értelemformálódás poétikai tengelyét mindkét költeményben a szóhoz és a látványhoz való viszony­nak mint folyamatnak az alakulása hozza létre. Puskin és Delvig elégiájában az evangéliumi szövegekhez mért óriási különbség abban mutatkozik meg, hogy e viszony – maga szolgálván közvetítőül a hajdan átélt, régmúlt szerelem (vö. elmúlás) és e szerelem emléke (vö. a szerelem feltámasztása) között – hatványozottan *sze­mélyessé* sűrűsödik. A látás és a hallás magához a lírai szubjektumhoz kötődik, aki ezen keresztül – saját belső látásának és hallásának a közegében és terében – támasztja fel lényének azt a részét, mely nem szolgáltatható ki a halálnak (a szerelmet az emlékezés alanya nem *tudja* – Delvig –, vagy nem *akarja* – Puskin – átengedni az elmúlásnak). Az ó- és újszövetségi pretextusokban Jónás és Jézus feltámadása kizárólag úgy lehetséges, ha – közvetítőként – ők maguk is életre támasztanak, és ekként feltámasztó hősökké válnak. (Innen is magyarázható a jelen és a jövő időperspektívájának egybefonódása [*eljő az idő, és az most nagyon*], ami Csehov elbeszélésében, teljes kifejtéséhez jutva, igen nagy jelentőségűvé lesz.) Puskinnál és Delvignél az ennek megfeleltethető közvetítő aktus a lírai szubjektumnak a látványhoz és a hanghoz való változó, előremozgó relációjában ölt testet, ami a lehető legfelfokozottabb kölcsönviszonyként mutatkozik meg. A látvány és a hang mintegy küzdelmet folytat a lírai szubjektummal: János evangéliumában feltámadás­képpen *a soha nem látotthoz és nem hallotthoz* kell eljutni Jézus közvetítésével; a Jónás-történetben *a nem hallott* egészen másképpen tematizálódik (Jónást megszólítja az Isten, és neki is meg kell szólítania az Istent, valamint vö. „Avagy nem az vala az én *mondásom*, mikor még az én hazámban valék?”, 4,2), a *nem látott* gondolata pedig nem rendelkezik tematizációs formával. Mindazonáltal egyértelmű, hogy Jónásnak a megértéshez kell eljutnia, ebben rejlik feltámadásának a lényege, amely a szómeghallgatás és szóformálás cselekedetében mehet csak végbe. Puskin és Delvig költeményében az evangéliumi *soha nem látotthoz és nem hallotthoz* való megérkezésnek megfelelő beteljesülés a lírai alanyt az elmúlt szerelemtől a vizuális és akusztikus emlékeken át egy új formájú létélményhez vezet el. Magát az utat mindkét lírai pretextus a hanggal és a látvánnyal való olyan igen szoros és

eleven dialógusként mutatja be, melynek ábrázolásától elidegeníthetetlen bizonyos időrelációk végiggondolása.

A Csehov-elbeszélésben a boldogság értelmének azt a narrativizálási lehetőségét, mely filozófiai gondolatba fordítja az időt, és a boldogságot mint *történeli lehetőséget* állítja elének kérdésként, a Delvig-elégia biztosítja. E vers poétikai jelenlétéből, kompozíciójának időmotívumokban érzékelhető sűrítéséből, átfordításaiból adódik a boldogság időben való elgondolhatóságának a szemantikai kifejtése.

Az *Elégia* első versszaka a háromszoros ismétlődés szerkezetében helyezi előtérbe a „когда” (mikor, amikor) időhatározószót, aminek tetőpontja a következő utólagos fohász: „s míg enyém / nem volt [Когда еще я не...] a könny-kehely – / az árnyak világába én / mért is nem mentem el!” A *szerelem-élet-halál* gondolat-sávját e témamegformálás nyíltan a *még meg nem történés* utólag előretekintő nézőpontjából építi ki, melynek során a *szerelem* (élet: az élet kelyhe) ↔ *halál* oppozíció („halál vagy szerelem”, az orosz szövegben szó szerint: „meghalni vagy szeretni”) utólagosan látszólag a halál választásával zárul. A szerelemelőttiségnek és -utániságnak a perspektívapontjait formálja ívvé a második strófa, mely a szerelem elmúltát hosszú periódussá avatva vezet a visszaemlékező jelen pillanatáig. A harmadik versszak a kiterjedt időszakossá bővült múltat az élmény elvesztése mentén szegmentálja, amennyiben a lírai alanyról kimondja, hogy már rég elbúcsúzott a hajdan volt szerelemtől („rég eltemettem azt” / „Простился я давно”). A belsőhang-emlékezés ugyanakkor folytonos történetként köti ismét össze a szerelem idejét a jelennel, melyből az emlékező lírai szubjektum a szerelem előtti és a jelenbéli emlékezés után következő időszakokra is kitekint. Az utóbbira annyiban, amennyiben megismétlődhet/-lődik a szerelem a lélekben, ami az adott időkontextusban értelemszerűen egy új periódust nyit meg, a történet egész folyamatának egyes fázisait ide értve. (Megismétlődik a szerelem, melyet most még jó időben igyekszik elkerülni az érzés letéteményese, mivel azonban már menekülésében is *átélő* szubjektum ő, így valójában a múltbéli történet egészét ismétli meg). Az ismétlés nem pontszerű, hanem időtartamot tölt meg (a jel, a dallamok hangja szilárdan bevésődött az emlékezetbe) – az átélés ismétlése tehát *folytonosság* jegye, és végső soron a szerelem múlhatatlanságáról szól. Míg a témafelzárón a kikerülhetőség utólagos gondolata és a menekülés látszólag jó időben megvalósítható érzelmi cselekménye jelenik meg, ténylegesen a vers egésze a szerelem elpusztíthatatlanságáról szól, és arról, hogy nincs választás: a halál vagy a szerelem („meghalni vagy szeretni”) egy és ugyanaz. A versben a meghalás vágyát, illetve a szerelemnek a halálhoz mérhetőségét maga a szerelem szüli, és épp ez a szerelem a záloga annak, hogy nem lehet már meghalni. A szerelemben megtestesülő élet örökérvényűvé válik. Akkor is, amikor vágy formájában törekszik a lélek a boldogság beteljesítésére (vö. a költemény 2. és 3. sorát szó szerinti, a megadott magyar fordításától gyökeresen eltérő értelmében: „Amikor a vágyak és az álmok hozzád [értsd: lelkem – K. K.] tolultak, hogy éljenek” – az *előttiség* időperspektívája); és akkor is, amikor a szerelemnek a lélekben megtestesülő lenyomatáról ad számot az emlékező szubjektum (az *utániség* időperspektívája). A jövőbeli távlat (mely *már* a jelen, vö. még egyszer az evangéliumi konnotációval: *eljö az idő, és*

az *most* *vagy*on), hihetetlenül erőteljes érzelmi reakciót hív elő: a „szeretlek” állapot *szörnyű*, mondja Delvig, az elégiai *vers*helyzetben újra (vagy: mindig is?) benne lévén a szerelem állapotában. Egyebek mellett a strófazáró emocionális felkiáltó mondatok adnak hírt az érzés elevenségéről, jelenbeli szenvedélyességéről, mely nem mérsékeltebb, mint amikor még az álmok tolultak a lélek felé, és el kellett volna indulni az árnyékvilágba. Az érzésről maradt hangemlékek éppen úgy nekitámadnak a léleknek, mint az odatoluló hajdani álmok. Az orosz eredetiben feltűnő a *léleknek való nekimenést / a lélekhez intézett támadást* jelölő részes eset mindhárom strófában való használata (1. vsz. 4. sor: „*К тебе теснились жить*”; 2. vsz. 8. sor: „*Мне слух мой сохранил!*”; 3. vsz. 8. sor: „*Не повторяйте ей!*”). E hármas szintaktikai ismétlés keretében kap hangot a lírai én halálba indulásának nyomatékos gondolata, mely a jelenbeli emlékezés során szerez igazi hatóerőt magának („az árnyak világába én / mért is nem mentem el!” / „*Зачем тогда [...] К теньям не отбыл я!*”). Az *árnyak világába való távozás* gondolatáért pedig az orosz „*отбыть*” kifejezés felel, mely a *létezés* igéjét tartalmazza. A Delvig-vers mindezek okán a *lét metaforájaként álló szerelem* olyan erőteljes igenlését juttatja érvényre, amely egybeköti a szerelemelőttiség és a szerelemutániség állapotait az emlékezési szakaszok folytonos sorában (lásd először a szerelem hangjaira történő emlékezést, majd az akusztikus emlékekre való reflektálást). E sor összefüggő, időben kibomló történetté avatja a szerelmet. Olyan történetté, melynek belső feszültségében szemantikailag egybeér a szerelem és a halál, az előtt és az után, az átélés és az emlékezés, a szerelem boldogsága („*счастье*”), szomorúsága („*слезы*”) és szörnyűsége („*страшное*”), és végső soron a lélek átmeneti szendersége („*сон души*”) és mégis mindig folytonos elevensége. A vers egésze mindenfajta nyílt tematizációnak ellentmondóan („*suhanó esztendők során / rég eltemettem azt*”; „*lelkemen, / álmán örködjetek*”) azt sugallja, hogy az emberi boldogság fogalma nem körvonalazható önmagában, a *lét intenzitása* az, ami történetté állhat össze. A lét felfokozottságának, hatóereje elevenségének ez a megfellebbezhetetlen gondolata foglalja keretbe az időszegmentumokat, azok egymásra vetítésével beszélve a létezésnek arról az állapotáról, melynek az átélő és emlékező alany igen aktív részese.

Puskin *Éjjel* című elégiája hasonló intenzitáshoz köti a szerelmet átélhetővé tevő és beteljesítő vers születését, létezési formák és idősíkok egyidejű jelenvalóságát emelve érvényre, amelyben elmosódik a különböző létszférák és -módok közötti határ. Ebben a költeményben is a létezéseknek eme egybecsendüléseiben (metaforaként lásd a lírai alany által kezdeményezett hang visszaérkezését a szeretett kedves vallomása formájában) szikrázik ki az élet heves átélése, és tárul fel annak sűrűsége. A rezignáció felszámolódik. A költeményben tematikus megfogalmazás útján nem meghatározott *boldogság lehetősége* a létmódok és idősíkok aktív összetalálkozásában merül fel és valósul meg.

Az elégiai intertextusok erős jelenléte a *Jonics* temetőjelenetében felnagyítja azt a megfeleltetési sort, mely Sztarcev érzésével motiválja a temető időkapuján keresztül történő belépést. Az elbeszélés második fejezetében Sztarcev alakjához éppen azt a három érzést-modalitást kapcsolja a szöveg, amely majd a temető-

locus sajátja lesz. Az első vallomási kísérlethez társuló fontos hangulati elem az őszi kert, amely csöndes („тихо”), szomorú („грустно”) és sötét („темные”) (29). Ám ami még ennél is fontosabb: a kert „öreg”, ahol is az orosz jelző, a „старый” (vö. „в старом саду”, uo.) Sztarcev nevéhez kapcsolódik. Ehhez hasonlóan tesz a hős vallomást szerelmi szenvedéséről (vö. *страдание* – ismét a Sztarcev név szemantikai jegye, vö. uo.), majd kezdeményezi a Puskin-vers kiinduló helyzetére emlékeztetve a kedvestől várt cselekedetet, azt, hogy hangjával megszólítsa őt: „Mondjon valamit, bármit, szomjazom a hangjára” (362). A „szomjazás” egyik nyelvi kifejezője a „страстно хочу” (29 – *szenvedélyesen* akarom), melyben a *страстно* megint csak Sztarcev nevének szemantikai jegye. Az itt megjelenő névattribútumok a *старый* (öreg), *страдание* (szenvedés) és *страсть* (szenvedély). A *старый* jelentésébe az adott kontextusban „behallatszik” a *стараться*, az *igyekevs*, *törekvés* értelme is. Mindez átértékeli a csendes, szomorkás, sötét kert motívumüzenetét. A *halott természet*, a *lebullott falevelek* locusa („A fásor alatt száraz levélszőnyegbe süppedt a láb”, 362) az erőteljes törekvés helyszínévé, szenvedéllyé és szenvedéssé alakul, melynek letéteményese Sztarcev. Ezekkel a tulajdonságokkal felruházva halad keresztül a hős a temető időkapuján, és szembeesül azzal az élménnyel, melynek intertextuális auráját Delvig és Puskin elégiái teremtik meg. Az átélés elevenségét kiemeli a *страсть* (szenvedély) tematizálása. Ott vannak a lét- és időszférák átlépésének elemei, az élet ígérete, a visszaemlékezés és a képzelet, a bölcső és a koporsó, többszörös gondolati átváltozás az élet és a halál viszonylatában, az idegen és a saját élet, halál, szerelem reflektálása, valamint az ezekhez társuló hangulatok, modalitások. Ugyanakkor a szöveg nyomatékosá teszi az „itt látott először életében” és a „sohasem lát többé” (364, vö. „больше уже не”, 31) ellentétét, melyet az egész mű időmotívumai az élettörténet kontextusára vonatkoztatva többszörös ismétléssel hitelesítenek és narrativizálnak, időben kifejtett történetet alkotva velük (lásd például „gyalogosan ment, még nem volt kocsija”, 357; „Már volt saját fogata és egy bársonymellényes kocsisa”, 364 stb.¹⁶). Az *első élmény* értelmében szerepel a *korábban még nem* gyűjtőmotívum, mely nyilvánvalóan a Delvig-verset idézi, ahogyan azt a szöveg nyíltan be is ismeri a Turkinéknál tett első látogatás leírásának előzményeként: „míg enyém nem volt a könnyekhely”.

Sztarcevnek a kritikai irodalomban egyetértéssel emlegetett poétikusságát a temetőjelenetben az elemzésből nyert tapasztalatok szerint a létszférák és létmódok határosságba vonásának átható volta és átélési elevensége alapozza meg, aminek alapja az időélményként értelmezett élet és halál oda-vissza irányú szemantikai mozgatása (pl. a halottak feltámadnak, Sztarcev pedig saját magát földbe temetett halottnak képzele). A temetőjelenet leírása nemcsak az első vallomási kísérlet helyszínéül szolgáló őszi kerttel mutat rokonságot. Motívumkészletén keresztül vonatkozási pontként kezeli azt a jelenetábrázolást is,¹⁷ melynek keretében a Turkin

¹⁶ A motívumról vö. ЦИЛЕВИЧ 1976, 221.

¹⁷ Vö. МИХАЙЛОВИЧ 1993, 103–114.

ház asszonya, Vera Joszifovna felolvasásának a bemutatása zajlik. Ennek alapján körvonalazódik az a kérdés, hogy mi létezik az életben, és mi a művészetben (Vera Joszifovna csupa olyasmiről olvas, „ami az életben sohasem fordul elő” [358], vö. később: „az énekkar pótolta azt, ami nem volt a regényben, de az életben igenis előfordul”, 359). A *létezés tere* az, ami itt tematizálódik. A létezésé, mely a Csehov-hősök útkeresésében a boldogság megtalálására irányul. A temetőjelenet azonban mást mond. A létezés terei egymásra íródhatnak, és kell is íródniuk, ha e létezés sűrűségét és hatóerejét élet-halál-szerelem megélése adja. Az egymásra íródás legszemléletesebb meghatározása mindazonáltal a *Jonics*ban végighúzott időtengelyen kristályosodik ki. A létezés megtörténhetősége a *még nem* és a *már nem* periódusoknak olyan egymásba illesztéseként, mintegy sűrítő egymásba oldásaként jelölődik ki, amely folytonosnak mutatja az időt és abban a történetkibontást, vagyis folyamattá avatja a létezést, egymásra rétegezve benne a boldogságot, a szenvedést, a szenvedélyt, a törekvést és beteljesülést, az életet és a halált. Ez jelenti a Csehov-elbeszélésben a *létezés megtörténhetőségének* a kifejtését. A létezés terének dilemmája ettől kezdve nem arra vonatkozó kérdés, hogy vajon a regényben vagy a valóságban történik-e meg az, amit egy hős méltó életnek nevezhet. És nem is az, hogy ez az élet boldogságként értékesülhet-e. Az időtengelyre való rávetítés az élményeket sorba rendezve mindvégig az intenzitásról és az emberi tapasztalatok egymásra íródó-olvasódó összességéről, illetve annak reflektálásáról szól. Ebben együtt kell hogy helyet kapjon a boldogság és a szenvedés. De csak akkor, ha szenvedélyből fakad. Ez az, amiben *Jonics*nak a temetőjelenet után nem lehet többé része soha, amit megértve az olvasó a Csehov-hős további történetét degradációs folyamatként fogadja be. Az elsilányulás tartalma a létsíkok találkozásának és az átélés átható voltának, elevenségének az elvesztése.¹⁸

Vajon mi lehet mindennek a műfaji-műnemi vetületű végkicsengése? Az mindenestre látszik, hogy Csehov prózaművében az elégia egyszerre helyezhető bibliai kontextusba (feltámadás) és a beavatási mítosz konnotációs körébe (*Jonics* elmegy találkozni a halállal, hogy beavatódhasson az életbe, miként a bibliai Jónásnak benne kell tartózkodnia a cethal testének üregében), és vezet mindez katartikus drámai élményhez. A műfaji-műnemi együttesség sűrítő funkciójú, és a műfaji poétikai gondolkodás vonalán hozza létre azt a felfokozottságot, mely az ábrázolás tárgyaként a létezés megtörténhetőségéről (metapoétikai olvasati szinten a műfajok-műnemek-modalitások összefoghatóságáról) szól. E műfaji térben ugyanis mindent egyidejűleg érvényesnek tarthatunk. Az a *Jonics* viszont, aki a könnyek helyéből még nem ivott, ám „még betért egy pohár sörre, azután gyalog ment haza Gyalizsba” (361), útközben Puskin versét dudorászva – nem támadhat fel örök időkre, csak egy jelenet erejéig. Itt ugyanis – a temetőjelenettől eltérően – épp-

¹⁸ E gondolat tölti meg azt az űrt, melyet a Csehov-elbeszélésekben a pszichológiai motivációnak az elemzők által már sokszor megállapított hiánya jelent. Vö. pl. ЧУДАКОВ 1971, 233; ЧУДАКОВ 1986, 305–306.

úgy nincs komolyan vehető együtt létezése Delvig és Puskin versének, valamint a bibliai feltámadástörténeteknek, mint ahogyan nem vehető komolyan a tragédia és a komédia mesterséges, erőltetett műfaji együttese a Turkin család amatőr kultúr-estjein sem, ahol nem lehet tudni akár még azt sem, hogy a családfő „tréfál-e vagy komolyan beszél” (356). Sztarcev a temetőjelenetben egy kivágott drámai jelenet hőse, mely, amikor véget ér: „mintha függöny zárult volna össze – a hold felhő mögé bújt, s egyszerre minden elhomályosult körös-körül” (365). Maga a jelenet azonban igaz és hiteles, mert komolyan vehető a műfaji határosság poétikája. Kotyik elutasítása ellenben, a következő nap, már egy egészen másfajta színpadi jelenet része. Ebben a vonatkozásban is emlékeznünk kell a narrátornak Sztarcev gondolatáról szóló, korábban már idézett közlésére: „Nehezen fért a fejébe, hogy sóvár álmodozása, reménykedése ilyen ostoba véget ér, *akárcsak valami műkedvelő színielőadás...*” (369).

A *még nem* és a *már nem* időtengelyére vetített műfaji-műnemi együttlétezések az értelemmegfeleltetések poétikáját fedik. Ha a műfajok és műnemek úgy hozhatók fedésbe, mint a temetőjelenetben az életnek, a halálnak és a szerelemnek különböző létdimenziókhöz kapcsolt átélései, akkor létrejöhet a katartikus műfaji sűrítés, melynek jelen esetben a „poétikus” Sztarcev az eredménye. Ha a műfaji-műnemi alakzatok nem kerülnek megfeleltetésbe, ha a szöveg, épp ellenkezőleg, távolságot ékel közéjük, pontosan a választás felkínálásával (vö. „nem lehetett tudni, *tréfál-e vagy komolyan beszél*” / „нельзя было понять, *шутит он или говорит серьезно*”, 24), akkor műfaji-műnemi distanciáló poétikai megnyilatkozássá alakul az együttes műfaji hivatkozás. Ez történik akkor, amikor Sztarcev sóvárgása (elégia), és az általa motivált drámai katarzis végső soron, lelki eredményét tekintve, egy műkedvelő darab jelenetévé silányul, amelynek Sztarcev maga is részese, de még inkább részesévé válik akkor, amikor szenvedélyét, szenvedését egy Jónás-ellenfigurával ötvözi a róla szóló Csehov-elbeszélés.

A kérdés Csehov számára az, hol vannak a határok. A boldogság (egyszerűen: a létezés) megtörténhetőségének a határai. Legyen ez az ábrázolt emberi lét, vagy a modellált szöveglét. A kérdés ugyanaz marad a *Jonics*ban. Meddig érvényes, és hol vész el az esély arra, hogy *a létezés megtörténhessen*. Ahhoz, hogy elvesztődjön, először érvényesnek kell lennie. És érvényes is.

FÜGGELÉK

ANTON DELVIG: ELÉGIA

Lélek, még egy kérdés gyötört:
 halál vagy szerelem,
 amíg a vágy kínált gyönyört,
 s álmodtál szüntelen,
 koszorús fejjel, s míg enyém
 nem volt a könny-kehely –
 az árnyak világába én
 mért is nem mentem el!
 Lelkemben örök nyomokat
 miért is hagytatok,
 ti ifjúságomból maradt,
 ti régi dallamok!
 Völgy és erdő feledve rég,
 s a kedves szemsugár,
 mért, hogy zenétek hangja még
 fülembé visszajár!

Bár bennetek zenél, reám
 ne hozzatok vigaszt,
 suhanó esztendők során
 rég eltemettem azt.
 Könyörüljetek lelkemen,
 álmán örködjetek,
 s a szörnyű szót, hogy szerelem
 ne hallja töletek!

(Lothár László fordítása)

A. SZ. PUSKIN: ЁЖЕЛ

Feléd suhan e hang, e sóvár röptű, gyöngéd,
 mely átszegi az éj késő, fekete csöndjét.
 Ágyam mellett borús, magános gyertyaszál
 És zengő verseim – hömpölygő, tarka ár,
 A vágy patakjai – csobognak, tele véled.
 Két szemed fényesen csillogja át az éjet,
 És ide mosolyog, s egy hang susog-zizeg:
 Szeretlek, kedvesem... tied vagyok...
 tied...

(Kardos László fordítása)

АНТОН ДЕЛЬВИГ: ЭЛЕГИЯ

Когда, душа, просилась ты
 Погибнуть иль любить,
 Когда желанья и мечты
 К тебе теснились жить,
 Когда еще я не пил слез
 Из чаши бытия, –
 Зачем тогда, в венке из роз,
 К теням не отбыл я!
 Зачем вы начертались так
 На памяти моей,
 Единый молодости знак,
 Вы, песни прошлых дней!
 Я горько долы и леса
 И милый взгляд забыл, –
 Зачем же ваши голоса
 Мне слух мой сохранил!

Не возвратите счастья мне,
 Хоть дышит в вас оно!
 С ним в промелькнувшей старине
 Простился я давно.
 Не нарушайте ж, я молю,
 Вы сна души моей
 И слова страшного „люблю”
 Не повторяйте ей!

(1821 vagy 1822)

Пушкин: Ночь

Мой голос для тебя и ласковый и томный
 Тревожит позднее молчанье ночи темной.
 Близ ложа моего печальная свеча
 Горит; мои стихи, сливаясь и журча,
 Текут, ручьи любви, текут, полны тобою.
 Во тьме твои глаза блистают предо мною,
 Мне улыбаются, и звуки слышу я:
 Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя...
 твоя!...

(1823)

Bibliográfia

- Н. Я. БЕРКОВСКИЙ (1962), *Статьи о литературе*, Москва, Ленинград, Государственное издательство художественной литературы.
- Л. М. ЦИЛЕВИЧ (1976), *Сюжет чеховского рассказа*, Рига, Звайгзне.
- CSEHOV (1960), *Csehov művei négy kötetben*, III. kötet, szerkesztette APOSTOL András, válogatta és a jegyzeteket készítette APOSTOL András és WESSELY László, Budapest, Európa, 1037–1055.
- Anton Pavlovics CSEHOV (1975), *A tokba bújt ember. Elbeszélések és kisregények 1895–1903*, ford. LÁNYI Sarolta, Budapest, Magyar Helikon, 356–377.
- А. П. ЧЕХОВ (1986), *Полное собрание сочинений и писем. Сочинения*, Т. 10, Москва, Наука, 24–41.
- А. П. ЧУДАКОВ (1971), *Поэтика Чехова*, Москва, Наука.
- А. П. ЧУДАКОВ (1986), *Мир Чехова*, Москва, Советский писатель.
- Anton DELVIG (1978), *Elégia*, in *Klasszikus orosz költők*, I, válogatta E. FENÉR Pál és LATOR László, a jegyzeket írta ELBERT János, Budapest, Európa, 177.
- А. А. ДЕЛЬВИГ (1991), *Элегия („Когда, душа, просилась ты...“)*, in *Русская элегия XVIII – начала XX века*, Издание третье, Ленинград, Советский писатель (Библиотека поэта, Большая серия), 305.
- Ю. В. ДОМАНСКИЙ (2006), *Декадент Ионыч*, in *Чеховские чтения в Оттаве. Сборник научных трудов*, редколл. Ю. В. ДОМАНСКИЙ, Д. КЛЕЙТОН, Тверь, Оттава, Лилия Принт, 142–160.
- Alexandar MIHAILOVIC (1993), *Eschatology and Entombment in „Ionych“*, in *Reading Chekhov's Text*, ed. Robert Louis JACKSON, Northwestern University Press, Evanston, 103–114.
- Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ (1989), *Этюды о творчестве Чехова. «Ионыч»*, in Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ, *Литературно-критические работы в двух томах*, Т. I, Москва, Художественная литература.
- PUSKIN (1976), *Jevgenyij Anyegin. Drámák*, Budapest, Európa.
- PUSKIN (1978), *Lírai költemények*, Budapest, Európa.
- А. С. ПУШКИН (1985), *Стихотворения*, Москва, Московский рабочий.
- Donald RAYFIELD (1975), *Chekhov. The Evolution of his Art*, London, Paul Elek, 196–197.
- Ю. К. ЩЕГЛОВ (1986), Из поэтики Чехова, *Russian Literature*, 20(1986), 179–238.
- Вольф ШМИД (1994), *О проблематичном событии в прозе Чехова*, in Вольф ШМИД, *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, Санкт-Петербург, Издательство Гуманитарное Агентство, „Академический проект“, 151–184.
- Szent Biblia* (1987), Károli Gáspár fordítása, Budapest, Magyar Biblia-Társaság.
- А. А. СМИРНОВ (1998), *Романтика Пушкина – Антиромантизм Чехова (элегическая концепция романтиков в художественной системе новеллы Чехова „Ионыч“)*, in *Чеховиана: Пушкин и Чехов*, Москва, Наука, 96–101.

- В. И. ТЮПА (1989), *Художественность чеховского рассказа*, Москва, Высшая школа.
- Н. М. ЗОРКАЯ (1998), *Мотив „смирненного кладбища” в произведениях Пушкина и Чехова*, in *Чеховиана: Пушкин и Чехов*, Москва, Наука, 162–174.
- Thomas WINNER (1977), *Syncretism in Chekhov's Art: Study of Polystructured Texts*, in *Chekhov's Art of Writing. A Collection of Critical Essays*, eds. Paul DEBRECZENY, Thomas ЕЕКМАН, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, Inc., 153–166.

SZÁVAI JÁNOS

Maupassant téli (és nyári) utazása

Maupassant pozíciója

Maupassant mai pozíciója meglehetősen ellentmondásos. Ezt a pozíciót egyfelől a novellista folyamatos, immár több mint egy évszázados közönségikere határozza meg, amelyhez jelentős támaszul szolgál Gustave Flaubert 1880-as minősítése (valamint a Maupassant-összesnek a Pléiade-sorozatban való jelenléte, ez ugyanis valamiféle kanonizálást jelent), másfelől viszont éppoly szignifikáns, hogy az irodalomkritika, pontosabban az irodalomkritikának a Flaubert–Proust-centrumra épülő vezető vonulata hosszú évtizedek óta tudomást sem vesz Maupassant-ról. Többnyire csak a harmadvonal foglalkozik munkásságával, s ez alól legfeljebb azok a monográfiák a kivételek, amelyek tárgyuknál (novellaelmélet, fantasztikum) fogva nem tehetik meg, hogy legalább röviden ne vizsgálják s elemezzék odavágó írásait.

Szubjektívebben: egyetemi tanulmányaim óta szinte soha nem vettem elő Maupassant műveit. Két kivétellel: a hetvenes évek végén egy prózafordítói szemináriumon a *Deux amis* (Két barát) című novellát fordítottuk, ennek folyományaként került a *Boccacciótól Salingerig* novellaelemző kötetbe Bárdos Lászlónak ezen novellát elemző tanulmánya. A másik: a 2002–2003-as tanévben a Paris IV-Sorbonne-on tartott novellaelemző DEA-szemináriumom programjában szerepelt a *Boule de suif* (Gömböc) is, de a tárgyalt novellák közül (Boccaccio, Hoffmann, Poe, Balzac, Gogol, Flaubert, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, Kafka, Krúdy, Nabokov, Kosztolányi, Gombrowicz, Hrabal) a Maupassant-novella volt az, amely a legkevésbé nyerte el a hallgatók tetszését.

Most, hogy Hajdu Péter felkérésének eleget téve újraolvastam a Maupassant-novellisztika nagy részét,¹ továbbra is azon a véleményen vagyok, hogy ha ugyan ezek a novellák jóval színvonalasabbak is, mint a Maupassant-regények, de azért korántsem érik el akár az időben hozzájuk legközelebb eső jelentős rövidprózák nivelőjét.

¹ Tanulmányom a Hajdu Péter által 2009 októberében szervezett elbeszéléselemző konferenciára (OTKA 68691) készült írás szerkesztett változata.

Elemzésre végül az író két nevezetesebb írását választottam ki, a pályáját indító, 1880-as *Boule de suif* és a fantasztikus írásai közül legismertebb 1887-es *Le Horlát*.² Az elsőt többek közt azért, mert Flaubert felől (is) olvasható, a másodikat pedig, mert Maupassant, aki pályakezdése óta küszködött a fantasztikus elbeszélés kérdésével, a témát olyan fontosnak gondolta, hogy két változatban (1886, illetve 1887) is megírta.

Paratextus

A *Boule de suif* először abban a *Les Soirées de Medan* (Medani esték) című gyűjteményes kötetben jelent meg (Zola, Huysmans és három másik, azóta elfeledett író szövegeivel együtt), amelyet maga Maupassant afféle modern *Dekameron*nak kívánt láttatni, s amely egy megadott téma, az 1870-es francia–porosz háború témaköréből eléggé meghatározott felfogású írásokat gyűjtött egybe.³ A kötetet a naturalizmus indításának is szokták tekinteni. Annyi bizonyos, hogy ez a Maupassant-írás semmiképpen sem nevezhető naturalistának.

A novella sikere azonnali volt. Maga Gustave Flaubert kétszer is megemlékezik tanítványa elbeszéléséről. Egy február elsejei Guy de Maupassant-hoz intézett levelében a következőket mondja: „A *Gömböc* véleményem szerint *remekmű*. Bizony, fiatalember! Mester munkája!... Ez a kis elbeszélés fennmarad, biztos lehet benne.”⁴ Tíz nappal később Maupassant anyjának ír, megint csak rajongva, a fia novellájáról. „*Gömböc* című novellája valóságos csoda.”⁵

A Maupassant-szöveg megjelenését csak három év választja el a Flaubert-elbeszélésektől (*Trois contes*). A mester dicséretét – feltehetőleg – a *Boule de suif* (*Gömböc*) kompozíciójának arányossága, a mechanizmus tökéletes működése váltja ki. De az is jól megfigyelhető, ahogyan Maupassant hasznosítani próbál egyes olyan eljárásokat, amelyek Flaubert-nél rendkívül fontosak: az egyik az évés-motívum, a másik a megnevezések, a megszólítások rendszere.

Utazás

A *Három mese* (*Trois contes*) elbeszélései közül az *Egy jámbor lélek* (*Un cœur simple*) áll a legközelebb a *Gömböc*hez. Mindkettő kortárs környezetben s Normandiában játszódik, s mindkettőnek témája a társadalmi hierarchiában alul elhelyezkedő főszere-

² Magyarul: MAUPASSANT *Összes elbeszélései*, I–II, Budapest, Európa, 1966. A két elbeszélésből vett idézeteket azonban nem innét, hanem – az értelmezés szempontjai miatt – saját fordításomban fogom megadni. Az idézetek forrása Guy de MAUPASSANT, *Boule de suif*, éd. Louis FORRESTIER, Paris, Gallimard, 1999.

³ *Les Soirées de Medan*, Paris, Georges Charpentier, 1880. A kötethez Émile Zola írt előszót.

⁴ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, éd. B. MASSON, Paris, Gallimard, 1998, 747–748.

⁵ *I. m.*, 749.

replő helyzetének változássorozata. Szerkezetileg azonban erősen eltér egymástól a két szöveg, a Flaubert-é, mely a biográfiai vonulatra épít, s így nagy időtartamot fog át s beszél el, inkább tekinthető *long short story*-nak, míg viszont a Maupassant-é tökéletesen megfelel a német romantika teoretikusai által leírt novellamodellnek.

Maupassant mindentudó elbeszélője kettős bevezetéssel indít. Az első, mely meglehetősen terjedős, s inkább a balzaci, mint a flaubert-i felvezetésekre emlékeztet, a háborús helyzetet, Rouen porosz megszállását s a város lakosságának reakcióit és állapotát beszéli el, s csak lazán kötődik a későbbiekhez. Funkciója első sorban a címszereplő prostituált későbbi patrióta viselkedésének magyarázata. A második bevezetés, vagyis az indító szituáció megjelölése és a szereplők egyenkénti bemutatása viszont már szerves része az elbeszélés szövegének.

A történet egy utazás elbeszélése. A tíz szereplő a megszállt városból, a reménytelenség földjéről szeretne eljutni Dieppe-be, majd onnét a franciák által tartott Le Havre-ba, vagyis a reménység földjére. Mindegyik utazó motivációja más és más, de az alapvetésben megegyeznek, mindenáron el akarnak jutni a kitűzött célba.

Ahhoz, hogy eljussanak a Kánaánba, hogy megleljék a Grált, akadályokat kell legyőzniük. Legelőbb a városparancsnok engedélyére van szükségük. Miután megkapták, s végre útra kelnek, előbb meg kell küzdeniük a hideggel, azután, ez még nehezebbnek bizonyul, az éhséggel. A negyedik, s legsúlyosabb akadály a Tôtes-ban vezénylő porosz tiszt feltételének teljesítése: az utazók csak akkor mehetnek tovább, ha a tiszt egy éjszakára megkapja Gömböcöt. Sokáig tart, míg a lány enged, de végül is enged, az akadály elhárul, az utazók mehetnek tovább. Megnyílt az út a vágyott föld felé.

A szöveg ezzel a jelenettel zárul. Vagyis Maupassant olyan formát talált, amely a legősibb epikai toposzt idézi. De már az elbeszélés címe sejteni engedi, majd a második bevezetés még inkább, hogy itt az eredeti, patetikus formának egy groteszk változatával, ha akarjuk, a paródiájával találkozunk. A cím: *Boule de suif* – szó szerint: faggyúgolyó esetleg zsírgömb – groteszk. A történetmondó elmagyarázza a címszereplő csúfnevének eredetét: fiatalkorra ellenére hatalmasan kidudorodik a hasa, mellei is roppant méretűek, úgy, hogy – amint az eredeti szöveg egyik, de Flaubert tanácsára kiigazított mondatában olvashatjuk – „a csöcse és a hasa egybeér” (63).⁶ Vagyis gömb. Mindamellettt vonzó és gusztusos, szép az arca és gyönyörű a szeme, tudjuk meg a történetmondótól. A porosz tiszt előtt már szemet vetett rá a borkereskedő Loiseau, majd a fogadóban a republikánus Cornudet invitálja a szobájába.

A név, melyet az elbeszélés címe nyomatékosá tesz, hangsúlyosan materiális. A *Boule de suif* szinte enni való.⁷ Maupassant nem is hagyja ki a lehetőséget – az éhező társaságnak Loiseau, tréfásan persze, azt javasolja, hogy egyék meg elsőnek azt, aki közülük a legkövérebb. Vagyis az örömlányt.

⁶ Loiseau lesi meg éjszaka a vécére igyekvő Gömböcöt, az ő szemével látjuk a „pongyolájában még vastagabbnak látszó” lányt. A javított változat eléggé semmitmondó az eredeti szöveghez képest.

⁷ A jelentésváltozatok közül van, amelyik ehetőnek veszi a *suifet*. Lásd *Le Petit Littré*, Paris, 1877.

Evés

Az akadályok tehát – fázás, éhség, nemi vágy – mind a testet érintik. Az evésmotívum kitüntetett helyet kap a narratívában. A kocsi utasait Rouen és Tôtes között az élelemmel alaposan ellátott prostituált segíti ki, a bőség kosarából jut mindenkinek. Ez a jelenet az elbeszélésben az első fordulópont (Ludwig Tieck szavával: *Wendepunkt*): a jóllakottság hatására egyszerre eltűnnek a különbségek az utasok között. Ennek az első evésjelenetnek a párja az elbeszélés végén található, a Tôtes-ből végre továbbinduló postakocsiban ezúttal Gömböcnek nincsen ennivalója, mindenki más hozott magával. Újabb fordulópont: mindenki falatozik, csak Gömböc nem, aki elfelejtett gondoskodni magáról, de minapi gesztusát a többi kilenc utas közül senki sem viszonozza. Helyreállt az eredeti állapot, az egyik oldalon a három gazdag férfi, a három feleség, a két apáca és a republikánus, a másikon, mindenkitől megtagadva, elutasítva, Élisabeth Rousset.

Jean-Pierre Richard alapvető tanulmányából tudjuk, milyen fontos, mondhatni meghatározó szerepet játszik Flaubert írásaiban az evésmotívum (RICHARD 1988). *A Bovarynénak* például egyik legmélyebb témája a bekebelezés, melynek emblematikus jelzése az evés. Maupassant nyilvánvalóan felhasználta mesterének ilyen irányú tanácsait. Az evés rendkívül látványosan, részletező módon jelenik meg elbeszélésében, de ahol Flaubert csak jelez, az olvasóra bízva a motívum felismerését és az összefüggésrendszerbe való beillesztését, ott Maupassant mindig erősen hangsúlyoz, mintegy attól tartva, hogy az olvasó elsiklik a lényegi összefüggések felett.

Áldozat

A falu, ahol a történet játszódik, azonos azzal a faluval, ahol Charles Bovary elkezdte orvosi tevékenységét. Az elbeszélés történetének időpontjában Tôtes porosz megszállás alatt áll, vagyis a kocsi utasainak nézete szerint megszállt terület. Az utasok felfogása egy tekintetben teljesen homogén: mindannyian ellenségesek a hódítókkal szemben, nem hajlandók semmiféle együttműködésre.⁸ A prostituált esetében ez azt jelenti, hogy nem hajlandó semmiféle szerelmi szolgáltatásra, sztrájkol, amíg a poroszok jelen vannak.

Az első este az utasok mindannyian helyeslik, hogy Gömböc visszautasítja a tiszt közeledését, s amikor megtudják, hogy a porosz közlegények zavartalanul beilleszkedtek a falu életébe – különféle munkákat végeznek a távol lévő francia férfiak helyett –, fel vannak háborodva. De másnapról, amikor lassan világossá válik, hogy útjuk sikere a prostituálttól függ, fokozatosan megváltozik a hangulat.

⁸ „Car la haine de l'Étranger arme toujours quelques Intrépides prêts à mourir pour une Idée.” (37.) Vagyis: Mert az Idegen iránti gyűlölet mindig teremt néhány Rettenthetetlent, akik készek meghalni az Eszméért.

A Bibliából és a római történelemből vett példákkal igyekeznek rávenni a kurtizánt, hogy – a jó ügy érdekében – hozzon áldozatot. Maga a szituáció is komikus, az ügyetlenül, következőképpen az olvasó számára groteszk módon előadott történetek (Judittól Kleopátráig) pedig még feszültebben komikussá teszik. A döntő lökést az idősebbik apáca adja meg, amikor a prostituált egy kérdésére azt feleli, hogy a tiszta szándékból elkövetett bűnös cselekedet feltétlenül megbocsátást fog nyerni.

Az áldozathozatal groteszk. Még groteszkebbé teszi az utolsóvacsora-jelenet, amikor Loiseau, majd utána a többiek is, a mennyezetet át érkező hangok nyomán észlelik, hogy végre megtörténik, s többször is megismétlődik végre az aktus, amire annyit vártak. Az áldozathozatal itt azonban csak Gömböc patriotizmusa szempontjából jelent áldozatot, hiszen máshonnét tekintve az örömlány csak azt teszi, amit a mestersége követel tőle. Ezzel viszont hiába az áldozat, amelyet társai – időlegesen vele egyenrangú társai – érdekében hozott, egyszerre visszahelyezi magát arra a helyre, ahol az utazás első pillanatában volt. A tiszta szándékból (társai kedvéért) elkövetett bűnös (mert patriotizmusát opponáló) cselekedet a kilencek részéről nem nyer bocsánatot.

Nevek, megnevezések, megszólítások

Tudjuk, Flaubert milyen fontosságot tulajdonított a neveknek, a megnevezéseknek, a megszólításoknak. A névvel kapcsolatos variációk nemcsak a szereplők viszonyrendszerét, hanem az egész narratívát is valami módon strukturálják. Mestere szellemében Maupassant is nagyon tudatosan él azzal a lehetőséggel, amelyet a megnevezések és a megszólítások adnak. Sőt, az eljárást olykor túlzásba is viszi. A borkereskedő neve – Loiseau – beszélő név. A történetmondó azonban nem elégszik meg ezzel, hozzátesz még egy szóviccet, amely a borkereskedővel kapcsolatban kering a városban: „Loiseau vole”. A mondat kétféleképpen értelmezhető. A madár repül volna az elsődleges, a magától értetődő jelentés, de a *voler* ige homonímiája egy másik jelentést is beemel a mondatba, amely szerint: Loiseau lop. Egy másik példa: A republikánus Cornudet *citoyenként* emlegettetik, ugyanúgy, mint Flaubert-nél az *Érzelmek iskolájában* a *Citoyen* csúfnevet viselő Regimbart, hangzatosan jelezve így a távolságot, mely a társaságnak ezt a tagját a gróftól, a milliomostól, a kereskedőtől, másfelől az apáctól elválasztja. A tótes-i fogadós neve – Follenvie – is már-már túlzottan groteszk.⁹

A legfontosabb persze magának a címszereplőnek a megnevezése. A második bevezetésben a csúfolódó *Boule de suif* után a *femme galante*, majd a *prostituée* (prostituált), azután az *honte publique* (nyilvános szégyen), végül a *vendue* (eladott) következik (45–46). Az évésjelenet után, amikor Gömböcöt befogadja a társaság,

⁹ Szó szerint: bolond az életben.

a megszólítás a lehető legudvariasabb *Madame* lesz, melyre Loiseau még rátromfol, *leur charmante compagne*-nak (bájos útitársuk) szólítva (50). A *Madame* megszólítást a gróf is átveszi, a hölgyek felajánlják melegítőkészüléküket, a történetmondó viszont megmarad a nem túlzottan hízelgő *grosse fille* megnevezésnél (52).¹⁰

A porosz tiszt ritmikusan ismétlődő üzeneteiben, követve a társadalmi érintkezés szabályait, kisasszonynak, *Mademoiselle Élisabeth Rousset*-nak szólíttatja Gömböcöt. Amikor a társaság a lányt áldozathozatalra próbálja rávenni, a tiszteletet jelző *Madame* megszólítást felváltja a *Mademoiselle*, a más módszerrel, a szelíd meggyőzéssel próbálkozó gróf pedig hirtelen áttér a tegezésre, és a *ma chère enfant* (drága gyermekem) megszólítással él (82). De érdemes az egész mondatot megnézni: „Il lui parla de ce ton familier, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l'appelant »ma chère enfant«, la traitant du haut de sa position sociale, de son honorabilité indiscutée” (82).¹¹ Mintha nem bízna az olvasó éleslátásában, Maupassant itt is, gyakran másutt is, rendszeresen, magyarázgatni igyekszik egyébként finom megoldásait.

Túlmagyarázás

Ha összevetem a Maupassant-novellát – a számos lehetséges példa közül – Thomas Mann korai írásával, a *Der kleine Herr Friedemann*-nal,¹² mely hibátlan fokozással viszi végig a megnevezés változatait, rögtön érezni az egyébként remek mechanizmusként működő *Boule de suif* gyengéit. De a túlmagyarázás kényszere nemcsak itt, hanem a szöveg minden szintjén megfigyelhető. Maupassant nem tudja vagy nem akarja a flaubert-i szenvtelenséget megvalósítani.

A novellában fel-feltűnnek retorikus elemek, melyek gyengítik a mechanizmus hatását.¹³ A töltelékiszövegekből kiviláglik, hogy a porosz–francia háborúról, pontosabban annak francia részről történt megéléséből – amely számos más Maupassant-novella tárgya is – az író határozott véleményt kíván olvasói tudtára adni. Ideológiai szempontból Maupassant-nak persze igaza volt, amikor kegyetlen szatírával ábrázolta a francia társadalom különféle képviselőinek heveny nacionalizmusát, de minthogy, feltehetőleg épp emiatt, nem engedi, hogy a történet írja önmagát, meglehetősen egysíkúvá teszi sokszor csak egy-két vonással felvázolt figuráit.

¹⁰ Szó szerint: kövér lány. De a *fille* szó a korban kétértelmű: jelenthet utcalányt is.

¹¹ „Abban a bizalmas, atyai, kissé lenéző hangnemben beszélt hozzá, melyet meglett férfiak a lányokkal beszélve használnak, drága gyermekemnek szólította, társadalmi helyzete, vitathatatlan tisztessége magaslatáról kezelte.”

¹² Lányi Viktor fordítása: *Friedemann úr a törpe*, a címbe emeli azt a megnevezést, amely az eredeti szövegben csak az utolsó mondatban jelenik meg. A novellában sokáig a *kis Friedemann úr* a púpos hivatalnok megnevezése.

¹³ A retorikust itt abban az értelemben használom, mint Paul Ricœur, amikor szembeállítja egymással az arisztotelészi költészet és az arisztotelészi retorika más-más célt szolgáló hármasságát.

Minták

Maupassant gyakran szerepeltet novelláiban, bár olykor csak az említés szintjén, íróelődöket vagy kortársakat. Többnyire hommage-ról van szó, még akkor is, mint a Schopenhauer halálát felidéző groteszk novella esetében, amikor a tiszteletadás csak közvetett jellegű. Az irodalmi fantasztikum erősen foglalkoztatta az író, a minták, melyeket megjelöl, elsősorban az E. T. A. Hoffmann- és az Allan Edgar Poe-novellisztika.¹⁴ *Félelem (La Peur)* című novellájában a történetmondó egy Turgenyevtől hallott történetet ad elő, melynek magva az ifjú orosz író találkozása az erdőben egy nősténymajomra emlékeztető, rémisztő lényvel. *A kéz* című novella, melyet egy kritikus „megvadult szünekdochénak” nevez (VIEGNES 2006, 61–62), egy levágott kézről szól, melyet az angol nemzetiségű főhős korzikai otthonában őriz. Az ellenfél levágott keze feltehetően életre kel – ugyanis az angolt egy nap a házában holtan találják, valaki megfojtotta.

Maupassant, akinek bátyja örültekházában végezte, a nyolcvanas években szorgosan látogatta a hipnózis elméletét kidolgozó, s ezáltal Sigmund Freudra nagy hatással volt Jean-Marie Charcot előadásait. Ennek nyoma erősen érződik a *Le Horla* első változatában, amely keretes történet: az elmeorvos-professzor által összehívott tudós társaság meghallgatja, majd kommentálja egy páciens történetét. A beteg teljesen összefüggő történetet ad elő, melynek egyedüli különlegessége, hogy racionálisan értelmezhetetlen dolgok történnek vele: mintha egy láthatatlan lény meginná a hálósobájába bekészített vizet és tejet, belelapozna a könyvbe, melyet olvas, és így tovább. Végül arra jut, hogy csakis egy láthatatlan, az embertől különböző lényről lehet szó, akinek eljövetele az ember végét, egy új korszak eljövetelét jelenti. Nevet is ad neki: Horla, amit egyértelműen beszélő névnek vehetünk, nagyjából nem-ide-valót jelenthet.¹⁵ Marrande doktor kommentárja zárja az elbeszélést. „Nem tudom, vajon ez az ember örült-e, vagy mindketten örültek vagyunk... vagy hogy... hogy az utódunk valóban megérkezett-e.” (MAUPASSANT 1986, 274.)

Referenciahiány

Az alig tízlapos első *Le Horlát* egy évvel később az író erősen átírta, a második változat terjedelme több mint négyszerese az elsőének, de ennél fontosabbak a formai alakítások: a kerettörténet elmarad, s a történet naplóformában jelenik meg. Vagyis Maupassant, ahogyan Allan Edgar Poe-tól tanulhatta, egyetlen néző-

¹⁴ „Nem hatol bele oly merészen a természetfölöttibe, mint Edgar Poe vagy Hoffmann, egyszerű történeteket beszél el, amelyekbe egy kevés homály, némi zavaró vegyül” – mondja a *Félelem* történetmondója Turgenyevről, aki históriáját egy vasárnap Flaubert házában adja elő (VIEGNES 2006, 77).

¹⁵ Hors = kívül, là = ott.

pontúvá teszi a történetet. Az első bejegyzés dátuma május 8., az utolsóé szeptember 10., összesen huszonkilenc bejegyzés alkotja a naplót: az első egy tökéletesen kiegyensúlyozott, jókedvű, magabiztos férfié, az utolsó egy bomlott lelkű emberé, aki előző este felgyújtotta saját házát, hogy az Horla bennégjen, s aki azon morfondírozik, hogy ha nem sikerült így a láthatatlan lényt megölnie, akkor neki kell öngyilkosnak lennie.

A feljegyzéssorozat valamiféle fokozatosságot kíván elénk állítani. Az első, májusi bejegyzés hangsúlyosan kiemeli a főhősnek a szülőföldjéhez kötöttségét: „szereitek itt élni, mert itt vannak a gyökereim, azok a mély és kényes gyökerek, melyek az embert azon földhöz kötik, ahol ősei születtek és meghaltak” (35). Utóbb a főhősnek először a közérzete változik meg, ideges, lázas állapotba kerül, rosszul alszik, s egy rémálom gyötri minden éjjel. „Érzem, hogy fekszem és alszom... érzem és tudom... s érzem azt is, hogy valaki közeleg felém, rám néz, megtapogat, följön az ágyamra, rátérdel a mellkasomra, két keze közé fogja a nyakamat, és szorítja... teljes erőből szorítja, meg akar fojtani” (40). A következő fázis, amikor a magyarázhatatlan jelenségek ébrenlétekor is elkezdik gyötörni. Ekkor ötlük fel benne, hogy talán egy olyan lényről van szó, akit az emberi érzékek legfontosabbika, a látás nem képes érzékelni.

A *Le Horla* világában első pillantásra a – háborús vagy normandiai elbeszélésekben is alapvetően fontos – referenciaproblematika dominál. A főhős lelki egyensúlyának feltétele, hogy benne és körülötte minden tökéletesen referenciális legyen. Az álom átmenetet képez e tekintetben, amikor azonban egyre szaporodnak élettében a különös mozzanatok, a naplóiró egyensúlya megbillen. A rémálom ijesztő volt, ezek a mozzanatok viszont (ugyanazok, mint a novella első változatában) önmagukban, az olvasó számára egyáltalában nem borzalmasak. A naplóirot mégis nagyon mélyen érintik, s fölvetik benne a kérdést, vajon megőrült-e.

A válasz, melyet önmagának ad, napról napra változik. A főhős tevékenysége, miután idáig jutott, a továbbiakban tulajdonképpen nem más, mint kétségbeesett küzdelem a hiányzó referenciák megszerzéséért. Egy pap a Mont Saint-Michelen arról beszél neki, hogy nyilvánvalóan léteznek érzékeink által fel nem fogható lények. Utóbb egy hosszabb jelenetben Parent doktor sikeresen hipnotizálja a naplóiró unokanővérét, ezzel bizonyítva neki, hogy lehetséges az akarat átvitele. A harmadik fázist az a roueni könyvtárból kölcsönzött tudományos értekezés, Hermann Herestauss¹⁶ műve adja, mely „az antik és modern világ láthatatlan lényeit” veszi számba (66).

Ijesztővé a láthatatlan lény akkor válik, amikor – akár Parent doktor a *cousine-ra* – kezdi ráerőltetni akaratát a főhősre. A könyvtár után például el akar utazni, de amikor beül a kocsijába, „a pályaudvarra!” helyett a „haza!” utasítást adja kocsisának. Egy másik alkalommal be szeretne menni Rouenba, de minden hiába, képtelen föllátni s elindulni. A rejtélyről kialakított képzele paradox módon akkor válik teljessé, amikor végre megtalálja a hiányzó referenciákat: Herestauss érteke-

¹⁶ Megint csak beszélő név, tulajdonképpen az *Horla* német változata.

zése után egy közleményt a *Revue du Monde scientifique*-ban, amely arról számol be, hogy Brazília egyik tartományában ugyanazok a jelenségek mennek végbe, mint amelyeket ő átélt, vagyis hogy a láthatatlanok megisszák az áldozatok vizét és tejét, azután rájuk erőltetik akarataikat, amitől az áldozatok végül megőrülnek. Ekkor ötlük fel benne, hogy azon a napon, amikor először gyötörte meg egy rémálom, háza előtt a Szajján egy brazil hajó haladt el, s máris megvan a következtetés: az Horla kiszökött a hajóról s beköltözött az ő házába.

A Másik

Az Horla: tulajdonképpen a Másik. Maupassant novellisztikájában a Másik (a porosz tiszt, a Kéz stb.) mindig a megközelíthetetlen, az ellenséges, a félelmetes, akinek az akarata érvényesül, aki ráerőlteti akarataát a hősökre. A *Le Horla* főhőse a maga szemének, pontosabban az emberi szemnek a tökéletlenségével magyarázza kiszolgáltatottságát. „Arra gondoltam még: a szemem oly gyenge, oly tökéletlen, hogy még a szilárd testeket sem látja meg, amennyiben azok, mint például az üveg, átlátszóak! [...] Ha foncsortalan üveggel megyek szembe, szemem képes nekivezetni, mint ahogy a szobába betévedt madár vágja bele fejét az ablaküvegbe. Ezernyi más dolog van még, mely becsapja s tévútra viszi. Miért csodálkoznék hát akkor, hogy nem veszi észre azt az új testet, melyen átjár a fény.” (72.)

Jellegzetes, ahogyan Maupassant behozza novellájába a szem motívumát. A szem centrális funkciót kap a modellként megjelölt E. T. A. Hoffmann-nál (*A homokember*) és Allan Edgar Poe-nál is (*A fekete macska*). Hoffmann bonyolult formájú szövegében a külső történetmondó idézi azt az evangéliumi mondatot – „néznek, de nem látnak” –, amely az elbeszélés értelmezése szempontjából meghatározó jelentőségű. Másfelől Poe-nál is, Hoffmann-nál is a szemtől való megfosztás lehetősége vagy valósága – erre alapoz Sigmund Freud nevezetes Hoffmann-elemzése, *Das Unheimliche* (magyarul: FREUD 2001) – a szorongás oka és kiváltója. Hoffmann novellájában tulajdonképpen az az ősi kérdés, az az apória vetődik fel, szorosan kötődve a szem problematikájához, hogy vajon a Rossz egy folyton identitást változtató személyben inkarnálódik-e, amint Nathanael véli, vagy inkább csak a bensőnkben létezik, amint a naiv és unalmas Clara sugallja vőlegényének.

Maupassant-nál ezzel szemben a szem pusztán fiziológiai szerepet játszó szerv, mely csődöt mond az átlátszó vagy az áttetsző előtt. A külső s a belső kérdése pedig teljességgel profanizált módon jelenik meg a novellában. Július 8-i bejegyzésében, tehát mintegy félúton az egyensúlyi állapot és a végső stádium között, a naplói író ezeket írja: „Megitták hát a vizemet? De ki? Én? Bizonyosan én magam? Csak én lehettem az? Vagyis alvajáró vagyok, tudtom nélkül azt a titokzatos kettős életet élem, amely azt sejteti, hogy két lény van bennünk, vagy talán egy ismeretlen és láthatatlan idegen lény mozgatja, amikor lelkünk pihen, fogoly testünket, mely engedelmeskedik a másiknak, mint saját magunknak, talán jobban, mint saját magunknak.” (47.)

A sejtés után következik tehát a meggyőződés pillanata, a főhős bizonyos benne, hogy az Horla létezik, hogy folyton az ő nyomában jár. De amit a láthatatlan lény tesz, az tulajdonképpen, legalábbis az olvasó szemében, teljességgel értelmetlen. Az áldozat félelmét tulajdonképpen egy logikai sorból levont következtetés táplálja, egy olyan logikai soré, amely a szöveg születésének pillanatában, vagyis a 19. század utolsó harmadában, a szellemi életben domináló pozitivisták természettudományos felfogáson alapul. Eszerint a természetes kiválasztódás afféle táplálékláncként működik „Jaj! A keselyű megette a galambot; a farkas megette a juhót; az oroszán felfalta a hegyes szárvú bölényt; az ember nyíllal, karddal, puskával ölte meg az oroszánt; de az Horla azt teszi majd, amit az ember a lóval és a marhával tett; pusztán akarátának erejével a maga tulajdonává, szolgálójává, táplálékává teszi. Jaj nekünk!” (71.)

A fantasztikus narratíva mindig a valószerűséggel folytatott játékból táplálkozik. Abban a fantasztikus irodalom valamennyi teoretikusa egyetért – ha terminológiájuk nem is egyöntetű –, hogy a fantasztikum lényege a többértelműség, a szereplők és az olvasók elbizonytalanítása, más szóval az a fajta ingamozgás, amelyet a műfaj egyik legtökéletesebb darabját megalkotó Henry James regénye címébe is foglal: *The turn of the screw* (*A csavar fordul egyet*). Tzvetan Todorov a különös és a csodás között, de mondhatnánk úgy is: a nehezen hihető és a hihetetlen között feltételezi azt a szűk mezsgyét, ahol a bizonytalanság dominál. A szereplők is többféleképpen értelmezik az értelmezendő jelenségeket: a homokember rémisztő meséjét például Nathanael dajkája hihetőnek mondja, míg az anya dajka-mesének bélyegzi.

De nemcsak maga az ingamozgás fontos és jellegzetes, hanem az elbizonytalanított jelenség tétje is. A műfaj mestereinél ez a tét óriási, mert magáról a létezés mikéntjéről van szó. Allan Edgar Poe-nál például arról – nem véletlen, hogy Dosztojevszkij oly nagyra becsülte –, egyáltalán létezik-e bűn. Maupassant-nál, bár a szöveg felépítése jól érzékelteti a főhős ingadozását, heroikus küzdelmét a megnyugtató referencialitás visszaszerzéséért, az olvasó hamar megadja magát annak az olvasatnak, mely a főhőst téveszmék rabságában vergődő örültnek láttatja. S ami még jobban megkülönbözteti mintáitól: a *Le Horla* tétje nem jelentős. Mert leginkább ama kérdés körül kutatgat, hogy megjelennek-e vajon a Földön a földöntúliak. Vagyis nem annyira a fantasztikus narratíva modern formái, mint inkább a tudományos-fantasztikus, a sci-fi felé jelent nyitást.

Bibliográfia

- Sigmund FREUD (2001), *A kísérteties*, in *Művészeti írások*, Budapest, Filum.
 [Guy de] MAUPASSANT (1966) *Összes elbeszélései*, I–II, Budapest, Európa.
 Guy de MAUPASSANT (1986), *Le Horla*, Paris, Gallimard.
 Guy de MAUPASSANT (1999), *Boule de suif*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard.
 Jean-Pierre RICHARD (1988), *Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil.
 Michel VIEGNE (2006), *Le fantastique*, Paris, GF Corpus, Flammarion.

HÓZSA ÉVA

Az alakítás (és a rózsae gybeszövés) mint modell¹

Theodor Storm: *Kései rózsák – Späte Rosen*
és Csáth Géza: *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*

Rendbomlás és rózsaidő

A bomlástünet kulcsszóként tüntethető fel Theodor Storm novelláival kapcsolatban, a tünetek pedig szorongást, lelki hányattatást váltanak ki az egyénben. Storm elbeszélőjének stratégiáját a szerző versvilágával rokonítják: „A verseinek módjára kimunkált novelláinak zöme több idősíkon játszódik. A múltnak legendás távlatot ad áttételes, közvetett megidézése, a jelenre pedig mindig rávetül a múlt sejtelmes-komor árnyéka. Csupán az évszakok és a nemzedékek váltakozása örök, és marandóságuk, a kiegyensúlyozott forma fedezeteként, szilárd ellenpontja az emlékezésekbe foglalt mulandóság-témának” (GYÖRFFY 1995, 114). A német recepció Gottfried Kellerhez kapcsolja Theodor Storm novellisztikáját, és minden rendválságának, bomlásának, feszültségének megközelítését hangsúlyozza a stormi opus vonatkozásában (KUNZ 1978, 134–147). A válság szinte mámoros megélése az egyénben játszódik le; Storm lírai vénája és látásmódja a novellákban is felszínre tör, a kései novellákban néha mindez még inkább megnyilvánul, noha az irodalomtörténet a feszült drámaiságot (GYÖRFFY 1995, 114) hangsúlyozza az utolsó nagy elbeszélésekben. A *Kései rózsák*kal a német irodalomtörténet kevesebbet foglalkozott, mint más novellákkal (például *Immensee*, *Aquis submersus*, *Zur Chronik von Grieshuus*, *Der Schimmelreiter* stb.), a szöveg magyar nyelven is megjelent 1958-ban, újrafordítása tehát aktuális. A *Kései rózsák* talán kevésbé tűnik „modernnek”, már a paratextus gyanús, látszólag nem lép túl a romantika közhelyein. A Storm-szövegekről a kutatások alapján megállapították, hogy az elbeszélői nézőpont magabiztosan irányul a konfliktus felé (ebben az esetben szerelem és idő, eszményi modell és az ettől való elszakadás, a térváltás stb. problémája váltja ki a konfliktushelyzetet), a táj mitikus öröksége, valamint az erős északnémet kötődés hatalma némiképp béklyózza az elbeszélői szabadságot, a kijáratok lehetőségét. A kutatók szerint a túlzott kötődésből is eredeztethető a stormi narratíva lehangoltsága, az elmúlás, a bomlás miatt kifejezésre jutó rezignáció, a homály hangsúlyozása, az emlékező pozíció erőssége, a végszituáció kiemelése, az utóbbi csaknem valamennyi Storm-novellában megnyilvánul (GYÖRFFY 1995, 139).

¹ A tanulmány a „Mikszáth kései kisprózája” (OTKA 68691) című kutatási program keretében működő novellaelemző műhelyben készült.

A *Kései rózsák* szereplői megmámorosodnak az említett (főként őszi) táj hatásától, a napszakok váltakozásától, de különösen a kerttől, ahol az elbeszélő fiatalkori, üzletemberré vált barátja él családjával, feleségével és két lányával. A családtagokat az ifjúkori barát a látogatás alkalmával ismeri meg. A külső nézőpont lehetővé teszi a házastársak látszólag visszafogott viszonyának tanulmányozását, a házastársi figyelmisség, az egymásra figyelés aktusainak és tekintetváltásainak felfedezését. Az elbeszélői tekintet feltárja az idő múlásának ellenálló mozzanatoakat, a házasságban mulandó verbális kommunikációt felcserélő kapcsolatlehetőségeket, például a szemkontaktust. A lelki rezdülések, szorongások a beszélgetések és elhallgatások során jutnak felszínre.

A Storm-szövegben a mérnöki precizitással létrehozott üvegházban, a rózsák konstruált birodalmában rend van, mégis ez a rózsahűség teszi lehetővé a bonyolódó lelki konfliktushelyzetek kibontakozását, az idő múlásával való viaskodást és/vagy ennek visszaszorítását, az elmúlással való lassú megbékélést, sőt a szerelem fokozását, noha a távlatlehetőségek nagy része már elmúlt. A kert „megkomponáltsága”, amelyről a régi barát felkeresésekor a keretelbeszélő is meggyőződik, a zene „architektikus” oldalával hozható összefüggésbe, ezt a sajátos viszonyhálót a zárlatban tárhatja fel a befogadó. A rózsaillet kiemelése az impresszionista próza irányába mutat, viszont a profanizálódásra is utal, hiszen a reneszánsz irodalom számos példája bizonyítja, hogy a jó illat már nem az örök életre, a paradicsomi szituációra vonatkozik (GÉCZI 2008, 253). A „kerti” énekfoslány kétszeri említése, a dal kezdetének idézése (utóbb sötétedéskor csendül fel a hang: „O Jugend, o schöne Rosenzeit!” / Ó, ifjúság, ó szép rózsaidő!) átjárhatóvá tesz időt és teret, egybeszővi a fiatal és az idősödő férj szerelmi problémáját, a végszituáció látószögéből, a kerti magányból tompítja a konfliktusokat, ugyanakkor „benső ének”-ként is interpretálható, amely a rózsát a nőhöz kapcsolja. A középkorú férj tudja, hogy későn ivott a szerelmi bájitalból, ám mégsem túlzottan későn, ugyanis még mindig megélhető a szerelem, csak másként.

A rózsaszépség/a rózsatulélés ma más olvasói és intertextuális pozícióból értelmezhető, mint a 19. század első felében. A nő, vagyis a feleség lény (testi és lelki értelemben) az egyszerűséget és a biztonságot egyesíti, amelybe a férj a gátlástalan üzleti törtétesek során kapaszkodhat. Ám másképpen szerelmes a férfi. A felcsendülő kerti éneknek keretszerű funkció tulajdonítható, az ifjúság látványára utal vissza, a szétválás előtti egységre, arra a pályaválasztás előtti ifjúkori barátságra, amelyre a vidékre hazalátogató keretelbeszélő reflektál. Az *Aquis submersus*-ban a kerti rózsák látványa ugyancsak az idő megállíthatatlanságát, a véget, az emléket nyomatékosítja,² a tulipán pedig a kezdethez kötődik, a virággyásokból

² „Többet aztán nem zavartak bennünket, és az évszakkal együtt a munka is előrehaladt. Kint az erdei földeken virágzott a rozs, és lent a kertben már nyíltak a rózsák; mi ketten pedig – most már bizonyára le szabad írnom –, mi szívesen megállítottuk volna az időt; hírvivői utazásomat egyetlen szóval se mertük érinteni.” (*Aquis submersus*, STORM 1974, 31.)

éppen kibújó virággéphez a fekete ruhás Urzula néni társul, aki kis apácájátékával múltatja az időt.

A Storm-szövegben a zene mint performativitás a vidéki házban rendszeressé vált házi muzsika révén is kiemelkedik, a zenei akkordok és a vokális zene (a rózsaidővel kapcsolatos dalszöveg) az idő múlásával, ugyanakkor az időmentességgel, az időtől való megszabadulással hozhatók összefüggésbe. „A hangzás (a legtágabb értelemben: mindaz, ami hallható) közvetíti és tölti ki az idő érzékelését és megélését, tehát olyasvalami, ami maga is sajátosan időfüggő. Más szóval: a zenei játék azzal játszik, ami nem idő (mert az időt mint olyat nem tudjuk érzékelni), hanem ami az időben létezik azáltal, hogy időre van szüksége, időbeliség jellemzi. Érzékelhető, érzékelhetően megkomponált, időbeliségénél fogva az időjáték eszköze és egyúttal meghatározója. Például: kezdés és befejezés, mozgás, változás, fejlődés; megszakítás és újakezdés, szünet, növekedés és csökkenés, gyorsulás és lassulás stb. De ide tartozik az időtlenség vagy a sűrített idő megkomponálása, az elvárásokkal folytatott játék is, miközben minden jelen időt a múlt tölt ki, és a jövőre irányul” (EGGEBRECHT 2004, 129–130).

„Önbecsapó identitás”, lovagmodell, narratív döntések

A „keretelbeszélő” látszólag passzívnak tűnik, mégsem az, hiszen közvetítésével jut kifejezésre az anyagi érdekeltséget háttérbe szorító férfi szerelmi és identitásproblémája. A férj identitásmodellje Tristan (a vizsgált szöveg szemszögéből az is kiemelhető mozzanat, hogy Tristan zenére tanítja Izoldát), az eszményi női modell a Gottfried-féle aranyhajú Izolda, azaz fókuszba kerül maga az olvasmány, az újraolvasás és a könyvtől való elszakadás. A Gottfried-szöveg választása sem véletlen, hiszen a befogadó, azaz a férj az epikus mozzanatok helyett a képiségre, a látomásra, a Storm-szövegekben gyakori tengervízióra összpontosít. Márton László új *Tristan*-fordításában különösen kiemelkedik az a rettegés, amely a hőst naplemente előtt az erdőből az emberi világ felé űzi (IV. Az elhurcoltatás). A fordító Márton László írja: „Különös érzés személyes jellegű ismeretségbe kerülni egy olyan – nyolc évszázaddal ezelőtti – szerzővel, akiről a nevén kívül úgyszólván semmi biztosat nem tudunk, művéből azonban olyan markáns alkotói észjárás rajzolódik ki, hogy mégis karnyújtásnyi közelségben érezzük a személyiséget a maga sokrétűségével és teljes plaszticitásával. [...] mert újra meg újra olyan érzésem támad, mintha egy nyolcszáz évvel ezelőtti Thomas Mann-nak (egy kicsit pontosabban: Thomas Mann egy nyolcszáz évvel ezelőtti *praefiguratio*-jának) művét olvasnám és fordítanám. Még a polgári önérzetet és a sorokból, sorok közül kiolvasható finom, néha kissé gonosz ironiát is rokoníthatónak érzem. Egy olyan csata leírását, melyben a hős apja elesik, el tudja intézni öt sorban (szemlátomást nem rajong a háborúért), viszont a lópokrócok szövésének vagy a lovagi tornán tülekedő izmos pasik testalkatára vonatkozó udvarhölgyi megjegyzéseknek különös figyelmet szentel.” (MÁRTON 2009, 417–418.) Storm hősenek képzeletében megmozdulnak

az adott szerepmodellek, noha az ő Don Quijote-i kalandja nem olyannyira látványos, önazonossági és önbecsapás-problémáiról sokáig nem is beszél senkinek. „Az önbecsapás folyamatának megértése azt kívánja tehát a megfigyelőtől, hogy a személy énelbeszélését tanulmányozza, s az én jellegzetességeit narratív szereplőként, avagy (az éntől mint narrátortól vagy a történet alkotójától megkülönböztetett) főhősként azonosítsa. A megfigyelőnek késznek kell lennie arra, hogy felismerje a történet inkonzisztenciáját vagy abszurditását, ha a narrátor oly módon akarná az elkötelezettségeket a helyükre tenni, hogy azzal láthatóan erőszakot tesz az énen mint narratív szereplőn. [...] A lovagkor alakjairól szóló kalandregények olvasmányélményei nyomán Don Quijote felépített a maga számára egy identitást, s egy ennek megfelelő narratív tervet, amelyben szerepét eljátszhatja. Levin (1970) »Don Quijote Elv«-nek nevezte azt a nem ritkán megfigyelhető gyakorlatot, hogy egy olvasó könyvélményekből épít fel egy identitást és egy énelbeszélést. Kétségtelen, hogy az emberek nem csupán olvasmányaikból konstruálnak – Don Quijote módjára – identitást, hanem szóban elmondott meséktől mozgásba lendült képzetek vagy szerepmodellek cselekvéseinek közvetlen, illetve behelyettesítő megtapasztalása nyomán is” (SARBIN 2001, 71–72). Storm szövegében egy festmény és egy dalszöveg is elősegíti a behelyettesítő megtapasztalást, illetve az azonosság és nem azonosság izgalmas játékát (BÓKAY 2008, 54).

A stormi Izolda-látomások a déli és a reggeli napszakhoz kötődnek. A déli befogadás a meglátogatott, az elbeszélői pozícióba kerülő barát olvasmányát, a fedélzeten álló Izolda látványát helyezi előtérbe, hasonlóképpen, mint E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című „meséjében”, ahol délben a kert másként hat, mint máskor, a kezdeti/reggeli átváltozás és önértelmezés viszont Storm szövegében kulcsszerephez jut. Storm szereplője a könyvélményből konstruálja meg saját és felesége identitását, ám ettől az „együtt cselekvéstől” végül el kell távolodnia. Az olvasmánytól elváló, a személyiséghatárokat feloldó látomás Izoldát, Izolda lobo-gó haját helyezi előtérbe, aki a fedélzetről körülpásztazza a látványt, szorong az idegentől és az idegenségtől, ezért hazavágyik. Az egykori fiatal olvasó az idős „költő” (Gottfried) varázsjátékára figyelt, azaz a szerelmi bájjal szerepére, a fiatal pár kapcsolatának átváltozására. A középkorú befogadó Tristanhoz való visszatérése hívja elő az említett régi, otthon hallott dal kezdősorait és azt a felismerést, hogy az Izolda iránti vágyakozással, a modellhatárokkal leszámoljon, valamint hogy saját bájjalára, de ne az egykorira, hanem a még meglévő/megragadható szépségre, a mellette élő feleségre koncentráljon, hiszen az az izoldai modell csak a képzelet szüleménye, nyilván sohasem létezett. *A Kései rózsákban* a Tristan-olvasással együtt a felolvasásnak is nagy szerepe van, az olvasás segítségével zavartalan összefüggések, átjárhatóságok, a könyvtől eltávolodó gondolatfragmentumok alakulnak ki (*Odüsszeia, Nibelung-ének*).

A stormi modell magányos modell, a szereplők magányosak, jóllehet kijáratokat keresnek. Más a helyzet az egyik eddig ismeretlen, kéziratban olvasható Csáth-novellában, amelyben Wagner *Tannhäuser*e révén gazdag színpadi látvány bontakozik ki, itt a kezdet, a nyitány és a dekomponáltság problematizálása másképpen

jut kulcsszerephez (Csáth Géza, *Régi levél kézírata a Tannhäuser bemutatójáról*³). A két szöveget a rózsaképzet is átjárhatóvá teszi, hiszen a rózsza Venushoz kapcsolódik. „A rózsza a lelki és szellemi tulajdonságok mellett néha testieket is kifejezhet. A görög-római mitológia női figurái, valamint Venus és Erato meztelenül, a maguk buja vagy ártatlan módján jelennek meg, így a melljük került virágok ennek megfelelő értelemmel olvashatók. [...] A rózsza belső dualitásai a gyönyör pillanatnyiségának és az életidő múlásának a figyelmeztetői” (GÉCZI 2008, 214–215).

Csáth Géza fejti ki *Wagner lírája* című zenekritikájában, amely a novella kéziratában feltüntetett évszám után egy évvel keletkezett: „Wagner egyéniségében az erotika és a vallásos jellegű morál a domináló elemek. Lelke egy kettős naprendszerhez hasonlítható, amelynek egyik gyújtópontjában a szerelem vörösen izzó napja, a másikban az erkölcs kékes, hideg, tiszta ragyogású állócsillagja helyezkedik el. [...] A *Tannhäuser* [...] a gyönyörökbe és érzéki élvezetekbe elmerülő fiatal férfit állítja elének. Vénusz – a Nő. A sok nő, minden szép nő, ki csókot és mámort ad. A kifejlett férfi mohón habzsolja az ifjúságnak és az életnek e nagyszerű ajándékait. Idővel azonban rájön, hogy ezek a forszírozott szexuális örömegek egyszersmind szexuális sérelmek is. A pszichében föléled a vágy egy olyan szerelem iránt, amely szerelmi örömet ad szerelmi sérelmek nélkül. A polygynia megismerteti a férfivel a monogynia becsét. A sok asszony felkelti benne a vágyat *egy nő* után. A szeretők (Vénusz) – a feleség (Erzsébet) után. [...] A szerelmek csak a halálban lesznek egymáséi, ami, minthogy egymásért haltak meg, a legvéglegesebb, a legtökéletesebb egyesülés. Senta is, Erzsébet is meghalnak a férfiért, akit szeretnek. Íme Wagnernek, a kételkedőnek, az érzékeny, bizalmatlan és csalódott férfinak (*Hollandi, Lohengrin*), csak a nő halála elég bizonyíték arra, hogy szeretik! A *Tannhäuser a változatosságot megunt és házasságra vágyó férfi lírája*” (CSÁTH 2000a [1912], 109, 111).

A befogadás problémáját Csáth Géza a következőképpen közelíti meg: „Képzeld el, hogy ma valaki föltalálja a piros színt. Hiába minden fáradozása, ha az összes emberek körülötte színvakok. Ők nem fogják tudni elhinni, hogy az új szín valóban megvan és valóban különbözik a többtől. Meg kellett várnia, míg megtanulják hallgatni a muzsikáját” (CSÁTH 2000a [1912], 11).

Richard Wagner a csáthi zeneértékelésben „egyik első példánya a modern művésznek, aki komolyan foglalkozik a művészet esztétikai kérdéseivel. Kiszámítja előre azokat a folyamatokat, amelyeket a művészetének a hallgatók lelkeiben kelteni kell. Szóval öntudatos a végletekig” (CSÁTH 2000b, 36). Csáth Géza szemléletmódja tehát a lelki mozgatórugókkal, azaz a pszichoanalízissel, a modern pszichológiai kutatásokkal hozható összefüggésbe. Wagner zenéje kapcsán a lelkivé válás metamorfózisát, a lélek hatalmát, az „elnyert saját valóság”-ot, valamint a lírai elemek dominanciáját emeli ki (vö. Hermann Bahr) (LAUER 2001, 40).

A Csáth-novella, amely a keretben 1911 októberét jelöli meg az elbeszélő kölni utazásának időpontjaként (a szerző tulajdonából előkerült kölni útikönyv bizo-

³ Dér Zoltán szabadkai hagyatékából.

nyítja az önéletrajzi ihletést), az új zenei nyelv nézőpontjából közelít egy megvásárolható régi levélhez. „A funkciós tonalitás rendszerétől való távolodást lényegében a feszültség és oldás közti távolság fokozatos növelésével érik el. Mozart korától, ahol egy megfelelő ponton alkalmazott teljes zenekari crescendo hallatán önkéntelenül felemelkedett ültéből a közönség, Wagnerig, aki a *Trisztánban* kifejezetten arra törekszik, hogy a lehető legtávolabbi pontig feszített vágyakozásunk ne teljesüljön, egyre magasabbra lendül az inga; elérve végül kilengésének maximumát, az elszakadási pontot” (CSÁTH 2000c, 588).

A *Régi levél kézírata...* nem oly módon indul, mint a Csáth által többi levélnovellája, az énelbeszélő itt előbb a levelet mint tárgyat, a zenét mint látványt problematizálja. A stormi szövegben fontosabb a könyv nélküli látvány, ám a könyvnek mint tárgynak is szerepe van. A régi levél közlése/befogadása után a csáthi keret záró része elmarad (természetesen a kézirat töredékes), a szöveg ily módon a színpadi látványt és a levélírói nézőpontot/beszédmodot nyomatékosítja. A Csáth-szövegbe illesztett régi levelet a Wagner-próbák egyik zenész résztvevője írja, a levélben felidézett próbák kulcskérdései a partitúraolvasás, valamint az ouverture (főként a melléktéma, Venus istennő mulatozása és a látvány) pozíciója. A „levélként való megjelenés” ugyancsak kiemelkedő problémája a novellának: „Egy levél formában írott elbeszélés valósága valamilyen (valódi vagy fiktív) levél, a jele pedig ugyanennek a levélnek a bevett formája. Az elbeszélés így természetesen egyik esetben sem lesz levél: a tárgyi szinten nincs jellege és referenciális funkciója, tehát jelből tárggyá válik, a jelszinten pedig már nem tárgy, de nem is maga a jel, tehát jelekből felépült közleményből a jelekből felépült közlemény jelévé válik. [...] Ez a példa (levél formájú elbeszélés) azért tűnhet mégis bonyolultnak, mert a kifejezés síkjának megkettőződése nem a kombináció vízszintes, hanem a hierarchikus, függőleges tengelyén megy végbe” (FARYNO 1987, 153–154). Az elvesztett kézirat toposzának felfedezése, a fikcióvá átvált (vö. HAJDU 2009, 297) régi levél a medialitás fokozott jelentőségére utal, arra, hogy a hitelesség mellett a lehetőség is kiemelhető, „a szöveg kénytelen-kelletlen reflektál önnön megalkotottságára, hiszen olyan történetet mesél el, amely fokozottan a képzelet szüleménye, és ennek az ontológiai vonzatai átszivárognak a könyv [a novella] keletkezési körülményeinek fiktív leírásába is” (GYURIS 2004, 213).

Wagner – a régi levél írója szerint – vállalja a partitúra újraértelmezését, a rögzített komponáltság valamiféle megbontását. A zenészekhez intézett következő mondata ezt igazolja: „Nem biztos, hogy az én partitúrámban mindennek úgy kell hangzania, amint leírva vagyok, de azért úgy hangzik mégis, ahogy én akartam”. Mind Storm, mind Csáth szövege önreflexiós szöveg, mindkettőnek fontos problémája a képesség, a festői látvány. Theodor Storm *Kései rózsák* című novellájában kiemelkedik a feleséghez, illetve Izoldához és a felcsendülő dalhoz kapcsolható festmény, az a szép fiatal női test, amely a férj dolgozószobájában található, és amelynek fiatalságeszményétől a férjnek el kell távolodnia, hogy a helycsere révén továbbléphessen, hogy mulandó szépségű feleségét elfogadja, hogy az anyagi értékeket pozicionáló háttérvilágtól megszabaduljon.

Csáth novellájának képisége a színpadképekhez kapcsolódik, például a bacchanália, a női test, a vadászok látványa, vagy akár a partitúra „festményszerűsége”. A színpadi látvány sem idegen a stormi opustól, például a bábjáték varázslatának szétzúzása a gyermekkor végjátéka is egyben a *Pole Poppenspäler* című művében.

A szerző „új” neve

Storm szövege Gottfriedét, Csáthé Wagnerét nevezi meg, reflektál is szerzeményeikre, a szereplő követheti a fiktív modellt, ráadásul az említett művek is intertextuális vonatkozásúak. Az irodalmi hivatkozás mellett a zenére és a festészetre, a színpadképre, azaz az intermediális kapcsolatokra is kiterjednek az utalások. Maga a név intertextuális elemként működhet, a feleség például Izoldaként is megnevezhető, Izolda néhol szinte megérinthetőségében van jelen. Az olvasatok szövegmontázst hoznak létre, majd a „kötelező” intertextualitást felváltja és feloldja a cirkuláló emlékezés. Kortárs pozícióból különösen kiemelhető ez az intertextuális vonulat, ugyanis hasonlóképpen, mint a felnőtt olvasó Mátyás Iván *Cooper Fenimore* című novellájában, a férj olvasata is a tudatos olvasói tevékenységek között könyv nélküli játékká válik, a szerelmi boldogságlehetőséget kereső férj vállalja a „dekonstrukciót”, hogy más szöveget, más életelvet konstruáljon. Mátyás novellájában a fiú eszményeket keres, a férfi az átértékelt eszmények pozíciójából olvas, az olvasás pedig performativitásként is megnyilvánul.

A *Kései rózsák*ban a férj dolgozószobájában látható a fiatal lány képe, az a festmény, amely állandó vonatkozási pont a feleség látásmódjában. A fiktív kép bevonása nem szokatlan művelet, Hoffmann opusában például gyakran fellelhető. „Az ilyen elemek egyik fajtáját képezik az elbeszélés ürügyül szolgáló képek, azaz olyan fiktív képek, amelyek kiváltják a cselekmény elmondását vagy »megindulását« azáltal, hogy a fiktív elbeszél világ egyes eseményeit, mozzanatait vagy figuráit bevezetik, és ezzel a fiktív világ egyes tulajdonságaira is előre mutatnak. A cselekménybe integrált kép másik fajtáját olyan képek jelentik, amelyek mintegy a konfliktus kiváltói, hordozói, mégpedig abban az értelemben, hogy a kép az elbeszél történet egyes mozzanatait leképezi vagy kiváltja. Egyes fiktív szereplők hasonlósága vagy identitása a képpel a cselekmény rejtett, még felderítetlen elemeire mutathat rá, és ezáltal előre mutató, sejtető funkciója is lehet, amint ez például Hoffmann műveiben gyakorta előfordul” (OROSZ 2006, 203). Storm művében a feleség fiatalságához és identitásképzetéhez kötődő kép az említetteken kívül eszményi és földi, állandó és mulandó problémáját is felveti, valamint esélyt ad egy nehezen eltávolítható „virtuális” nőkép összeállítására.

Az intertextuális vonulatok, a pszichológiai vonatkozások részben feloldják a hagyományos kronológiát mint narratív összetevőt, ám a napszakok és évszakok hangsúlyozása visszaterel a „rend”, a rózsalátványt idéző rend elvéhez. A házi muzsikában – és Csáth említett novellájában – zene és előadás, művészet és performativitás összetartozása, valamint a zene reprodukálhatósága merül fel. A stormi szövegben a férj modellként tekint a művészet produktumaira, ugyanakkor a maga

számára átjárhatóvá, lebonthatóvá teszi a határokat. A művészet plasztikus, alakító tevékenységként [Bilden], (HANSLICK 2007, 78) nyilvánul meg szerzői és befogadói tekintetben egyaránt, ez az alakíthatóság emelkedik végül egyfajta élet-, sőt létmodellé. A csáthi szövegben kiemelt „egybeszövés” színrevitele kortárs nézőpontunkból és az önéletrajzi műfajok szemszögéből sem elhanyagolható.

Bibliográfia

- BÓKAY Antal (2008), *Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán*, in *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Budapest–Pécs, L'Harmattan–Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 33–65.
- CSÁTH Géza (2000a) [1912], *Wagner lírája*, in *A muzsika mesekertje. Összeüjtött írások a zenéről*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető, 109–114.
- CSÁTH Géza (2000b), *Wagner*, in *A muzsika mesekertje. Összeüjtött írások a zenéről*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető, 35–37.
- CSÁTH Géza (2000c), *Leleki tükörrendszerek*, in *A muzsika mesekertje. Összeüjtött írások a zenéről*, szerk. és s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, Budapest, Magvető.
- Hans Heinrich EGGBRECHT (2004), *Zene és idő*, in Carl DAHLHAUS–Hans Heinrich EGGBRECHT, *Mi a zene?*, ford. NÁDORI Lídia, Budapest, Osiris.
- Jerzy FARYNO (1987), *A szöveg szerepe az irodalmi műalkotásban*, ford. SZILÁGYI Zsófia, *Helikon*, 1999/1–2, 151–179.
- GÉCZI János (2008), *A rózsza és jelképei. A reneszánsz*, Budapest, Gondolat.
- GYÖRFFY Miklós (1995), *A német irodalom rövid története*, Budapest, Corvina, 95, 113, 114, 117.
- GYURIS Norbert (2004), *Médium, szimulakrum és szerző*, *Filológiai Közlöny*, 2004/3–4, 208–225.
- HAJDU Péter (2009), *A fikcionalitás tematizálása Jókai néhány kései szövegében*, in *Irodalom, történet, titok, idegenség*, Budapest, Balassi, 284–301.
- Eduard HANSLICK (2007), *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*, ford. CSOBÓ Péter György, Budapest, Typotex.
- Josef KUNZ (1978), *Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert*, 2. überarb., Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Reinhard LAUER (2001), *A modern Délkelet-Európa irodalmaiban. A fogalmi tájékozódás kérdéséhez*, ford. FRIED István, in *Osztrák–magyar modernség a boldog (?) békeidőben. Osztrák–magyar–kelet-közép-európai összefüggések*, szerk. FRIED István, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék.
- MÁRTON László (2009), *A regényhős a vadonban*, in *Thomka-symposion*, szerk. KISANTAL Tamás, MEKIS D. János, P. MÜLLER Péter, SZOLLÁTH Dávid, Pozsony, Kalligram.
- OROSZ Magdolna (2006), „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”. *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Budapest, Gondolat.

- Theodor R. SARBIN (2001), *Az elbeszélés mint a lélektan tő-metáforája*, ford. ÜLKEI Zoltán, in *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó.
- Theodor STORM (1958) [1880], *Späte Rosen – Kései rózsák*, ford. GERGELY Erzsébet, Budapest, Terra.
- Theodor STORM (1919/1920), *Werke*, herausgegeben von Theodor HERTEL, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Leipzig–Wien, Bibliographisches Institut.
- Theodor STORM (é. n.), *Immensee, Späte Rosen*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., seit 1945.
- Theodor STORM (1974), *Aquis submersus*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest, Magyar Helikon.

Műhely

MENCZEL GABRIELLA

Hiszen annyira szeretjük Juliót

Jegyzetek Cortázar novelláihoz¹

Most, hogy elgondolom,
nagyon igazat adok Derridának,
amikor azt mondja, amikor nekem
mondja: Szinte semmi(m) sem marad:
sem a dolog, sem a létezése, sem az
én létezőm, sem a pusztá tárgy, sem
a pusztá alany; semmilyen érdek,
semmilyen természetű érdeklődés
valami iránt.

(Julio Cortázar, *Naplójegyzetek egy novellához*)

Julio Cortázar nevét gyakran a fantasztikus irodalommal kapcsolják össze, ami ugyan nem téves, de nyilvánvaló, hogy az argentin szerző sokrétűségének pusztán egyetlen szegmensét jellemzi. Feltétlenül egyetérthetünk azzal a megállapítással, hogy Cortázar éppen abban különbözik elődeitől, köztük főként Borgestől, „hogy a ráció alkotta nagy fikciós építményeket való élettel tölti meg” (SCHOLZ 2005, 245). Kísérletező technikai bravúrok, szellemes nyelvi lelemények jellemzik, de a hús-vér ember a főszereplő, akit igazán mély, pszichológiailag megalapozott megfigyelésekkel mutat be, s mindez a szerző nagyfokú emberismeretéről tesz tanúbizonyságot. Hősei a tökéletes, a lehető legautentikusabb létformát keresik; a fikció, az elme legkülönfélébb játéka a hiteles találkozásokhoz, végső soron az önfeledt boldogsághoz próbálnak utat találni. A leghétköznapibb nagyvárosi helyzetek, mint például a reggeli öltözködés, utazás a metrón vagy más közlekedési eszközön, egy koncert, egy mozi, egy betegség, képesek kizökkenteni bárkit a megszokott dimenzióból, aki érzékeny az ilyesmire. Milyen eszközökkel él az író annak érdekében, hogy kiszabadulhasson a lét fullasztó szürkéségéből, miképpen igyekszik a korlátokat átlépni, mind ontológiai, mind pedig diskurzív értelemben?

Cortázar egyik rögeszmeszerűen visszatérő kérdése az irodalmi szöveg születésének mikéntje, hiszen meggyőződése, hogy a világot megváltoztató forradalomhoz az út forradalmian szokatlan, abszurd irodalmi műveken át vezet. Regényei-

¹ A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatásával készült.

ben, számos esszéjében és esszéisztikus miszcelláneáiban több megközelítésből is körbejárja a témát. A *Sántaiskola* majd egyharmadát Morelli metafikciós elmékedései töltik ki, kísérletező köteteiben is nemegyszer a regény és a kispróza elteréseit próbálja megragadni. Híressé váltak metaforái, melyeket az elbeszélés és a regény megkülönböztetésére használ: a bokszt szakzsargonjával élve, míg az előbbi kiütéssel képes a győzelemre, az utóbbi csupán pontozással tud nyerni, vagy ha vizuális hasonlattal közelítünk a kérdéshez, a regény inkább a filmmel, a novella pedig a fényképpel állítható párhuzamba (CORTÁZAR 1984, 395–396). Az elbeszélés Cortázar szerint sokkal inkább hasonlít a költészethez, mint a prózai művekhez, hiszen a tömörség, az intenzitás, a feszültség, a pontosan megválogatott szavak és kifejezések gyakran többletjelentéseikkel, szimbolikus értelmükkel hozzák felszínre a szöveg mélyrétegeit (CORTÁZAR 1984, 397; CORTÁZAR 1998, 538–540). A szintén nagyon tudatos uruguayi novellista előd, Horacio Quiroga nyomdokain, Cortázar maga is fontosnak tartja minden felesleges díszítőelem mellőzését, valamint a tudatos és az első momentumtól kezdve a novellazárás felé mutató szövegkezdetet (CORTÁZAR 1984, 403; CORTÁZAR 1998, 536–537). Mindezek az alapvetések egyértelműen jelzik az önreflexivitásra való irányultságot a cortázari szövegekben. Ez a tanulmány az argentin újpróza kiemelkedő szerzőjének egyik metafikciós eljárását kísérli meg bemutatni néhány elbeszélése alapján.

Cortázar a *Naplójegyzetek egy novellához* (*Diario para un cuento*) című szövegében a tőle megszokott módon feszegeti a hagyományos műfaji sajátosságok határait. Gondoljunk csak az 1963-ban forradalmi újdonságnak számító *Sántaiskola* (a spanyol eredeti címe *Rayuela*), vagy az ebből kinőtt *62/Kirakós játék* című regényére, illetve a kaleidoszkópként szerveződő képekkel, rajzokkal illusztrált összegyűjtött írásaira, amelyekben éppúgy találunk esszéket, kommentárokat és jegyzeteket, mint narrációkezdeményeket (*La vuelta al día en ochenta mundos* [1967; Nyolcvan föld alatt egy nap körül]; *Último round* [1969; Utolsó menet]). A *Naplójegyzetek egy novellához* a novellairás személyes élményeiről számol be, arról, hogyan kezd „bizseregni” a szerzőben az eredeti ötlet, miként ül az írógéphez, miként szembesül az üres fehér lappal, és kiket tekint példaképnek. A napló forma, amelyet már korábbi elbeszéléseiben is alkalmazott (például *A távoli társ* címűben), eredendően a nyitott, a nem befejezett alkotás, a szüntelen alkotottság kondícióját jelzi (ALAZRAKI 1994, 167). Elbeszélés és esszé, valóság és fikció, szerző és befogadó, fordító és értelmező, metatextus és intertextusok egész sora, napló formában írt önvallomás és stílusparódiák keveréke, folytonos újrakezdés és fragmentáció, amely a genette-i transztextualitás összes típusát felvonultatja. A töredékekből összeálló egész mintha a totális, de egyben örökké nyitott mű elérésére törekedne, és túllépne az irodalom határain is, amennyiben a mindent felölelő végtelen műalkotás a legtágabb értelmében lenne a cél. Mindez persze megmarad az idealista vágy szintjén, hiszen a szöveg mégis verbális textus marad, a fikcióképző játékok nem másra, mint a művészi szó teremtő erejére, valamint az inverzióra mint parodisztikus szövegszervező elvre épülnek. Miként fér meg tehát egymással hagyomány és újítás, milyen szerepet játszik a „mű a műben” retorikai fogás Cortázar elbeszéléseiben?

Különösen érdekes az említett novellát, amely eredetileg a *Deshoras (Rosszkor)* című kötet záródarabjaként 1983-ban jelent meg, ugyanazon gyűjtemény első, *Palackposta. Egy novella epilógusa (Botella al mar. Epílogo a un cuento)* című írásának fényében értelmezni. Ez utóbbi ugyanis egyrészt az előző *Queremos tanto a Glenda (Hiszen annyira szeretjük Glendát)* című 1981-es kötet címadó elbeszélésére utal vissza, és ezzel felhívja a figyelmet a két könyv közötti folytonosságra, másrészt azonban az 1983-as kötetet inverz módon nyitó „epilógusként” definiálja önmagát. A *Palackposta* nem más, mint egy nyílt levél Glenda Jacksonnak, amelyben a *Hiszen annyira szeretjük Glendát* című elbeszélés keletkezési körülményeit tematizálja, és a főszereplő Glenda Garsont a levél címzettjével azonosítja. A levél több Cortázar-novellában is a fantasztikumba való átvezetés eszközeként szolgál, amely biztosítja a kommunikációt a nem jelenlevővel, valamint a térbeni és időbeni elhalasztódást, áthelyeződést, ha tetszik „különböződést”.² A levelek közvetítésével a szereplők szintjén végbemenő finom identitásváltás szemiotikai kódváltást is eredményez, hiszen gyakran megváltozik a reprezentatív kód (belső fokalizációból külső lesz, vagy épp fordítva), ontológiai értelemben pedig a valóság és a fikció egybemosásához, illetve felcserélődéséhez vezet. A lotmani felfogás szerinti szemiotikai kódrendszerek – azaz a műalkotás a műalkotásban, elbeszélés az elbeszélésben, film a szövegben – többszörös áttétel során lépnek dialógusba, ami egyértelműen a jelentés létrehozását eredményezi (LOTMAN 1994, 67). Miképpen alakul ki az interakció a két kötet szövegei között? A *Palackposta* elbeszélője, azaz a levél írója a kronológia szempontjából egyértelműen az előző elbeszélést követő időpontban állapítja meg a levél keletkezését (FRÖHLICHER 1989, 612). A *Naplójegyzetek* című írás ezzel szemben az alkotás gyötrelemeiről, a novella születéséről szól, vagyis a narráció tárgya a még létre nem jött műalkotás. Ilyen értelemben a *Deshoras* című kötet kerete mindkét irányban nyitott: az első elbeszélés egy előző kötet keletkezésére reflektál, az utolsó pedig a még meg nem született mű keletkezési folyamatát tárja elénk, mintegy utalásként a jövőre.

A *Palackposta* esetében, mint ezt maga az elbeszélő leszögezi, nem lényeges, hogy a nyílt levél valóban megérkezzen Londonba a címzettjéhez (CORTÁZAR, 2005e, 318), Glenda Jacksonhoz, a brit színésznőhöz. Az elbeszélő számos önéletrajzi utalás³ alapján a biografikus szerzővel lenne azonosítható, de Cortázar minden kétséget kizáróan fikcionalizálja önmagát. A tengerben sodródó palackok esetlegességét már az első bekezdésben Shakespeare drámájával, *A viharral* illusztrálja,

² A teljesség igénye nélkül elég akár a *Mama levelei* vagy *A betegek egészsége* című elbeszélésekre gondolni, ahol a halott szereplők nevében írt levelek élő státuszba helyezik őket, vagy a *Más fényben* című szövegben az elképzelt címzettnek írt levelek következtében a valós címzett identitása az elképzelésnek megfelelően átalakul.

³ Például hogy a keletkezés helye és ideje megegyezik azzal, amikor Cortázar valóban Berkeleyben tartott előadásokat, vagy hogy az ő neve alatt jelent meg az említett novella is *Hiszen annyira szeretjük Glendát* címmel, ezenkívül ő a *Rayuela* – angolul *Hopscotch* – című regény szerzője, amelynek címe megegyezik Glenda Jackson filmjével.

„melyeket lomhán és varázslatosan alakít át a tenger”, majd pedig a művészek, Glenda és a saját írói álarcairól és a műről műre történő állandó átváltozásokról elmélkedik (317). Mindezekből kiindulva különös szimbolikus egybeesésről számol be a narrátor-szerző. A novelláskötete épp azon a héten jelent meg, amikor ő látta a moziban Glenda filmjét. Az elbeszélésben a rajongók meggyilkolják Glendát, a filmben pedig a Glenda által alakított szereplő részt vesz a *Hopscotch* szerzőjének elpusztításában. A „kiszámíthatatlanul gyönyörű szimmetria” (322) az autodiegetikus narrátor szerint Cortázar „figura”-elméletét igazolja, vagy másképpen a „konstellációkat”. Cortázar meggyőződése, hogy mindnyájunk egyéni sorsa egy nagyobb, ismeretlen struktúra része, olyan magasabb dimenzióban, ahol mindenki tudtán kívül misztikus kapcsolatban áll másokkal, akárcsak a csillagok a csillagképben (HARSS 1968, 278). Valóság és fikció, önéletrajz és képzelet, szerző és szereplő státuszát lebegteti a szöveg, amelyben egy valósnak tűnő történetet mond el az elbeszélő, de amellyel saját ideálisnak vélt elméletét szándékozik igazolni.

Az előzményként megnevezett novella (*Hiszen annyira szeretjük Glendát*) a film által létrehozott fiktív világ és a nézők valósága közötti átjárás másik lehetséges példája, amelyben a két világ közötti határ elmosódásának tragikus egzisztenciális következményeire világít rá. A paratextusban megjelölt híres színésznő rajongóinak egy csoportja művészi-esztétikai szempontból különösen nagyra értékeli Glenda Garson filmjeit, és mindent elkövet annak érdekében, hogy megőrizze a darabok tökéletességét, és ily módon a filmsztár mítoszát is a maga teljességében. Hagyományos mimetikus történetmondásként indul a narráció, az események kronológiai sorrendjét megtartja. A szöveg szerkezete – a cortázari novellafelfogással összhangban – az első pillanattól kezdve egyértelműen a tragikus végkifejlet, a bűntény fokozatos előkészítésének irányába mutat, amelynek betetőzése elkerülhetetlenül a gyilkosság elkövetése lesz. A „kör” gondos előkészítő munkája a tökéletesség jegyében zajlik, hiszen azt a felsőbbrendű célt tartják szem előtt, hogy a jövőben semmiféle tökéletlen filmtechnikai megoldásnak még csak esélye se legyen. Eleinte csak a rajongók „klubjának” rendszeres mozi utáni együttlétéről van szó. Később a „kör” egyre bővül, olyannyira, hogy egy adott pillanatban mintegy szektaként kezdenek működni, és úgy határoznak, újabb tagokat nem fogadnak be, mert félő, hogy „az egész sznob utánzásba vagy szentimentalizmusba fullad” (CORTÁZAR 2005d, 310). Kizárólag Glendáról és a filmjeiről beszélgetnek, miközben lassanként mint egy klán hierarchiájának megfelelően az eredeti mag két tagja, Irazusta és Diana parancsnoksága alatt tevékenykednek. A Glenda filmjeit kritizáló első észrevételek miatt még lelkiismeret-furdalásuk is volt, pedig tudták, hogy nem a csodált színésznő a felelős a gyengébben sikerült részekért, hanem valaki más, a forgatócsoport többi tagja közül. A szöveg első harmadának a végén Diana említi meg először verbálisan is a „missziót” és az elviselhetetlen hibák javításának szükségességét (311). Küldetésük keretében laboratóriumot állítanak fel azért, hogy egy-egy film „hatástalan képsorát” másikkal helyettesítsék, vagy időnként a befejezést tökéletesítsék. Szinte szavak nélkül is értik egymást, mindenki tudja a feladatát. A legnagyobb nehézséget az jelenti, hogy az egységesítés érdekében miképpen juthatnának hozzá a világon létező összes másolathoz. Probléma merül

fel akkor is, amikor el kell dönten, milyen változtatásokat végezzenek a filmekben, de a heves viták ellenére mindenki elégedett a végeredménnyel. A sajtóban megjelent esetleges kritikák hamar elcsitulnak. Glenda iránti csodálatuk és abbéli meggyőződésük, hogy jobbító szándék vezérli őket, egységessé teszi a csoportot. A hírt, miszerint Glenda úgy döntött, visszavonul és nem játszik többet, kitörő örömmel fogadják, hiszen számukra ez azt jelenti, hogy önkéntesen hozzájárul a nagy Műhöz, így megszűnik a további tévedések veszélye. Annál nagyobb a megdöbbenés, amikor Glenda bejelenti, hogy „visszatér a vászonra, a szokásos indokokkal, mint a tétlen profi frusztrációja, egy személyre szabott szerep, egy küszöbön álló forgatás” (315). Mindehhez maga az elbeszélő is kénytelen hozzátenni az adott kontextusban felettébb szarkasztikusan hangzó megjegyzést, miszerint teljesen hétköznapi jelenségről van szó, nincs benne semmi meglepő. Ám a szekta tagjaiból épp ellenkező reakciót vált ki.

Az utolsó bekezdésben jut el a csúcspont az egész diskurzusra jellemző felnagyított eufória, amikor bekövetkezik ez a váratlan fordulat. Kimondatlanul is tudják, minek kell megtörténnie. Diana csak ennyit fogalmaz meg hangosan: „Ez az egyetlen, amit tehetünk” (315). Irazusta, akinek a neve nem véletlenül emlékeztet Zarathustrára, meg is teszi, amit kell. Mi az egészen pontosan, amit tenni kell, milyen „művet” kell véghez vinni? A spanyol eredetiben is az „obra” (’mű’, ’alkotás’, ’munkásság’, ’cselekedet’) szó szerepel a szöveg végén:

Soha senkinek nem fogunk beszélni róla, udvariasan kitérünk majd egymás útból a mozikban és az utcán; ez lesz az egyetlen mód arra, hogy a kör hű maradjon, és a hallgatásban megőrizze a kész művet. Annyira szerettük Glendát, hogy a sérthetetlen tökéletesség végső állapotába akartuk juttatni őt. És az elérhetetlen magasságban, ahova felemeltük, megóvjuk majd a zuhanástól, így hívei továbbra is csorbítás nélkül imádhathják; hiszen senki sem szállhat le élve a keresztről. (316.)

(Nunca hablaríamos de eso con nadie, nos evitaríamos cortésmente en las salas y en la calle; sería la única manera de que el núcleo conservara su fidelidad, que guardara en el silencio la obra cumplida. Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable. En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz.) (CORTÁZAR 1989, 306.)

A szöveg nemcsak a mozivásznakról törli Glenda alakját, hanem az életből is, bár explicit módon nem mondja ki a gyilkosság tényét. A bűntényt egy sor, a végpontra, a csendre, a klub megszűnésére való utalás sejteti, olyanok például, mint „magányos tökéletesség” („solitaria perfección”), „hátat fordítottunk egymásnak” („fue más bien un darse la espalda”), „egyenként indultunk el, valamennyien arra várva, hogy felejtünk” („salimos separados, cada uno llevándose su deseo de olvidar”), „amíg be nem végeztetik” („hasta que todo estuviera consumado”), vagy a már fent idézett befejező mondatokból a következő kifejezések: „a hallgatásban megőrizze a kész művet” (que guardara en el silencio la obra cumplida”),

„sérthetetlen tökéletesség” („perfección inviolable”) (315–316). A „mű” jelentésmezeje a „művészeti alkotás” mellett világosan kiterjed a hétköznapi „tett, cselekedet” jelentésre is. A filmcsillag „életművét” egy szűk rajongói kör tevékenysége („a kész mű”) hamisítja meg és degradálja azzal, hogy egyes részeit egyszerűen megszünteti, kitörli, azaz önkényesen megfosztja eredeti, kanonizált jellegzetességeitől. A szöveg utolsó eleme ráadásul a művészről önkéntesnek semmiképpen nem nevezhető áldozatát is sugallja. Mindezek alapján nyilvánvalónak tűnik, hogy fikció és valóság státuszának inverziója az Iser-féle imaginárius-fogalom tükrében a szöveg intencionalitásával függ össze, azaz a „szöveg tevékenységének eredménye”, nyelvi aktus (ISER 2001, 42–43).

A végső áldozat motívuma már a szöveg kezdetén tematizálódik, hiszen a második mondatban megjelenik a „szertartás” („ceremonia”) szó, amelyet szintén „végeznek” („han cumplido”) (CORTÁZAR 2005d, 309). Elsődleges jelentésében itt még a kontextusnak megfelelően a moziba vagy színházba készülők emberek mindennapos rutinjára utal. A második, regresszív szemantikai menetben megvalósuló olvasat teszi nyilvánvalóvá az áldozati rítus mélyebb, mitikus értelmét, és egyben a befogadás folyamatának modelljét is elénk tárja. Az első bekezdés, a cortázar-i szövegekre oly jellemző *incipit* második mondata most is szükségszerűen visszautal az elsőre és a paratextusra is. Az elbeszélés a következő mondattal indít: „Akkoriban aligha lehetett tudni” („En aquel entonces era difícil saberlo”) (309). Ennek az első olvasat alkalmával az egyedüli referense a cím lehet, vagyis úgy értelmezhető, hogy aligha lehetett tudni, mennyire szeretik Glendát. Az elbizonytalanított időmegjelölés („akkoriban”) azonban további szemantikai tereket is asszociálhat, akár mitikus időket, az áldozat aktusát⁴ is bevonhatja az interpretációs lehetőségek közé. Mindezt megerősítik a második mondat fent említett tematikus elemei.

A novella címében szereplő félmondat a szövegben egyik leggyakrabban ismételt szekvencia. Ezen ismétlődések mentén feltérképezhető a szöveg diskurzív szerkezeti váza. Az első bekezdés végén részlegesen ismétlődik („annyian vagyunk, akik szeretjük Glendát”, 309), majd nem sokkal később nagyon hasonló formában bukkan fel újra, amikor a csoport kialakulásáról beszél („annyira csak mi szeretjük Glendát”, 309). Ezt követően pedig a kör bezárásának elhatározásakor fogalmazódik újra meg („sokan vagyunk, akik szeretjük Glendát”, 310).⁵ A címet teljes egészében akkor ismétli meg a szöveg először, amikor már a klán szerkezeti

⁴ A spanyol eredeti első mondatában szereplő „lo” mutató névmás, a mondat nyelvtani tárgya érthető úgy, mint egy semleges alakú nem egyetlen szóban meghatározható referenciára való utalás (például a novella címe). Mivel azonban az „áldozat” szó a spanyolban hímnemű, a második olvasat nem zárja ki ezt az lehetőséget sem, habár explicit módon az „áldozat” szó maga nem jelenik meg egyszer sem a szövegben.

⁵ A spanyol eredetiben: „éramos tantos los que queríamos a Glenda”, „solamente nosotros queríamos tanto a Glenda”, „éramos muchos los que queríamos a Glenda” (CORTÁZAR 1989, 299–300).

működésének szabályai életbe léptek, vagyis amikortól az események visszafordíthatatlanná válnak és a tragikus végkifejletet vetítik előre. Ettől kezdve a cím szekvenciája és különösen Glenda neve megsokszorozódik egészen a szöveg utolsó előtti mondatáig, ahol még egyszer, utoljára elhangzik. Ily módon teljessé válik a keret, hiszen két kitüntetett szöveghelyen, a másodiktól az utolsó előtti mondatig húzza meg a textus szerkezeti ívét. A szöveg kezdetén és a legvégén azonban nemcsak a paratextuális elemek ismétlődnek, hanem további egybeesések támasztják alá *incipit* és *explicit* szimmetriáját. Mindkét szöveghelyen a diskurzus kulcsszavai jelennek meg: a „cumplir” („el-/bevégez”) ige, a „silencio” („csend”, „hallgatás”), a mozi virtuális világára való utalások („tizenegyedik sor” [„fila once”], „zsöllyeülés” [„butaca”], „vászon” [„pantalla”]; „mozik” [„salas”]), az áldozat implikációja (az elején „szertartás” [„ceremonia”], a végén „kereszt” [„cruz”]), és végül maga a „mű” („obra”). A gyilkosság ténye tehát a groteszk inverzió következtében a szekta tagjainak olvasatában mártíromságként van feltüntetve, mintegy a tökéletes Mű betetőzésekképpen.

A többes szám első személyű anonim narráció a sokaság erejét demonstrálja, amint betüremkedik az egyén sorsába, vagyis a filmszalagok módosítása az objektív valóság megváltoztatásához vezet, ami a színész nő halálával végződik. A valóság betüremkedése a fikció szférájába, illetve a fikció meghamisítása a valóság fikcionalizációját eredményezi: a rajongók igényeinek megfelelően a filmsztár meggyilkolása, egzisztenciájának megszüntetése a valós személyt fiktív nem létezővé alakítja át, és ezáltal a műalkotás státuszának problematikáját is felveti az elbeszélés. A filmszavak elvakult tömjénezése és a fanatizálódás folyamata során a rajongók maguk is teremtőkké, képalkotókká válnak, akik úgy „olvassák” a képsorokat, ahogyan nekik tetszik. Ezt a folyamatot a diskurzus is leképezi. A „miszsió” szó éppen a szöveg közepén bukkan fel, amelyet követően az (ál)vallásos hevület fokozatosan mitikus dimenziót nyer (STANDISH 2001, 59). A kívülről jövő sajtóban megjelent kritikák után, amelyekkel a csoport ténykedését illetik (például „bürokratikus álszenteskedés”), és amelyek ugyan tűnékenynek bizonyulnak, különös módon magán a körön belül is megfogalmazódnak olyan túlzást sejtető vádak, miszerint „vajon nem az onánia tükörvarázsának vagyunk-e foglyai, amint esztelelenül elefántcsontba vagy rizsszemekbe faragjuk barokkos örökségeinket” (CORTÁZAR 2005d, 314). Ezeknek az aggályoskodó hangoknak azonban sikeresen hátat fordítanak. A határtalan odaadó szeretet, amely egybeolvasztotta a csoportot, egészen odáig fajul, hogy az isteni teremtés mámorát vélik felfedezni önmagukban („A hetedik nap boldogságában éltünk, megpihenve a teremtés után” 315), s az értelmezés ezen abszurd mitikus dimenziója tágul tovább az „elnyert mennyboltunkon” keresztül, egészen Glenda végső keresztaláig, annak érdekében, hogy az elbukástól megóvják őt.

A filmek átalakításával ugyanakkor a történet időtengelye is módosul, hiszen régebbi műalkotások kapnak új, eddig nem létező formát. A meghamisított múlt determinálja a jelent, a jövő pedig egyszerűen törlődik a színész nő halálával, aki ettől kezdve nem tud már új alkotásokat létrehozni. A végtelen „abszolút jelen” veszi át az uralmat a filmekben megörökített „tökéletesség” segítségével, a cso-

dálatos érzés, amelyet „az üledéktől megtisztított és a vággyal teljesen egybeeső emlék tökéletes illeszkedése” váltott ki (312). Glenda nevén kívül a leggyakrabban előforduló kifejezések az „örök”, „örökké”, „örökkévalóság”, valamint a „tökéletes” szemantikai mezejéhez társulnak. A vágyott cél jelen esetben a megállított időbeli és térbeli mozgás, vagyis a kimerevített idő, a megváltoztathatatlan mozdulatlanság képszerűsége, amelynek alárendelődik a művészet, a film dinamizmusa, szubjektív esetlegessége, az emberi lét életszerűsége, a tévedés és esendőség esélye. A „tökéletes” kifejezés ebben a novellában nem annyira az ideális, mint inkább a végleges, a befejezett, az „igazi befejezés” értelmében aktualizálódik (STANDISH 2001, 58). Az elbeszélésben tehát a műalkotás a cortázari levelekhez hasonló funkciót tölt be, hidat képez a térben és időben elhalasztott nem jelenlevő felé, amelyet a filmrajongók meg akarnak szüntetni.

Mindezzel párhuzamosan a kritika rámutat az elbeszélésben minden kétséget kizáróan megmutatkozó szociopolitikai olvasat lehetőségére is. A szöveg retorikai szintjén pontosan detektálja a megalomán fanatizmus, végső soron a tömegpszichózis működési mechanizmusát, az elvakultság hevében állandóan ismételt érzelmkifejezés („szeretjük Glendát”) elhatalmasodását, a nyilvános tiltakozások figyelmen kívül hagyását, vagyis a cenzúra működtetését és végül az igazság teljes elbizonytalanítását. A végletekig felfokozott túlzás eluralkodása az irracionális záróaktus teljes képtelenségébe torkollik.⁶

Ha a filmrajongók csoportja felfogható a tettelesen is aktív olvasó modelljeként, akkor a szöveg rémisztő befejezése e hagyományosnak semmiképpen nem nevezhető befogadó abszurd paródiája, és egyben a cortázari „cinkos olvasó” koncepciójának (ön)ironikus leképezése. Az inverziók sorozata tehát nem ér véget a hagyományos lineáris történetmondás és időfelfogás, valamint a mítosz szakrális értelmezésének felforgatásával, hanem kiterjed a bevett narratív funkciók (szerző, mű, befogadó) megkérdőjelezésére, kikökkentésére is. A művészi alkotó (azaz a szerző, aki jelen esetben megfelel Glendának, a művészetével csodálatot kiváltó színésznőnek) áldozattá válik, méghozzá a tettelességtől sem visszariadó nézők (azaz a befogadók szektája homogén csoportjának) áldozatává, akik az alkotó szerző státuszát kaparintják meg. Az abszurd inverzió a műalkotás félreértelmzéséből fakad, hiszen Cortázar novellájában a mű mászt jelent szerzőnek és befogadónak. Ha mindezt a sémát a biografikus szerző és az empirikus olvasó viszonyára is alkalmazzuk, akkor a sugallt végkifejlet valóban egzisztenciális szorongást keltően horrorisztikus. De a morbid, gúnyos (ön)ironia feltétlenül célba talál: a művészet előtt értetlenül álló, pusztán a felszínes létszinten mozgó középosztály konkrét valósága abszurd módon meghamisítja a műalkotást és megsemmisíti a művészt.

⁶ A hétköznapi szituációból kiinduló hiperbola itt is, csakúgy, mint más Cortázar-szövegekben, például *A bakkhánsnő* vagy *A déli autópálya* címűben, a novella legfőbb mozgatórugója. *A bakkhánsnő* egy szexuális eufóriát kiváltó zenei koncert története, míg *A déli autópálya* hasonló narratív technikával egy átlagos közlekedési dugót változtat éveken át tartó helyzetté, ahol a társadalmi hierarchikus szerveződés is kialakul.

A végpont tehát nem is lehet más, mint a mottóban idézett derridai csend, az üresség, a halál, a semmi. Az elbeszélésben tematizált kiüresedett középszerű olvasó, aki ráadásul narrátorként sem fedí fel identitását, végig anonimitásban marad, nehezen feleltethető meg a cortázari aktív, társszerzőként a szerzővel együttműködő „cinkos olvasónak” („lector-cómplice”), akit ő egy adott pillanatban a passzív „nő olvasóval” („lector-hembra”) állított szembe. A cortázari poétika fényében tehát sokkal inkább az az értelmezés tűnik elfogadhatónak, miszerint a *Hiszen annyira szeretjük Glendát* című elbeszélés a „cinkos olvasó” státuszára törekvő, ámde passzív, intellektuális gondolkodásra nem képes befogadó pozíciójából kilépni képtelen olvasó modelljét tárja elénk, és az ilyen befogadói attitűd – nyilvánvalóan groteszk, eltúlzott – tragikus következményeit jeleníti meg.

Ha azonban elfogadjuk a *Palackposta* című szöveget az architextusaként deklarált epilógusnak, akkor – habár fizikailag a következő kötet részét képezi, mégis – a cortázari „konstellációk” dimenziójában egységet alkot az előző elbeszéléssel. Glenda végső soron „feltámad” keresztalálából, és újabb fikciósztímváltással az abszolút jelenbe merevített, tökéletesen lezárt textus újfent kinyílik. A határátlépés, a nyelviséghez, az írás fogalmához kötődő fantasztikus élmény hozza létre azt az olvasó és szöveg közötti szemantikai műveletet, amelyet Iser „az imaginárius gyakorlatiasításának” nevez, és amelyhez az olvasónak szükségszerűen magatartást kell változtatnia (ISER 2001, 43). Ilyen értelemben az empirikus olvasók „ezt irodalomnak olvassák majd, elbeszélésnek egy másik elbeszélésben, kódának valamihez, ami látszólag arra van ítélve, hogy olyan végleges és tökéletes lezárással fejeződjön be, amilyen a jó novellában számomra elengedhetetlen” (CORTÁZAR 2005e, 318). Ez a lebegtetés vagy állandóan billegő kettősség talán a cortázari kispróza egyik legfontosabb eleme. A szerkezetileg hermetikusan lezárt textus, amely azonban szemantikailag a végtelen felé nyitott, az „imaginárius” hatékonytá tétele által hozza létre a jelentések sorozatát. A szöveg által elindított játékhoz persze az olvasó aktív közreműködése is elengedhetetlen, minek következtében nemcsak a műalkotás tárgya és a szerző, hanem a befogadó is fikcionalizálódik.⁷ A cortázari *Naplójegyzetek* fragmentumai ezt az iseri játékot, ha lehet, még szembevetőbben hozzák működésbe, amikor metatextuális eszközökkel nem egyszerűen a novellaírás lehetetlenségéről szólnak, hanem végső soron megjelenítik magát a lehetetlenséget (MAC-MILLAN 2004, 92–94). Amennyiben Derridával együtt gondolkodunk, ahogyan azt Cortázar is tette, miszerint az írás eredményeképpen semmi sem marad, ezt az űrt mégis betölteni látszik az állandóan billegő fikciós játék, a nyitott textus, amelynek szükségképpen mi magunk is részesei vagyunk.

⁷ „képtelen vagyok írni Anabelről, semmire se megyek vele, ha egymáshoz fércelem a darabkákat, amelyekből nem áll össze Anabel, hiszen végső soron énrolam szólnak, az én darabjaim” (CORTÁZAR 2005g, 364).

Bibliográfia

- Jaime ALAZRAKI (1994), *Los últimos cuentos: Deshoras*, in Jaime ALAZRAKI, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 140–172.
- Julio CORTÁZAR (1984), *A novella néhány jellegzetessége*, ford. SCHOLZ László, in *Ariel és Kalibán. A latin-amerikai esszé klasszikusai*, szerk. SCHOLZ László, Budapest, Európa, 391–410.
- Julio CORTÁZAR (1989), *Queremos tanto a Glenda*, in Julio CORTÁZAR *Los relatos 1. Ritos*, Madrid, Alianza, 299–306.
- Julio CORTÁZAR (1998), *A novelláról*, ford. SCHOLZ László, *Nagyvilág*, 1998/7–8, 533–540.
- Julio CORTÁZAR (2005a), *Mama levelei*, ford. HARGITAI György, in Julio CORTÁZAR, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 9–27.
- Julio CORTÁZAR (2005b), *Más fényben*, ford. IMREI Andrea, in Julio CORTÁZAR, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 144–154.
- Julio CORTÁZAR (2005c), *A bakkhánsnők*, ford. DOROGMANN György, in Julio CORTÁZAR, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 192–204.
- Julio CORTÁZAR (2005d), *Hiszen annyira szeretjük Glendát*, ford. CSERHÁTI Éva, in Julio CORTÁZAR, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 309–316.
- Julio CORTÁZAR (2005e), *Palackposta. Egy novella epilógusa*, ford. CSERHÁTI Éva, in Julio CORTÁZAR, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 317–323.
- Julio CORTÁZAR (2005f), *A déli autópálya*, ford. HALÁSZ Tünde, in Julio CORTÁZAR, *Játékok*, Budapest, L'Harmattan, 302–324.
- Julio CORTÁZAR (2005g), *Naplójegyzetek egy novellához*, ford. CSUDAY Csaba, in Julio CORTÁZAR, *Játékok*, Budapest, L'Harmattan, 333–364.
- Julio CORTÁZAR (2005h), *A távoli társ*, ford. SCHOLZ László, in Julio CORTÁZAR, *Átjárók*, Budapest, L'Harmattan, 96–105.
- Julio CORTÁZAR (2005i), *A betegek egészsége*, ford. HALÁSZ Tünde, in Julio CORTÁZAR, *Átjárók*, Budapest, L'Harmattan, 161–177.
- Julio CORTÁZAR (2009a), *Sántaiskola*, ford. BENYHE János, Budapest, L'Harmattan.
- Julio CORTÁZAR (2009b), *62/Kirakós játék*, ford. IMREI Andrea, Budapest, L'Harmattan.
- Peter FRÖHLICHER (1989), *Leer un libro de cuentos: Deshoras de Julio Cortázar*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 611–616.
- Gérard GENETTE (1996), *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1996/1–2, 82–90.
- Luis HARSS (1968), *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, in Luis HARSS, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 252–300.
- Wolfgang ISER (2001), *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris.
- Jurij LOTMAN (1994), *Szöveg a szövegben*, ford. KLAUSZ Ildikó, PÁLFI Ágnes, in Jurij LOTMAN, *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, JPEK, 56–81.

- Mary MAC-MILLAN (2004), Diario para un cuento: Dos takes, *Revista Signos* (Valparaíso, Chile), 2004, 37/55, 89–96.
- Horacio QUIROGA, *Decálogo del perfecto cuentista*, in *Teoría cuentística del siglo XX*, ed. Catherina V. VALLEJO, Miami, Ediciones Universal, 1989, 67–68.
- SCHOLZ László (2005), *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Budapest, Gondolat.
- Peter STANDISH (2001), *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press.

Recenzió

Angela GUIDOTTI, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, 111 oldal.

Angela Guidottinak, a Pisai Tudományegyetem tanárának új könyve – mintegy szerves folytatásaként és továbbgondolásaként mindazoknak az irodalomelméleti kérdéseknek, amelyek őt korábbi műveiben is foglalkoztatták¹ – az irodalmi szöveg *dramaturgiai potencialitásának* feltárását tűzi ki célul, s ezt különböző irodalmi és vizuális alkotásokon keresztül elemzi. A műnemek metszéspontjait a 16. századtól a 20. századig ívelő időszak keretében vizsgáló sokrétű kutatómunka egy saját, szuverén művészetelméleti koncepciót tár az olvasó elé.

A kötet a műnemek közötti viszonyt három sajátos területet átszelve veszi szemügyre. Először a 16. századi novellista, Matteo Bandello műveinek alakformálása és szituációteremtése mentén folytat összehasonlító elemzést az olasz és külföldi reneszánsz, valamint későbbi színházi művek között. Ezt egy 19. század végi elbeszélésnek (Boito *Senso* – 'Érzelem') és későbbi filmes (Visconti) „átültetésének” kérdései követik, majd egy szerző (Pirandello) egyetlen művén belül egymástól teljességgel eltérő jellegű szövegek vizsgálatát végzi el. Az irodalom és a színház, az irodalom és a film képezi tehát a kutatás tárgyát, mely a műnemek metszéspontjainak néhány univerzális aspektusára kíván fényt deríteni. Emellett a *Bevezetés* korántsem csak tájékoztató és formális jellegű, hanem a legteljesebben funkcionális. A szerző ugyanis a kérdéssel foglalkozó elmélet történetét (Arisztoteléstől kezdve Barthes-on, Jansenen, Mouninon, Larthomason, Segrén, valamint a szemiotikai kritika olyan képviselőin át, mint Lotman, Ferroni, De Marinis, egészen Serpieri-ig) a diskurzus sajátos retorikai struktúráit vizsgáló munkájáig) kritikailag, vagyis saját nézőpontját is előrebocsátva összegzi, hangsúlyozván, hogy az írott szöveg elemzése nem korlátozódhat a műnemi meghatározásra – arra, hogy az adott szöveg színházi-e, vagy sem –, azaz tévesnek tartható az a megközelítés, amely a színházi szövegre, vagyis egy szöveg „teatralitására” mint a narratíva és/vagy az előadás alkategóriájára tekint. Egy adott szöveg vizsgálatának komplex célját eszerint (akár narratív, akár költői szövegről legyen szó) az adott

¹ Lásd *Il modello e la trasgressione. Commedie del primo Cinquecento* (Roma, Bulzoni, 1983), *Zeno e i suoi doppi. Le commedie di Svevo* (Pisa, Edizioni ETS, 1990), *Goldoni par lui-même* (Alessandria, Dell'Orso, 1992), *Scenografie di pensieri. Il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione* (Lucca, Pacini Fazzi, 2003).

műnemhez tartozástól vagy az aktuális színreviteltől független vonatkozások és utalások feltárása, továbbá dramaturgiai potencialitásának kimutatása kell hogy jelentse. Ez a dramaturgiai potencialitás pedig a szöveg *inherens sajátossága*, dinamikus működésének szükségszerű velejárója. A flexibilitás terminusával a szerző a többé-kevésbé kodifikált műnem-definíciók megingására és határait folyamatos kiigazítására is felhívja a figyelmet.

A szerző első impozáns tanulmánya, amely a *Bandello, Shakespeare, D'Annunzio* címet viseli, rámutat, hogy a Bandello-kötet novelláinak nagyfokú autonómiája, amelyet a többi között különféle, a műfaj tekintetében idegen források újraírása és a boccacciói keret helyébe lépő ön- és szövegkommentáló ajánlások biztosítanak, valamint a közvetlen beszéd relatív túlsúlya, rendkívüli módon kedvezett a művek drámai átformálásának. A műnemek érintkezéséről, egymásba játszásáról folytatott diskurzus megvilágításához a szerző *A két boldogtalan szerelmes története* című novellára, Rómeó és Júlia történetére fordítja figyelmét, rávilágítván arra a hangsúlyeltolódásra, amely a novellában domináló személyes érzelemtől a hatalom drámájáig ível a shakespeare-i színházban – ez a színház más közönséget vesz célba, mint a bandellói írás által rögzített orális tradíció. Ezt követően a szerző három mű egybevető elemzésével (egy sienai komédia, egy Bandello-novella és egy shakespeare-i vígjáték) is igazolja, hogy a műnemek egymást átszelései (a novellától a színházig és onnan vissza) a 16. század irodalmában éppen e műnemek *elméleti* újrafeldolgozásának, illetve a boccacciói novella és a reneszánsz színház között létesült szoros kapcsolat hatásának tudhatók be. Ugyanez igazolódik az egyik, Painter által közvetített, dialógusokban gazdag bandellói történet Webster-féle drámai átírásában is. A tanulmány egyik legizgalmasabb része az Ugo és Parisina történetét a krónikák alapján feldolgozó bandellói novella és annak D'Annunzio-féle átírása, melyben az utóbbi sajátos tragédia-poétikájának reprezentánsát kell látnunk.

Második tanulmányában a szerző hangsúlyozza, hogy bár az utóbbi évtizedekben a kritika figyelme gyakorta irányult az irodalom és a film kapcsolatára, többnyire azonban arra összpontosított, miként megy végbe a regény vagy elbeszélés újraírása a filmen. E tekintetben az újraírás modalitását annyiban tartotta szem előtt, amennyiben azt vizsgálta, hogy az új alkotás milyen mértékben maradt hűséges az irodalmi mű „üzenetéhez”. A szerző szerint az elemzésnek ez az iránya – az átírás megfeleltetése a forrásszövegnek – elvéti az egybevetés lényegét, hiszen éppen azt kellene szem előtt tartania, miképpen sikerült a szöveg kritikai olvasata alapján a rendezőnek szuverén, autonóm és az eredeti üzenetet szükségképpen módosító alkotást teremtenie, melynek jellemzőit – a verbális eszközök mellett – mindenekelelt az ikonikus, zenei és technikai kifejezési eszközök adják. Mind ez arra is rámutat, hogy mára a film az irodalmi művek megismertetésének eszközből interpretációs eszközzé vált. Ebből adódik, hogy a regény, a novella és a film közötti kölcsönkapcsolatok vizsgálata napjainkban már sem a filmnek mint művészeti ágának, műnemnek a lényegét illető faggatását, sem a filmtechnikai és a felvevőnek köszönhető megoldásoknak a regényírásra, az elbeszélő-technikára történő visszahatását sem mellőzheti. Ez azért is elkerülhetetlen, állítja a szerző, mivel a filmnek, mint viszonylag friss műnemnek, nincs előzetesen rögzített általános érvényű szabályrendszere.

Elméleti pozíciójának hitelét – s ezen belül azt a megállapítását, hogy filmek jelentőssé leginkább éppen a kiinduló szöveggel szemben megteremtett autonómiájuk révén válhatnak – a szerző a praxis révén, vagyis Camillo Boito *Senso* című novellájának és Luchino Visconti azonos című filmjének elemzésével igazolja meggyőzően. A Visconti által végzett kritikai novellainterpretáció eredményeként egy olyan műalkotás áll előttünk, amely a maga sajátosságát és autonómiáját a rendezői nézőpontból eredeztethető számos jelentésmozdulásnak köszönheti: hely hiányában elegendő itt a novella és a film zárlatának különbségére, a novella jellemében mindvégig statikus, cinikus Líviájára és a film hősnőjének a személyiségromboló érzelem következtében lejátszódó és az arcát pásztázó felvevő jóvoltából általa is tudatosulni látszó jellembéli visszafejlődésére, valamint a novella háttérében maradó történelmi-politikai kontextus filmbéli fontosságára, például a mosolygó női arc és a kegyetlen képek egyidejű ellenpontozottságára utalni.

A könyv harmadik, a kutató gondolkodásának eredetiségéről valló tanulmánya a *Pirandello e la genesi dei „Sei personaggi in cerca d'autore”* címet viseli. Megvizsgálván a dráma megszületéséhez vezető pirandellói fejtegetéseket, szerzői utasításokat, a mű elé írt *Bevezetést*, a drámát megelőző, problémafelvetésüket illetően hasonló novellákat, valamint a drámával azonos című *regénytöredéket*, Guidotti meggyőzően szögezi le, hogy a különféle műnemek és rendeltetésű szövegek (narratíva, dráma/színház, művészetelméleti és filozófiai esszé) érintkezése a vizsgált darabban Pirandello eredeti kompozíciós stratégiájáról árulkodik. A *Bevezetést* elemezve hangsúlyozza, hogy a történet letéteményesei a figurák maguk, s korántsem narratív funkciót látnak el, valamint, hogy a szerző által visszautasított szereplők „drámájaként” születő mű „komédiává” alakul át azon sikertelen kísérletük nyomán, amely éppen drámájuk színrevitelére irányul. Ennek kapcsán Guidotti arra is rámutat, hogy a visszautasított szereplők irodalmi invenciója, azaz a szereplőknek a szerzőtől való legteltesebb autonómiája a színházi műnemben látszik inkább termékenynek. Guidotti egyúttal hangsúlyozza azt is, hogy Pirandello mind az elbeszéléseit, mind a drámáit a középpontba helyezett figura témájából kiindulva alkotja meg. Ez a tény önmagában is megkérdőjelezi a narratív funkció fogalmát, de egyúttal sejteti azt is, hogy Pirandellónak nincs túl sok bizalma a történetben, amelynek képesnek kellene lennie arra, hogy az eseményeket a maguk egymásutánosságában interpretálja.

Egy recenzióban nem lehetséges mindazokat a finom és gondolatgazdag észrevételeket – egyúttal a hozzájuk vezető analitikus gondolkodás lépéseit – felsorolni, amelyeket a kutató a különböző színreviteleket vizsgálva kifejt. Ezért a recenzió csak annyit tehet, hogy felhívja a figyelmet a tragédia-komédia témára, a szereplők realitásfelfogására, a pirandellói (szerzői) művészi és valóságértelmezésről kifejtett gondolatokra, s külön kiemeli a műelemzésben alkalmazott eredeti eljárások produktivitását. Mert a könyv erényei nemcsak a szerző következetes és eredeti gondolatvezetésében keresendők, hanem abban is, hogy új nézőpontot kínál a műnemekről, a novella és a színház, illetve a film közötti viszony mibenlétéről folytatott diskurzushoz. A legjobb lelkiismerettel ajánlom a kutatók és valamilyeni irodalomkedvelő figyelmébe.

Hoffmann Béla

Költészet és gondolkodás vándorúton

Dante a középkorban, szerk. Mátyus Norbert, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 254 oldal (A tanulmányokat fordította Babics Zsófia, Dávid Kinga, Domokos György, Draskóczy Eszter, Eszinger Csilla, Ézsiás Zsófia, Hajnóczi Kristóf, Mátyus Norbert, Mészáros Zsuzsanna).

A *Dante a középkorban* című kötetben a múlt század nagy Dante-kutatóinak eddig magyarul még nem közölt, a szerző életművének értelmezését jelentősen befolyásoló, megkerülhetetlen, s ily módon hiánypótló tanulmányai – amelyekhez két mai kiváló olasz tudósnak a dantisztika legfrissebb kutatási eredményeit összegző írása is társul – szerepelnek. A tanulmányokban – amelyek szerzteágazó tárgyát Dante világlátása, politikai filozófiája, szerelemfelfogása és költészetének specifikus jellemzői, valamint művének középkori olvasatai és a hatástörténet kérdései képezik Petrarca vonatkozásában –, egyöntetűen a gondolkodó és költő Dante középkori alakja rajzolódik ki előttünk.

Erich Auerbach *Az Isteni színjáték szerkezete* című tanulmánya az analízis és a szintetizáló gondolkodás remekműve, amely a mű egészének nem is annyira a szerkezetét (korántsem pusztán a három túlvilági birodalom leegyszerűsített topográfiai rajzát), hanem a szövegegész szüntelen mozgásban lévő gondolati-költői struktúráját tárja elénk. A három rendszer, vagyis a fizikai-kozmológiai, etikai és történeti-politikai, amelyek az isteni rend által előírt módon egymással összhangban állnak, s amelyek a fikcióban, a lelkek halál utáni állapotának rajzában egymást kölcsönösen átjárják, a *Színjáték* tárgyát a földi élet felé mozdítják el oly módon, hogy az minden részletével a maga teljességében, vagyis az isteni tervbe ágyazottan és a túlvilág morális rendszerébe hullva mindenféle látszattól eloldottan és beteljesülten jelenhessék meg, aminek következményeként az isteni adománnyal, vagyis a szabad akarattal megáldott olvasó a már lezárult emberi sorsok felől tekinthet önmagára mint utazóra és mint válaszra, választásra kötelezettre.

A szerző a három túlvilági birodalom kiépülésének rajzában nem csupán a már említett hármasság gondolati és egyúttal témaalkotó rendszer folytonos jelenlétére és a túlvilági helyek minőségi és morális értékekhez való illeszkedésére hívja fel a figyelmet, de utal Dante gondolkodásának forrásaira (például a skolasztika hatására), az asztrológia és a világi rend viszonyára, és ezen belül is az akarat azon dantei értelmezésére, amely szerint az a lélek értelmi részében található, és kivonja magát a csillagok hatása alól: ily módon válhat emberré, szabaddá választásában.

Auerbach joggal utasítja el a romantika (és Vico) Dante-képét, rámutatva, hogy a bizarr és groteszk szörnyek és borzalmas jelenetek az értelem racionális alkotásai, amelyek nem önkényes fantáziaszülemények, hanem valódi funkciókra tesznek szert. De hasonló a helyzet Croce tekintetében is. Tény, hogy Dante több értekezésében rábukkanhatunk a *Színjáték* világlátására, a lét és az emberi élet egészének fizikai-kozmológiai, etikai és történeti-politikai fejtegetéseire, de azok a gondolati logika útját követik, és sohasem alkothatnak olyan szerves összhangot, mint ebben a művében. A három rendszer egymásban levőségének hangsúlya már maga polemizál Croce Dante-kritikájával, hiszen cáfolja, hogy a struktúra (teológiai regény) maga a poézis ellenpontja volna. S ha Auerbach szerint a sorsát megértő ész, vagyis a világlátás – amelyet ma talán inkább a mű előtti intenciónak neveznénk – teremti is meg a *Színjáték* költészetét, talán csak a megfogalmazás miatt látszik a gadameri kijelentés ellenpontjának, a szöveg által teremtett intenciónak, amely szerint a költészet mindig csak „egy még kéznél nem lévő nyelv megtalálása révén válik azzá, ami”. Vagyis költői megismeréssé, amelynek eredménye a *Színjáték* világlátása.

Étienne Gilson *Filozófia Az egyeduralomban* című remekműve hatalmas ismeretanyagot megmozgatva és a kritikai anyagot polemikus élel kezelve bontja ki Dante filozófiai-történeti világlátását, politikai filozófiáját. Gilson hangsúlyozza, hogy a *Vendégség* filozófus Dantéja *Az egyeduralomban* már nem mások, hanem saját gondolkodásának új igazságait bizonyítja kiérlelt logikával. Az új igazság, amelyet elméletileg megalapozott, és melynek első hirdetője tehát ő maga, nem más, mint az egyetemes világi rend nélkülözhetetlensége, amelyben a birodalmat a császár mint egyetlen személy irányítja, ahogy az egyházat a pápa. Vagyis az egyetemes kereszténység gondolatát át kellett vennie az egyháztól, s egyúttal laikussá is kellett tennie ahhoz, hogy kidolgozza az egyetemes világi társadalom létezésének lehetőségét, melynek alapja az egyesített emberi nem együttműködése. Ahhoz, hogy ennek szükségességét igazolja, Dante az emberi nem célját definiálva fordul – arisztotelészi alapokon – az emberi értelem rendjéhez. A potenciális értelemmel felruházott ember, akit éppen ennek birtoklása helyez a tiszta Megismerő Értelme (az angyalok) és az állatok érzékelése közé, és aki cselekvése során folyamatosan jut értelmi ismeretekhez, a racionális megismerés csakis őrá jellemző specifikus tulajdonságára tesz szert. Az összes lehetséges ismeretet azonban csak az emberi faj (az individuumok összessége) a maga egészében képes újra és újra aktualizálni, de csak akkor, ha mint egyetemes közösség létezik. Gilson finom érveléssel mutatja ki, hogy Dante átformálja Averroës tételét, amely a potenciális értelmet mint egyetlen, egyedi létezőt, amolyan angyalszerű tiszta „Megismerő Értelmet” fogta föl. Dante szerint ahhoz, hogy az emberi nem elérje célját, tökéletessé fejlessze képességét az igazság megismerésére, békére van szükség, ám egyetemes emberi társadalom nélkül ez nem lehetséges. Márpedig az egyetemes béke „az emberi nem Isten által kijelölt céljának legelemibb feltétele”. S csakis egy egyetemes világi uralkodó alatt jöhet el. Dante tehát politikai és társadalmi reformerként az egyetemes vallási közösség világi másolatának, a monarchiának a szükségességét hirdeti meg, felhasználva hozzá Arisztotelész és Szent Tamás – igaz, e kérdést

egyáltalán nem érintő – érveit. Az érvek közül különösen az *igazságosság* fontos, amelynek a legnagyobb hatalomra van szüksége, hiszen gátat neki mindig a kapzsiság szab, ám ettől teljességgel mentes csak az egyeduralkodó lehet, aki nem vágyakozik semmire, minthogy mindennek birtokában van. A béke csak igazságossággal, az igazságosság csak vágytól mentes szeretettel érhető el, amelyet csak az egyeduralkodó mint morális hatalommal felruházott világi atya és alattvalóinak szolgája juttathat el mindenkihez kívánástól mentes szabad értelmi döntésével, hogy az Isten által rábízott emberiséget céljához vezesse. Mindezek alátámasztására Danténak igazolnia kellett, hogy a birodalom függetlensége, csakúgy, mint a pápaságé, közvetlenül isteni eredetű. Szent Tamással szembehelyezkedve vallja, hogy a pápák Péternek az utódai, és a világi főhatalmat, amellyel Krisztus sohasem élt, magával vitte a mennybe, s a pápák azt nem kapták örökül. Mivel egyedül csak Isten ura a lelki és a világi szférának is, nyilvánvaló, hogy sem a császár, sem a pápa nem formálhat jogot erre a teljhatalomra. Dante emellett, érvként is, a két hatalom problémáját a kegyelem és a természet sajátos esetére vezette vissza, mondván, hogy „a kegyelem hatása a természet alapjainak betöltése”, s a világi rend Isten által létrehozott természetes rendként létezik, és az egyház feladata, hogy azt a kegyelem által természetfeletti céljához vezesse: vagyis a kegyelem feltételezi a természetet, nem tudja elnyomni, hiszen „ez esetben magát fosztaná meg tárgyától”. Maga az ember két végső célra rendeltetett: az egyik a földi életének célja, a másik a halált követő életre tekint. Ezek egyike sem rendelhető a másik alá. Ezzel Dante a tomizmus tanításával kerül szembe: az evilági boldogságot a filozófusok tanításából nyert emberi morális és intellektuális erények gyakorlásával, míg az örök élet boldogságát a kegyelem révén, a teológiai erények szerint cselekedve érheti el az ember. De mindkettőt csakis akkor, ha a császár biztosítja a rendet és a békét, ami nem is más, mint Isten által rábízott tekintély és feladat. Bár nem kétséges, hogy a Dante-művekben akadnak olyan mondatok, amelyek mind ezt visszavonni látszanak, Gilson rámutat, hogy a császár csak a pápa kegyelmét kapja, s így az apa iránti fiúi tisztelettel tartozik neki, akinek „végcélja ugyan nemesebb, de akitől csak a szellemi atyaság pontosan elkülönített rendjén belül függ”.

Összegezve: a filozófia az értelem vezetője, de a filozófusok akaratukban (vágyaikat tekintve) engedelmisséggel a császárnak, hitükben a pápának tartoznak, míg a császár az értelem követésében nekik, hitében pedig a pápának tartozik, aki uralkodik a lelkek felett, de értelmével a filozófusoknak, akaratával pedig a császárnak tartozik engedni. Mindeközben mindhárman a földi és az égi világ Urának tartoznak engedelmisséggel.

Dante politikai filozófiáját történelmi és elméleti kontextusban vizsgálva, Gilson az állam és az egyház, a filozófia és a teológia, valamint a természet és a kegyelem viszonyának korabeli értelmezéseire is rávilágít, kezdve az ágostoni Jeruzsálemmel, az Isten szerint való várossal és Babilonnal, a világ szerint való várossal, amelyek természetfeletti, és amely megkülönböztetés valóságossá a Német-római Birodalom létrejöttével vált: immár be kellett illeszteni az egyházba. Ez Dante korában, Roger Baconnál úgy jelenik meg, hogy a természet és a filozófia csak abban a tekintetben létezik és érvényes, amíg a vallásosba, illetve a Szentírás böl-

csességébe illeszkedik. S bár Tamás nézetei cizelláltabbak, s inkább a pápák szellemi hatalmáról szól, alapvetően a világ egyházi alárendeltségét vallja Dantével szemben, aki látja, hogy a világi szférát csak akkor lehet kivonni a szellem hatásköre alól, ha ezt tesszük a filozófiát illetően is a teológiával való viszonyában, mivel ellenkező esetben a pápa visszaszerezhetné hatalmát a császár felett.

Gilson tanulmánya Dante averroizmusának kérdésével zárul, amelyet cáfolhatatlan érvek híján és a dantei életmű alapján valószínűtlennek tart, hangsúlyozván, hogy Dante szuverén középkori világgépet alkotott, melyben az ún. szeparatizmus jelentése nem annyira a filozófia és a teológia, a természet és a kegyelem szétválasztásában merül ki, mintsem az isteni világrenden belüli elkülönültségük egyidejű és egyesítő hatásában, amely az ember kettős végcéljához van kötve.

Bruno Nardi *A szerelem filozófiája a XIII. századi olasz költők és Dante műveiben* című nagy ívű, elmélyült filológiai ismeretekről árulkodó alapvető tanulmánya a címben jelzett problematikához történeti alapokon a költői gondolkodás és a lélektan felől közelít. Kiindulópontja a szerelem természetének már Platón és Plótinosz, valamint a latin szerzők által felvetett kérdése, jelesül, hogy „mi légyen a szerelem: isten vagy démon, avagy a lélek szenvedélye, vagy talán mindkettő együtt”, s hogy miként is jelenítse meg azt a költészet maga? Bár Ámornak nemes és feltétlen hatalommal bíró úrként történő ábrázolása a francia, provanszál és szicíliai költőknél pusztán csak kép, a szerelmi szenvedély belső, lélektani valósága, szenvedély volta meglehetősen homályban marad (Mostacci), holott a szerelemnek nincs látható formája (Pier delle Vigne). E tekintetben a legnagyobb gondolati hatást Andreas Capellanus *De Amore* című értekezése gyakorolja majd az itáliai lírára, amely szerint a szerelem látványból születő szenvedély, melynek tüzeit a szerelmes képzelete csiholja. A szerelem tárgyáról a fantázia segítségével teremtett belső kép válik a líra forrásává – mely először talán Lentini költészetének lesz jellemzője –, míg a szerelmes személy a legszebb erények kiművelőjévé. Az igazi szerelmet a szépség, a tiszta erkölcs ébreszti fel: e gondolat lesz az alapja a szerelem és a nemes szív azonosításának, egytövűségének, amely *az edes új stílus* alapvetésévé válik. Guinizellinél a szerelmi szenvedély a költői katarzis és a lélekben ébresztett érzések finom kifejezési formáit nyeri el, míg Cavalcantinál Nardi igazolja a szerelmi szenvedély értelmetlenségét, rámutatva mindennek averroësi gyökereire és a költő pesszimizmusának forrására, minthogy megfosztja az értelmet a tökéletes jótól, amely felé az ember törekszik. Nardi szerint Dante szerelemfelfogása a kezdetben Guinizelliével rokon, ám az erényekkel teljes és az égből az embereknek csodát mutatni jött Beatrice halála a szerelemfelfogásban korábban ismeretlen tematika felé indítja el a költőt: az ég által visszahívott hölgy iránti szenvedély mint az igazság örök és abszolút szépsége iránti szenvedéllyé szublimálódik, és teljességgel új tematikát teremt. Ugyanakkor a Capellanus- és Guinizelli-féle nemesélgémetet megszüntetve-megőrizve újítja meg azáltal, hogy azt „platóni ihletésű filozófiai tanná” minősíti át. Nardi szerint Dante a *Színjátékban* a szabad akarat Istentől valóságát vallva haladja meg ifjúkorának költői-gondolati vélekedését, amelyre az utazó hős rádöbbenése volna a bizonyíték, amikor Francesca az V. énekben szemrehányást tesz neki a nemes szív és a szerelem azonossága, vala-

mint azon szerelemdoktrína miatt, amely szerint az, akit szeretnek, nem tudja nem viszonzni a másik érzelmeit. Francesca szemrehányása e szerint a *dolce stil nuovónak* szólna, bár könnyen lehet, hogy itt a hősnő félreértéséről van szó. Mindenesetre Nardi tanulmánya azért is alapmű, mivel új és újabb kérdések felvetését követeli meg a kutatótól.

Charles S. Singleton *Allegória* című tanulmánya a dantisztika egyik alapműve, amely konkrét példák és nyelvi-strukturális megfelelések kimutatásával, metsző következetességgel vezeti vissza a *Színjáték* allegorizmusát a *Szentírás* allegóriájára. Eltérően a költők allegóriájától, amelyben a betű szerinti értelem a fantázia eredménye, és amely elrejtve „közvetíti az igazságot”, a *Szentírásban* az elsődleges jelentés „nem fiktív, hanem történelmileg és autonóm módon igaz” (Izrael fiainak kivonulása Egyiptomból Mózes idejében tény, amely mindvégig megtartva ezt a jelentést, képes egy másik esemény kifejezésére is, vagyis allegorikus értelemben a kegyelem erejéből a bűntől való szabadulásra, s mint ilyen, a mi földi utazásunk felidézésére is). Dante a túlvilági utazással imitálja ezt az írásmódot, létrehozva egy betű szerinti vett történelmi értelmet, amely maga is afféle Kijövetel, s ez a mű *fiktió*jában lesz azonos Isten könyvének betű szerinti értelmével. S az istenihez hasonló módon teremti meg az allegorikus, lelkünknek az üdvösség felé tartó földi utazására vonatkozó értelmet. Ugyanakkor Dante úgy szervezi meg művét, hogy az olvasó, azaz mi, csak akkor jussunk el a betű szerinti értelemhez, vagyis a túlvilági utazáshoz mint Kijövetelhez, ha a második értelen, vagyis „az itt és most folyó földi utazásunk értelmén átverekedtük magunkat”. Az előbbiekhöz vezető elemző gondolkodás már előzetesen jelzi a Beatrice által hordozott allegorikus jelentést, amely nem merül ki pusztán a hősnék Isten felé terelésében, hanem egy, valahányunk előtt megnyíló, Isten felé vezető azon utazásban is szerepet kap, amelyet mi a földi életben teszünk, ahogy Vergiliusra is áll ez. Mindketten egy kettős utazás vezetői. A *Prológusban* a mi utazásunkról (a lélek útkereső vergődéséről) adott képre, „amely *figurája és előképe* a túlvilági utazásnak”, Singleton a *Purgatórium* I. éneke nyelvi, geográfiai, terminológiai és pszichikai jellemzőinek egymásba játszatásával vetít fényt. Nos, ha a *Színjáték* Isten könyvét, a *Szentírást* utánozza a maga allegóriájával, úgy szimbolizmusával Isten másik könyvét, a teremtett világ struktúráját, szögezi le Singleton *Szimbolizmus* című második tanulmánya, amely a Casella-történetre építkezve hangsúlyozza, hogy a művészet sem lehet a keresztény vándor vonzódásának végcélja, hanem csakis Isten, ami egyúttal a korszak szimbolizmusának alappillérét jelenti, és túlmutat önmagán: vagyis „Dante számára a jel magában a dologban van, és általa ábrázoltatik”. S így van ez a túlvilág terében is: minden olyan itt is, mint a földi életben, minden egyszerre dolog és jel. Singleton a Sátán büntetésében ad mintegy elmélyült és részletes kommentárként példát a *Színjáték* összetett szimbolizmusára. A fenevad tulajdonságai külön-külön túlmutatnak önmagukon. S ahogy hőseink szinte szó nélkül elhaladnak e figyelemre méltó szörny mellett, az aktusban magában is a szimbolizmusnak az a lényegi eleme aktualizálódik, amelyben a teremtett világ dolgainak értéke és értelme az átmenetiség mérlegén mérettetik meg.

Giorgio Padoan *Dante és a humanizmus* című tanulmánya sokoldalúan dokumentálva igazolja Dante világlátásának alapvetően középkori jellegét. Joggal hangsúlyozza, hogy a latinság tanulmányozásának a humanisták által képviselt újszerű felfogásával szemben Dantéra a régi kultúra tradicionális felfogása jellemző (Stadius kereszténységének elfogadása, az *Aeneis* eszkatologikus értelmezése, Aeneas pokolra szállásának történelmi valóságként kezelése). Távolmaradása az új humanista érzékenységtől Dante egész személyiségére, többbretű tevékenységére jellemző. Elég arra utalni, hogy a birodalomnak a pápai fennhatóság alól történő kivonási kísérlete lett légyen ugyan egyedülálló gondolat, mindazonáltal a birodalom szakrális jellege nem szűnik meg, avagy, hogy az ulixesi történetben a kor nagy felfedezéseit Dante úgy fogja fel, mint a nem igazi megismerés erőfeszítését, minthogy azok az Isten felé vezető belső út hiányának rovására estek meg, mely ítéletnek egyik táplálója alighanem az átrendeződő társadalmi-gazdasági viszonyokban általa tapasztalt kapzsiság és morális feslettség. Találón jegyzi meg Padoan, hogy a *Színjáték*, amely a teológiai témák kifejtésében is köznyelvet használ, kétségbeesett és reménytelen kísérlet arra, hogy egyesítse a skolasztikus hagyományt az új kultúrával. Ugyanakkor mégis látni kell, hogy Dante „tudatos újrafelfedezője a meg nem haladott klasszikus művészetnek”, s köznyelven írt nagy műve, szemben a humanisták arisztokratikus és csakis a művelteknek szánható irodalomfelfogásával, latinimádatával, minden egyes embert olvasóvá kíván tenni. S ha igaz, hogy Dante „hátrányosabb kulturális közegeből indult, mint a humanisták, akkor igaz az is, hogy művével jóval messzebb jutott”.

Ha az eddig bemutatott tanulmányok mindegyike – eltekintve most az általuk taglalt speciális kérdésektől – a középkori ember Dante-olvasatáról is hírt ad egyúttal, e kérdés hangsúlyozottan kerül Saverio Bellomo, napjaink elismert filológusa és Dante-kutatója figyelmének középpontjába, aki – Giuseppe Frassóval együtt – megtisztelte e tanulmánykötetet friss írásával.

Saverio Bellomo *A XIV. és XV. századi Dante-kommentárok* című mérhetetlen ismeretanyagot kezelő, analizáló és összegző filológiai és – egyúttal természet-szerűleg interpretációs hozadékú – tanulmánya képes arra, hogy a kommentárok jellemzőit szinte minden részletében, és mégis a legnagyobb tömörséggel világítsa meg, hangsúlyozva a kommentár és a másolatok, a szöveg szerzősége és a kronológia felállítása kérdésének fontosságát, a szövegromlás okainak, a népnyelvi- és latin nyelvű kommentárok kronológiától független, de a földrajzi hellyel nagyon is kapcsolatban álló tényét, a szövegmagyarázók megoszlását a politikai elit, az irodalom, a retorika professzorai és a teológusdoktorok, valamint a valódi irodalmárok között a 14. század végén, rámutatván, hogy a *Színjáték* nem általánosító, hanem nagyon is konkrét politikai üzenettel bíró helyzethez igazodó „gyakorlati erkölcsstana” folytán figyelmet mindenekelőtt a vele politikailag szimpatizánsokban (Giovanni del Virgilio, Lana, Bambaglioli) keltett. Mindemellett Bellomo „történeti fejlődésében” vizsgálja és írja le a szövegmagyarázatok szerkezeti tipológiáit a *rubricától* a *divisió*n, a kéziratos jegyeken és a széljegyzeteken, a műhöz írt előszókon és az életrajzi bekapcsolásokon, a lineáris jegyzeten (*scritto*) át ahhoz, amit ma is általánosságban kommentárként kezelünk, és amely szükségszerűen

vizsgálja a költői nyelvet, az ismeretanyagot, mely a szöveg és az olvasó távolságát minimalizálja. Bellomo analizálja azokat az okokat is, amelyek a *Színjátékot* enciklopédikus „summaként” értékelik egyfelől az *Aeneis* és a latin allegorikus eposzok, másfelől a Biblia mint modell nyomán, hiszen a népnyelvi stílus és a tárgy fensége közötti ellentmondást azzal lehetett oldani, hogy ez a mű is mindenkire kíván szólni. Ha igaz, hogy a *Színjáték* posztulálja a maga kommentárját, akkor a kommentátor feladata, hogy a „fátyol alá” tekintve, felfejtse az allegóriát, amely követelmény – s erre Bellomo joggal hívja fel a figyelmet –, elhalkíthatta a nyelv-választás „esztétikai hiányosságait”. A költészet és a teológia azonosságának elfogadása az új humanista kultúra részéről, amely a *Színjátékban* nem tudta e tézis nagyszerű megvalósulását nem látni, ugyanakkor zavarba került a mű nyelvisége és Dante gondolkodásának „konzervatívizmusa” által hordozott ellentmondás miatt, amelynek feloldására (Giovanni del Virgilio, Boccaccio, Benvenuto da Imola, Filippo Villani) mindenképpen igazolást szerettek volna találni. Bellomo ezen a ponton újraértelmezi és joggal értékeli magasra Guido da Pisa *Színjáték*-értelmezését, s a mű fideisztikus interpretációit cáfolva mutat rá Guido érveire: a népnyelvi ékesszólás tanítására, a latin auktorok tanulmányozására, s hogy a szöveg egyedüli szerzője Dante és nem Isten, valamint hogy a vízió valójában fikció. Guido valóban a költészet azon eredetfogalmát írja körül, amelyet ma inspirációnak hívunk, mutat rá Bellomo. A szerző, mintegy zárásként is, finom észrevételeket tesz a régi kommentár és a mai interpretáció kérdéséről, hangsúlyozva a régi szövegmagyarázatok elhanyagolhatatlanságát a történeti információk, megnevezett személyek és egyes kifejezések tekintetében, illetve arra hívja fel a figyelmet, hogy magyarázatot kellene adni például olyan állításokra, amelyek a számmisztikát vagy a mű és a szerző profetikus voltát illeti az értelmezésben, melyeknek a régi kommentárok híján vannak, de ugyanakkor fel kell tárni a mű általuk homályban hagyott új elemeit és a szöveg önellentmondásait. Bellomo tanulmánya minden ma készülő kommentár számára megkerülhetetlen észrevételekben gazdag.

A kötet záró tanulmányát Giuseppe Frasso, a mindenütt nagy szakmai elismertségnek örvendő filológus, romanista, Petrarca- és Dante-kutató neve jegyzi *Dante és Petrarca, avagy Petrarca Dante-recepciója* címmel. A szerző egyetlen, de évszázadok óta tartó kutatás két aspektusát fonja össze közös szállá: a két szerző műveinek összehasonlító vizsgálatát és Danténak Petrarca művére gyakorolt hatását, melynek kutatása csak a 16. századdal indul meg. A tanulmány címe maga állásfoglalás: nem Dante vagy Petrarca, amely szétválasztás szinte a napjainkig tapasztalható, hanem Dante és Petrarca. Bár Petrarca, az újfajta értelmiségi kultúra- és irodalomfelfogása gyökeresen különbözik Dantéétól, és bár kétségtelen, hogy Petrarca személyes, olvasmányai és könyvei lapjaira írt Dantéra, illetve műveire utaló bejegyzések száma igencsak csekély (ezek kimutatása Feo és Pulsoni érdeme), valamint, hogy Petrarca szinte kerüli Dante nevének említését is, és noha a Boccaccióval váltott egyik levelében „a köznyelvi ékesszólás pálmáját” könnyű szívvel néki ítéli, minthogy az általa magasabb rendűnek tartott latin nyelvű próza és költészet új stílusának fejedelmét önmagában látja, hatástörténetileg e viszony alapjaiban másról árulkodik. Jelesül arról, hogy, amint Trovato, Velli, Calcaterra

és mások kimutatták, a *Daloskönyvre* a legerőteljesebb hatást Dante művei közül a *Színjáték* gyakorolta: jelenléte kimutatható a rímcsoportokon, a „transzverzális” ritmikai-szintaktikai, rövidebb-hosszabb szintagmákon. Szövegtani igazolások állnak immár rendelkezésre a *Színjáték*, valamint Dante egyéb művei és Petrarca latin nyelvű írásai között. Vagyis Frasso részletes és elmélyült dokumentációval bizonyítja Dante állandó jelenlétét a Petrarca-életműben, amely alkotóhoz mint számára immár klasszikushoz fordul Petrarca, megszüntetve őrizve meg magában emlékét.

Végezetül, de nem utolsósorban: nem lehet eléggé méltányolni a Balassi Kiadó nemes és elhivatott vállalkozását, amellyel e kötetet minden Dante-kutató és irodalomkedvelő, de egyáltalán az európai kultúra és az európai gondolkodás története iránt érdeklődők örömeire szárnyra bocsátotta. Külön elismerés illeti meg Mátyus Norbertet, a kötet szerkesztőjét, aki válogatásával bőséges szellemi-morális táplálékhoz, az „angyalok kenyéréhez” juttatta az igazságra éhező olvasót. S ez a táplálék magyarul is tökéletesen élvezhető. Hála és köszönet ezért a kötet fordítóinak.

Hoffmann Béla

Számunk szerzői

BÉNYEI Tamás (1966) irodalomtörténész, kritikus, műfordító. A Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékén tanít; kutatási területei: a 20. századi angol regény, latin-amerikai és magyar irodalom, irodalomelmélet.

HOFFMANN Béla (1946) főiskolai tanár, a PPKE Olasz Tanszékének megbízott oktatója. Kutatási területei: Dante, a 19. és 20. századi olasz irodalom és irodalomelmélet. A *Dante Füzetek* sorozatában évente két alkalommal közli tanulmányait és szövegkommentárjait a *Színjáték* kapcsán.

HÓZSA Éva (1953) az Újvidéki Egyetem egyetemi tanára. Kutatási területei: vajdasági magyar irodalom, összehasonlító irodalomtudomány, magyar irodalomtörténet. 2009-ben jelent meg *Csáth-allé (és kitérők). Összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről* című könyve.

KRÓÓ Katalin habilitált egyetemi docens, az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének és „Orosz irodalom és irodalomkutatás” című doktori programjának vezetője, a Nyugat-Magyarországi Egyetem Savaria Egyetemi Központjának oktatója. Legutóbbi két könyve (*Dosztojevszkij poétikája*, 2005, *Turgenyev poétikája*, 2008) Szentpétervárott jelent meg.

MENCZEL Gabriella (1970) az ELTE BTK Spanyol Nyelv és Irodalom Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területe a 20. századi latin-amerikai irodalom, elsősorban a történeti avantgárd és a fantasztikum poétikái.

SZÁVAI János (1940) az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének egyetemi tanára. Legutóbb megjelent kötetei: *A kassai dóm. Közéltétek Márai Sándorhoz* (Pozsony, Kalligram, 2008) és *Problématique du roman européen 1960–2007* (Paris, L'Harmattan, 2009).

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte
Felelős vezető László András