

filológiai

közlöny
2014/2.
LX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu
e-mail: filologia@ligatura.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322-1645, 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



nka
Nemzeti Kulturális Alap

TARTALOM

KISS BOGLÁRKA	
A terhesség mint monstrositás alakzatai Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében	151
VERES OTTILIA	
Gyarmati találkozások az <i>Alkonyvidék</i> ben	167
PATAKI ÉVA	
Mozgásban: a turista és a flâneur Nirpal Singh Dhaliwal <i>Tourism</i> című regényében	183
GULA MARIANNA	
„Az eredeti szelleme hiánytalanul tolmácsoltatik”. Szentkuthy Miklós <i>Ulysses</i> -fordításának (1974) és átdolgozásának (2012) ír dimenziója	198
<i>Az irodalmi képregény</i>	
MARTIN SCHÜWER	
Elbeszélés a képregényben. Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei I.	226
<i>Műhely</i>	
KOVÁCS ÁRPÁD	
A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez	245
Számunk szerzői	282

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

A terhesség mint monstrozitás alakzatai Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében¹

Sylvia Plath és Anne Sexton költészetét az irodalomtörténet leginkább az 1960-as évek Amerikájában teret hódító úgynevezett „vallomásos költészet” paradigmatis példájaként szokta számon tartani. Az ilyesfajta olvasatok az adott életműveknek azt az aspektusát hangsúlyozzák, amelyek a lírai én mindenféle prűdéria nélküli kitérülése felé mutatnak, és ezek az értelmezések gyakorta hajlamosak megfeleltetni a szerző személyes élményeit a szövegekben megjelenő problémákkal, ezáltal minimális távolságot feltételezve a lírai én és a szerző között.² Azonban ha alaposan megvizsgáljuk a „vallomásosnak” tekintett szerzők szövegeit, azt láthatjuk, hogy ezek a versek nem csupán annyiban tekinthetők összetettebbnek a „vallomásosság” címkéje által feltételezett énfeltárásnál, amennyiben a poétikai eszközök nem egy korábban létező identitást reprezentálnak, hanem egy merőben újat hoznak létre,³ sokkal tágabb értelemben vett ideológiai struktúrákkal és diszkurzusokkal is párbeszédbe lépnek. Jelen tanulmány célja, hogy bemutassa, Plath és Sexton egyes szövegei miképpen vetik fel azt a kérdést, hogy a (női) identitás, illetve a női test milyen lehetőségekkel rendelkezik egy érvényes szubjektumpozíció kialakítására egy olyan ideológiai-hatalmi diszkurzus kontextusában, amely a termékenységét monstrozóként pozicionálja. A terhesség rendkívül intim, személyes élménynek tekinthető, és ebből a szempontból beleilleni látszik abba az elgondolásba, amely szerint a vallomásos költők művészetének leginvenciózusabb költői teljesítménye a korábban tabunak számító tapasztalatok versbe foglalása. A tanulmány azzal, hogy bemutatja, a terhesség problémája miként jelenik meg ideológia struktúrákba ágyazott tapasztalatként, arra kíván rámutatni, hogy Plath és Sexton szövegei korántsem naiv, narcisztikus vallomások, hanem az (ön)reprezentáció kérdéseit sokkal összetettebb mátrixban fogalmazzák meg.

¹ A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

² Lásd ROSENTHAL 1999, 64–68.

³ Lásd KISS 2012, 29–39.

Michel Foucault szerint minden kornak megvan „a saját privilegizált szörnye” (FOUCAULT 2003, 66), hiszen a különféle kitalált, a Másik kategóriájába száműzött jelenségeket, identitásokat egyes történelmi korok és kultúrák meghatározó szorongásainak tüneteiként értelmezhetjük. Foucault a félig állat, félig ember hibridet, a számi ikreket és a hermafroditákat tekinti a középkor, a reneszánsz, illetve a klasszikus kor jellemző monstrozus formáinak, míg Donna Haraway nyomán⁴ megkockáztathatjuk, hogy saját korszakunk szimptomatikusan tekinthető problémái a kiborg alakjában összpontosulnak. A különféle kultúrákra és évszázadokra visszatekintve viszont azt figyelhetjük meg, hogy a terhesség mint fenyegető jelenség kérdésköre szinte mindegyik korszakot kivétel nélkül foglalkoztatta. Ezzel korántsem azt akarom sugallni, hogy minden egyes század és ideológiai-politikai berendezkedés azonos érdekből és azonos eszközökkel pozicionálta monstrozitásként a reprodukív női testet, pusztán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ennek a jelenségnek a folytonossága azt bizonyítja, hogy egy olyan problémával állunk szemben, amely képes arra, hogy komoly kihívásokat támasszon többféle hatalmi viszonyrendszer számára is – a teljesség igénye nélkül az alábbiakban ebből szeretnék néhány példát felvillantani. Rebecca Kukla szerint a 16. és a 17. században olyan folyamatként tekintettek a terhességre, amely „a betegségekhez hasonló módon működik, nem pedig egy olyan jelenséggént, amely »szabályos« módon megy végbe, ha nem történik külső beavatkozás” (KUKLA 2005, 11). Hasonló asszociációra hívja fel a figyelmet Kukla akkor is, amikor a 18. századi Mauquest de La Motte-ot idézi, aki azt állítja, hogy „ha egy nő olyan tüneteket észlel, melyek szerint gyermeket vár [...], az kórosként tekintsen a hasára” (11). Később azonban a terhes női test még ennél is problematikusabbá vált, hiszen nem csupán szörnyszerűnek tekintették azt, hanem veszélyesnek is, mivel látszólag a monstrozitás újabb formáinak tudott életet adni. Ennek egyik lehetséges forrása az anya veszélyesnek tekintett képzelőereje volt: sokáig tartotta magát ugyanis az az elképzelés, hogy a várandós nő, ha túl sokáig néz egy állatot, vagy az túlságosan erőteljes hatással van rá, a születendő gyermek az adott állat vonásaival fog rendelkezni. A későbbi századokban a legfőbb veszélyforrásnak a várandós nőnek már nem az elméjét, hanem a testét tartották. Az orvostudomány egyre nagyobb figyelmet szentelt a szörnyszülöttnek tekintett gyermekeknek, az anomáliák okát az anya elégtelen testi funkcióiban látták. Az említett elgondolások közös pontja, hogy bennük az anya mindig veszélyforrásként tételeződik, ami nem kizárólag saját magára és a születendő gyermekre nézve jelent problémát, hanem sokkal szélesebb értelemben vett ideológiai alapvetéseket is megkérdőjelez.

⁴ HARAWAY 2005, 107–139.

Ennek a megkérdőjelezésnek az egyik legfőbb oka abban keresendő, ahogyan a terhesség az identitás klasszikus fogalmát kikezdi. Rosi Braidotti *Mothers, Monsters, Machines* (Anyák, szörnyek, gépek) című tanulmányában megfogalmazott fő állítása szerint „a női test képes arra, hogy a terhesség alatt megváltoztassa alakját; ennél fogva ki tudja kezdeni a fix *testforma* fogalmát, a látható, felismerhető, tiszta és különálló formák képzetét, amelyek a test kontúrját adják. [A reprodukív női test] morfológiailag gyanús és kétértelmű. Az, hogy a női test képes egy ilyen radikális alakváltozásra, rendkívül aggasztó a logocentrikus ökonómia számára” (BRAIDOTTI 1994, 80).

Ez a „morfológia kétértelműség”, amely szükségszerű velejárója a terhességnek, azért kísérteties és fenyegető, mert a fix testformát mint az elkülönült, önmagával azonos (maszkulin) szubjektivitás képzetét kezdi ki. Ezt egyrészt azáltal éri el, hogy a várandósság során történő változások révén a női test határai még a szokásosnál is képlékenyebbé válnak,⁵ másrészt pedig azzal teszi kockára a test és az egyéni, diszkrét identitás illúzióját, hogy az anya és a magzat egy testben létezik a várandósság ideje alatt. Mindezek a jelenségek a terhes női testet strukturálisan és ideológiailag a szörnyszülőthöz hasonlítják, elég csak Jane Gallop *The Monster in the Mirror* (A szörny a tükörben) című tanulmányában körvonalazott monstrozitás-fogalomra gondolnunk: a szörny „egy olyan entitás, melynek részei nem teljesen összemosottak, de nem is teljesen elkülönültek [...], melynek határai definiálatlanok, ezáltal megkérdőjelezve az Én és a Másik alapvető ellentétét. Egy ilyen létforma rémisztő, hiszen kockára teszi mindazt, ami miatt minden Én mint Én érdekelt abban, hogy autonóm és önmagával identikus legyen” (GALLOP 1992, 49). Plath és Sexton terhességről szóló versei pontosan arra a belátásra épülnek, hogy a terhesség is a monstrozitás jelölői mentén működik, így ezek a szövegek képesek arra, hogy a terhesség fogalmához kapcsolódó sokrétű kulturális szorongásokkal szembesítsenek minket.

⁵ A „nő” kulturális fogalmának meghatározásakor a szilárd, megkérdőjelezhetetlen testhatárok hiánya mindig alapvetően meghatározónak bizonyult. Elizabeth Grosz szerint „a nyugati kultúrában, ebben a korszakban a női testet szivárgó, kontrollálhatatlan testként konstruálták [...], amelyből mindig valamilyen testnedv távozik; a nő egy formátlan áradás, viszkozitás [...], melyet az önuralom hiánya jellemez – nem egy meghatadt vagy porózus edény, mint egy süllyedő hajó, hanem a formátlanóság olyan fajtája, amely elnyel minden lehetséges formát, a zűrzavar, amely a rend minden módozatát veszélyezteti” (GROSZ 1994, 203).

Ezeket a félelmeket Sylvia Plath *Metaphors* (Metaforák) című verse rendkívül érzékletesen villantja fel:⁶ a szöveg a terhes nőt groteszk figuraként jeleníti meg, akinek átváltozásai kontrollálhatatlanok, és ezeket a folyamatokat a vers az organikus és nem organikus jelenségeket egymás mellé helyező képek közötti feszültséggel éri el:

I'm a riddle in nine syllables,
 An elephant, a ponderous house,
 A melon strolling on two tendrils.
 O red fruit, ivory, fine timbers!
 This loaf's big with its yeasty rising.
 Money's new-minted in this fat purse.
 I'm a means, a stage, a cow in calf.
 I've eaten a bag of green apples,
 Boarded the train there's no getting off.⁷

A vers retorikai stratégiáinak révén a várandós test csupán metaforák sorozatán keresztül van jelen: ez az eljárás azt sugallja, hogy ez a test nem értelmezhető és nem reprezentálható pusztán önmagában és önmagaként, hanem csupán áthelyezések, költői eszközök révén, ezáltal lehetetlenné téve egy esetleges közvetlen találkozást, szembesülést. Továbbá a vers talányként, enigmaként definiálja önmagát, találós kérdések sorozataként, olyan jelenségként, amelyet nem lehet értelmezni a mindennapi logika szabályai szerint. A szöveg ezáltal a

⁶ Noha találhatunk néhány olyan tanulmányt Plath költészetéről, mely az anyaság és a női test problematizálásának motívumait vizsgálja (lásd LANT 1993, SOUFFRANT 2009), ezek a szövegek többnyire csak az *Ariel* című kötetben megjelent versekre koncentrálnak (mint például: *Lady Lazarus*, *Medusa*, *Morning Song*, *Barren Woman*, *Thalidomide*). A *Colossus* című kötetben megjelent *Metaphors* című verset csak futólag említik ezek a tanulmányok, és akkor is csak játékosnak minősítik (STEINBERG 2004, 78), egyfajta „verbális gimnasztikának” (WURST 1990, 28), a terhesség témájára komponált elmés ujjgyakorlatnak. Egy kritikus egyenesen aranyosnak minősíti ezt a verset: „Plath verseinek ez a fajtája szellemes; a szellemesség azonban önmagában nem jelent jó költészetet is. Ezekben a versekben Plath egy eredendően szentimentális témához nyúl, pusztán aranyos módon. [...] Ezek a versek Plath munkásságának leggyengébb darabjai” (DOBBS 1977, 20).

⁷ A versnek nem jelent meg magyar fordítása, így azt itt szó szerinti fordításban közlöm: Kilenc szótagos talány vagyok, / Egy elefánt, egy nehézkes ház, / Két kacson ténfergő görögdinnye / Óvörös gyümölcs, elefántcsont, finom gerendák! / Ez a vekni nagyra dagad az élesztőtől. / Ebben a kövér tárcában újonnan nyomott a pénz. / Egy eszköz vagyok, egy állapot, egy vemhes tehén. / Megettem egy kosárnyi zöld almát, / Fent a vonaton, nincs leszállás.

terhes női testet, és ami talán még ennél is fontosabb, a reprodukív női test *representációját* is a mindennapi gondolkodás keretein kívülre helyezi: olyasvalamiként tételezi azt, ami felborítja és kikezdi a bejáratott gondolkodási sémákat, és amelynek értelmét csak olyan módon lehet felfejteni, mintha egy bonyolult feladványt vagy kódot fejtenénk meg. A szöveget meghatározó ilyesfajta dinamika alátámasztja Braidottinak azt az állítását, miszerint a (terhes) nő „áthelyeződések révén válik monstrozá: ő a köztes, a meghatározatlan, a kétértelmű, a vegyes területek jelölője; a nő/az anya a »más, mint« metaforizációjának folyamatos elszenvedője” (BRAIDOTTI 1994, 83). Noha Gayle Wurst azt állítja, hogy ez a vers a metaforák révén egy olyan testet jelenít meg, amely „terhes nő azonosul az »én vagyok« különféle formáival” (WURST 1990, 28), úgy gondolom, hogy a szöveg meghatározó retorikai íve nem az „én vagyok” azonosulása, hanem a Braidotti-féle „más, mint” típusú áthelyeződés, hiszen ahogyan a vers megszólalója egyre több élettelen tárggyal azonosítja magát állapotának minél plasztikusabb bemutatása érdekében, szubjektivitása és alanyisága fokozatosan elillan. A vers beszélőjének fő teljesítménye a szöveg figuratív szintjén tud csak érvényesülni, cselekvésének egyedüli tere a költői képek már-már kompulzív gyártásában bontakozhat ki. Ahogyan Wurst állítja Plath verséről, „a női test csak annyiban rendelkezik irodalmi értékkel, amennyiben a világ jelenségei és a versben megjelenő »én« közötti új viszonyulásokat produkál, avagy életet ad azoknak” (WURST 1990, 28). A szöveg ezt a meghatározó dinamikát nem csupán tematizálja, hanem végre is hajtja: hangsúlyozottan önreflexív vers, hiszen ahogyan a terhesség is kilenc hónapig tart, úgy a szöveg is kilenc sorból áll, amelyek mindegyike kilenc szótagot tartalmaz. A verscím maga is egy kilencbetűs szó, viszont csak három szótag – ennek tudatában a vers első sora („kilenc szótagos talány vagyok”) némileg disszonánsnak tűnhet. Az eredeti cím valójában „Metaphors for a Pregnant Woman” lett volna, amely ugyan kilenc szótagos, annyiban a szöveg meghatározó folyamatai ellenében működik, hogy már eleve felkínálja a szöveg magvát jelentő feladvány megoldását. Ez az önreflexivitást folyamatosan színre vivő folyamat annyiban produktívnak tekinthető, hogy esztétikai kreativitásban nyilvánul meg, viszont tünetértékűnek is tekinthetjük, mivel arra is rámutat, hogy a várandós női testet nem lehet önmagában, saját szabályai szerint megjeleníteni.

A *Metaphors* a terhes nőt azzal helyezi a monstrozitás tartományába, hogy a megjelenítés metaforikus azonosítóiként egyszerre használ organikus és nem organikus létezőket, mi több, ezáltal a nő alanyisága és a testében lezajló változások fölötti kontrollja is fokozatosan megsemmisül. Ezt a folyamatot többek között az elefántcsont („ivory”) képének alkalmazásában követhetjük nyomon. Az elefántcsont rendkívüli értékkel rendelkező tárgy, amely eredetileg organikus létező volt, viszont azért, hogy elnyerje a fent említett gazdasági értékét, le kell választani elsődleges, megköckáztathatjuk: „természetes” helyéről. Az elefántcsont képe mindezen túl egyértelműen köthető a második sorban található elefánt képéhez, a kettő egymás mellé helyezésével, illetve annak hangsúlyo-

zásával, hogy az elefántcsontra csupán az állat megcsonkítása révén tehetünk szert – a vers a terhesség és a szülés fájdalmas (vagy akár erőszakos) aspektusaira is felhívja a figyelmet.⁸ Egy ehhez hasonlóan működő másik kép „a két kacsón ténfergő görögdinnye” („A melon strolling on two tendrils”) metaforája, amely a várandós nő alakját groteszk, aránytalan formaként jeleníti meg. Ez a költői kép, az elefántcsonkhoz hasonlóan, utalhat arra, hogy a gyümölcsök csak akkor nyerik el igazi értéküket az emberek számára, miután már leszüretelték, azaz természetes élőhelyükből, környezetükből kiszakították őket, ezáltal növelve az élő és az élettelen jelenségek közötti versbeli feszültséget.

Két metafora közvetlenül a nem organikus tartományába helyezi a terhes női testet élettelen tárgyakkal való azonosítás révén. Ez azért lehet felkavaró az olvasó számára, mert a termékeny nő, akinek az élet folytonosságát, az élet megújítását kellene garantálnia a reprodukció révén, élettelen, terméketlen tárgyként jelenik meg. Az egyik ilyen kép a második sorban olvasható „nehézkés ház” (az angol „ponderous” szó „esetlent” is jelent, ezzel is erősítve azt a groteszk, aránytalanságot hangsúlyozó vonalat, melyet a görögdinnye és az elefánt képe is felidéz). Noha a ház képzeté⁹ az otthonosság és a harmónia képét is felidézheti, a versben szereplő konkrét ház nehézkes és esetlen (csakúgy, mint az elefánt, amellyel szintén azonosítja magát a beszélő az ezt közvetlenül megelőző metaforában), ezzel pedig az oda nem illőség képzetét idézi meg. Ez a figuratív azonosítás továbbá úgy jeleníti meg a nőt, mint pusztán hordozót, egy szükséges köztes, átmeneti állapotot a gyermek fejlődésének folyamatában, mely pusztán önmagában nem értékes, ahogyan ezt a hetedik sorban olvasható „egy eszköz vagyok, egy állapot” is megerősíti. Ezt a vonulatot viszi tovább az „ebben a kövér tárcában újonnan nyomott a pénz” sor: a pénz hangsúlyosan elvont értékkel rendelkezik, kifejezetten diszkurzív konstrukció, mely a szimbolikus tartományába tartozik, míg a tárca, a hordozó csupán egy „üres edény”, egy materiális tárgy bármiféle hozzáadott jelentés vagy érték nélkül, az agenség minden lehetőségétől megfosztva. A terhes nő élettelen tárgyakkal való azonosítása a vers záróképében, a vonat alakzatában kulminálódik, amely egyrészt a reprodukív női test elgépiesedésének egy plasztikus megjelenítési módja (mely akár a kiborg-jelenség felé is mutathat). Ezt a képet mindezekén túl a vers önreflexív rétegének egyik újabb szemléletes megnyilvánulásának is

⁸ Ez a kép azt a hagyományt is felidézi, mely a női testet és a kolonializáció folyamatait játszatja egymásra. Ennek a diszkurzusnak a legismertebb példája John Donne *Elégia vetkőző kedveséhez* című verse, melyben a kedvesét így szólítja (Vas István fordításában): „Új Amerikám vagy te, mégpedig / úgy biztos, ha egy férfi népesít.”

⁹ Az anyai test és térbeliség figuratív kapcsolata, a termékenység vagy éppenséggel a terméketlenség építészeti képekkel való kifejezése Plath további szövegeiben is megjelenik, melyek a reprodukív női testet helyezik a középpontba: ilyen például a *Morning Song*, *Barren Woman* vagy a *Childless Woman* című vers. Jelen tanulmány terjedelmi keretei miatt e versek érdemi elemzésére nincsen mód.

tekinthetjük, hiszen a metaforák szinte kényszeres termelésével a versszöveg maga is egy gépre kezd emlékeztetni, és ezt a dinamikát is tükröződni láthatjuk a vonat figuratív szerepeltetésében. A kontroll, az ágenség hiánya ebben a képben is hangsúlyos, hiszen a zárósort azt sugallja, ha valaki felszáll erre a vonatra, elveszít bármiféle esélyt az irányításra.

Az alanyiség hiánya az ötödik sorban levő képben is megfigyelhető, amely így szól: „ez a vekni nagyra dagad az élesztőtől”. Ez a metafora a termékenység, burjánzás és érettség képzeteit hordozza (csakúgy, mint a negyedik sorban levő „vörös gyümölcs”), de ez egy nagyon is passzív metafora, ami kioltja a kontroll vagy alanyiség, cselekvőképesség bármiféle formáját, hiszen egy olyan folyamatot ír le, amely szinte megállíthatatlan, amely saját szabályrendszerei szerint működik, és amelyet a beszélő csak elszenved.¹⁰

Az alanyiságnak a fent említett problémája az ebben az összefüggésrendszerben megjelenő fontos etikai kérdésekre hívja fel a figyelmünket. Mivel a terhesség, csakúgy, mint a monstrozitással való szembenézés, az Én és a Másik találkozását feltételezi, ezek a szituációk egy inherensen etikai mátrixban érvényesülnek. Margrit Shildrick szerint a mássággal való szembenézés során, legyen ez az alteritás szörnyszerűség vagy terhesség, ez az etikai dimenzió a legfontosabb kérdés: „az identitás és a másság politikájának legfőbb tétje a biztonságos és a veszélyes zónák határainak biztonsága, és annak kijelölése, hogy ki lehet morális megfontolások tárgya, és ki nem” (SHILDRICK 2002, 5). Mivel azok, akik szörnyszerűnek tituláltak, és mindazok, akik a másság jelölőit viselik magukon, az egységesnek, különállónak feltételezett nyugati maszkulin identitás Másikjaként szolgálnak, így etikai alanyisággal sem rendelkeznek: „a szörnyek egyszerre szükségesek és rettentőek, és mégis hatékonyan fosztották meg őket érvényes etikai pozícióktól, a morális tekintet passzív tárgyának lehetőségétől eltekintve” (SHILDRICK 2002, 3).

Az anya mint a születendő gyermek puszta hordozójának problémája visszavezet minket az organikus és nem organikus tényezők közötti feszültség problémájához, mely Plath *Metaphors* című versének egyik meghatározó rétege. Ez az aspektus azért különösen fontos, mert az, hogy a terhesség és a női termékenység hogyan definiálódik a „természetes” fogalmához képest, sokat elárul a terhességről mint ideológiai konstrukcióról, illetve a női szubjektumpozíció lehetőségeiről. Egyfelől a terhesség az egyik „legtermészetesebb” dolog, ami eszünkbe juthat, hiszen ez az új élet keletkezésének foglalata és egyben garanciája. Viszont ahogyan a „természetesség” fogalmával kapcsolatos bármilyen meghatározási kísérlet nem lehet diszkurzusokat megelőző vagy diszkurzív meghatározottságtól mentes alapvetés, így a reprodukció mint természetes fo-

¹⁰ A „yeasty rising” kifejezés akár még különféle gombás fertőzések képét is megidézheti, megerősítve ezzel a női test abjekt, monstroz, a fertőzés veszélyét minduntalan magában hordozó jellegét.

lyamat ideáját is érdemes közelebbről megvizsgálni és megkérdőjelezni. Ahogy Jane M. Ussher írja: „nem létezik olyan »természetes« reprodukzív test, amely diszkurzusok előtti lenne. Valójában a diszkurzív minták, a feminitás egy fokozottan szabályozott keretben való kordában tartása az, ami megalkotja a »természetes« reprodukzív test fogalmát, amelynek aztán konkrét hatásai lesznek: azt a nőt állítja be komolyan vehető egyénként, aki kontrollálni tudja termékeny testének engedetlen folyamatait” (USSHER 2006, 4). Ennek alapján a termékenységet a nőiségnek nem „természetes”, hanem normalizáló funkciójaként értelmezhetjük. Ezzel az állítással, illetve azzal, hogy az előbbieken a „természetes” kifejezést gyakorlatilag a „normának megfelelő” szinonimájaként használtam, a természetes fogalmára a természetellenes ellentétként hagyatkoztam, ebben a felfogásban a természetes olyasvalami, ami előre meghatározott, kijelölt pozícióját probléma nélkül foglalja el, azzal ellentétben, mint ami nem a szokásos és szabályos logika szerint működik.

Ez az értelmezési keret teszi lehetővé azt, hogy a terhességre „természetes betegségként” (USSHER 2006, 81) hivatkozzunk: hiszen ez egy a megszokott, elfogadott életvezetéssel szükségképpen vele járó, mondhatni „természetes” dolog, mindeközben azonban a testben végbemenő megszokott folyamatokat fel is borítja, kikezdi azokat, ennél fogva betegségként értelmeződik, vagyis a „természetes” és „normális” fogalmaknak szöges ellentétéként is felfogható.

A terhesség mint monstrozitás diszkurzusában ennek az apóriának a feloldására két fő értelmezési irány mutatkozik: az egyik ilyen vonulat a nem természetes jelenségeket a természetes logikájába írja vissza. Shildrick szerint „a szörny nem a természet tartományán kívül helyezkedik el. A szörny pontosan annak a példája, hogy a természet képes idegen formákat létrehozni saját magán belül, képes arra, hogy egyetétű ikreket vagy akár terhes nőket produkáljon az ontológiai bizonytalanság forrásaként” (10). Ebben az értelemben a terhesség fontos stratégiai szerepet játszik, hiszen „a terhes test nem külső veszélynek van kitéve, hanem aktívan és láthatóan belülről deformálódott” (33).

Viszont a „természetet” a kultúra fogalmának antitéziseként is értelmezhetjük, egy szabálytalan, túláradó és kaotikus erőként, ennél fogva olyasvalamikor, ami a kultúra szemszögéből kontrollra és megregulázásra szorul. A terhességnek a természetesség fogalmához viszonyított második fő definíciós kísérlete ebben a kontextusban fejthető fel. Mindezek mellett ezt az összefüggést tovább bonyolítja az ilyen értelemben felfogott, „engedetlen” természetnek a femininnel való azonosítása. Julia Kristeva elgondolása szerint a női test reprodukzív funkciója kikezdi a kultúra rendje és a természet kaotikus mivolta közötti határvonalat: „a termékeny test azzal a veszéllyel fenyeget, hogy eltörli/egymásba omlasztja az ember és az állat, a civilizált és a civilizálatlan jelenségek közötti határvonalat” (KRISTEVA 1982, 102), miközben a tiszta és szabályos körvonalakkal rendelkező test alapvető teremtő elve az, hogy „ne mutassa annak a jelét, hogy a természetben gyökerezik” (101).

A monstrozitás elméletének tárgyalását Foucault vonatkozó elgondolásaira való hivatkozással kezdtem. Mindazonáltal Foucault maga nem tekinti a terhes női testet monstroz formának, és ezt az állítását a terhesség természethez való viszonyára alapozza. „Foucault számára a monstrozitás a törvény–természet tengely mentén értelmezendő, pontosabban fogalmazva egy kettős áthágás-ként: mind a törvény, mind a természet rendjének kikezdéseként” (SHARPE 2010, 3). Foucault felfogásában „a szörny a lehetetlent a tiltottal ötvözi” (FOUCAULT 2003, 56). A szörny a „természet rendjének összezavarása/felbomlasztása” (FOUCAULT 2003, 64), egy szabálytalan, rendhagyó létforma, amely (mind ezek miatt) egyben jogfosztott is: „a többi törvényen kívüli létezővel ellentétben a szörnyek jogai nem pusztán korlátozottak. Sokkal inkább teljes egészükben ki vannak iktatva”, így a szörnyek „nem emberiként konstruálódnak mind jogi, mind szó szerinti értelemben véve” (SHARPE 2010, 23). Amikor Andrew N. Sharpe *Foucault's Monsters and the Challenge of Law* című könyvében azt állítja, hogy a terhesség nem monstroz testi jelenség (a sziámi ikrek testiségével éles ellentétben), azt Foucault „kettős áthágás”-elméletére hagyatkozva teszi. Sharpe nem tagadja, hogy a törvényi rendszer Másikként pozicionálja a terhes nőt (elég csak a magzati/anyai jogok képlékenységére gondolnunk), azonban azt állítja, hogy „a sziámi ikrekkel szemben a terhes nők nem monstrozak, hiszen a természet működésének logikája szempontjából ebben az esetben nem történik áthágás. [A terhesség] természetes folyamat, és ami talán még ennél is fontosabb, nincs is másképpen konstruálva” (123). Viszont a „természet” és „természetes” fogalmainak közelebbi, ideológiai szempontból telített aspektusait közelebből megvizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a terhességgel éppenséggel pontosan az a legnagyobb probléma, hogy egy „természetes folyamat”, és ez az oka annak is, hogy monstrozként és fenyegető jelenséggként értelmeződik a meghatározó ideológiai berendezkedések számára. Ez az aspektus azt is megmagyarázhatja, hogy miért tűnik szükségesnek az, hogy a termékenység folyamataira a megfigyelés és a szabályozás sokrétű eljárásai rakódtak rá az elmúlt évszázadok során. A termékenység ilyesfajta „kaotikussága”, kontrollálhatatlansága számos ideológiai és kulturális szorongás forrása, és ebben a kontextusban a terhesség metaforizációja sokszor sejtburjánzásként, mutációként jelenik meg.

Ennek a folyamatnak szemléletes példája Anne Sexton *The Operation* című versének egy részlete, melyben a lírai én az anyja rákos betegsége és egy fejlődő magzat között tételez figuratív azonosságot, és a fejlődő embrióval később maga is azonosul:

It grew in her
as simply as a child would grow,
as simply as she housed me once, fat and female.

Always my most gentle house before that embryo
of evil spread in her shelter and she grew frail.¹¹

Ebben a rövid részletben a „grow” szó sokrétű jelölőként funkcionál: leírja a rák terjeszkedését, a magzat fejlődését, illetve a betegség szakadatlan súlyosbodását, egyben az anya állapotának fokozatos romlását a betegség következtében. Habár a „to grow”, azaz „növekedni” szó alapvetően az élet terjeszkedésének, fejlődésének képzetét vonná magával, ebben a szövegben képtelen arra, hogy bármiféle perspektívát nyújtson az élet fenntartását tekintve, leszámítva a növekedő embrió megemlítését. Noha a rákos sejtek burjánzása *valamiféle* létforma terjeszkedését jelenti, abban az értelemben, hogy egy bizonyos sejtcsoport osztódik, szaporodik, ez csak az egészséges sejtek elpusztításának árán következhet be, így végső soron az élet kioltásához járul hozzá, ezért lehetséges az is, hogy a szövegben „ördögi embrióként” („embryo of evil”) jelenik meg. A „growing frail” („törékennyé válni”) is ellentétes irányú folyamatot jelöl, mint a „grow” szó elsődleges jelentése: pontosan a növekedés antitézise, az életenergia, illetve a test ép formájának fokozatos elvesztésével. Ezeknek a folyamatoknak a reprodukció mint mutáció, anomália trópusán keresztüli kifejezése megidézti azt az asszociációs mezőt, amely a termékeny testet a fertőzéstől való félelemmel társítja. Ahogyan Ussher is megjegyzi, „a női test monstrozó vagy hasznos testként való pozicionálásának központi mozzanata azzal a többértelmű hatalommal és veszéllyel való találkozás, amelyet a termékeny női hűsban eleve meglevőként tekintenek. A nő szivárgó, vérző méhe szennyeződések helyeként, ekként veszélyforrásként értelmeződik” (USSHER 2006, 2). Így tehát a fertőzés, a romlás és a mutáció veszélye már mindig is bele van írva a reproductív női testbe.

A terhesség „természetes betegségként” és „természetes folyamatként” kirajzolódó viszonyrendszerének implikációra és az azokból kirajzolódó viszonyrendszerre alapozva azt állítom, hogy a monstrozítás nem a terhesség tüneteként vagy nemkívánatos, de eltűrt következményeként, hanem pontosan annak *létmódjaként* értelmezendő. A terhesség ugyanis csakis abban az esetben elképzelhető, ha a női test a monstrozítás jelölői mentén kezd el működni: ha az Én és a Másik határvonalainak elbizonytalanítása, a fix testforma képzetének kikezdése logikája szerint, a fegyelmezés és a szabályozás folyamatainak ellenében dolgozik. Amikor ezt a kijelentést teszem, akkor egyetértek Margrit Shildricknek azzal a monstrozításra vonatkozó kitételével, amely szerint „a lényegi kérdés itt természetesen nem az, hogy a szexuális különbséget megfeleltessük a monstrozó

¹¹ A részlet szó szerinti fordítása: Oly egyszerűen nőtt benne / ahogyan egy gyermek nőne / oly egyszerűen, ahogy egykor engem is befogadott, kövéren és nőként. / Mindig az én leggyengédebb házam volt, mielőtt az az ördögi / embrió elszaporodott volna menedékében, és elgyengült.

különbséggel, hanem hogy felmutassuk azokat a pontokat, ahol a kétféle jelölők egymáshoz hasonlatos munkát végeznek, egyszerre erősítve és kérdőjelezve meg ezzel a nyugati logosz rendszerét” (SHILDRICK 2002, 28).

A termékenység, a terhesség, illetve a „természetes” folyamatok jelölőinek hasonlósága, valamint ennek a megfélemtetésnek a következményei adják Sylvia Plath *Három nő: vers három hangra*¹² című versének központi kérdéseit. Plath ezt a szöveget eredetileg a BBC számára készítette rádiójátékként, és a „cselekmény” helyszínéül egy „szülészeti osztály és környéke” szolgál. A versben megszólaló három női hang a terhességhez és az anyasághoz való háromféle lehetséges viszonyulást jelenít meg: az első hang egy olyan nőé, aki boldog, hogy várandós, és egy egészséges fiúgyermeknek ad életet, a második hang egy titkárnőé, aki hiába vágyik arra, hogy teherbe essen és ki tudja hordani gyermekét, minduntalan elvetél, a harmadik hang pedig egy fiatal diáklány hangja, aki nemi erőszak következtében esett teherbe, és miután világra hozta kislányát, örökbe adja azt. Noha első olvasásra úgy tűnhet, hogy a szöveg fő dinamikáját az adja, hogy milyen mértékű aktivitás vagy passzivitás jellemzi a három nőt a terhessége szempontjából (az első nagyon szeretne anya lenni, ami sikerül is neki; a másodiknak ez minden szándéka és próbálkozása ellenére sem sikerül; a harmadik akarata ellenére esik teherbe), amire a szöveg rámutat, az az, hogy igazából „mindegyik nő híján van az alanyiságnak, valójában egyikük sem képes megválasztani sorsát, csupán annyit tehetnek, hogy a tőlük telhető legjobb formában reagálnak azokra a szituációkra, amelyekbe társadalmi nemük és szexualitásuk helyezi őket (GILL 2008, 71). Jelen tanulmány terjedelmi korlátai miatt a szöveg elemzésekor főként azt vizsgálom, hogy ezek a nők hogyan pozicionálódnak a természeti elemekkel való kontextusban, és hogy mindez hogyan viszonyul anyai/monstrozóz szerepükhöz.

A vers felütésében az első nő úgy jelenik meg, mint aki intim viszonyban áll a természettel:

Lassú vagyok, mint a világ. S roppant türelmes,
Időmön átforogva napok s csillagok
Tekintenek rám figyelemmel.¹³

Ez a nő a természettel való harmóniában létezik, „levelek-szirmok felügyelnek” rá, élete a világ működésének ritmusával összhangban folyik; ahogyan gyermeke születésére vár, egy kozmikus körforgás részének érezheti magát. Ez a har-

¹² A vers eredeti címe *Three Women: A Poem for Three Voices*. A szöveg magyar nyelvű változata a *Zúzódás* című kötetben jelent meg Tandori Dezső fordításában (PLATH 1978, 154–167).

¹³ Anyaság és természet, anyaság és táj kapcsolata Plath több versében is fontos motívum, elég csak a *Walking in Winter* vagy a *Heavy Women* című versekre gondolnunk.

monikus kép éles ellentétben áll azzal a szituációval, amelyet a *Parliament Hill*¹⁴ című versben látunk, mely egy olyan nőről szól, aki elvetélt. Plath ezt a verset ugyanabban az évben írta, mint a *Három nő* című szöveget. A *Három nő*ben megjelenített első hanggal ellentétben, aki a természettel való interakciója által definiálja magát, a *Parliament Hill* beszélője megfosztatott bármiféle lehetséges kapcsolattól, amelyet a környezetével alakíthatna ki:

E tar dombon az új év feni élet.
Arctalan, sápadt porcelán:
A kerek ég megy a dolgára, tovább.

Ennek a versnek a nyitányában az a különösen figyelemre méltó, hogy a leírás tárgya tulajdonképpen a „semmi”, a kapcsolat hiánya, viszont ez a hiány egy összetett retorikai teljesítmény által van megjelenítve. E stratégia hasonló ahhoz, mint amit a *Metaphors* című versben látunk, ahol a beszélő fő teljesítménye a szöveg figuratív szintjén érvényesül. A *Parliament Hill* című versben a lírai én csupán olyan képek gyártásával tud valamiféle kapcsolatot kialakítani a környezetével, amelyek ezeknek a kapcsolatoknak az eredendő hiányát jelentik meg.

Habár a *Három nő* első hangja a természet kontextusában határozza meg önmagát, ez korántsem jelenti azt, hogy a termékenység szokásos, kiszámítható képei hasznosítodnak újra a megszólalásaiban. Plath szövegének pontosan ez a bejáratott retorikai és diszkurzív (és egyben ideológiai) sémák kiközlentése az egyik legfőbb erénye. A hold, a termékenység és a nőiség egyik hagyományos princípiuma is megjelenik a versben, azonban egyáltalán nem úgy, mint ahogyan arra számítanánk egy olyan szituációban, amelyben egy várandós nő a természeti folyamatok szerves részeként reprezentálja magát:

A hold érdeklődése személyesebb:
Jön s újra jön, sugárzó ápolónő.
Sajnálja, ami történni fog? Nem hiszem.
Csupán a termékenységen csodálkozik.

Noha a hold és a női termékenység kapcsolata számos kulturális trópusba íródott bele, itt nem a reprodukció forrásaként jelenik meg, sőt, egyáltalán semmilyen kapcsolat nem tételeződik a két jelenség között; a hold csupán egy gondos megfigyelő, a vers így ennek a figuratív azonosításnak a kikezdésével is azt sugallja, hogy problematikus lenne a terhességet inherensen természeti folyamatként elgondolnunk.

¹⁴ Az eredetileg *Parliament Hill Fields* című szöveg magyar változata szintén a *Zúzódás* című kötetben olvasható (PLATH 1978, 112–113).

Ezt a vonulatot erősíti tovább az is, hogy habár amikor a gyermekét világra hozza, az első nő „széthasa[d], mint a világ”. Ez nem jelenti azt, hogy minden, amit a természetben megtapasztal, egyértelműen pozitív. A szülés előtt megtapasztalt nyugalmat a vers első megszólalója „véstjóslo nyugalomként” értelmezi, és az a környezet, amely korábban a harmónia közege volt számára, ekkor rettegés forrásává válik: „S én, visszhangzó kagyló e fehér parton, / Várom az első hangokat, a szörnyű elemet”. Mi több, ebben a részletben a beszélő alanyiségének fokozatos elillanását is nyomon követhetjük: ebben a képben ő már egy kagyló csupán, saját hang nélkül. Amit ki tud bocsátani, az már csak valami másnak a visszhangja, valami borzalmas dolognak, amely megfélemlíti, és hatalma alá vonja őt. A kagylókép mindezeket túl a *Metaphors*-ban megjelenő „tárolóképpzettel” is rokonítható, hiszen hasonló konnotációkat hordoznak: az anya, a kagyló a valóságnak tekintett értékkel rendelkező entitásnak csupán hordozó közege.

A test reprodukív funkcióinak és a gyermekszülés fájdalmas, sőt erőszakos mivoltára a vers másik két megszólalója is rámutat. A második nő például, aki minduntalan elvetél, így beszél a természetről: „Halált láttam a csupasz fák közt, kifosztást”. A harmadik megszólaló, a fiatal lány, aki nemi erőszak áldozata lett, hasonlóképpen az erőszak jeleit látja a természeti környezetben. Az általa használt képek egyszerre utalnak a gyermekszülés fájdalmas aspektusaira, miközben fel is fedik az erőszak történetét:

A fűzfák borzongattak,
A tó vizén az arc szép¹⁵ volt, de nem enyém –
Fontoskodva nézett rám, mint bármi más,
És csak veszélyt láttam: galambokat és szavakat,
Csillag-záport aranyból – koncepciók, koncepciók!¹⁶
Fehér, hideg szárnyra emlékszem,

S hogy a szörnyű nézésű, nagy hattyú
Jön felém, kastélyként, a folyó színéről.
Kígyó van a hattyúkban.
Mellém siklott; szeme sötét jelentés,
Benne a világ – csekély, sekély, sötét,
Minden kis szó minden kis szóhoz horgolódik, tett a tettehez.
Forró, kék nap rügyezett valamivé.

¹⁵ Az eredetiben szereplő „consequential” szó egyszerre jelent fontoskodót, önteltet, illetve valamiből következőt, valamit követőt.

¹⁶ Az itt használt angol „conception” szó fogantatást is jelent.

Ahogy az első nővel is történik, a fiatal lány alanyisága, illetve identitása is kiiktatódik. Nem tud azonosulni azzal a képpel, amelyet a víz felszínén tükröződni lát, a látott arcot nem ismeri fel sajátjaként. Jo Gill szerint „Plath utalásába, miszerint »kígyó van a hattyúkban«, egyszerre van belekódolva a fallikus fenyegetés, illetve Zeusz árulása” (GILL 2008, 70), vagyis nem csupán egy mitológiai történetet, valamint a bibliai bűnbeesést idézi fel, hanem egy olyan veszélyre mutat rá, amely mélyen bele van írva a patriarchális, fallogocentrikus társadalmi-ideológiai berendezkedés struktúráiba. Mi több, ez a nő egy „vörös, szörnyű lánynak” ad életet, aki mindig a többlet, a túlradás képei által van jelen a szövegben: ebből arra következtethetünk, hogy a nőiséggel, a női termékenységgel azonosított monstrosizálás még akkor is újratermelődik, amikor az anyának magának semmilyen alanyisága, kontrollja nem tételeződik az adott folyamatban, ezáltal felülírva azokat az ideológiákat, melyek az anyát teszik felelőssé a gyermek esetleges deformitásai miatt.

Ahogy a megerőszkolt fiatal diáklány is képtelen azonosulni tükörképével, úgy a versben második hangként azonosított nő identitása is fokozatosan kizökken a megnyugtatónak tűnő struktúrákból. Ez abban a szituációban mutatkozik meg a legszemléletesebben, amikor a vetélés után, a kórházból kikerülve először érzi úgy, hogy visszanyerte önazonosságát:

Nem vagyok csúnya. Nagyon is szép vagyok.
 Ez a tükörbeli nő nem mutat torzulást.
 Visszakapom ruhám, azonosságom.
 Nem ritkaság az életemben, se másokéban.
 Egy vagyok az ötből, ilyesmi. Van reményem.
 Szép vagyok, mint egy számadat. Fogom a rúzsomat.

Meghúzom velem a régi szám.
 Vörös száj, lement, mint az azonosságom

Ez a részlet azonban rendkívül ironikus: az identitás, amelyre ez a nő hivatkozik, tulajdonképpen a sminkje, ami korántsem tekinthető a klasszikus értelemben felfogott, zárt, maskulin struktúrákkal azonosított identitás szerves, ontologikus, inherens részének. A „rúzs” és a „számadat” szavak eredeti szövegben való elhelyezése is ironikus, hiszen a „lipstick” és a „statistic” szavak rímhelyzetben vannak, ezáltal is megerősítve az azonosulás lehetséges formáinak ellehetetlenítését: noha a „számadat” felkínálni látszik egy fix, zárt azonosulási formát, a „rúzs” és a smink mint identitás látványos maskjellege ennek az érvényességét is kétségbe vonja. A versbeli beszélő azt is állítja, hogy „ez a tükörbeli nő nem mutat torzulást”, mindazonáltal a következő versszakban már így utal arra, hogy képtelen egy magzatot kihordani: „torzító homá[ly], / Mint ha a fél szemem-lábam, nyelvem hiányozna”, vagyis a tükörben látott kép kimondottan fedi le a nő identitásképzetét. A versnek e rétege egyrészt azt a dinami-

kát jeleníti meg, mint a már-már klisészámba menő lacani megállapítás, miszerint egy tükörképpel való identifikáció mindig csak félreazonosulás lehet, mindemellett pedig arra is rámutat, hogy a monstrozitás alakzatai már mindig is felbontják, kikezdek az identitás feltételezett egységének és lezártágának lehetőségét. Másképp fogalmazva: a klasszikus identitásképzet, melyet a nyugati kultúra előnyben részesít és elvár, már eleve szörnyszerű, mivel hamis, és önfélreértésen alapul, és így az „önazonosság” képei mellett szorongások forrásaként is szolgál. Vagyis a szörny nem a kultúra logikáján kívül helyezkedik el (ahogyan arra Shildrick is utal a fentebb idézettekben): a kultúra és az identitás eleve szörnű, de ezt a belátást az identitás védelme érdekében kivetítjük, azaz szörnyeket termelünk.

Ezt a problémát a második hang később a testének megregulázásával, egyfajta fizikális integritás, lezártág elérése révén próbálja feloldani: „Én vagyok újra én. Elkötve minden. / Viaszfehérré véreztem; szabaddá.” Az ilyen módon konstruált tiszta test a termékeny, „szivárgó” női test szöges ellentéte, testhatárai már nem átjárhatók, és teljesen hiányzik is belőle az a testnedv, amelynek rendszeresen távoznia kellene belőle, hogy termékeny testnek minősüljön. Noha ez a testkonstrukció az énkép egyfajta lezárását, megragadhatóságát, fix formába öntését jelenti, azt is magával vonja, hogy ez a nő pontosan azoktól a reprodukív funkcióktól fosztja meg önmagát, amelyekre oly kétségbeesetten vágyik. A magyar fordítás ezt a dinamikát megerősíti az „elkötve minden” szófordulat alkalmazásával (az eredetiben a „there are no loose ends” kifejezés szerepel), hiszen ezzel a sterilizáló műtét köznapi beszédben való megnevezésének konnotációit is előhívja. Vagyis azzal, hogy a második hangként azonosított nő lehántja magáról a monstrozitás alakzatait, termékenységtől is megfosztja magát.

Ezzel a gesztussal Plath *Három nő* című verse a reprodukció trópusainak paradigmatisztikus példájává is válik. Az elemzett versek mindegyikében azt láthatjuk, hogy a terhesség és a természet/természetesség megfeleltetése sosem lehet teljes mértékben megnyugtató, mi több, ideológiai előzményektől és következményektől mentes. Ennek a problémának a színre vitelét ezek a versek többek között az organikus és a nem organikus létformák egymás mellé helyezésének feszültsége révén érik el. A termékenység monstrozításmódja nem csupán a terhesség folyamatának beszabályozhatatlanságában és zabolátlanságában mutatkozik meg, hanem abban is, ahogy ezek a versek rámutatnak arra, hogy a várandós nők alanyisága hogyan kopik ki folyamatosan ezekből a folyamatokból a folyamatos többlet, túláradás, a folyamatos monstrozitás következményeképp. Mindezek révén e szövegek arra hívják fel a figyelmünket, hogy az identitás és a testi integritás képzetait minduntalan kikezdek a termékenység jelölői, végső soron pedig arra mutatnak rá, hogy a terhesség, a reprodukció csakis a monstrozitás árán lehetséges.

Bibliográfia

- BRAIDOTTI, Rosi (1994), *Mothers, Monsters, Machines*, in *Nomadic Subjects*, New York, Columbia University Press, 75–94.
- DOBBS, Jeannine (1977), “Viciousness in the Kitchen.” Sylvia Plath’s Domestic Poetry, *Modern Language Studies*, 7 (1977), No 2, 11–25.
- FOUCAULT, Michel (2003), *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974–1975*, London, Verso.
- GALLOP, Jane (1992), *The Monster in the Mirror*, in *Around 1981. Academic Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 48–56.
- GILL, Jo (2008), *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- HARAWAY, Donna (2005), Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években, *Replika*, 51–52. sz., 107–139.
- KISS Boglárka (2012), „Feltörni az én fagyos tengerét.” Vallomásosság és öngyilkosság Anne Sexton költészetében, in FODOR Péter–LAPIS József (szerk.), *Otthonos idegenség. Az Alföld Stúdió antológiája*, Debrecen, Alföld Kiadó, 29–39.
- KRISTEVA, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- KUKLA, Rebecca (2005), *Mass Hysteria. Medicine, Culture and Mother’s Bodies*, Lanham, Rowman.
- LANT, Kathleen Margaret (1993), The Big Strip Tease. Female Bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath, *Contemporary Literature*, 34 (1993), No 4, 620–669.
- PLATH, Sylvia (1978), *Zúzóadás. Válogatott versek*, Budapest, Európa.
- PLATH, Sylvia (1981), *Collected Poems*, London, Faber.
- ROSENTHAL, Macha Louis (1999), *Poetry as Confession*, in Steven Gould AXELROD (ed.), *The Critical Response to Robert Lowell*, Westport, Greenwood, 64–68.
- SEXTON, Anne (1981), *The Complete Poems*, New York, Houghton Mifflin.
- SHARPE, Andrew N. (2010), *Foucault’s Monsters and the Challenge of Law*, London, Routledge.
- SHILDRICK, Margrit (2002), *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*, London, SAGE.
- SOUFFRANT, Leah (2009), Mother Delivers Experiment. Poetry of Motherhood: Plath, Derricotte, Zucker, and Holbrook, *Women’s Studies Quarterly*, 37 (2009), No 3–4, 25–41.
- STEINBERG, Peter K. (2004), *Sylvia Plath*, Philadelphia, Chelsea House.
- USSHER, Jane M. (2006), *Managing the Monstrous Feminine. Regulating the Reproductive Body*, London, Routledge.
- WURST, Gayle (1990), “I’ve boarded the train there’s no getting off.” The Body as a Metaphor in the Poetry of Sylvia Plath, *Revue française d’études américaines*, No 44, 23–35.

VERES OTILIA

Gyarmati találkozások az *Alkonyvidék*ben

„Nincs semmink: [...] csak az, amit el tudunk vinni a hátunkon.”¹

(COETZEE 2007, 128.)

Az *Alkonyvidék* (*Dusklands*, 1974, magyarul 2007) Coetzee első regénye, négy különálló szöveg együttese. Az első két szöveg látszólag teljesen független egymástól, míg a második és az azt követő két szöveg ugyanazt a történetet meséli el más-más nézőpontból. Az első elbeszélés, a Vietnam-projekt, a főszereplő Eugene Dawn fokozatos szétesésének története. Dawn az Egyesült Államok kormányának dolgozik, a vietnami háború pszichológiai hadviseléséről ír riportot. A háború imperialista mentalitásából kiábrándult Dawn belefárad abba, hogy csupán báb főnöke kezében, és lassan összeomlik. Mentális hanyatlásának tragikus tetőpontja az a jelenet, amelyben saját fiát szúrja le. Grant Hamilton az *Alkonyvidék*et „kapcsolatok regényeként” olvassa, amely az én és a másik zátonyra futott kapcsolatait elemzi, és ezen alapkapcsolatok kudarcáról szól (HAMILTON 2005, 296). A második történet, Jacobus Coetzee elbeszélése, a 18. században játszódik; egy búr (holland) telepesnek a namaqua hottentották földjén, Dél-Afrika belsejében tett vadászexpedícióját beszéli el. Jacobus megalomániája és a hottentották iránti irracionális fajgyűlölete az őslakos törzs végső lemészárlásához vezet. Jacobus elbeszélése – amint ezt *A fordító előszavából* megtudhatjuk – J. M. Coetzee „fordítása” egy 1951-ben megjelent szövegből, amelyet Coetzee fiktív apja, az Afrika-kutató történész, S. J. Coetzee írt. Jacobus elbeszélését egy, az akadémikus S. J. Coetzee által írt *Utószó* követi, amely „eredetileg” Jacobus történetének előszava/bevezetője volt, a történész által a Stellenboshi Egyetemen tartott, Dél-Afrika korai felfedezőiről szóló (képzelt) előadás-sorozatának része. Az utolsó (negyedik) szöveg, egy melléklet, az utazó-felfedező Jacobus „eredeti” tanúvallomása/beszámolója, amelyet hazatérése után, 1760-ban Fokföld gyarmat kormányzójához írt. Adódik a kérdés: hogyan kerül egymás mellé, egy regénybe e négy szöveg; mi az, ami összeköti az első történetet a következő hárommal, illetve mi a kapcsolat és milyen a viszony az utolsó három (és mind a négy) szöveg között?

Dawn és Jacobus történeteinek kapcsolatát értelmezhetjük úgy, hogy Jacobus „sikertörténetét” Dawn ambícióinak (groteszk) kiteljesedéseként

¹ „We have nothing [...] but what we carry on our own backs.” (COETZEE 1998, 91.)

olvassuk. Jacobus diadalmas-győztes elefántvadászsként és rabszolgatartóként indul útjára, aki története végén bosszút áll mindazokon, akik szembeszálltak vele. Dawn főnökének eszköze, bábja, felesége szemében igazi „schlemiel” (örök vesztes). Ezekből a vesztes élethelyzetekből szabadulni akar, vágyait ki- és beteljesítve. Azt is mondhatnánk, hogy arra a hatalomra, befolyásra és tekintélyre vágyik, amely Jacobusnak megadatik. Jacobus alakjában Dawn álmai válnak valóra. A két szöveg közötti viszonyt értelmezhetjük úgy is, mint ha Dawn teremtené meg Jacobust, hogy benne (általa) szorongásait szabadjára engedhesse, és vágyait kiélhesse: „De én a szívem legmélyén sohasem voltam konformista. Csak mindig az alkalomra vártam. Marilyn igazából attól fél, hogy kirángatom őt a kertvárosból, és elviszem valahova *a vadonba*. Úgy gondolja, *minden eltévélvés a vadonba vezet*. [...] Az emberek iránti együttérzésem – véli ő – eldurvult, és *erőszakos, perverz fantáziák rabja lettem*” (COETZEE 2007, 20, kiemelés tőlem – *V. O.*). Jacobus alakjában ekként Dawn saját nonkonformista, féktelen-fékezhetetlen énjét teremti meg. Mintha a gyenge Dawn az erő(telje)s Jacobusból táplálkozna, tőle venné erejét, és mintha Dawn kiábrándulásokkal és csalódásokkal teli „szolgaélete” Jacobus hatalmat birtokló siker-történetéből élne.

A két történet és két szereplő közötti viszony ugyanakkor fordítva is értelmezhető, ha Dawn történetét olvassuk a „mesternarratívaként”, amelyben Jacobus történetének „magvai” el vannak vetve. Ebben az értelemben Jacobus története „parazita szöveg”, amely Dawn történetén élősködik, abból (táplálkozva) növekszik maga is teljes narratívává. Jelen tanulmányban ezt az élősködő-/parazitamotívumot vizsgálom a regényszöveg egészében, azt, hogy a négy különálló szöveg hogyan él (és táplálkozik) egymásból. A szövegek közötti kapcsolat nem rendeződik hierarchikus viszonyba, mindegyik szöveg tekinthető a másik három mesternarratívájának, és éppen ez a szövegek közötti játék az, ami Coetzee regényének „jelentését” előhívja. A következőkben a parazitamotívum jelenlétét követem nyomon úgy a szöveg történeti szintjén, mint a négy szöveg jelentésháló-ján keresztül.

A parazita-/élősködőmotívum központi jelentőségű a posztkoloniális kontextusban. Egyrészt utalás a „fehér ember terhe” (*the white man's burden*) (posztkoloniális ideológemájára (a gyarmatosítás értékébe vetett hitre), arra a „civilizációs misszió”-elgondolásra, mely szerint a nyugati eszmék bevezetése elősegíti az elmaradott világ szegénységből és tudatlanságból való kiemelését. A regény „Utószava”, a tudós S. J. Coetzee szövege ennek a felfogásnak a megnyilvánulása: „S. J. Coetzee tekintélyelvű tanulmánya mögött egyértelműen ott van az a kényszer, hogy a szerző igazolja Dél-Afrikát gyarmatosító elődeit. Ennek megfelelően Jacobus cselekedeteit úgy mutatja be, mint annak a folyamatnak a részét, melynek során Afrika őslakos népeit kiemelik a tudatlanságból, hogy közelebb vigyék őket a »világpolgársághoz«” (JOHN 2000, 272). S. J. Coetzee tanulmánya a „civilizációs misszió” szövege. Ebben az értelemben a második szöveg, Jacobus története, olvasható a tudós-akadémikus S. J. Coetzee (vágybeteljesítő) fantázia-

szövegeként, aki Jacobus alakján keresztül (azt saját alteregójaként értelmezve) „felveszi a fehér ember terhét”, kimegy a vadonba, találkozik a hottentottákkal és a busmanokkal, és teljesíti „civilizációs küldetését”. Retorikájában a történesz a gyarmatosítás legjellemzőbb közhelyeit vonultatja fel: „Az ártatlanság szükség-szerű elvesztéséről volt szó. [...] Az isteni teremtés eme drámájában a Társaság emberei csak a lángoló pallossal megjelenő angyal szerepét játszották” (COETZEE 2007, 153). „Coetzee [Jacobus] karavánja [...] valójában maga a civilizáció, *in ovo*” (COETZEE 2007, 164).

A négy különböző szöveg viszonyát tekintve hajlanánk az utolsó szöveget, „Jacobus Coetzee úti beszámolóját (1760)” – a regény egyetlen valódi történelmi forrását – az *Alkonyvidék* mesternarratívájának tekinteni, „másodlagos” szerepet tulajdonítva a többi szövegnek. Mondhatjuk, hogy ez az a történelmi dokumentum, amelyből a fiktív szövegek „kinőnek”, hogy a szerző J. M. Coetzee „visszaélt” az 1760-as dokumentummal, és hogy „ez a hivatalos beszámoló [...] világos példája annak, hogy lehet történelmi anyagokat felhasználni, megmásítani, elferdíteni, manipulálni” (JOHN 2000, 272), ahogy Philip John hangsúlyozza, hozzátéve, hogy a három szöveg egymás mellé rendelése „Jacobus Coetzee elbeszélésében” „a múlt rekonstrukciójára való törekvés esetleges természetét” helyezi előtérbe (JOHN 2000, 272). David Atwell is felhívja a figyelmet arra, hogy J. M. Coetzee *nem* az eredeti 1760-as, a gyarmati terjeszkedés archívumából való, a dél-afrikai Van Riebeeck Társaság által kiadott dokumentumot használta, hanem egyes részeket kihagyott, máshol változtatott, átírta a szöveget. Az eredeti okmányból kimarad például Jacobus és a namaquák szívélyes találkozása és barátságos csereügyleteik, új elem viszont Jacobus szolgálinak dezertálása (ATTWELL 1993, 45–46). Figyelembe véve a szándékos változtatásokat és azt, hogy az előző két szöveg „játszik” az eredeti dokumentummal, játékba hívja a történelmi forrást, egyrészt visszavonja az utolsó szöveg autoritását és jogosultságát a mesternarratíva státuszához, az úti beszámoló így műfajparódiának is tekinthető, amelyben a paródia célpontjai „a gyarmati felfedezés és a gyarmati kaland narratívái, a tájleírás és az őslakosok szokásainak leírása” (ATTWELL 1993, 40).

A legcélszerűbb értelmezésnek az tűnik, ha – ahelyett, hogy bármelyik szövegnek is elsődleges(ebb) státuszt tulajdonítanánk – az *Alkonyvidék* négy szövegét „egyenrangúnak”, viszonyukat nem hierarchikusnak tekintjük, amelyet sokkal inkább valami körkörös logika/dinamika vezérel, amelyben mindegyik szöveg valamilyen módon „tartalmazza” a többi szöveget, úgy, hogy motívumaikat, szereplőiket, trópusaikat és retorikájukat „megosztják”, közösen használják. A szövegek közötti viszony J. Hillis Miller A kritikus mint házigazda/ellenség/élősködő című tanulmányának két központi, gazdag és ellentmondásos jelentéstartalmú fogalmának, a *bost* ('gazdaállat', 'házigazda', 'ellenség') és a *parasite* ('parazita', 'élősködő') fogalmainak a viszonyára emlékeztet. A dekonstruktív olvasásról szóló tanulmányában Hillis Miller kifejti, hogy mindkét szónak van egy „önmagába beépített” ellentmondásos jelentése; jelentésük etimológiailag egybefonó-

dik, és egymáshoz való viszonyuk egyszerre ellentétes és szükségszerű (nincs egyik a másik nélkül).²

Hasonló logika szerint működik az *Alkonyvidék* is; a szövegek és szereplők egymásba folynak, kölcsönösen tartalmazzák egymást: Dawn „tartalmazza” (magában foglalja) Jacobust, Jacobus „tartalmazza” (magában foglalja) Dawnt, a három szöveg három különböző Jacobusa egymás változatai. Dawnt zavarja „teste fegyelmezetlensége” (COETZEE 2007, 14) („the indiscipline of my body” [COETZEE 1998, 5]), erre vonatkozólag mondja: „Gyakran azt kívánom, bár csak kicserélhetném egy másikra” (COETZEE 2007, 14). Mintha a gyilkoló, mániákus félisten Jacobus valójában Dawn rejtett és elfojtott energiáiból kelne életre, és mintha Jacobusban megvalósulna Dawn „pszichés elbarbárosodása” (COETZEE 2007, 20). Mindez azonban fordítva is igaz: Dawn tekinthető Jacobus megszelídített, „civilizált” énjeként vagy verziójaként. „[Marilynt] az a remény élteti, hogy a háború és a Vietnam-projekt végeztével az is véget ér majd, amit a barátnői az én pszichés elbarbárosodásomnak neveznek, hogy visszatérésem a civilizációba majd megszelídít, és végül visszanyerem emberi lényemet is” (20), mondja Dawn, de Jacobus is mondhatná (vagy talán még inkább ő mondhatná). Dawn erőszakot ábrázoló vietnami fotói – amelyek az ő elbeszélésében még *csak* fotók, képek – Jacobus elbeszélésében valósággá válnak. A fényképek által (itt még csak) ábrázolt valóság Jacobus történetében „megismétlődik”, és új valóságfokra jut. Dawn fotója a vietnami nővel közösülő amerikai ezredesről „megismétlődik”, és „visszatér” Jacobusnak a busman és hottentotta nőkről tett rasszista-szexista megjegyzéseiben. Mondhatjuk, hogy Dawn szexuális fantáziái Jacobus alakján keresztül életre kelnek. De ugyanúgy értelmezhető Jacobus elbeszélése a tudós S. J. Coetzee delíriumának termékeként, aki tanulmányában tisztán és egyértelműen a „kevésbé fejlett fajok” elpusztítását és a fehér ember „fentebbvalóságát” („white supremacy”) hirdeti, ami Jacobus elbeszélésében valóra (valósággá) válik.

Coetzee regénye szövegeinek hibriditásával játszik. Az egyes szövegek „jelentése” a másik három szövegben keresendő. Az egyes történetek, szereplők, motívumok magva az egyik szövegben megjelenik, majd a másikban „kinő”, kibomlik, gazdagodik. Ahogy Dawn mondja: „Vannak jelentőségteljes dolgok ezekben a belőlem áradó történetekben, de most túlságosan fáradt vagyok. Lehet, hogy kulcsot adnának valamihez; leírom őket” (COETZEE 2007, 51). Ilyen történetek Szindbád és Héraklész történetei a regényben, amelyeknek a magvai az első elbeszélésben (Dawn történetében) jelennek meg egy-egy rövid megjegyzés erejéig, de a következő részben (Jacobus elbeszélésében) nővik ki magukat kerek, testes, a regény értelmezése szempontjából gazdag jelentésű történetekké.

² „The parasite is always already present within the host” (MILLER 1993, 260).

A szövegek és a szereplők hibriditásának egyik beszédes példája maga a Coetzee név. A regényben hat Coetzee (nevű ember) van: a szerző J. M. Coetzee, Dawn főnöke (Coetzee), a regénybeli (fikcionális) elefántvadász Jacobus Coetzee, a tudós S. J. Coetzee, az általa megkomponált Jacobus Coetzee, és a valós, történelmi Jacobus Coetzee. A név elmondja a regény történetét. Ahogy a regény különböző történetei játékba hívják a történelmi dokumentumot, úgy a regénybeli Coetzeeek mind változatai és „elváltozásai” a történelmi, felfedező Coetzeenek. Ahogy a szövegek egymásba olvadnak, úgy olvad bele regényébe a szerző J. M. Coetzee, azt állítva, hogy (regénybeli) szereplőjének, a tudós S. J. Coetzeenek a fia és fordítója.

Értelmezésemben a regény működését a Szindbád-motívum példáján keresztül fogom szemléltetni. A történetben megjelenő én-másik viszony kulcsfontosságú a gyarmati interszubbjektivitás megértése tekintetében. Feltevésem szerint a regényben csak rövid utalás szintjén megjelenő történet sokatmondó a gyarmati találkozás két résztvevője, a gyarmatosító és gyarmatosított bonyolult, ellentmondásos és sokrétű viszonyának tekintetében. A Szindbád-történetben megjelenő kép és motívum – a másik embernek a hátunkon való cipelése – már képességében is felidézi a parazita fogalmát és látványát, és ezáltal a posztkolonális kontextusban különösen nagy jelentőséggel bír. Dawn és Jacobus történeteinek találkozáspontjai érdekelnek; arra vagyok kíváncsi, hogy mi az, amit Dawn (története) „mond” és „tud” Jacobusról, és fordítva, mit „tud” Jacobus Dawnról. Feltevésem szerint Szindbád története a tenger vénéről alapító mítosza és ősjelene a regénynek, amely a másik emberrel való kapcsolatáról, a másiktól való végzetes (elkerülhetetlen) függőségről és az ezzel járó fájdalomról (és szenvedésről) szól. Ebben az értelemben – és Coetzee regényének kontextusában – a Szindbád-epizód „interszubbjektivitás-történet”, amely a másikkal való találkozás traumatikus természetét beszéli el és jeleníti meg. A Szindbád-történetben megjelenő motívum egyben a gyarmati találkozás pszichés dinamikáját is megjeleníti, amelyben – Hannah Arendtet idézve – a rémület játssza a főszerepet (BÉNYEI 2011, 14).

Szindbád

A következő részlet azért jelentős a regény egészének jelentését (és működését) tekintve, mert azt sugallja – és azt az olvasati lehetőséget veti fel –, hogy Jacobus alakját Dawn alteregójaként, Jacobus történetét pedig Dawn vágybeteljesítő fantáziájaként értelmezzük. A következőket Dawn mondja:

Felfedező alkat vagyok. Ha kétszáz évvel ezelőtt élek, lett volna egy egész földrész, amelyet felkutathattam és feltérképezhettem volna, és megnyithattam volna a gyarmatosítás számára. Talán abban a szédítő szabadságban valóban kiteljesíthettem volna a bennem rejlő lehetőségeket. Ha mostanában beszorítva és korlátozva érzem magam, ez azért van, mert nincs hely,

ahol kiterjeszhetném szárnyaimat. Ez mellesleg gerincproblémáimra is meggyőző magyarázatot ad, nem utolsósorban azért, mert mitológiai természetű. Szellememnek ott kellene szárnyalnia a végtelen belső messzeségekben, de jaj, mindig visszarántja a zsarnoki test. Szindbád története az öreg halászról szintén ideillik. (COETZEE 2007, 50.)

Dawn fantáziája Jacobust írja le. Dawn felfedező alkata Jacobus alakjában kel életre, aki gyarmatosító felfedező. A „Ha kétszáz évvel ezelőtt élek”-kel kezdődő mondat a szerző játékos-pajkos keresztutalásaként olvasható a két történet között, Jacobust pedig értelmezhetjük Dawn önmagáról alkotott fantáziaképeként. A „végtelen belső messzeségek”, amelyekről Dawn álmodozik, Jacobust (aki meg is éli ezeket a messzeségeket) mániákus örültté teszik. A testi görcsösség,³ amelyre Dawn panaszkodik, fizikai valót ölt Jacobus betegségében, amikor az a fenekén támadt és őt mozgásában korlátozó fekélytől görcsökben fetreng, szenved. Dawn szárnyakról álmodozik, szárnyakra vágyik; Jacobusnak, átvitt értelemben, szárnyai vannak. Dawn törött szárnyú, szárnyaszegett, Jacobus szárnyal (bármit megtehet, amit akar). Dawnnak a háta fáj, amit (ironikusan) szárnyai kihasználatlanságával hoz összefüggésbe („nincs hely, ahol kiterjeszhetném szárnyaimat”). Jacobusnak viszont a „hátsója” fáj, a fenekén éktelenkedő gennyedző fekély kínozza. A seb okozta elviselhetetlen fájdalom miatt Jacobus (sokkal inkább, mint Dawn) testét (önmagát) kínzó, „zsarnoki testként” éli meg. Bár az elsődleges, nyilvánvaló mitológiai utalás egyértelműen Atlasz és Sziszüphosz mitológiai alakjaira történik, akik mindketten a megfeszített, végtelen és értelmetlen fizikai munka (és az ezzel járó hátfájás) megjelenítői, képiségében ugyanannyira megjelenik a Szindbád-történetben szereplő görcsös-szenvedő háton cipelés aktusa is (ahogy ez a történet Dawnnak is eszébe jut, asszociációként, a fent idézett rész végén).

Az *Ezeregyéjszaka meséiben*⁴ szereplő Szindbád-történet a tengerész ötödik utazását beszéli el, amikor a főhős, partra érkezése után, találkozik a tenger szörnyű vénével, aki felkapaszkodik Szindbád hátára, éjjel-nappal rajta csüng, nem hajlandó leszállni onnan, mígnem Szindbád, elviselhetetlenné váló szenvedésében és tehetetlenségében már-már a halált választaná. Szindbád története

³ Az angol szövegben „cramped”, igei alakjának jelentése összeszorít, befog (satuba), gátol, akadályoz, görcsöt okoz.

⁴ Első európai kiadása a francia Antoine Galland fordításában jelent meg 1704 és 1717 között, első magyar kiadása pedig 1824-ben, Vörösmarty Mihály fordításában (a német Weil-féle szöveget ültette át magyarra, de nem fejezte be). Az 1920-as években jelent meg a francia Mardrus arab eredeti után készült szövege alapján a „teljes” magyar *Ezeregy Éjszaka Könyve*, Kállay Miklós fordításában. Az itt használt fordítás Honti Rezső 1956-ban megjelent, az arab eredeti után készült fordítása (Budapest, Új Magyar Könyvkiadó).

Coetzee regényének egyik alapmotívumát vezeti be – a másik ember saját hátunkon való hordását –, ami, a gyarmati kontextust tekintve, mint fentebb említettem, a „fehér ember terhe” ikonikus gyarmati jelenetét idézi meg. A jelenet és a (magyar és angol) kifejezés (is) annyiban ellentmondásos, hogy nem egyértelmű, a két „gyarmati” szereplő/résztvevő közül ki melyik szerepet játszza: a gyarmatosító és a gyarmatosított, illetve a „fekete” és a „fehér” ember közül ki a hordozó és ki a hordott „teher”. A már említett civilizációs küldetés mellett (ahol a fehér ember a feketét hordja a hátán) a kifejezés genitívusza értelmezhető úgy is, hogy a fehér ember a teher (őt cipelik), s a motívum így megidézi azokat az európai/nyugati felfedezőket, utazókat, akik bennszülötteket használtak (béreltek fel) teherhordás céljából (teherhordó állat helyett), azaz magukat a bennszülött „hordárok” hátán vitették.⁵

A háton hordás motívuma az utasok/utazók védőszentjének, Szent Kristófnak a legendájában is megjelenik. A legenda szerint az óriás Kristófot az a vágy fűtötte, hogy szolgálatait a leghatalmasabb úrnak ajánlja fel. Először egy király szolgálatába állt, de mert az félt az ördögtől, Kristóf otthagyta gazdáját, és az ördög szolgálatába szegődött, ám amikor látta, hogy az ördög is fél a kereszt jelétől, elhatározta, hogy megkeresi Krisztust, s ezentúl őt szolgálja. Egy remete azt tanácsolta neki, hogy ha Krisztussal akar találkozni, és őt akarja szolgálni, vegye fel a keresztséget, és legyen felebarátai szolgálatára úgy, hogy segít nekik átkelni egy hatalmas folyón. Egyik éjszaka egy gyermek kereste fel és kérte meg, hogy vigye át a folyón. Kristóf felvette a gyermeket a hátára, de amikor a folyó közepén jártak, a víz megduzzadt, s a vállán ülő gyermek egyre nehezebb lett, mintha ólmot cipelt volna; Kristóf csaknem megfulladt a teherrel. Amikor végre kiért a folyó partjára, azt mondta neki a gyermek: „Ami a válladat nyomta, több volt, mint az egész világ. A Teremtőd volt az, akit áthoztál, én ugyanis az a Krisztus vagyok, aki a leghatalmasabb és akinek szolgálni

⁵ Sokatmondó Richard F. Burtonnek, *Az Ezeregyéjszaka* 19. századi angol fordítójának egyik lábjegyzete Szindbád történetéhez a tenger vénéről. Burton Afrika- és Ázsia-utazó volt. A fordításához fűzött lábjegyzetei és kiegészítései a 19. századi angol imperializmus kiváló példái. A tenger vénének lehetséges eredetét tárgyalva, Burton az Afrikában honos szokást, a rabszolgák hátán való utazást részesíti előnyben: „A vénember nem egy orangután [nem azzal kell összefüggésbe hozni], hanem játékos eltűlése egy Ázsiában és főleg Közép-Afrikában kialakult szokásnak, ahol a cecelégy elszaporodása megakadályozza a teherhordó állatok tenyésztését. Ibn Batúta szerint Malabárban mindent emberek cipeltek a hátukon” (BURTON, *The Fifth Voyage*, 6. fejezet, 62. lábjegyzet). Burton beszámol arról, hogy ő maga is kipróbálta ezt a hordozási formát (egyszer, amikor nem tudott járni, hordárok vitték). Lekezelően beszél az élményről: „Többször voltam kénytelen kipróbálni e közlekedési formát, és az embert az elképzelhető legrosszabb hordárnak találtam: nincs mibe kapaszkodni, és a vállak éle miatt iszonyatosan fáj a láb” (BURTON, *Exploring*, 3. bekezdés).

akartál.”⁶ A görög Christophoros szó jelentése: „aki Krisztust viszi a hátán”.⁷ Szent Kristóf története képileg megidézi „az egész világot” a hátán tartó Atlasz alakját, de az elviselhetetlen teher háton cipelésének és a vízen átkelésnek a motívuma a Szindbád-történet pontos, szinte tükörképszerű mása, megismétlése.

Coetzee regényében a háton cipelés motívuma még hangsúlyosabb, mivel a jelenet valóban megtörténik a regényben, méghozzá Jacobus történetében, amikor a beteg Jacobust hottentotta szolgája, Klawer a hátán viszi. Az urát a hátán vivő szolga jelenete ikonikus gyarmati jelenet, amely képiségében ugyanakkor a gazda(állat) vérét szívó élősködő motívumát idézi meg: „Ahol különösen nehéz volt a terep, ott megkértem Klawert, hogy vigyen, és zokszó nélkül cipelt a hátán néhány szakaszon” (COETZEE 2007, 130).

Bár a regényben csak rövid utalás történik Szindbád történetére a tenger vénéről – a Dawn történetéből fentebb idézett tőmondaton kívül máshol nem kerül szóba –, részleteiben fogom idézni *Az Ezeregyéjszaka meséiből*, mivel úgy vélem, hogy Szindbád és a tenger véne találkozása kiválóan példázza a gyarmatosító és gyarmatosított találkozásában rejlő elkerülhetetlen kétértelműséget. Emiatt tekintem a háton cipelés regényben megjelenő motívumát gyarmati eredetjelenetnek vagy ősjelenetnek, amely a gyarmati találkozás mindkét szereplőjét a másiktól való kölcsönös függőségében („másikra utaltságában”) mutatja és határozza meg.

Íme, Szindbád története a tenger vénéről *Az Ezeregyéjszaka meséiben*:

Egyhuzamban aludtam reggelig, akkor felébredtem, felkeltem, és körülnéztem a fák között. Egy forráshoz értem, partján egy szép öregember ült, derekától lefelé falevelekből szőtt lepelbe burkolva. Így szóltam hát magamban: „Talán ez az öregember is úgy került erre a partra, mint én, talán ő is a hajótöröttek közül való.” Odamentem hozzá és üdvözöltem, ő a köszöntést jellel viszonzta, de nem beszélt. Én így szóltam hozzá: „Ó, seikh, vajon mi okból ülsz ezen a helyen?” Ő csak a fejét rázta és sóhajtott, és kezével mutogatott, mintha azt akarná mondani: „Végy a nyakadba, és vigyél át a forrás túlsó partjára.” Én hát azt mondtam magamban: „Jót teszek ezzel az emberrel, és átviszem arra a helyre, ahová menni kíván.” Odamentem hozzá, a vállamra vettem, és elvittem arra a helyre, amit megmutatott. Ekkor így szóltam hozzá: „Szállj le kedvedre.” De ő nem szállt le a vállamról. A nyakam köré kulcsolta két lábát, én rájuk néztem, és láttam, hogy olyan feketék és érdesek, mint a bivaly bőre. Megijedtem hát tőle, és szerettem volna levetni a hátamról, de ő szorította a nyakamat a combjaival, és fojtogatta a torkomat, hogy elfeketedett előttem a világ, elvesztettem az eszméletemet, és

⁶ Szent Kristóf legendája (<http://www.katolikus.hu/szentek/0724-111.html>)

⁷ The legend of Saint Christopher (<http://www.catholic-forum.com/saints/golden234.htm>)

mint a holt ember, végigestem a földön. Ekkor ő fölemelte a lábát, és ütlelte a hátamat meg a vállamat. A fájdalom megint magamhoz térített, fölkeltem vele a földről, de ő megint csak ott ült a vállamon. Jelt adott, hogy menjek be vele a fák közé a legszebb gyümölcsökért. Ha ellenkeztem, olyanokat rúgott rajtam, hogy rosszabb volt, mint az ostorcsapás, és a kezével szüntelenül ide-oda irányított, ahová menni kívánt, és én hordoztam, amerre csak akarta. Ha haboztam vagy kényelmesen mentem, ütött. A foglya voltam. Bementünk a sziget közepére, a fák közé, kis- és nagydolgát a nyakamba végezte, és le nem szállt a vállamról se éjjel, se nappal; ha aludni akart, átkulcsolta a lábaival a nyakamat, és aludt kicsit, aztán fölébredt, és ütni kezdett, úgyhogy gyorsan fölkeltem vele, mert lehetetlen volt ellenkezni, olyan kegyetlenül szenvedtem tőle. Szidtam magamat, hogy fölvettem és megsajnáltam.

Ilyen módon folyt vele az életem. A legkeservesebb fáradságot szenvedtem, és így szóltam magamban: „Én jót tettem ezzel az emberrel, és íme, rosszra fordult a magam számára! Alláhra, soha többé nem teszek jót senkivel, akármeddig élek is.” És minden időben és minden órában azt kértem Alláhtól – kinek neve magasztaltassék! –, hogy bár halnék meg ennyi fáradság, szenvedés és nyomorúság után. (HONTI 1956, 374–375.)

Szindbád története két ember (két „másik”) találkozását meséli el. Érdemes megnézni, miféle találkozás ez, hogyan jön létre, hogyan vesz benne részt a két fél, mit feltételez egyik a másikról. Már a találkozás legelején „ősjelenetre” utaló jel a találkozás helye: Szindbád egy forrásnál pillantja meg a „szép öregembert”, a helyszín az eredet, én és másik találkozásának a kezdete, első (eredeti) pillanata. Szindbád az öregembert nemcsak szépségnek látja, de azt is véli róla, hogy olyan, mint ő (hajótörött), ugyanabban a cipőben jár, mint ő. A találkozás tehát „ősjelenet” azért is, mert egy (feltételezhetően lakatlan) szigeten ők ketten találkoznak csak, talán nincs ott senki más rajtuk kívül, egymásra vannak utalva, tehát el kell dőljön, hogy lesz-e kettejük között társas viszony, megszólítja-e egyik a másikat, vagy sem, illetve azért is, mert mindketten hajótöröttek (Szindbád az, és ezt feltételezi a másikról is), tehát szimbolikusan is egymásra utaltak. A magyar kifejezésben ez az olvasat hangsúlyosan ott van: (hajó)töröttek, „az én el van törve”, tehát mintha elkerülhetetlen lenne számukra a másikkal való találkozás; *megettörtek*, *megettöröttek* (szomorúak) (magányukban), vágyják a másik embert. Óhatatlanul Platónra asszociálunk: „Miután pedig az egységes természet kettéhasadt, mind a két felet a másikhoz húzta a vágy, átkarolták egymást és összefonódtak egyesülésre áhítozva, és végül behaltak az éhségbe és a tétlenségbe, mert semmit sem akartak egymás nélkül csinálni” (PLATÓN 1999, 51). Szindbádot az a vágy hajtja a másik felé, hogy jót tegyen vele, segítsen neki, ezért szólítja meg. Nem mellékes, hogy az öregember nem szóval válaszol, nem beszél, hanem jelekkel kommunikál, ami megint

csak a találkozás ősjelenet voltára utal: még a beszéd megjelenése előtt vagyunk, legalábbis az öregember számára (ha úgy tetszik, ebben az értelemben a találkozás „prehistorikus”), másrészt beszédes az öregember kilétét illetően is, akinek az alakja valahol ember és állat határvonalaán helyezkedik el: nem beszél, inkább mutogat, lába fekete és érdes, *mint* a bivaly, ágyékát ugyanakkor eltakarja, tehát szégyenérzet van benne (vagyis „civilizált”), de mégsem teljesen ember, sem nem állat, kicsit mindkettő egyszerre. Szindbádot tulajdonképpen ez rémiszti meg, a bivalyszerű lábak látványa. Eleinte nem attól menekül, hogy az öregember felkapaszkodik a hátára, és nem engedi el, hanem a másik „liminalitása”, nem teljesen ember volta az, ami megijeszti, és ami miatt le akarja magáról vetni, csak ezután eszmél rá, hogy a másik nem engedi el. Tehát először, amikor a másikat meglátja, Szindbád „össze akar kapaszkodni” vele, ő keresi a másikat, később, amikor már menekülni akar, a másik kapaszkodik rá, s nem ereszti. Az összekapaszkodás fojtogató szorítássá válik, amelynek következtében Szindbád eszméletlenül, „mint a holt ember”, esik össze. Tehát élet-halál harcra van szó, mint Hegel úr-szolga találkozásában, a tét maga az élet. A másik által okozott fájdalom (a vénember ütlegeli) az, ami Szindbádöt újra magához téríti, és ami felállítja fektéből. Mintha az öregember támasztaná fel Szindbádöt, felismerve, hogy ha hagyja meghalni (úgy győzi le, hogy megöli), akkor egyedül marad, és – Tournier után – „túlélni annyi, mint meghalni” (BÉNYEI 2011, 70), ezért életre pofozza (hogy „dialektikusan haladjon meg”). Éjjel-nappal a foglyává teszi, még kis- és nagydolgát is a nyakában végzi, ha úgy tetszik, a dialektika foglyává teszi, abban az értelemben, hogy nem hagyja egyedül létezni, csak „együttségükben”, de Platónnal ellentétben, ahol az összekapaszkodás az ősi „egybelevés” boldogságos állapota, visszatérés az őseredeti egységhez, itt az együtt levés (Szindbád számára legalábbis) pokol, pokoli szenvedés, amelynél még a halál is jobb. Bár Szindbádöt az elején a jótett (a jótetés) (etikus-humanista) vágya irányítja (Richard Francis Burton angol fordításában azért akar a másikon segíteni, mert azt gondolja róla, hogy fogyasztó, tehát a keresztény [ál]altruizmus hajtja),⁸ mégsem válik önmagát a másikért (a másik oltárán, a másik akarataért) feláldozó hőssé, mert a történet vége az, hogy Szindbád ravasz csellel megszabadul az öregembertől – lerészegíti azt –, de nem elégszik meg ennyivel: meg is öli a másikat: „féltem, hogy majd felocsúdik a mámorából, és akkor megint megkínoz. Fogtam hát egy nagy kőtömböt a fák közül, odamentem hozzá, és álmában fejbe vertem vele úgy, hogy húsa összekeveredett a vérével” (HONTI 1956, 375). A szigetre látogató halászoktól tudja meg, hogy „Azt az embert, aki a válladon nyargalt, úgy hívják, hogy »A tenger véne«, és még nem került lélek combjai hatalmába, aki meg-

⁸ „I will deal kindly with him and do what he desireth; it may be I shall win me a reward in Heaven for he may be a paralytic” (BURTON, *The Fifth Voyage*, 1. bekezdés). Azért akar rajta segíteni, mert arra számít, hogy tette Istennek tetsző lenne.

szabadult volna tőle, csupán te!” (HONTI 1956, 375). A vénember vérrel összekeveredett húsa a transzgresszió jele és helye, és egyúttal – paradox módon – Szindbád elvérzésének a jele és helye is, aki – az öreggel ellentétben, aki felismeri, hogy nem szabad megölnie ellenfelét – feladja a harcot, megöli ellenfelét, és ezáltal megfosztja magát az úr lehetséges pozíciójától, egyedül marad, nincs, aki elismerje.

A kérdés, hogy milyen interszjektív viszonyt visz színre és illusztrál Szindbád története Coetzee regényében. Véleményem szerint a történet jelentősége a regényben abban áll, hogy megmutatja – és ez a regény gyarmati kontextusában még hangsúlyosabb –, mi történik, amikor úr és szolga megbízható, stabil dialektikája leomlik, és sokkal összetettebb és bonyolultabb viszonyként kezd el létezni. Szindbád meséje egy kölcsönös függőségi viszony története. A tenger véne segítséget kér, a másik segítségére van szüksége, Szindbádtól függ, nélküle látszólag mozgásképtelen (nélküle nem változtat helyet, az ő nyakában ülve közlekedik). Szindbád úgy lép be a viszonyba, hogy az elején úgy tűnik, ő fog irányítani, de annak elléne, hogy („egyberagadt”) kettősüket ő mozgatja – ő a mozgásukért felelős láb –, mégsem ő irányít, hanem a vénember, aki látszólag passzív. A három történet – Szindbád története, a Szent Krisztof-legendá és Jacobusnak Klawer általi hátón cipelése – közös eleme a (folyó) víz jelenléte. Mintha a folyóvíz át- és keresztülmosná a folyó egyik partján a vízbe még „úrként” belépőt, aki a túlparton már „szolgaként” érkezik meg. A Szent Krisztof-legendá (de részben Szindbádék története is) az úr-szolga találkozás játékos, akár paródiaszerű változata, amelyben az erőtől duzzadó óriás a szolga szerepét játssza, a kisgyermek pedig az úrét.

A (Szindbád-történetben is megjelenő) hegeli élet-halál harc és az úr-szolga viszony értelmezhető úgy is, mint az ember meghatározására tett kísérlet (BÉNYEI 2011, 62). Ez a kérdés Jacobus történetének kulcskérdése: az, hogy van-e (bármí) különbség közte és a hottentották között, létezik-e valami (bármí) egyértelmű sajátosság, ami őt megkülönbözteti, amitől ő más, mint az általa megvetett, emberszámba nem vett hottentották. Ezért kerül delíriumba, és ezért retteg, amikor feltehetően ő is elkapja a „hottentották betegségét”: ha ő is megbetegszik, ha ő is elkaphatja az ő betegségüket, az azt jelenti, hogy ő is *olyan, mint ők*, hogy *nincs különbség* közte és köztük. A hátón cipelés motívuma azért jelentős a regény kontextusában, mert Dawn és Jacobus történetei egyaránt olyan emberi viszonyokat mutatnak be, amelyekben az én végzetesen függ a másiktól, és emiatt csak fájdalommal képes járni (és ebben szimbolikusan leképezik gyarmatosító és gyarmatosított viszonyát általában véve). Jacobus élete betegsége alatt végig a hottentottáktól függ. Tőlük függ, hogy ételt, italt kap-e, hogy kimossák-e saját piszkából. Miután összevész a hottentottákkal, és súlyos betegen el kell hagynia a falut, szolgájától, Klawertől függ, ő viszi a hátán. Klawer nélkül Jacobus meghalna. A hátón cipelés e jelenetének feltehetően van egy megismételt, ironikus, fordított tükörképe a regényben: miután Klawer megbetegszik, és egy reggel megbénul, a szöveg arra enged kö-

vetkeztetni, hogy – hottentotta hordárok hiányában – Jacobus veszi fel és viszi Klawert a hátán: „Ha felrángattam, összerogyott. / – Klawer, öreg barátom – mondtam –, nem áll túl jól a szénád. De ne félj, én nem hagylok el. [...] – Menjünk, gazda, tudok járni. / Sajnos nem jelentek meg hordágyat cipelő barátságos hottentották. Lassan kapaszkodtunk felfelé a forró délutáni levegőben” (COETZEE 2007, 133).

Klawer megbetegedése fordulópontot jelöl kettejük viszonyában. A hazafelé vezető úton a kettejük közötti úr-szolga viszony fokozatosan változik, a két szereplő szerepet cserél, ami kapcsolatuk szubverzív-ironikus inverziójához vezet, és végül az úr-szolga szerepek (látszólag) biztos talapzatának leomlását vonja maga után. Most Jacobus szolgálja Klawert, vigyáz rá; vigyáz arra, hogy ki ne aludjon a tűz a barlangban fekvő, beteg Klawer mellett, míg ő a barlangon kívül, a szabadban alszik. Itt, ekkor változik meg (gyökeresen) Jacobus beszéde is, amint (korábbi úr identitásából kifordulva) Klawert barátjaként szólítja meg: „Klawer, öreg barátom – mondtam –, nem áll túl jól a szénád. De ne félj, nem hagylok el” (COETZEE 2007, 133). Akárcsak a hegeli úrnak, aki megérti, hogy valójában a szolga elismerésétől függ, Jacobusnak is be kell látnia, hogy nem létezhet a hottentották nélkül; bár gyűlöli őket, rájuk van utalva. „Nincs semmink: [...] csak az, amit el tudunk vinni a hátunkon.” (COETZEE 2007, 128) – mondja Jacobus. Az eredeti (hosszabb) mondat a csomagjaikra, felszerelésükre vonatkozik. A csomag/teher (és háton cipelés) figuratív értelmét hangsúlyozandó, itt csak a mondat felét idéztem. A háton vitt „csomag”/„teher” az egymásra utaltság („interdependence”), a társas lét, az emberi viszony etikai felelőssége.

Amellett, hogy nehéz, testileg-lelkileg megterhelő, „munkás” vállalás, a másik ember háton cipelésének – a túlzott testi közelség miatt – van egy erőteljes intim vetülete is mind a Szindbád-történetben, mind Jacobus és Klawer esetében. A vénember lábaival körbefonja Szindbád nyakát,⁹ a baleset után Jacobus és Klawer szoros testi közelségben, egymás ölelésében alszanak el: „A hideg miatt együtt aludtunk. / [...] Most a busmanok életét éltük” (COETZEE 2007, 130).

Beszédes a szövegben Jacobus retorikájának ellentmondásossága. Mondandója olyankor botlik meg, amikor éppen az a tét (ezt „teszteli”), hogy együtt vagy külön, hogy tud-e egyedül létezni, vagy szüksége van a másikra. Klawerrel együtt haladva a folyó felé mondja: „Fokozatosan szüntettem meg a kötelékeimet. / Megérkeztünk a nagy folyó gázlójához. Az első tavaszi esők felduzzasztották a folyót. [...] Elhatároztam, hogy megkíséreljük az átkelést. /

⁹ Szindbád története a tenger vénéről elsősorban a szenvedés története, mégis a túlzott közelségről is szól. Mint ahogy Coetzee maga írja *Into the Dark Chamber* című tanulmányában: a lehetséges legintimebb interszjektív viszony az, amely a kínzókamrában történik („there is no individual interaction more private and extreme than that which occurs in the torture chamber” [COETZEE 1992, 363]).

Ahogy tudtuk, egymáshoz kötöttük magunkat” (COETZEE 2007, 131). Három mondaton belül a kötelékei megszüntetésének szándékától (vágyától) (ironikusan) oda jut el – ezzel megcáfolva saját magát –, hogy kénytelen magát Klawerrel összekötözni:

A gázló negyed mérföld széles volt, és a sekélyesben a víz gyors sodrású, bár sehol sem volt mellmagasságnál nagyobb. Lassan, lépésről lépésre haladtunk. Aztán Klawer, aki elől haladt, hogy botjával kitapogassa a meder fenekét, érthetetlen módon nem vett észre egy vízilógódröt, és egyszerre nem volt szilárd talaj a lába alatt. Az erős áramlás rögtön elszakította a kettőnket összekapcsoló csomókat, és Klawert a sekély részről a mély vízbe sodorta. Rémülten néztem, ahogy hű szolgálom és társam kapálózva küzd az árral, segítségért kiabál, amit képtelen voltam megadni neki, pont neki, aki, amióta csak ismertem, soha nem emelte fel a hangját, míg aztán az egyik kanyar mögött az összetekert pokrócokkal és teljes élelemkészletünkkel együtt eltűnt, és utolérte a halál. (COETZEE 2007, 131.)

Jacobus megrémül, amikor a kettejüket összekötő kötél elszakad. Rémületének oka lehet az életéért küzdő Klawer kapálózásának a látványa, de a társ nélkül maradás gondolata is. A kettejük közti kötél – és kötelék – visszakötése itt, ezen a ponton számára ugyanúgy létkérdés, mint Klawer számára. Úgy érzi, kötelessége segíteni („képtelen voltam megadni neki [a segítséget], pont neki, aki, amióta csak ismertem, soha nem emelte fel a hangját”). Talán Jacobus delíriuma lehet rá a magyarázat, hogy ezt az epizódot kétféleképpen meséli el, két, egymásnak ellentmondó verzióban. A fent idézett részben Klawer meghal, de az ezt követő mondatban, mintha mégsem halt volna meg, tovább folytatja elbeszélését kettejükről. Mintha élne történetmondó autoritásával, és amit az ár elvisz, azt ő visszahozza: „De végül, átázva és vacogva, átértünk a déli part-ra, és szerény tüzet raktunk, hogy megszársítsuk ruhánkat és takaróinkat. [...] Klawer [...] nyomorúságosan kuporgott a lángok mellett, kezével csupaszságát takargatva és bőrért melengetve. [...] Aznap éjjel képtelen volt átmelegedni, hullámokban reszketve simult hozzám” (COETZEE 2007, 131–132). A folyón átérve, a szimbolikus átkelést követően, Jacobus (úr) és Klawer (szolga) szerepet cserélnek, és szerepeket váltanak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy úr és szolga szerepet cserél, hanem arról, hogy az addigi viszony másféle, más természetű viszonyná vál(toz)ik. Jacobus ápolja Klawert, vigyáz rá, éjszaka betakargatja, szélfogót épít, tűzifát gyűjt, és tüzet rak, hogy a másik ne fázzon, összeszed minden ehető gumót, hogy, amíg segítséget keres, ne hagyja Klawert élelem nélkül, keresztnevéen (Jannak) szólítja, búcsúzáskor pedig mindketten sírnak: „Ólomlábakon indultam el” (COETZEE 2007, 132) – mondja Jacobus, miután elváltak. De amint elindul, újra elveszi az eszét a szabadság:

Egyedül voltam. [...] Ujjongtam, mint egy ifjú, akinek épp most halt meg az anyja. Itt voltam hát, szabadon, senki sem gátolt abban, hogy saját magamat avassam be a sivatagba. Jódliztam, morogtam, sziszegtem, bőgtem, ordítottam, kotkodácsoltam, füttyültem; táncoltam, dobogtam, fetrengtem, forogtam; leültem a földre, leköptem a földet, belerúgtam, megöleltem, belekarmoltam. Kipróbáltam minden olyan lehetséges kapcsolatot, amely összekötheti a világot egy íjjal felfegyverkezett elefántvadással. (COETZEE 2007, 133–134.)

A „minden [más] olyan lehetséges kapcsolat” mintha az embertársi kapcsolat lehetséges *változata*ként jelenne meg Jacobus számára. Itt boldog, (hogy) egyedül (van), de mintha végig tétovázna, és örömittasságának az lenne a tétje (és a kérdése) – ezt próbálja, ezt „teszteli” –, hogy szüksége van-e a másikra. Fontos, hogy közvetlenül ez után az örömittas szabadságélmény után költi meg (önmagát a hottentottákkal szemben meghatározó) kicsi versikéjét, mintegy saját magát meggyőzendő, hogy *ő más, ő nem olyan, mint ők*: „Hottentotta, hottentotta / Én nem vagyok hottentotta” (COETZEE 2007, 134). A „hottentották betegségével” való megfertőződése e másság meglétének a veszélyével fenyegeti és kísérti végig betegsége alatt. Jacobus versikéje mágikus varázsige, ráolvasás és „ima” saját (elkülönböződő) identitásának megtartásáért.

A kérdés tehát az, hogy milyen és mivé válik a viszony Jacobus és Klawer között. Mintha a kezdeti szilárd úr-szolga viszony (amelyet az a jelenet fémjeléz és jellemez a legjobban, amikor Klawer a hátán cipeli gazdáját) kifordulna önmagából, önmaga ellentétévé válna, és baráti (embertársi) öleléssé alakulna (a háton cipelés aktusa furcsa, kifordított ölelésként is tekinthető). Jacobus megőrülésének (és tragédiájának) az oka éppen az emberi kapcsolatoknak és viszonyoknak ez a kétértelműsége, amely egyben Coetzee regényének a fő ismérve és a szöveg feszültségének legfőbb forrása. Klawer „társként” való megszólításával (az angol szövegben „companion”) Jacobus visszaadja a szolga ember voltát, és egy másféle, a hegeli úr-szolga retorikától alapvetően különböző (lévénasi) paradigmát nyit meg. E másféle emberi viszonyt példázza az egymás arcával szembeforduló összeölelkezés jelenete (Klawer betegsége alatt), az (egymás arcát nem látó) háton cipelés aktusának ellentétéként. A Szindbád-történet jelenléte a regényben azért jelentős, mert Szindbád és a tenger vénének találkozása – hasonlóan a gyarmatosító és gyarmatosított találkozásához – egyszerre tartalmazza a háton cipelés és az összekapaszkodás ellentétes jelentésű aktusait, és egyszerre szól kétféle viszonyról, s e két interszubjektív metaforában (ölelés/összekapaszkodás és háton cipelés), gyarmatosító-gyarmatosított viszonyát tekintve, mindkettő egyszerre benne van, és ettől olyan bonyolult és ambivalens mindkettő.

A másik ember (ezúttal nem háton való) hordásának egy másik jelenete a regényben Dawn Vietnamból szóló esszéjéhez tartozó egyik fotóján jelenik meg, amely Loman ezredes és egy vietnami nő közösülését ábrázolja.

Képeim közül csak az egyik nyíltan szexuális természetű. Clifford Lomant (188 cm, 106 kg) ábrázolja, a Houston University csapatának egykori szélsőhátvédjét, az Első Légihadtest jelenlegi őrmesterét, amint egy vietnami nővel közösül. A nő kicsi és sovány, még az is lehet, hogy gyerek, bár általában rosszul saccoljuk meg a vietnamiak korát. Loman fitogtatja az erejét: háta ívben hátrafele hajlik, keze a derekán, és így emeli fel a merev hímvesszőjén ülő nőt. Talán még pár lépést is tesz vele, a nő ugyanis úgy nyújtja ki oldalra a karját, mint aki az egyensúlyát próbálja megőrizni. A férfi szélesen vigyorog; a nő álmos, bárgyú képpel bambul az ismeretlen fényképszre. (COETZEE 2007, 26.)

A jelenet – amint Loman ágyékára emeli, és merev hímvesszőjén hordozza a vietnami nőt – a háton cipelés aktusának kifordított, groteszk változatoként és a gyarmatosítás groteszk allegóriájaként értelmezhető. A vietnami nő fényképezőgépbe bambuló tekintete ugyanakkor emlékeztet Dawn feleségét, Marilynt meztelen pózban megörökítő fotójára is: „»Segítség!« – nyüszíti a kép: egy dermesztő tekintet által egy jéggé dermedt pillanatban foglyul ejtett jéggé dermedt lány” (COETZEE 2007, 25). Erről a fotóról asszociál Dawn, a felesége fényképének ellenpontjaként, divatmodellek fotóinak gúnyos üzenetére: „Husi a Gazdának” (25). Dawn ironikus-szexuális hozzászólásának képletes, átvitt értelmét szó szerint jeleníti meg Loman ezredes közösülős jelenete (a vietnami nő „husi a Gazdának”) (az angol szövegben a „master” szó szerepel: „Meat for your Master” [COETZEE 1998, 13]).

A háton cipelés motívumának van egy másik vonatkozása is Dawn történetében. A hátán ülő, a testét körbefonó élősködő tengeri csillag fantáziája Dawn történetében a Szindbád-történetben is megjelenő parazitamotívumot idézi fel:

A hátgerincemtől kiinduló izomkötegek gyökérszalacsökká kunkorodva csavarodnak a nyakam köré, a kulcscsontom fölött, a hónalj alatt, keresztül-kasul a mellkasomon. Indák kúsznak lefelé a karomon és a lábamon. Ez az élősködő tengeri csillag, miután egész testemet bilincsbbe szorította, halotti görcsbe merevedik. Polipkarjai rideg, törékeny kővé válnak rajtam. Kiegyenesítem a hátam, és hallom a kötélbilincsek csikorgását. [...] Ha e belső arcnak, ennek az izom-páncélsisaknak lennének vonásai, egy olyan troglodita, szörnyeteg férfi vonásai volnának, aki alvó szemét és száját duzzadt csomókba torzítja, ahogy egy elfogadhatatlan álom furakodik belé egyre beljebb. Tetőtől talpig egy lázadó test alanya, egy lázadó testnek alávetett alany vagyok. (COETZEE 2007, 17.)

A Dawn nyaka köré csavarodó, egész testét bilincsbbe szorító élősködő látványa Szindbádot és a tenger vénét idézi meg. Teste görcsösségét (és arcát e görcsösségben) Dawn egy szörnyűség troglodita vonásaihoz hasonlítja. Etimológiailag a troglodita szó barlanglakót jelent (átvitt értelemben vadembert). Dawn

trogloditához hasonlítja magát, ahogy Jacobus is trogloditává – barlanglakóvá – válik, amikor a beteg Klawert ápolja. „Tetőtől talpig egy lázadó test alanya, egy lázadó testnek alávetett alany vagyok” (17) – mondja Dawn, de Jacobus legalább ennyire mondhatná, a „vad hottentották” betegségének gyötrelmeiben, amikor teste mindvégig azzal küzd, hogy az idegen testet kiteszítse magából, és ezáltal megőrizze saját, homogénnek hitt identitását és önazonosságát.

Bibliográfia

- ATTWELL, David (1993), *J. M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*, Berkley–Los Angeles, University of California Press.
- BÉNYEI Tamás (2011), *Traumatikus találkozások. Elméleti és gyarmati varációk az interszubbjektivitás témájára*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- BURTON, Richard Francis, „Exploring the Lakes of Central Africa.” „Richard Francis Burton.” *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Francis_Burton
- BURTON, Richard Francis (ford. és lábjegyzetek), Vol. 6. „The Fifth Voyage of Sindbad the Seaman.” *The Book of the Thousand Nights and a Night. A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights Entertainments*. http://www.wol-lamshram.ca/1001/Vol_6/vol6.htm 16 May 2008.
- COETZEE, John Maxwell (1992), *Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State*, in *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David ATTWELL, Cambridge, MA, Harvard University Press, 361–368.
- COETZEE, John Maxwell (1998), *Dusklands*, London, Vintage (első kiadás: 1974).
- COETZEE, John Maxwell (2007), *Alkonyvidék*, ford. BÉNYEI Tamás, Pécs, Art Nouveau.
- HAMILTON, Grant (2005), J. M. Coetzee’s Dusklands: the meaning of suffering, *Journal of Literary Studies*, 21 (2005), No 3–4, 296.
- HILLIS MILLER, Joseph (1993), *The Critic as Host*, in *Modern Criticism and Theory*, ed. David LODGE, London, Longman, 254–262.
- HONTI Rezső (ford.) (1956), *Az Ezeregy Éjszaka Meséi*, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- JOHN, Philip (2000), „Historical Trauma and the Desire for Absolution: Saying On the Contrary to the Commissioning of Truth”, in *The Conscience of Humankind. Literature and Traumatic Experiences, Studies in Comparative Literature* 27., Amsterdam, Rodopi, 265–281.
- PLATÓN (1999), *A lakoma*, ford. TELEGGI Zsigmond, Budapest, Atlantisz.
- „Saint Christopher”. *The Golden Legend*. <http://www.catholic-forum.com/saints/golden234.htm>
- „Szent Kristóf legendája”. *A szentek élete*, szerk. DIÓS István, Szent István Társulat. <http://www.katolikus.hu/szentek/0724-111.html>

PATAKI ÉVA

Mozgásban: a turista és a *flâneur* Nirpal Singh Dhaliwal
Tourism című regényében

Nirpal Singh Dhaliwal *Tourism*,¹ azaz *Turizmus* címmel 2006-ban publikált regénye kortárs brit-ázsiai regényként a posztkoloniális irodalom részét képezi, illetve, mivel a turizmus kontextusába helyezve pozicionálja önmagát, részben túl is mutat azon, és ezáltal úgynevezett poszt-posztkoloniális irodalomként is értelmezhető. Bár provokatív témája és pornográf jelenetei miatt látszólag könnyedén aposztrofálható ponyvaregényként, véleményem szerint a második generációs bevándorlóélmény, illetve a városi tér és a turizmus összefüggéseinek újszerű ábrázolása okán a regény diaszpóraelméleti és irodalomkritikai szempontból is különös jelentőséggel bír, és megkívánja a kritikai elemzést. Jelen tanulmány elsősorban a térbeliség, a helyváltztatás és az identitás korrelációja szempontjából vizsgálja Dhaliwal regényét, nagy hangsúlyt fektetve az általam mobil szubjektumoknak nevezett identitásformák, a turista és a *flâneur* alakjának feltérképezésére és értelmezésére, és amellet érvelve, hogy a turizmus és a *flânerie* elengedhetetlen attribútumai a brit-ázsiai diaszporikus identitásnak és diaszpóratapasztalatnak, illetve ezáltal a szubjektivitás és a helyváltztatás közötti összefüggések feltárásának a kortárs brit-ázsiai regényben.

Turizmus az angol vidéken

Dhaliwal főhőse és autodiegetikus narrátora, Bhupinder, azaz becenevén Puppy, pundzsábi bevándorló család második generációs sarja, aki Londonban él és dolgozik, de leginkább csak a metropolisz utcáit rója, az embereket és a helyeket fürkészve és érzéki örömeik után kajtatva a különböző szórakozóhelyeken. Amikor felteszik neki a kérdést, ki és mi is ő valójában, a következőkép-

¹ A zárójeles hivatkozások és az általam fordított idézetek a következő kiadásra utalnak: Nirpal Singh DHALI WAL, *Tourism*, London, Vintage, 2006.

pen azonosítja önmagát: „Turista vagyok [...] Csak nézelődöm” (85).² Bár turistaként definiálja magát, Puppy csak bizonyos tekintetben felel meg a turistaviselkedés elméleti definíciójának,³ illetve leginkább akkor, amikor egy hétvégén át vágyának elérhetetlen tárgya, Sarupa Shah cotswoldsi vidéki házában vendégeskedik: „Úton voltam vidékre, hogy végre meglássam a valódi Angliát, és mondhatom, nagyon vártam már” (119). Puppy igazi városlakó, jól kiismeri magát a multikulturális metropoliszban, sohasem járt még azonban vidéken (noha általában a vidéket szokás az angolság esszenciájaként azonosítani); izgatótsága ekként valódinak tűnik, és azt sugallja, hogy autentikus turista-élményre vágyik. A főhős a turista és egyszersmind az idegenvezető tudatosságával és készségével fedezi fel magának az angol vidéket, illetve írja le azt az olvasó számára. Az egyik útba eső kisváros jellemzése során az internetről szerzett információk alapján fitogtatja tudását a hely történelméről és építészetéről, megtűzdelve azt az útikönyvek megszokott kliséivel: „Anglia gyönyörű ország, Chipping Campden pedig az angol vidék szépségének megtestesülése. Az épületek történelmi műemlékek [...], a boltok és hivatalok valódi mézszínű, mészkőben gazdag cotswoldi kőből épült sorházakban található” (120). Puppy előkészületei és másodkézből szerzett, mesterséges tudása azt jelzi, hogy miközben az autentikus angolság jeleit kutatja, „jelrendszerként olvassa a tájat és kultúrát” (CULLER 1988, 161),⁴ illetve hogy magáévá tette azt a felfogást, azokat a kliséket, amelyek az angolságot a vidékkel azonosítják (NUNNIUS 2009, 125), ezért a vidéki életről automatikusan a békességre, egészségre, szabadságra asszociál.⁵ Az a tény pedig, hogy Puppy lelkesen internalizálja a legbanálisabb kliséket is, arra utal, hogy ambivalens módon egyszerre tölti be a bennfentes és a kívülálló szerepét Angliában, illetve hogy ellentétes pozíciójuk ellenére az „őslakos” angoloknak és a turistáknak az angol vidékről alkotott felfogása alapvetően megegyezik.

Született városlakóként Puppy ahhoz van szokva, hogy a tömegben sétál, miközben tekintete az ismerős nagyvárosi látképet pásztázza – vidéken azonban a klisék elfogadása és internalizálása miatt egy „csendes, könnyed és kiszámítható” (120) élet látványa tárul elé, egy mind kulturálisan, mind osztály-

² Puppy önazonosítása összecseng és párhuzamba vonható egy másik dekadens karakter, Michel (szex)turizmusával Michel Houellebecq *A csúcs* (*Plateforme*, 2001) című regényében. Silvia Albertazzi szerint Dhaliwal soha nem is tagadta, hogy a szexualitásról, a faji kérdésekről alkotott véleménye, illetve a nyugat-európai fogyasztói társadalmakról kifejtett éles kritikája a francia szerző hozzáállását tükrözi (vö. ALBERTAZZI 2009, 168).

³ A turistaviselkedés elméleteihez vö. többek között RYAN 2002, illetve SELLER–URRY 2004.

⁴ Az angol nyelvű szakirodalomból vett idézetek minden esetben a saját fordításomban szerepelnek a tanulmányban.

⁵ A vidéki élet asszociációihoz vö. NEAL 2009, 5 (1.1 táblázat).

szempontból idegen térben, melyet így ír le: „A hely tökéletes nyugalmat árasztott. Az emberek csendben végezték a dolgukat; Londonnal ellentétben itt mindenki idősebb és nyugodtabb volt [...] A történelem mintha a falakból áradt volna; a köveken át beszívárgott a gondolataimba. Az épületek aurája lenyűgözőt” (121). A „háborítatlan” angol vidék Puppy számára nem csupán azért érdekes, mert a nyüzsgő nagyváros antiteziséként jelenik meg – a főhőst leginkább a vidéki tér ismeretlensége és az azzal összekapcsolódó felsőbb osztálybeli létezmód vonzza a vidékhez, és ez teszi lehetővé, hogy a turista szemén át értelmezze azt, illetve hogy tipikus turistatevékenységekben lelje örömét.

Bár számos definíció van használatban, és a turizmus több különböző válfaja ismert, a legtöbb meghatározás legalább két aspektust tekintve megegyezik: először is abban, hogy a turista az, aki „az élmények miatt utazik” (COHEN 2004, 19), másodsor pedig abban, hogy az úgynevezett turistatekintet (*tourist gaze*) elengedhetetlen része a turista tevékenységeinek és viselkedésének. Puppy viselkedése vidéken a legtöbb szempontból megfeleltethető ezeknek az elméleti megfogalmazásoknak. John Urry *The Tourist Gaze* című könyvében a turizmust nem csupán szabadidős tevékenységként definiálja, hanem az egyén megszokott lakóvagy munkahelyén kívül eső különféle úti célok felé tett helyváltoztatásként és ott-tartózkodásként, melynek során az egyénnek mindvégig szándékában áll rövid időn belül hazatérni (URRY 1990, 3). Puppy alakja remekül példázza Urrynak a turistatekintetről megfogalmazott téziseit is – a turistatekintet egyfelől „jelenen keresztül konstruálódik”, és „a vidéki vagy városi tájak azon jellegzetességeire irányul, melyek eltérnek a hétköznapi tapasztalatoktól” (URRY 1990, 3). Urry megállapításainak megfelelően Puppy első lépésként észreveszi és értékeli azokat a jellegzetességeket, amelyekről olvasott, azaz tekintete az „ismerős” ismeretlent pásztázza. Másfelől, Urry szerint, a helyszíneket, amelyeken tekintete végigsiklik, a turista azért választja ki, mert ott, „főként álmodozás és fantáziálás révén, intenzív élményeket vár” (URRY 1990, 3). Eric Cohen szintén nagy hangsúlyt fektet a turizmus élménykomponensére; véleménye szerint a turista „önkéntes, ideiglenes utazó, aki azzal az elvárással utazik, hogy a relatíve hosszú és egyirányú útja alatt tapasztalt újdonságok és változások során élményeket szerezzen” (COHEN 2004, 23). Puppy élménye azonban végül meghaladja a pusztá örömet, amit az útikönyvekben olvasottak felismerése okoz – az angol vidéken egyszerre talál rá a szépségre és az öröme a maga vegytiszta formájában, nem pedig az előre látható, megjósolható „turistas” dolgokban: a lenyűgöző táj, illetve a Shah család eklektikus és kulturálisan gazdag háza mellett örömet leli Sarupa és egy kedves kutya társaságában is.

A máskor zárkózott, savanyú és érdektelen Puppy látszólag életre kel a vidéki térben, és annak segítségével felidézi saját gyökereit is, melyeket mind ez idáig nem vallott magáénak: „Jól voltam. Szinte az orromban éreztem a vidéket – a frissen vágott fű, a virágok és a trágya illatát –, és nagyon élveztem. Indiára emlékeztetett” (122). Különösen figyelemre méltó – és valószínűleg szorosan kapcsolódik az Indiára tett utaláshoz – az a tény, hogy bár Puppy

turistáskodása kliséktől hemzseg, az utazás mégis valódi élménnyé válik, amikor közte és Sarupa közt kötődés alakul ki. Miután éveig hiába vágyakozott a lány után, a főhős álmai végre valóra válnak. Amikor hosszú sétát tesznek a szomszédos faluba, hogy Puppy megkóstolhassa élete első *cream tea*-jét (amely maga a megtettesült angolság, jellel redukálva), a két fiatal végre megnyílik egymásnak, és végül egy régi templomkertben szeretkeznek. Hogy miért épp itt kerül sor erre a valószínűtlen és mégis természetes egyesülésre – melyet komplikál Sarupa társadalmi rangja és eljegyzése, illetve Puppy elköteleződés- és kötődésfóbiája is –, azt valószínűleg az magyarázza, hogy Puppy hosszú évek tettetése és önámítása után végre vállalja vallási gyökereit (szikhségét), félre teszi közönyét, és mer újra bízni valakiben. Ezáltal lehetővé teszi, hogy a vidéki tér és az újfajta interszubbektivitás együtt és egyszerre legyenek hatással identitásának formálódására. Ahogy elszakad a hétköznapi viselkedésformáktól és tevékenységektől, egészen új örömeket és élményeket fedez fel, a vidéki táj mindaddig rejtve maradó szépségeit is észreveszi, és megízleli a hovatarozás érzését – ezek az autentikusnak tűnő élmények paradox módon épp akkor érik, amikor tulajdonképpen turistává válik saját országában.

A turista maszkja és útvonalai

Visszatérve a városba, abba a multikulturális térbe, ahol turistának vallja magát, Dhaliwal főhőse újra az ismerős utcákat rója, tekintete a várost és lakóit pásztázza, a szokásos örömeik után kutatva. Megszokott lakóhelyén, a megszokott látványt befogadva turizmusa merőben eltérő képet mutat a klasszikus turizmusfelfogástól – egyfajta identitásperformanszként⁶ értelmezhető. Amikor turistaként definiálja önmagát, valójában a sehova sem tartozás érzését önti szavakba, vagy, másfelől nézve, maszkot ölt, hogy elrejtse másságát és közönyét: „Relevánsnak kellene éreznem magam a földön ahhoz, hogy igazán érdekeljen. De nem érzem annak magam” (85) – ismeri el. A turista maszkja tehát egyrészt Puppy emberektől és helyszínektől történő elidegenedésének jelölője, másrészt pedig arra utal, hogy nem tud és nem is hajlandó tartozni valakihez vagy valahová. Pontosán a sehova sem tartozás érzete az, ami a második generációs brit-ázsiai bevándorlók különleges helyzetét legfőképp jellemzi, és ami egyúttal igazolja Dhaliwal szokatlan bevándorlóábrázolását is. Silvia Albertazzi a következőképpen magyarázza ezt a speciális pozíciót: „A *Turizmus* egy lépéssel előrébb jár az indiai diaszpóra gyermekeinek megjelenítésében: a második

⁶ Judith Butler performativitásfogalmából (BUTLER 1990), illetve különböző performanszelméletekből kiindulva identitásperformanszon a diaszpóraszubbjektum azon viselkedését értem, mely egyesíti magában a társadalmi „szerepjátékot” és a kulturális identitás performatív kinyilatkoztatását.

generációs ázsiai többé már nem akar sikereket elérni a fehérek világában, és nem is él köztes állapotban” (ALBERTAZZI 2009, 169). Állítása szerint ez az újfajta diaszpóraszubjektum valójában „nem úgy néz ki, és nem is úgy érzi magát, mintha bárhová is tartozna; egyszerűen csak előnyt akar kovácsolni a fehérekkel való kapcsolatából, meg akarja szállni a területüket és kolonizálni azt azáltal, hogy használja és kihasználja az asszonyaikat és tulajdonaikat” (ALBERTAZZI 2009, 169). Puppy londoni „turistáskodása” tehát egyrészt annak a jele, hogy túljutott a diaszporikus köztesség állapotán, másfelől a britség privilégiumainak kinyilvánított követelése is, egyszerre elmeállapot és attitűd – maszk, amely látszólag pusztán folyamatos mozgásban és a környezethez kötődésre való képtelenségben mutatkozik meg.

Ahhoz, hogy megértsük a főhős útvonalait és vándorlásait a metropoliszban, érdemes elsőként a kiindulási pontot megvizsgálni: Puppy számára ez a pont a London egyik külvárosának számító Southall, a dél-ázsiai bevándorlók (elsősorban szikhek) által legsűrűbben lakott brit település. Southall multikulturális és „diaszporikus tér” (BRAH 1990), mely közel van ugyan a fővároshoz, mégis a perifériát testesíti meg; köztes tér, melyet főként úgynevezett „köztesek” (*inbetweeners*) laknak: zárt közösségekben élő első és második generációs bevándorlók. Puppy azonban képtelen mind a bensőséges kapcsolatokra, mind a közösség élményének befogadására. Amikor Londonba költözik, hogy újságíró legyen, egyszerre menekül a gyökereitől és a külváros mozdulatlanságától és unalmától; arra a mobilitásra és anonimitásra vágyik, amelyet csak a metropolisz nyújthat. Így kezdődik Puppy örökös vándorlása a különböző terek és helyek között: először Southall és Kelet-London közt ingázik, majd, miután ideiglenesen Hackney-ben ver tanyát (ez a külváros is legalább annyira lepusztult és stagnáló, mint Southall), keresztül-kasul bejárja a várost. Céltalan bolyongásainak két fő mozgatórugója van: az örömök hajhászása és a Sarupa utáni vágyakozás. Miközben mindig máshol húzza meg magát, és érdekkapcsolatokat köt, Puppy apránként kiszakítja magából önnön gyökereit, és tudatosan kudarcként éli életét, ellentétként az anyai reményeknek és „bevándorló buzgalomnak” (8).

A gyökerektől elszakadó, és sehová, senkihez sem tartozó Puppy a korlátok nélküli életben és egyfajta fluid identitásban leli örömét, melyet ő maga turizmusként aposztrofál – olyan állapotként, amelyben „a hétköznapi kötelességek felfüggesztődnek és átalakulnak” (URRY 1990, 10). Puppy tudatosan dönt a semmihez sem kötődés és a nonkonformitás mellett: a városban él, de nem lakja be azt, asszimilálódik a társadalomban, de elkerüli a teljes integrálódást, elutasítja a rögzített identitást, de a beilleszkedés érdekében Bhabha-féle mimikrit alkalmaz,⁷ állandó mozgásban van a helyszínek között, de sehol sem időzik

⁷ Homi K. Bhabha jelen esetben posztkoloniális kontextusba helyezett elmélete szerint, amikor a gyarmati szubjektum utánozza a gyarmatosítót, mimikrit alkalmaz, amely nem más, mint egy maszk, és ami leginkább ismétlésben és részleges reprezentációban mutatkozik meg (BHABHA 1990). Bhabha mimikrielméletéhez vö. BÉNYEI 2011.

sokáig. Rövid utazásainak fő úti céljai a különböző szórakozóhelyek és számos nő ágya (köztük egy prostituálté), így Puppy egyrészt egyfajta „kéjutazónak” (COHEN 2004, 25) tekinthető, másrészt lejegyzett élményei okán a multikulturális térnek és lakóinak megfigyelőjeként is értelmezhető. Ezek a szubjektumpozíciók összecsengenek a turizmus egyes aspektusaival, és magyarázatul szolgálhatnak arra, hogy Puppy miért definiálja önmagát turistaként: arra törekszik, hogy diaszpóraszubjektum helyett úgynevezett mobil szubjektummá, helybéli helyett turistává váljon. Arjun Appadurai a mobil lét fogalmát tudatos kísérletként értelmezi, mely arra irányul, hogy a szubjektum megszabaduljon röghöz kötöttségétől és térbeli korlátozottságától egy modern, metropolita életstílust részesítve előnyben. Appadurai szerint a mobil emberek, mint például a felfedező, misszionáriusok és antropológusok, mindannyian kívülálló és megfigyelők, akik alapvetően és elengedhetetlenül mobilisak – ők „a mozgók, a látók, az ismerők”, szemben a „bennszülöttekkel” vagy őslakosokkal, akiket „a helyekhez fűződő kötődésük immobilizál” (APPADURAI 1996, 37).

Puppy mobil megfigyelőként felvett identitáspozíciója térben is megjelenik londoni kóborlásaiban: a zsúfolt utcákon és helyeken előszeretettel tett sétái, szállásról szállásra való vándorlása és a szórakozóhelyek rendszeres látogatása tipikus turistaviselkedésről árulkodik. Egyéni turizmusát egyaránt jellemzi a céltalan bolyongás és a különböző helyszínek közötti megszokott útvonalak követése – a hackney-i albérletből barátjáné, Sophie holland parkbeli apartmanjába, egy barátja Belgravia negyedben álló házába, a southalli családi fészekbe. Ezek az útvonalak, „kitaposott ösvények” azt sugallják, hogy Puppy mozgása egyfajta „helyi migráció”, mely új „útvonalakat” keres a másság „fenntartása és háziasítása érdekében” (NASTA 2002, 181). Kihaszználva látható másságát, Dhaliwal főhőse, Sabine Nunius szavaival élve, kiválogatja „a szülei vallásának és kultúrájának azon elemeit, melyek kényelmesen illeszkednek a saját elnyugatiasodott életstílusához, miközben egyszerűen elveti a többi, kevésbé kényelmes elemet” (NUNIUS 2009, 136), felcserélve azokat egy szofisztikáltabb városi imázsra. Puppy egyrészt előnyökhöz jut egzotikussága révén, másrészt a ruházkodása és külső megjelenése szempontjából alkalmazott mimikrinek köszönhetően beavatottá válik Londonban, szemben a valódi turista kívülálló pozíciójával.

Bárhon járjon is, Puppy állandóan megfigyeli a multikulturális nagyvárost és lakóit, hozzáértő, korántsem turisztikai leírásokat adva építészetéről és belsőépítészetéről, a helybéli vagy őslakos részletes beszámolóját szolgáltatva az emberekre és helyekre: az elhagyatott önkormányzati lakásokról és a visszataszító szegény fehérekről Hackney-ben; a felső osztálybeli nőkről a Primrose Hillen, akiknek a génjeit „több generációnyi pénzes fickó és vonzó nő násza formálta tökéletesre” (157); vagy a „homokosok, turisták és színházba járók” alkotta „szokásos sohóbeli tömegről” (104). A festett hajú, drága ruhákat viselő japán turistákról adott szarkasztikus jellemzése nemcsak pontos, de a japánok és az indiai diaszpóra közti különbséget is felfedi: „A japánok megszállottjai a nyugati kultúrának [...] és sosem tűnnek nem odaillőnek Londonban, tizenkétezer

mérföldre az otthonuktól. Az indiaiak [...] diszharmóniában állnak a nyugattal, és bebábozódnak a vallásba, az elrendezett házasságokba és a kiterjedt rokonságba. A japánok ozmotikus karakterével szemben [...] az indiaiak kevésbé áteresztők, áthatolhatók” (104–105). A tény, hogy Dhaliwal főhőse ilyen információkkal tud szolgálni, pontosan jelzi, hogy nem igazi turista – nem kívülálló vagy ideiglenes látogató, akinek útikönyvre van szüksége ahhoz, hogy elboldoguljon. Puppy viszonylag hosszú ideje él már Londonban, láthatóan jól ismeri a „területét”, azaz sokkal inkább idegenvezetőnek vagy antropológusnak tekinthető, aki egy számára jól ismert világot ír le, vagy annak, amit az antropológia „informánsnak”⁸ nevez (CLIFFORD 1997, 19). Következésképpen, bár ő maga a turista szerepében pózol, csak nagyon korlátozott vagy részleges értelemben tekinthető annak, turizmusa voltaképpen kimerül az örömök hajhászásában (*pleasure-seeker*), és maszkként szolgál elidegenedése és a társadalom szemében kívülállónak tekintett státusza elkendőzésére. A metropolisz utcáin sétálgató Puppy magányos kóborlónak tetszik, aki élvezi a nagyváros által kínált örömeket és saját dekadens életmódját. Sétái közben tett és később lejegyzett megfigyeléseiből, szarkasztikus megjegyzéseiből egy olyan nagyvárosi tér képe bontakozik ki, mely egyszerre kínál és tesz lehetővé kalandokat és a seho-va sem tartozás érzését, mozgást és sztázist; olyan ismerős hely, ahol Puppy lát-hatóvá válhat, mégis anonim maradhat; ahol emberi kapcsolatokat köthet, és mégis reménytelenül eltávolodhat az emberektől.

Meglátásom szerint megjegyzései és viselkedése okán Puppy alakja leginkább távolságtartó megfigyelőként, a Walter Benjamin által „a flânerie dialektikájának” nevezett jelenség megtestesüléseként értelmezhető. Benjamin fogalma azt a szituációt nevezi meg, melyben „egyrészt úgy érzi magát az ember, mintha kivétel nélkül mindenki őt figyelné, mint gyanúsítottat, másrészt viszont mintha teljességgel felfedezhetetlen, rejtőzködő ember lenne” (BENJAMIN 1972, 420). Dhaliwal főhőse többnyire elkerüli azt, hogy megfigyeljék őt mások, hiszen sikerült beleolvadnia a környezetébe, köszönhetően az öltözködésében, földrajzi elhelyezkedésében és tehetős barátok társaságában megnyilvánuló mimikrijének, illetve mivel vágyódik az anonimitásra, amit a nagyváros kínál. Puppy, a megfigyelő, gyűlöli, ha megfigyelik, főként az identitásával szemben táplált előítéleteket kifejező megjegyzések és gesztusok miatt, amelyek a következő epizódban is megjelennek:

Útközben megálltam egy pubban; borostyánnal szegélyezett, ál-Tudor-korabeli homlokzata volt, bent pedig csak a sötétség és alig pár bútor. A bárpulthoz mentem, és vártam, hogy kiszolgáljanak. A közelemben egy csapat

⁸ James Clifford antropológiai fogalma olyan egyénekre utal, akik „rutinosan beszélnek a »kulturális« tudás érdekében”, akiknek „»etnográfiai« hajlamaik vannak, és érdekes útleírásaik”, akik „először helybelinek tünnek”, majd „utazóknak”, de valójában „a két-
tő különleges keverékei” (CLIFFORD 1997, 19).

sörhasú fehér fickó állt laza kört alkotva; hirtelen elhallgattak, hogy egy kollektív „nem szívesen látlak” pillantást vessenek rám. Valamelyikük motyogott valamit, valószínűleg rólam. Elkerültem a tekintetüket. (10–11.)

Érdekes módon, míg a törzsvendégek Puppýt eleinte más etnikumhoz tartozó idegennek tekintik, jó modora miatt – mely olyan „elegáns” megnyilvánulásokban mutatkozik meg, mint a „kérem” és a „köszönöm” – végül sikerül megnyernie őket magának, és lehetőséget kap arra, hogy rövid időre kis közösségük tagja legyen, nem pedig tekintetük tárgya: „A mosolyuk azt ragyogta: »Milyen kedves fiú!« Visszamosolyogtam kicserepesedett, púderszáraz, fáradt arcukra” (11). Puppy viselkedését és pozícióját ebben a jelenetben az teszi anyyira ambivalenssé, hogy miközben azt érzi, a helybeliek lenézik mássága miatt, ő maga is *másként* tekint rájuk, és lenézi őket. A fehér férfiak „nevetséges, olcsó” küllemét, „áttetsző” fehérségét (11) és intellektuális alsóbbrendűségét becsmérlő szavai azt sugallják, hogy amikor ezek az emberek Puppy modorától lenyűgözve és az első benyomásukon túllépve készek őt honfitársként maguk közé valónak tekinteni, ő még akkor is elutasítja mosolyogva az invitálást, azaz bármiféle identitásközösséget és kapcsolatot velük. Mindezt az is alátámasztja, hogy Puppy – bár többnyire emberek között sétál vagy ül – nem keveredik velük, hanem állandóan tartja a három lépés távolságot – független, elérhetetlen és irreleváns marad a nagyvárosban, ez utóbbiért pedig mégis mások érdektelenségét okolja: „Több millió ember sétált kint, az ablakon túl [...] Alig egy maroknyi ismert engem vagy törődött velem” (168).

A flâneur a posztmodern metropoliszban

Bár Puppy képtelen elköteleződni vagy tartozni valahová, a turistákkal ellentétben otthon van a nagyvárosban, ami azt jelzi, hogy alakja sokkal inkább kapcsolható a városi tér egy másfajta mozgásformájához: a *flânerie*-hez. A *flâneur* alakját, amely eredetileg a 19. századi Párizshoz kapcsolódik, elsősorban Walter Benjamin Charles Baudelaire-elemzése emelte be a kritikai közbeszédbe, bár azóta a posztmodern elméletekben is elterjedt (vö. TESTER 1994). A 19. századi *flâneur* olyan férfi volt, aki ráérősen sétálgatott Párizs utcáin (gyakran egy teknőssel, az elegancia és a lassúság kedvéért), közben távolságtartó megfigyelőként „Párizs köztéréinek és középületeinek költői vízióját” szolgáltatva (TESTER 1994, 1). Baudelaire *flâneur*-költője „csak akkor érzi magát otthon egzisztenciálisan, amikor fizikailag nincs otthon” (TESTER 1994, 2), anonimitása pedig nem más, mint „maszkok játéka” a tömegben (TESTER 1994, 4). Baudelaire alakjából kiindulva Benjamin *flâneur*je elidegenedett, magányos városi vándor, aki érzéki jelenségként tapasztalja meg a nagyvárosi teret; a *flâneur* a modern élet produktuma, észrevétlen megfigyelő, a tömegben láthatatlan, mégis „mindent látó képviselője a modern tekintetnek” (SALZANI 2009, 46). Benjamin szintén hangsúlyozza

a *flâneur* örömteli semmittevését, amikor a következőképpen összegzi a *flânerie* lényegét: „A *flânerie* alapját [...] az az elképzelés nyújtja, mely szerint a semmittevés gyümölcsei értékesebbek, mint bármely munkáé. A *flâneur*, mint tudjuk, tanulmányoz” (BENJAMIN 1972, 453). Puppy alakja mind baudelaire-i, mind benjamini értelemben *flâneur*ként értelmezhető – *flânerie*-je vég nélküli kóborlásban és megfigyelésben, a tömegben a maszkok által nyújtott anonimitásban, illetve a város tanulmányozásának és kiélvezésének „produktív semmittevésében” manifesztálódik.

Néhány különbség azonban felfedezhető Benjamin *flâneur*-alakja és Puppy figurája között: a benjamini *flâneur* számára a kirakatokkal teli árkádsor szolgált a megfigyelés elsődleges helyszínéeként, míg Puppy főleg szórakozóhelyeket látogat, ahol megfigyelhet, de észrevétlen maradhat a napszemüvege mögé bújva, vagy szerepjáték maszkját viselve. Benjamin *flâneur*-je irodalmi alak és a modern kor embere; Puppy kezdő íróként is nélkülözi a regényíráshoz szükséges inspirációt és kreativitást, bár karakterét esztétaként értelmezve felfedezhető az újabb összefüggés a 19. századi *flâneur* alakjával. Mindemellett Puppy úgynevezett posztmodern ember,⁹ annak minden aggodalmával, elidegenedésével és elhatárolódásával, autodiegetikus narrációja pedig a nagyvárosi élet posztmodern állapotának megfigyelőjévé és kommentátorává teszi. Mindezek okán Puppy alakja posztmodern *flâneur*nek tekinthető, aki épp annyira élvez a nagyvárosi életet, mint amennyire lenézi azt, pont önnön, örömmel kapcsolatos hibás döntései miatt. A döntések, választások és az örömek közti kapcsolatot Zygmunt Bauman is hangsúlyozza; véleménye szerint a posztmodern *flâneur* véletlenül lel rá „a városi boldogság titkára”, mely titok abban áll, hogy „tudja, hogyan fokozza a kalandot, amit úti céljának és útvonalának meg nem határozása hív életre” (BAUMAN 1996, 127). Ez a határozatlanág (vagy behatárolhatatlanság) tehát végül örömhöz és szabadságérzethez vezethet, amennyiben Puppy az elidegenedés tapasztalatát is örömteliként éli meg.

Puppy alakja nemcsak egyesíti magában a modern és a posztmodern *flâneur* számos jellemzőjét, hanem emellett több ponton kapcsolatot teremt e tulajdonságok és a turizmus attribútumai között – ily módon hoz létre Dhaliwal szövege egy többszörösen összetett identitást a bevándorlás, a *flânerie* és a turizmus találkozási pontjain. Urry hasonlóképp kapcsolatot feltételez a *flâneur* és a posztmodern turista alakja közt; hangsúlyozza a benjamini *flâneur* anonimitását és abbéli képességét, hogy „utazzon, megérkezzen, szemlélődjön *{to gaze}* és továbbmenjen”, és „a huszadik századi turista előfutárának” tekinti (URRY 1990, 138). Bau-

⁹ Vytautas Kavolis olvasatában a posztmodern embert „decentralizált személyiség” jellemzi; „az ént a kiterjedő perifériákban vagy az eltűnő horizontokban tapasztalja meg”, illetve számára „a magatartás összes eleme egyazon jogokkal rendelkezik”, így aztán „a személyisége szükségszerűen [...] szervezetlenné és aszisztematikussá válik” (KAVOLIS 1970, 438–439).

man számára szintúgy kiemelkedő attribútum a turista esztétizáló tekintete; mint mondja, a „turista világot teljességgel és kizárólagosan *esztétikai* kritériumok strukturálják” (BAUMAN 1996, 30, kiemelés az eredetiben). A metropolisz érzéki jelenségének romantizálása által a *flâneur* saját jogán válik esztétává, és ezáltal osztozik a turista esztétizáló tekintetén is.

A turista és a *flâneur* identitása közti különbség mégsem mosódik, nem mosódhat el teljesen, hiszen a két fogalom között jelentős szemantikai feszültség áll fenn. A *flâneur* útvonalai jól ismert térben húzódnak, ahol kalandot keres azáltal, hogy kiteszi magát a metropolita életstílus romantikájának és véletlenszerűségének. A turista ezzel szemben ismeretlen helyeket látogat, kalandjai pedig gyakorta előre eltervezettek és irányítottak, azaz inautentikusak. A *flâneur* mint rejtőzködő ember megfigyelései közben is anonim marad, míg a turista meglehetősen feltűnő és felismerhető különböző fizikai jelölők, mint például a fényképezőgépe és a térképe miatt. A *flâneur* számára a megfigyelés közvetlen fizikai tapasztalat, a turista azonban gyakran közvetett módon használja a tekintetét, különböző kereteken – a fényképező lencséjén vagy a turistabusz ablakán – keresztül. Puppy megfigyelései is főként kereteken keresztül történnek, még akkor is, amikor határozottan különböznek a turista tekintetétől – Londonban autózva hol a szélvédőn, hol drága napszemüvegen keresztül szemlélődik, illetve gyakran nézelődik a hackney-i albérlet, vagy egy bár, egy étterem ablakán át. Erdekes módon, amikor épp nem ablakokon keresztül nézi az embereket és helyeket, akkor is kereteken keresztül szemléli az életet, mint például amikor a televíziót bámulja, többnyire drogok segítségével fokozva az élmény intenzitását. A regény során Puppy rendszeresen fogyaszt kábítószert, főleg a különböző szórakozóhelyeken, amit a következőképpen magyaráz: „Képtelen vagyok már klubokba járni [...] Hacsak be nem vagyok tépve” (111). A módosult tudatállapot iránti lelkesedése azonban már rég alábbhagyott – kiegészített és unott, hidegen hagyja a szórakozóhelyek kínálta dekadencia. Ezért amikor drogokkal tompítja az érzékeit, még inkább eltávolodik és elidegenedik attól, amit lát; azáltal, hogy a megfigyelt jeleneteket a kábulat függönyén át, elmosódott víziók formájában látja, elhomályosítja, zavarossá teszi a kereten át érzékelt látványt, míg az távolivá és eredetiség nélkülivé válik, és ily módon elkülöníti önmagát a fizikai tapasztalástól.

Abból, ahogy Puppy különböző kereteken keresztül figyel, és az örömeiket hajhássza, a turizmuskutatás további elméleteire is asszociálhatunk, főként a posztmodern trend eredményeként kialakuló úgynevezett „posztturizmusra”, mely Urry szerint leginkább az eredetiség leértékelődésében és az inautentikus, mesterséges tapasztalatokon keresztüli örömkérésben nyilvánul meg (URRY 1990, 20). Maxine Feifer interpretációjában a posztturista tekintete gyakran indirektté válik, hiszen „megnevezett helyeket bámul egy *kereten* keresztül” (URRY 1990, 100, kiemelés az eredetiben): a szélvédőn, ablakon, vagy a televízió képernyőjén át. Mindemellett a posztturista turizmusa nem más, mint „többszörös szövegekönv alapján űzött játékok sora, mely nélkülözi az egye-

dülálló, autentikus turistaélményt” (URRY 1990, 100), illetve nem is tart igényt erre. Urry szerint a posztturista „a megszámlálhatatlanul sok eljátszható játékban leli örömét”, „mindenekfelett öntudatos, »hűvös« és szerepében távolságtartó”, ezért számára az öröm „a korábbihoz képest más módon várt és tapasztalt” (URRY 1990, 101), azaz a posztturista – Feifer szavaival élve – „valami mást vágyik megpillantani, pusztán azért, mert unatkozik” (FEIFER 1985, 269). Puppy öröm és kielégülés iránti éhségét, a változatosság és szórakozás iránti szüntelen vágyát több évnyi intenzív, felfokozott életmód után azonban már nem könnyű kielégíteni; egyre inkább érdektelenné és kiegétté válik, amit így fogalmaz meg: „Már évek óta nem volt buli füvezni, de azért csak szívtam tovább – ugyan mi mást lehetett volna tenni?” (156). Örömkeresésének ezen elemei azt sugallják, hogy alakja dekadens posztturistaként is olvasható, aki egyszerre áll függőségben az örömök hajhászásával, és undorodik attól.

Puppy Sarupa iránti rajongása hasonlóképp ellentmondásos: állandó forrása az örömnak és a bánatnak, egyszerre elementáris nemi vágy és – főként vidéken, ahol megnyílnak egymásnak – kétségbeesett vágyakozás egyfajta spirituális kötelékre, a valakihez való tartozás utáni sóvárgás. Bár Puppy még mindig lenézi saját hagyományos neveltetését, hirtelen azt érzi, hogy kezd megbékélni származásával: „Egy nagyszerű néphez tartoztam, és ez büszkeséggel töltött el. A bukásaim anomáliák voltak, és csak magamnak köszönhettem őket. Ha a népem ethosza szerint éltem volna, az életem máshogy alakul, sokkal jobban” (151). Végül azonban a lelkiismeret-furdalás és a Sarupa felső osztálybeli barátaival töltött hétvége hatására Puppy szégyellni kezdi a gyökereit, melyek leginkább angol kiejtésének „abszurd zagyvalékában” manifesztálódnak. Akcentusa elsődleges jelölője lesz környezetével való összeegyeztethetlenségének, „idegenszerű jelenlétének”: „Még sosem hallottam korábban objektíven a saját hangomat [...] Megdöbbsentett, hogy mennyire más voltam, mennyire időben és térben gyökeret vert: minden, ami voltam, Nyugat-London pundzsábi negyedéből származott” (189).

Amikor Sarupa nem hajlandó folytatni a kapcsolatukat, Puppy beszenyvezettnek és nyomorultnak érzi magát, megkérdőjelezve saját kettős ethoszát: a hedonizmust és a kudarcérzést. Bár tudatos és határozott döntés volt részéről, hogy a semmihez sem kötődés, a bukás és a dekadencia lesznek élete alapelemei, úgy tűnik, hogy sosem szűnt meg vágyakozni valami más után. Sarupa mellett és által a romantikus boldogságfogalmat remélte elérni, és érzése szerint a lány most ettől fosztotta meg, újra felélesztve benne ezáltal a keserűségét, egyfajta posztmodern lépkórt: „Vajon mindenki boldog volt, vagy minden álca volt csupán, hogy elfedje a középszerűséget és szomorúságot?” (162.) A felismerést hamarosan a változás váratlan lehetősége követi: Puppy látszólag pusztán szeszélyből ellopja a barátja, Rory által rábízott pénzt, és külföldre szökik. Távol ismerős területétől, attól a helytől, amelyhez minden igyekezete, tiltakozása ellenére kötődik, Puppy megtapasztalja a „sehol sem levés” (*nowhere-ness*) boldogságát. Miközben végigjárja az európai nagyvárosokat, útikönyvek

helyett „városi szokásokra és az európai focicsapatokra alapozott helyismeretére” (7) hagyatkozva, végre szabadnak és nyugodtnak érzi magát, azonban hamarosan rá kell döbbsennie, hogy „csóro és közömbös” (8). A városnézés és pihenés céljával utazó Puppy megszűnik *flâneur* lenni, lassan megszabadul hedonista vágyaitól, és elszakad londoni gyökereitől: „London majd harminc éven át volt az otthonom; sosem ismertem mást. Ő volt az a csodás, hitetlen, vén lotyó, aki világra hozott; sosem mutatta ki a szeretetét, de megmutatta nekem, hogyan működik a világ. Ha másért nem is, ezért hálás voltam” (240). Ellentétben eddigi mesterséges, maszkyszerű turizmusával, Puppy igazi turistává válik, aki alapos megfontolás után kiválasztja úti célját, útnak indul, és tekintete ismeretlen helyeket pásztáz. Ez a turistafázis azonban nem tart sokáig, vándorlásai ugyanis egyre inkább az utazás, mint útkeresés attribútumaival bírnak: Puppy turistából utazóvá válik.

A regény során Puppy számos alkalommal és nagy könnyedséggel változtatja, cserélgeti tartózkodási helyeit és álláspontjait, tekintetéhez számos különböző szubjektumpozíciót rendelve: hol társadalmi kommentátor, hol szenzációhajhász napilap újságírója, informáns és távolságtartó megfigyelő, turista és idegenvezető. London Southall, Hackney vagy Hoxton negyedeiben a bennfentes kommentárjaival szolgál a bevándorlók és a fehér alsó osztályok minden napjairól, utalva a saját tapasztalataira és emlékeire is. A módos környékeken kívülálló marad, meg nem figyelt megfigyelő, bár azt reméli, hogy mások fiatal milliomosnak látják, amit azzal igyekszik elérni, hogy mind ruházkodásában (például Burberry napszemüvege és Tag Hauer karórája), mind az általa elfoglalt helyek kiválasztásában mimikrit alkalmaz. Puppy szerepei újságíróként, reménybeli üzletemberként vagy turistaként mind az identitásperformansz egyes esetei: a különböző szubjektumpozícióihoz különböző maszkokat visel, kompenzálva azt, hogy nem képes vagy nem hajlandó azonosítani önmagát egyetlen politikai, etnikai vagy kulturális identitással sem. Másrészt viszont ezek az identitásperformanszok könnyed játékként is értelmezhetők, a különböző szubjektumpozíciók játékos kipróbálásaként, a fluid identitás lehetséges aspektusaiként.

Puppy csak a regény végén ismeri fel és vállalja fluid identitását – az epilógus Egyiptomba viszi az olvasót, a főhős legutóbbi úti céljához, ahol Puppy kipihent, nyugodt, spirituálisabb lelkületű férfiként jelenik meg, aki önazonos úgynevezett turista migránssá válva¹⁰ egy jogaközpontban dolgozik. Miután hónapokat töltött előbb Olaszországban, majd Spanyolországban kóborolva, alkalmi munkákat vállalva, illetve időnként gazdag hölgyeken élőködve, Puppy végül a jogában találja meg a lelki békét és fizikai nyugalmat, ez segít

¹⁰ Cohen definíciója szerint a turista migránsok azok az egyének, akik „eredetileg turistaként érkeztek a vendéglátó országba, de úgy döntöttek, hogy maradnak, munkát vállalnak, és esetenként le is telepednek ott” (COHEN 2004, 26).

abban, hogy valódi vágy ébredjen benne saját gyökerei iránt, és indiai utazást tervezzen: „Látni akarom Pundzsábot és a falut, amelyet anyám otthagytott [...] Úgy akarok megérkezni Delhibe, hogy ezúttal megcsókolom a földet, mint anyám tette, könnyes szemmel” (245). Puppy tehát határozottan nem turistaként akar Indiába látogatni, hanem bevándorlók gyermekeként készül visszatérni ősei földjére, arra a helyre, amely talán a valahova tartozás érzését képes nyújtani neki. Puppy utazása így hát egyszerre fizikai és mentális utazás, melynek során elidegenedett *flâneur*ből turistává, majd turistából utazóvá változik. Mivel az indiai úthoz pénzre van szüksége, úgy tervezi, hogy visszatér Londonba – ezáltal turistaként tett utazása körüttá lép elő, mely visszaviszi őt a kiindulási ponthoz, csak hogy újra útnak indulhasson, újabb úti célok felé.

Többévnnyi identitásperformansz után Puppy tehát „álturistából” valódi utazóvá válik, nemzetközi utazásai azonban végeredményben mégis egyfajta turista-identitásra utalnak vissza. A turista és az utazó közötti összefüggéseket Cohen a következőképpen magyarázza: „[A]z utazó ideiglenesnek, azaz turistának tekinthető, amennyiben még mindig rendelkezik állandó lakcímmel, ahová időnként visszatér, vagy ahová szándékozik végül visszatérni, még akkor is, ha éveken át úton van” (COHEN 2004, 25). Másrészt viszont Puppy alakja szabad szellemként is olvasható, aki állandó mozgásban van, akit nem lehet könnyen definiálni, vizsgatartani vagy korlátozni, s turizmusa ily módon kereszteszódik és összemosódik egy bizonyos nomádfelfogással – a deterritorializáció megtestesülésévé válik. Gilles Deleuze és Félix Guattari nomadológiája szerint a nomádot önkéntes gyökértelenség és otthontalanság, illetve tudatos nomád szubjektivitás jellemzi (vö. DELEUZE–GUATTARI 1987). Puppy vándorlásai hasonlítanak az etnográfiai értelemben vett nomádokéhoz, akik megszokott útvonalakat követnek, és csak ideiglenesen vernek táborot, azaz nem gyökereznek le, akiknek a szisztematikus utazásban testet öltő identitása markánsan különbözik az őket körülvevő társadalomtól.

Nomád szubjektumként Puppy felszabadult az identitásra irányuló domináns diskurzusok és hegemonikus nézőpontok kötelmei alól, kijelölt területe maga a világ lesz. Folyamatos térbeli mozgása (egyik helyszínről, egyik inautentikus élménytől a másikig) és mentális mozgása (a szubjektumpozíciók váltogatása és a fizikai elhelyezkedésének megfelelő különböző identitásperformanszok egymásutánja) ellenére nem képes „elkerülni a kívülálló státusát” (FEIFER 1985, 271). Alakja épp ezért olyan bevándorló-szubjektumra utal, mely a turizmus, a *flânerie* és a nomadizmus metszéspontjában helyezkedik el, s mely szubjektivitás egyszerre posztmodern és egyedülállóan brit-ázsiai, és épp hibrid jellegénél fogva képes hozzájárulni a többnemzetiségű Nagy-Britannia és egy „újfajta britség” (KUREISHI 1986, 18) jobb megértéséhez. Míg Hanif Kureishi a nyolcvanas-kilencvenes években – többek közt a nálunk is ismert *Kültelki Buddha* című regényében – a fluidként értelmezett nemzeti identitást állítja a középpontba, addig mintegy húsz évvel később Dhaliwal főhőse éles megvilágításba helyezi a brit-ázsiai diaszpórában és annak irodalmi reprezentációiban végbemenő jelentős

változást, az úgynevezett „posztetnikus” fordulatot, mely visszautasítja az etnikumon alapuló azonosságot, „teljességgel »urbánusként«” jeleníti meg a külvárost, és eloszlatja az ósdi kulturális és térbeli „demarkációkat” (UPSTONE 2010, 210–211).

Bibliográfia

- ALBERTAZZI, Silvia (2009), *Nirpal Singh Dbaliwal's Tourism: How to Exploit Diaspora and Live Happily Ever After*, in Igor MAVER (ed.), *Diasporic Subjectivity and Cultural Brokering in Contemporary Post Colonial Literatures*, Lanham, Lexington, 165–178.
- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BAUMAN, Zygmunt (1996), *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in Stuart HALL–Paul DU GAY (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 18–36.
- BENJAMIN, Walter (1972, 1999), *The Arcades Project*, ed. Rolf TIEDEMANN, Cambridge, Belknap.
- BÉNYEI Tamás (2011), *Traumatikus találkozások*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London–New York, Routledge.
- BRAH, Avtar (1996), *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London–New York, Routledge.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble*, London–New York, Routledge.
- CLIFFORD, James (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- COHEN, Erik (2004), *Contemporary Tourism: Diversity and Change*, Boston, Elsevier.
- CULLER, Jonathan (1988), *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford, Blackwell.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian MASSUMI, London–New York, Continuum.
- DHALIWAL, Nirpal Singh (2006), *Tourism*, London, Vintage.
- FEIFER, Maxine (1985), *Going Places: The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, New York, Stein.
- HOUELLEBECQ, Michel (2003), *A csúcson*, Budapest, Magvető.
- KAVOLIS, Vytautas (1970), Post-modern Man: Psychocultural Responses to Social Trends, *Social Problems*, 1970, 17. sz., 435–448.
- KUREISHI, Hanif (1986), *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*, London, Faber.
- NASTA, Susheila (2002), *Home Truths: Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, London, Palgrave.

- NEAL, Sarah (2009), *Rural Identities: Ethnicity and Community in the Contemporary English Countryside*, Farnham–Burlington, Ashgate.
- NUNIOUS, Sabine (2009), *Coping With Difference: New Approaches in the Contemporary British Novel (2000–2006)*, Berlin, Lit–New Brunswick, Transaction.
- RYAN, Chris (ed.) (2002), *The Tourist Experience*, London–New York, Continuum.
- SALZANI, Carlo (2009), *Constellations of Reading: Walter Benjamin in Figures of Actuality*, Oxford–New York, Peter Lang.
- SHELLER, Mimi–URRY, John (2004), *Tourism Mobilities: Places to Play, Places in Play*, London–New York, Routledge.
- TESTER, Keith (eds.) (1994), *The Flâneur*, London–New York, Routledge.
- UPSTONE, Sara (2010), *British Asian Fiction: Twenty-first Century Voices*, Manchester, Manchester University Press.
- URRY, John (1990), *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage.

GULA MARIANNA

„Az eredeti szelleme hiánytalanul tolmácsolatik”
Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordításának (1974)
és átdolgozásának (2012) ír dimenziója

„Az alábbiakban közlünk egy szemelvényt, melyet egy jeles tudós ültetett át angolra, akinek nevét egyelőre nem áll módunkban nyilvánosságra hozni, bár úgy sejtjük, olvasóinkat az időszerű utalások hamar nyomra vezetik. Az eredeti ebszöveg verstani rendszere, mely erősen emlékeztet a walesi *englynek* cizellált alliterációs és izoszillabikus szabályaira, persze sokkalta bonyolultabb, de úgy véljük, olvasóink egyetérteneke velünk, hogy az eredeti szelleme hiánytalanul tolmácsolatik.”
(James Joyce: *Ulysses*)

Mára már közhelyszámba megy az a meglátás, hogy James Joyce írásait, különösképpen legterjedelmesebb utolsó két művét, az *Ulysses*t és a *Finnegans Wake*-et nem lehet elolvasni, csak újraolvasni. Ezt bizonyítja a Joyce szöveg univerzumába újonnan érkezők tapasztalata, illetve Joyce életművének komplex recepciója. Szintén erre mutat az a tény, hogy Joyce írásait, különösképpen az *Ulysses*t nemcsak hogy számtalan nyelvre lefordították, de sorozatosan újrafordítják, még olyan nyelvek esetében is, mint például a német és a francia, amelyeknél az első, 1920-as években készült fordításokban maga Joyce is segédkezett. Csak 2012-ben az *Ulysses*nek négy – holland, olasz, finn és magyar – újrafordítása jelent meg. Az új magyar verzió esetében persze nem teljesen új fordításról van szó, hanem, mint már ismeretes, az *Ulysses* második magyar fordításának, Szentkuthy Miklós 1974-ben megjelent, és azóta a magyar irodalmi élet szerves részévé vált szövegének az átdolgozásáról. A Szentkuthy-fordítás kanonikus, szinte kultikus státuszának nagy szerepe volt abban, hogy Kappanyos András, a kollektív szerkesztő és újrafordító projekt elindítója és koordinátora a Szentkuthy-szöveg értékeire építő átdolgozás mellett döntött, figyelembe véve Gáspár Endre első, 1947-ben megjelent fordítását és Szentkuthy szövegének 1986-os, Bartos Tibor által készített átdolgozását.¹ Most azonban

¹ A fordítócsoport többi tagja: Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid és Gula Marianna. Amikor az 1930-as években Babits Mihály az *Ulysses* magyarra fordításának gondolatát felvetette, kollektív formában képzelte el a munka kivitelezését (lásd Gáspár Endre előszavát 1947-es fordításához, iv). Az *Ulysses* eddig megjelent magyar fordításai kronologikus sorrendben: James JOYCE, *Ulysses*, ford. GÁSPÁR Endre, Budapest, Nova Irodalmi Intézet, 1947; *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Budapest, Európa, 1974; *Ulysses*, ford. SZENT-

nem a 2012-ben megjelent átdolgozás miértjét és mikéntjét kívánom feltérképezni.² 2003-ban, amikor megindult a tényleges munkafolyamat, Joyce-kritikusként, valamint az ír irodalom és kultúra kutatójaként kaptam meghívást a projektbe. A következőkben a kollektív folyamat egy dimenziójára kívánok rávilágítani, egész pontosan arra, hogy az átdolgozás során hogyan változott meg a fordításműben Írországnak mint földrajzi helynek és mint történelmi, kulturális és nyelvi térnek a reprezentációja.

A partikulárist az univerzalistaól csak egy lépés választja el (és fordítva)

Ahogy Kappanyos András az átdolgozott *Ulysses*-kiadáshoz írt *Utószavában* írja, „a fordítás egy adott kor, egy adott kulturális közeg képe a műről, amely kép a közeg megváltozásával óhatatlanul elavul” (KAPPANYOS 2012, 681). E gondolatból kiindulva a kulturális közeg négy olyan tényezőjére világít rá, amely megváltozott Szentkuthy fordítása óta: 1. az *Ulysses* világirodalmi pozíciója; 2. a magyar irodalmi közeg és nyelv; 3. fordítói attitűdök, a fordítás módszertana; és végül 4. az olvasó szöveges információhoz való viszonya. Az első szempontot illetően Kappanyos hangsúlyozza, hogy Joyce életműve köré mára már világméretű kultusz épült,³ és ennek következtében összehasonlíthatatlanul többet tudunk róla, mint 1974-ben. A negyedik tényezőt illetően főleg az internet szerepét emeli ki, mivel az információhoz való könnyű hozzáférés nagyban megváltoztatta mind az olvasói elvárásokat, mind a fordítói magatartásokat. Ez az átdolgozás során például jelentősen befolyásolta a szöveg ír dimenziójához való viszonyunkat. Az első tényezőt illetően azonban annyit hoznátennék, hogy a megújult fordítás nemcsak azt tükrözi, hogy többet tudunk Joyce-ról, mint négy évtizeddel ezelőtt, hanem azt is, hogy máshogy tudunk róla.

A fordítások kétségkívül egy adott kor, egy adott kulturális közeg produktumai. Ugyanez igaz viszont az irodalmi szövegek jelentésére is, mely nagyban a változó, meg-megújuló interpretációs keretek függvénye. Mára már közzismert, hogy Joyce 1930–1960 közötti, angol nyelvterületeken zajló irodalmi kanonizációját denacionalizációja, ír háttéréről való leválasztása kísérte. Olyan

KUTHY Miklós, szerk. BARTOS Tibor, Budapest, Európa, 1986; *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa, 2012. A 2012-es kiadás az 1986-os Gabler-féle angol kiadást vette alapul (JOYCE 1986a).

² Az átdolgozás céljáról és metodológiájáról lásd a fordítócsoport tagjainak írásait az *Alföld* 2010. szeptemberi számában. Angolul: KAPPANYOS 2010, GULA 2010.

³ A Joyce köré épült kultuszt illetően lásd TAKÁCS 2002. Magyarul: TAKÁCS 2013.

korai befolyásos méltatói nyomán, mint például T. S. Eliot vagy Ezra Pound, akik a szövegek „nemzetköziségét”, „egyetemességét” hangsúlyozták, és figyelmen kívül hagyták azok író kultúrába való beágyazottságát, Joyce apolitikus, kozmopolita, modernista esztétaként intézményesült (BROOKER 2004, NASH 2009). Az elmúlt három évtizedben azonban ez az interpretációs modell radikális változáson ment keresztül, mivel sokkal nagyobb hangsúlyt kap a szövegek (és ez a modernizmus jelenségére általában is igaz) politikai, történelmi dimenziója. Ez a tendencia abban is megnyilvánul, hogy többnyire, de *nem kizárólag*, író nemzetiségű kritikusok előszeretettel olvassák Joyce szövegeit keletkezésük szűkebb, író kulturális kontextusaiban. Paradox módon tehát a Joyce-kritika növekvő globalizációjával egyre élesebben rajzolódik ki a szövegek kulturális specifikuma.⁴

A Joyce-kritikában beállt „író fordulat”⁵ nagyban befolyásolta a Szentkuthy-fordítás átdolgozását, és a korai recenziók tanulsága szerint a magyar olvasóközönség is fogékonyabb lett az *Ulysses* írségére. Csuha István *Élet és Irodalom*-ban megjelent értő könyvismertetőjében az orosz kritikus, Belinszkij nyomán – aki az *Anyegin*t az „orosz élet enciklopédiájá”-nak nevezte –, az *Ulysses*t az „író élet enciklopédiája”-ként minősítette, jóllehet, komójátékos zárógondolata, amely szerint „mindannyian bele vagyunk írva”, megidézi a 20. század végéig Magyarországon is uralkodó univerzalizáló olvasatokat (CSUHAI 2012). Mindkét korábbi magyar fordítás ebben a szöveg egyetemes üzenetét hangsúlyozó értelmezési környezetben született, még ha a konkrét kultúrpolitikai légkör nagyon más is volt a két esetben. Gáspár fordítása a kommunista hatalomátvételt előtti évben jelent meg, tehát röviddel azelőtt, hogy Joyce a sztálinista kultúrafelfogás szellemében nihilista, burzsoá íróvá, és így a rendszer ellenségévé lett; Szentkuthy fordításának hetvenes évekbeli megjelenése pedig ugyanezen sztálinista kultúrsemleket enyhülését jelezte.

Jóllehet Joyce-ot, főként az *Ulysses*nek köszönhetően, már az 1920-as években jelentős íróként ünnepelte a magyar irodalmi elit, és 1947-ben Gáspár fordítását élénk irodalmi vita követte, irodalmi bravúrját ismételtelen az európai irodalmi hagyományok tükrében méltatták, nyelv- és formabontásában írségének semmiféle szerepet sem tulajdonítottak.⁶ Ez azért is meglepő, mert, ahogy Vöő Gabriella nemrégiben rámutatott, az 1930-as évekig más írókkal, például Oscar Wilde-dal, G. B. Shaw-val, vagy W. B. Yeatsszel kapcsolatban magyar írók és kritikusok gyakran hangsúlyozták, hogy ugyan angol nyelven írtak, írségüknek köszönhetően nem illeszkedtek teljesen az angol kulturális és irodalmi ha-

⁴ Lehetetlen lenne itt teljes képet adni erről a kritikai irányról. Az én Joyce-kutatásaim is évekig ebbe az irányba mutattak. Lásd GULA 2012.

⁵ A kifejezés Derek Attridge-től és Marjorie Howestől származik (ATTRIDGE–HOWES 2000, 13).

⁶ Joyce magyarországi recepciójával kapcsolatban lásd GOLDMANN 2005, MECSNÓBER 2013.

gyománnyokba (VÖÖ 2009, 149). Az *Ulysses* cselekményét illetően, Joyce korai magyar méltatói a lokális, dublini felszínen keresztülnézve sorra a szöveg egyetemes üzenetét hangsúlyozták. Ez a magatartás nyilvánul meg Gáspár Endre saját fordításához írt rövid, de igen éleslátó előszavában. Miután elismerő szavakkal illeti Joyce formai és technikai innovációit, és cáfolja, hogy a cselekmény „érthetetlen” és „zavaros” lenne, azt hangsúlyozza, hogy, bár az események „Dublinben” (sic!) játszódnak egy bizonyos napon, a könyv az „emberi lét általános érvényű ábrázolását, az életjelenségek megközelítő teljességét” adja.

Ugyanez az univerzalizáló magatartás jellemzi Szentkuthy 1968-ban írt, folyamatban lévő fordítását igazoló, „Miért újra *Ulysses*?” címmel megjelent cikkét (SZENTKUTHY 1968). Az argumentum egészen persze érezhető, hogy a cenzúra kijátszása végett írója csörgősípkát csapott a fejére, hogy repedt tükröt tartson a hivatalos kultúrpolitikának, amely roskadozott ugyan, de még nem vesztette el teljesen az erejét. Az évtizedeken át uralkodó felfogással szemben, amely szerint Joyce művészete dekadens, nihilista, irracionális és formalista, tehát nem érdemel figyelmet, Szentkuthy nyomatékosan kijelenti, hogy az *Ulysses*t érdemes olvasni, mivel „időszerű”, „el nem múló”, „értelmi, társadalmi, egyetemes erkölcsi izgal[mat]” ajánl, és „az egész világ [die ganze Welt] (legalábbis pillanatnyi) értelmes összefoglalása” (274–275). Ami a szöveg ír dimenzióját illeti, megemlíti, hogy az események Dublinban játszódnak, Dublinról azonban annyit tudunk meg, hogy „A kapitalizmusnak ez az iszonyatos temetője – ez a fekete téglás Dublin – éppúgy lehetne Londonban is, ahol a szocializmus legnagyobb teoretikusa élt” (277). Érdemes azonban megjegyeznünk, hogy annak ellenére, hogy összességében a szöveg egyetemességét hangsúlyozza, és Joyce írségét szinte teljesen figyelmen kívül hagyja, azt, „amit Joyce az angol nyelvvel csinál[t]” „a kora középkori, írországi (Joyce őshazája), illusztrált és miniaturált misekönyvek”-hez hasonlítja, ahogy azt Joyce maga is tette.⁷

Árnyaltabban szól Szentkuthy Joyce-ról és az *Ulysses*ről korábbi, közvetlenül Gáspár fordításának megjelenése után írt *James Joyce* című cikkében (SZENTKUTHY 1947). Habár ebben az *Ulysses* *Kirké* fejezetét megidéző, pszichologizáló, orgiasztikus barokk vízióban, mely Joyce-ot „nihilista”, romboló-szintetizáló géniusként jeleníti meg, Szentkuthy számára a lokális még mindig leginkább

⁷ A magyarul Kellsi kódexként, illetve Kellsi könyvként ismert *Book of Kells* maradandó hatásal volt Joyce művészetére. Richard Ellmann említi vaskos Joyce-életrajzában, hogy Joyce a következő tanácsot adta az alkotói válságtól szenvedő Arthur Powernek 1953-ban: „Tanulmányozd a Kellsi kódexet. Bárhova mentem, Rómába, Zürichbe, Triesztbe, mindenhol magammal vittem, és órákig böngésztem finom kivitelezését. Ez a legirebb dolog, amink csak van, és némely egész lapot átívelő iniciálé magában hordozza az *Ulysses* egyes fejezeteinek az esszenciáját. Tulajdonképpen a munkám sok tekintetben hasonlítható a cizellált miniatúrákhoz” (az idézetet saját fordításomban közlöm – G. M.). ELLMANN 1982, 545.

ugródeszka az univerzális felé, a lokális maga több figyelmet érdemel. Szentkuthy azonban Joyce Dublinhoz fűződő ambivalens viszonyát egyértelműen elutasító magatartássá redukálja, mivel szerinte Joyce Dublinja „kiskereskedők, giccshazafiak, ringyók és érzelgős nyárspolgárok vakfal-szürke, szecessziós pokla”, és azáltal, hogy Dublint Joyce így ábrázolja, „örülten élvezi a »nemzetgyalázás« és »hazaárulás« sátáni mérgeét” (SZENTKUTHY 1947, 198). Szentkuthy esszéje alapján azonban nehéz eldönteni, hogy mi is valójában Joyce nemzeti hovatartozása. Miután alaposan feltérképezi, hogy az *Ulysses* milyen pontokon mutat „vérrokonságot” az angol irodalmi hagyománnyal – Joyce pszichológiai realizmusát is az „angol empirizmus”-ból származtatja, és humorát is „jellegzetesen angol vonás[ként]” tünteti fel –, Szentkuthy végül megállapítja, hogy Joyce „gyakorlatias, nagyon is [sic!] józan angol” (194, 196, 201).⁸ Az ír származású író és műve átfogó angolosítását azonban ellenpontozza, hogy alkalmasint Joyce úgy jelenik meg, mint a „legfantasztikusabb látomások kelta énekese”, mint „mélyen, romantikusan, kelta elengedettséggel [...] költő”, vagy mint a „legírországi író”, mivel az „a szörnyű Anti-Mítosz”, amelyet az *Ulysses*-ben megalkotott, és amely „még rendkívülibb mitológia lett, mint a Tristán és a Grál”, Joyce „mítosz-szomjúság[át]” tükrözi, és szövegét a kelta ősművészet „»logikus« folytatásá[vá]” teszi (200, 201, 199).

Szentkuthy ismételten Joyce „kettősségét” hangsúlyozza, melynek két komponensét folyvást faji/nemzeti színezetbe vonja, megidézve ezzel Matthew Arnold angolokról és írekről alkotott birodalmi, faji sztereotípiáit, miszerint az angolokat józanság és gyakorlatiasság jellemzi, míg az írek, mint a kelták általában, híján vannak a realitásérzéknek, a spontaneitás és a képzelőerejük irányítja őket, ez magyarázza mítosz iránti vonzalmukat. Ahogy Vöő rámutatott, az írek/kelták képzelőerő által vezérelt, „a tények zsarnoksága ellen” örökkön „lázkodó” arnoldi sztereotípiája, negatív birodalmi felhangjaitól megfosztva, Magyarországon fontos szerepet játszott az ír írók angolokkal szembeni pozitív nemzeti sztereotipizálásában, különösen a két világháború közötti időszakban (VÖÖ 2009, 153–156). Szerb Antal, aki az arnoldi írkép fő magyar képviselője

⁸ Szentkuthy szerint az *Ulysses* „nagy angol vérrokonsága” a „halandzsás mesekönyvek, melyeknek legbájosabb és legijesztőbb virága az *Alisz a Varázserdőben*” (193); „Joyce a Shakespeare- és Webster-kor igazi gyermeke” (196); „a szavak és képek úgy szövődnek” az *Ulysses*-ben, mint az angol „nagyromantikus líra igazi tündérszivárványai” (193) (épp ezért ironikus, hogy bár cím szerint is említi a *Khubla Kbant* (sic!) mint az *Ulysses* rokonát, elvész nála a *Kaliipszó* fejezetből a Kubla Kán-áthallás, mert nem támaszkodik Szabó Lőrinc magyar fordítására); szerinte Joyce „realizmusában a 17. század angol költőit látjuk viszont” (194); és a „dalbetétek”-ben – amelyekkel „tele van tűzdelve az egész *Ulysses*” és amelyek Szentkuthy szerint a „nonsense rhyme”-okkal hasonlatosak, mivel „akartan hülyék” – valamiféle „ős-angol kettősség”-et lehet felfedezni (197).

volt, *A világirodalom történetében* (1941), a „Kelta Félhomály”-ként fordított *Celtic Twilight* kulturális mozgalom jellemzése során egyértelműen utal Arnoldra (SZERB 1941, 721). Ebben a kulturális kontextusban az, hogy Szentkuthy úgy festi le a széleskörűen sokoldalú Joyce-ot, hogy angol és ír vonásokat képes magában egyesíteni, akár még szubverzív gesztusnak is tűnhet. Azzal azonban, hogy Szentkuthy elemzésében folyamatosan a realizmus, józanság és gyakorlatiaság asszociálódik az angolsággal, és az írek következetesen a képzelőerővel bíró, költői és spontán keltákként tűnnek fel, maguk az arnoldi sztereotípiák érintetlenül maradnak, az *Ulysses* szövegével ellentétben, amely viszont előszeretettel bomlasztja a sztereotipikus gondolkodás minden formáját, többek között Arnold faji sztereotípiáit.

Az, hogy Szentkuthy, Arnold nyomán, keltákként tekintett az írekre, egyértelműen kitűnik *Ulysses*-fordításából is. Míg a forrásszövegben összesen hétszer fordul elő a „kelta” szó főnévi vagy melléknévi funkcióban, háromszor a *Küklopsz* fejezetben, a Kelta Félhomály/Kelta Újjászületés mozgalmat parodizáló passzusokban, Szentkuthynál összesen huszonhatszor. Ez a többlet bizonyos fokig érthető, hiszen például a „Gaelic sports” kifejezést teljesen legitim úgy fordítani, hogy „kelta sportok”. A nyitó fejezetben Buck Mulligan tejesasszonyhoz intézett kérdését – „Is there Gaelic on you?” (*U* 1.427) – azonban már nem lehet úgy visszaadni, hogy „Nem járatos a kelta nyelvben?”, hiszen nincs ilyen nyelv egyes számban. Ennek ellenére Szentkuthy időnként „kelta nyelv”-et fordít ott is, ahol az eredetiben egyszerűen az áll, hogy „Irish language”, míg a *Szkuilla és Kharübdisz* fejezetben Mulligannek a Kelta Félhomály egyik központi drámaíróját, J. M. Synge-et célzó paródiája elején az ír-angol *brogue* szót, amely az ír-angol dialektus pejoratív megnevezése, „kelta hangnem”-ként fordítja. Ilyen nyelvi-kulturális csúsztatások, pontatlanságok mellett Szentkuthy időnként afféle *jolly jokerként* használja a „kelta” szót olyan szavak esetében, amelyeknek semmi köze nincs az írek kelta múltjához, de konkrét ír kulturális jelentéssel bírnak: az ír *caubeen* (rozzant, ütött-kopott fejedő) szót például „kelta kalap”-nak, a szintén írből jött *shillelagh* (furfósbot) jövevényszót pedig „ókelta furkósbot”-nak fordítja. Ezekén túl, a kelta színezet növelése érdekében, időnként önkényesen betoldja a „kelta” jelzőt egy-egy mondatba; például, amikor *A napisten marhái* fejezetet záró rémisztő nyelvi dzsumbujban szereplő egyszerű felszólító mondatot – „And a pull all together” – úgy fordítja, hogy „Most egy kelta kortyot”; vagy amikor a *Küklopsz* fejezet stilisztikai burjánzása arra készíti, hogy a bor szó mellé a „keltagél” nonszensz jelzőt csatolja. A keltásítás legmeghökkenőbb és legönkényesebb példáját a *Próteusz* fejezetben találjuk, ahol Stephen Dedalus játékos óriásalakítását – „Feefawfum. I smell de bloodz odz an Iridzman” (*U* 3.293) – Szentkuthy így fordítja: „Keltakakálta kölyköknek é-érezem vérszagát” (56). Az átdolgozás során minden keltásító félrefordítást, illetve fordítói önkényeskedést elimináltunk.

A partikuláris ír jelenségek homogenizáló keltásítása jól példázza, hogyan kezelte fordításában Szentkuthy Joyce szövegének nyelvi-kulturális specifiku-

mát, egy *Laisztrügónok* fejezetbeli szövegrészlet pedig azt, hogyan kezelte a szöveg történelmi specifikusságát:

– We'll hang Joe Chamberlain on a sourapple tree.

Silly billies: mob of young cubs yelling their guts out. *Vinegar bill*. The Butter exchange band. Few years' time half of them magistrates and civil servants. War comes on: into the army helterskelter: same fellows used to. *Whether on the scaffold high*. (U 8.436–440, kiemelés tőlem – G. M.).

Az impresszionisztikus, töredékes, elliptikus gondolatok a Dublin utcáin sétáló Leopold Bloom tudatfolyamában tűnnek fel. Ahogy elhalad egy rendőrszakasz, majd a Trinity College előtt álló „Tommy Moore huncut uja” mellett, felidézi, hogyan űzték a rendőrök a búrok mellett tüntetőket, többek között őt magát is, mivel a orvosok közé keveredett, aznap (1899-ben egy decemberi napon), amikor az angol politikus és államférfi, Joe Chamberlain – aki egyrészt azért volt az írek körében népszerűtlen, mert ellenezte a *Home Rule* (ír függetlenedési) mozgalmat, másrészt mert mint gyarmatokért felelős államtitkár jelentős szerepet töltött be a második búr háborúban – Írországra érkezett, hogy a Trinity College díszdoktori oklevelét átvegye. Ennek a közelmúltban történt antikoloniális tüntetésnek az emléke idézi fel benne egy korábbi antikoloniális megmozdulásnak, az 1798-as *United Irishmen* (Egyesült Írek) által szervezett, egész Írországra kiterjedő felkelés emlékét, mivel a Vinegar Hill a wexfordi lázadók főhadiszállása volt, és a Vinegar Hill-i csata (a tények ellenére) úgy maradt meg az ír kulturális emlékezetben, mint a végső vereségük színtere (CONNOLLY 2002, 611). Bloom gondolatlánca azonban egyáltalán nem tisztelteljes; sokkal inkább a fiatalkori politikai idealizmus forrófejtű, múltékony voltára reflektál. Elliptikus zárógondolata – „Wether on the scaffold high” – ironikusan nyomatékosítja Bloom cinizmusát, mivel annak a még ma is ismert, „God Save Ireland” (Isten, óvd Írországot!) című politikai balladának az egyik sora, amely politikai és ideológiai szilárdságra, kitartásra buzdít az ír szabadság nevében.⁹

Szentkuthy a következőképpen fordítja a szövegrészletet:

– Joe Chamberlaint az első lámpavasra!

Szájtépő suhancok a pejslijüket rongyra ugatták. Aztán fordítanak egyet a köpönyegen. Nem elveszett gyerekek. Egypár év, és a feléből tanácsnok és főosztályvezető lesz. Kitör a háború, bevonulnak géhásnak, *akik elébb még vérpadra akartak vonulni a világszabadságért* (199, kiemelés tőlem – G. M.).

⁹ Angolul a refrén: „»God Save Ireland!« said the heroes; / »God Save Ireland« said they all. / Whether on the scaffold high / Or the battlefield we die, / O, what matter when for Ireland dear we fall.”

Ebben a fordításában nyoma sem marad a gondolatok töredékességének, impresszionisztikusságának, mivel az elliptikus mondatok sorra teljes mondatokká egészülnek ki. Még meglepőbb azonban az, hogy nem marad nyoma a Vinegar Hill helynévnek sem, vagyis egy mondatra alakul: „Aztán fordítanak egyet a köpönyegen”, ami nemcsak nyomatékosabbá teszi a fiatalkori idealizmus elvesztését, de tudatosabbá is, mint a forrásszövegben. Szentkuthy fordításának a legkülönösebb mozzanata azonban az, ahogyan a populáris kultúrán keresztül közvetített történelmi utalást kezeli. Mivel az előző mondatral összemossa az alluzív fragmentumot, látszólag nem volt tudatában annak, hogy egy dalról van szó. Később viszont, amikor ugyanez a fragmentum felbukkan *A napisten marháí* fejezet végén, illetve az *Eumaios* fejezetben a kifejezés, „on the scaffold high”, ismét felsejlik Bloom egy újabb történelmi eszmefuttatásában, Szentkuthy láthatóan érzékelte, hogy egy intertextuális jelenséggel van dolga, mert ugyanazt a vers- vagy dalrészletnek beillő formulát használja mindkét esetben.¹⁰ A *Laisztrügónok* szövegrészlet fordítása azonban Bloom gondolatának nemcsak a ritmusát változtatta meg, hanem a mondanivalóját is. Egy olyan részlet, amely a forrásműben azt sugallja, hogy az ír emberek az életüket is hajlandók feláldozni az ír szabadságért, a magyar fordításban úgy jelenik meg, hogy az ír emberek készek az életüket adni a „világ szabadságért”. Tehát egy ír történelmi szituáció univerzális méreteket ölt magára a kulturális transzfer során.

Az átdolgozott szöveg restaurálja Bloom gondolatainak ritmusát, a Vinegar Hill helynevet, és kiiktatja az ír áldozathozatal univerzális célját:

– Joe Chamberlaint az első lámpavasra!

Süket népség: egy falka kölyök kiugatja a belét. *A Vinegar Hill*. A Tejtermelő Liga zenekara. Egy pár év, és a feléből tanácsnok és köztisztviselő lesz. Kitor a háború: ripsz-ropsz bevonulnak: ugyanazok a fickók, akik nemrég még. *Akárha vérpadon* (160, kiemelés tőlem – G. M.).

Az elliptikus zárógondolat – „Akárha vérpadon” – persze nem képes betölteni azt a szemantikai/szemiotikai funkciót, mint a forrásszövegben; viszont a 19. századi hazafias költészetet megidéző formája és regisztere, illetve az, hogy az átdolgozott fordítás következetesen ugyanazt a formulát használja a kifejezés szövegbeli megjelenései során, egyértelműen azt sugallja, hogy az olvasónak egy allúzióval van dolga.

Nem kevésbé ironikus az a tény, hogy míg Szentkuthy előszeretettel univerzalizálja az ír specifikumot, a fordítási feladatokat túlnyomó többségükben

¹⁰ A *Napisten marháí*ban: „Ha a vérpad magasán” (527), az *Eumaios*ban: „vagy a vérpad magasán” (716).

lokálisan kezeli: vagy azért, mert nem tulajdonít jelentőséget a szöveg egészére kiterjedő, komplex intratextuális viszonyoknak, vagy azért, mert nincs tudomása róluk. Ezzel szöges ellentétben, az átdolgozott fordítás globálisan közelít a szöveghez, és igyekszik minél jobban érzékeltetni annak kulturális másságát. A továbbiakban az átdolgozás folyamatának három kulcsfontosságú dimenziójába kívánok bepillantást nyújtani: 1. hogyan igyekeztünk olyan kulturális referenciákat restaurálni, amelyek sok esetben azért torzultak vagy tűntek el, mert Szentkuthy fordítása mértéktelenebb és következetlenebb, mint az eredeti; 2. hogyan törekedtünk arra, hogy a forrásszövegben helyenként feltűnő sztenderd angoltól eltérő ír-angol nyelvhasználatot a fordításműben a magyar olvasó számára is bizonyos mértékig érzékelhetővé tegyük, illetve a nonszenszből visszahozzuk; továbbá 3. hogyan nyitottunk meg a magyar olvasó számára számos olyan alluzív és szubtextuális csatornát, amelyek a Szentkuthy-fordításban eltűntek.

Topográfiai, történelmi és kulturális referenciák szimptomatikus összekuszálása (és kibogozása)

A legelemibb szinten az átdolgozás Szentkuthy megszámlálhatatlan referenciális – topográfiai, történelmi és kulturális – félrefordításait javította. Sok esetben ezeket egyszerűen információhiány okozta, nem metodológiai vagy interpretációs megfontolásokat tükröznek. Nem lenne fair például Szentkuthy szemére vetni, hogy a „Butler’s monument house” szóösszetételt – amely onnan ered, hogy George Butler és fiainak a zenéboltja a kora 19. század legfontosabb ír történelmi személyiségének, Daniel O’Connellnek Dublin belvárosában állított emlékműve mellett volt – „a Butler-emlékház”-nak fordította,¹¹ mivel ez is egyike annak a számtalan lokális részletnek, amelyek a nem helyiek számára feltérképezetlenek voltak Szentkuthy idejében, és sok esetben mára már a dubliniak körében sem köztudottak. Szentkuthy ír topográfiai ismereteinek hiánya is szült egypár vicces félrefordítást – a Cork megyében lévő Mallow városa például egy kulturális eseményé válik, Munster tartománya kisebb földrajzi egységként tűnik fel, mint Tipperary megye, satöbbi – az ilyen pontatlanságok azonban valószínűleg nem sok magyar olvasót zavartak a hetvenes, nyolcvanas években, hiszen nem léteztek Google-térképek, és feltehetően kevés hazai olvasónak voltak ír földrajzi ismeretei.

Szentkuthy topográfiai gubancai azonban nem mindig tudhatók be információhiánynak. Nyilvánvalóan valami más áll annak a hátterében, ahogyan a *Kalüpszó* fejezetben négy földrajzi nevet magyarra ültet. Kora reggel, a henteshez igyekezve, egy iskola mellett halad el Mr. Bloom, és a nyitott ablakon ke-

¹¹ Az új verzióban: „az emlékmű melletti Butler-ház” (160).

resztül a fiúk földrajzóráról kiszűrődő hangját hallja. Három, Galway megye partjai mellett fekvő sziget nevét skandálják: „Inishturk. Inishark. Inisbofin”, és Bloom gondolatban csatlakozik hozzájuk: „Mine. Slieve Bloom” (U 4.138). Szentkuthy ezt így fordítja: „Fejestudósprimaklasszis rohadt kölykök. Geográfáfya. Enyém. Bloom de Bois” (70). Szentkuthy megoldása azért is meglepő, mert ha esetleg nem volt biztos az ír szavak jelentésében, Gáspár fordítása segítségével lehetett volna, ahol a földrajzi nevek változatlanul szerepelnek. Mivel Bartos Tibor, ritka kivételt képezve, ebben az esetben már kiiktatta a forrásszövegben lévő információ groteszk torzítását, nekünk egyedül egy elírást kellett javítanunk.¹²

Az, ahogy Szentkuthy a fent említett földrajzi neveket kezeli, hogy vulgariálja Bloom gondolatát, markáns példája annak, hogy az általa létrehozott fordításmű több szempontból mértéktelenebb – obszcénebb, szkatologikusabb és blaszfémabb –, mint a forrásmű.¹³ Egyértelműen ez a tendencia nyilvánul meg a számára homályos értelmű kulturális referenciák esetében. Stephen Dedalus *Nesztór* fejezetbeli elmélázását – „His mother’s prostrate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode” (U 2.143) – például így fordítja: „Az anyja kinyújtott testét tüzes Szt. Kolumbán bigott hitőrületben meglovagolta” (35). Gáspár változata ez esetben nem sokat segített volna, mivel nála Szent Kolumbán „rálépett anyja elterült testére” (21). Az új fordításban, az alakját övező legendák fényében, lefoszlik a kora középkori ír szentről mind a fizikai kegyetlenség, mind a vérfertőzés vádja: „A lángelelkű Kolumbánusz szent hitbuzgalmában az anyja földreomlott testén is keresztüllépett” (32).

Szintén szimptomatikus, hogy Szentkuthy inkonzisztens módon kezeli a visszatérő, többször előforduló kulturális referenciákat, hiszen egész fordítására jellemző a többé-kevésbé megértést gátló szerkezeti következetlenség, amely nagyban abból adódik, hogy lokálisan kezeli a megoldandó feladatokat. Kappanyos András már két évtizeddel ezelőtt felhívta a figyelmet jó pár ilyen esetre: például, hogy Szentkuthy a történelmi „Skin-the-Goat” álnevet különböző fejezetekben különbözőképpen fordítja: az *Aiolosz* fejezetben „Gáláns Gida”-ként, az *Eumaiosz* fejezetben pedig „Kecskenyúzó”-ként, és Bartos ezeket változatlanul hagyta. Az átdolgozás során rengeteg efféle következetlenségtől szabadult meg a szöveg, melynek eredményképpen a fordításműben gyakran új értelmezési lehetőségek nyíltak meg. Lássunk erre egy példát: „The man that got away James Stephens” afféle lebegő jelölőként funkcionál a for-

¹² Bartosnál „Inishturk” szerepel „Inisturk” helyett. A továbbiakban csak akkor utalok Bartos átdolgozására, ha különbözik Szentkuthy fordításától.

¹³ Ahogy Kappanyos 1998-ban rámutatott, Szentkuthy ugyanazt a sokkhatást akarta 1974-ben fordításával elérni, amelyet Joyce szövege 1922-ben produkált. Lásd KAPPANYOS 1998. Lásd még GULA 2011, amelyben többek között azt vizsgálom, hogyan változott meg Bloom jellemrajza Szentkuthy fordításában.

rásszövegben, mivel különböző fejezetekben különböző karakterekkel asszociálódnak: a „Küklopszban” a polgártárssal, a „Kirkében” Bloommal, és a „Kalüpszóban” Bloom gondolataiban, kissé módosult formában egy ismeretlen jegyárushoz kötődik – „Chap in the paybox there got away James Stephens, they say” (U 4.490). Az, hogy egy ír történelmi esemény, a 19. századi ír feniánus – terrorista eszközöket is alkalmazó nacionalista – mozgalom alapítójának, James Stephensnek a Richmond börtönből való megszöktetése különböző karakterek „hőstetteként” jelenik meg, megidézi Joyce egyik vesszőparipáját, a történelem és a pletyka összefonódását, amely a *Finnegans Wake*-ben még markánsabban dramatizálódik. Szentkuthy azonban kétszeresen is ellehetetleníti Joyce játékát azáltal, hogy nem ugyanúgy fordítja a három kontextusban ugyanazt a szintagmát, továbbá azáltal, hogy a *Küklopsz* fejezetben félrefordítja a mondatot: „A kasszában az a pofa segítette meglógni James Stephenst” (82), „Aki elindította pályáján James Stephenst” (393), „Ez az ember szöktette meg James Stephenst” (579). Az új fordítás a forrásszöveg értelmezési lehetőségét a magyar olvasó számára is megnyitja, azáltal, hogy mind a három szöveghelyet következetesen ugyanúgy fordítja: „A pénztáros fickó szöktette meg James Stephenst, állítólag” (69), majd Bloommal és a polgártárssal kapcsolatban: „Íme az ember, aki megszöktette James Stephenst” (305, 441).¹⁴

Szentkuthy következetlenségei persze nem mindig járnak ilyen súlyos következményekkel. Lehetetlen például más nyelvekre átültetni egy olyan specifikusan ír történelmi fogalmat, mint a *Wild Geese* (Vadludak). Azokat az ír emigránsokat hívták így, akik a 18. század folyamán elhagyták hazájukat, hogy külföldi, főleg a spanyol, francia és osztrák hadseregben szolgáljanak. Ennek ellenére, ha a fordítók következetesen ugyanazt a megjelölést használják, legalább sejtethetik olvasóikkal, hogy a célnyelvben létrehozott jelölő nem állatokra vonatkozik, hanem kulturális jelentőséggel bír. A „wild goose” (vagy többes számban „wild geese”) fogalom négy különböző kontextusban tűnik fel az *Ulysses*-ben, Szentkuthynál pedig a következő módon: „vadmadár” (52), „Vadkacsák” (162), „mi, a világ vándormadarai” (411) és „vadkacsa” (665). Bartos megpróbálta korrigálni a helyzetet, de, ironikus módon, inkább rontott rajta, mert két helyen bevezette a forrásszöveg jelölőjéhez közelebb álló „Vadlúd” (53), illetve „Vadludak” (169) megjelölést, de a másik két esetben megmaradt a „vándormadár” és a „vadkacsa”. Az új fordításban következetesen „Vadlúd” vagy „Vadludak” szerepel, melynek jelentését majd egy jegyzet magyarázza.¹⁵

¹⁴ 1998-as cikkében Kappanyos is ír erről a következetlenségről, de nem az interpretatív következményeiről.

¹⁵ Szentkuthy legmeghökkenőbb kulturális következetlensége, hogy egy fejezeten belül ellentétes jelentésekkel fordítja a „shoneen” megnevezést: először mint „angolnyalók” (386), a „shoneen games” összetétel fordításakor pedig mint „kelta játékok” (393). Az új verzióban ugyanaz a szó szerepel: „anglomán” (300, 305).

További történelmi és kulturális gubancokhoz vezet, hogy az általános tendenciától eltérve, Szentkuthy időnként megpróbálja a szöveg kulturális specifikusságát hangsúlyozni. Ennek jó példája, amikor a *Küklopsz* fejezetben Alf Bergan hitetlenkedő szavait – „Sure I’m after seeing him not five minutes ago, says Alf, as plain as a pikestaff” (U 12.323) – így fordítja: „Mérget veszek rá, hogy őt láttam az elébb, talán öt perce sincs – mondja Alf –, *életnagyságban, mint Parnell szobrát*” (373, kiemelés tőlem – G. M.). A megoldás kreatív, tökéletesen illik az ír történelemmel átítatott szöveggörnyezetbe, viszont bevezet a szövegbe egy anakronizmust, mivel 1904-ben, amikor a regény cselekménye játszódik, a Parnell-szobor, amely ma is az O’Connell Streetet koronázza, még nem állt, csak a talapzatát avatták fel.¹⁶ Az átdolgozott verzió ezért kiiktatja a leleményes Parnell-idiómát.

Ezt magyarítsd meg: az ír-angol fordítása

Az eddigiek alapján a Szentkuthy-fordítás átdolgozása komplikációmentes folyamatnak tűnhet. A képlet azonban bonyolódik, amint nyelvi struktúrákba ágyazott kulturális sajátosságokkal van a fordítónak dolga. Mint ismeretes, Joyce szövegeinek az írsége az ír-angol nyelvhasználatban is megnyilvánul, különösen az *Ulysses*-ben és a *Finnegans Wake*-ben.¹⁷ Az ír sziget brit gyarmatosítása eredményeképpen létrejött ír-angol dialektus markánsan különbözik a sztenderd angol nyelvhasználattól, leginkább azért, mert magán viseli az ír nyelv dús lerakódásait. Az ír-angol szintaktikai sajátosságai/furcsaságai gyakran az ír nyelvi struktúrákat megőrző tükörfordítások eredményei. Ennek leggyakoribb megjelenési formája a (gyakran idiomatikus) prepozíciós szerkezetek használata, mint például a *Küklopsz* fejezetben a polgártárs kutyaéhoz intézett kérdése, „What’s on you, Garry?” (U 12.704), amely az ír *Cád is agat?* tükörfordítása. Az *Ulysses* egészében az írből származtatható prepozíciós szerkezetek jelzik leggyakrabban az ír-angol nyelvhasználatot (WALES 1992, 15). Az ír-angol dialektus továbbá nem homogén, az északi és déli változatok mellett, a déli változaton belül megkülönböztethetőek egymástól „vidéki” és „városi” nyelvváltozatok; az előbbi a városi lakosság szemében sokáig magán hordta a társadalmi alsóbbrendűség stigmáját. A dublini nyelvhasználaton belül további szociolektusok különülnek el, melyeknek bizonyos válfajai a vidéki nyelvhasználattal mutatnak közös vonásokat (WALES 1992, 7–8, 11). Az *Ulysses* nyelve dramatizálja az egyféle ír-angol

¹⁶ A talapzatot 1899-ben fektették le, magát a szobrot 1911-ben emelték. HILL 1998, 142.

¹⁷ Katie Wales szerint az ír-angol nyelvi gazdagsága és hibriditása nagy szerepet játszott Joyce kivételes nyelvi kreativitásában, amely a *Finnegans Wake* „egyetemessé lett ír-angol” nyelvében tetőzött. WALES 1992, 33.

sokféle nyelvváltozatát, a vidéki, népies nyelvhasználatot főként parodisztikus formában, mellyel a Kelta Újjászületés identitásépítő művészeti mozgalmának azt a törekvését karikírozza, hogy a parasztság, a folk nyelvét kívánta az ír nemzet autentikus nyelveként feltüntetni.

Ezeknek a nyelvi aspektusoknak a magyarra való átültetése dilemmák sorát jelenti a fordító számára, hiszen annak ellenére, hogy a magyar nyelvnek is léteznek regionális változatai, a legtöbb nem válik el olyan markánsan a sztenderd nyelvhasználattól, mint ahogy az ír-angol legtöbb változata eltér a sztenderd angoltól. Továbbá, ha a fordító egy bizonyos nyelvjárásra támaszkodna, félrevezető kulturális konnotációkat és áthallásokat vezetne be a szövegbe. Ezt a csapdát, ahogy John McCourt nemrégiben megjegyezte, maga Joyce is elkerülte, amikor Triesztben a helyi Nicolò Vidakovichcsal J. M. Synge *Riders to the Sea* című drámáját – amely magyarul *Szírti lovasok* címmel jelent meg Göncz Árpád fordításában – olaszra fordította.¹⁸ Így tehát, ha a fordító tudatában is van, hogy az *Ulysses* nyelvének mely dimenziói mutatnak ír-angol vonásokat, a dilemmák nem feltétlenül tűnnek el. Ennek ellenére ez a tudatosság azért fontos, mert megnyithatja a motivált leleményesség kapuit.

1947-es Joyce-tanulmányának tanúsága szerint Szentkuthy nem ismerte az ír-angol nyelv alapvető jegyeit. Ezt bizonyítja, hogy miközben Joyce különös mondatalkotását ecseteli, egy olyan tőmondatban, amely az ír-angol egyik legáltalánosabb vonását, a sztenderd angol szintaktikai viszonyainak inverzióját tükrözi – „Innocence that is” (*U* 11.298), tűnődik Mr. Bloom a *Szírének* fejezetben –, Szentkuthy nem a nyelvi másság kifejezését, vagy a Fritz Senn által „mentális grammatiká”-nak nevezett jelenséget látja,¹⁹ hanem a következőképpen jellemzi: „Bloom egyetlen *innocence that is* féle morfondírozásában, nyelvtanilag benne van az aszfalt-senki minden álmos közönségessége” (SZENTKUTHY 1947, 204). Annak ellenére, hogy Szentkuthy kommentárja vulgarizálja Bloom teljesen ártalmatlan morfondírozását, a mondat cikkbeli fordítása – „Ártatlanság, mármint” – érzékelteti a nyelvi másságot, és helyenként igaz ez Szentkuthy későbbi fordítására is.²⁰ Számptalan esetben azonban a sztenderd angoltól eltérő ír-angol nyelvhasználatot, vagy az olyan szöveghelyeket, amelyekben Joyce játékosan reflektál az ír-angol sajátosságokra, vagy sztenderd magyar szerkezetekkel, vagy félre-, időnként pedig nonszensznek fordítja.

¹⁸ McCOURT 2000, 135. Corinna del Greco Lobner ellenben toszkán idiómákat és szólásokat azonosított be Joyce és Vidakovich Synge-fordításában (idézi WAWRZYCKA 2010, 80).

¹⁹ Senn mentális grammatikán (*mind grammar*) azt érti, hogy Joyce mondatainak felépítése gyakran dramatizálja magát a gondolkodás, percepció folyamatát.

²⁰ Nem igazán világos, hogy később, saját fordításában, miért választ egy sokkal kevésbé sikeres megoldást: „Ártatlanság az az” (325).

Legjobban ezt az ír-angol minden változatában jelen lévő „What’s on you, Garry” típusú prepozíciós szerkezetek fordítása példázza. Szórványosan az egész *Ulysses*-ben megtalálhatóak, de legnagyobb koncentrációban a tematikusan és nyelvi szempontból is legirebb *Küklopsz* fejezetben fordulnak elő, különösen az elbeszélő kijelentéseiben. Ezen túl, Mulligan és Stephen is ezen a nyelvi formulán keresztül világít rá játékosan a Kelta Újjászületés képviselői által ünneptelt ír-angol nyelvi másságára. A nyitó fejezetben Mulligan az alábbi bohóckodó kérdést intézi a tejesasszonyhoz, aki az ír-angol vidéki változatát beszéli ugyan, de tolmácsra van szüksége ahhoz, hogy az angol Haines hozzá intézett ír mondatait megértse: „Is there Gaelic on you? (U 1.427) (szó szerint: Van rajtad ír?), ami tükörfordítása az ír *An bhfuil Gaeilge agat?* kérdő mondatnak. Később, a *Szkiilla és Kharübdisz* fejezetben – amelynek egyik fő tematikai eleme a Kelta Újjászületés mozgalom –, Stephen Dedalus gondolatban a következő, prepozíciós szerkezetektől túltengő gunyoros fordítási gyakorlatra invitálja a jelenlevőket: „*Ta an bad ar an tir. Taim in mo shagart. Put beurla on it, littlejohn*” (U 9.365).²¹

A nyelvi másság, amelyet a prepozíciós szerkezetek hordoznak a forrásszövegben, gyakorta nem érzékelhető Szentkuthynál. A „What’s on you, Garry?” kérdő mondatot például a legkevésbé sem szokatlan, kollokvialis kifejezéssel fordítja: „Na mi az, Garry?” (387). Ebben az esetben, illetve olyan helyeken, ahol nem láttuk kellően indokoltnak, nem bolygattuk Szentkuthy fordítását.²² Időnként azonban, ahol nagyobb volt a tét, az átdolgozás során igyekeztünk a nyelvi másságot érzékeltetni, gyakran a szó szerinti fordítás eszközét alkalmazva. Erre egy példa, hogy míg a narrátor burjánzó, ízes ír-angol kifejezéseinek egyik gyöngyszemét – „I’ve a thirst on me I wouldn’t sell for half a crown” – Szentkuthy úgy fordítja, hogy „elhagy a szomjam” (367), addig az új változat egy nyelviileg szokatlanabb utat választ: „Akkora szomjúság van rajtam, hogy fél koronáért se adnám” (287).

Még nagyobb a tét Mulligan és Stephen tudatos ír-angol mimikrije esetében, Szentkuthy azonban Mulligan tejesasszonyhoz intézett kérdéséről teljesen lefosztja az idegenséget: „Nem járatos a kelta nyelvben?” (19); Stephen *Szkiilla és Kharübdisz* fejezetbeli gondolata – „Put beurla on it, littlejohn” – pedig így

²¹ Az ír mondatok angolul: „The boat is on the land. I am a priest.” Magyarul: „A csónak a szárazföldön van. Pap vagyok”. Az első mondat nagyon hasonlít O’Growney atya kezdő szintű ír nyelvkönyvének (*Simple Lessons in Irish*) egyik példamondatához. Lásd GIFFORD–SEIDMAN 1989, 217. A *Stephen Heróiban* Stephen O’Growney atya könyvéből próbál írül tanulni. *Bearla* írül „angol nyelv”-et jelent.

²² Érdekes eljátszani a gondolattal, hogy a kérdést lehetett volna úgy is fordítani: „Mi jött rád, Garry?”, mert ez tükrözné az angol kérdés ír struktúráját. Ugyanakkor ez a verzió sem tudná érzékeltetni a kérdés másságát.

hangzik nála: „Ken Yed O Fol Ro Oets Poets” (239), ami reprodukálja ugyan a megelőző értelmes ír mondatok egyszótagú struktúráját, de az értelmet nonszenszre váltja.²³ Az átdolgozott verzió újra értelemmel tölti meg Stephen észrevételét, úgy sugallja idegenségét: „Ezt anglítsd meg, Littlejohn” (191); Mulligan kérdése pedig hosszas fejtörések eredményeképpen így hangzik: „Hát nem él a gael nyelvvel?” (20). A kérdés nyilvánvalóan nyelvi invenció, de idegenségében mégis ismerős, és a lelemény kétszeresen is motivált. Egyrészt mert a magyar ember sok mindennel él, még ha a nyelv esetében nem is használatos a kifejezés, másrészt mert a kérdés megidéri a magyar nacionalizmus egyik alaptételét, „Nyelvében él a nemzet”, ami igen rezonáns egy olyan jelenetben, amely többszörösen iróniával átítatott módon reflektál az ír nyelv anomáliákkal teli helyzetére a századforduló ír társadalmában.

A Szentkuthy által végrehajtott kulturális transzfer során a tejesasszony-jelenetben nemcsak Mulligan bohóckodó kérdése veszíti el nyelvi másságát, hanem a tejesasszony vidéki ír-angol kijelentései is – „*Is it French you are talking, sir?*”, „I’m told it’s a *grand language by them that knows*” (U 1.425, 434), kiemelés tőlem – G. M.) – pedig ezek fontos szerepet játszanak a jelenet iróniát iróniára halmozó bonyodalmaiban. Az ír kontextushoz hasonlóan a 19. századi magyar kulturális nacionalizmus is úgy tekintett a népi kultúrára/folklórra, mint az autentikus nemzeti identitás hordozójára. Ennek ellenére a tejesasszony kijelentéseit Szentkuthy szinte teljes egészében irodalmi regiszterben tolmácsolja – „Uram, franciául beszél?”, szólítja meg az asszony az írül beszélő angolt –, csak egy ponton vezet be egy népies vonást, amikor az ír nyelvvel kapcsolatban megállapítja: „Hallottam olyanoktól, akik ismerik, hogy *csoda* egy nyelv” (19, kiemelés tőlem – G. M.). Az új verzió ad egy határozottan népies jelleget a tejesasszony beszédének, anélkül, hogy az egy konkrét tájegységet idézne meg: „– Francia a beszédje az úrnak?” „Hallottam pedig mán azoktól, akik beszélnek, hogy csuda egy nyelv az” (20).²⁴

Más jellegű problémával találja szemben magát a fordító, amikor a vidéki, népies ír-angol nyelvhasználat parodisztikus célt szolgál az *Ulysses*ben. A *Szkiilla és Kbarübdisz* fejezetben, Mulligan, nem sokkal azután, hogy Shakespeare-t úgy definiálja, mint „Az a pofa, aki úgy ír, mint Synge” (195), egy Synge-paródiába ágyazva hánytorgatja fel Stephennek, hogy nem tartotta a szavát, ő és Haines hiába vártak rá a Ship nevű pubban. Szentkuthy nyilvánvalóan szabadon engedte művészi képzeletét a szövegrész fordításakor, mivel

²³ Az első ránézésre teljesen értelmetlen hangkavalkád egy nonsense-rhyme-ra emlékeztet: „Kenjed a falra, ecc-pecc”.

²⁴ Ahogy Takács Ferenc egy szóbeli beszélgetésben rámutatott, egy ponton az új változat is következetlenné válik a tejesasszony beszédét illetően, mert érintetlenül hagyta Szentkuthynak egy mondatát. A mondat – „Gondoltam, hogy írül beszél” – valóban túl irodalmi a tejesasszony többi megnyilvánulásához képest.

verziója, stílusát, regiszterét és értelmét tekintve, alig van köszönőviszonyban a forrásszöveggel. Az, hogy a „brogue” terminust „kelta hangnem”-nek fordította, a legártalmatlanabb beavatkozása. Érdemes megjegyeznünk azonban, hogy a hatvanas-hetvenes években Mulligan paródiájának célpontja alig volt ismert Magyarországon. Jóllehet az első Synge-fordítás már 1925-ben megjelent *Halotti tor* címmel (*The Shadow of the Glen*, ford. Kosztolányi Dezső), a többi drámáját csak az 1960-as években kezdték el kiadni magyarul, és csak az 1980-as években, tehát Szentkuthy *Ulyssese* után kezdték el darabjait – különösen *A Nyugati világ bajnokát* (*The Playboy of the Western World*, ford. Ungvári Tamás, 1960) és *A szentek kútját* (*The Well of Saints*, ford. Göncz Árpád, 1986) – a magyar színházak rendszeresen játszani.²⁵

Elméletileg tehát a mai fordítók könnyebb helyzetben vannak ezzel a feladattal kapcsolatban, a gyakorlatban azonban ez mégsem így van, ugyanis az elmúlt néhány évtizedben hazánkban jelentősen átalakult a Synge stílusáról alkotott kép, és nem olyan irányban, amely segítené az *Ulysses*-fordítót. Vegyük például Synge Magyarországon legismertebb, *The Playboy of the Western World* című drámáját. 2004-ben, a darab színpadra állítása előtt, a Bárka Színház azal bízta meg a nyelvész, költő, műfordító Nádasdy Ádámot, hogy fordítsa újra, mert a korábbi, Ungvári Tamás-féle fordítás nyelve túl archaikusnak bizonyult. Habár a Nádasdy-fordítás már mentes a félrefordításoktól, amelyek szép számmal előfordulnak Ungvárinál, az új fordítás attól a népies, archaikus nyelvi színezettől is mentes, amely a forrásszöveg sajátja, és amely Mulligan paródiájának elsődleges célpontja. Így hát az új fordítás, anélkül, hogy a magyar Synge-fordításokra támaszkodna, egyrészt lehámozta róla a nonszenszt, másrészt pedig kölcsönzött neki egy Mulliganre jellemző regiszterváltásokkal fűszerezett archaikus, népies színezetet. (Lásd a tanulmány végén a *Függeléket*).

Az *Ulysses*-fordító megint más jellegű dilemmákkal néz szembe, amikor a kollokvialis, ír-angol és mára már gyakran használaton kívüli szleng elemeket elegyítő, az *Ulysses Küiklopsz* fejezetében különös elevenséggel megidézett dublini beszélt nyelvet kell megmagyarítani. Kétségtelen, hogy Szentkuthy legalább olyan vajt fülű volt, mint Joyce, mégis az, ahogyan a fejezetnek ezt a dimenzióját átültette magyarra, sok szempontból korrekcióra szorult. Ez nem vonatkozik arra, ahogyan az írott diszkurzusokat parodizáló, a fejezet elbeszélőjének szóbeli narrációjával váltakozó szövegrészeket fordította, mivel azok esetében a stilisztikai jegyeket túlnyomórészt remekül megragadta, még ha néha szükség is volt tartalmi korrekcióra. A kocsmabeli történeteket bárdolatlan ír-angolsággal lefestő, egyes szám első személyű elbeszélő szóbeli meséje tekintetében azonban az az alapvető probléma, hogy a forrásszöveggel ellentétben

²⁵ Synge magyarországi recepciójáról lásd KURDI 2007, továbbá KURDI 2012.

Szentkuthy nem teremtett számára stilisztikailag konzisztens hangot. Legnyilvánvalóbban abban jelenik ez meg, hogy a vég nélkül ismétlődő „says I” fordításában hol „mondok”, hol „mondom én”. A narrátor beszédének stilisztikai egyenetlensége abban is tetten érhető, hogy időnként választékos szavak vesyülnek a főként iskolázatlan, kollokvialis regiszterébe.²⁶ Ennek az ironikus inverze, hogy Szentkuthy időnként lejjebb hangolja más karakterek mondandójának a regiszterét, különösképpen Bloomét, aki ebben a fejezetben sztenderd angolt beszél – amely kirekesztettségének, másságának nyelvi dramatizálásaként is értelmezhető –, annak ellenére, hogy más fejezetekben kijelentései és gondolatai ír-angol jegyeket mutatnak.²⁷

Az átdolgozott változat az elbeszélőnek stilisztikailag konzisztens hangot ad, minden „says I” szókapcsolatot a sztenderd nyelvhasználatól eltérő „mondok”-kal fordít, és Szentkuthytól eltérően ugyanazt a kollokvialis formulát használja a narrátor ír-angol/színpadí ír közbevetéseire: „Arrah” („A fenébe is”) és „Begob” („A hétszázát”). Szintén restaurálja a narrátor legmarkánsabb stilisztikai jegyét. A forrásszövegben hatvannégyszer fordul elő a „bloody” szó elbeszélésében, Szentkuthy ezt állandóan variálja. Az új verzió a „rohadt” jelzőt használja, mert beleillik szinte minden szöveggörnyezetbe, és a narrátor alpári-ságát azáltal is hangsúlyozza, hogy a szájából elhangzó „says he” szókapcsolatot következetesen a nem sztenderd, fonetikus „aszongyá”-nak fordítja, illetve, hogy „és” helyett – amely a narrátor történetészövésének ír-angol jellegéből adódóan igen gyakori eleme – köztöszóként az „oszt” és a „meg” szavakat használja.²⁸

²⁶ Néhány példa: „a goodlooking sovereign” (U 12.208) Szentkuthynál „egy nyájasarcú arany” (369); a „But he might take my leg for a lamppost” (U 12.702) nála „De feltételezhetem, hogy a lábamat lámpaoszlopnak nézi” (386). Időnként a „says I” is variálódik: „szabadkozik”, „tódítja”, „érdeklődik”.

²⁷ A Bloom szájából elhangzó semleges „that little matter” (U 12.1134) Szentkuthynál „piszlicsáre dolog” (402), az új verzóban „csekélység” (312). Bloom azt mondja Mr Breenről: „cruel for the wife having to go round after the old stuttering fool” (U 12.1061). Szentkuthy fordításában: „rettenetes dolog az asszonymak így együtt járnai a bolondját ezzel a hebegő hólyaggal” (399), az átdolgozott változat Bloom részéről több együttérzést sugall: „rettenetes dolog az asszonymak, hogy a dadogó bolondja után kell járnai” (310).

²⁸ Például: „So Joe starts telling the citizen about the foot and mouth disease *and* the cattle traders *and* taking action in the matter *and* the citizen sending them all to the rightabout *and* Bloom coming out with his sheepdip for the scab...” (U 12.831). Szentkuthynál: „Azzal Joe rákezdai a polgártársnak is a száj- és körömfájást *és* a marhakupeceket, *és* hogy intézkedni kell az ügyben *és* a polgártárs az egész csürhét az anyjuk örömébe irányítja, *és* Bloom előjön a birkafürdőkről az ótvar ellen...” (391). Átdolgozott változat: „Azzal Joe rákezdai a polgártársnak a száj- és körömfájást *meg* a marhakupeceket, *meg hogy* intézkedni kell az ügyben, *oszt* a polgártárs elküldi mindet melegebb éghajlatra, Bloom *meg* jön a birkafürdőivel a takonykór ellen...” (304).

A narrátor továbbá az átdolgozott verzióban következetesen kollokvialis regiszterű szavakat használ, választékos szavak csak akkor vegyülnek közéjük, ha mások szavait visszhangozza. Az új kiadás ugyanakkor eliminálta azokat a durva nyelvtani hibákat, amelyek időnként Szentkuthynál megjelentek, nemcsak a narrátor beszédében, hanem másokéban is. Habár jogos a felvetés, hogy általában nem szerencsés a sztenderdtől eltérő nyelvhasználatot nyelvtanilag hibás elemekkel érzékeltetni (MIHÁLYCSA 2009, 185), mivel ez a másság érzékeltetése helyett értékítéletet implikál, a „Küklopsz” narrátora esetében enyhébb nyelvtani hibák bevezetése teljesen indokolt, hiszen az, ahogyan a kocsmabeli eseményeket és a többi szereplőt lefesti, a forrásmű esetében is egy faragatlan, mindenkit és mindent rossz színben feltüntető szereplő benyomását kelti az olvasóban.

Az új változat alaposan átgúrta a *Küklopsz* fejezet dialógusait is, mivel az írángol és a szleng nyelvi energiáitól pezsgő eredetivel ellentétben Szentkuthy fordítása gyakran nem tudta megidézni hihető módon a kollokvialis szituációt. Nem szerencsés például az angol pohárköszöntő: „More power, citizen” (U 12.1502) a magyarra szinte szó szerint átültetni, „A hatalmadra, polgártárs” (415), ahogy Szentkuthy tette, mert ahelyett, hogy kulturális másságot közvetítene, a rossz fordítás benyomását kelti. Az átdolgozás által jelentősen nőtt a kocsmabeli dialógusok idiomatikus, motiváltan metaforikus jellege, Szentkuthy valószerűtlen pohárköszöntőjét például a hihetőbb „Erő-egészség, polgártárs” váltotta fel (304).

Jóllehet a pohárköszöntő esetében, mint láttuk, a szó szerinti fordítás nem járható út, az átdolgozás során mégis eredményesen használtuk ezt a módszert a nyelvi másság, illetve a kulturális specifikusság érzékeltetése, megőrzése végett. Ennek egyik legszemléletesebb példája, amikor a narrátor – azt követően, hogy a polgártárs megjövendöli az ír kereskedelem feltámadását – egy angol-ír mondáson keresztül ad hangot szarkazmusának: „Cows in Connaught have long horns” (U 12.1312). Míg Szentkuthy domesztikálja a narrátor lesajnáló megjegyzését, és ezzel megváltoztatja a jelentését: „És közben már az öregapám is tudta, amiket beszél”; addig az új verzió a szó szerinti fordítást választja: „Connachtban meg hosszú a tehének szarva” (316), amely inkább sugallja hitetlenségét, semmint kimondja.²⁹

Több olyan szleng szó és kifejezés esetében is ezt az utat választottuk, amelyek jelentése mára már a mai ír olvasó számára sem világos, inkább csak sejtik, mint értik a burkolt célzást. A megkérdezett angol, amerikai és ír nemzetiségű Joyce-kritikusok közül egy sem tudta megmondani, mit jelent például a narrátor életbölcössége: „That explains the milk in the cocoanut *[sic!]* and absence of hair on the animal’s chest” (U 12.996), miután világos lett számára,

²⁹ A persze szó betoldásával még inkább lehetett volna segíteni az olvasónak: „*Persze* Connachtban meg hosszú a tehének szarva.”

hogy Boylan az északi koncertturné megszervezése közben megszer(ve)zi majd Bloom feleségét, Mollyt is. Leginkább a kontextus ad szexuális töltetet a nyelvi fordulatoknak. Szentkuthy megpróbálta domesztikálni őket, és így, ironikus módon, mindkét esetben elvész a szexuális célzás: „mindjárt tudni, hol van a kutya eltemetve, s a rák miért nem megy a vetésre” (397).³⁰ A szó szerinti, nyelvi idegenséget bevezető fordítás restaurálta a burkolt szexuális célzást: „hát így már érthetőbb, hogy kerül tej a kókuszdióba, meg hogy mért nincs az állat hátsán szőr” (308).

„*De akkor elvész az utalás*” (vagy mégsem?)

Végül az *Ulysses*-fordítás egy olyan vetületébe kívánok bepillantást nyújtani, amely sok esetben éppoly zavarba ejtő, mint az ír kulturális közeg nyelvi sajátosságainak kezelése. A Joyce műveire jellemző kiterjedt intertextualitásnak jelentős az ír dimenziója, mint ahogy a korábban vizsgált Synge-paródiából is kiderült. Számtalan olyan referencia, allúzió vagy áthallás esetében, amelyek az európai kulturális örökség részét képező szövegeket idéznek meg, mint például Shakespeare darabjai vagy a Biblia, az (európai) irodalmi fordítók a szövegek kanonikus fordításaira támaszkodhatnak.³¹ Az ír kultúrában gyökerező szövegek esetében azonban a magyar fordítók gyakran nem tehetik ugyanezt, mivel vagy nem léteznek a forrásműveknek magyar fordításai, vagy ha igen, az *Ulysses*-be ágyazva nem válnak a felfedezés kapuivá, mert vagy kevésbé ismertek, vagy a 21. század elejére már elfelejtődtek. Az előbbit jól példázzák Dion Boucicault darabjainak, az utóbbit pedig Thomas Moore szelíden patrióta ír melódiáinak (*Irish Melodies*) az *Ulysses*-ben fel-feltűnő áthallásai. Jóllehet Boucicault

³⁰ O. NAGY 1966: „*Itt {ott} van a kutya elásva {eltemetve}* = a) ez itt a bökkenő; b) ez a lényeges, a fontos az egészben; *Hogy a rák a vetésre ne menjen* = kitérő válasz olyan kérdésre, amelyben valaminek az okát tudakolják: nem mondom meg. (nép)”

³¹ Az átdolgozás jelentősen növelte az ilyen lehetőségeket is, mivel számos bibliai és Shakespeare-referencia, -allúzió és -áthallás hiányzott Szentkuthy fordításából. Ez a folyamat sem volt azonban teljesen problémamentes, mivel a fordítócsoporton belül megoszlottak a vélemények azt illetően, hogy melyik bibliafordítást használjuk. Én azt javasoltam, hogy az egyik jóváhagyott katolikus fordításra támaszkodjunk, mivel az *Ulysses* katolikus kultúrában gyökerezik. A fordítócsoport többi tagja viszont ragaszkodott hozzá, hogy Károli Gáspár 1590-es protestáns fordítását vegyük alapul, mondván, ez épült be a magyar irodalmi kánonba. A legtöbb bibliai utalás/áthallás így Károli archaikus nyelvezetű bibliáján alapul. Időnként viszont, amikor a Károli-fordítás nem illett a szövegkörnyezetbe, a katolikus fordításokhoz fordultunk. A Shakespeare-darabok esetében először szintén az archaikusabb nyelvű kanonikus fordításokat használtuk, időnként azonban igen hasznosnak bizonyultak a hozzánk időben közelebb álló újrafordítások.

dramái Joyce idejében igen népszerűek voltak nemcsak Írországban, de Angliában és Amerikában is, és darabjait az ír színházak ma is játsszák, Magyarországon Boucicault gyakorlatilag ismeretlen. Thomas Moore ír melódiái a 19. század folyamán nagy népszerűségnek örvendtek nemcsak a Brit-szigeteken, hanem többek között Magyarországon is, nem kisebb magyar költők fordították őket magyarra, mint Petőfi, Vörösmarty és Arany, de a 21. század elejére Moore költészete Magyarországon már szinte teljes feledésbe merült.

Éppen ezért nincs komoly következménye annak, hogy Szentkuthy szinte az összes Boucicault-referenciát vagy -allúziót félrefordította,³² vagy annak, hogy Thomas Moore melódiáinak áthallásait gyakran nem ismerte fel, és így nem is próbálta a szöveg ritmusával vagy stílusával érzékeltetni, hogy az olvasónak intertextuális jelenséggel van dolga. Jó példa erre, amikor a *Laisztriügónok* fejezetben Bloom az Empire pub és étterem mellett elhaladva felidézi, hogy ezen a helyen volt Pat Kinsella Harp színháza. Ez beindít nála egy asszociációs hullámot, amelyet Thomas Moore egyik, még ma is ismert, „The Harp that Once Through Tara’s Hall” kezdetű melódiáját megidéző alluzív szójáték zár: „The harp that once did starve us all” (U 8.607). Az alluzív szójáték persze lefordíthatatlan, többek között azért, mert a kontextusba feszesen beágyazott – ahogy Joyce szövegeire ez általában jellemző –, ami nem engedi meg, hogy a fordító a magyar olvasó számára egy másik leleménnyel helyettesítse a Moore-idézetre épülő szellemességet. Az új fordítás mégis kicseréli Szentkuthy megoldását: „*Harp Theatre* – attól máig koldulhatnánk” (205), arra, hogy „A hárfá, amely egykoron koldussá tett mindnyájunkat” (165), mivel az emelkedett regiszterű „egykoron” legalább sejteti, hogy Bloom idéz valamit. Ha ez a kis nyom nem elégíti ki az olvasót, egy jegyzetből a jövőben többet megtudhat.

Időnként úgy tűnik, hogy a fordító kievickélhet szorult helyzetéből, mivel az *Ulysses*ben olyan ír írók műveire is találunk utalást, akiknek az életműve magyar irodalmi körökben jól ismert. Ez a helyzet például William Butler Yeats költészetével, és talán a *Who Goes with Fergus* című versével, amelyből Mulligan

³² Bloom a *Laisztriügónok* fejezetben: „Never know who you’re talking to. Corny Kelleher he has *Harvey Duff in his eye*. Like that Peter or Denis or James Carey that blew the gaff on the invincibles” (U 8.441, kiemelés tőlem – G. M.) Szentkuthynál: „Az ember sose tudja, kivel áll szóba. Corny Kellehernek *Harvey Duff a szálfka a szemében*. Mint Peter vagy Denis vagy James Carey, aki beköpte a Legyőzhetetleneket” (199, kiemelés tőlem – G. M.). Mivel Harvey Duff egy rendőrspicli Boucicault *The Shaughbraun* című darabjában, az új fordítás: „Az ember sose tudja, kivel áll szóba. Corny Kellehernek *van egy kis Harvey Duff a nézésében*. Mint az a Peter vagy Denis vagy James Carey, aki beköpte a Legyőzhetetleneket” (161, kiemelés tőlem – G. M.). Egy másik Boucicault-dráma címe, *The Colleen Bawn*, a *Küklopsz* fejezetben a „régmúlt számos ír hősnőnek és hősnőjének” felsorolásában Szentkuthynál mint „A szóke markotányosnő” (368) tűnik fel, de később a narrátor elbeszélésében a *colleen bawn* szókapcsolat „egy egész fészekalja tyukesz”-re változik (386). Az új verzióban mind a két alkalommal „takaros menyecske” szerepel (288, 300).

tudatosan idéz az *Ulysses* nyitó, *Télemakbosz* fejezetében: „And no more turn aside and brood / Upon love’s bitter mystery / For Fergus rules the brazen cars” (*U* 1.239). A fordítónak látszólag egyszerű a feladata, mivel a verset Vas István már magyarra fordította. Szentkuthy ennek megfelelően be is építette saját fordításába a releváns sorokat: „A bronz-szekeret Fergus hajtja itt, / szerelem fájó titkaira hát / el-elfordulva kár gondolnotok”. Az új fordítás azonban tudatosan más utat választott, mégpedig azért, mert azon túl, hogy idéz belőle, Joyce finoman bele is szövi Yeats versét a *Télemakbosz* fejezet szövegébe úgy, hogy a „brood” szó mintegy Ariadné fonalaként szolgál a szövevényben. Mulligannek nyilvánvalóan azért jut eszébe a versrészlet, mert azt tanácsolja Stephennek, hogy ne borongjon folyton – „give up the moody brooding” –, majd az idézett versrészlet által inspirált költői látomás után Stephenről azt olvassuk, hogy megrohanják az emlékek – „memories beset his brooding brain” –, mert a haladók anyjának énekelte a vers megzenésített változatát. Mivel Vas István fordítása nem tette lehetővé, hogy reprodukáljuk ezt a szövegen belüli viszonyrendszert, amelynek Szentkuthynál nyoma sem maradt, az új fordítás inkább az intertextuális szálát szakítja el, hogy követhesse Ariadné fonálát. A Yeats-vers sorainak fordítása így az új verzióban: „*Borongni elfordulva kár / szerelem bús rejtelmén / Mert Fergusé a bronzszekér*”, amely egybecseng Mulligan Stephennek adott tanácsával: „Hagyd ezt a bánatos *borongást*”, illetve azzal, hogy „Stephen *borongó* elméjére rátelepedtek az emlékek” (15, kiemelés tőlem – G. M.).

Hogy kárpótoljuk a magyar olvasókat az elkerülhetetlen ír intertextuális veszteségeikért, az átdolgozott verzió szórványosan bevezet a szöveggörnyezetben motivált, magyar olvasók számára rezonáns allúziókat. A *Szirének* fejezetben például O’Madden Burke jellemzése esetében – „that minstrel boy of the wild wet west” (*U* 11.269) – Szentkuthy enyhe félrefordítását – „az a kis trubadúr a vadvízes nyugatról” (324) – egy olyan megoldás váltja fel, amely megidézi Ungvári Tamás *A Nyugati világ bajnoka* címmel megjelent Syngé-fordítását: „a kis vándorénekes a nyirkos vad *nyugati világból*” (255). A *Küklopsz* fejezet új verziójában pedig feltűnik egy „*Szózat*”-áthallás, amely azt érzékelteti a magyar olvasóval, hogy a szöveg az ír olvasó számára sok esetben még ma is ismert patrióta versektől és daloktól zeng.³³

³³ A *Küklopsz* fejezetben a hős-mártír kivégzésének előkészületeit lefestő leghosszabb paradisztikus passzusban olvashatjuk a következő mondatot: „The learned prelate who administered the last comforts of holy religion to the hero martyr when about to pay the death penalty knelt in a most christian spirit in a pool of rainwater, his cassock above his hoary head, and offered up to the throne of grace fervent prayers of supplication” (*U* 12.611). Az új fordításban: „A tudós főpásztor, aki szentegyházunk utolsó vigaszát nyújtotta a hős vértanúnak, miközben a halálos ítélet végső adóját róttá le, mély keresztényi áhitattal beletérdelt egy pocsolába, reverendája ősz fején, és buzgó imádsággal esedezett a kegyelem trónusához” (298). A *Szózat*-áthallás többszörösen motivált mind a legközvetlenebb szöveggörnyezetében, mind a fejezet tágabb kontextusában.

Időnként egy-egy nem specifikusan írt allúzió átmentése a magyar fordításba nemcsak az intertextuális felfedezés örömét biztosítja az olvasónak, hanem specifikusan írt tematikus rezonanciák felé is megnyithat egy kiskaput. Ahogy korábban már utaltam rá, Stephen Dedalus *Próteusz* fejezetbeli játékos óriásalakítása, „Feefawfum. I smell de bloodz odz an Iridzman” (*U* 3.293), Szentkuthynál: „Keltakakálta kölyköknek é-érzem vérszagát”. Ez a jól hangzó, alliteráló, nonszenszbe hajló megoldás azt sugallja, hogy Szentkuthy nem volt tudatában annak, hogy Stephen szójátéka intertextuálisan motivált, mivel megidézi a Brit-szigeteken jól ismert, „Fee-fi-fo-fum, / I smell the blood of an Englishman” kezdetű gyerekverset, és szintén feltűnik az *Égigérő paszuly* mese angol változatában (*Jack and the Beanstalk*). Továbbá a vers első két sora, kissé módosult formában, szintén feltűnik Shakespeare *Lear király*ában, amely az *Ulysses Próteusz* fejezetének különösen fontos intertextusa: „Fie, foh, and fum! / I smell the blood of a British man” (III. 4). Akkor hangzik ez el a tébolyodott, földönfutó Szegény Tamásnak álcázott Edgar szájából, miután a viharban találkozik a „szegény száműzött” Learrel.³⁴ A Lear-áthallás tökéletesen illik Stephen óriásalakításába, mivel nem sokkal korábban a Vadlúd Kevin Egan körül járnak gondolatai; felidézi, hogyan él a „víg Páriban” „szeretetlen, hazátlan, nőtelen”, tehát hasonló körülmények között, mint a száműzött Lear. Az óriásalakítást közvetlenül megelőző bekezdésben pedig Stephen arra gondol, hogy többet nem megy vissza a Martello toronyba a párdúc-szahibhoz és vadászku-tyájához, vagyis Mulliganhez és Haineshez, ami Lear otthontalanságával szintén egybecseng. Így tehát Stephen óriásalakítását olvashatjuk úgy, mint egyrészt az írt (nem kelta!), másrészt a személyes kisemmizettség- és otthontalanságérzés feletti tünődéseinek folytatása, illetve játékos feloldása. Következésképp, az új fordítás Vörösmarty *Lear király*át veszi alapul: „Hujhá! pihá! brit vért orrontok itt”, s így Szentkuthy játékos nonszensze játékos értelemmé alakul: „Hujhá! Pihá! Írrr vérrrr orrontok itt” (47).

Mivel a „Szózat”, csakúgy, mint a *Küklopsz* fejezetben említett írt hazafias versek és dalok sora, a kulturális nacionalizmus produktuma – még ha pusztán esztétikai szempontból magasan felül is múlja azokat –, sora megidézi azokat a diszkurzív formációkat, amelyeket a *Küklopsz* sora szubvertál. Ezen túl, a *Szózat*-áthallás azért is motivált a *Küklopsz*ban, mert a fejezet az irónia és komikum eszközével reflektál a magyar és írt történelem érintkezési pontjaira: a magyar felmenőkkel rendelkező Bloomról ugyanis ebben a fejezetben az a pletyka járja, hogy ő adta a magyar passzív ellenállás ötletét a történelmi Arthur Griffithnek, a Sinn Fein mozgalom vezetőjének.

³⁴ Fordítása alapján Szentkuthy nem azonosította be a jelenetben a Lear-áthallást, ami azért ironikus, mert 1947-es Joyce-cikkében azt írja, hogy Shakespeare drámáinak kulcsfontosságú jelenetei nélkül „nem megyünk egy tapodtat sem előre az Ulysses világában”, ezek között a jelenetek között pedig említi „Edgar tudatos megker-gülés[ét]” is (199).

Legvégül egy olyan szöveghelyre szeretnék rávilágítani, amely az *Ulysses* fordíthatatlanságának ékes példája. A célom tehát nem az, hogy megmutassam, az új fordítás jobb, mint Szentkuthyé, hiszen pusztán esztétikai szempontból semmiképpen sem az, hanem hogy demonstráljam: a fordítási feladatok globális megközelítése gyakran nemcsak hogy a komplex szövegen belüli kapcsolatokat képes reprodukálni, hanem gyakran elkerülhetetlenül növeli a szöveg kulturális specifikusságát is. Az *Aiolosz* fejezet csapongó szóáradatában Lenehan egyszer csak közfigyelmet kér „vadonatúj találós kérdés”-éhez: „– What opera is like a railwayline?” (U 7.513), amit maga válaszol meg később: „– *The Rose of Castile*. See the wheeze? Rows of cast steel. Gee!” (U 7.591). A nem is olyan vadonatúj találós kérdés szójátéka a századelő Írországában még széles körben ismert 19. századi ír zeneszerző, Michael Balfe operájának címén (*The Rose of Castile*) alapul.³⁵ Hogy a szójátékot reprodukálja, Szentkuthy Balfe operáját a magyar olvasóközönség számára jobban ismert Rossini *Sevillai borbélyára* váltja: „– Melyik operát nem illik megenni?” (161), „– A *Sevillai-t*. Ha egyszer nincs hozzá se villa, se kanál, se tányér! Hö!” (164). Az új változat ezzel ellentétben megtartja a Balfe-opera címét, és a szójátékot, ami, valljuk be, nem túl elmés, ehhez igazítja: „– Melyik operát adják a virágpiacon?” (131) „– A *Kasztília rózsájá-t*. Értitek, hogy adják, he?” (133).³⁶

A változtatásnak két oka volt. Először is a találós kérdés referenciális dimenzióját a kontextus motiválja, mivel Lenehan „vadonatúj” ötletét közvetlenül az inspirálja, hogy a főszerkesztő Myles Crawford két sort énekel az operából: „*'Twas rank and fame that tempted thee, / 'Twas empire charmed thy heart*” (U 7.471). Szentkuthy fordításában: „Rang és hírnév környékezett, / S álmod az impérium” (159), az új verzióban pedig: „*Téged rang és hírnév kísért, / Birodalomra vágy szíved*” (130). Ennek a kapcsolatnak az észleléséhez a magyar olvasónak persze paratextuális segítségre van szüksége. Érdemes megjegyeznünk azonban, hogy az *Ulysses* mai angol anyanyelvű olvasója is ugyanebben a helyzetben van, mivel a *The Bohemian Girl* opera kivételével Balfe operái mára már Írországban is feledésbe merültek. Másodszor, és ez a döntő szempont, a Balfe-opera címe nem egyedül az *Aiolosz* fejezetben tűnik fel; a motívum afféle leitmotívummá válik a szöveg hátralévő részében, különösen a *Szirének* fejezetben, és részét képezi annak az *Ulysses* egészére kiterjedő, a szexuális és birodalmi vágyak összjátékát sugalló szubtextusnak, amelyet a Crawford által énekelt rész is megidéz.

³⁵ Lenehan találós kérdésének újdonságát illetően lásd BECK (é. n.).

³⁶ A szójáték ellaposodását a magyarban az menti, hogy Lenehan nyelvi leleményei általában elég laposak. Gáspár a kecskét és a káposztát is meg akarta tartani: „– Melyik opera az, amelyiknek a címe hangnem?” (104) „– *A trubadúr*. Értitek a csíziót? Nem moll, dúr. Hé! Na és melyik operát árulják a virágkereskedésben? *A Kasztília rózsá-ját*” (JOYCE 1947, 104, 106, kiemelés tőlem – G. M.).

Valószínűleg nem véletlen, hogy a *Szirének* fejezetben – rögtön azután, hogy „Lenehan ajkai halk csábdalt selypegetek”, az egyik pincérlány, Miss Kennedy fülébe, miközben „Kasztília rózsája”-nak nevezte – Boylan, az *Ulysses* fő csábítója, mint „győzedelmes hős” érkezik a színre, ellenpontja pedig Bloom, a „legyőzetlen hős”.³⁷ Később pedig, a *Kirké* fejezet örült karneváli kavalkádjában úgy idéződik meg a fent említett szubtextus, hogy a Kasztília rózsája motívum a brit birodalom részét képező Gibraltárral, és indirekt módon az onnan származó házasságtörő Molly Bloommal asszociálódik: „What railway opera is like a tramline in Gibraltar? The Rose of Casteel” (U 15.1731).

Szentkuthy azáltal, hogy helyi szinten kezeli a kérdést, teljesen szétzilálja a szöveg komplex belső kapcsolatrendszerét. Az *Aiolosz* fejezetben Balfe-ot felváltja Rossini, a *Szirének* fejezetben Lenehan Kasztília rózsájaként szólítja meg Miss Kennedyt, ami így teljesen motiválatlanná válik, és a *Kirké* fejezetben alkot egy újabb szójátékot, amely a legcsekélyebb mértékben sem idézi meg az *Aiolosz* fejezetbeli szójátékot: „Melyik opera játszódik patikában? A Pasztília Rózsája” (584). Ezzel szöges ellentétben, az átdolgozott verzió globálisan közelít a kérdéshez: következetesen a magyar olvasó számára nem rezonáns, kultúr-specifikus *Kasztília rózsáját* használja, mivel paradox módon ezáltal tudja az olvasónak a szöveg belüli felfedezés élményét biztosítani.

Remélhetőleg sikerült ezzel a vázlatos áttekintéssel érzékeltetnem, hogy az *Ulysses* átdolgozása során jelentősen megváltozott a fordításmű író dimenziója, és hogy a feladatunk messze túlmutatott a főként információhiányból adódó kulturális félrefordítások mechanikus korrigálásán. A szöveg kultúr-specifikusságának a kezelése, mint láttuk, nemcsak azon múlik, hogy a fordítók birtokában vannak-e bizonyos információknak, vagy sem, hanem gyakran a metodológiai és interpretációs megfontolásaikat tükrözi. Maga az átdolgozás folyamata sem volt problémamentes, egyrészt azért, mert a kulturális másság érzékeltetésének nincs egy konszenzusos, járható útja, másrészt pedig azért, mert a fordítócsoportunkon belül sem volt teljes az egyetértés azt a kérdést illetően, hogy milyen mértékben próbálja meg a fordításmű érzékeltetni az *Ulysses* kulturális másságát, amely az én meglátásom szerint a 21. századi Joyce-fordító egyik kulcsfontosságú feladata.

³⁷ Angolul: „the conquering hero”, „unconquered hero” (U 11.340–342). Szentkuthynál Boylan mint „A győztes Hektor”, Bloom mint „legyőzetlen Hektór” jelenik meg (327).

Függelék

Buck Mulligan Synge-paródiája angolul:

Joyfully he thrust message and envelope into a pocket but keened in a querulous brogue:

– It’s what I’m telling you, mister honey, it’s queer and sick we were, Haines and myself, the time himself brought it in. ‘Twas murmur we did for a gallus potion would rouse a friar, I’m thinking, and he limp with leching. And we one hour and two hours and three hours in Connery’s sitting civil waiting for pints apiece.

He wailed:

– And we to be there, mavrone, and you to be unbeknownst sending us your conglomerations the way we to have our tongues out a yard long like the drouthy clerics do be fainting for a pussful.

Stephen laughed.

Quickly, warningfully Buck Mulligan bent down.

– The tramper Synge is looking for you, he said, to murder you. He heard you pissed on his halldoor in Glasthule. He’s out in pampooties to murder you.

– Me! Stephen exclaimed. That was your contribution to literature. (U 9.556–572.)

Szentkuthy fordításában:

Táviratot-borítékot nagy vígan zsebébe dugta, de siratónő módjára lamentált tovább kelta hangnemben:

– És vala pedigen mint imigyen, mészterek és miniszterek, a szédülettől hányat hatva, de pro rundó hányattatva, Haines és én, amaz időben, mikor említette. És sötétben járt a hír, hogy mindokádva logikálva valami mérget adtak, így kell hogy értsem, amitől kiótt a kékszakálla, pfúj a buja sánta lába. És mi ott ültünk egyórát és kétórát és háromórát Connerynél nyájasan vártuk egyfőre eső pintjeinket.

Fölsírt.

– És mi csak ottvagyunk, hogy vagyunk, mavrone, és ti megmaradtok unbekanntissimo küldözgetve a konglomerációitokat, hogy kilóghat kilométerre a nyelvünk, mint a betörülkőzött klerikusoké szent révületben Szent Piáért.

Stephen nevetett.

Buck Mulligan felvillanyozva, óva intve lehajolt:

– Az a csirkefogó Synge rád les, azt mondja, hogy meggyilkoljon. Meghaltotta hogy lepisáltad várkapuját Glasthuléban. Pomponpantuflijában les rád, hogy megöljön.

– Engem! – kiáltott fel Stephen. – Ez a te adalékod az irodalomhoz. (246.)

Átdolgozott szöveg:

Távíratot-borítékot nagy vígan zsebrevágta, de nyafogó sopánkodásba kezdett ízes kiejtéssel:

– Elmondom én tenéked, kedves uram, a nyavalya rágott minket, Hainest meg engem, amaz időben, mikor ez megjött. Úgy morogtunk egy huncut kortynyi italért, hogy egy szerzetes is felserkent volna belé, úgy hiszem, akármilyen ernyedt légyen a bujálkodástól. És mi ott ültünk jólnevelten, egy órát és két órát és három órát Connerynél, és vártuk per koponya pintjeinket.

Siránkozott:

– És ahogy ott leledzünk, ó mavrone, és ahogy te megfosztván minket látásodtól elküldéd a te konglomerációidat, nyelvünk kilógván egy yardnyira, akár a korhely klerikusoké, teljes aléltságban várván a kortynyi piát.

Stephen nevetett.

Buck Mulligan hirtelen, figyelmeztetőleg lehajolt:

– Az a csavargó Syngé keres, azt mondta, hogy meggyilkoljon. Meghallotta, hogy lepisáltad háza ajtaját Glasthule-ban. Fűzött bocskorában les rád, hogy meggyilkoljon.

– Engem! – kiáltott fel Stephen. – Ez a te hozzájárulásod az irodalomhoz. (196.)

Bibliográfia

- ATTRIDGE, Derek–HOWES, Marjorie (eds.) (2000), *Semicolonial Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BECK, Harald (é. n.), *My brandnew riddle – the Rose of Castile*, <http://www.jjon.org/joyce-s-allusions/rose-of-castile> (Letöltés ideje: 2014. június 4.)
- BROOKER, Joseph (2004), *Joyce's Critics: Transitions in Reading and Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- CONNOLLY, S. J. (ed.) (2002), *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford, Oxford University Press.
- CSUHAI, István (2012), Újrarakva, *Élet és Irodalom*, 38. évf., 2012. szeptember 21., 21.
- ELLMANN, Richard (1982), *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press.
- GIFFORD, Don–SEIDMAN, Robert J. (1989), *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, University of California Press.
- GOLDMANN, Márta (2005), *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon*, Budapest, Akadémiai.
- GULA, Marianna (2010), Lost a Bob but Found a Tanner: From a Translator's Workshop, *Scientia Translationis*, 8 (2010), 122–133.
- GULA, Marianna (2011), *Leopold Bloom Coming into His Own*, in *The Binding Strength of Irish Studies: Festschrift in Honour of Csilla Bertha and Donald E. Morse*, ed. Marianna GULA, Mária KURDI, István D. RÁCZ, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 117–130.

- GULA, Marianna (2012), *A Tale of a Pub: Re-Reading the "Cyclops" Episode of James Joyce's Ulysses in the Context of Irish Cultural Nationalism*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- HILL, Judit (1998), *Irish Public Sculpture: A History*, Dublin, Four Courts.
- JOYCE, James (1947), *Ulysses*, ford. GÁSPÁR Endre, Budapest, Nova Irodalmi Intézet.
- JOYCE, James (1974), *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Budapest, Európa.
- JOYCE, James (1986a), *Ulysses*, ed. Hans Walter GABLER, New York, Vintage.
- JOYCE, James (1986b), *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, szerk. BARTOS Tibor, Budapest, Európa.
- JOYCE, James (2012), *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa.
- KAPPANYOS, András (1998), *Ulysses, a nyugbatatlan*, in *A fordítás és az intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt et al., Budapest, Anonymus, 203–218.
- KAPPANYOS, András (2010), Fragments of a Report: Ulysses Translation in Progress, *James Joyce Quarterly*, 47 (2010), No 4, 553–566.
- KAPPANYOS András (2012), *Utószó*, in James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, GULA Marianna, KAPPANYOS András, KISS Gábor Zoltán, SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa, 681–687.
- KURDI, Mária (2007), Transplanting the Work of 'that Rooted Man': The Reception of John Millington Synge's Drama in Hungary, *Comparative Drama*, 41 (Summer 2007), 219–241.
- KURDI Mária (2012), Gondolatok John Millington Synge kritikái és színházi fogadtatásának újabb irányairól, *Nagyvilág*, 2012/9, 883–890.
- MCCOURT, John (2000), *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste. 1904–1920*, Dublin, Lilliput.
- MECSNÓBER, Tekla (2013), *James Joyce and Eastern Europe: An Introduction*, in *Joycean Unions: Post-Millennial Essays from East and West. European Joyce Studies*, 22, ed. Brandon KERSHNER, Tekla MECSNÓBER, Amsterdam, Rodopi, 15–46.
- MIHÁLYCSA, Erika (2009), *Venturing onto Licensed Premises. Translating Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds into Hungarian*, in *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe*, ed. Mária KURDI, Dublin, Carysfort, 181–199, 185.
- O. NAGY Gábor (1966), *Magyar szólások és közmondások*, Budapest, Gondolat.
- NASH, John (2009), *Genre, Place and Value: Joyce's Reception, 1904–1941*, in *James Joyce in Context*, ed. John MCCOURT, Cambridge, Cambridge University Press, 41–51.
- SZENTKUTHY Miklós (1947), James Joyce, *Magyarok*, 1947/3, 193–205.
- SZENTKUTHY Miklós (1968), Miért újra Ulysses?, *Nagyvilág*, 1968/2, 325–332.
- SZERB Antal (1941), *A világirodalom története*, Budapest, Magvető.

- TAKÁCS, Ferenc (2002), *Mark-Up and Sale: The Joyce Cult in Overdrive*, in *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies: Special Issue on James Joyce*, ed. Mária KURDI, Antal BÓKAY, Pécs, Pécsi Egyetemi Könyvkiadó, 108–117.
- TAKÁCS Ferenc (2013), *A hősz és a kultusz – The Hero and His Cult: James Joyce*, Budapest, L'Harmattan.
- VÖÖ Gabriella (2009), *A Congenial Race: Irish Literature and National Character in the Hungarian Literary Journal Nyugat*, in *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe*, ed. Mária KURDI, Dublin, Carysfort, 139–162.
- WALES, Katie (1992), *Joyce and Irish English*, in *The Language of Joyce*, Hounds-mills–London, Macmillan, 1–33.
- WAWRZYCKA, Jolanta (2010), Translation, *Scientia Traductionis*, 8, 63–91.

Elbeszélés a képregényben
Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei I.¹

1. *Confusing Cartoon Pamphlets: Mi a képregény, és mire alkalmas?*



1. ábra

A fenti képsorban az amerikai alkotó, Chris Ware a képregénnyel kapcsolatos tudományos diskurzusokat karikírozza ki. Ami itt a nevetés tárgyává válik, mindenképpen nóvumnak számít: *deeper meanings*, azaz mélyebb értelmek keresése a képregényben, vagyis a képregény művészeti formaként való kezelése. E felfogással továbbra is szemben áll az a leegyszerűsítő álláspont, amely a médiumot triviálisnak minősíti, és amelynek mind Németországban, mind az angolszász országokban létezik egy tradíciója. Amikor az 1950-es években a képregénnyel való tudományos foglalkozás elkezdődött, egyértelműnek tekintették, hogy az elemzés tárgya nem más, mint kommersz hulladék. Így a kezdeti tudományos érdeklődés nem irodalomtudományos, hanem pedagógiai és pszichológiai irányultságú volt. A központi kérdés arra irányult, miképpen gátolják a képregények a gyerekek szellemi fejlődését. Olyan elemzések, amelyek magára a képregényre – tehát annak narratív struktúráira, műfajaira, minőségi jellemzőire – koncentráltak, csak az 1960-as évek végétől kezdtek napvilágot látni. Ezek

¹ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Martin SCHÜWER, *Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie*, in Vera NÜNNING–Ansgar NÜNNING (Hgg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2002, 185–207. A tanulmány második részét a következő számban közöljük.

ugyan továbbra is abból indultak ki, hogy a képregény triviális, és egy fogyasztásorientált közönséget szolgál ki, de akkor, a szöveg fogalmának tudományos kitágítása idején, épp emiatt vált ez a médium érdekes kutatási témává. Wolfgang Fuchs és Reinhold Reitberger, akik 1971-ben megjelent *Comics: Anatomie eines Massenmediums* című művükkel úttörő szerepet játszottak a képregénnyel való komoly foglalkozás területén, offenzív módon fogalmazták meg azt, hogy mire irányul az ezzel a médiummal kapcsolatos érdeklődésük: „A trivialitása éppen elég legitimáció” (FUCHS–REITBERGER 1982, 8). Ugyanis éppen azon tény miatt, hogy Mickey Mouse-nak, Supermannek és társaiknak sikerült egy millióra tehető közönség ízlését eltalálni, relevánsnak tűnt, hogy a fenti képregények „publicisztikai és szociológiai, szemantikai és kultúrtörténeti elemzések számára referenci anyagként” (FUCHS–REITBERGER 1982, 8)² szolgáljanak. Egy ilyen megközelítés, amelyet mai szóhasználattal inkább kultúratudományosnak neveznénk, valóban számos képregény esetében helytálló és megfelelően alkalmazható. Viszont amennyiben a képregények manapság már neves irodalmi kitüntetések jogos várományosaivá léptek elő,³ ebből az is kiviláglik, hogy egy másik, komplementer megközelítésre is szükség van: a képregények művészeti formaként is figyelmet érdemelnek.

A legjobb művek bizonyítják, hogy ez a médium olyan potenciállal bír, amely nem marad el a szépirodalmi műveké mögött.⁴ Ezt újabban az irodalomtudomány is egyre inkább felismeri, és erre vonatkozóan már szisztematikus tanulmányok is rendelkezésre állnak.⁵

² Ennek megfelelően a képregények mindenekelőtt szociológusok és szemiotikusok érdeklődését váltották ki. A képregény mint tömegmédium egy korai értékes elemzését – mindenekelőtt a *Superman* sorozatát – találjuk Umberto Eco 1964-es művében (ECO 1984).

³ Például angol nyelvterületen Art Spiegelman *Maus* című képregénye részesült 1992-ben Pulitzer-díjban. Chris Ware bevezetőben idézett történeteit (*ACME Novelty Library*) 2001-ben a Guardian First Book Prize kitüntetéssel ismerték el.

⁴ Teljes joggal sorolja Werner Wolf a képregényt a természetüknél fogva narratív médiumok közé, miközben abból indul ki, hogy a befogadó oldalon nagyobb mértékű kiegészítő narratív tevékenységre van szükség, mint a hagyományos irodalom esetében.

⁵ A frankofón nyelvterület régóta élvonalas szerepet tölt be ebben a tekintetben. Az utóbbi évek tudományos igényű képregénykutatás motorjaként említhetjük mindenekelőtt Groensteint (1993, 1998), a francia Angoulême-ben található Képregény Múzeum igazgatóját, valamint Peeterst (1991, 1993), a belga képregényszerzőt. Viszont a nagy képregénynemzet körében, az USA-ban, szinte egyáltalán nem találunk olvasókra a francia nyelvű tudományos szövegek. A képregény nagy öregjének, Eisnernek (1996 [1985]) a – meglehetősen rendszertelen – úttörő munkáira épít a jelenkor egyik ugyancsak nagy képregényalkotója, McCloud (1993), aki egy olyan nagyhatású és szisztematikus bevezetést publikált a képregény narratív elemeiről, amely maga is képregény formátumú. A német nyelvterületen egyre szaporodó tanulmányok közül, amelyek a képregények narratív potenciálját boncolgatják, meg kell említeni Grünwald (2000) és Dolle-Weinkauff (1990) munkáit, valamint a Hamburgi Egyetemen működő

Az elkövetkezőkben a legfontosabb eddig kidolgozott koncepciók átfogó bemutatására, vagy, ahol ez indokolt, azok módosítására, illetve más paradigmákkal való kiegészítésére kerül sor. Ennek folyamán „képregény”-en („Comic”), a 20. század kezdete óta domináns felfogást követve, „képtörténet”-et („Bildgeschichte”) értünk, amely kimerevített képek szekvenciáinak segítségével cselekményt közvetít,⁶ ennek során dominánsan az úgynevezett „szoros képsort” („enge Bildfolge”; GRÜNEWALD 2000, 31–32)⁷ alkalmazza, és adott esetben a kép – formalizált módon – verbális nyelvet is magába integrál.⁸ Ennek megfelelően a képregény elbeszélésformáinak elemzése a világalkotási eljárások egy specifikus, plurimedialis formájára fókuszál. Jelen tanulmánykötet⁹ számos cikke arra a következtetésre jut, hogy a fiktív világok konstrukciója a szöveg és az olvasó közötti interakció eredménye, ami a kognitív narratológia felismeréseit is alátámasztja. Eszerint a szöveg bizonyos elemei stimulusként működnek [...] és a befogadónál irodalmi és a való világból származó kognitív sémákat, illetve *frame*-eket aktiválnak (vö. ZERWECK 2002). Ezen előzetes tudás és a szöveg által közvetített információk kölcsönhatása eredményeként, a recepció folyamat során fiktív világok születnek. Ebből kiindulva e tanulmány azt szeretné megvilágítani, hogy milyen eltérő módokon jöhet létre kimerevített képek egymás utáni sorozatából egy mozgással, térbeliséggel és saját időstruktúrával rendelkező elbeszél világ, illetve hogy e folyamatban milyen kap-

dó interdiszciplináris Grafikus Irodalomkutató Munkacsoport (Arbeitsstelle für Graphische Literatur; ennél a névválasztásnál is szembeötlő a gyakran pejoratív értelemmel felruházott Comic fogalom kerülése!) publikációit, vagy a *Rrabb!* és a *Strapazin* című igényes szakfolyóiratokban megjelenő számos cikket.

⁶ Ezzel arra is utalunk, hogy a tanulmányban elsősorban narratív képregényekkel foglalkozunk. Ugyanis léteznek olyanok is, amelyek például exozitorikus jellegűek, vagy a formai kísérletezésre helyezik a hangsúlyt, és emiatt nem közvetítenek cselekményt. Viszont számos itt elhangzó megállapítás érvényes ez utóbbi, sokkal kevésbé elterjedt formákra is.

⁷ Grünwald (2000, 31–32) elkülöníti a „széles képsort” („weite Bildfolge”) a „szoros képsortól” („enge Bildfolge”). Előbbiben csak a történet legfontosabb, időben egymástól sokszor távol álló stációi jelennek meg, mint például Wilhelm Busch képsorozatában. Utóbbi esetében az egyik kép – gyakran a figura mozdulatsorainak megfelelően – az azt megelőzőből bontakozik ki.

⁸ A comic fogalmának részletes, de korántsem mindenben egyező magyarázatait az alábbiaknál találjuk: DOLLE-WEINKAUFF 1997, GRÜNEWALD 2000, HORN 1999, KUNZLE 1973, McCLOUD 1993 és SCHÜWER (előkészületben). A képregény mint művészeti forma geneziséhez és történetéhez KUNZLE 1973 és HORN 1996 szolgál részletes adatokkal. [°Azóta már megjelent: Martin SCHÜWER, *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier, WVT, 2008, 574 p. (WVT Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft, 1). – *A ford.*]

⁹ Vö. 1. lábjegyzet.

csolatba kerül egymással a médium grafikai és verbális oldala. Különös figyelmet érdemelnek azok a jellemzők, amelyek képregény-specifikusak, tehát amelyeket e művészeti forma a csak írott szövegektől vagy a (vele szorosabb rokon kapcsolatban álló) filmtől eltérően kizárólag saját magáénak tudhat.¹⁰ E tanulmány kiindulópontja Werner Wolf meglátásainak kiegészítéseként tekintendő, amelyeket ő szintén e tanulmánykötetben fejt ki részletesen. Miközben Wolf a narratológiának az intermedialitás irányában tanúsított nyitását alapozza meg azzal, hogy a narratívumot mint médiumtól független kognitív sémát értelmezi újra, e tanulmány olyan értelemben terjeszti ki a narratológiai horizontot, hogy egy eddig nagymértékben elhanyagolt narratív médium felé fordul, és annak különleges jellemzőit keresi. Képregény-specifikus vonás mindenekelőtt a kimerevített képek, úgynevezett *panelek* koordinációja, és azoknak egy lineáris *szekvenciába*, de ezzel egyidejűleg egy *tabuláris összstruktúráként*¹¹ érzékelhető képregényoldalba való szervezése. Az alábbi fejezetek a képregény imént említett strukturális elveit követve a mozgás, a tér és az idő tematikáját ölelik fel. Zárásként a nyelvnek a képregénybe történő integrációja, illetve az írás és a kép specifikus viszonya kerül elemzésre.¹²

Kezdjük tehát azzal a területtel, amelyen a legnagyobb eltérések mutatkoznak minden más művészeti formához viszonyítva, azaz a cselekményábrázoláshoz nélkülözhetetlen mozgás problematikájával.

¹⁰ Herman (1999, 23) a filmre és a televízióra mint audiovizuális médiumra vonatkozóan megállapítja: „[C]lassical narratology did not exhaustively describe, let alone explain, the narrative logic of what we see (and hear) on both the big and the small screen.” [„A klasszikus narratológia nem írta le kimerítően, csupán magyarázni próbálta annak a narratív logikáját, amit látunk (és hallunk), mind a szélesvásznú, mind a kisméretű képernyőn.” – *A ford.*] Viszont a klasszikus narratológia megközelítései nagyrészt arra sem térnek ki, hogy mit látunk és hallunk a képregény oldalain. A képregény narratológiájának megalkotására irányuló kísérlet ma is sok területen arra kényszerül, hogy rokon diszciplínáktól (például a filmelméletből) vegyen át és alkalmazzon koncepciókat, vagy hogy ön maga alkosson újakat.

¹¹ A fogalmat, amely a képregényoldalra mint egységre vonatkozik, Peeters (1991, 1993) alkotta meg.

¹² Tehát az elbeszélt világ alapelemeiről van szó. Az ezekre épülő további komplexebb narratív elemekre, mint a *plot* vagy a figurák ábrázolása, csak érintőlegesen reflektál a tanulmány. Ezek inkább műfaj-, mint médiumspecifikusak; ezekre a területekre más médiumokból származó kategóriák könnyebben alkalmazhatók, mint a mozgás-, a tér- és az időábrázolás területeire. Az itt bemutatott megállapításoknak egy részletesebb levezetése és pontosabb kifejtése a 2003-ban megjelenő disszertációmban található, amely előreláthatólag *Wie Comics erzählen: Eine plurimediale kulturwissenschaftliche Erzähltheorie am Beispiel des Superheldencomics* címmel fog megjelenni. [Lásd még a 8. lábjegyzetet. – *A ford.*]

2. Hogyan kelnek életre a képek: mozgásábrázolás a képregényben



2. ábra

A filmtől eltérően egy statikus képekből álló médium nem képes a szó szoros értelmében vett valódi mozgást közvetíteni. Éppen emiatt tűnhet paradoxnak, hogy az amerikai képregények piacán éppen egy olyan műfaj vált vezetővé, amely a többinél erőteljesebben épít az egészen emberfölötti mértékig fokozott mozgás ábrázolására. Ez a szuperhősképregény. Ez a tény is igazolja, hogy a képregény éppen ebből a hátrányból kovácsolt előnyt magának. Mivel egy nyomtatott vagy rajzolt oldalon semmi sem mozog, a képregények a mozgásábrázolás során az olvasó segítségére szorulnak. Ahelyett, hogy egyszerűen le-rajzolnák a mozgást, az olvasót ösztönzik annak megkonstruálására, és folyamatosan azt közvetítik, *hogyan* kell érzékelni és interpretálni a mozgást.

A mozgásábrázolásokból egyértelműen kitetszik, hogy félreértés lenne, ha egy adott *panelt* egy időtartam nélküli egyetlen idősnitt reprezentációjaként fognánk fel. A legegységelműbb jele, hogy az egyes *panelben* is idő telik el, a dialógus mellett a mozgásvonal, amely egy mozgás pályáját rajzolja meg. Egy figura mozgása esetén *analitikus* és *szintetikus* mozgásvonalakat különböztethetünk meg. Analitikusan olyan testrészeket lehet kiemelni, amelyek a mozgás kivitelezésében központi szerepet játszanak. Ebben az esetben a vonalak mozgásdominánsokat képeznek le (például egy szaladó figuránál a kéz, a boka és a térd mozgását), ezzel megkönnyítik az olvasó számára az analitikus módon már érzékeltetett mozgás átélését. De a mozgásvonalak eltekinthetnek az effajta kiemelésektől, és vonatkozhatnak a mozgást végző egész testre. Ily módon a mozgás (például egy szuperhős emberfeletti gyors mozgása) az olvasó látóterében távolabbra kerül, és szintetikus módon, átfogó jelenségként jelenik meg. A japán képregényekben (mangákban) a mozgásábrázolásnak egy másik, a mozgásvonallal rokon formája alakult ki, amely mára a nyugati képregényekben is elterjedt. A test mozgása helyett itt a háttér elmozdulására helyeződik a

hangsúly. Nem a guruló autón, hanem a fák és a házak képein jelennek meg vonalak, vagy a csikoknak köszönhetően a teljes háttér „elmosódik”. Ezáltal olyan hatás jön létre, mintha maga a *panel* lenne mozgásban, ami a filmben a kameramozgásra („fähr”) emlékeztet. Így a szemlélő is osztozik a mozgás érzékelésében. Ha például a választott látószög egy biciklis válla fölötti perspektíva, akkor a háttérben a táj jobbról bal felé suhan el, amit olyan vonalakkal lehet érzékeltetni, amelyek a horizonton egy pontból kiindulva előre bal irányba és előre jobb irányba tartanak. Ez azt eredményezi, hogy a mozgásra kívülről irányuló látásmódot a mozgásból *kifelé* irányuló látásmód váltja fel. Az érzékelépszichológia ezeket a vonalakat „az optikai áramlás vonalaiként” („Linien optischen Fließens”) ismeri, amelyek a mozgásból kifelé irányuló érzékelést irányítják (GOLDSTEIN 1997, 301). Az áramlási vonal fogalma arra is alkalmas, hogy ezt az ábrázolásmódot, amely a szubjektív mozgás benyomását kelti, elhatároljuk az analitikus és szintetikus mozgásvonalaktól, amelyek egy, a mozgásra kívülről irányuló nézőpontnak felelnek meg.

A mozgás- és áramlási vonalakkal, amelyekkel a mai képregények nagy része már nem is él, sokkal fontosabbak a választott testhelyzetek. Gilles Deleuze a mozival kapcsolatosan (DELEUZE 1997, 17) különbséget tesz „pózok” és „egy időpillanat snittje” között. Előbbi a mozgás egy kiemelt pillanatát ragadja meg, annak lényegére utal, és így transzcendens jellege van, utóbbi önkényesen válogat ki momentumokat és a mozgás immanens elemzésére szolgál. A sportpszichológia számára az a kiemelt pillanat, amit Deleuze póznak nevez, a *mozgásváltás*. Wilfried Ennenbach (1989, 226–227) szerint egy mozgás belső kognitív modellje, annak formája, azon pozíciók után orientálódik, amelyekben a mozgás iránya megváltozik. Maga a sportpedagógia is használja ilyen mozgáshelyzetek ábráit (például a sprint esetében ez az a pillanat, amikor az egyik térd a lehető legmagasabbra emelkedik, míg a másik majdnem teljesen nyújtva van). Pontosan az a kiemelt momentum, amely Deleuze szerint megelőző, transzcendens állapotokra utal, és amelynek egyszerű megtestesítője a mozdulat, olyan pszichológiai állapotokat mutat meg, amelyek megkönnyítik a mozgás átélését. A képregényben a kiemelt momentum mindkét értelemben alkalmazható, tehát akár pózként (például mitikus harci jeleneteknél), akár belelésként (például akrobatikus mozgásfolyamatoknál). A mozgásváltás pontos pillanata, amely tulajdonképpen egy nyugalmi pillanatnak felel meg, és emiatt egyfajta statikusság jellemzi, jóval kevesebb alkalommal jelenik meg a képregényben, mint az azt közvetlenül megelőző pillanat, amely még magában hordozza például egy kivitelezett ütés dinamikáját. Még ennél is ritkábban alkalmazza a képregény a *köztes mozgás* pillanatának megörökítését, ami jóval nehezebbé teszi a beleérzést, és inkább egy távolságtartó érzékeléshez vezet (a sprint esetében ez az a momentum lenne, amikor mindkét láb majdnem egymás mellett van a levegőben). A köztes mozgás a Deleuze-nél véletlenszerűnek nevezett pillanatsnittnek felel meg, amit a képregény természetesként jelenít meg. Deleuze szerint az időpillanat snittje valami új megjelenésének felel meg, és

a mozgásban az individuálist, nemegyszer a kaotikust emeli ki. Pontosan ebben az értelemben használja a képregény a pillanatsnittet, és a köztes mozgást is.

Már az egyes *panel* szintjén is nyilvánvalóvá válik, hogy a képregény a mozgást ugyan nem képes valóságként reprodukálni, mégis épp emiatt kényszerül rá, hogy a néző számára ne csak a mozgást próbálja meg közvetíteni, hanem azt is, hogy azt miképpen kell értelmezni. Ez a megállapítás érvényes az egyes lineáris szekvenciákban megragadott folyamatokra is, amelyek izolált képek összekapcsolódásából jönnek létre. A szekvencia a mozgásábrázolás tulajdonképpeni tere, mert amennyiben az olvasás során egy mozgó képi világot érzékelünk, benne mozgó figurákkal, akkor ez a mozgás elsősorban a *panelek közötti* átmenetekben történik. Ezek azok a képregény-specifikus közök vagy köztes terek, amelyek grafikailag is ekként jelennek meg, és amelyeknek Scott McCloud (1993, 60) a „gutter” („csatorna”)¹³ nevet adta. McCloud a *panelek közötti* átmenetek több formáját különíti el, amelyek közül kettő a mozgásábrázolás különböző technikáira utal. Ha minden *panel* egy cselekményegységet ábrázol, amely külön is megnevezhető (például karemelés, ütés, kitérés az ütés elől), akkor McCloud (1993, 70) *cselekményről cselekményre történő (Action-to-Action)* átmenetokről beszél. Ez az elbeszélésnek egy igencsak ökonomikus és egyben a szekvenciális mozgásábrázolás legelterjedtebb formája. Ebben az esetben az egyes *panelekben* mozgásváltások jelennek meg, de néha köztes mozgásmomentumok is. Az úgynevezett *pillanatról pillanatra történő (Moment-to-Moment)* átmenetek aprólékosabbak. Ezek egyetlen mozgásegységen belül jelennek meg, és ugyanazon akción belül a mozgás fokozatait mutatják meg (például karemelés, karemelés még magasabbra). Ha egy emberi test mozgását kell ábrázolni, akkor ennek során a rajzolóknak mindig használniuk köztes mozgásmomentumokat is. Ez a forma lehetővé teszi, hogy egy akció vagy – cselekményszegény szekvenciák esetében – az elbeszél jelen többszörreltelentésekkel egészüljön ki: ekkor szó szerint minden pillanat számít. A fejezet elején látható *panelszekvencia* jó példa erre. A részlet a klasszikus szuperhőst, Batmant ábrázoló képregények talán legsikeresebb és legérdekesebb változatából származik, és a még fiatal főszereplőt mutatja egy traumatikus helyzetben (szüleinek egy rablótámadás miatt bekövetkező halálakor), ami később a gonosz elleni harcát fogja motiválni. Bob Kane, a *Batman* megalkotója az 1940-es években összesen öt olyan *panelt* használt a gyilkosság bemutatására, amelyek *cselekményről cselekményre történő* átmenetekkel vannak összekapcsolva. Frank Miller 1986-os képregényében az idős Batman emlékezik vissza ugyanerre az eseményre, amelyet itt nem kevesebb, mint harmincegy *panelen* keresztül kísérhetünk végig pillanatról pillanatra. A három fentebb látható *panelben* apró lépésekben mutatja meg, miként ernyed el és hanyatlik le a fiú testén a meglőtt apa keze. Tekintettel az itt megfigyelhető nagyszámú variációs lehetőségre, feltehetően a

¹³ A Dolle-Weinkauff által kidolgozott terminológiában a hiátus (Hiatus; DOLLE-WEINKAUFF 1990, 328–329) fogalom szerepel. [Schüwer Rinnsteinként fordítja a gutter szót, amely csatornát jelent. – *A ford.*]

kérdés, hogy egy többfokozatú leíró modell nem szolgálna-e McCloud bináris modelljének ésszerű kiegészítéseként.

Narratológiai szempontból az a feladat látszik elsődlegesnek, hogy az elbeszélés idejének az elbeszélte időhöz való viszonyát elemezzük, és megvizsgáljuk, hogy az elbeszélte idő sűrítésével vagy megnyújtásával állunk-e szemben.¹⁴ A példaként idézett *pillanatról pillanatra történő* átmenetet mutató szekvencia ennek alapján a megnyújtásnak felelne meg. Miközben a képregényben az elbeszélte idő nem több és nem kevesebb problémát vet fel, mint a hagyományos irodalmi szövegekben, mégis felettebb bonyolult egy adott *panel* elbeszélésidejét megállapítani, főleg akkor, ha az nem tartalmaz verbális elemeket. Ugyanis egy ilyen *panel* recepciója pillanatok alatt megtörténhet, ami oda vezet, hogy az elbeszélés ideje nagymértékben idioszinkratikussá és az írott szövegektől eltérően még inkább az egyéni olvasási sebesség függvényévé válik. Éppen ezért a képregények esetében ajánlatos eltekinteni attól, hogy egy szavak nélküli *panel* elbeszélésidejét meghatározzuk. Ehelyett érdemesebb *az elbeszélte idő ritmizálásának* különböző formáiból kiindulni. Eszerint az idézett példában egy nagyon gyors, sűrű ritmizálást találunk, miközben az ősverzió egy relatíve lassú, széles ritmizáltságot mutat. A tömörítés és megnyújtás fogalma akkor lehet hasznos, ha extrém eseteket akarunk jellemezni, azaz amikor az ábrázolt mozgások az emberi érzékelés ritmusát meghaladják vagy alulmúlják.¹⁵ Ha például egy pisztolylövedék repülési ívét több *panelben* rajzolják meg, akkor megnyújtásról beszélhetünk, ha pedig egy szekvencia egy ember öregedési folyamatát ábrázolja, akkor sűrítéssel állunk szemben.

Mivel a mozgás egy lineáris időbeli folyamat keretén belül játszódik le, ennek ábrázolásához a szekvencia vagy az egyes *panel* szolgáltatja a megfelelő terepet. Az egyes *panelnek* nem feltétlenül egyetlen időpillanat snittjét kell ábrázolnia, lehet egy időfolyamatból kiragadott pillanat megjelenítése is. Viszont a lineáris folyamat mindig alá van rendelve a képregényoldal nyomdai formájának, ami az időfolyamatot egy nemlineáris, szimultán módon érzékelhető összstruktúrába préseli bele. Ahol a mozgásábrázolás elsődleges, ott emiatt a tabuláris dimenzió általában másodrangúvá válik.¹⁶

¹⁴ Ezt a módszert javasolja például PERSCHON 1994, 45.

¹⁵ Az „érzékelés ritmusához” vö. BERGSON 1991 (1896), főleg 200–208, amelyre Deleuze is utal kiváló, mozival kapcsolatos könyveiben, és amelyek értékes kiindulópontként szolgálhatnak a képregényelemzéshez.

¹⁶ Arra, hogy ritka esetekben a tabuláris struktúra is használható mozgásábrázolásra, jó példa Frank Miller és Bill Sienkiewicz *Daredevil: Szerelem és halál* (1993 [1986]) című képregénye. Itt a főhős lezuhanását egy felhőkarcoló homlokzatáról a tabuláris struktúra egy olyan dinamikus kompozíciója érzékelteti, amelyben maguk a *panelek* is látszólag a mélybe zuhannak. A szekvencia és a tabuláris struktúra közötti feszültségre az időábrázolás kapcsán még visszatérünk.

3. A szemlélő, a test, a tér: térábrázolás a képregényben



3a és 3b ábra

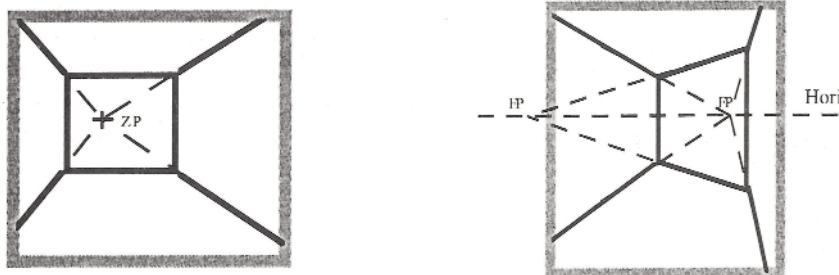
Hasonlóan a mozgás ábrázolásához, amely már eleve egy bizonyos mozgásértelmezést tár az olvasó elé, a képregényben történő térábrázolás is egy sor következtetésre ad lehetőséget. Ugyanis a képregény egy bizonyos fikcionális tér megkonstruálása során egymástól nagyon is eltérő támpontokkal szolgálhat a befogadó számára. Ily módon a képregény és az olvasó közötti kölcsönhatás folyamatában két fontos viszonyrendszer válik központivá: egyrészt az implikált szemlélő¹⁷ és az ábrázolt tér, másrészt a testek és az azokat körülvevő tér közötti viszony. A térábrázolás e két aspektusa áll a további elemzések középpontjában.

Közismert, hogy a nyugati kultúrában a reneszánsz óta a háromdimenziós tér kétdimenziós ábrázolásának alapvető módszereként a centrális perspektíva terjedt el, amely különös, mimetikus érzékelést tesz lehetővé. Az egy enyészpontos térkonstrukciók mindig egy implikált szemlélőt feltételeznek, akinek a tekintete mereven szegeződik egy meghatározott pontra. Ezzel egy

¹⁷ A centrális ábrázolásmód által kijelölt, az enyészponttal szimmetrikus nézői pozícióról van szó, amely a képet ideális szemszögből láttatja az ide pozicionált, ideálisnak feltételezett nézővel. Schüwer az „implikált szemlélő” („implizierter Beobachter”) fogalmát használja. – *A ford.*

időben ez a szem egy absztrakt geometriai pont szerepét is betölti. A háromdimenziós tér kétdimenziós felületre történő projekciója azáltal jön létre, hogy a kép terének összes pontját képzeletben összekötik a néző szemével. Ott, ahol a létrejövő egyenesek a kép síkját metszik, vetített képpontok jönnek létre. Így a tér pontról pontra leképezhetővé válik a kétdimenziós felületen.

A térkompozíció szempontjából döntő jelentőséggel bír az implikált szemlélő tekintete és a leképezett tér struktúrája közötti kapcsolat, leginkább akkor, ha maga az illető tér is architektonikus, illetve geometriai elvek szerint szerveződik. Vegyünk például egy egyszerű, négyszögletű térszerkezetet. Amennyiben a tekintet iránya pontosan párhuzamos a falakkal és az alapsíkkal, akkor az összes mélybe irányuló él egy pontban találkozik: ebben az esetben *ortogonális perspektíváról* vagy *egy enyészpontos perspektíváról* beszélünk (4a ábra). Ez az enyészpont egyben a perspektíva centrumát is jelöli, amelyre a feltételezett szemlélő tekintete is irányul.



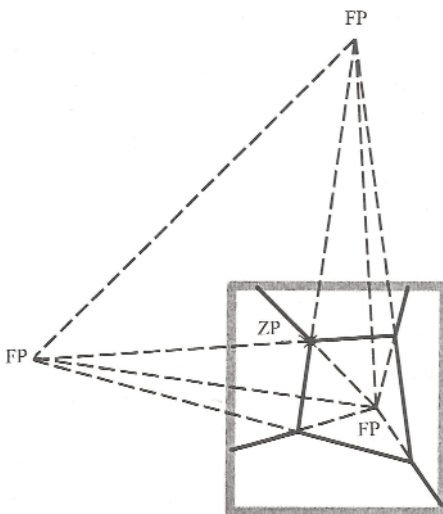
4a és 4b ábra

A 4a jellegű konstrukciókban az implikált szemlélő maximális hangsúlyt kap,¹⁸ ugyanakkor tekintetének merevsége, illetve rögzítettsége is kiemelődik. Ennek köszönhetően egyrészt felértékelődik a néző szubjektumjellege, másrészt a perspektivikus rendszer által az implikált recepciót biztosító pozícióba rögzített néző és a valóságos szemlélő tekintete között egy feszültség alakul ki, mivel az utóbbi, annak érdekében, hogy a teljes képet recipiálja, nem rögzülhet a perspektíva centrumában, hanem vándorolnia kell a képfelületen. Különösen az oldalra irányuló mozgás ábrázolása áll feszültségben a merev és rögzített tekintettel. Egy ilyen térábrázolás legjelentősebb hatása viszont mégis abban áll, hogy megkönnyíti a valóságos megfigyelő és az ábrázolt képi tér közötti kommunikációt, ahogy ezt Rudolf Arnheim pszichológus és művészettéoretikus is

¹⁸ Az itt következő ábrákon a halványszürke négyszög minden esetben csupán a kép keretét jelzi, és nem tartozik az ábrázolt térstruktúrához.

hangsúlyozza: „Amennyiben a kép főtengelye a néző látósugarával egybeesik [...], egy súrlódásmentes, két irányba tartó mozgás jön létre a szemlélő és a kép között. A néző tekintete akadálymentesen hatol be a kép terébe, ugyanakkor a fordítottja is igaz: az ábrázolt tér kilép a keretből a nézőpont és a képsík közötti térbe, és így bevonja a megfigyelőt a maga kontinuitásába.” (ARNHEIM 1996, 62.)

Az implikált szemlélő és a képi tengelyek közötti viszony abban az esetben lazul fel, ha a látósugár ugyan még az alap síkjával párhuzamosan, viszont az oldalfalakhöz viszonyítva már átlósan halad (4b ábra). Ekkor egy olyan perspektíva jön létre, amelyben egy négyszög alakú tér (mint minden négyszögletű téglatest) két enyészponttal rendelkezik, amelyek mindegyike ugyanazon a vízszintes horizontvonalon helyezkedik el. A 4b ábrán látható konstrukció esetében az implikált néző látósugara és az ábrázolt tér között csak laza kapcsolat alakul ki. A perspektíva centrumát nem lehet többé egyértelműen meghatározni – annyi állapítható meg csupán, hogy az a horizontvonalon helyezkedik el. Arnheim az így kialakuló hatást ekképp foglalja össze: „Az ortogonális térbe való könnyed bejutást itt a tekintet számára egy nehezített váltja fel, mivel a művész [...] egy elidegenítő hatást épít be a képbe. A képi világba való belépés problematikussá válik.” (ARNHEIM 1996, 64.) A két enyészpontos perspektíva így afelé tendál, hogy a nézőt a kép teréből egyre erősebben kiszorítsa, ami egy távolságtartóbb recepciót eredményez. A perspektivikus centrum háttérbe szorulásával bizonyos mértékig együtt jár a képet bebarangoló tekintet szabadabbá válása is, mivel az a konstrukciónak köszönhetően nem áll olyan erős ellentétben az implikált szemlélő mereven rögzített tekintetével. Ezáltal egy ilyen térábrázolás jobban összeegyeztethető az oldalra irányuló mozgások ábrázolásával.



4c ábra

A tekintet abban az esetben függetlenedhet teljes mértékben a térkoordinátáktól, amennyiben az a vízszintes irányultságtól is függetlenedik, és a fölfelé és a mélybe tartó irányok mentén is mozoghat. Ebben az esetben a négyszög alakú tér egy további, harmadik enyészponttal egészül ki. Ez a három enyészpont háromszöget alkot, amely alapján a perspektíva centruma rekonstruálható lesz, és amely egyben az a pont is, amelyre az implikált néző tekintete is irányul.¹⁹ A fent ábrázolt konstrukció esetében a látósugár – a kép teréhez viszonyítva – a bal oldali felső sarokban található perspektivikus centrumra irányul. A szubjektum pozíciója, amely az egy enyészpontos perspektíva esetében még nagyban függött a térkoordinátáktól, szó szerint meginog, illetve megkérdőjeleződik. Egy ilyen ingadozás vagy tántorgás kiprovokálása céljából a három enyészpontos perspektívát eddig elsősorban a fotorealisztikus képregényekben alkalmazzák, mindenekelőtt akkor, ha a magasság, illetve a mélység dimenzióinak kiemelése a szándék.

A centrális perspektíva azon igényét, hogy a teret optikai elvek mentén valószínűen ábrázolja, a 20. században több ízben is megkérdőjelezték.²⁰ Leginkább az enyészpontos ábrázolás legfontosabb premisszájának művi jellegét, azaz az emberi szempárnak egy egyedi, merev geometriai ponttal való azonosítását kritizálták. Eszerint a centrális, de leginkább az egy enyészpontos perspektíva a megfigyelő tekintetét egy szűk mértani „fűzőbe” kényszeríti bele. Amennyiben ezt el szeretnénk kerülni, egy sor más eszköz is rendelkezésre áll, hogy a képsík felületén mélységet is érzékeltsünk. Ezek az eszközök leginkább olyan nem geometrikus terekben fejtik ki hatásukat, amelyekben hiányoznak a párhuzamos élek, és a négyszögletű keret is. Olyan eszközök tartoznak ide, mint például a látótérben megjelenő relatív méret nagyság, az egy másba csúsztatások, átfedések, az atmoszferikus perspektíva (ami távolabb található, elmosódottabban jelenik meg, amit a képregények esetében alkalmanként vékonyabb körvonalakkal jeleznek), a színperspektíva (ami távolabb van, az halványabb, néha kékes színű), valamint a textúra sűrűsége (amikor egy talajstruktúra elemei – például egy kavicsal borított felület – a távolság növeke-

¹⁹ A centrum konstrukciója itt most nem kerül levezetésre. Az az enyészpontokból kialakuló háromszög három csúcsának metszéspontjában jön létre (vö. például BÄRTSCHI 1976).

²⁰ A centrális perspektíva elméletileg megalapozott kritikája megtalálható többek között az alábbiaknál: PANOFKY 1974 (1927) és GOODMAN 1995 (1976), az elmúlt években pedig RÖTTGERS 1999, KOSCHORKE 1990 és GIESECKE 1991. A centrális perspektíva elutasításának gyakorlati megvalósulása a 20. század számos stílusirányzatánál megtalálható, legszembeütőbbben valószínűleg a kubizmusban. Azokhoz a művészekhez, akik explicit módon kritizálták a centrális perspektívát, többek között Paul Klee (1925) és újabban David Hockney (vö. például a Mißelbeck által az 1997-es kölni kiállításra kiadott katalógust [MIßELBECK 1997]) tartozik.

désével nagyobb sűrűséggel jelennek meg a képen). A képregényekben olykor tudatosan állítják kontrasztba a centrális perspektívát a térábrázolás „szabadabb”, nemlineáris eszközeivel, amelyek a tekintet számára nagyobb mozgás-szabadságot tesznek lehetővé. A jelen fejezet elején idézett *panelek*, amelyek Bryan Talbot *A Tale of One Bad Rat* művéből származnak, jó példaként szolgálnak e tekintetben. A képregény egy megerőszkolt lány lelki felépülését meséli el. Az első *panel* a főszereplőt a londoni metróban induló cselekmény elején ábrázolja, amint az öngyilkosságon gondolkodik. A kontroll elvesztésének és a beszűkült élettér érzését már a kifejezetten egy enyészpontos térábrázolás is közvetíti. A Lake Districtben a fiatal nő önmagára talál, és az így nyert új öntudat és belső szabadság egy, a lineáris perspektívát tudatosan mellőző térábrázolásban mutatkozik meg, amely a tekintet szabad kalandozását teszi lehetővé.

Ennél radikálisabbak a térábrázolás azon formái, amelyek direkt módon és tudatosan fordulnak a centrális perspektíva szabálya ellen. Chris Ware rendszeresen használja a *parallel perspektívát*, amelyben, akárcsak egy technikai rajzon, azok a mélységi vonalak, amelyek a kép terében párhuzamosan futnak, a képsíkban is párhuzamosként kerülnek ábrázolásra. Az eredmény egy lineáris perspektívával bíró térszerkezet, amely viszont nem rendelkezik enyészpontokkal. Ennek köszönhetően a megfigyelő tekintete sincs ezekhez kötve, aki így a tereget végtelen távolságból szemlélheti. Ez a távolságtartó recepció mód leginkább Ware azon történeteire passzol, amelyek az ember elidegenedéséről vagy a saját maga okozta elmagányosodásról szólnak. Végül a tér hangsúlyozottan síkfelület-szerű, egymásra halmozott, fekete papírból kivágott árnyképek formájában való megjelenítése is lehetséges, anélkül, hogy bármi utalás lenne bármilyenfajta lineáris perspektívára. Egy ilyen síkbeliség mérsékelt változata akkor is elérhető, ha nem hágják át a centrális perspektíva törvényeit. Ez abban az esetben lehetséges, ha egy behatárolt térrészben a látószöveget úgy választják meg, hogy mindegyik, tulajdonképpen tér jellegű (háromdimenziós) tárgy profilszerűen kerül megjelenítésre (így például egy kocka négyzetnek látszik).²¹ A centrálisan rögzített megfigyelő ebben az esetben is háttérbe szorul. Ezáltal a néző egyrészt nem rendelkezik a kép terében egy egyértelműen beazonosítható hellyel, mivel ezt most már kizárólag a keret, valamint a képrészlet kiválasztása képes megidézni, másrészt tekintete nem kényszerül bele semmiféle perspektivikus „fűzőbe”. Ezáltal a térábrázolás e formái gyakran egy távolságtartóbb, pontosabb érzékelésre kényszerítik a nézőt. Azzal, hogy a tér illúzióját minimalizálják, a kép síkján megfigyelhető kompozíciós struktúrát tolják a látótérbe.

²¹ Ezzel a fajta térábrázolással a filmben is találkozhatunk: Bordwell (1997, 20) „planimetrikus beállításról” beszél.

Nézzük meg most a fejezet elején említett viszonyrendszer másik elemét, az ábrázolt testek és az azokat körülvevő ábrázolt tér kapcsolatát is. Itt Erwin Panofskyt követve (PANOFSKY 1974 [1927], 109) különbséget kell tenni a rendszertér, amely önmagában is struktúraként jelenik meg, és az összes benne helyet kapó testet uralja, valamint az aggregátumtér között, amely különálló testekből épül fel. A rendszertér gyakran egy átfogó építészeti architektúra segítségével jelenik meg, amelybe minden egyes elem és test beillesztésre kerül. A centrális perspektíva itt tudja leginkább kifejteni a hatását. Az aggregátumtér is bírhat perspektivikus elrendezettséggel, viszont itt hiányzik az átfogó, az egész *panelt* uraló összstruktúra. Ehelyett a térhatás az egyes testekből és azok viszonyrendszeréből indul ki. A képregényben az átfogó rendszertér egy adott szekvencia elején jelenik meg, majd ezt követően – főleg a párbeszéd- vagy cselekményközpontú részeknél – vagy eltűnik, vagy egy egyszínű háttér-sík kerül a helyére. Viszont itt is megmarad a térbeli hatás, amelynek forrásául ebben az esetben leginkább a cselekvő figurák teste és azok térbeli kölcsönhatása fog szolgálni. Látható, hogy ezek olyan tényezők, amelyek a cselekmény számára is alapvetőek. Így az aggregátumtér erősebb szituációs vonatkozással és flexibilitással rendelkezik, mint a mozdulatlan, kvázi matematikai jellegű rendszertér.²²

Mindkét viszonyrendszer – a megfigyelő és a képi tér, valamint a kép terén belül a testek és a környező tér közötti viszony is – a képregény esetében, a képzőművészettől eltérően, a szekvenciában ölt testet. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy mindkettő változó jellegű, és egyik *panelről* a másikra is változhat. Ezzel az a totalizáló hatás, amelyet a centrális perspektívával szemben kritikaként fogalmaztak meg, a szekvencia keretén és a képregényoldal tabuláris struktúráján belül részben gyengülni fog. Mindegyik *panelt* több másik veszi körül, ami azt is jelenti, hogy az implikált nézőpontok is folyamatos mozgásban vannak. Egy szekvencián belül ez a mozgás és változás gyakran akár ugrásszerű is lehet, ami az ábrázolás céljától függ. Azon elvek mentén, amelyeket az önmagukban széttartó képrészletek összefűzésére használnak, a szekvenciális térábrázolás különböző formáit különíthetjük el.

A *mainstream*-képregényekben az ábrázolásmódot a megrajzolt cselekmények és mozgások határozzák meg, így a szekvencia egy *akciótér* ábrázolását szolgálja. A cselekményorientált szekvenciaábrázolás egyik, a filmelméletből is ismert és a képregényekben is meglehetősen elterjedt formája a snittek–ellen-snittek (beállítások–ellenbeállítások) sorozata, amikor például két beszélgető-

²² A testek és a rendszertér összhangba is hozhatók egymással: a testeket lehet *geometrizálni* (ekkor téglatestekből és kúpokból épülnek fel, amelyeket a centrális perspektíva szabályai szerint jelenítenek meg), a geometrikus térstruktúrákat pedig lehet – mint például az expresszionizmust követő ábrázolásmódok esetében – *organikusan* ábrázolni, úgy, hogy ezáltal már nem lehet belőlük rendszerteret létrehozni.

partnert, pisztolylövéseket és azok célpontját, vagy egy figura tekintetét és a megtekintett dolgot felváltva ábrázolják.²³ Mivel a tekintetek és az akciók térben szerveződnek, ezért a képsorok egyértelműen mutatják, hogy térben mi-ként kapcsolódnak egymáshoz az egyes képrészletek. Másképp áll a dolog, ha a *panelek* átfedésektől mentes térperspektívákat ábrázolnak, amelyeket semmilyen cselekmény nem kapcsol össze. Az ilyen *panelek* ugyan képesek egy teret igencsak specifikusan, gyakran akár atmoszférikusan is nagyon érzékletesen bemutatni, viszont egy ilyen térleírás soha nem lesz egészen egyértelmű. A részletek ugyanis végtelen sok kapcsolódási lehetőséggel rendelkeznek, és emiatt az olvasó nem képes azokat egy jól meghatározott egészévé összefűzni. Deleuze (1997, 153) ezekben az esetekben „tetszőleges térről” beszél (amely, ellentétben a megnevezéssel, igenis rendelkezik specifikus jellemzőkkel). Akárcsak az egyes *panelek* aggregátumtere, ez a fajta tér is testekből tevődik össze, viszont a köztük levő térbeli kapcsolatok itt nem meghatározhatóak. Ez a fajta térábrázolás különösképpen alkalmas atmoszférateremtő hangulatok és érzelmek közvetítésére. A tetszőleges térrel ellentétben áll az a fajta szekvenciális térábrázolás, amely magából a térstruktúrából vezethető le, és amely például akkor jelenik meg, amikor egy útkereszteződés szisztematikusan mind a négy irányból ábrázolásra kerül. Viszont az ilyen szekvenciális rendszertér, amely a cselekmény helyett magát a térszerkezetet helyezi előtérbe, a narratív képregények esetében meglehetősen ritka.

Az olyan fogalmak, mint tetszőleges tér, akciótér és rendszertér, a szekvenciális térábrázolás azon formáit írják le, amelyek (ebben a sorrendben) az egyes testek dominanciájának, valamint a térstruktúra dominanciájának két pólusa közé sorolhatók. De milyen szerepe van ebben az összefüggésben az implikált szemlélőnek? Ez az instancia akkor vonható be intenzív módon ebbe az összefüggésbe, ha az általa elfoglalt pozíció a szekvenciális térábrázolás egyik meghatározó tényezőjévé válik. Ez elsősorban abban az esetben fordulhat elő, ha az implikált megfigyelő pozíciójának mozgását a kép tere idézi meg, mivel egy homogén mozgás e pozíciót a homogén képi térbe beágyazottként jeleníti meg, és ezáltal annak egy kvázi diegetikus státust kölcsönöz. Viszont ahhoz, hogy a befogadó számára egyértelművé váljék, hogy egy *de facto* folyamatosan ugrás-szerűen szerveződő *panelsor* egy szintetikus mozgásként értelmezendő, szükség van a *panelek* közötti kohézió biztosítására. Ez az összetartás akkor a legerősebb, ha a *panelek* között egy úgynevezett inklúziós kapcsolat áll fenn, azaz, ha egy *panel* a tér szempontjából nézve egy azt megelőző vagy azt követő *panel* egy

²³ Akárcsak a hollywoodi filmek úgynevezett *community editing*je során – ha nem is teljes következetességgel –, a képregények is ügyelnek arra, hogy azt a tengelyt, amely mentén egy adott akció megjelenik, ne lépjék át, így egy beszélgetőpartner mindig csak jobbra, a másik pedig mindig csak balra tekint, amivel megkönnyítik az olvasó tájékozódását a térben.

részletét jeleníti meg. Ez az olvasói tekintet mozgásirányának vagy az azzal el-
lentétes iránynak felel meg, ami a képregények esetében gyakori jelenség.
A kohézió megerősítésének egy további eszköze a szekvencia test- vagy tárgy-
orientáltsága, amikor egy testet vagy „végigvezetnek” a szekvencián (például
egy palánk mentén), vagy ha a tekintet egy test saját mozgását (például egy
haladó járművet) kíséri végig a szekvencián. Végül a *panelek* közötti kohézió az-
által is fenntartható, ha a *panelek* egy diegetikus érzékelőcentrumhoz kapcsolo-
dnak, tehát amennyiben azok valamely képregényfigura szubjektív néző-
pontjaként és érzékeléseként jelennek meg.

Amennyiben a befogadó egy *panelsort* kezdetben úgynevezett *point-of-view*-
szekvenciaként érzékel, akkor ez automatikusan azt is feltételezi, hogy a cent-
rálisan rögzített tekintet a természetes mozgástörvényekhez van kötve, és még
erős grafikai diszkontinuitások esetén is inkább afelé hajlik, hogy a most már
teljesen diegetikussá vált implikált szemlélő mozgásához igazodjék. Ilyen
esetekben a térábrázolás a tudatábrázolás, illetve a szubjektív érzékelés (az
adott esetben akár eltorzított) ábrázolásának eszközévé válik. Ilyenkor a belső
fokalizáció egy médiumspecifikus formájával állunk szemben, aminek során vi-
szont az érzékelés számos nem vizuális aspektusa kerül zárójelbe, ezek közül is
leginkább a tapintás és a test önérzékelésének területei. Ennél kevésbé behatá-
rolt jellegű a belső fokalizáció egy másik formája, amelyet, hasonlóan a *point-of-
view*-szekvenciához, szintén gyakran alkalmaznak a filmben is. Ezt Deleuze
Pasolini nyomán „szabad függő, szubjektív» képnek”, illetve „félszubjek-
tívnek” nevezi (1997, 109; kiemelések M. S.).²⁴ Az ilyen jellegű szekvenciákban
az érzékelő figura, illetve az általa érzékelt tárgyak felváltva kerülnek a képbe,
viszont minden látható elem a képregényfigura érzékelési módjához igazodik.
Ezáltal láthatóvá tehető például mind a szereplő hátába döfött kés, mind az ar-
cán tükröződő fájdalom. Egy ilyen félszubjektív szekvencia nem lép ki a szub-
jektív érzékelés területéről, hanem éppen ezáltal teszi azt explicitté. Ebből a
szempontból a belső fokalizáció e formája a vizuális médiumok fontos sajátos-
ságává válik.²⁵ Miközben a mozgatott implikált nézőpont, amely semmilyen
diegetikus érzékelő instanciához nincs kötve, közvetlen kapcsolatba helyezi az
implikált szemlélőt a rendszertérrel, addig a *point-of-view*-szekvencia és a fél-
szubjektív szekvencia az aggregátumtér részesévé teszi őt, miközben a félszub-
jektív szekvencia sokkal erősebben kötődik az érzékelő képregényfigura testé-
hez mint közvetítő médiumhoz.

²⁴ Az utalás a szabad függő vagy átélt beszédre (*free indirect thought*) itt természetesen
szándékos, mert ehhez hasonlóan a szabad függő képet is egy megosztott tájékozódási
centrum jellemzi: miközben a szabad függő beszéd két egyenrangú „beszélőre” (egy
diegetikus figurára és egy heterodiegetikus elbeszélőre) utal, ugyanígy a szabad függő
kép is két egyenértékű érzékelő instanciát feltételez.

²⁵ Ez a tudatábrázolás azon formája, amelynek jellemzésére Branigan (1992, 103) az
„external focalization though character” fordulatot használja.

A *panel* és a szekvencia arra is ösztönözheti a nézőt, hogy az érzékelés során az elbeszélte világ háromdimenziós képét megkonstruálja. Ezzel szemben a tabuláris dimenzió a képregény egy adott oldalán olyan kétdimenziós térstruktúrát képez, amely irányultságában feszültségi viszonyban áll az elbeszélte világgal és annak terével. A tabuláris struktúra ugyanis rendszerint az ábrázolás, és nem az ábrázoltak síkjához tartozik. Ennek ellenére ez a dimenzió a recepció folyamatában folyamatosan jelen van. Így a tabuláris összstruktúra és az ábrázolt világ tere között, amelyet a *panel* és a szekvencia hordoz, konfliktusok alakulhatnak ki (amelyeket viszont a *mainstream*-képregények inkább elkerülnek). Ha például egy *panel* egy jobb irányba rohanó hőst, a következő pedig egy ugyancsak jobb irányba rohanó gonosztevéőt mutat, akkor ez két kézenfekvő interpretációt tesz lehetővé, amennyiben szekvenciálisan minden *panel*t önmagában, egymástól elkülönítve nézünk: vagy a hős üldözi a gonoszt, vagy a gonosz üldözi a hőst. Viszont ha az összstruktúra alapján nézzük a képeket, akkor egyértelmű, hogy a hős a gonosz (képkockája) felé fut, miközben az utóbbi a hős (képkockája) elől menekül. Ez alapján a néző arra hajlik majd, hogy ezt a rövid szekvenciát a *panelhatár* ellenére úgy értelmezze, hogy a hős üldözi a gonoszt. Ha a kontextusból a fentiek ellenkezője következik, akkor ebben az esetben az *ábrázolt tér és a tabuláris struktúra közötti konfliktusról* beszélhetünk (amelyet valószínűleg szándékosan alakított így a képregény szerzője). Hogy a képregényművészek mennyire tudatosan használják hatásesszövegként a teljes képregényoldal szimultán recepcióját, leginkább abban mutatkozik meg, ha az egyes *panelek* oly módon kapcsolódnak egymáshoz, hogy együtt egy átfogó összképet, egy úgynevezett „rácsképet” („Rasterbild”; PERSCHON 1994, 47) adnak ki. Miközben a rácskép legtöbb esetben egy változatlan teret jelenít meg, addig *panelekről panetre* haladva egy olyan mozgás jelenik meg, amely végighalad a teljes téren. Néha csak egy írott szöveg az, amely egyik *panelről* a másik felé haladva fokozatosan bontakozik ki. A rácsképek minden esetben alkalmasak arra, hogy egy statikus háttérből élesen kiemeljenek egy tág értelemben vett dinamikus folyamatot (amely akár egy dinamikus gondolatmenet is lehet).

Sata Lebel fordítása

Bibliográfia

PRIMER IRODALOM

Azon képregények esetében, amelyeket több szerző jegyez, az alábbi listán csak a scenarista és a rajzoló (pencillier) neve szerepel. Adott esetben kimarad a felsorolásból az inker, a colorist és a letterer neve.

KANE, Bob (1977 [1940]), *The Legend of the Batman: Who he is and how he came to be!*, in Jules FEIFFER (Hrsg.), *The Great Comic Book Heroes*, New York, Dial Press, 69–70.

- MILLER, Frank (1986), *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics.
- MILLER, Frank–SIENKIEWICZ, Bill (1993 [1986]), *Daredevil: Liebe und Krieg*, Stuttgart, Feest.
- SPIEGELMAN, Art (1986–1991), *Maus*, 2 Bde., New York, Pantheon.
- TALBOT, Bryan (1995), *The Tale of One Bad Rat*, Milwaukie, OR, Dark House.
[Entire contents of *The Tale of One Bad Rat* are copyright © 2002 Bryan Talbot. All prominent characters and their likenesses are trademarks of Bryan Talbot. All rights reserved. Published by Dark Horse Comics, Inc.]
- WARE, Chris (1998), *The Acme Novelty Library*, 11, Seattle, Fantagraphics.

SZEKUNDER IRODALOM

- ARNHEIM, Rudolf (1996 [1983]), *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln, DuMont.
- BÄRTSCHI, Willy A. (1976), *Perspektive: Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst*, Ravensburg, Maier.
- BERGSON, Henri (1991 [1896]), *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg, Meiner.
- BORDWELL, David (1997), *Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*, in Andreas ROST (Hrsg.), *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 17–42.
- BRANIGAN, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, London–New York, Routledge.
- DELEUZE, Gilles (1997 [1983]), *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1990), *Comics: Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim–Basel, Beltz.
- DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1997), *Comic*, in Klaus WEIMAR (Hrsg.), *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin–New York, de Gruyter, 312–315.
- ECO, Umberto (1984 [1964]), *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M., Fischer.
- EISNER, Will (1996 [1985]), *Comics and Sequential Art*, Tamarac, FL, Poorhouse.
- ENNEBACH, Wilfried (1989), *Bild und Mitbewegung*, Köln, bps.
- FUCHS, Wolfgang J.–REITBERGER, Reinhold C. (1982 [1971]), *Comics: Anatomie eines Massenmediums*, Gütersloh, Bertelsmann.
- GIESECKE, Michael (1991), *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- GOLDSTEIN, E. Bruce (1997 [1996]), *Wahrnehmungspsychologie: Eine Einführung*, Heidelberg–Berlin, Spektrum–Akademischer Verlag.

- GOODMAN, Nelson (1995 [1976]), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- GROENSTEIN, Thierry (1993), *Du 7e au 9e art: L'inventaire des singularités*, in DEYZIEUX, Agnès–MARCEL, Philippe (éd.), *Le cas des cases: Informations, études et bibliographie sur la bande dessinée*, Paris, Bulle en Tête, 23–28.
- GROENSTEIN, Thierry (1998), *Bande dessinée*, Paris, ADPF.
- GRÜNEWALD, Dietrich (2000), *Comics*, Tübingen, Niemeyer.
- HERMAN, David (1999), *Introduction: Narratologies*, in David HERMAN, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1–30.
- HORN, Maurice (1996), *100 Years of Comics. An Introduction*, in Maurice HORN, *100 Years of American Newspaper Comics*, New York–Avenel, Gramercy, 11–19.
- HORN, Maurice (1999), *The World of Comics: An Analytical Summary*, in Maurice HORN, *The World Encyclopedia of Comics*, Philadelphia, Chelsea, 55–71.
- KLEE, Paul (1997 [1925]), *Pädagogisches Skizzenbuch*, Berlin, Mann.
- KOSCHORKE, Albert (1990), *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- KUNZLE, David (1973), *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, University of California Press.
- MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding Comics*, Northampton, MA, Kitchen Sink.
- MIBELBECK, Reinhold (Hrsg.) (1997), *David Hockney: Retrospektive Photoworks*, Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig, Köln.
- PANOFSKY, Erwin (1974 [1927]), *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, in Hariolf OBERER–Egon VERHEYEN (Hgg.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, Wissenschaftsverlag Spiess, 99–168.
- PEETERS, Benoît (1991), *Case, planche récit: Comment lire une bande dessinée*, Tournai, Castermann.
- PEETERS, Benoît (1993), *La bande dessinée: Une exposé pour comprendre. Un essay pour réfléchir*, Paris, Flammarion.
- PERSCHON, Erich (1994), Sind die Geschichten nicht im Kopf, so sind sie nirgendwo: Anmerkungen und Analysen zur Erzähltechnik im Comic, *ide. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*, N. F. 3, 27–43.
- RÖTTGERS, Kurt (1999), *Perspektive: Raumdarstellung in Literatur und bildender Kunst*, in Kurt RÖTTGERS–Monika SCHMITZ-EMANS (Hgg.), *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*, Essen, Die Blaue Eule.
- ZERWECK, Bruno (2002), *Der cognitive turn in der Erzähltheorie: Kognitive und Natürliche Narratologie*, in Ansgar NÜNNING–Vera NÜNNING (Hgg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, WVT, 219–241.

Műhely

KOVÁCS ÁRPÁD

A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé A poétikai irányváltás kérdéséhez

„Ellentézis szüli a situációt, situáció az extázist.
Dosztojevszkij csak extázisokkal dolgozik.”

(Gárdonyi Géza)

„*Intimregény*”, „*életregény*”, *eszmélésregény*

A címben idézett Ady Endre, a „tolakodó Gráciát” eltávolító költő, éles szemmel vette észre 1912-ben azt a fordulatot idősebb író társa művészetében, amely sok tekintetben az új század korszerű – poszt-szimbolista – prózanyelvét elővételezte. E váltás lényegét maga Gárdonyi Géza aforisztikus tömörséggel fejezte ki: „A művészet: elrejtteni a művészetet.”¹

A „legújabb Gárdonyi” titkának megfejtése száz év elteltével sem történt meg, bár szerencsére már elkezdődött. Az alábbi írásban a prózapoétika és a világirodalmi kontextus szemszögéből teszek kísérletet a kép árnyalására, új problémák felvetésére.

Az Attilát és Dobót követő Biri és Berkenye alkatú karakterek megteremtője új programja megvalósítása során a világirodalom legjelentősebb mestereinél, Poe-nál, Balzacnál, Dickensnél, Hugónál, Flaubert-nél, Gogolnál tájékozódik. Ám a legnagyobb figyelmet Dosztojevszkij prózája kapta. Azt lehet mondani: elsöprő hatással volt rá poétikája és világlátása.

A poétikai reformra készülő Gárdonyi lényegében három lehetőséggel szembesült, amikor európai kontextusban mérlegelte a magyar elbeszélő próza megújításának lehetőségeit: a zolai naturalizmussal, a Jókai-féle nagyepikával és a pszichológiai analitizmussal. Sík Sándor fejti ki: sem a történetileg vagy társadalmilag alátámasztható, sem a meseileg, mitológiailag motiválható cselekményesség, de a belső monológra építő analitikus lélektaniség sem lehetett Gárdonyi számára követhető út. Sík Sándor értekezése (Sík 1928)² a legmélyebb és legátfogóbb monográfia Gárdonyi életművéről. Futólag megemlíti a Dosztojevszkij-hatást, de elsősorban a szenvedés költészetének újszerűsége kapcsán. Mivel a *Mesterkönyv* vonatkozó megállapításait nem ismerhette, a poétikai hatás vizsgálatára nem tért ki. Esztétikai megközelítésű dolgozatában Gárdonyi

¹ Vö. GÁRDONYI 1974, 56. A továbbiakban a hivatkozott oldalszámot zárójelben adom meg.

² Sík 1928. A hivatkozott oldalszámokat zárójelben adom meg.

szemléletének és írásmódjának megvilágítására az alkotó invenció három tényezőjét emeli ki: a naiv realizmust (53–56), a lírai diszpozíciót (57) és a szimbolikus sűrítés (60–72) sajátosságait.

A naiv realizmus abban nyilvánul meg, hogy a szerző primordiális látásmódra törekszik, amivel a gyerek vagy a falusi parasztember világérzékelését kívánja érvényesíteni. Biztosítani akarja, hogy a főszereplő eljusson története kiindulópontjára, ahol sem reprezentációk, sem társas vagy irodalmi narratívák még nem befolyásolták életfelfogását, s újra beavatatlanként – idilli egyszerűségében – látja meg a valóságot.

A „lírai jelenlét”-en (57) azt érthetjük, hogy ezt az előzetes ismeretek nélküli valóságészlelést, élménybenyomást egyszeri konkrétsága és „énrevonatkoztatottsága” (99) vetületében jeleníti meg az író, gyakran vallomásos formában.

Itt tegyük hozzá, hogy a dosztojevskiji prózanyelv hatására a hangsúly az egóról a személyre vonatkoztatottságra helyeződik át, ami megkettőzött közvetítést feltételez: a hős a fordulat pillanatában a számára fontos másik, nem énazonos szereplő szemével kezdi látni magát, aki viszont az *ego* láthatatlan felének tükreként jelenik meg, ahogy ezt az *Aggyisten, Biri!* világosan tanúsítja: „Lelkednek is képe” (vagyok). Ennek hatására támad fel újra, új perspektívából a nem teljesen közvetlen, Csontváryt idéző, „naiv realista” látásmód. A főhős ekkor képes – kívül kerülve öntudata énképén – egy másik személy elfogadását visszacsatoló nézőpontra helyezkedni, s a kivételes – általában a szerelemből sarjadó – szenzibilitás hatása alatt újratételezni alanyiságát. Gyakran szembenálló családok és szociumok konfliktusával jár ez a *Rómeó és Júlia* alaphelyzetét, illetve a magyar népballada³ Szép Júlia sorsát idéző konfliktus, mint Júlia és Pityó, vagy Ábel és Eszter, Biri és Pali, vagy az *Erdei történet* s még sok más mű esetében. Az elemi élmény, a szerelem egyszeri tapasztalata alapján viszont a társadalmi kötöttségeket (például szegény legény–gazdag leány) az intim élet oldásai és kötései váltják le. A probléma következesképpen egzisztenciálissá módosul. Az intim kötelék medrében személyessé váló élet a témája Gárdonyi prózájának, amelyet ő maga az „életregény” fogalmával jelölt meg.⁴ Ennek nőalakja a plauzibilisebb – látomásszerű – figura, aminek a megjelenítésére a természeti és a természetfeletti metaforika szolgál. Átala válik az egyszeri történet egyetemes érvényűvé. Sík Sándor, az „intim regény” (107) koncepciójának megfogalmazója, a hangsúlyt inkább a tárgyi és természeti reáliákkal kapcsolatos különös érzékenység, az együttérzés bensősége felől indokolja.

³ Schöpflin Aladár, a líraiságot is hangsúlyozva, a népdal koncentráltóságára emlékeztető eljárásokkal magyarázza a tömörítést. Vö. SCHÖPFLIN Aladár 1937, 86–88. Hangsúlyozza azonban, hogy nem a népköltészet típusait imitálják Gárdonyi hősei, ahogyan a szociális típusokat sem; paraszti környezetből vett figuráiban a karakter egyszerűségét, az életválság történetének alanyát tárja föl.

⁴ Ezt a műfaji felfogást követi egy új monográfia szerzője is. Vö. KOVÁCS Gábor 2011. A könyv poétikai szemlélettel közelít Gárdonyi munkásságához, és eredeti képet nyújt a regényíró prózaművészeti reformjának sajátosságairól.

A természet azonban kettős tükörben mutatkozik meg, hol a férfi, hol meg a nő perspektívájába helyeződve. Hol az értelem, hol meg a képzelet műveként, narratív átírásban. A lírai képrendszer is meghasad, deszimbolizálódik a prózanyelv hatására. Következésképpen a szimbolikus sűrítés nem lehetett egyed-uralkodó eljárás, mint korábban, például *Az én falum* vagy az allegorikus elbeszélések esetében. A prózai szó utalássá módosítja a jelképes kifejezést, a szót egy másik szóra vagy szószegmensre orientálja, elszakítva azt szótári jelentésétől és rögzült alakzataitól. Azaz új jelek s a metaforák megképzését inspirálja, nem pedig a képszerű szó sűrítését és jelentéseinek rögzítését. Ily módon a felbontott szimbólum komponensei indexként funkcionálnak a szövegben, amit külön indokol a rövidsége való törekvés.

A próza szövegvilága a lélektani „intim regényt” „életregénnyé” alakítja át, amely mind a gyermeki-naív, mind a lírai-bensőséges *énre* vonatkoztatottságát témává teszi és legalább háromszoros perspektivatörésben alkotja újra – az egzisztenciális, a természeti és a természetfeletti rendek kölcsönhatását demonstrálva. Ám az alanyi jelenlét hármasság közvetítése az *ömeszmélés regényévé*⁵ avatja a privát élet személyes elbeszélését, melyben nemcsak az én önreflexiója, hanem cselekvésének világa – a saját szövegvilág – is a létértelmezés organonjának bizonyul.

Poétika a Mesterkönyvben

A *Titkosnapló*ban olvasható *Mesterkönyv* tanúsága szerint Gárdonyi nagy figyelemmel tanulmányozta a polifonikus regény megteremtőjének prózáját, különös tekintettel a poétikai eljárásokra és az alakteremtés újszerűségeire. Abban a vonatkozásban is, ahogy Dosztojevszkij Gogol és Dickens karakterológiájáról áthelyezi a regény dominánsát a belső ember határhelyezeteire, kríziseire és katarzisaire; meg abban is, hogy „kolosszális” alakokat formált a közember, sőt a „kisember” életének egzisztenciális értelmezése alapján.

Az alábbiakban elsősorban a tárggyal összefüggő poétikai elveket és eljárásokat érintem, kitekintéssel néhány esztétikai és szubjektumelméleti kérdésre. Megfigyeléseimet a *Té, Berkenye*⁶ című regény részletes elemzésével támasztom alá.

⁵ A műfajelméleti megalapozást lásd KOVÁCS Árpád 1985.

⁶ A regényből vett idézeteket a főszövegben zárójelben adom meg GÁRDONYI 1962a alapján.

Elsősorban *a műfaj, a tér, a perspektíva, a szituáció, a nyelvi sűrítés és a szerkezeti rövidülés* az, ami foglalkoztatja a teoretikus Gárdonyit.⁷ Különösképpen ezek mentális vetületére, az *eksztázisra* összpontosítja figyelmét – abban ugyanis az érzéki tapasztalat extrapolációjának, az érzékin túli szférába helyezésének megvalósulását látta. Ezen a szinten prózája ontológiai és esztétikai kérdések felvetésére ösztönöz, s egyfajta irodalmi antropológia körvonalait mutatja. Az epizódok sokaságára törekvő nagyepikai elbeszélésmódját, melyben visszatekintve a túltengő cselekményesség, szemléletesség, monumentalitás jegyeit véli fölfedezni, mindenáron meg akarja változtatni; arra törekszik, hogy párhuzamos történetek sokasága helyett azok sokpólusú nyelvi prezentációját alkossa meg. A kifejtés terminológiáját, akárcsak a példákat, a zeneművészeti kompozíció mintájára igyekszik kialakítani. Elsősorban a húros hangszerek, a hegedű és a gordonka, illetve a kürt és a fuvola hangja, valamint a zenemű kontrapunktikus fölépítése befolyásolja elképzelését: „Az elbeszélésképlet éppúgy szeizmografikus, mint a hegedűjátéké: folytonosan rezgő, fel-felemelkedő extázisok.” (76.) A fotografikus szemléletesség és a tematikus (történelmi, társadalmi, pszichológiai) relevancia helyett ezúton a személyes benyomások hatását, egzisztenciális jelentőségét – az élet és eszmélet eseményes összefüggését – akarja erősíteni. Ennek érdekében a fabula helyett a diszpozíció megjelenítésének – a részletek és a tonalitás – súlyát kívánja növelni: „Elbeszélésben is a nüánszok az értékek, mint a hegedűben, s értékeesebbek magánál a témánál.” (Uo.) Mindez összefügg a rövid formákra való törekvéssel, s következésképpen a vázlatos cselekményszerkezet, a perszonális elbeszélésmód, illetve a nyelvi tömörítés előnyben részesítésével.

Az így elgondolt „komponálásban” – szemben a többszálú, egyenes vonalú cselekményesség oksági rendjeivel – a szintek integrációjának elvét követi, amivel a „novellai” tömörség is biztosítható.⁸ Ennek eredményeként – Gárdonyi

⁷ Erre fölöttébb tudatosan törekedett. Vö. „– Regényírásban mindig az a bajom, hogy széles, nagy, folyton széjjelomló sokaságát látom magam előtt a jeleneteknek, epizódoknak. A sok kanyargó közt elvész a fonalam. A munkámat azzal nehezítem meg, hogy nem komponálok meg a történetet kellőképp és munka közben oldok, fejték.” (69.) „Csak a szituáción gondolkozz, amelyet ma megírnod kell. A közbeeső részt kitöltöd elsorolással. – Ahol sem szituáció, sem extázis nincsen, ott elsorolás csak a munka.” (88–89.) „– A főjelenetig telegrafikus rövidség” (72). A perszonális elbeszélésre utalva: „Az *Egri csillagok* regényt megírhattam volna rövid regénynek olyaténképp, hogy az ostromot egy onnan hazatérő, orvoshoz vitt vitézzel mondatom el. Így az elbeszélésnek egyéni zománca is lett volna.” Vagy: „Csak az első személyben elmondható témákat ird meg!” (64.) A történeti narratívák kapcsán fogalmazza meg azon követelményt, miszerint „a história csak ráma” (98) legyen.

⁸ „A regényt ne regénynek szándékdold, hanem csak novellának. A kompozíció tehát csak egy szépjelenet, amelynek az előzményeit bevezetésképpen, röviden mondd el.” (70.)

úgy látja – az egyéni tapasztalat irodalmi elsajátításának három fázisát alakíthatja ki a regényíró, ami jól nyomon követhető a *Té, Berkenye* című regény olvasása során. Szó van az érzéki tapasztalat *élményszerűségéről*, amittől a fizikai közeg, a természeti környezet és a szociális színtér az egyszeri cselekvés helyévé alakul át; szó van az élmény újra átéléséről egy másik, virtuális „hely”, az *emlékezés* szférájában; s végül szó van ezek történetképző szerepéről, ahogy az az elbeszélés aktusát is reflektáló verbális megfogalmazásban, a *prózaszövegben* nyilvánul meg.

Hőse többnyire az érett férfi, aki megőrzi vagy visszanyeri egyszerűsége eredendő voltát, amit a gyermekkori élmények és a paraszti kultúra határoz meg. Ezt tekinti a „naív realizmus” bázisának Sík Sándor.

E megközelítés mellett szól a gyermeki és a női világlátás azon rokonsága is, amelyet – Gárdonyi szerint – védtelenségük állandó átélése határoz meg. A gyerek egyfelől az intellektuális fejlődés alacsonyabb fokán áll, ami fokozza fogékonyságát, másfelől épp ezért másfajta intelligenciával van felruházva. Előtte az egész élet; cselekvési alternatíváinak száma igen nagy, ezért modellje a játék, azaz a potencialitás, egyfajta személyes nyitottság és korlátlanlanság: „A gyermek az örök tavasz, az ígéret, hogy földi testünk se vész el, mert hiszen előttünk látjuk újulásunkat; szemünket, hogy újra új; tagjainkat, hogy újra frissek” (43).

Másrészt társadalom-bébi – játszik, boldog, mert minden semmiségnek tud örülni; intim viszonyban van a rovarokkal, a tárgyakkal, bármivel. Tud csodálkozni: „mindig fedez fel valamit a természetben, ami érdeklí” (46). Gárdonyi alkotói habitusát is ez az intelligencia – a bensőség, a fogékonyság és nyitottság kultúrája – határozza meg: „Az én írói karakterem: gyermekkori gyönyörködéseim a tavaszban, búza közt viruló lúdnakban, jégtükörben: lírikus ellágyulásaim, tréfakedvem, fogékonyságom a kedvesség iránt” (59).

A szenvedést is innen közelíti meg, mivel a kiszolgáltatott lény szenvedése eksztázisra – együtt-szenvedésre – nevel. Dickens, Hugo és kiváltképpen Dosztojevszkij művei feltárják előttünk, hogy az effajta szenzibilitásban a társas lét, „a nyáj-öszön rezeg”, ami azon alapul, hogy „másoknak a szenvedését érzelmi-
leg fogjuk fel” (76). A megalázottaknak, „a nőnek, gyermeknek, védtelennek, ártatlannak tehetetlensége” ezt az érzelmi reakciót társas fogékonysággá, szimpátiává lényegíti át. A gyermeki világviszony effajta felfogása a személyes identitást hivatott ösztönözni, amennyiben megőrződik az érett korban is, de nem infantilis naivitásként, hanem az egyszeri élmény részleteire, azok állandó változására különösen fogékony attitűdként. A vázolt képesség hatására ugyanis ráviheti érzékenységét mindenfajta másféleségre: erre a konkrét kőre, erre a konkrét virágra, erre a konkrét bogárra. S általuk, rajtuk keresztül pedig minden Egyes és az Egyetemes léttel „intim”, „bensőséges”, „testvéri”, Szent Ferenci érintkezést alakíthat ki. Nem panteisztikus, hanem perszonalista – azaz polifonikus – rend ez. Ezzel magyarázható az egyébként visszafogott Gárdonyi heurisztikus felismerésekkel övezett Dosztojevszkij-rajongása. *Az én falum* hangulatát uraló egyéni (gyermeki) és társas (paraszti) képződményeinek líraisága a regényben (Sík Sándor kifejezésével) „fanyar idillé” transzformálódik.

A poétikai eljárásrend a regényben az, hogy a szemantikai sűrítés szimbólum- vagy allegóriateremtő eljárását az író kiegészíti a szemantikai innováció prózanyelvi képződményeivel, ami a figuratív és narratív megnyilatkozások korrelációját feltételezi; azaz nemcsak a jelképek sűrítését szolgálja, hanem jelentéstartományuk tematizálását úgyszintén. A narratív beszédmód hatására viszont a tematizált szemantika cselekményképző tényezővé alakul át.

A *Té, Berkenye* című regényben egyrészt például azt olvassuk: „És a szívük remegett, mint a víztükör. Mint a gordonka húrja, mely a boldogságról zenélt a nyári éjnek” (223). Másrészt – az elbeszelt események szintjén – azt, hogy ez nemcsak a „mint” szférájára érvényes, hanem valóságosan ez történik a Balatonparti éjszakában. A cselekedetek – és nem csak a szavak és trópusok – szintjén. A sablonos metaforikus kifejezés a szereplő önszemléletét juttatja érvényre, amely másnapra álmoknak bizonyul. Gárdonyi nyomban jelzi, hogy egy bizonyos irodalmiaskodó nyelvhasználat már rögzített szimbolikája ez: „Pityó édes szavakat sóhajtott. Júlia is megszólalt, mint az álmában pityegő madárka.” (223.) Pityó „pityegő”: a próza destabilizálja a madárhasonlatot, nem engedi rögzíteni ezt a jelentést, eltávolítja a prózanyelvi képződmények köréből. A tematizált szemantika már nem a „lírai” beszédmód sajátossága, hanem a paródiáé. A szimbólumalkalmazó megnyilatkozás a hősé; a prózanyelvi diszkurzus megjeleníti annak a szentimentális kánonhoz való odatartozását: „A szó ömlött belőle, mint a láva” (uo.). Ennek nyomatékosságára szolgál az egyik hangszer hangzása, amely Júlia befogadását jellemzi: „A dallamot a gordonkás vezette, s a mély hang édes búbjával áradt szét az éjben”. A válaszoló emberi hang, a „sóhaj” viszont a fuvola hangzását idézi. A szóáradatnak meg a kísérő gordonkaszólamnak kitett partner végül is elalszik a padon. Ily módon az irodalmi sablonokat használó – s ezalatt a reális emberi kapcsolatot elvető – szómágia hatalma nyilvánul meg, a szerelem hiteles nyelve nem tud megvalósulni; méghozzá éppen már kanonizált, irodalmi kliséinek uralma okán. De a kétszólamú megnyilatkozás már megképződött: az „édes búbjá” képződményeivel szemben a keserű „sóhaj” kontrapunktikus szólama.

Gárdonyi a *Mesterkönyv*ben is együtt alkalmazza a két eljárást. Erről a *Tömörítés és részletezés* című fejezetben külön is értekeznek. Hangsúlyozza, hogy a jelenetek igen rövidek és vázlatosak lehetnek. „Semmike, de a poétikus részek lehetnek elnyúlók” (101). Tehát nemcsak sűrítésről van szó. Mivel a szituációra redukált cselekmény esetében nem a történet, hanem a mondása nyomul előtérbe: az elbeszélői digresszió részletei „azért érdekesek a hallgatónak, mert az elmondót karakterizálják” (uo.). Az elmondó beszéd ellentézéseit az elmondottak, azaz az alak karaktere és a karakteres szó tekintetében, vele kisebb-nagyobb polémiában, mert az „karakterisztikus az elmondóra...” (uo.). A *szereplő* szó és a *szöveg* szó interferenciája – az elemek imitáción, stilizáción, irónián, paródián alapuló kölcsönhatása – konstitutív képződménye a prózanyelvnek, de külön nyomatékkal érvényesül a személyes elbeszélés műfajaiban. Itt különösen indokolt a „Grácia”, az artisztikus formák kerülése, a részletekre

mint kétarcú benyomásokra való kihegyezett figyelem, valamint a cselekmény vázlatossága, akár töredékessége is: „Az elsőszemélyű elbeszélés akármilyen hézagoss, darabos, töredékes lehet” (101). Mindez fokozza a szöveg enigmatikus tömörségét.

Gárdonyi szövegeiben – láthattuk – maguknak a hangszereknek is ez az együttrezgése érvényesül, mint a fuvoláé és a gordonkáé a *Té, Berkenye* című regényben, vagy a kürté és a harangé *A kürt* című elbeszélésben.

Ellentételezés és eksztázis

A Pityó és Júlia szerelméről szóló regényi alaphelyzetben (a „nagyjelenetben”) az öreg Berkenye elbeszélése a *visszatérés* történetét hozza létre, melynek hatására cselekvése a *megtérés* szituációjává avatja ezt a beszédhelyzetet. Ily módon – a visszatérés és a megtérés – ténylegesen a tér narratív temporalizálását valósítja meg, és a vallomásos öneszmélés nyelvi közegévé fordítja azt át. A cselekvés „terének” ezért az út lesz a jelképe, ahol a folytonos újakezdés próbatételei történnek meg. Ennek az életúttal való azonosítása elbeszélést, kiválasztást és összeszerkesztést, azaz verbális diszpozíciót és kompozíciót feltételez. Az így megkomponált szövegbe helyezett – s úton levést megjelenítő – életvilág egyszeri történetként tárul föl az eszmélkedő elbeszélő számára. Saját megnyilatkozása alapján viszont, mely a próbatételek értelmezését is magában foglalja, ez a verbális „út” immár egy szövegben – a belső beszédbe foglalt vallomásban – testesül meg. A megtérést eredményező gondolati visszatérés az élethelyzetekre, következésképpen konfesszióval, az identitásválság bevallásával zárul. A szöveg itt vázolt fölépítése síkváltásokról tanúskodik: az elbeszélés a visszaemlékezés mentális műveleteit (a felidézés és feledés játékát) szemantikai műveletekké alakítja át a prózanyelv figuratív képződményeinek – így a *vonat* metaforikus alkalmazásának – köszönhetően. Ugyanezt a szerepet tölti be a vonat a szimpátia témájának szentelt Dosztojevszkij-regény, *A félkegyelmű* jelképrendszerében.

A cselekményfordulat a vonatra való felszállással kezdődik a térben, és a vonatra való visszaszállással végződik a jövőre nyitó eszmélkedés személyes szövegében: „S mintha azon a vonaton utazták volna át az egész életüket. – *VÉGE.*” (249.) Az Anna-bálba, Balatonfüredre induló valós közlekedési eszköz Pityó és Júlia egymáshoz való közeledésének és az első lényeges döntésnek a helyszíne, mely az „orvos vagy ügyvéd”, „az adás vagy kapás”, a „szegény és a gazdag”, az „úr és a koldus”, a „szeretet és a gyűlölet” dolgában is köztes pozícióba helyezi a fiatalembert. Ez a reália elbeszélve, a szövegvilágban a prózanyelv szemantikai transzfigurációinak köszönhetően az „egész élet” jelképes kifejezésévé lényegül át.⁹

⁹ A *vonat-vonzalom* etimológiai metafora tematikus, poétikus, nyelvi és kulturális funkció-együtteséről (*Az a hatalmas harmadik* című regény elemzése kapcsán) világos képet ad Kovács Gábor 2011, 29–50.

A vonat – ez a „Hatalmas Harmadik”, az *én* és a *te* deiktikus megkülönböztetését szanáló képződmény, költői regiszterben a vonzalom jelképe. A szét-tartó négylovas hintó és a parasztkocsi, illetve a révbe érést ígérő hajó alternatíváját fölülíró szemlélet jelzéséről van szó, különös lehetőség megnyitásáról, amely kizárja, hogy a „pénzes”–„pénzetlen” ellentétpárja alapján értelmezze sorsát a beszélő. A „Mintha” azt a köteléket jelöli, amely egybefonja mindkettejük életét, vagyis a vonzalom kiiktathatatlan hatalmát jeleníti meg. A házasságkötés lehetősége, melyet a hajó tihanyi révbe – a leánykérés helyszínére – érkezése volna hivatott jelképezni, nem realizálódik. Elmaradása megakadályozza, hogy az első, elementáris vonzódás létrejötteinek eseményét kiszorítsa az intézményes egybekelés szűzsége. Ily módon a *happy end* kihagyása az elmúlt időben – paradox módon – időbelivé, mindig jelenvalóvá teszi, egy „egész élet” tartamára terjeszti ki a kíváncsisággal, tetszéssel, vonzódással és első szerelemmel kezdődő páros lét megélésének, az együttlét élményének a súlyát. Az így megszenvedett tapasztalat egzisztenciális értelme a történet végén a narratív megértés során tárul föl. Tehát az eszmélkedés aktusában változik át a vonzalom feltétel nélküli *odaadássá*, az érzelmi kapcsolat életvezetési mintává. A „vonat” ebben, az életidő egészére vonatkozó utalásában azt a nem anyagi-motorikus erőforrást is megtestesíti, amely állandóan úton tartja és viszi előre a páros lét oldásainak és kötéseinek, az apátia és a szimpátia kitöréseinek kitett szereplőit. A vonat a létszerű állandó mint hajtóerő szerepét reprezentálja az epizodikus változók végtelen sorában. Azokban, amelyekben hol parasztyerekként, hol ábrándozó ifjú szerelmesként, hol ügyvédként, hol bosszúálló milliomosként, hol meg vénemberként való cselekvését lokalizálja utóbb elbeszélőként Berkenye. A vég felől elrendezve azonban föltárul, hogy egy dolog mindvégig változatlan maradt: a Júliához való feltétlen kötődése, amely most az életvilágban gyökerező köteléknek bizonyul; amely külön-külön futó sorsukat egységbe emeli, „egész életüket” *életegésszé*, megismételhetetlen konkrét értelmi egységgé s értékévé avatja. Fölülemeli az epizódok empirikus valóságán, ahol a szegénység és a gazdagság, a vágy és az elégedettség ökosztázisa uralkodik: „Azok pénzetlenül is azok között, akiknek mindenük van. Ő pénzesen is azok között, akiknek nincsen semmijök.” (249.) A *van* mint odaadó jelenvalóság nem függ a minden vagy a semmi kategóriájától.

Ami jelen *van*, „azok között” létesül, akik ezt áthidalják: a *Mi* tudatát kialakító, a számszerű kettősséget meghaladó, megszenvedett páros-egység. A „pénzes” is, meg a „pénzetlen” is lehet odaadó. A „között” – ez a „hatalmas harmadik” – két dolog kölcsönhatását közvetítő fénynyaláb ebben a szimbolikában; nem tér, hanem térköz: Gárdonyival szólva: a „rezgés” és „sugárzás” szférája. E szavakkal a személyes diszpozíció kétarcú megnyilvánulását írja le: egyfelől a mentális jelenlét felfokozott, általában túlcsoorduló s ennek következtében kifejezést inspiráló helyzetét – a „szív rezgését”. Az ihlettel gyakran társított jelenség az alkotó invenció működését jelképezi; s e helyzet közlésre irányuló, nyelvihiánytól hajtott késztetését: „mert már maga az élőszo rezgés” (68). Másfelől

a diszpozíció feszültségében érlelődő beszédigény magának a kifejezésnek a modalitását határozza meg – a „szív sugárzását”. A vázolt kétütemű jelenbe helyeződési eseményt – Gárdonyi szerint – empirikusan nem lehet megközelíteni: ez ugyanis a személytörténet folyamatában megmutatkozó – testi és tudati azonossága kereteiből kilépő – szubjektum kifejlésének útja, s a már említett önmeghaladás eredménye. Jelen esetben az érzéki szerelem felfüggesztésének s ezúton a vonzalom prolongált fenntartásának következménye, ami „ihletforrásnak”, elbeszélésre késztető inspirációnak bizonyul. A vonzalomból sarjad ki az odaadás transzcenzusa – hol a szóba, hol a zenei hangzásba, hol a színek és vonalak nyelvébe, a médiumukká válás pillanatában. Így jönnek létre a részesedő jelenlét szituációin alapuló – magán az életen túlmutató – páros lét ontológiai apriorizmusának leghitelesebb művészi diszkurzusai.

A láthatatlan ember Gárdonyi itt vizsgált regényében a szerelem hiteles költői nyelvének szubjektuma. A szimpátia – ez a hatalmas harmadik – primordiális emberi tapasztalat: sem az egyik, sem a másik félnek nem áll módjában hatóerejét kiiktatni vagy akárcsak befolyásolni is.¹⁰ Nem véletlen, hogy egy másik Gárdonyi-műben is az életet megértő eszméletnek – az önmagával ütköző ember heurézisének – metaforája ugyanaz: „A vonaton egyszer csak megütközéssel eszmélkedek, hogy egyre a lányra gondolok, s örülök” (GÁRDONYI 1962a, 179). A láthatatlan ember tehát nem a lírai szubjektum vagy az élmény alanya – a láthatatlan ember a *narratív öneszmélés szubjektuma*.

A külpontosított identitás

A alanyi jelenvalóság¹¹ kialakulásának – a külsővé tétel – stációiról volt szó a fentiekben, amit „ekszztatikus” jelenlétnek tekint Gárdonyi. Olyan kivetítés ez a

¹⁰ Ennek legnagyobb művészei Cervantes és Dosztojevszkij; legjelentősebb bölcselője Max Scheler (SCHELER 1913).

¹¹ Dosztojevszkij a paradoxonok emberének nevezi, amit létstátuszából vezet le, mivel intranzparens, önmaga számára sem evidens identitással felruházott lénynek tekinti („Az ember titok”). Ezért egzisztenciális problémája az önmegértés, ami egyben a világértés előfeltétele. Legrelevánsabb diszkurzusa a regény mint személyes elbeszélés, az öneszmélés költői műfaja. A „harmadik” dimenzió képviselője, a saját és idegen, a „hős” és a „féreg”, a szent és a profán megkülönböztetésének abszolutizálását felfüggesztő figura már korai műveiben megjelenik. A *Febér éjszakák* hőse magát típusnak nevezi; olyan „átmeneti lény”, „nevetséges ember” ő, akinek nincs története, de történeteket mond, amivel a szép – a szürke próza világában feltalált „pillanatnyi” szép – birodalmában, a szöveg világában teremt újra alanyiságát. A krízis és katarzis szituációjára – négy éjszakára – redukált nagyjelenet eseménysora alapján az életegész összefüggését teremt meg az önelbeszélés azáltal, hogy a négy helyzetből kialakított szituáció egybeszerkesztése, a feljegyzések aktusában a visszaemlékező hős prózanyelvi írásművet hoz létre, elnyerve így szövegalanyi identitását. (A zenét itt Rossini szolgáltatja.) Vö. DOSZTOJEVSZKIJ 1973, 444, 446.

spáciumba, mint amilyen a Júlia hangoltságát minősítő „sóhaj” a kibocsátó testhez, jelesül a csókban összpontosuló korpuszhoz képest. A holdvilág sugarától kísért sóhaj, a „csók beszéde”, amikor a zenei hanghoz hasonlatosként észleljük, egy csapásra saját formára tesz szert, érzékiből önérzékelési, innen pedig spirituális szférába emeli a szubjektumot. Itt akár valamelyik *Holdfény szonáta* is lehet e megnyilatkozás tonalitásának egykorú kulturális megfelelője a zongoraművészet világában.¹² Ezt a láthatatlan embert jeleníti meg a perszonális elbeszélésben az eszméléstörténet, amit az író egyfajta regényi metatémának tekint: „Témák témája: a nagy ellentézisvég felé vergődő szív.” (62.)

Az elbeszélés prezentációjában természetesen a vonzalomnak is van az érzéki-érzelmi megnyilvánulást meghaladó, eksztatikus fokozata. Ez az alkotásban testesül meg, mely túllép magán az alkotón, és verbális ikonná avatja egyszeri megnyilatkozását. Ezért a vonat diszkurzív megközelítésben már nem két ember érzelmi azonosulását jelképezi, hanem a *poieszisz* megokolását e kötelék felől. Azt, hogy a költészet a nyelvi alkotásban értelemmel ruhazza föl a páros lét élményét, a szimpátiát spirituális és kulturális funkciója felől világítja meg. Az *erósz* szintjén megfogant kötelékben – Gárdonyi szemlélete szerint – a *poiesziszre* vonatkozó igény jut kifejezésre, a költészet szférájába való átlépés inspirációja: „A nagynovella képe egy vasút ábrája lehetne, amelyen egy vonat halad, s az út mellett telegráf-oszlopokként szituáció és szituáció. A lokomotív neve pedig: karakter.” (77.) Az út a szituációk sorát, a lokomotív, azaz a karaktert feszítő kontraszt olyan hatóerőt reprezentálnak, amelyek az önnön ellenpólusát fölismerő személy dinamikáját jelképezik: cselekvéseit, melyek váratlanul szembe állítják önnön karakterével s annak „tengelyével”, a fősვნységgel.

Mindez meghatározza a „komponálást” is, mely a finálé, az „ellentételezés-vég” felől is megformált: „Az eleje a műnek igazítandó a vég szerint. Például az *Isten rabjai*-ban a kertész és a liliom.” (77.)¹³ A pénzes és pénzetlen, a minden és semmi ellentéte látszólagos: a *van* a köztes – eseményes – szférát alkotja. Júlia (és a Fülöp család) gazdagból szegény lesz; Berkenye – fordítva – szegényből dúsgazdag. A fordulat külön-külön mindkét sors vonatkozásában gyökeres. De nem ebből áll „egész életük”, ami kiderül, amennyiben az életet az elbeszélte valóság felől értelmezzük, mivel a narratív értelmezés már kiváltja az igazságigény jelentkezését, jelesül azt: milyen szuverén, saját arculattal rendelkező világot alkot az adott páros életegész a létben. Milyen habituális, majd spirituális s végül értelmi konkrétumokban ölt testet. Valamint, hogy működik a „láthatatlan ember” alakját feltáró költői diszkurzusban, amely az *élni* empirikus

¹² Beethoven nagy bizonyossággal, ám Debussy sem kizárható, tekintettel arra, hogy 1910-ben Budapesten szerepelt zongorahangversenyen. Az ekkor már Európa-szerte híres zeneszerző és zongoraművész fellépése aligha kerülte el Gárdonyi figyelmét.

¹³ E szerkesztésmód indoklásakor Dosztojevszkij mellett Poe neve is többször megjelenik. Gárdonyi ismerte *A hollót* és *A műalkotás filozófiáját*. Vö. GÁRDONYI 1974, 64, 65.

és mentális valóságának képét a *lenni* – a nyelvben és alkotásaiban benne lenni – alakzataival egészíti ki. A beszédben, valamint a zenéhez és a kontrapunktikus szerkesztéshez közelített próza nyelvében lel ugyanis távolságra – külpontosított alanyiságra – az individuum: „Ahogy a hegedűben a szép hang minden, írásban a mondat, amelynek szépségei: rövidség, könnyűség, ellentézis, ellipszis, allúzió, építet rare.” (56.) Itt találjuk Gárdonyi megújított prózanyelve kapcsán az indexikus tömörség egyik frappáns magyarázatát is, amit ő rendre szembeállított a mimetikus szemléletesség művészségével, a nagyepika ikonikusságával.

A regényszöveg utolsó mondatai az elbeszélte történet szerkezeti elvét még a szó szintjén is érvényesítik. Ebben a prózában szó és mondat a szöveggel egyenértékű képződményeket alkot: „az író az ízt éppúgy egy mondatba foglalhatod, mint az egész regényt foglaltad egy ellentézes mondatba” (74).

A jelenet, a szituáció és a fordított perspektíva

Az ellentézis, az eksztázis és a szituáció tehát a leggyakrabban leírt szavak, amelyek Dosztojevszkij idézése kapcsán előfordulnak a *Mesterkönyv* jegyzetei között. Az alaphelyzet szerepének növelése a cselekményesség, és az eksztázis a szemléletesség rovására ekkor különösen nagy hangsúlyt kap Gárdonyinál. Ennek kapcsán a megjelenítés módját is fontos kiemelni: a cselekményt kontúrosan áttetszővé – „vázlatossá” – redukáló műveletre gondolok. *A félkegyelmű* olvasása kapcsán írja Gárdonyi 1918. október 22-én: arra „Világosodtam rá, hogy a való élet történetei csak egy jelenet. Az előzmények meg kiegészítések igen-igen vázlatosak.” (29.) A megoldás abban áll, hogy az elbeszélés alaphelyzetének pontszerű idejében és terében végbemenő fordulatszerű esemény, néhány órát felölelő keretébe integrálja a történet egészét.¹⁴ S nem megfordítva – az eseményt az élettörténetbe (miliőbe, sorsba, nevelődésbe, utazásba, nemzedékváltásba stb.). Narratív részletezés csak egy „nagyjelenetet” illet meg. Ilyen esetünkben Berkenye szilveszteri, „második” találkozása Júliával, ahol ellenpólusokat két beavatás alkot: a krízis előtti (fiatalkori) és a krízistapasztalat utáni (érett kori) helyzetek – a cselekménytörténet és az elbeszéléseseemény idejének, szituációinak – konfigurációja.

¹⁴ Hasonlóképpen ahhoz, amit *A félkegyelmű* nyitányában tapasztalunk, ahol a több száz oldalas regény szövegének jó egyharmada (az *Első rész*) olvasható egy nagyjelenet kapcsán, melyben Naszutaszja Filippovna születésnap estélye és Miskin váratlan Pétervárra érkezésének pillanata kapcsolódik össze. Az előzmények ebben a szituációban előadott, egymással polemizáló „rövidtörténetek”, „betétnovellák”, személyes elbeszélések sokaságából derülnek ki, egy nagy – sokszereplős – dialógusban, ahol az elbeszélő alig kap szerepet.

A jelenet nem a térben elhelyezkedő környezeti és természeti objektumokat tárja elé, hanem – úgymond eseményszerűen – az egyszeri *megjelenésüket* a szereplők előtt. A narratív jelenet prezentálja, a *jelenbe helyezi* az egykor élményekkel telt térbeli valóság reflektált benyomásait; a dolgot is, meg affektusát is, s a szereplőre kifejtett hatását, de immár az életegész összefüggésében; létrehozta anyagi-alaki reprezentációin túl *epifániáját* is: „Pityó a tihanyi hegyet és klostrot bámulta, amint a víz tükreben fordítottan is látszott” (212). Kapaszkodik föl a hegyre, a nagyvilági Anna-bálos társaság körébe – ezzel a saját térrel, a kastéllyal szemben elhelyezkedő baromfiudvarral való szakítás szándékát jeleníti meg a cselekmény, ám a hegy és a torony révén a föltörekvő ambíció útjának jelképét állítja elő az elbeszélés szövege. De az „elég nagy sírnak” (238) tekintett Balaton vizében, ahol ezt megelőzően egy ember lelte halálát, ott látja – ellenpontozva, fordított perspektívában – a szereplő e törekvés következményét is: „A parti vízben mindenfelé emberfejek és meztelen féltettek nyüzsögtek. [...] A víz képe olyan volt, mint amilyen a Vörös-tenger képe lehetett, amikor a fáraó hada kepickélt a hullámaiban” (213).

A víz felszínén és a víz mélyén a testek más-más alakot öltenek. Néha „féltestűek”, mint a balatoni vízi tündérek, a habléányok. (Van, hogy Júlia, pontosabban a benne feltámadt érzékiség jut kifejezésre ebben az alakmásban Berkenye előtt.¹⁵) A társadalmi ambíció természetes ellenpontját Júlia képviseli, nem a pályavezetés, hanem a privát együttlét értékeinek alternatívájával. Nemcsak térszemléleti képében, de a gondolatban és a nyelvben is ott az ambivalencia:

Elámult, mikor a Balatont meglátta.

– Mennyi víz! Ki issza meg ezt a sok vizet? Hogyan nem gondoltak arra, hogy lecsapolják és bevezzék!

Azonban, ahogy a túlsó partot mérte a szemével, Júliára gondolt. Talán épp ott áll a parton.

S a szíve sebesebben dobogott. (211.)

Az egyik a látás szerve, a másik a keresésé. Gárdonyi többször hangsúlyozza az érzékelésen alapuló látvány és az érzésen alapuló egyszeri meglátás vagy látomás különbségét. Utóbbi alkotó invenciót igényelve túllép a befogadáson. Más lát a szem saját mértéke – a retina működése – alapján az érzéki valóságban, és homlokegyenest mást a vágy és az élmény – a „szív rezgése” – alapján, illetve az

¹⁵ Vö. „Pityónak még mindig rajta volt a keze, a Júlia puha meleg kezecskéjén. S nézte a leányt a holdfénynél. Az a rózsapártás szép fej, a barna köpönyegből kiemelkedő szép leányarc... Mintha a Balatonnak egy tündére ülne mellette [...]. A tájra hallgatás telepedett. A vízből felcsobbant olykor egy-egy hal.” (222.) Júlia maga is „egy leányfejű hal” (221) fölvetődését várja a víztükör felszínén pásztázó holdsugar rezgéseiben.

utólag láttatott valóság narratív értelmezése tükrében. Az elbeszélői beállítás a Júlia hiányát átélő, a vágy aktusában megjelenő alany diszpozíciója alapján közelít ifjúkori alakmásához. Ily módon Berkenye saját megnyilatkozásának „hősvé”, regényfigurává lényegíti át múltból megidézett alakmásait. A hiány gerjeszti a vágy erejét, amit a szívdobogás fokozódásával fejez ki az író.

Feljegyzéseiben Gárdonyi így fogalmazza meg a perspektívatöbbszöröződés műveletét: „A legerősebb rezgések a situációk, mikor nagy érzések állnak egymással szemben. Minden ellentézis. Szívextázis.” (78.) Láthattuk: a víz és a part, a hajó és a vonat, a mély és a felszín, a hal és a test, az út és a torony, a látvány és a látomás, a szem és a szív. Még az alkotó invenció forrása is ez: „Az ihlettel írt mű vagy művész azért hat, mert a rezgés rezgést kelt a szívekben.” A narráció kiemelt tárgyát is benne látja az író: „Csak a szív történetét írd.” (75.)

De ekkor a *sugár* lesz a hős attribútuma. Gárdonyinál bárminek lehet sugárzása: az apró bogártól kezdve a kozmikus objektumokig. Ugyanis – Pascalhoz hasonlóan – a véges dolgok, illetve „a kicsi végtelensége és a nagy végtelensége” érintkezésének pontját – mint a szép forrását – mindenben tapasztalhatóvá akarja tenni: „Különösen a természet életének apróságai a végtelenséggel való érintkezések” (81).

Ebben a beállításban a hős látni képes a nem láthatót – most éppen Júlia látomását alkotja meg, a vágy igazi tárgyának képét.¹⁶ Tihanyt és a Balatont csupán bámulja, csupán szemléleti képei – nem a lény lényege, hanem létező reprezentációi – kápráztatják el (frakkok, kalapok, atillák, kokárdák, gombok stb.). Az alaki vagy képi reprezentációk világa torzítja a három dimenzióval rendelkező realitást. Ezért képződik meg travesztív, kifordított láttatása is regénynyelvi modelljében.

A végtelenből kibocsátott sugárnak – szakszóval – a téridő görbületi *perspektívája* felel meg. Jelesül az, ahonnan a leírt kétarcúság, az időbeli jelenvalóság befogható. Gárdonyi ezt írja az epikustól eltérő perspektívaképzésről, midőn a festészeti jelenethez közelíti a prózanyelvi eljárást: „Perspektíva: ahogy a festő csak egy jelenetet ad a történelmi képen, de abban az egy jelenetben benne van a múlt és a jövő...” (105).

Vagyis ami nincs, itt van az is a képen. Tudniillik a rejtőzködő végtelen a képen látható részébe implikálva – indexálisan, azaz egyidejűségében. Az író szerint az elbeszélésben ebből a cselekvés világát kondenzáló jelenetből olvasható ki, hogy

¹⁶ Ebben látja a nagy francia gondolkodó lényegi viszonyát a léthez, melyet az ember „nagysága” és „nyomorúsága”, illetve az Értelem és a Szív – tehát az intellektualitás és a szenzibilitás – pólusai között közvetítő, ambivalens jelenségként írt le. Vö. PASCAL 1983, 30–39. A *Mesterkönyv* írója ezt nevezte – a paradoxonok költőjére, a francia bölcselőre és tudósra hivatkozva – „írói becsületnek” (56). Mivel ez a digressziókban kifejtett, szemantikai antinómiákkal dolgozó, a „szív rendjét” követő indirekt beszédmód kizárja a dogmákat erőltető tanulság érvényesülését az irodalmi megnyilatkozásban, melynek etalonját a bibliai elbeszélés szövegében látta.

a hős „Minek és milyennek érzi maga-magát?” (29.) Ennek az önérzékelést – pontosabban fordulatait – feltáró jeleneteket kell a szövegvilág kitüntetett tárgyává tenni, mivel az elbeszélés alkalmas arra, hogy a jelenvalót és a jelenvoltat egyidejűségében prezentálja, egyaránt mutassa oknak és okozatnak.

A szónak is van „sugárzása”, amivel saját gondolatára vethet fényt a beszéd alanya, kívül kerülhet saját csapdjában (Hegellel szólva: az „ész cselén”), és egy másfajta végtelenbe, a nyelvi univerzum nagy idejébe vetítheti, s annak kontextusában értelmezheti az elme működését és produktumait. Nem kifejezi, ellenkezőleg – a költői szó távolságot teremt a gondolattal szemben. A szövegben, amikor ezt az eseményt leírom, kívül kerülök gondolatomon, s akkor az elmét fogságban tartó fogalom vagy kép olvashatóvá, azaz értelmezés tárgyává válik, mert a leírt szó az írásmű egészével, a megnyilatkozás valamennyi szavával korrelatív viszonyba kerül:

A gondolat, ahogy megszületik, meztelen. De leírom úgy. S utána más szavakba öltöztetem. Megkapom egyben a háttéri rezgést, a nagy perspektívát is, amelyben egy-egy szó reflektorként vet sugarakat maga körül. Így nyer a mű eleven életet. (55.)

A szó ugyanis megszólalása, egy beszélő lény egyedi megnyilvánulásaként értendő; ebben a perspektívában él eleven életet, jelesül, amikor az emberben is, nyelvében is, meg művében is – művének előállításában – egyidejűleg működik közre. Ha ily módon a szó oka is, meg okozata is a szövegműnek, különös önértékű világot tud alkotni, mely megszólítja olvasóit.

Júlia kismadárként „pityegve” szól Pityóhoz a padon, aki viszont leginkább „pörölve” beszél, mert rövidesen egy egész életre szólóan a „pör” retorikája, a jogi beszédmód lesz nyelvi etalonja és – Fülöpék „elpörölt” holdjainak birtokában – a milliomos ügyvéd karrierépítésének leghatásosabb eszköze. „Nagy perspektívát” egyetlen szó is létesíthet, amennyiben reduplikációi a történet lényegi magváig képesek átszőni a szöveget. Gárdonyi, midőn szövegképződményeket formálva, „más szóval” mondja a szót (177–214), a predikátum helyett a narratívumra, a cselekvés eseményaspektusára helyezi át a beszéd centrumát: „A megijed szó helyett az van az írásban [Péter kapcsán *János evangéliumában*], hogy »magára kapta az ingét«. Ez a tiszteletet is kifejező cselekedet remekül karakterizálja az ijedtséget is, az embereket is...” (132). Hasonlóképpen bontja elemeire az indulatokra alkalmazott fogalmakat: „A szerelem meg a harag szótára csupa metonímia. »Elvinnélek, mint a nap a harmatot!« stb. Mennyi kép és képszó ebben az egy mondatban!” (132.) És egy kis történet! A beszédegységek „más szóval”, „más mondattal” és „más történettel” megvalósított újjáírása kétoldali szabályozást realizál a művészi próza szövegében, a narratív és a metaforikus jelentésújítás kölcsönhatását biztosítva.

Hogy a tér látható és láthatatlan, lezárt és nyitott, véges és végtelen összetevőkből áll, azt Gárdonyi a sugár motívumával teszi megközelíthetővé,

amely egyszerre fizikai, szimbolikus és metafizikai fogalom. Ezért a perspektíva-többszörözés, amely az optikai és az affektív tapasztalat, illetve az immanens és transzcendens létmód kölcsönhatását teremti meg:

Minden téma a végtelenség egy sugara alá állítandó.

Ami a szívből jön, a végtelenségből jön, s ami a végtelenségből jön mindenkinék kincse.

A szív művei halhatatlanok. (60.)

Csak a végesre vonatkozóan tételezünk „egyenes” perspektívát és három dimenziót, a végtelennek nincsenek ilyen mutatói – csak sokpólusú kisugárzás jelzi létét. A szív műve tehát az ember extrapolációja saját testén és rögzített önképén kívüli szférába, éspedig a „nagy perspektíva”, vagyis a végtelenbe nyúló síkgörbe, a *hiperboloid többszöröződés* (Bolyai János által kifejtett) követelményének megfelelően. Más megfogalmazásokból az is kiderül, hogy a fogalmak mögött megbújó képzet, képzelet s az őket gerjesztő vágytól szabadul meg e sokszorozottan eksztatikus pozícióban a szereplő: „Jókai művei édes szemléletei az olvasó fantáziájának, szóval szemléletek; az én műveim érzések; más nézni a hőst és más érezni” (60). Az „érzés távlata” Csontváry Kosztka Tivadar felfogását és festészetét idézi föl.¹⁷

Értelemszerűen, nem a szemléleti kép esztétikai státuszát kell fokozni az irodalomban – a falusi emberből például „díszparasztot” csinálni –, hanem hordozójának és utaltjának eseményként realizálódó történetét szükséges megalakítani, miáltal a kép keletkezése, időbeli létmódjai is megjelenítésre kerülnek.

Az íróművészetben nem a szemnek megjelenő valaminek kell szépnek lennie, hanem a hatásnak. Tehát sohase a jelenség legyen szép, hanem az az érzés, amit a jelenség mint történet vagy történetrész kelt az olvasóban. Ma már képtelen bábok azok a regénykisasszonyok, akik mindig csak szerelmet lélegzenek, sóhajtást emésztenek, mindig tiszta-szépek, noha sohasem mosdanak, sohasem rekedtek, sohasem sáros a cipőjük, s más efféle. (54–55.)

¹⁷ Saját *plein air* festészete innovációját jelöli meg Csontváry az „érzés távlata” fogalmával. A szakirodalomban már fölmerült, hogy képeinek téridő „torzításai” rokonságot mutatnak Bolyai János térszemléletével. (Vö. NÉMETH 1970, 243.) Úgy tűnik, a három kortárs a *paraszféra* jegyében tagadja az egyenes perspektívát. Ennek euklideszi gyökerű geometriai, „mérnöki távlatával szemben” Csontváry (*Önéletrajzában*) a „nap-út” időívén elhelyezhető nézőpontok hiperboloid perspektívaarendjét dolgozta ki, „plein air távlatba” helyezve a megjelenített véges világot. Gárdonyi a megjelenített világ éteri, „rezgő” médiumát a végtelenbe vetített sugár útjának tulajdonítja. Mindhárman az érzékiben az érzékin túli megjelenésmódját érik tetten – hol a nyelv, hol a zene, hol a festészet, hol meg a térbeliség eleven tapasztalata alapján. A sokpólusú „érzéstávlatot” biztosító médium-univerzum megvilágításában az érzékelés alanya benne van abban, amit érzékel. Nincs közöttük ok-okozati viszony.

Az ily módon eseményesített jelenet alkalmas az alkotóerőt mozgósítani az olvasóban, az „alkotótárs” intellektuális izgalmát és kihívását róva reá:

Az író hatalma nem abban rejlik, amit mond, hanem amit az olvasó fantáziájával mondat: ahogy az olvasó fantáziáját működteti.

Semmit ki ne mondj, amit az olvasó maga kitalálhat. (55.)

Láthattuk, Gárdonyi a prózanyelv tárgyát egyrészt temporalizálja és narrativizálja: az érzelem affektussá lényegül, ha „a jelenség mint történet vagy történetrész” aktualizálódik (nem kép, nem analógia, nem fogalom); másrészt új dimenzióba helyezi azáltal, hogy felfedi az érzelmi viszonyban lappangó értékorientációt az új, kifejlő alanyiség innovatív metaforája segítségével. De csak akkor, amikor a hős (akárcsak Berkenye) átlép az életélmény szintjéről az életvilágba, azaz felidézi és saját nyelvébe integrálja az elbeszélés tárgyaként élményeit. Az eksztatikus diszpozíciót a krízis és katarzis lényegi összefüggése viszi bele a történetbe. Berkenyéről – az író szavaival – elmondható, hogy benne a „vesztes extázisa” (86) dolgozik, ami a „monomániás” gyűjtés áldozatává teszi, s ezzel összefüggésben a gyűlölet démonává.

Következésképpen a jelenetet – amely egyébként drámapoétikai fogalom – az elbeszélés személyes szituációvá lényegíti át: „Dosztojevszkij, ha a folytatáson gondolkodik, a szituáción gondolkodik, Gogol a karakterjegyeken.” (88.) A hely és a jelenet még nem rendelkezik „nagy” vagy „fordított” perspektívával: nincs se kisugárzása, se megvilágítása. A szituációnak mindig van kontrasztív párja, egy másik, fordulatot hozó szituáció; az elsőben az identitásvesztés történik meg, a másodikban ennek értelme tárul föl az életegész (önmagát benne érzékelő) szubjektuma számára. Előbb a narratív megjelenítés, utóbb az egzisztenciális megértés, az öneszmélés tükrében. A szituáció abban különbözik a jelenettől, hogy új létmódba helyezi a cselekvőt, mégpedig saját teste és szemlélete alakzatain kívül: egy másik cselekvő, egy másik milió, egy másik létszféra, egy másik beszédcselekvés horizontjába. Az áthelyezéssel együtt jár a nyelvvalóság és a közvetítő közeg megváltozása.

Végső soron a szituáció a „beállítással” – a sugárral jelölt perspektivikus értékorientációval – alakítja át a helyzetet a cselekvés világává, ahol a nyelvvalósággal egyszerre jelenik meg az igazságigény:

A beállítás, a „forma” sokszor fontosabb az igazságnál. Formátlan igazságok értéktelenek. Tanárok írják, nem írók.

Festésben is a beállítás s egy-egy vonásnak, színnek, árnyéknak a kiemelése adja meg a művészi értéket.

Nem témáról szólok, csak fogásról, mely a legnagyobb érték, a szív-ellen-tézis körül játszik.” (87.)

A beállítás „fogása” – mondja ez a magyar „formalista” – avatja a cselekvés helyét szituációvá. Nemcsak festmény, zenei hangzás – tonalitás és kompozíció is lehet az emberi hang „eksztázisának” megjelenésmódja.¹⁸ Éspedig mindenkor a nyelvválság pillanataiban, amikor a verbális megnyilatkozás nem tud célt érni a kommunikációban. Ekkor ugyanis kizárólag az intonáció és a kíséző gesztus (például a tekintet, a kézfogás, az érintés, a csók a diszpozíció tünetei) révén zajlik a kontaktusteremtés.

A diszpozíció mint „rezgés” – a dimenzió mint „sugárzás”

A *Té, Berkenye* című regényben a szerelemről való beszéd hiteles szavait kereső, de nem találó Júlia számára ugyancsak a zene képez ilyen médiumot, persze együtt az általa „áthangolt” szituáció hatásával. A „szépjelenet” közvetítések a húr halk zengése (a parton) és a holdfény vibrálása (a víztükör felületén) analógiát alkotnak a szövegben. Következésképpen a látvány társítása a zenei hangzás tonalitásával az ekstázist megjelenítő „negyedik” – mondhatjuk: éteri – dimenziót realizálja; se nem a fiút, se nem a lányét, se nem az elbeszélőt; mégpedig egy képletes kifejezésnek köszönhetően, mellyel Júlia ekstztatikus állapotát („nem én vagyok én”, 206) közvetíti az elbeszélés; a rezgéssel jelölt perspektívatöbbszöröződést. Ekkor az egyenes perspektívát a fordított révén valamennyi – végtelen számú, befoghatatlan – perspektívanyaláb megvilágításába, a sugárzóna közegebe helyezi a prózanyelv.

A Bolyai-féle hiperboloid térmodellt az a megvilágítás biztosítja, amelyet Gárdonyi a *sugár* szóval jelölt meg. Jelképe a regényben a vízfelszínen – fordított perspektívában – szemlélhető sötét égbolt homorú zónájának sugárzó csillagok millióival képviselt alakzata. Hasonló okokból hivatkozik Lobacsevszkij felfedezésére Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényében, amikor a görbe tér indoklására a párhuzamosok végtelenben való érintkezéséről értekeznek. Am ezzel ismét Pascal végtelen – megszámlálhatatlan önálló világgal rendelkező – univerzumának gondolatát s az euklideszi „geometriai tér” meghaladását idézi föl. Regényében Gárdonyi Júliának tulajdonít e látásmóddal rokon érzékenységet:

¹⁸ A tonális és gesztusos külpontosítás felel azért, hogy a zárlat is a kontrapunktikus rend szerint alakuljon. Gárdonyi erre is említ példát: „Az extázis ne fejezze be a történetet, csak feszítse. Vess közbe időt, másoknak más izgalmát, új nehézségeket, testi szükséglet, bőrrézést stb. Ezek a függesztések megvannak a hegedűben is. Például Chopin kilencedik szerenádja második fele, Sarasate kottája szerint. Bár ő csak a végponttal játszik, hogy nem ott végez és nem akkor, ahol és amikor várjuk.” (78.)

– A hold, – csevegett tovább, – úgy kifordítja a lelket a valójából, mint a zene. Mikor zene szól, másképpen gondolkodunk. Az is a végtelenség világából való: a zene, az akkordok.

{...}

S ültek szótlánul.

A zene hangzott, átszállt a fákon, a nádason a víztükörre. S mintha a zenétől reszketne a víz tükrén a hold is és körülötte a csillagok. (207.)

A sugár és a rezgés a boldog és a szorongó, az „édes” és a „keserű” affektusok képviselőjében kétféle végtelenség – a látható és hallható – reprezentációja. Berkenye számára is a „végtelen világ” képviselőjében megjelenő sugárzóna lesz majd a közvetítő közeg, de az ő válsághelyzetében, jóval később, csak az élet végén, a mindent „bearanyozó”, fényhozó érme alakjában.

A kortárs szimbolistáknál is a holdfény képviseli a rejtjelezett, jelrendszerek integrációján alapuló érintkezést az érzékin és nyelven túli „mély” egységgel:

Charles Baudelaire

Kapcsolatok

Templom a természet élő oszlopai
időként szavakat mormolnak összesűgva;
Jelképek erdején át visz az ember útja,
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a
fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.

Vannak gyermeki húst utánzó friss szagok,
oboa-édesek, zöldek, mint a szavannák,
– s mások, győzelmesek, romlottak,
gazdagok,

melyek a végtelen kapuit nyitogatják,
mint az ámbra, mosusz, tömjén és benzoé:
test s lélek mámore zeng bennük ég felé.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Paul Verlaine

Holdfény

Különös táj a lelked: nagy csapat
álarcos vendég jár táncolva benne;
lantot vernek, de köntösük alatt
a bolond szív mintha szomoru lenne.

Dalolnak, s zeng az édes, enyhe moll:
életművészet! Amor győztes üdve!
De nem hiszik, amit a száj dalol,
s a holdfény beleragyog énekükbe,
a szép s bús holdfény, csöndes zuhatag,
melyben álom száll a madárra halkán,
s vadul felsírnak a szökőkutak,
a nagy karcsú szökőkutak a parkban.

(Szabó Lőrinc fordítása)

A prózanyelvben viszont a szimbólumjelet a megnevezés, a szó és figuratív mása („más szóval a szót”) destabilizálja, s új jelentéstársításokkal egyéni figurává – váratlan azonosításon alapuló, *egzisztenciális metaforává* – teszi. Ez bekövetkezik már a nevet alkotó betűkapcsolatok szintjén is. Ami viszont a nézést vonja ki a közvetlen érzelmi szférájából.

A tér legkisebb szekvenciája a regény szövegében a spácium, azaz a két betű között feszülő üres tér. Az aggastyánként megjelenő Berkenye előző azonossága alapján ilyennek látszik környezete számára: „Az agg valóban olyan mozdulatlan-meredten ül ott, mintha semmi élet nem volna benne: elüvegesedett szemmel bámul a hírlapra” (152). Mert nem lát pénzt, a szemnek nincs sugárzása – elüvegesedett. De ugyanakkor áttetsző: bele lehet látni. Legalábbis Júliának ez megadatott. És rajta keresztül eljutni egészen a láthatatlan ember centrumáig, ami majd megbocsátó hangja tonálisában jut kifejezésre. Júlia nevének felfedezése a papírlapon – ez az, ami újra tevékenyvé, „ifjúvá” teszi az aggastyán látását: váratlanul ismét Pityó szemével – a gyermek csodálkozásával – kezd nézni Berkenye. A *vén a név* foglyának mutatkozik. Ekkor azonban egyfajta belsőleg irányított, a belátás által szabályozott, értelmező figyelmet érvényesít: nem a látható, hanem a láthatatlan Júliával, angeloid párjával fűzi kötelékbe.

Berkenye mint olvasó interpretátorként meríti a múltba a válságért felelős önazonossága valamennyi figuráját. Az olvasás a névhez – Júlia nevéhez – köthető élmények felidézését jelenti: „Az agg úr mereven néz a névre. Oly mereven, hogy még a keze reszketése is eláll. Csak percek múlva szemléli a név előtt, név mögött is a nyomtatást” (152), azaz kiemeli a személynevet az árverésről szóló hirdetés szövegéből. A fősvénység ennek fényében pusztán szerepnek, szublimáción – itt a bosszú halogatásán s optimalizálásán – alapuló viselkedésnek bizonyul. A merev tekintetet a bámulat váltja, amikor a név hordozója a maga valójában jelenik meg előtte, s ezzel ismét jelenbe kerül az egykori térbeli – a pávával rokonított, „tündéri” – optikai látvány, pontosabban annak agnóként megjelenő alakmása, persze fordított perspektívában: „A gyermekkori Júliát látta” (249). A bámulat nem más, mint a szemén rögzített eksztatikus – nem báva – jelenlétről, fölismeréssel járó, csodálkozó arckifejezésről tanúskodó, tágra nyílt szemállás, melyben együtt jelenik meg a cselekvő és a szenvedő alany, a szemlélő és a szemlélt személye. Berkenye, Júliát csodálva, elfelejti a hosszan dédelgetett bosszút, és visszatér igazi önmagához, a szerelmes Pityó habitusához. Persze az érzelmi szerelem elmúlt, de az a diszpozíció, önmaga eksztatikus – Júlia szemével való – érzékelése, ami nem a füredi éjszakán, a padon, hanem a szívében történt meg, most is eleven. A visszaemlékezés elbeszélése a történetet arra az eseményre redukálja, amelyben a szereplő a feltétlen elfogadás élményét kivételes erővel tapasztalta meg – egyetlenegyszer hetven év alatt.

Típus, karakter, személy – a Fösvény

Dosztojevszkij megkülönböztetett zárt és nyitott műfajokat, azaz szatírákat és regényeket. Az egyik főszereplője a jellem, a másiké a cselekvés alapján kerül bemutatásra; az első karaktere statikus, s ezért állandó tulajdonságjegyekkel rendelkezik, a másodiké eseményes, s ezért radikális fordulat váltja ki identitását, az individuális azonosság átalakulását személyközivé.¹⁹ A narráció szintjén ennek megfelelően hol a statikus állapotrajz ismétlődésére (például a pikareszkben), hol meg az eksztatikus – perszonális – megnyilatkozásra (például vallomásra) épít az elbeszélés. Gárdonyi a jelzett kettősséget a karakter egysége és a történet egészlegessége közötti eltérésben írta le, a jellemregény és az életregény különbségét hangoztatva.

Berkenye esetében a „karakter-jegyeket” adó típus a Fösvény. A világirodalmi figura, mindenekelőtt a két kedvelt zseni, Molière és Gogol jóvoltából ismerős Gárdonyinak. Az eredetiség viszont ebben áll: mi által lesz saját ellenpólusává a szereplő a magyar regényíró tolla alatt? A mániás, sőt már-már tüntető zsugoriság, az egykarakterű figura kapcsán Gárdonyi azt teszi nyilvánvalóvá, hogy egy ember teljes életének átfogása nem támaszkodhat egy bizonyos torzulás fokozatainak bemutatására. A művészet minden életösszefüggésben a lét értelmének inkarnációját keresi az emberben, nem korlátozódik egy jellem leleplezésére, hiszen a regényben kontextusát az életéges emberének története teszi ki. (Kivételt képez persze a szatíra.) A tárgyalt regény is ezt az egzisztenciális megértéshez vezető utat tárja föl: az elbeszélte történetben a takarékos élet értelmét világítja meg az író – a fösvénység által torzított történet ellenpólusaként. A pénz mértéktelenül odaadó harácsolója váratlanul adósnak kezdi érezni magát. És pedig a társának való odaadás – a feltétel nélküli odaadás – helyzetének ismételt megtapasztalása hatására.

Kérdésünk tehát így fogalmazható meg: hogyan íródik újra a toposz Gárdonyi prózájában, annak ellenére, hogy a tipikus jegy megőrződik nála is, de természetesen az ellenpólus elsajátításának nagy perspektívája fényében. Berkenye belső antagonistája az agg ember, aki a koldust is, meg a Mikulás alakját is felidézi. Az elsőt a „persely” jelképezi, másikat az aranykorona, a perselybe szánt adomány. Az ellentételezés olyan hatásos integrációban jut kifejezésre a magyar írónál, hogy főszereplője unikálisnak bizonyul még a rangos világirodalmi sorban is. Még hozzá annak köszönhetően, hogy a fösvénnyé válás történetének látható emberében Gárdonyi egy a művészetére jellemző új szubjektumot tár föl, melyet a negyedik dimenzióban helyez el: ez a *láthatatlan ember*. Szerelmes párjával – s ezen keresztül a végtelennel – való érintkezés szubjektumára gondolok. Amikor a mentalitásban az „adni” és „kapni” korrelációt, nem ellentétet alkot. Júlia nem

¹⁹ A regény műfajáról a perszonális elbeszélés (és Dosztojevszkij prózája) kapcsán lásd Kovács Árpád 2010.

kapni és nem adni akar – Júlia szeretni szeretne. Szeretni, és szeretve lenni jelen a saját és a másik életében. Ez nem kapcsolódik sem helyhez, sem háromdimenziós térhez.

Az egykor szerelmes párt a szenvedés tapasztalatával gazdagodva mint agg öregurat és agg öregasszonyt látjuk viszont. Külsejüket prémek, bundák – nyest és vidra – képviselik. A ráncos arcokon az ősök, apáik vonásai rajzolódnak ki. Ez – testük – sem sajátjuk immár. Csak a váratlan szemkontaktuson alapuló személyközi szféra az, ami élettelinek bizonyul. Szó szerint a két szempár által alkotott érintkezési viszonyban újralétesülő – a szembesüléssel, a számadással együtt járó – találkozás. A szemek közötti erőterben a kétféle rezgés interferenciájából kialakuló sugárzóna létesül. Ez az egyetlen jelenvaló – nem időbeni, hanem időbeli – esemény, minden más a múlté és az elmúlásé. Az adásnak és a kapásnak itt nincs tere. Az érintkezés erőzónájában a megértés jön létre a megismétlődő egymásra találás hatására. Létrejön mindkét szereplő eksztatikus pozíciója egy negyedik vetületben, a paraszférában. Ezt a dimenziótlan – ám testek közötti erőszférát alkotó – éterben²⁰ lokalizálja Gárdonyi a plein air eljárását idéző látomást:

Szinte leül a levegőbe, ahogy bámulja.

Az asszony is a két rámereszkedő szem láttára szintén beleguggan a levegőbe.

Es nézik-nézik egymást. (248.)

A két szereplő egész testét is behelyezi abba, amit lát – az eszméletet megvalósító szem produkciójába; immár egész lényükkel, nem csupán érzékszerveikkel vannak jelen egymás világában. Itt a paradox kapcsolódást jelölő „egymás” – *egy-más* – a legegyszerűbb és legtalálhatóbb kifejezése a részesülő jelen-

²⁰ Gárdonyi ezt írja a külön-külön működő képzetalkotással, a reprezentációkkal szembeállított intelligens szenzibilitásról: „Csak az álló ember, a nyugodtlelkű és nyugodt szemű, az az ötorejű fölfogó, aki az öt érzék képességeivel a tudásának birtokába szedi az utazásban eléje forduló kincseket. A látó ember bandukol.” (*A látás.*) Az öneszmélet alanya bandukol, lefékezi mozgását, hogy hosszan elidőzhessen tárgyán, azaz átlásson annak szemléleti képén, minden érzékszervét a cselekvés és a beszéd szolgálatába állítva. Ennek érdekében valamennyi érzéket egy aktusban a láthatatlanra, a „kincse” kell összpontosítania. (Vö. GÁRDONYI 1927, 5–6.) Ez a funkcióegyüttes juttatja el az átfogó belátáshoz („a szív utazásához”) az érintkezés alanyát a regényben is. Vö.: „A feje rezgett. Elfordult, elballagott [...] némán bandukolt a homályos, keskeny aszfalton. S a fejében rég elmúlt emlékezések foszlányai kavargtak.” (249.) Az átfogó belátásban az egyidejűség temporalitása érvényesül: a (kéz helyett) „rezgő fej” által megjelölt eksztatikus, ihletett pillanatban a már elillant láthatatlan múltat és még nem látható jövőt a személyes történet összetevőjeként, az elbeszélte életegész kontextusában ismeri föl Berkenye.

Sík Sándor lényegbelátóan állapítja meg Gárdonyiról: „mindenben, amit lát, ő is ott van” (Sík 1928, 56). Ezt elmondhatjuk Csontváry képeiről is.

valólétnek. Nem „egy”, és nem „más”, nem „én”, és nem „te”, nem „saját”, és nem „idegen” – ez a *batalmas harmadik*. De új perspektívában – nem jelképként, hanem az eszmélet fényében: a „nézik-nézik” azt jelenti, hogy a részekben együtt látják a láthatót és a láthatatlant, és felismerik a részt vállaló *egy-más-lét* hatalmát az érzéki vonzódás megszűnését követően, sőt, a bosszú vagy a megbocsátás gesztusától függetlenül is. Következésképpen Gárdonyi az interperszonális szenzibilizálás tapasztalatának aprioritása mellett foglal állást.

Ezzel szemben a nem vitális, egyirányú érzéki reakció, a berkenyei „leskelődés” a kisajátítással egyenlő: „Júliát lopogatta ő a szemével” (78). És pont megfordítja, amikor az ember egésze irányítja a nézést, a másik szemével kell találkoznia: „Júlia szemében van valami éltető” (165).

Próza- és költészeti megvilágításban a paraszférában az emberi szó hangzással tölti ki a levegőt. Majd az elhangzó nevet megzenésíti, a hangzást intonációvá alakítja az elbeszélésben alkalmazott kifejezés. Nem az anyag tehát, hanem az azt működésbe hozó energia: az élő szó és a zenei hangzás határzónájában megvalósuló interferencia affektusa. A sugárzás plein air-szerű képződményei, a folytonosan változó egyszeri látvány színértékeinek interferenciájáról beszélek, aminek az írásban megjelenített hangzó térben a rezgés felel meg; ez átalakítja a beszédet, mely a levegő mozgásához, a fuvallathoz válik hasonlatossá:

De egyszerre felrándult, mint a szendergő, akit szólítás riaszt fel. Mintha reá is egy hang szólna a magasból, egy fuvolázó hang, egy valamikor régen halott rosszálló hang:

– *Té Berkenye!*

Felrándult.

– Nem, – mondta, mintha eszmélkedne, – nem.

Visszanyújtotta a pénzt [...]

A hangja ellágyult [...] (249.)

A levegőben megfordul a perspektíva: a férfi hangján a nő neve, a nő hangján a férfi neve hangzik el. A hang már nem is az artikulációé, hanem a hangszeré. Berkenye elsajátítja Júlia nyelvének legszemélyesebb megnyilvánulását, a sóhaj-táshoz hasonlító elégikus intonációt, mely a fuvolahangot idézi – több helyen is a történetben. Az angeloid²¹ szólam nyelvén, a fuvolahangon szóló név szemben áll a „Berkenye” nevéhez kapcsolódó beszédmód, a „pör” retorikájával, és hol „keserű”, hol meg – a boldogság pillanatában – „édes”, pityogó hangvétellel. De most a művészet varázserejét jelképező hangszer, a fuvola szólama nem a *Júlia* nevet, hanem a férfit intonálja. Hatására bekövetkezik Berkenye öneszmélési történetének a megértés szintjére emelkedése; valamint a cselekvési stratégia megfordítása.

²¹ A Bibliában a fuvola az angyalok attribútuma.

- Júlia! – leheli az öreg.
 S a szája tátva marad.
 – Pityó! – rebben el a név az öregasszony ajkán. (248.)

Az öneszmélet kezdetéről árulkodó hangzás a megváltozott diszpozíció tonális indexe. A megismerés, a szinte testetlen lények térbeli alakja mögött a *látthatatlan ember*; a szubjektum jelenik meg. Az egyik leheli a nevet, azaz degrammatikalizálja, a másiknál rebben, azaz a szabad madárral kerül párhuzamba.

Szép a szent és a profán világában

Az érzéki-érzelmi-erotikus vonzalom megnyilvánulásainak is van utalása, létvonatkozása. Ontológiai kapocsra gondolhatunk, attól függően, hogy e személyközi viszonynak a megvalósulása során miféle értéket visz egymás életébe a két fél. Berkenye tudott róla mindig, csak elfeledte. Ezt mondja az előképének is tekinthető zsidó uzsorásnak a szerelmes, akkor még orvosnak készülő fiú:

- De hát a nő, a nő? az nem számít?
 – A nő, a nő? Nőt kapok én minden bokorban. De harmincezer forintot? . . . Nincs igazam?
 – És a szerelem? – kiáltotta Pityó bőszülten, – a szerelem, az semmi magának!
 S olyan hangon mondta ezt a szót *szerelem*, mintha azt mondta volna: *szentség*. (198.)

Ha az érzéki szerelem el is múlik majd, a hozzá fűződő eredeti – nem tanult – értékviszony változatlanul megmarad, még hozzá a személyes jelenlét diszpozíciójának tonalitásában, amivel regényét lezárja Gárdonyi. A szakralitással való érintkezés akkor tárul föl, amikor a kapcsolat nem korlátozódik a testek összefonódására a térben, illetve a szép alakhoz való vonzódásra vagy az örömsztön kielégülésére, hanem – mint itt is, az irodalmi műalkotásban – átrezeg, átsugárzik a szép birodalmába. A szerelem irodalmi nyelvezete arra döbbsenti rá az embert: *hogyan van és miért van* egyáltalán interperszonális köteléket alkotó páros létmód. Ismétlődő válságai és kudarcai ellenére is. S miért a rá irányuló kiolt-hatatlan igény. Mi végre van az, hogy az ember rendelkezik ezzel a képességgel, s tud vele élni, persze visszaélni is. Éppen a krízist kiváltó hiánya döbbsenti rá Pityót arra, hogy immár hetven éve ez van, nem tud elmúlni, egy egész életen át mindig is jelen volt. S végső soron még arra is, hogy tőlük – a két féltől – akár függetlenül is. Függetlenül a tetszéstől, a vágytól, az örömsztöntől. A szerelem irodalmi megközelítésben egzisztenciálé. Az ember úgy van jelen, már ha egyáltalán jelen van az életben, hogy feltétlen odaadással vesz részt abban, amit tesz. Ekkor nyilvánul meg szentségként, szakrális értéként, mint *a priori* adottság.

A szentség minőségét az adja hozzá a kapcsolathoz, hogy a másikkal való érintkezés a végtelennel való kapcsolatfelvétellel jár együtt.

Júlia és Berkenye a végesnek és a végtelennek megfelelő nézőpontot foglalják el a térközi szférában, illetve annak érintőjén, míg a szerzői szöveg ellenpontozott, fordított perspektívaként érvényesíti kölcsönhatásukat. Ezzel magyarázható, hogy Berkenye tekintete merev, a tükörrel rokonítható. Júliáé a sugárral, mivel nemcsak látni, hanem láttatni is képes; nemcsak rezgése, sugárzása is van – interiorizál és exteriorizál egyszerre,²² mindenestül benne van, egész életével, abban, amit meglát. Hatására röntgenszerűen együtt láttatja a fényben álló külső alakot és annak belső ellenpontját, valamely sötét alapon a mélységi dimenziót. Ezzel magyarázható, hogy nem a nappali – láthatatlan – fény, hanem a sötétségben láthatóvá váló energiacsóva, a hold és a csillagok sugárnyalábja az ő attribútuma, amely – mint Baudelaire-nél és Verlaine-nél – a lélek, a táj és a csillagközi zóna között hoz létre *plein air* mintájú, „érezéstávlatos” közvetítést, teremt a mindenségre utaló metaforikus összefüggést:

A fák is mások holdfényben. Mintha azok is éreznének és álmodnának. Mindent szeretek és csodálok olyankor. Apámtól is kérdeztem, miért? Azt felelte, hogy nappal csak a földi világot látjuk, hát csak földieknek tudjuk magunkat, de éjjel, mikor kitárul fölöttünk a mindenség világa, érezzük, hogy a Föld is a mindenség része. Nagy érzés. A végtelenség fuvalma az az érzés a lelkünkön. (206.)

A nőszereplő közvetítő szerepének, „szépségének” felel meg alakja vázlatos, ceruzarajzot idéző, áttetsző megjelenítése, selymes szemeknek „kétirányú” sugárzása és derűsen bús diszpozíciót kifejező funkciója, amit – Sík Sándor már utalt rá – leginkább Sandro Botticelli képein látunk megvalósulni.

Vessünk egy pillantást erre az összefüggésre. Az olasz mester vásznain megjelenő női testet szinte csak fényfátyolból szőtt ruhájának kontúrjai sejtetik (*Primavera*). Botticelli ugyanis – Plótinosz követőjeként – nem a külső, hanem a belső forma szépségét veszi célba, amiben különösen hangsúlyozott szerepe van annak, amit „szellemszemnek” lehetne nevezni. Még a mitológiai alakoknak is ilyen sugárzó a tekintetük (*Vénusz születése*). Gárdonyi írja az elfogadó és értelmező szemmel képviselt arcról: „Szép: olasz Madonna-arc.” (127.) Szépségét a szelíd szomorúság – egyfajta *lacrimosus* – határozza meg. A regényben pedig ezt olvassuk:

²² Mindezt Gárdonyi a mérnöki racionalizmussal szemben álló női képzelőerő intenzitásának és nehéz korlátozhatóságának tudja be, az álom korlátlan szabadságának mintájára: „A nőnek már maga a megjelenése a végtelenséget érezteti velünk. Bármennyire gyarló szépség, de ő a végtelenségnek nagy élettáncolata. [...] A nő, akinek csecsemőt látok a keblén, előttem mindig a végtelenség képe. A csecsemő a jövő évszázadok és a jövő évezredek egy láncszeme. A lány figurájában, megjelenésében azért van valami nemföldi [...] a végtelen rezdülete.” (90.)

Pityó egész életén át, – ha eszébe jutott Júlia, – mindig ebben a momentumban látta: amint áll a fűzfa mellett, a nyaláb virággal, melegtől és napernyőn átfestődő napfénytől pirosan, nyakának bájos oldalt-hajlásával, tiszta szép szemének édes-szomorú nézésével. (204.)

A befogadó és elfogadó, a szenvedő cselekvőségről tanúskodó szemnek saját perspektívája van, amelynek „a mélye csupa titok” (207), és a csodáltság – azaz az érzéken túli meglátásának – képességével rendelkezik: „Mindenki csodálatos, finom. Nem húsból és vérből való” (206). Ezt a tágra nyílt, derűvel és szorongással teli „szellemszemét” látja Berkenye – akárcsak Pali az *Aggyisten, Biri!*²³ című regényben: „Csak a szemét látta, azt a sugárzó tiszta szép szemét.” (172.) A Botticelli-féle tágra nyílt, csodálkozó szellemszemek itt az önértelmezés első lépését jelentik: „De a szeme gondolkodó volt, mintha az álman gondolkodna”. Az álmat nem ismerteti a szerző, de értelemszerűen az előző, holdfényes este története minősül annak, ezért oly gyakori a jelenet leírásában az „álmodozó” jelző Júlia arca, hangja, szeme, szava kapcsán. A szellemszemek azonban nem „álmodozók”. Ellenkezőleg: álomnak látják és láttatják az empirikus vagy látványos történéseket – úgy a báli, mint a vízparti eseményeket. Ezt a felületi életet „regénynek”, káprázatnak látja Júlia. A leírt látásmódnak megfelelő nar-

²³ A szép tündérszem a művészi látásmódot képviseli ebben a kisregényben is. A gyönyörű leány, Biri sóvárgó szeme szerelmesének alakmását vetíti ki, a központosított – megtisztuló – önszemlélet forrásaként. Térbeli attribútuma a „pocsolyával” (Pali locusával) szemben elhelyezkedő „tiszta forrás”. A nő szeme mint az odaadó ember kibontakozó önképe tűnik föl a látomásban, a láthatatlant, az átváltozás jövődö emberét jelenítve meg. Ezért az észlelés és a tudás kikapcsolását szolgáló álomban formálódik meg, ahol szimbolikus egységet alkot. A víz itt is a fordított perspektívát biztosítja: „Hát lám, a pocsolya tükrében a maga képe is átváltozik a Biri képévé: Biri mosolyog fel a vízből, mint valami vízi tündér, mosolyog Palira azzal a különös hajlású, finom szép szemöldökével.” Biri, Szűz Mária attribútumaival, kék ingben, a forrás vizével korsójában és sarlójával, az érzéki – „epekedő” – férfi álmaiban a belső ember hasonmását képviseli: „én a te képed vagyok [...] Szemed legszebb képe. Lelkednek is képe...” Tehát a hiteles önlátás, melyet nemcsak a test szeme, hanem a „szellemszem” is vezérel: „Odafordítja a szemét, hát látja, hogy a tükörből Biri csudálkozik rá, Biri azzal a szomorú szép tündérszemével”. Az Amerikából visszatért, revolverével, csizmájával és dongójával bajlódó katona helyett a maga számára is láthatatlan ember jelenik meg, a tiszta forrásba beavatott figura.

Az alkotói invenció és a női odaadás látásmódjának, illetve az „élet vize” és a műalkotás forrásának rokonítását demonstrálja Csontváry *Mária kútja Názáretben* címmel 1908-ban bemutatott, a plein air életművet összegző képe, melyen a festő önmagát jeleníti meg a forrásból merítő korsóval Mária mellett – benne abban a forrásban, amit a teremtett világ eredőjeként fest meg. A festészettel is foglalkozó Gárdonyi elvben láthatta ezt a városligeti Iparcsarnokban kiállított festményt. Emlékeztetnék arra, hogy (Csontvárytól függetlenül) elsőként Schöpflin Aladár tájékozik hasonló módon, amikor a „plein air népiesség” fogalmát használja Gárdonyi kapcsán (SCHÖPFLIN 1967, 40).

ratíva megszüli reggelre az öneszméleten alapuló szuverén döntést: „Pityó: a regényünknek nincsen folytatása” (237). A fiúban is fölmerül egy ilyen narratíva megalkotásának igénye („Eszmélkedett: álmodta-e a bűvös éjet?”, uo.). Ám az elbeszélés helyett, mely akkor az önmegértést meghozta volna, folytatódik a madárn nyelv „pityogása”: „Pityó édes szavakat sóhajtozott” (uo.). A „keserű” szavak rövidesen megszólalnak, méghozzá a „leendő ügyvéd” által aláírt levelében, illetve az ügyvéd bosszút forraló belső beszédében: „Bizonyára a beszélgetésre készült, s gyönyörködött abban, hogy Júliát hogyan veri meg szavaival” (245).

Botticelli *Tavaszi* című alkotása a testi és a természeti formák (indák, virágok, ágak, lombok stb.) rokonságát hangsúlyozva a szép – erdőből kilépő – birodalmát tárja elénk. Nem a klasszikus geometriai, plasztikus vagy organikus arányosság e szépség biztosítója, hanem a fényforrások és perspektívák többszöröződése, valamint a formák genezisének érzékeltetése, például az évszakok metamorfózisainak megszemélyesítésével. De ezen a szinten a természet, ember és műalkotás egysége az együttlét és az egymásból való keletkezés, kifejlés nyilvánul meg. A festett képen a jelenvalóságba kerül, megjelenik a szép létszerű értelme, mindhárom jelentésmező interakciójának hatására. Ily módon egységes szellemi alakzattá lényegülnek a szervetlen, a szerves és az emberi valóság formái, és jelentésre tesznek szert.

Ezek a nőalakok egyszerre természeti (mitológiai), emberi (művészeti) és spirituális (értelmi) képződmények. Modalitásuk az idill, amelyet fanyar derű és bensőség jellemez. Nem a lokális miliő eszményítése, hanem a minden részletében alkotó véges és végtelen találkozása. A kép belső többdimenziós rendje a megszemélyesített világokhoz kötődik. Azonban a szuverén képződmények a műalkotás szintjén, tehát a néző előtt egységet alkotnak, egy külső, nem azonosítható, a végtelenbe tehető fényforrás együtt levővé teszi – nem harmonikussá, hanem részesülővé. A festmény világa részét alkotja ugyanis a kereten kívüli – nem ábrázolt, hanem utalt – létnek. A képen látható képződményeket a képkereten kívülinek tetsző, hátulról világló kékes fény sugározza be. A keret ily módon átláthatónak mutatja a síkban megjelenő, művészileg megformált világot. A művész a mélységi perspektíva megteremtésével az esztétikain túli egészre, a létre utal. Akárcsak a templomablakok üvegfestményei,²⁴ melynek tech-

²⁴ Sok rokonságot fedezhetünk fel az efféle megjelenítés Botticellit idéző sajátosságai és Róth Miksa nőalakjai között, különösen a legszebbnek számító *Júlia szép leány* című székelly legendaballada illusztrációinak nőalakja között a marosvásárhelyi Kultúrpalota Tükörtermének üveglablakain (Nagy Sándor tervei szerint). Júlia alakja a földi és égi lét közötti szférában jelenik meg mint az új élet küszöbéhez érkező ártatlan lány (vö. KRÍZA 2005, 89). Alakja, testének vonalai és színei a természeti alakzatokkal alkot összefonódó, egységes képződményt az üvegfestmény formavilágában. Hasonló figurák a *Kádár Kata* vagy *A megbalt szerető* nőszereplői.

A prózanyelv vonatkozásában a kiélezett ellentétekre s a tömörségre is a magyar népballada adja a legjobb mintákat. Már a *Fehér Anna* nyelvezete is bizonyítja Gárdonyi

nikája néhány kiemelt karakterjegy vázlat szerű, kontúros rajzolatára épül. Erre épül a nőfigurák üvegszerűen áttetsző, dematerializált látomása is.²⁵ Mintha a képkereten keresztül hátulról, egy láthatatlan távlatból is szemlélné valaki az ábrázolásokat, s azon áthatolva magát a kép nézőjét. Ismételen a fordított perspektíva érvényesülését tapasztaljuk. Ebben az értelemben is közvetítő a teremtés létszerű működését prezentáló műalkotás: a véges egy és végtelen egyetemes érintőjén jeleníti meg saját világát.

Egyébként Júliát már első fölbukkanásakor ebből a perspektívából láttatja Gárdonyi: „Arca mint a templomképeken az angyaloké” (154). Igaz, a kontraszt okán ez egy „barna angyal”,²⁶ aki „fehér lepkére” csapott le éppen. A barna Gárdonyinál leggyakrabban a frissen szántott föld színe. Szemben a spirituális lényekkel, Júliának testi valóságában is megnyilvánul egy szakrális érték – a földi érintkezik itt az égivel („mintha azt a leányt csupa selyemből alkotta volna az Ég”, 205). Ennyiben a balladai nőalakok szépségével rokonítható.

A szép ontológiai felfogásában is követi Gárdonyi az orosz regényíró, aki – szemben az alaki-érzéki, arányos, plasztikus vagy szerves „tökéletesség”

érdeklődését a népballada poétikája iránt. (Ady is hangsúlyozza a népköltészet szerepét, mondván, hogy soha senki ilyen „poétasággal magyarul nem mesélt, mint a legújabb Gárdonyi”, ADY 1912, 970.) A nagynovellára mintázott elbeszélésben is kamatoztatja a balladai líraiság és szimbolizmus, tömörítés és fordulat, az extrém karakter, az ellentételezés, valamint az *in medias res* kezdés eszköztárát: „Legelőször is az ellentézises pontokat jegyezd [...] Az élőszó. Bevezetés: mint a balladák első sora, és mintha az egész rímtelen versben írnád” (71). A prózanyelvet általában – még a leírásokban – is az élőbeszédhez közelíti: „Kőműves Kelemen a szélhez is beszél, és egyéb balladák is csupa élőszó. – Az élőszóban elektromosság van”; „az élőszó izgalomból fakad: rezgés” (138). Ne feledjük azonban: sem e műfaj, sem a dosztojevszkiji regény tragikumuma nem jellemző Gárdonyi műveire.

²⁵ Gárdonyi – szembeállítva az „olajfestmény” szemléletességével a „ceruzarajz” ökonómiaját és sejtelmességét – kimondottan hangsúlyozza utóbbi poétikai értékét: „Minden lehet érdekes, akármilyen rövid is, csak a váz legyen jó. Festészetben is sok képvázlat művészebb és értékesebb a kidolgozott festményénél” (69). Vagy: „Nagyold el a vázlatot, aprózd a kidolgozást!” (71.)

²⁶ Antagonistája a sok színben pompázó páva; a népballadában a kevély és gazdag szépség attribútuma: „Héj páva, héj páva! császárné pávája! / Szegén legén vótam, gazdag leánt vettem, / S gazdag leánnak kedvit nem lelhettem.” (*Héj páva*, háromszéki ballada). Vö. *Júlia szép leány*, 2005, 51. – Pityó Fülöpék kertjének páváját kergeti sikertelenül, hogy tollát megszerezze. A „kék-zöld madár” a Pityó képzetében élő lány hasonmása, amit a történet végén visszatérő megszólítás bizonyít: „– Vén páva! Megvetettél, kevély!... Nézz rám: milliomos vagyok! Te pedig koldus vagy!... Kezet csókolhatsz!” (245.) Így „pöröl hangosan”, „veri meg szavaival” (uo.) saját képzelete kék-zöld álmokképeit a vénember, miközben baktat egykori szerelme, a nagyon is földi („rancos barna” szemű) Júlia felkutatásának útján.

képződményeinek esztétikai felfogásával, a szépséget az egzisztenciaként értett életvilágból, a „szenvedés költészetéből” vezeti le, s értelmét *Jób könyvével* illusztrálja *A Karamazov testvérekben*. Közismert Miskin herceg tétele: „A szépség váltja meg a világot”.

A szerelem – mint látjuk ebben a műben is – csak ellenpólusával, a szenvedéssel kölcsönhatásban lehet a regényköltészet tárgya. A szenvedés kultúrájában Gárdonyi Dosztojevszkijt teszi az első helyre. Shakespeare-t a kolosszális szenvedély, Dickenst, Molière-t és Gogolt a legunikálisabb karakterek művészenek tekinti. Dosztojevszkijt viszont a szenvedéstapasztalat legnagyobb költőjének. Mert azt ő sem a mentális vagy testi kín alapján gondolja el, hanem az ellenpólusok kölcsönhatásaként: a szenvedés csak akkor lehet a regényhős alaphelyzete, ha a szenvedély alkotja a párját, ami a krízist katarzissá nemesíti. Gárdonyinál hasonlóképpen csak akkor, ha az eksztázist szolgálja: „A szeretet mértéke: mennyit képes valaki valakiért szenvedni. Ezek a leg-erősebb fundamentumok minden regényben.” (80.)

A gyönyörű kurtizán, Nasztaszja Filippovna vagy a retkes talpú paraszt-szajha, „Dulcinea” szépségét is az minősíti, amit Gárdonyi állít: „A szép nőt hogy szereti hősed, nem érdekes, míg azt nem látjuk, hogy szenved érte. (1917. febr. 22.) Bár előbb tudtam volna!” (81) – írja *A félkegyelmű* olvasója, melyben a még ismeretlen Nasztaszja Filippovna arcképe alapján, szemének sugárzásából olvas-sa ki a herceg a sok szenvedést. A másik és a kötelék iránt tanúsított nem indif-ferens alanyi viszony az, ami megalapozza Gárdonyi lelkesedését Dosztojevszkij szemlélete és művészete iránt. Raszkolnyikovot értékelve jegyzi föl: „Ezért lehet szimpatikus hős a testileg rút is, vagy az alsórendű. Például Hugo Békája, Quasimodója, Dosztojevszkij Raszkolnyikovja szebb, mint Beniczkyné grófnői és Herczeg jukker-asszonyai, Jókai daliás hősei” (100).

Ebben a vonatkozásban az eksztázist eredményező szituáció olyan, amelyben a szélsőségek kölcsönhatásba lépnek: „A kész szépet adni nem virtus. A rútat tedd széppé és vidd az olvasó szívébe.” (82.) Hiszen ez esetben ugyanarról van szó: „A kettő együtt adja végtelenség zenéjét.” Mert a szép megnyilvánulása lehet a legjelentéktelenebb részlet is, minthogy a műalkotás kristálysugarában megmutatkozik, hogy a „természet életének apróságai a végtelenséggel való érintkezések” (81).

Sík Sándor ezt a szépet az idillhez közelíti. A „lírai hangulatú idill” (107) a legjellemzőbb a nagynovella vagy az intim regény prózai modalitására. Ám itt is hangsúlyoznunk kell az alapelvet: ellenpólusával lefolytatott küzdelem és ennek a kerülő útnak a megértése árán:

Mondat is örök, ha nagy ellentézis: „Szeresd ellenségedet”, vagy: „Ismerd meg magadat.”

Idill a leglehetetlenebb miliőben, időben. (80.)

Gárdonyi maga is így vélekedett („Az én főerőm az idill”), de ismerte ennek a buktatóit is: „A szép nő szép milióban és az idilli jelenet szép helyen, szép időben: érezzük, hogy csinálmány, mint az aranyhajú grófkisasszony” (82). Az effajta idill nem lokális környezetrajzra törekszik – az életvalóság ellentmondások mentén tagolt képét szolgálja: „Az élet apró prózái mindenüvé beszűrődök”. (157.)

A nyitott műfaj

A nagynovellához közelített regény egyik kiemelt konstrukciós elve a lezárás elmaradása, pontosabban átkódolása kiinduló, alapozó eseménnyé. Berkenye helyzetében, a nem cselekményesített élet végén az eszmélés története veszi kezdetét. A végpont eseményesítése magát az öregkort minősíti át az időbeli jelenlét szituációjává, az agg embert az aggódás és a megértésakarás, valamint a megbékélés alanyává.

A regény nyitott műfaj – formai jegyei és rendezőelvei alapján egyaránt. De nyitott abban az értelemben is, hogy szövege *intratextuális* képződmények kölcsönhatására épül, s ezért a jelentésképzést az eltérő beszédmódok, eltérő műfaji formák, eltérő művészeti nyelvek egymásra vetítése, „összeolvasása”, a különböző jelrendszerek interakciója szabályozza. Elve a fordítás, amely különböző alkotások eltérő jelközegeinek átkódolását feltételezi: a hangzásról a szóra, a szóról a beszédegységre, a beszédaktusról a szövegre, a verbális megnyilatkozásról a nonverbálisakra – a hang, az énekhang, a hangszeres zene, a kép, a szobor stb. médiumainak „jelbeszédére”, együttesük policentrikus szabályozására.

A „földi világ” és a „mindenség világa” – a látható és nem látható – egymásba érése, fölismerése azt sugallja, hogy az érzéki valóság csupán epizodikus részvilág – ezt érzékeljük, és ezért tudásunk is reá épül; ám a mindenség nem közelíthető meg az érzékelés és a tudás eszközeivel. Amit látunk, még az egyes dolgok esetében sem azonos az egészszel, ugyanakkor, mivel annak részét alkotja, jelzésként is működik – része és egyben indexe annak az egésznek, amellyel érintkezik. Ezt *belátjuk* – tanúsítja Gárdonyi regénye: „Nagy érzés. A végtelenség fuvalma az az érzés a lelkünkön.” Belátjuk, hogy nem pusztán részlet, csonkolt töredék, hanem a *részeseülő* jelenvalóság megnyilvánulása is egyben.

A Berkenye által fölidéztet nagyjelenetében a fénycsóvának a gordonkahang az akusztikai megfelelője, amely nem a szemhez, hanem a jelenvaló ember nem indifferens alanyi jelenlétéhez (a szívhez) juttatja el a „rezgést”, azt demonstrálva, hogy amit a kapcsolat sajátosságáról elmondani nem lehet, ami a beszéd révén nem közölhető, azt vállalja magára a zenemű nyelvezete. Ennek jelentése azonban nem fordítható le a verbális közlés útján. Júlia, azt mondván, hogy nem azonos önmagával, hanem csak a zenemű médiumaként, s egyúttal egy másik világ közvetítőjeként éli meg identitását, akkor épp azt tudatosítja, hogy a „min-

denséggel” méri magát, s a „mindenség” részével azonosulva nyeri el alanyi azonosságát. Ezekon a pontokon alkalmazza az író az angeloid metaforikát Júlia alakja kapcsán: „Szeretni jobban tud, mint gyűlölni. Mert az angyalokkal van valami atyafiságban...” (243, 249).²⁷ Ez az alanyiség rokonítható a pascali „középlénynek” tulajdonított emberi pozícióval. Tekintettel arra, hogy ebből a pozícióból belátható kétarcúsága: az, mely „nyomorúsága” és „nagysága” paradox kettősségében, illetve közvetítői – „középlényi” – szerepében nyilvánul meg. A véges lény, a „kicsi” végtelenségében és érintkezésében más világokkal.

Éppen ennek a közvetítői attitűdnek a felismerését inspirálja a szerelem által kiváltott eksztatikus diszpozíció. Ezért állítja Júlia, hogy nem lehet kizárólag Pityóé, bár csak őt szereti. Hiszen az lehetetlen: Pityót szeretve ugyanannak a mindenségnek egy másik, mással nem fölcserélhető egységével érintkezik, s csak e páros (illetve plurális) kölcsönviszony egységeként érintkezhet a mindséggel, illetve a másik lényel. A szimpátia – a szenvedgyüttes – amaz érzékenység közege, amely szerkezete alapján a *közöttiségen* alapul: minimum két szenv – az egyé és másáé, a másik feléé – a véges rész és végtelen egész érintkezését is meghatározza. Univerzális szubsztancia: a lét *differentia specificája*. Ebben a szituációban válik aktuálissá az a nyelviség, amely a dialogikus létviszonyt jeleníti meg, s a mindenség felépítésének polifonikus együttesére utal. A kötelék pedig mind az oldást, mind a kötést egyszerre jelenti. Az emberi világban mind a jelenléte, mind a hiánya ugyanazt a nem indifferens – szenvteljes – létmódot vonja maga után.

A regény szövegvilága Gárdonyinál és Dosztojevszkijnél az így értett szimpátiára épül, amikor az eksztázisra koncentrálna történeteit, minthogy az eksztázis az identitásválság megoldásából fakad; a krízis és katarzis együtthatását feltételezi, ami szenvedéssel jár. Dosztojevszkijnél a szimpátia vállalására indító akarat a szorongás diszpozíciójában van megalapozva: *angustia* és *szimpátia* egy személytörténet két fordulatra épülő stációi. A történések világában ezek alkotnak eseményt. Azt pedig az ellenpontozás szabályozza: a szimpátia és az apátia vagy a szeretet és a gyűlölet kollíziója. Igaz, az *Ördögök* című regényében Dosztojevszkij bemutatta azt a világot is, amelyet mindkét szenvedély elhagyott – a teljes apátia működését, majd öngyilkos önfelörlődését, a gyilkosságok és öngyilkosságok örvényében. A politikai, illetve metafizikai nihilizmussá változó apátia fikciós valóságát Nietzsche „Istentől elhagyott világnak” nevezte.

A véges élettörténet nyitott modalitását a prózában tehát az intratextuális képződményeket aktivizáló polifonikus szövegyüttes teszi beláthatóvá. Ám értelmezhetővé is: a vég ellenpólusa felől. Azaz a vég eseményes prezentációja révén. Gárdonyi az agg szituációját nem zárásként mutatja be, hanem a jövő elővételezésként, azaz ismét csak eksztatikusan. Az utolsó élethelyzet nagyon

²⁷ A *Mesterkönyv*ben olvassuk ezt az alkotói vallomást: „Írói főgondom: keresem az emberben az angyalt.” (48.)

részletes és diszkrét tagolása feltárja eseményszerűségét: a szereplő szembe kerülését, szembenézését és számadását egész korábbi életével, s végül az önmegértés aktusában annak elfogadását is. Ez a fordulat avatja regényét nyitott műfajjá. Sem a polgári *love story*, sem a házasság, sem az öngyilkosság, sem a bosszú, sem a sors – egyik életrajzi komponens sem esik egybe a formái lezárás eseményével. Gárdonyi pontosan érti ennek jelentőségét, midőn a „ellentézis” elvét kiterjeszti a terjedelemre és a zárlatra is: „Találtam Kolumbusz tojásaként: a nagynovella egy karakter belevetése a saját ellentézisébe.” Ez egyébként a rövidpróza szüzséképzés elve is: a „karakter-tengely”, melyre a szituációk fölfűzésre kerülnek. Következésképpen a történet az alak dinamikus átalakulásával – a „szív-extázissal” – esik egybe, nem a figura történelmi vagy szociális szerepeivel. Az „ellentézisvég” hatására történik meg az, hogy: „A hős kifordul a karakterének sarkából” (155). A fősvény másik – nem szociális, nem gazdasági – szerepkörén alapuló, megtagadott vagy rejtőzködő lénye nem redukálható egy (vagy több) karakterjegyre. Nem jellemet – ő egy egész életösszefüggésből kirajzolódó arcot mintáz meg: „Egy karakter és az ellentézisei, amelyekbe ütközik, ez a fő s minden!” (90). A pozitív ellentézisek a narratívától eltérő jelentéskörben, a metaforikus szemantika innovációiban, illetve szimbolikusan jutnak kifejezésre.

A személyt Berkenye esetében a megtévesztő kéregető külsővel felruházott figura képviseli a zárlatban, aki „vén mikulásnak” néz ki azok szemében, akik nem ismerik a fősvénnyé válás teljes szüzséjét, az ellentétekből fölépülő személy történetét. Gárdonyi az aggastyánhoz közelíti Pityó öregkori alakmását, miáltal előhívhatja az Ágoston-rendi barát, a takarékos vagy éppen szűkölködő magatartást életelvként követő zarándok-remete alakját (fehér szakáll, vándorbot, rongyos gúnya, persely).²⁸ Egy ilyen figura már a regény elején fölbukkant abban a jelenetben, amikor a „bolondként” elhíresült gróf, Fülöp megszólította és „barát”-nak nevezte a koldust, „pénzt adott neki és beszélgetett is vele” (155). A józan és a kíváncsi reakció itt is a kétféle szenv megvilágítására szolgál: „Pityó gyanakodva nézte: ilyet nem cselekszik az okos. – Őt azonban mégis csak a leányka érdekelte jobban” (uo.). A koldus barát – elődje attribútumaival felruházva – ismét megjelenik a történet végén, de immár Berkenye remeteségére utalva.

Júlia alamizsnája ugyancsak a koldussal rokonítja az öregembert. A szöveg azonban itt is a paradoxon fogását érvényesíti, amikor bevonja az ismétlés hálójába a szót, mely arra szolgált a pályaválasztás előtt álló fiatalember számára, hogy eltántorítsa a választott – Júlia által sugallt – „szent” hivatástól. A szerelmének megfelelni akaró fiút apja ugyanis ezzel ijesztgeti: „Az orvos úri koldus!” (209). (Megint egy oximoron!) Egy újabb síkon az ellentételezés új értékkontextusba emeli a jelenséget. Ugyanis Júlia apja szerint: „Krisztus is

²⁸ Fontos lehet: *aggastyán* szavunk az *Ágostonból* ('magasztos, fennkölt') származik.

orvos volt!” (196.) A regénynyelv dialogicitásának eklatáns példájával van dolgunk. Ebben a szemantikai tartományban értelmezhető a Jókai-regény, a *Szegény gazdagok* funkciója is, melynek sorsa az, hogy Berkenye zsebében landoljon a bankók és érmék mellé.

A szerelme nevére meredő olvasó Mikulás-figuráját megelőző önképei elbeszélői pozícióból nem létezőnek tetszenek: „mintha semmi élet nem volna benne”. Élőnek csak a Júliával való érintkezések alanya bizonyul – egyfelől a cselekvések, másfelől a cselekvés világának narratív felidézése során. Következésképpen a visszatekintő s a történetét fölépítő alak, az új ember a „semmi élet” látzatvilágát leplezi le. A vitális jelenlét a visszaemlékezést kiváltó olvasás hatására ténylegesül – az élet „olvasásának” óráiban.

A krízist katarzissá és Berkenye öneszmélési aktusává avató esemény fontosságát csak növeli, hogy az adományt visszaadó – s egyúttal magát Adósként azonosító ember – prózanyelvi alakja egybecseng Gárdonyi irodalmi antropológiájával. Ennek értelmében az adásra kész ember akkor valósítja meg alanyiságát, ha túllép az alamizsna vagy a morál, a kötelesség motívumán, és nem pénzt ad (tartozás vagy szánalom okán), hanem magát adja oda – egész életét; minden cselekedetét az elszánt adni akarás vezérli. Ez egyébként Dosztojevskij alapelve is, *A félkegyelmű* „Krisztus-alakja” esetében pedig különösképpen. Ily módon, a nyitott műfaj eszméltető mechanizmusainak köszönhetően, az irodalmi affektus – az eksztázis alkotó jelenlétmódba váltásával – értékrendi kontextusba kerül. Az eksztázis alkotásba, a nyelvi alkotás írott diszkurzusba integrálódik, s ezúton beíródik a szellemi kultúra epochális s az olvasó emberek egyszeri személyes életébe és történetébe.

A „szív-eksztázis” bibliai kontextusa

A poétikus jelentés értékszemponitú megközelítésével magyarázható, hogy mind Dosztojevskij, mind Gárdonyi e tekintetben a bibliai elbeszélés paradox jelképzésen alapuló szimbolikáját alkalmazza.²⁹ Ily módon a szellem kétféle megnyilvánulása valósul meg. Ezek feszültsége is, egyensúlya is a *szuggesztív szép* képződményeihez vezet a regényben. Mint már említettük, ebben Dosztojevskij és Gárdonyi Pascal nyomdokain jár:³⁰ egyfelől a szó által kifejezi az értelmes gondolatot, másfelől – művészként – „éreztet” azt, szava az olvasó

²⁹ Gárdonyi példái: „Jézus élete csupa ellentétis mindvégig, hogy a latrok között feszítik fel. Angyalok közt születik, s latrok közt hal meg.” (80.) „– Egyiptomi József történetében nincs semmi, de semmi művészet, csak az óriási érzelmi ellentétis [...] Az ellentétis természete, hogy rendet teremt. Oszt is, köt is. Árnyék és világosság egyszerre.” (79.)

³⁰ Sík Sándor már megpendítette a gondolkodásbéli rokonságot. Sík 1928, 35.

szavát ösztönzi értelemképzésre: „Megéreztetni az értelmet, és nem kimondani. La pensée arrière: amit nem mondunk ki és mégis ki van mondva.” (105.) Végső soron az *értelemi tevékenység* és a *tevékeny értelem* kölcsönviszonyán alapuló létmód hitelességét hangsúlyozza. Intellektus és szenzibilitás alkotó együttműködését, amit Pascal szerint a következtető érvelés (az *esprit de géométrie*), illetve a „finomabb”, belátásra támaszkodó érvelés (az *esprit de finesse*) képvisel; figurálisan mondva: az ész rendje (*ordre du raison*) és a szív rendje (*ordre du cœur*).³¹

Gárdonyi nem hagy kétséget afelől, hogy milyen értékvilágról van szó: „minden áldozat azért, akit szeretünk, még inkább azért, akit gyűlölünk” (75.) Az idézet az észlogika ellenpontjára utal, s a bibliai beszédmód paradox alakzataiban ölt testet, melynek értelmezése egy sajátos metanyelv megalakítását írja elő, azt feltételezve, hogy az „evangéliumi esztétikát” (Pilinszky János kifejezése) és a „bibliai gondolkodást” (Paul Ricœur kifejezése) érvényesíthetjük. A bibliai szöveg másféle létértelmezésre inspirál, mint a tudományos vagy a filozófiai. Ebben a megközelítésben a „nagy perspektíva” a beállításban azt jelentené, hogy a bibliai szöveget az irodalmi legtágabb pre-textusának tekintsük. Ezt sugallja Gárdonyi jegyzete: „Krisztus szívének egy sugara a Herdeninstinkt minden mozzanata.” (75.) Ontológiailag viszont azt, hogy a szívmetaforikával Gárdonyi az emberi jelenség, a létatom, a „kicsi” végtelenségét, a kimondhatatlant akarja az értelem világába emelni. Ezért lehet a szív a hit nyelvén „Isten Ország”, másként szólva, a belső emberben rejlő értékcentrum – a „kincs”.

A pénz Berkenye tulajdona, a kincs – a végtelen tiszta forrás³² – mindenkié, mivel rejtőzködő, azaz szellemi érték. Mellesleg a „kincsem” (201) Júlia Pityótól – szerelmes párjától – származó becézése. Ezért Gárdonyi számára csak a fordulat szubjektuma értékorientált, s a „szépjelenet”, amely feltárja: „Nem hogy mi történik velem, hanem hogy mi történik akkor a szívében.” (75.) (Pascal szerint a megtérés: *conversion de son cœur*).

³¹ Vö. PASCAL 2000. A különböző definíciókat lásd a 41., 141., 142., 171., 224., 287., 329., 503., 680., 739., 751. oldalakon.

³² Ennek a témának s a remete alakjának szenteli egyik legszebb allegorikus elbeszélését Gárdonyi, *A forrás* című parabolát. A legenda szerint az „aranyisteneknek áldozó” pogány király élete végén elfordul a gazdagságtól, s „az élet vizéhez” zarándokló remetét követi: „Hogy ím azt a királyt megszállotta az öregség, elszomorodék szívében. És monda: – Mi haszna vagyok gazdag? Nap nap után múlik, elszáll az élet, mint a felhő. És következik az éj, amelynek virradása nincsen”. Az agg ember úgy lép elénk, mint a radikális fordulat, az eszmélés hőse s a szellemi érettség letéteményese: „Azonban az öreg bölcs már sehol sem állapodott meg: ő csak a forrásból akar vala meríteni. – S menének.” (GÁRDONYI 1924.)

Berkenye határhelyzetben, szilveszter napján esik át azon a fordulaton,³³ amely a szerelme iránti gyűlölet mélypontját egzisztenciális – döntési – szituációként világítja meg. Az egykor szerelmes Pityó, csalódása nyomán, a szenvedélyes odaadásból nem kevésbé szenvedélyes gyűlöletbe csap át. A történet megketőződik: a gyűlölet és a gyűjtés szenvedélye összekapcsolódik, az ellenpólusok kölcsönhatásba lépnek, együttműködésük egymás hatását gerjeszti. A gyűlölet oktalan bosszúvágyba, a pénzgyűjtés motiválatlan zsugoriságba torkollik. De a határhelyzet krízispontra jutása épp abban mutatkozik meg, hogy mindkét cselekvésmód öncélúnak bizonyul: az aggastyán számára a bosszúnak immár nincs tárgya, a gyűjtésnek pedig értelme nincsen. Sem a szerelmes ifjú, sem a milliomos ügyvéd gyakorlatát követő ember előtt immár nem nyílik tér a cselekvésre. Azonban a kisiklott, hiányvalóságba futó életnek is van ellenpontja. Még hozzá a mulasztás megsejtése és megértésének igénye. A deficit átélése inspiráló: az utolsó jelenetet szituációvá avatja, a visszaemlékezést megvalósító elbeszélés szituációjává. Szilveszter estéjén nem a „vég”, hanem új időszak – a zarándok történetéé – kezdődik.

A nagyjelenet szituációja tehát radikális fordulatra épül, amelyben megértésre talál az egykor meg nem értett korábbi fordulat: az elválásé. Sem ő a lányt, sem a lány nem érti akkor saját tettének motívumát („Talán magam sem értem [...] nincs folytatás”, 237). Az *agg* szóval tehát nem az évek számára céloz az író, hanem az aggódo, gondolataiba mélyedő emberre az élet értelme kapcsán. Ez teszi Berkenyét bölcs, „meglett emberré”³⁴ – ahogy azt József Attila szavaival mondani lehet. Itt a magyarázata annak, hogy az *agg* utolsó testbeszédes megnyilvánulása megoszlik a kéz és a szem aktusa, azaz a megkaparintás és az olvasás között. Júlia nevének olvasása indítja el a visszaemlékezést, az édes és keserű életattribútumok különválása pedig lezárja a jelenetsort. A kiüresedő élettörténet végét és az elbeszélés kezdetét jelölő nullapontot

³³ Ezt a megközelítést Gárdonyi saját életére vetítve is megerősíti: „*György 12.* Életfordulat [...] egész életem a pénz iránt való gyötrelmes nyugtalanság volt. A lelkem mindig: mint egy fájó rezgésű tű, holott egyszerre gazdag vagyok, ha eltökélem, hogy kevéssel beérem. Akkor egyszerre elérem a legnagyobb vagyont, a nyugalmat, amelyre teljes életemben vágytam, de épp ezért szüntelenül zaklattam magamat, és ebbe múlt bele az életem és egészségem. Vénységemre tört hajóként értem a révbé.” (20.) Ráadásul saját fordulatát szintén az év (1917) utolsó napjára datálja: „*Szilveszter-nap.* Az év főeredménye talán az a meggondolás, hogy eleget vesztegettem már az életemet az íróasztal mellett. Nyugodtabban fogok a jövőben élni. Éppenséggel nem fogok dolgozni többé pénzgyűjtésen.” (28.)

³⁴ József Attila az adós mivoltára ráébredő embert az eszmélet szubjektumaként azonosítja (ezt a költeményben is a szív képviseli), mivel az *Eszmélet* című versben az élet megfelelője az ajándék: „ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja / s mint talált tárgyat visszaadja / bármikor ezért őrizi meg”. Részletesebben lásd KOVÁCS ÁRPÁD 2013, 71–106.

rögzíti a kockacukor háromszori eltulajdonítása a kávéházban, mint szituációteremtő képződmény: először a lenyelt kávéval, melyet édessé tesz, azután a zsebre tevésével, ahol nem töltheti be funkcióját, s végül ennek a diszfunkcionális gesztusnak a végrehajthatatlan ismétlésével.

A tündérkertben gyönyörködő parasztyerek, „Pityuka” is, a magát szerelmesnek látó „Pityó” is a kívánságát elégitené ki: valójában kapni akar – feleséget a kastélyból, ám a kastéllyal és a földdel együtt; az ügyvéd „Berkenye úr” a megkaparintott holdakért és ingóságokért – pénzt. Berkenye – nevének jelentését realizálva – azért *keserű*, mert nem tudja magát feltétel nélkül odaadni. Nem annyira szeretni, mint birtokolni akarja a lányt. A szépjelenetben Júliához való viszonyát, minden gesztusát, még keze megfogását is ahhoz hasonlítja az író, mintha egy szabad madárkát fogna meg. A markoló ujjak képe később a kockacukor és a pénzérme kapcsán ismét előkerül. Az ellenpólust itt a szereplő tenyere tölti be, annak megfelelően, ahogy a karaktert kezeli Gárdonyi: „A fősvény, aki szórja kincsét...” (78). Egyébként a tenyérből etetni szokták a madarakat.

A kirajzolódó két embertípust – a kapni akaró és az adásra elszánt habitust – különbözteti meg levelében a fiútól elváló Júlia. S megelőlegezve Pityó történetének végét, ezt írja: „*A keserűségeket nem rágja, csak lenyeli, de az élet legkisebb édességeit is örömmel tartogatja a szájában, a szívében.*” (243.) Ezt mondja az adásra mindig kész alkatról.

A fősvényesség a felismerés fényében immár életidegen, „keserű”, amit a kávéval jelképez a szöveg az utolsó jelenetben, s melyért Berkenye hosszú éveken át nem hajlandó fizetni. Vagyis – lévén a kávéház tulajdonosa – az állandó adós szerepébe hajszolja bele magát. Az elsajátítás megszakadása viszont arra mutat, ami nem tehető el, ami csak megőrizhető, s tartogatása örömmel jár, akár szenvedély, akár szenvedés a jutalma. Az akarat megkettőződésének felel meg a kéz szerepe is, ahogy azt a poétikai ellentételezés előírja: ujjai görcsösen záródnak össze az érme fölött, és gépiesen indítják a zsákmányszerző testrészt a zseb felé. Ám a tenyere – *Berkenye tenyere* – fölmutatja a sugárzó aranykoronát,³⁵ a tisztaságot és romolhatatlanságot jelképező érmét. Lezárva ezzel a lelki kötelék körét, visszaadja azt Júliának, hogy adományként a perselybe kerülhessen. Mert: „Nagy felindulásban, extázisban az ember épp ellenkezően viselkedik, mint ahogyan szokott, mint ahogy karakterét ismerve várható.” (93.) A metaforikus és szimbolikus azonosság értékrendi különbségeket tár föl a regényben.

³⁵ Amit föllelhetünk az *Erdei történet* zárlatában is.

A nyelvi polifónia kérdéséhez

Szót kell ejtenem külön is az „ellentézis” fogalmáról, minthogy talán a legfontosabb elvi mozzanatról van szó, amit Gárdonyi észrevesz Dosztojevszkij prózáját tanulmányozva. Hiszen itt lényegében azt a rendezőelvet éri tetten, amelyet Mihail Bahtyin 1929-es könyvében a *polifonikus regény* poétikai alapvonásának nevezett. A zenéből átvett terminus ugyanis a kontrapunktikus fölépítésre, azaz az ellenpontozásra utal. Minden szó, minden szólam, minden helyzet, minden szereplő szuverén egységet alkot, de ezt csak akkor észleljük, ha a prózanyelv közegében kerülnek megjelenítésre. A regény szövegében ugyanis jelentésre tesz szert az elbeszélésnek minden komponense. A jelentést a prózanyelv közvetíti, amely ellenpontozást mutat ki valamennyi képződmény között, de mindegyiken belül is: valamennyi megnyilatkozás „kétszólamú” úgy az értelem, mint az érték vonatkozásában. A szövegmű egészére kiterjesztve ez a dialogikus felépítés polifonikussá – a kétszólamúság sokszólamúsággá – transzformálódik. A saját értékrend másikja – tulajdonképpen a beszéd látens címzettje, előtalált hallgatója – mindig jelen van a beszélő megnyilatkozásaiban, s kiszól intonációjából. A szólam szuverenitását nem az biztosítja, hogy ellentmondásmentesen önazonos, hanem az, hogy a másik értékrenddel, a másik nyelvvel megszüntethetetlenül érintkezésben áll. Ezt nevezi Bahtyin „dialogikus viszonynak”, amit az emberi jelenvalóság alaphelyzetének tekint. Akár tudja a megnyilatkozó, akár nem, az ellenponttal való kapcsolat nem oppozícióban, hanem kölcsönhatásban ölt testet. Az ember válaszoló lényként ismer magára a regényben.

Gárdonyi fogalma, melyet a filozófia szótárából vesz át, ennyiben némi torzítást rejt magában, hiszen tézist és szintézist feltételez, a dialektikus logika konstrukcióját. De a dialógus nem dialektika. Az ellenponton olyan válasz szólal meg, amely nem oldja föl a különbséget, de nem is abszolutizálja azt, miként az azonosságot sem. A válasz ugyanis nem megoldást, hanem egy másik, alternatív problémafelvetést inspirál, benne az elővételezett idegen szó testesül meg. Csakis attól szuverén, hogy ismeri saját határait, ahol fölcsendül a másik ember hangja. Szuverén tehát, de nem autoriter. Fokozza mindkét fél önrendelkezését, méghozzá azzal, hogy egyre inkább képes a másik szemével is látni, és a másik nyelven is kifejezni magát. Márpedig ez nem más, mint a megértés művészete.

Mindazonáltal Gárdonyi meghatározásai és példái alapján egyértelműen kiderül: pontosan fogja föl a jelenséget. A prózanyelvben az „ellentézis” nem egy logikai struktúra eleme: semmiféle tézisnek és szintézisnek nem függvénye. Célja, hogy *új tételezést* alapozzon meg, ami megmagyarázza világának hipotetikus („fikciós”) voltát s szövegének szemantikai autonómiáját.

Az ellentézis szituációt szül, de olyat, amely eksztatikus alanyiságot eredményez.

Bibliográfia

- ADY Endre (1912), Az új Gárdonyi, *Nyugat*, 5 (1912), 24. sz., 970.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1973), *Febér éjszakák, Érzelmes regény (Egy álmódzó emlékeiből)*, in Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Elbeszélések és kisregények I*, ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet, Budapest, Magyar Helikon, 429–487.
- GÁRDONYI Géza (1924), *A forrás*, in GÁRDONYI Géza, *Arany, tömjén, mirha: Legendák, evangéliumi álmok*, Budapest, Németh.
- GÁRDONYI Géza (1927), *A látás. Előszó*, in GÁRDONYI Géza, *Amiket az útleíró elhallgat*, Budapest, Dante, 5–6.
- GÁRDONYI Géza (1962a), *Té, Berkenye*, in GÁRDONYI Géza, *Ábel és Eszter. Kisregények, 1905–1913*, Budapest, Szépirodalmi, 151–249.
- GÁRDONYI Géza (1962b), *Az a hatalmas harmadik*, in GÁRDONYI Géza, *Dávidkáné. Kisregények, 1894–1904*, Budapest, Szépirodalmi.
- GÁRDONYI Géza (1974), *Mesterkönyv*, in GÁRDONYI Géza, *Titkosnapló. Válogatás*, bevezető tanulmány és utószó Z. SZALAI Sándor, Budapest, Szépirodalmi.
- KOVÁCS, Árpád (1985), *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра* [Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben], Budapest, Tankönyvkiadó.
- KOVÁCS Árpád (2010), *Dosztojevszkij írásmódja*, in KOVÁCS Árpád, *Próza- és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum.
- KOVÁCS Árpád (2013), *A megnyílt értelem poézise (Az Eszmélet mint eszmélet)*, in *Eszmélet-konferencia (A tizenkét legszebb magyar vers 11.)*, Szombathely, Savaria University Press, 71–106.
- KOVÁCS Gábor (2011), *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regény-poétikájába*, Budapest, Gondolat.
- KRÍZA Ildikó (2005), *Néhány szó a székely balladákról*, in KRÍZA Ildikó, *Júlia szép leány. Székely balladák Kríza János gyűjteményéből*, Budapest, Helikon.
- NÉMETH Lajos (1970), *Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest, Corvina.
- PASCAL, Blaise (2000), *Pensées*, Paris, Le livre de poche (classic).
- SCHELER, Max (1913), *Phänomenologie und Theorie der Sympathiegeföhle*, Halle.
- SCHÖPFLIN Aladár (1937), *A magyar irodalom a XX. században*, Budapest, Grill.
- SCHÖPFLIN Aladár (1967), *A város*, in SCHÖPFLIN Aladár, *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi.
- SÍK Sándor (1928), *Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Budapest, Pallas.

Számunk szerzői

GULA Marianna (1970) a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének oktatója. Tagja volt a James Joyce *Ulysses*ének kanonikus magyar fordítását jelentősen átdolgozó fordítói munkacsoportnak. *A Tale of a Pub: Re-reading the „Cyclops” Episode of James Joyce’s Ulysses in the Context of Irish Cultural Nationalism* című monográfiája 2012-ben jelent meg.

KISS Boglárka (1986) a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának doktorandusza, és az Angol-Amerikai Intézet óraadó munkatársa. Kutatási területei: az 1960-as, 1970-es évek angolszász költészete, a monstrozitás elméletei, testelméletek.

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, a Pannon Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének professzora, a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság regionális képviselője, irodalomelméleti, magyar irodalmi és ruszisztikai értekezések szerzője. Legutóbb megjelent könyve: *Az irodalmi esemény* (2013).

PATAKI Éva (1976) a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának doktorjelöltje az angol irodalom alprogramban. Készülő doktori értekezésének témája a tér, a helyváltoztatás és az identitás korrelációja a kortárs brit-ázsiai regényben.

Martin SCHÜWER (1970–2013) az észak-rajna-vesztfáliai Pulheim Scholl Nővérek Gimnáziumának tanára, valamint 2009 óta a német „ComFor” Gesellschaft für Comicforschung (Képregénykutató Társaság) tagja volt. *Wie Comics erzählen* című disszertációját, amely 2008-ban jelent meg, a nemzetközi képregénykutatás egyik nagyhatású munkájaként tartják számon.

VERES Ottilia (1981) a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolája angol irodalom programjának doktorjelöltje, a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Angol Tanszékének oktatója. Kutatási területe a kortárs angol regény, disszertációját J. M. Coetzee korai regényeiről írja.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva