

Filológiai Közlöny

2006 / 1–2.

LII. évfolyam

Új narratológia

EMMA KAFALÉNOS

WERNER WOLF

PHILIPPE DAROS

DIAN VIKTÓRIA

PÁLMAI KRISZTIÁN

JABLONCZAY TÍMEA

BENE ADRIÁN

FENYVESI KRISTÓF

HOFFMANN BÉLA

GÉCZI JÁNOS

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2006/ 1–2.
LII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

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

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
7624 Pécs, Ifjúság út 6.
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatja

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Szakkönyv Kft.

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

Példányonként megvásárolható

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

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1.
Tel: 338 2400

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

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

és a Szakkönyv Kft. mintatermében
1033 Budapest, Szentendrei út 89–93.,
továbbá partnerboltjaiban.
A boltok címe megtalálható:
www.szakkonyv.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Új narratológia

Előszó (Bene Adrián, Jablonczay Tímea)	5
EMMA KAFALÉNYOS A kettős kódolás szerepe a reprezentáció új formáiban: <i>Truman Show</i> , <i>Dorian Gray</i> , <i>Nagyítás</i> és <i>Whistler: Lila és arany szeszély</i>	7
WERNER WOLF A fikció keretezése. Gondolatok egy narratológiai fogalomról és Bradbury <i>Mensonge</i> -jának példája	36
PHILIPPE DAROS Kerethatások és a reprezentáció anakronizmusa	64
DIAN VIKTÓRIA Hasonlóság és öntükrözés. A <i>mise en abyme</i> André Gide fiatalkori műveiben	75
PÁLMAI KRISZTIÁN <i>Mise en abyme</i> és metanarratíva Joseph Conrad <i>A sötétség mélyén</i> című elbeszélésében. Peter Brooks, Tzvetan Todorov és Patricia Waugh Conrad olvasatai	89

JABLONCZAY TÍMEA	
„A téves hívással kezdődött minden” Narratív beágyazás és metalepszis Paul Auster <i>New York trilógia (Üvegváros)</i> és Cervantes <i>Don Quijote</i> című regényében	120
BENE ADRIÁN	
Játék határok nélkül. Bret Easton Ellis <i>Holdparkjának határsértései</i>	135
FENYVESI KRISTÓF	
„Benézek a tükörbe...” Rembrandt van Rijn <i>Bródy Sándor</i> című önarcképéről	142
<i>Műhely</i>	
HOFFMANN BÉLA	
Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között. A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi <i>A se stesso</i> című versében	152
GÉCZI JÁNOS	
A rómaiak rózsái	160
<i>Recenziók</i>	
„A történet úgy van jelen, mint az élet” OROSZ Magdolna, „ <i>Az elbeszélés fonala</i> ”. <i>Narráció, intertextualitás, intermedialitás</i> (Jabloncay Tímea)	190
A metalepszis ma <i>Métalepses. Entorses au pacte de la représentation</i> éd. John PIER, Jean-Marie SCHAEFFER (Bene Adrián)	194
BOLLOBÁS Enikő, <i>Az amerikai irodalom története</i> (Munteán László)	198
<i>Histoire de la France littéraire</i> , éd. Michel ZINK, Michel PRIGENT, Frank LESTRINGANT (Kun Tibor)	206

Előszó

A *Filológiai Közlöny* jelen száma az újabb narratológia narratív szintekre, beágyazódásra, keretezésre, öntükröző alakzatokra vonatkozó kutatásaiból ad rövid válogatást. A három fordítás, Werner Wolf narratív keretezéssel, Philippe Daros kerethatásokkal és Emma Kafalenos kettős kódoltsággal foglalkozó tanulmányai mellett helyet kapnak a narratív metalepszis és a *mise en abyme* alakzatát középpontba állító szöveganalízisek is.

Egy történet elbeszélése a narratív diszkurzusban különböző szinteken történhet. A narratív szintekkel foglalkozó kutatások Genette narratív szintekre, rétegekre vonatkozó elméletéből indulnak ki. A történet vagy diegézis szintjére kifelé és befelé is rakódnak rétegek. Így a történethez képest a narrátor egy feljebb levő, extradiegetikus szinten helyezkedik el, a beágyazott történetek pedig lejjebb, metadiegetikus szinten fordul elő, narratívák a narratíván belül. A beágyazó és beágyazott narratíva közötti tematikus viszony egy sajátos esete a *mise en abyme*, azaz olyan belső tükör, mely az elbeszélést (récit) tükrözi; az egészt a rész ismétli vagy megtévesztő módon duplikálja. A *mise en abyme* az önreferencialitás olyan esete, mellyel végtelen regresszushoz jutunk. Az elbeszélte események és az elbeszélés szintjeinek keveredését, azok kapcsolatát a narráció aktusa biztosíthatja, a két szint közötti határ elmozdulni látszik, amikor például az elbeszélő vagy a fiktív olvasó furcsán belép a szereplők területére, vagy egy szereplő lép át egy másik szereplő által elmondott történet (meta- vagy hypodiegetikus) szintjére. A narratív szintek közötti határsértést nevezi Genette és az ő elméletéből kiinduló narratológiai kutatások metalepszisnek. A tanulmányokban főleg e jelenségek vizsgálata hangsúlyos.

Wolf *keret-analízise* ahhoz a hagyományhoz kapcsolódik, amely a hetvenes évek közepén terjed el Erving Goffman frame-konceptiója alapján. Wolf értelmezi, majd sorra veszi a keretezés szintjeit – verbális/nonverbális, mely a jelek osztályára vonatkozik; narratív szintekre vonatkozó – extra-, intra-, hypodiegetikus; textuális szintekre vonatkozó – paratextus/főtextus. A tanulmány azért nagyon érdekes, mert megmutatja, hogy nemcsak a belső keretek mozgását érdemes vizsgálni, hanem a külsőkét is, amelyek befelé, a narratíva felé omlanak.

Kafalenos Lotman *kettős kódolás* elméletéből indul ki, majd a Marie-Laure Ryan *határvonalak* értelmezésénél előkerülő ablak-metaforát gondolja át, a beágyazó, beágyazott és külső elem (fotó, festmény) viszonyában a külső és beágyazó han-

gok keveredését vizsgálva. A hierarchikus viszonyban a reprezentáció materialitását a beágyazó hang ellenőrzi, amely lehetővé teszi a fotósnak, festőnek vagy az írónak, hogy más hangon beszéljen, mint a sajátja. Kafalenos tanulmányában azt is vizsgálja, hogy eltérő kódoltságú reprezentációk egymásba csúsztatásakor, a keretek lebontásakor a befogadó hogyan oldja fel az imaginatív akadályt. Amikor például egy vizuálisan ábrázolt külső elem kerül be egy textuálisan beágyazott részbe, a beágyazó hang szavai „ablakot” nyitnak a befogadónak, amelyen keresztül láthatóvá válik a külső hang működése. Elméletét Oscar Wilde és Cortázar szövegei, egy film (*Truman Show*) és egy festmény (Whistler: *Lila és arany szépség*) analízisén keresztül fejti ki.

2002-ben Párizsban a hamburgi és a párizsi narratológiai kutatócsoport *La métalepse, aujourd'hui* (*Metalepszis ma*) címmel rendezett konferenciát. A konferencia anyagából kötet készült, magyar nyelven pedig a közeljövőben jelenik meg az e kötetből és egyéb angol, amerikai teoretikusok munkáiból válogató narratológiai szövegyűjtemény. Itt olvasható a konferenciaelőadások közül Philippe Daros tanulmánya, mely a metaleptikus szerkezet hatásaival, a reprezentáció anakronizmusával foglalkozik. Már magyarul is olvasható Genette-nek a konferenciához kapcsolódó, 2004-ben írt könyve, Z. Varga Zoltán fordításában (*Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, Pozsony, Kalligram, 2006).

A narratológia a metalepszis vizsgálatán keresztül a művészi célú szöveg és az alkotó, illetve a befogadó számára ismert valóság kapcsolatát feszegeti, segítségül hívva olyan diszciplínákat és elméleteket, mint a kibernetika, a lehetséges világok elmélete, a beszédaktus-elmélet. A filozófiai megközelítés alapján megkülönböztethető ismeretelméleti és ontológiai metalepszis; aszerint, hogy a valóság érzékelésének bizonyosságát kérdőjelezi meg, vagy ennél radikálisabban magát a világot. Ez a gondolkodás történetében a szkepticizmus vonulatához illeszkedik; annak kérdésfeltevésai jelennek meg a különböző angolszász, francia és német szövegelemzésekben, valamint az ezek módszertani tanulságait hasznosító magyar írássokban. Az interdiszciplináris eszmecsere tehát a narrációs alakzattól a lételmélet és az episztemológia alapkérdéseihez vezet, számos különböző útvonalon. A *Filológiai Közlöny* jelen száma ehhez a diszkurzushoz kíván kapcsolódni.

Bene Adrián, Jablonczay Tímea

EMMA KAFALENOS

A kettős kódolás szerepe a reprezentáció új formáiban: *Truman Show*, *Dorian Gray*, *Nagyítás* és *Whistler: Lila és arany szeszély*

Absztrakt A kettősen kódolt műalkotások – egy másik műalkotásba beágyazott művek – némely esetben olyan művészeti formát (médiomot, műfajt) képeznek, amelyet nem lehet készítésének idején másképp reprezentálni, csak kettős kódoláson keresztül. Ez a jelenség meglehetősen ritka, és csak több körülmény együttes fennállásakor jön létre. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy a kettősen kódolt (beágyazott) szakaszban az egyik hang olyan mértékben legyen alárendelve a másiknak, hogy a szakaszt mintegy egyetlen hang által elénekelt duettnek tekinthessük. Ebben az alárendelt viszonyban a reprezentáció eredményét teljes mértékben a beágyazó hang irányítja, ezáltal lehetőséget teremtve arra, hogy a filmrendező, a vizuális művész vagy a regényíró a sajátjától eltérő, világ-teremtő hangot jelenítsen meg művében. A kettős kódolás során létrejövő új művészeti forma megjelenésének további fontos előfeltétele, a befogadók egy képzeleti ugrása, amely révén a fiktív világ műalkotását (a fiktív világ-teremtő hang által készített műalkotást) egy új, akár függetlenül is létező művészeti formának értelmezhetik.

Ez az esszé eredetileg Whistlerről (1997-es Puerto Vallarta-i ACLA konferencia) és a *Truman Show*-ról (1999-es dartmouth-i narratíva-konferencia) szóló konferenciák anyagaként készült. Köszönet Wendy Farisnek és Robert Weningernek az ACLA, valamint Gerald Prince-nek és Marie-Laure Ryannek a dartmouth-i konferencián tett hozzáfűzéseikért és bátorításukért, továbbá Milica Banjaminnak, David Hermannak, Roland Jordannek, Meir Sternbergnek, Tamar Yacobinak és a *Poetics Today* olvasóinak segítségükért az esszé készítése során.

Egy nem sokkal a *Truman Show* 1998. június 5-i bemutatása előtt megjelent interjúban Peter Weir, a film rendezője arra a kérdésre, hogy miért készítette el a filmet, azt válaszolta, hogy a forgatókönyv már „több hétig kísértette”. Folyamatosan azon gondolkodott, „hogyné csinálnám ezt vagy azt?... Olyan volt, mintha egy sündisznót készültem volna megfogni... Ez nem egy megszokott film, bizonyos értelemben a film felforgatja vele önmagát.”¹ Ha mondhatjuk azt, hogy Andrew Niccol nagyszerű forgatókönyve felforgatja a filmes kereteket, ezt az ezen esszé tárgyát képező feltételezésem szerint azért tehetjük, mert egy új televíziós műfajt ágyaz a filmbe: egy élet valós idejű, tehát napi huszonnégy órás te-

¹ Bernard WEINRAUB, *Peter Weir and The Truman Show: Director Tries a Fantasy As He Questions Reality*, in *New York Times*, 1998. May 21.

levíziós közvetítését. Ennek a műfajnak a reprezentációja pedig jelenleg csak kettős kódolás révén lehetséges. A kettős kódolás kifejezést Jurij Lotmantól kölcsönzöm, aki szerint a szövegen belül megjelenő szöveg – itt említi még a „kép a képben, színház a színházban, film a filmben, regény a regényben” jelenségét – leggyorsabb eseteiben is a beágyazott szakasz kódolt úgy is, mint a szöveg többi része, következésképpen tehát a szövegbe iktatott résznek „kettős, de ugyanakkor a műalkotás egész rajta kívüli terével azonos kódja van”.² Lotman kifejezését ezúttal azokra az esetekre is használom, amikor egy festmény jelenik meg egy regényben és egy televíziós show egy filmben. Elképzelésem szerint a kettős kódolás a reprezentáció (művészeti formák, műfajok, médiumok) olyan új formáinak reprezentációját teszi lehetővé, amelyek egy adott időben csak a kettős kódoláson keresztül képzelhetők el.³

Az esszét a *Truman Show* beágyazott és beágyazó szakaszai közötti kapcsolat elemzésével kezdem, majd kiszélesítem a tanulmány hatáskörét két olyan példával, amelyekben a kettősen kódolt formák a művészeti formák olyan reprezentációját teszik lehetővé, amelyek másképp nem jöhetnének létre. A második fejezetben egy elméleti szemszögből veszem figyelembe a hangok és a médiumok kapcsolatát a kettős kódolásban, valamint azonosítom egy hang másik hangnak való olyan alárendelődésének mintáját, amely egy új formát létrehozó kettősen kódolt forma során következik be, ezt pedig Marie-Laure Ryan kifejezésével „ablak”-nak nevezem. Ezután a harmadik fejezetben, egy további példát csatolva a korábbiakhoz, megvizsgálom annak a közbeavatkozásnak a nyomait, amelyen keresztül

² Charles JENCKS (*Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions*, in *Chicago Review* (35), 1987/4, 33–34, 57) építész egy másik jelenség leírására használja a kettős kódolás kifejezést. Jencks a posztmodern építészet hibridségére hív fel a figyelmet a kifejezés bevezetésével: egy kettős kódolású épületen megfigyelhetők modern és hagyományos elemek is, továbbá mind az elit, mind a populáris ízlés kiszolgálását célozza. Ezzel szemben Lotman használatában a kifejezés olyan műalkotást jelöl, amelynek egy beágyazott része azt mutatja a befogadónak, hogy kétszeres reprezentációról van szó. Ebben az esszében Lotman értelmezését használom. (Magyarul: Jurij LOTMAN, *Szöveg a szövegben*, ford. Klausz Ildikó, Pálfi Ágnes, in *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 72.)

³ Az egy kifejezést magába foglaló, magába ágyazó vagy más kifejezésen keresztül reprezentálódó kifejezés formáival foglalkozó modern tanulmányok általában az André Gide 1893-as *Journal*-jában megadott, *mise en abyme* vagy belső megkettőződés néven ismertté vált jelenség leírásából indulnak ki. A Gide által leírt forma a kettős kódolásnak egy olyan kategóriája, amelyben a beágyazott rész visszatükrözi vagy megkettőzi a beágyazó kifejezést. Noha témám a kettős kódolás más fajtájára koncentrál – arra, amelyben a beágyazott kifejezés csak kettős kódoláson keresztül válhat reprezentálhatóvá –, a *mise en abyme*-ről szóló tanulmányok, különösen Bruce MORRISETTE (*Un Heritage d'Andre Gide: La Duplication interieure*, in *Comparative Literature Studies* (8), 1971/2, 125–142), Jean RICARDOU (*L'Histoire dans l'histoire*, in *Problemes du nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, 171–190) és Lucien DÄLLENBACH munkáinak hatása elkerülhetetlen.

számos médium szemiotikai rendszere kimutatja egy hang másik hangot alárendelő hatását. A zárófejezetben visszatérek a beágyazott műalkotás és az azt megjelenítő kettősen kódolt forma időbeli kapcsolatának kérdésére, mivel ez az időbeli kapcsolat teremt lehetőséget a reprezentáció, elsősorban a befogadás során létrejövő új formájának reprezentálására.

1.

A *Truman Show* című film magába foglal egy fiktív, *Truman Show* című televíziós műsort, amely Truman születése óta, tehát csaknem harminc éve van adásban megszakítás nélkül, napi huszonnégy órában. Truman a műsor sztárja, miközben ő maga nem tud róla, hogy egész életét filmezik és élő adásban közvetítik az egész világon. A film során azonban rájön, hogy ennek a televíziós programnak a szereplője, majd átszökik abba a „külső világba”, amely a show-t is készíti. A film nézője tehát találkozik egyrészt a show világának, másrészt az azt készítő fiktív világnak a reprezentációjával, amelyben Christof, a show „teremtője” és televíziójának közönsége él.

A filmben megadott információk szerint a *Truman Show* Truman életének olyan helyzeteit is közvetíti, amelyek vizuális reprezentációja általában kimarad a televíziós hálózatok és a hagyományos közönség számára készülő filmek műsorából. Így például a film nézői tudomást szerezhetnek arról, hogy még Truman születését is élőben közvetítették a show-ban. Mindeközben a mozifilmben Truman megjelenik ugyan magzatként az anyaméhben, majd később pólyába bugyolálva a kórház újszülöttosztályán, azonban születésének, szoptatásának, pelenkacseréjének vagy fürdetésének vizuális reprezentációja nem.

1998. június 16-án, kevesebb mint két héttel a *Truman Show* június 5-i, New Yorki-bemutatója után, egy gyermek születésének élő közvetítése volt látható az interneten. Ez a történelmi esemény irányította először figyelmemet arra a tényre, hogy a mozifilmben Truman születésének vizuális reprezentációja nem jelent meg.⁴ Az ilyen és hasonló események – együtt a nézők és a producerek valóság alapú televíziózás iránti kétségtelenül kielégíthetetlen érdeklődésével – azt sejtetik,

⁴ Noha a film gyakran nyújt kiegészítő, sőt egymásnak ellentmondó információkat a médium két (vagy több) elérhető kommunikációs csatornáján keresztül, a leírás és a televíziós *Truman Show* vizuális megjelenítése közötti rés iránti érdeklődésem egyrésztől Gerald Prince, a narrációban előforduló „denarráció”-ról szóló úttörő munkájának köszönhető, amelyben beszél „minden olyan eseményről, amelyre a narratív szöveg utal (tagadólag vagy hipotetikus-ként), azonban nem történik meg”, és másrésztől David HERMAN hipotetikus fokalizációról adott analízisének (*Hypothetical Focalization*, in *Narrative* [2], 1994/3, 230–253), vö. Brian RICHARDSON (*Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others*, in *Narrative* (9), 2001/2, 168–175) legutóbbi denarrációról szóló munkái.

hogy nem a kamera transzgresszív természetén, hanem sokkal inkább az anyagi nyereségességen fog múlni, mégha talán az egyének hozzájárulásuk nélküli filmezésének jogi és etikai kereteivel némileg mérsékelve is, hogy látunk-e a jövőben *Truman Show*-hoz hasonló televíziós műsort. Azon túl azonban, hogy a televíziós show-kban vizuálisan ábrázolt, illetve csak összefoglalt elemek megkülönböztetése visszatükrözi a társadalom álláspontját, lehetőséget teremt a mozifilm és a beágyazott televíziós show közötti különbségtételre is.

Ezek a határok vizuálisan gyakran meghatározhatatlanok. Amíg a televíziós program közvetítése a mozifilm végén meg nem szakad, Truman bármely képi reprezentációja felfogható a mozifilm egyik saját jeleneteként vagy a televíziós program egyik jelenetének reprezentációjaként. A televíziós show azon jelenetei, amelyek a mozifilmben is megjelennek, pontosan ugyanúgy tűnnek fel, mint Truman bármely más képi megjelenése a mozifilmben; így pedig a nézőnek gyakran semmiféle segítség nem áll rendelkezésére, hogy eldöntse, vajon a beágyazott televíziós show egy részletét látja éppen, vagy a mozifilm egy saját darabját. Ilyen körülmények között pedig a néző nem a jelenet külsődleges jellemzői alapján különbözteti meg a televíziós show reprezentációját az azt magába ágyazó mozifilmtől, hanem a jelenetek és az azokat követő részletek viszonya alapján: vagyis a kibontakozó narrációs forma alapján. Lássuk közelebbről, hogyan is teszi ezt.

A forgatókönyv olyan módon forgatja fel a mozifilm kereteit, hogy a filmet először megtekintő néző számára biztosítja, hogy a televíziós show-t ne a lelegejétől, Truman születésétől nézze végig, hanem csak olyan részeit lássa, amelyeket megnézne, ha Christof világában élne és televízióját a *Truman Show*-t közvetítő csatornára kapcsolná. Mindeközben, elméletem szerint, a mozifilmet először megtekintő néző több olyan jelzést kap, mely arra utal, hogy épp a televíziós show filmbeli reprezentációját látja. Először is a nyitó jelenetsor olyan jegyeket tartalmaz, amelyek inkább televíziós műsorra utalnak, mint mozifilmre. A film a tévé-nézők számára ismerős információk beazonosításával indul, melyek a sorozatok minden egyes epizódjai elején egyformán ismétlődő jelenetekre emlékeztetnek. Egy stáblista úszik át a képernyőn, mely tájékoztat a televíziós show ötletének kidolgozójáról és megalkotójáról, Christofról, valamint a főszereplőről, Trumanról, aki önmagát alakítja, illetve két színésről, akik a televízióban a „feleségét” és a „legjobb barátját” alakítják. Truman stilizált üdvözlése után, amikor kísétál házából, a nézők ráismerhetnek egy televíziós nyitójelenet komikusan eltúlzott gesztusaira, amelynek funkciója a nézők érdeklődésének a fenntartása az epizód cselekményének megkezdéséig.

Másodszor, habár a mozifilm váltogatja a televíziós világot és az azt magába foglaló világot mutató jeleneteket, elsőként az előbbi jelenik meg, így tehát a mozifilm nézői ezzel ismerkednek meg először. Ez a stratégia lehetővé teszi, hogy a mozifilm nézői kezdetben többé-kevésbé Truman szemszögéből lássák a televíziós világot, mint az általa otthonának hívott helyet, és csak ez után – de még mielőtt azt Truman is megtenné – látják meg a Truman otthonát magában foglaló világot, ahol Christof hoz döntéseket Truman életéről. Ez a rész vezeti be a nézőket Truman helyzetének és annak megváltoztatására tett erőfeszítéseinek értelmezé-

sebe, ugyanakkor pedig kialakítja a nézők azon gyanakvását, hogy a televíziós *Truman Show* egy részletének reprezentációját látják éppen.

Harmadszor, a mozifilm épít a tévénézés közben a filmes jegyek természetéről kialakult képek alapján történő interpretációs technikákra. A filmek esetében – akár moziban, akár televízióban – a jelenetek és az összefoglalások közötti befogadói különbségtétel erőteljesebb, mint a verbális narrációban, köszönhetően a vizuálisan és a szavakban ábrázolt jeleneteknek. A C. S. Pierce által a médiatanulmányokba bevezetett terminológiával azt mondhatjuk, hogy a film, akárcsak a fényképészet, ikonikus, vagyis megjelenése hasonlít ábrázoltjának megjelenésére. Azonban a vizuális reprezentáció egyéb formáitól eltérően a fényképészet és a film indexikus, vagyis igazolja ábrázoltjának anyagiságát. Ez a film egyik alapvető megkülönböztető aspektusa, ahogy Roland Barthes megállapítja a *Világoskamrában*: „[...] különbözik az, amit a Fotográfia ábrázol, attól, amit a többi ábrázolási rendszerek ábrázolnak [...] és ezentúl ebben látom a Fotográfia valódi természetét (szellemét), mivel egyetlen festett portré sem tudta velem elhitetni – még ha »igaznak« tűnt is –, hogy az, akit ábrázol, valóban létezett.”⁵

A televízió éppen akkor különbözik a mozifilmtől, amikor indexikussá válik – vagyis világunk valódi eseményeinek valós idejű reprezentációjakor: labdadjátékok közvetítése, élő interjúk, élőben közvetített események vagy híradókban közvetített szerencsétlenségek során.⁶ A mozifilmben a *Truman Show* televíziós műsor valós események valós idejű reprezentációjaként jelenik meg, olyan médiumban közvetítve, amely alkalmas valós események valós idejű reprezentációjára. A mozifilm elején a televíziós közvetítésre utaló jegyek azért válnak lényegessé, mert a mozifilm nézői tudatában vannak annak, hogy valós idejű reprezentációra a mozi nem képes, csak a televízió, így pedig a nyitójelenetek arra készítetnek minket, hogy azokat egy televíziós show mozifilmben való reprezentációjaként értelmezzük. A *Truman Show* forgatókönyvének különlegessége abban áll, hogy ötvözi a

⁵ Ugyanakkor ahogy Ellen SEITER (*Semiotics, Structuralism, and Television*, in *Channels of Discourse*, ed. Robert C. ALLEN, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1992, 36) figyelmeztet, mégha „a fényképezőgépek által rögzített képek nagy része besorolható is Pierce »indexikus jegyek« osztályába azon oknál fogva, hogy előfeltételezik ábrázoltjuk egy adott időben való fizikai létezését a kamera lencséje előtt [...], ennek ellenőrzése azonban a kép elkészülésénél való jelenlét nélkül lehetetlen. A tárgyak részleges hasonlóságának kihasználása, a fényképészeti trükkök, a speciális effektusok, a számítógép-vezérelt grafika, a többszörös expozíció vagy a manipulált képek bármelyike megváltoztathatja a kamera képét.” (Roland BARTHES, *Világoskamra – Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 88–89.)

⁶ Sarah KOZLOFF (*Narrative Theory and Television*, in ALLEN, *i.m.*, 89) az adások élő mivoltát a „rögzítés idejének és a befogadás idejének nyilvánvaló egybeesése” alapján határozza meg, hiszen itt „nincs semmiféle rés a narrációs tevékenység és annak befogadása között”. Marie-Laure RYAN (*Narrative in Real Time: Chronicle, Mimesis and Plot in the Baseball Broadcast*, in *Narrative* (1), 1993/2, 138–155) pedig baseballmérkőzések élő közvetítésének valós idejű narrációként való elemzését mutatja be.

Truman életének teljes egészében indexikus, valós idejű televíziós reprezentációjára utaló jegyeket az új televíziós műfajba mozifilm formájában keresztül történő betekintésre utaló jegyekkel.

Feltételezésem szerint ez a koncepció eléggé magával ragadó ahhoz, hogy a film nézői az első mintegy húsz percben hajlamosak legyenek megfeledezni arról a kiindulóponttól – legalábbis a film első megtekintése során –, hogy nem egy valós idejű televíziós közvetítést, hanem egy mozifilmot néznek éppen. Egy helyütt azonban a tengerre meredő felnőtt Truman képe után egy jelenet jóval fiatalabb korában ábrázolja őt, amint a vízbe fúló apját bámulja. Ez a megoldás egy filmben egyszerűen értelmezhető Truman egy emlékképének megjelenítéseként, ugyanakkor Truman életének valós idejű reprezentációjában a múltbeli események ilyen megoldással való vizualizációja lehetetlen, hiszen Truman emlékeihez a kamera nem férhet hozzá.

Még egyértelműbben mozifilmre utaló jel a film huszadik perce táján érkező jelenetsor, melyben Truman házának pincéjébe megy egy utazóládában tartott női pulóverért. Ezután egy mintegy nyolcperces visszapillantásban, mely magában foglal egy visszatérést is a pulóvert viselő felnőtt Trumanhoz, láthatjuk egyik első flörtölését gimnazista korában, azzal a Sylvia nevű nővel, akinek a pulóverét hordja. Majd megjelenik Truman első találkozására Meryllyel, akit később feleségül vesz, és Sylvia erőszakos eltávolítása – mind Truman karjaiból, mind a show-ból –, mégpedig egy magát a lány apjának kiadó férfi közbelépésével, aki azt állítja, hogy Fidszire viszi magával Sulyiát.

Ha a televíziós *Truman Show* közvetítése valóban napi huszonnégy órában zajlik, mégpedig élő, egyenes adásban, a hét minden napján, ahogy a filmben állítják, akkor a televíziós show-nak meg kell felelnie a következő jellemzőknek (a Gérard Genette által megszabott paraméterek értelmében): (1) Truman életének reprezentációja időrendben történik, (2) egy esemény reprezentációjának időtartama mindig megegyezik az esemény időtartamával, vagyis minden egyes esemény teljes egészében kerül ábrázolásra, (3) egy esemény gyakorisága teljesen megegyezik a reprezentációjának gyakoriságával.⁷ Ha Truman minden reggel „jó reggelt” kíván, a show-nak azt minden reggel meg kell jelenítenie. Ha csak egyetlenegy-szer látta apját vízbe fúlni, a show-ban is csak egyetlenegy-szer lehetséges azt megjeleníteni, mégpedig az eseményeknek pontosan azon a pontján, ahol az Truman életében időrendben megtörtént.

⁷ Gérard GENETTE *Az elbeszélő diszkurzus* címmel megjelent írásában az első három fejezet címe: *Elrendezés, Időtartam és Gyakoriság*. Amint maga Genette rámutat (*Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980 [1972], 32), „ez a három fogalom [a negyedik „Mód” és az ötödik „Hang” azonban nem] az időbeliség aspektusával foglalkozik”. (Magyarul: Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. Sepeghy Boldizsár, in *Az irodalom elméletei* 1, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 61–98.)

Seymour Chatman a visszapillantások hatásairól azt állapította meg, hogy funkciójuk „inkább egyfajta expozíció, mintsem hogy az analepszis egyik alkategóriájának tekinthetnénk őket”.⁸ Meir Sternberg definíciója szerint egy narráció expozíciója azon eseményeket foglalja magába, amelyek egy rekonstruált időrendben megelőzik az első képileg ábrázolt jelenetet, vagyis az első olyan jelenetet, ahol „a reprezentációs idő megegyezik a mindennapi életünkben használt óra alapú idővel”.⁹ Sternberg rendkívül fontos tanulmánya feltárja az expozíciót létrehozó elemek hatásait is. Véleményem szerint éppen az ilyen elemeknek a jelenléte teszi a legtisztábban elkülöníthetővé a *Truman Show* című mozifilmet az abba beágyazott televíziós műsortól.

A televíziós *Truman Show* közvetítése, mint ahogy azt már megállapítottuk, időrendben ábrázolja Truman életét születésétől kezdve. Semmilyen elem nem előzheti meg ezt az első képileg ábrázolt eseményt, a televíziós show-ban tehát nincs expozíció. A mozifilmben ezzel szemben az első képileg megjelenített esemény Truman munkába indulása házából a 10 909. nap reggelén. Az ezt megelőző 10 908 nap teszi ki az expozíciós idő tartamát, ennek az időszaknak az eseményei csak visszapillantások vagy összegzések révén mutathatóak be.

Következésképpen a televíziós program közvetítésének a mozifilm vége felé történő megszakításáig a nézők Truman életének képi reprezentációját látva nem tudnak különbséget tenni a mozifilm és a televíziós műsor jelenetei között. Csak az expozíciós anyag pozíciója révén fedti fel a narráció, hogy egy mozifilmet nézünk, és ez teszi lehetővé, hogy betekintsünk egy új televíziós műfajba, amelyre másképp nem lenne lehetőségünk, csak a kettős kódolás révén.

Nem a *Truman Show* azonban az első alkotás, ami egy kettős kódolás révén korábban nem létező reprezentációs műfajhoz nyújt hozzáférést. Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* (1891) című művében Dorian megőrzi fiatalosságát, miközben a portréja öregszik. A regényben az ekphrasziszként – egy vizuális ábrázolás verbális reprezentálása – megjelenített beágyazott kép egy 1891-ben, a regény kiadásának évében másképp elképzelhetetlen reprezentációs formát tesz lehetővé: a mozgó képét, vagyis a filmes médiumét.

Ezzel szemben Julio Cortázar *Nagyítás* című (eredetileg 1959-ben, *Las babas del diablo* címmel publikált) történetében olyan céllal ágyaz be egy fényképet, aminek elérése egy mozifilmben lehetetlen lenne. A történetben egy fényképész egy korábban készült fotóját nagyítja ki, amely addig szobája falán lógott, ezután pedig reprezentációjának alakjai elhagyják a képet, a lefényképezett táj felett pedig alkalmanként elúszik egy-egy felhő. Mivel a fényképész és a beágyazott fénykép elemei közötti kölcsönhatások nem vizuális ábrázolás révén, hanem ekphrasziszok révén kerülnek bemutatásra, nem egyértelmű, hogy a fotós és fotójának

⁸ Seymour CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978, 67.

⁹ Meir STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 1978, 21.

világa közötti határ vált-e átjárhatóvá, vagy a fotós fokalizációja megbízhatatlanná. Ha a történet filmre került volna, a fényképes jel indexikus természete feloldaná ezt a kétértelműséget, hiszen meghatározná, hogy a fénykép megváltozik-e az őt magába foglaló világ eseményeire reagálva, vagy, mint minden ismert fotó, egy változatlan képet reprezentál.

Michelangelo Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmjében, melyet Cortázar története ihletett, a fényképész több méretben készít nagyítást a fényképről, és azokon vizsgálja, hogy felfedez-e valamit az egyre nagyobb méretű képeken, amit korábban nem láthatott. A filmben azonban a fényképek fényképek maradnak, nem válnak olyan új művészeti formává, amelynek reprezentációja csak egy másik formába beágyazva lenne lehetséges. Ráadásul a film azon jelenetében, ahol a fotós fényképét tanulmányozza, a film nézője is látja azt, tehát ha úgy is tekintjük, hogy ebben a jelenetben a narráció felvette a fényképész nézőpontját, a fényképek képi megjelenése egyidejűleg nyújt egy párhuzamos, független perspektívát a néző számára, amely Cortázar olvasója számára nem létezik, hiszen ő ténylegesen nem láthatja a képet.¹⁰ Míg a történetben a fotó alakjai valóban elhagyhatják a fényképész lakásának falán lógó képet, ilyen tulajdonságokkal rendelkező fényképpel a közeljövőben aligha találkozhatunk, hacsak nem kettős kódolás révén.

2.

Vizsgáljuk meg elméleti nézőpontból a kettős kódolás által létrejövő új reprezentációs formák kialakulásának körülményeit. Először elevenítsük fel Marie-Laure Ryan a narráción belüli határvonalakra vonatkozó elméletét, mely alapvető hatást gyakorolt a kettős kódolás következményeivel foglalkozó vizsgálataimra. Ryan kétfajta határvonalat különböztet meg: egyrészt „a reprezentáló elbeszélésen belüli határvonalakat”, melyeket illokúciós határvonalaknak nevez, illetve a „reprezentált valóságon (a szöveg szemantikus mezője) belüli határvonalakat”, vagyis ontologikus határvonalakat.¹¹ Noha a *Truman Show* tematikája, akárcsak Wilde regényéé és Cortázar történetéé, magában foglalja a szereplők átlépését az ontologikus határvonalakon, így pedig a reprezentált világok közötti ontologikus határvonalak felforgatását, ebben a tanulmányban elsősorban az illokúciós határvonalakra szeretnék összpontosítani. A reprezentáló elbeszélésen belüli illokúciós

¹⁰ Ahogy André GAUDREULT (*De la narratologie litteraire a la narratologie cinematographique [et vice-versa]*), in *La Recherche litteraire: Objets et methodes*, eds. Claude DUCHET, Stephane VACHON, Montreal XYZ, 1993, 267–274, különösen 269–270) megállapítja, a filmben egy narrátorról egy másikra való átváltás nem lehet olyan teljes, mint egy természetes nyelven elbeszélt narráció esetén, mégpedig az információáramlásnak a film által nyújtott járulékos csatornái miatt.

¹¹ Marie-Laure RYAN, *Stacks, Frames and Boundaries, or Narrative As Computer Language*, in *Poetics Today* (11), 1990, 873.

határvonalak ugyanis azok, amelyek létrehozzák a szövegen belüli szöveget, a darabon belüli darabot stb.¹² Olyan kettősen kódolt formák esetében, ahol a médium egy természetes nyelv, „illokúciós határvonalak jelennek meg a beszédaktusok között, és jelzik a narratív hang változását”.¹³ Ha a „beszédaktus” értelmezésébe belefoglaljuk bármilyenfajta médium kifejezőmódját – például a festészetét, a fényképészetét, a televíziós műsorét, a filmét –, akkor mondhatjuk, hogy minden kettősen kódolt forma két hang beszédaktusának (látszólag) közös reprezentációját hozza létre.

Csakhogy a kettősen kódolt formák nem kettő, hanem három elemből tevődnek össze. Az egynél több médiumot összekapcsoló kettősen kódolt formák esetében a következők elemeket különböztethetjük meg: (1) egy „külső” elemet, (2) egy „beágyazott” elemet és (3) egy „beágyazó” elemet. Joseph Conrad *A sötétség mélyén* (1902) című kisregényében például (1) a történetet, amelyet Marlow mesél el szóban társainak (2), írott formában reprezentálja a regény (3), mégpedig egy beágyazó írott narráción keresztül. Mario Vargas Llosa *Szeretem a mostohámat* című regényében (1) Tizianónak, Fra Angelicónak, Francis Baconnek és más festőknek a múzeum falán lógó olajfestményei (2) a regényben színes fényképeken jelennek meg, (3) amelyeket a fantáziákat, álmokat és a festmények jeleneteit talán éppen visszatükröző eseményeket is felvonultató narráció ágyaz magába.¹⁴

Ahogy ez a két példa is mutatja, a külső elem ontologikus státusza igen változó. A Vargas Llosa regényében megjelenő olajfestmények világunkban megtalálhatóak különböző múzeumokban, míg Marlow szóban elmesélt története nem létezik sehol máshol, csak a Conrad olvasója által (re)konstruált narratív világban. Van ugyanakkor a külső elemnek egy állandó tulajdonsága, mégpedig az, hogy nincs ténylegesen jelen a kettősen kódolt reprezentációban. Vargas Llosa regénye nem tartalmaz olajfestményeket, Conrad regénye pedig nem tartalmazza Marlow beszédhangját.

¹² Az ontológiai határvonalak átlépésére RYAN (*i.m.*, 1990, 874) az *Alice Csodaországban* hozza fel példának: „A szöveg a hétköznapi élet primer világából fordul át Csodaország álomvilágába, illetve vissza a primer világba egyfajta folyamatos beszédaktusban.” Az egyik világ beágyazódik a másikba, de a szöveg nem a másik szövegbe. Ez alapján pedig Ryan három kategóriáját különbözteti meg a határvonalakkal rendelkező narrációk: csak illokúciós határvonalakkal, csak ontologikus határvonalakkal, illetve mindkettővel rendelkezők. Ezek áthágása pedig minden kategória esetében lehet aktuális vagy virtuális (*ibid.*, 874–875).

¹³ RYAN, *i.m.*, 1990, 874.

¹⁴ Tamar YACOBI (*Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*, in *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, eds. Ulla-Britta LAGERROTH, Hans LUND, Erik HEDLING, Amsterdam, Rodopi, 36) megállapítja, hogy az ekphraszisz, ahol a re-prezentáció a definícióból adódóan új médiumon keresztül megy végbe „mint minden »idézet« [...] inkább három, mint két területet kapcsol össze: egy elsődleges, tisztán reprezentált területet; egy másodlagos, vizuális »reprezentációs« területet; és egy harmadlagos »re-prezentációs« területet a verbális elbeszélésben”. Tehát minden beágyazott forma, bármilyen médiumon vagy médiumokon keresztül megy is végbe, három részből tevődik össze.

Azért lényeges meghatározni, hogy a külső elem nincs jelen a kettősen kódolt reprezentációban, mert a külső elem a külső hang beszédaktusa. A *Sötétség mélyén*ben a külső hang Marlow hangja, akinek a beszédaktusa a barátainak szóban elmesélt története. Vargas Llosa regényében a külső hang (ez esetben plurális hang) a festők hangja; az ő beszédaktusukat ugyanis a múzeumok falán lógó olajvásznak jelentik. Maga a *külső* kifejezés is arra utal, hogy a külső hang beszédaktusa nincs jelen a kettősen kódolt reprezentációban. A kettősen kódolt formában két hang van jelen, de a külső hang nem észlelhető függetlenül.

A *beágyazó* elem a beágyazó hang beszédaktusa, vagyis a narrátoré az említett két regényben, melyek a kettősen kódolt formák viszonylag elfogadott példái. Conrad regényének beágyazó szakaszában a narrátor információkat ad Marlow-ról, és bemutatja a helyszínt, ahol Marlow elmeséli történetét. Vargas Llosa regényének beágyazó szakaszában a narrátor elmeséli a narratív világ azon eseményeit, amelyek visszatükrözik a festmények által ábrázolt eseményeket.

Conrad regényében a *beágyazó* elemet Marlow elhangzott szavainak textuális átírása képviseli, Vargas Llosa regényében pedig a festményekről készült fényképek. A kettős kódolást – azt a jelenséget, amely a kettősen kódolt formák nevét adja – Lotmanhoz hasonlóan a beágyazott szakasz (Lotman szövegbe iktatott szakasza) tulajdonságának tekintem, de a kifejezést arra is használom, hogy hangsúlyozzam a forma inkább három-, mint kétrétű aspektusát. A cikk elején idézett részletben Lotman megállapítja, hogy még amikor a beágyazó és a beágyazott szakasz médiuma meg is egyezik (például egy festmény megjelenése egy festményen), „a magába foglalt szakasz [...] kettősen kódolt”.¹⁵ Ertelmezésem szerint Lotman azért használja a kettősen kódolt kifejezést, hogy felhívja a figyelmet a beágyazó hang (kétségtelenül jelentős) szerepére a külső hang beszédaktusának interpretációjában. Mivel a formát háromrétűnek tekintem, különbséget tehetünk a beágyazó hang beágyazó szakaszra (ahol csak a beágyazó hang szól) és a beágyazott szakaszra (ahol keveredik a beágyazó hang és a külső hang) gyakorolt hatása között. A *kettős kódolás* kifejezéssel igyekszem aláhúzni a két hang összekeveredését a beágyazott szakaszban. A történet, amelyet Conrad Marlow-ja elmesél, egyrészt az ő beszélt nyelvben kódolt, másrészt a regény írott nyelvben. Vargas Llosa regényének festményei először olajfestményekként kódoltak, és fényképként csak ez után. Egy kettősen kódolt forma beágyazott szakasza együtt reprezentálja a külső hangot és a beágyazó hangot.

Minden kettős kódolású forma jellemzője, hogy a külső hang – noha tekintetjük függetlennek – nem szólalhat meg a beágyazó hang nélkül. A beágyazó szakaszokban olykor a külső hang, olykor a beágyazó hang dominál.¹⁶ A két hang közötti kapcsolat egy skála mentén változhat. Ha egy külső beszédaktus teljes egészében kerül a beágyazó szakaszba (például egy teljes festményt vagy gyufás-

¹⁵ Jurij LOTMAN, *i.m.*, 72.

¹⁶ Ez itt elírásnak tűnik a szövegben, alighanem itt nem a beágyazó (embedding), hanem a beágyazott szakaszról (embedded section) van szó (a ford.).

dobozt ragasztunk egy kollázsba), a külső hang a domináns, és a beágyazó hang szerepe a kiválasztásra és az elhelyezésre korlátozódik a beágyazott szakaszban. Vargas Llosa regényét a skála ezen végének közelében helyezhetnénk el, mégha a festők festményei fényképeken reprezentálódnak is. A narrátor a külső hang beszédaktusát az egyik vizuális médiumból a másikba alakítja át (festményből fényképpé), ugyanakkor a beágyazott szakaszban szerepe csupán ezen képek kiválasztására korlátozódik és azok elhelyezésére.¹⁷ A skála másik végén – az ekphrasziszok esetében, egy regény megfilmesítése során, egy film összefoglalásában vagy egy szimfónia leírásában, ahol a beágyazó hang a külső beszédaktus médiumát átalakítja vizuálisból verbálisá, verbálisból vizuálisá vagy zeneiből verbálisá – a külső beszédaktus elvi aspektusa a leginkább visszafogott, a beágyazó hang határozza meg teljes egészében a reprezentáció formáját. Conrad regénye a két pólus közötti állapotra lehet példa, hiszen itt egy beágyazott szakaszban Conrad narrátor írta le (és egyben választotta ki) Marlow elbeszélte történetét.

Mielőtt megvizsgáljuk a különböző hangok kölcsönhatásait az általam vizsgált kettős kódolású kategória beágyazott szakaszaiban, vegyük szemügyre közelebbről az illokúciós határvonalakat, melyeket Ryan a kettősen kódolt reprezentációk beszédaktusai között határoz meg. Miután megállapítottuk, hogy a külső hang beszédaktusa nincs jelen a kettősen kódolt reprezentációban, így láthatjuk, hogy az illokúciós határvonal a beágyazó szakasz (a beágyazó hang beszédaktusa) és a beágyazott szakasz (ahol a külső hang és a belső hang összekeveredik) között jelenik meg.

Ahogy Ryan megállapítja, a határvonalak néha „átjárható kapukat [vagy máskor csupán] áttekinthető ablakokat” szolgáltatnak.¹⁸ Noha elfogadom Ryan metaforáinak használatát, melyek ugyanúgy hasznosak az én célkitűzésemben is, akár csak az övében az ontologikus és illokúciós határvonalak felvázolásában és egymáshoz viszonyításában, meg kell jegyezmem, hogy az „ablakok” és a „kapuk” az illokúciós határvonalak esetében könnyen megkülönböztethetők, ha a médium a nyelv. A „kapukat”, az ő használata szerint, idézőjelek jelölik, így az olvasó könnyedén észlelheti egy szereplő beszédaktusát (legalábbis textuális átíratának egy részét) akár közvetlenül idézett párbeszéd formájában, akár a szereplők által elmesélt történetek esetében.¹⁹ Ezzel szemben az „ablakok” arról nyújtanak infor-

¹⁷ A beágyazó szakaszban a narrátor azzal irányítja az olvasó festményekről alkotott értelmezését, hogy képi ábrázolás bizonyos aspektusaira hívja fel a figyelmet, mások helyett. A cikkben később még visszatérünk a beágyazó hangnak a külső beszédaktus értelmezésében vállalt szerepének hatására a beágyazó szakaszban. (Ebben a lábjegyzetben Kafalenos megint a beágyazó szakaszt emlegeti, pedig az inkább – elmélete szerint – a beágyazott szakasz lenne (a ford.).)

¹⁸ RYAN, *i.m.*, 1990, 873.

¹⁹ RYAN (*i.m.*, 1990, 874) így írja le az illokúciós határvonalak „kapuit”: „Mikroszinten ez közvetlenül idézett párbeszédet jelent. Makroszintű megjelenés lehet személyes tapasztalatok narrációja (mint amikor egy újonnan bevezetett szereplő meséli el, milyen körülmények vezet-

mációt az olvasónak, hogy egy szereplő beszédaktusa van folyamatban. Ryan szerint az „ablakok” esetében „a szereplő beszédaktusa a narrátor beszédaktusán keresztül kerül bemutatásra függő beszédben.²⁰ Tudunk a szereplő mesélő aktusáról, ugyanakkor nem férhetünk hozzá tényleges szavaihoz.” A kettősen kódolt formák, melyek a reprezentáció egy új formájának reprezentációját teszik lehetővé, átjáró „kapukat” nem, csak „ablakokat” szolgáltathatnak, melyeken keresztül betekintheünk a beágyazó szakaszból a beágyazott szakaszba.

Egy „ablak” megjelenése egy „kapu” előtt törvényszerűnek tűnik, ugyanakkor nem állítom, hogy az idézőjelek eltörlik a jellegzetes kétirányú játékot a külső és a beágyazó hang között.²¹ Sternberg, aki éppen ezzel a kérdéssel foglalkozott, úgy találta, hogy „még a közvetlen idézett beszéd is szükségszerűen közvetített és szükségszerűen megbonyolított, még ha a közvetítésnek a felszínen semmilyen nyoma nem is látszik”.²² Később megadja azt a megkülönböztetést, amely igazolhatja az „ablak” szükségességét a „kapu” előtt: „A legtöbb esetben [a közvetlen idézett beszédben] nem várjuk [a közvetítés] nyomait, *annak érdekében, hogy a személy megnyilvánulása fizikailag (tehát nem kontextusában) sértetlen maradjon*, vagy más szóval, hogy a beillesztést az eredeti homonóm visszhangjává vagy átírásává tegye.” (ibid., az én kiemelésem)

Egy „kapu” esetében idézőjelek veszik körül egy külső beszédaktus fizikailag sértetlen részét (a textuális átírás egy darabját), ahol az idézett részen belül nincs nyoma a közvetítő és beágyazó hangnak. Az idézőjel, mint egy hasadás vagy egy pontozott vonal, jelöl ki egy levágható részt, amely – akár kibővítette, akár csökkentette a kontextus – önállóan is megállja a helyét. Mind Conrad, mind Vargas Llosa regényeiben találhatunk példát a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határvonalon lévő „kapura”. Conrad regényéből kiemelhetjük az idézett szakaszt, de azt nem mondhatjuk, hogy ez Marlow beszédaktusa, hanem hogy Marlow elbeszélte történetének önálló reprezentációja. Kiemelhetjük a fényképeket Vargas Llosa regényéből, de nem mondhatjuk, hogy olajfestmények, hanem hogy az olajfestmények önálló reprezentációi. Ezzel szemben egy olyan új forma, mely csak kettős kódoláson keresztül reprezentálható (definíciója szerint), nem állhat meg önállóan.

ték a jelenlegi állapotához) vagy »pletyka narratívák« (egy szereplő mesél ugyanannak a világnak egy másik tagjáról, hogy kielégítse hallgatójának kíváncsiságát, mint Balzac *Sarrasine*-jában).”

²⁰ RYAN, *i.m.*, 1990, 874.

²¹ Lotman a „külső szöveg” másikba való bevezetésének „óriási szerepéről” beszél: „Az adott szöveg strukturális jelentésmezőjébe kerülő külső szöveg transzformálódik, új üzenetet hozva létre [...] Ám nem csak a külső szöveg transzformálódik, a befogadó szöveg terében – úgyszintén megváltozik az egész szemiotikai szituáció.” (LOTMAN, *i.m.*, 67.)

²² Meir STERNBERG, *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*, in *Poetics Today* (3), 1982/2, 133.

Egy „ablak” esetében – amelyre Ryant követve a függő beszéd lehet példa helyi szinten – a beszédaktus fizikai formája (tehát jelölői: névmások, deiktikus elemek, igeidők) változik meg, és nem jelölik idézőjelek. Az idézőjelek nélkül pedig a beágyazott szakasz és a beágyazó szakasz közötti határvonal nem éles, pontos helye nem határozható meg. Ráadásul a külső beszédaktus fizikai változása aláassa függetlenségét (szó szerint, hiszen alárendelt lesz a főigének, és gyakran alárendelő kötőszóval kerül bevezetésre), ez pedig azt eredményezi, hogy nem határozható meg pontosan a hasadás, amely mentén leválaszthatnánk, a beágyazott szakasz önállóan nem állná meg a helyét.

További és nem kevésbé jelentős következmény, hogy ha a függő beszéd a külső beszédaktus egyetlen forrása a hallgató és az olvasó számára, akkor episztemológiai kérdések merülnek fel.²³ A beágyazott szakaszon belül a függő beszéd által okozott fizikai változások gyakorlatilag minden szó esetében megkérdőjelezik, melyik hang is beszél éppen, a külső hang beszédaktusának reprezentációjáról van szó, vagy a beágyazó hang közvetítő aktusáról. A függő beszéd esetében a beágyazó hang képez minden jelölőt, miközben bejelenti egy külső hang jelenlétét. Így tehát a függő beszéd jeleinek arra kell készítenniük az olvasót, hogy megkérdőjelezze, a beszélő jelölői éppen a külső hang beszélt jelölőit reprezentálják-e, vagy a beszélő gondolatait arról, hogy szerinte a külső hang mit fejez ki.²⁴

²³ A kettős kódolás azon példáiban, ahol találhatunk „ablakokat”, a külső beszédaktus általában egy fiktív elem, ami a reprezentált világban jön létre. A kettősen kódolt formák beágyazott szakaszában reprezentált hang bizonytalansága mindenképpen a fikcióra korlátozódik, és minden olyan esetben felmerül, ahol más információ forrás nem érhető el. Egyetértek Ryannel abban, hogy minden fiktív szöveg saját világára utal, külsőleg pedig nem érvényesíthető, mivel más szövegek nem vesznek részt ebben a világban. A nem fikciós szövegek azonban „ugyanannak a valóságnak nyújtják variációit”, így pedig érvényesíthetők más szövegekben előforduló, ugyanarra a valóságra utaló információk révén is: „Az olvasó úgy értékeli a [nem fikciós] szöveg valóságértékét, hogy összeveti állításait az ugyanarra a világra utaló más információforrások adataival.” (RYAN, *Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality*, in *Narrative* [5], 1997/2, 166.)

²⁴ Habár általában a szabad függő beszédet tekintjük a kéthangúság paradigmátikus esetének, én a függő beszédet választottam a szélesebb körű, kettősen kódolt formák hangjai közötti kapcsolat helyi szintű példájának, mégpedig három okból. Egyrészt a függő beszéd egy alakban reprezentál két hangot, amelyben nehéz szóról szóra meghatározni, melyik beszélői hangot reprezentálja éppen egy jelölő. Brian McHALE (*Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*, in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* (3), 1978, 259) egy a szabad függő beszéddel foglalkozó cikkében nem három, hanem hét fajtáját különbözteti meg a beszéd közvetítésének, melyek közül kettőt tekint a függő beszéd al-típusának. Az egyik (függő tartalmi parafrázis – *Indirect content-paraphrase*) „megfelel a függő beszéd általánosan elfogadott meghatározásának, vagyis a beszéd tartalmának parafrázisát képi, tekintet nélkül az »eredeti« megnyilatkozás formájának stílusára”. A másik (függő diskurzus – *Indirect discourse*, mely bizonyos mértékben mimétikus) „egy megnyilatkozás stílusának »megőrzésének« vagy »reprodukálásának« illúzióját adja, túl annak tartalmának puszta közvetítésén”. (Slomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetic*, Lon-

Eddig tehát a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti „ablak” szükségességét az elemzett forma definíciójára alapoztuk, hiszen egy olyan reprezentációs formáról van szó, amely csak kettős kódolás révén jöhet létre, és önállóan nem létezhet. A függő beszéd „ablak”-ként való értelmezése ugyanakkor azt sugallja, hogy az „ablakok” új formák reprezentációját létrehozó erejének forrása egy a beágyazó hangtól különböző hang – kifejezési eszközök nélküli – megjelenése.

A függő beszéd jól példázza a két hang közötti hierarchikus viszony szélsőséges formáját: a külső hang alárendeltségét a beágyazó hangnak, amelyben a reprezentáció anyagi formája (a függő beszédben például a jelölők) egyértelműen a beágyazó hang irányítása alá tartozik. A beágyazott szakaszban az okozza a szavankénti kétértelműséget, mellyel az olvasó szembesül, hogy a beágyazó hang beszél, miközben azt állítja, hogy egy másik hangot idéz. Mindezeket túl a beágyazott szakasz beágyazó hang irányítása alá tartozó anyagi formája (ezúttal is a jelölők) elhomályosítani látszik a beágyazó és a beágyazott szakasz közötti határt. A határ egyik oldalán (a beágyazó szakaszban) a beágyazó hang beszél, míg a határ másik oldalán (a beágyazott szakaszban) a beágyazó hang beszéde közben azt állítja, hogy egy másik hangot idéz. Mivel végig a beágyazó hang beszél, a határt nem lehet olyan pontosan meghatározni, mint amikor azt idézőjelek jelzik.

Értelmezésem szerint egy „ablak” tartalmazza mind (1) a külső hang beágyazó hangnak való szélsőséges alárendelődésének fizikai nyomait – melyek összhangban maradnak egy szabályozó szemiotikai rendszerrel és aláássák a külső hang beszédaktusának független státuszát; mind (2) az ezen jelek által létrehozott interpretációkat: a beágyazott szakaszban a beszélő hang megítélésének kétértelműségét; a beágyazott és a beágyazó szakasz között a beágyazó hang egyedüli beszéde és egy másik hang idézése közötti határvonal meghatározását. A különböző médiumok hangjainak alárendelését jelző szemiotikai rendszerekkel ennek a cikknek a harmadik fejezetében foglalkozom, majd a zárófejezetben visszatérek

don, Routledge, 1983, 109–110.) Más szavakkal, a függő beszéd magába foglalja egy stílus parafrázisát és a stílus reprodukciójának illúzióját – általában anélkül, hogy kulcsot adna a kettő szétválasztásához. Ezt a helyzetet hívhatjuk szavankénti kétértelműségnek. Másrészt a függő beszéd meghagyja a külső hang beágyazó hangnak való alárendeltségének fizikai nyomait, míg a szabad függő beszédnél ezek gyakran láthatatlanok. McHALE (*i.m.*, 264) ezt úgy magyarázza, hogy a szabad függő beszéd csak akkor működik, ha „a narrátor hangjától különböző (vele együtt megszólaló) másik beékelődött hangot az olvasó képes felismerni annak ellenére, hogy a szabad függő beszéd alapvető nyelvtani jellemzői önmagukban nem garantálják annak egyértelmű megkülönböztethetőségét a semleges (diegetikus) narrációtól, amelyben csak a narrátor hangja szólal meg”. Harmadrészt a szabad függő beszéd bizonyos esetekben nem két hang együttes reprezentációja, hanem egy hang és valaki másnak (például egy szereplőnek) verbálisan nem kifejezett gondolatának és észlelésének reprezentációja (erről lásd Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1978, 13–14, 99–116, különösen: 109; RIMMON-KENAN, *i.m.*, 110–111). A kettősen kódolt formák definíciójuk értelmében két kifejezést, két beszédaktust foglalnak magukban.

a hangok közti szélsőséges alárendelődés és a kettős kódolás új reprezentációs formákat létrehozó és érzékelhetővé tévő képességének viszonyára.

Nem állítom, hogy a széles skálájú kettősen kódolt formák esetében minden „ablak” megjelenésekor – tehát amikor a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határ elmosódik és a beágyazó hang irányítja a külső hang kifejezésének anyagi formáit – kialakul egy új reprezentációs forma, számos példa bizonyítja ennek az ellenkezőjét. Ugyanakkor azt kijelenthetjük az új reprezentációt létrehozó kettősen kódolt formák korábban vizsgált példái alapján, valamint egy új példával kiegészítve, hogy az új reprezentációs formákat létrehozó kettősen kódolt reprezentációk minden példája „ablakot” képez.

Ez idáig tehát Ryan példáját követtem a függő beszéd mintának tekintésével az „ablakokon” belüli hangok közötti viszony vizsgálatának érdekében. A széles skálájú, kettősen kódolt formák azonban két szempontból is különbözhetnek a függő beszédetől. Egyrészt a függő beszédben mindhárom elem médiuma megegyezik. Ha a széles skálájú formák a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határ elhomályosítását produkálják, ami az „ablakok” jellemzője is, akkor ezeknek a szakaszoknak ugyanazon médiumon keresztül kell megjelenüniük. A külső elem médiuma azonban bármilyen elképzelhető módon különbözhet, vagy akár meghatározatlan is lehet. Másrészt a hangok közti alárendelést jelző nyomok médiumról médiumra is, és a függő beszéd helyi szintje, valamint a széles skálájú formák között is különböznek. Amikor azonban a kettős kódolás új formákat hoz létre, a beágyazó hang külső hangra gyakorolt alárendelő hatását a szabályozó szemiotikai rendszer konvenciói jelzik. Akárcsak a függő beszédben, ezek a konvenciók is hagynak olyan nyomokat, melyek aláássák a beágyazott szakasz függetlenségét, elhomályosítják a beágyazott és a beágyazó szakasz közti határt, és kétértelművé teszik a beágyazott szakaszban, hogy melyik hang reprezentálásával szembesülünk éppen.

3.

James McNeill Whistler *Lila és arany szeszély: Arany jelenet* című 1864-es festménye volt az a műalkotás, amely a csak kettős kódolású reprezentáción keresztül létrehozható művészeti formák lehetőségének vizsgálatához vezetett. Figyelmem nem elsősorban a háttérben található számos japán fatábla megjelenésére irányult, amelyre a kép alcíme is utal, hanem inkább a központi nőalak által éppen vizsgált műalkotásokra, melyek egyikét a bal kezében tartja a festmény középpontjában. Amikor először láttam Whistler *Szeszélyét* a washingtoni Freer Galériában, ismerősnek tűntek ezek a kis képek, úgy éreztem, korábban már láttam hasonló festményeket. Később rájöttem, hogy voltaképpen az 1950-es évekből származó expresszionista képekként értelmeztem őket, mint Richard Diebenkorn vagy Philip Guston középső, absztrakt korszakából való műveket. Megdöbbentő volt beleláttni Diebenkorn vagy Guston nyugodt képeit abba a tipikus 19. századi orientalista, sőt dekadens díszletbe, amelybe Whistler helyezte őket ma már elavultnak tűnő exotizmusával.



Az én némileg különös interpretációmmal ellentétben a művészettörténészek homogénként kezelik a jelenetet. Julia Meech-Pakarik szerint a festmény „igazolja [Whistler] japán művészethez való vonzódását, hiszen a képen látható egy fatábla, kimonó és számos olyan elem, amely Ando Hiroshige [az 1797 és 1858 között élő híres fametsző] fametszetein”.²⁵ Az én olvasatom természetesen ahisztorikus, amihez nem is ragaszkodom mindenáron, és őrizkedem azt állítani, hogy Whistler előre látott volna egy efféle értelmezést.²⁶ Célom az, hogy megvizsgáljam azokat a körülményeket, amelyekben a kettős kódolás során reprezentált műalkotások olyan sokféleképpen értelmezhetőek, hogy akár egyrészt a 20. század közepéről származó amerikai olajfestményként, másrészt 19. századi japán fametszetként való interpretáció lehetőségét is magukban hordozzák.

²⁵ Julia MEECH-PAKARIK, *Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art*, in *Metropolitan Museum Journal*, 1984/17, 93. Meech-Pakarik Deborah JOHNSON (*Japanese Prints in Europe before 1840*, in *Burlington Magazine* [124], 1982, 343) egyik tanulmányát idézve igazolja, hogy Whistler ismerte a japán fametszeteket: „A japán fametszetek elterjedtek egész Európában, Franciaországban, Angliában, Svédországban és Hollandiában, legkésőbb 1840-re pedig szinte mindenhol elérhetőek lettek.”

²⁶ Ugyanakkor Whistlert mindenképpen vezető szerepűnek tekintem korának a nem-reprezentációs művészet felé való elmozdulásában. *Noktürn* című festményei közül némelyik például olyannyira színpontú és olyannyira mentes a felismerhető formáktól, hogy a szemlélőben felmerülhet, hogy a festő a címet vajon nem az éjszaka zenei reprezentációjával való versenyre kelés céljából választotta-e, vagy akár a zene specifikus reprezentáció nélkül is létrejövő kifejezőerejének kihívása céljából. Tudjuk, hogy amikor Whistler Párizsban járt, gyakran jelent meg Stéphane Mallarmé híres keddi találkozóin, ahol hallania kellett a költőt beszélni arról a célkitűzéséről, mint ahogy azt sok más alkalommal is megtette, hogy a költészetet az instrumentális zene nem-reprezentációs szintjére juttassa.

Először is, mivel a beágyazó szakasz médiumának nem kell szükségszerűen megegyeznie a külső elem médiumával, ez utóbbit nem is szükséges pontosan meghatározni – mint ahogy az Whistler *Szeszélyén* történik. Whistler festményének médiuma – mind a beágyazott szakasz (a kis műtárgyak reprezentációja), mind a beágyazó szakasz (a jelenet, ahol egy nő az alkotásokat vizsgálja) esetében – fatáblára készített olajfestmény. A külső elem lehet akár egy fametszet papírlenomata, vagy vászonra készített olajfestmény, Whistler festményének befogadója csak olajfestményt láthat. Az a körülmény támasztja alá azt a talán naiv értelmezésemet, miszerint a Whistler által ábrázolt nő olajfestményeket tanulmányoz, hogy a festménynek magának a médiuma is az olajfestés.²⁷

A Whistler festményéről alkotott bevezető értelmezésem jól példázza a kettős kódolású reprezentáció során létrejövő új reprezentációs formák egy képességét, mégpedig azt, miszerint a kettősen kódolt formák anélkül is képesek egy külső beszédaktust reprezentálni, hogy meghatároznák annak médiumát. Sőt, minden olyan kettősen kódolt forma esetében is, ahol a beágyazó és a beágyazott szakasz médiuma megegyezik, a befogadónak fontolóra kell vennie, hogy a beágyazott szakasz médiumát a külső elem (tehát, amit reprezentál) vagy a beágyazó szakasz (ami azt tartalmazza) médiuma határozza meg. A beágyazott szakasz médiumának szemiotikai értékére vonatkozó kétértelműség egyike azoknak a nehézségeknek, amelyekkel a beágyazott szakasz domináns beszélő hangjának (külső vagy beágyazó) meghatározása során találkozunk.

Ha a beágyazott és a beágyazó szakasz médiuma az olajfestés, a beágyazott szakasz reprezentációjának anyagi formája teljes egészében a beágyazó szakasz irányítása alá kerül. Akárcsak a függő beszéd esetén, ahol minden jelölőt a beágyazó hang képez, Whistler festményén is a beágyazó hang – a beágyazó szakasz ecsetét irányító kéz – irányítja a beágyazott szakaszt alkotó ecsetet is. Ha megvizsgáljuk a festményt (magát a festményt, és nem a reprezentációt), láthatjuk,

A kettős kódolással létrejövő művészeti formák és a megalkotásuk idején elérhető művészeti formák közötti viszony mőről műre változik a négy általam vizsgált példa esetében. Noha Whistler és néhány kortársa már kétségtelenül fontolóra vette, hogyan lenne lehetséges a vizuális és verbális művészeteket a zenéhez közelíteni, az 1860-as években Whistler még nem képzelhette el a huszadik század közepének absztrakt, expresszionista festményeit. Azonban amikor Wilde megírta művét, a különböző folyamatok fázisainak vizuális rögzítését célzó kísérletek – Edward Muybridge (1830–1904) fényképészete révén – már megkezdődtek. Még ha Wilde számára csak képzeletében teremtődött is meg a jelenség, kortársai számára a mozgókép már nem elképzelhetetlen. Cortázar idejében a fényképészet és a mozgókép egyaránt elterjedt, választása az olvasót – és Antonionit – arra készteti, hogy a két médium közti elsődleges különbségtételt újraértelmezje. A *Truman Show* egy etikailag ugyan megkérdőjelezhető, de kereskedelmileg előre megjósolhatóan hatalmas sikerrel kecsegtető műfajt tár fel.

²⁷ A festményhez való későbbi visszatérésem alkalmával azt vettem észre, hogy az ábrázolt fény fókusza a kis festményeken van, amelyek úgy ragyognak, mintha egy festő olajfestékekkel érte volna el ezt a hatást, amit egyébként a japán fametszetekről készülő lenyomatok során használt tintákkal nem lehetséges.

hogy a kis képek ecsetvonásai sokkal inkább hasonlítanak az őket körülvevő jelenet ecsetvonásaira, mintsem egy fametszet lenyomatának felszínére vagy akár Diebenkorn vagy Guston ecsetvonásaira.

A beágyazott szakaszt megtekintve a legtöbb befogadó valószínűleg a beágyazó hangot tekinti dominánsnak, ugyanakkor felfigyel egy külső hang befolyására is. A beágyazott szakasz abban is különbözik tehát a beágyazótól, hogy közvetíti egy külső hang befolyását is, mégpedig a korlátozottabb mennyiségű színek, és leginkább egy átható kék használatával, illetve a részletek reprezentációjának mellőzésével (ezeket pedig akár a japán fametszetek, akár az absztrakt expresszionizmus jellemzőiként is értelmezhetjük). A két hang összekeveredése a kis képeken és az ebből következő, a beszélő hang megítélésére vonatkozó kétértelműség minden egyes ecsetvonás esetében igen hasonló jelenség a függő beszéd majdhogynem minden szavára fennálló kétértelműséggel.

A beágyazott szakasz beszélő hangjának megítélésére vonatkozó kétértelműség a hangok közötti alárendelés nyomainak hatása. A függő beszédben, ahogy azt már a második fejezetben láthattuk, az alárendelés fizikai nyomainak aláássák a beágyazott szakasz formai függetlenségét – szó szerint is, hiszen a mondat beágyazott része nyelvtanilag is alárendeltje a főmondatnak. Whistler festményén hasonló alárendelést láthatunk, csak ezúttal a perspektíva konvencióira vonatkozóan.

A perspektíva egy olyan szemiotikai rendszer, amely a tárgyak háromdimenziós reprezentációját teszi lehetővé egy kétdimenziós felületen. Whistler festményén, noha láthatjuk, hol találkoznak egymással a kis képek és a beágyazó helyzet, a kis képek úgy lettek megfestve, hogy téglalap alakúnak tűnjenek, azonban nem téglalap alakúak. A kis képek reprezentációja a perspektíva szabályai értelmében megváltoztatja őket, így pedig a szemben lévő oldalak hossza nem egyforma, és nem is párhuzamosak. Ha a kis képeket kivágnánk a festményről, nem tekintenénk többé téglalapnak őket, nem állnák meg a helyüket önálló festményekként. A beágyazott szakasz formai függetlensége tehát nem érvényes.

A perspektíva a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határvonalat is elhomályosítja. Mivel a kis képek nem téglalap alakúak, csak ezt a formát reprezentálják, újabb kétértelműség merül fel: vajon a megfestett határvonal vagy a megfestett határvonal által reprezentált határvonal a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határ. Összefoglalva tehát Whistler festménye jól példázza az „ablakok” jellegzetes tulajdonságait: a beágyazott és a beágyazó szakasz médiuma azonos, a beágyazó hang irányítja a reprezentáció anyagi formáját, egy szemiotikus rendszer – jelen esetben a perspektíva – jelzi a két hang közötti alárendelő viszonyt, ami aláássza a beágyazott szakasz függetlenségét, a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határvonalat pedig elhomályosítja.

Mindezeket túl az „ablakok” formai tulajdonságai következtében kialakuló jellegzetes kétértelműség arra készteti a befogadót, hogy meghatározza a beágyazó szakasz, ahol Whistler a saját nevében fest, és a beágyazott szakasz, ahol Whistler (újra)festi egy külső alkotó művét, közötti határt, valamint hogy megvizsgálja a beágyazott szakaszban, hogy melyik szín, árnyalat vagy ecsetvonás te-

kinthető Whistlerének és melyik a külső alkotó hangjának. Ez azt jelenti tehát, hogy a befogadónak magának kell eldöntenie, melyik részleteket tulajdonítja csak Whistlernek, amely aztán az összehasonlítás alapja lehet – mint egy próbakő, amire Whistler stílusának képét alapozhatjuk –, amikor megpróbáljuk meghatározni, hogy a beágyazott szakasz melyik eleme különbözik ettől eléggé ahhoz, hogy egy külső hangnak tulajdonítsuk. Ezzel jár az is, hogy a befogadónak ezt a döntését – akárcsak a külső alkotó médiumának meghatározására vonatkozó döntését – olyan adatokra alapozza, amelyeket a festmény nem nyújt önmagában.

Ez az értelmező döntés, melyet minden befogadónak meg kell hoznia, elégséges ahhoz, hogy megmagyarázza, miért tekinthetem Whistler festményének kis képeit – belátom, hogy meglepő módon – Diebenkorn vagy Guston képeinek. Ezen cikk utolsó fejezetében még visszatérek arra a kérdésre, hogy miért is látja ezekben a képekben az egyik befogadó Guston vagy Diebenkorn képeit, míg másik ugyanolyan kompetens befogadó más alkotók, akár más médiumokban készült munkáit. Előbb azonban térjünk vissza a *Truman Show*-ra, a *Dorian Grayre* és a *Nagyításra*, és nézzük meg ezekben az „ablakok” megjelenéseit és jellemző hatásait.

A *Truman Show*-ban a külső elem a Truman életéről készülő televíziós program, a beágyazott szakasz a televíziós show reprezentációja a mozifilmben, a beágyazó szakasz pedig Christof világának reprezentációja, amely magában foglalja magát Trumant is és életének eseményeit is, mind a televíziós show harminc éve alatt, mind azután. Amíg Truman meg nem találja a „kaput”, amelyen keresztül a televíziós show-ból kimenekül Christof világába, a mozifilm nézői egy „ablakon” keresztül tekinthetnek be Christof világából a televíziós show világába. Mint ahogy azt már láthattuk, egy „ablak” megjelenésével a beágyazó és a beágyazott szakasz médiuma megegyezik, akárcsak jelen esetben, és a külső hang beágyazó hangnak való alárendelését egy a médiumnak megfelelő szemiotikai rendszer konvenciói jelzik. Az első fejezetben már láthattuk az expozíciós anyag megjelenésének szerepét a beágyazó narratíva kialakításában. Most az expozíciós anyag a külső hang (a televíziós show, ami Christof beszédaktusa) beágyazó hangnak (a mozifilm hangja, ami többek között a szerkesztési folyamatokon keresztül kerül kifejezésre) való alárendeltségét jelzi.

A narratíva is, akárcsak a perspektíva, egy szemiotikai rendszer, amelynek megvan a saját elfogadott rendszere arra, hogy egy anyagot alárendeljen egy másiknak. Egy anyag egyértelműen expozícióként való kezelése az alárendelés konvencionális eszköze, amely nyomokat hagy az alárendelt anyagon. Az egyik ilyen nyom a pozíció, az expozíciós anyag közvetítése nem annak jelenében, hanem utólag történik. Egy másik ilyen nyom a forma, ugyanis az expozíciós anyag általában összetömörített formában jelentkezik, megrövidítve és összefoglalva, hogy lehetséges legyen néhány szóban, vagy a film esetében kevesebb idő alatt közvetíteni, mint amennyit a teljes vizuális megjelenítés kívánna. Ahogy a függő beszédnél az igeidő, a deiktikus elemek és a névmások a közvetítő hang nyomaiként jelzik az anyagváltást, úgy tekinthetjük az expozíciós anyag tömörítését és a retrospektív elhelyezését is a közvetítő hang nyomaiként a narratívában.

A *Truman Show*-ban a tömörítés, a kihagyás és a valós idejű televíziós show különböző részleteinek újrendezése, melyekre már az első fejezetben is láthatunk példát, jelzik a külső hang beágyazó hangnak való alárendelődését. A tömörítés és az újrendezés – noha éppen ezek jelölik ki azt a határvonalat, amely mentén a szakaszt leválaszthatjuk a film egészéről – teszik lehetetlenné, hogy a beágyazó szakasz önállóan is meg tudja állni a helyét, mint egy élet valós idejű reprezentációjának reprezentációja, és éppen ez különbözteti meg a televíziós *Truman Show*-tól.²⁸ Az „ablakokban” végbemenő hangok közti alárendelés hatásai itt is jelentkeznek: a külső- és a beágyazó hang összekeveredik a beágyazott szakaszban, a beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határ pedig elmosódik.

A beágyazott szakaszban mind a külső hang, mind a beágyazó hang felfogható mindkét korábban már megállapított anyagi megjelenésnek: valós idejű jelenetnek és összefoglalásnak is. Az összefoglalásokban a beágyazó hang közvetítésének alárendelésével szembesülünk a külső hang televíziós show-jának néhány elemét felvillantva. A Truman életét reprezentáló valós idejű jelenetekben (amíg Truman a mozifilm utolsó perceiben ki nem menekül a televíziós show-ból) nem tudjuk egyértelműen elválasztani egymástól a két hangot, amit egyszerre hallunk: a külső hangot (a jelenetek olyanok, mint a televíziós show jelenetei) és a beágyazó hangot, amelyik beszámol ezekről a jelenetekről. A valós idejű jeleneteknek ez a bivokalitása teszi lehetővé, hogy Truman bármely képernyőn való megjelenését (a záró jelenetekig) értelmezhetjük a külső hang, a beágyazó hang vagy akár mindkettő együttes beszédének is.

Mindezekén túl, mivel Truman élete, mint a televíziós show főszereplőjének az élete – egészen az abból való kilépéséig – részét képezi a beágyazó szakasz által elbeszélte történetnek, Truman életének minden a show-ban megjelenő reprezentációja, akár valós idejű vagy összefoglalt formában, része mind a beágyazott szakasznak, mind a beágyazó szakasznak, ez a jelenség pedig egyben a kettő közti határvonal egyik jelentős homályosító tényezője. A két szakasz közül bármelyik vagy akár mindkettő elemeként értelmezhető jelenetek nagy mennyisége pedig megkérdőjelezi a nézőben, hogy a film fókuszában Christof világa áll-e egyáltalán, vagy inkább a televíziós *Truman Show*. Az a jelenség, hogy a nézők minden Truman életéből vett jelenetet bármelyik szakasz elemeként értelmezhetnek, egy ontológiai határvonal következménye, melyet a mozifilm előbb felállított, majd felforgatta azt. Truman egyaránt főszereplője a televíziós show-nak és egy alakja Christof vagy a statiszták világának. A mozifilm ráadásul médiumának aspektusával is képes hozzájárulni összetettségéhez.

Nelson Goodman az alapján különbözteti meg a festészetet és a fényképészetet, hogy míg előbbi egy „egyedüli szimbólumrendszer”, addig utóbbi „a negatív különböző kópiáinak viszonyából adódóan [...] többretű szimbólumrendszernek fogható fel a szimbólumok *többes* előfordulásának köszönhetően” (Goodman

²⁸ Ez megint elírásnak tűnik, itt igen valószínű, hogy a beágyazott szakaszcól van szó (a ford.).

kiemelése).²⁹ Éppen „a negatív különböző kópiáinak viszonya” – a kópiák azonossága mind a fényképészet, mind a film esetében – okozza Truman megjelenését a beágyazó szakaszban – akár teljes jelenetekben, akár összefoglalókban – és a beágyazott szakaszban egyaránt. Ugyanígy a kópiák azonossága a forrása annak a kétértelműségnek is, hogy éppen a beágyazott vagy a beágyazó szakaszt látja-e a néző.

A *Truman Show*-ban ráadásul a beágyazott és a beágyazó szakasz médiuma egyaránt a film, sőt, hasonló módon a külső elemé (a televíziós *Truman Show*) is. Ennek a megtriplázódó médiumnak a hatásaként Truman életének valós idejű reprezentációit (a televíziós műsor adásának befejezéséig) nem csak a beágyazott és a beágyazó szakasz elemének kell tekintenünk, hanem az általuk reprezentált televíziós show-énak is. Ahogy az első fejezetben már láttuk, Truman valós idejű reprezentációja a mozifilmbe vizuálisan teljes egészében megegyezik a televíziós show képeivel egészen addig, amíg Truman ki nem menekül Christof világába. Ez az oka annak, hogy a nézők csak a narratíva formai jegyei alapján különböztethetik meg egymástól a televíziós show-t és az annak a mozifilmbe ágyazott verzióját. A *Truman Show* nézői természetesen tudják, hogy egy mozifilmet néznek, akár még akkor is, ha egy televízióban látják a jeleneteket egy videókazettáról levetítve. Azonban most már megállapíthatjuk, hogy ha a mozifilm elején elbizonytalanodhatunk, hogy nem egy új televíziós forma megjelenésének vagyunk-e tanúi, az a film elejére helyezett, televíziós műsorra utaló jeleknek köszönhető, melyek a film médiumának többszörözőképessége, illetve a megtriplázódott médium révén jöhetnek létre, ahol a külső beszédaktus médiuma megegyezik a beágyazott és a beágyazó szakasz médiumával.

A *Truman Show* néhány percre olyan áttetsző reprezentációs formát hoz létre, mely a maga teljes egészében, annak hossza miatt, nem jöhet létre (nem beszélve a jogi és etikai szempontokról), míg Whistler festményének kis képei jóval kevésbé áttetsző reprezentációk, melyek nagyobb interpretációs szabadságot engednek a befogadónak. A két mű befogadóra gyakorolt hatása közötti különbség, legalábbis részben, a beágyazott szakasz médiuma közötti különbségből és a beágyazott szakasz, valamint a külső hang beszédaktusának médiuma közötti viszony különbségéből adódik. A mozifilmbe, mint ahogy már megállapíthattuk, a külső elem és a beágyazott szakasz médiuma azonos, mégpedig egy többrétű szimbólumrendszer, melyben a kópiákat a negatív többes előfordulásának tekinthetjük. Whistler festményén a külső elem médiumát tekinthetjük nem meghatározottnak, vagy akár a művön kívül meghatározottnak, míg a beágyazott szakasz médiuma az olajfestés, ami tipikus példája Goodman „egyedüli szimbólumrendszerének”, a befogadó tehát nem érez azonosságot különböző kópiák között.

Whistler festményét tanulmányozva azt láttuk, hogy ha a külső beszédaktus médiuma nem meghatározott, a beágyazott szakasz médiuma is kétféle lehet, hiszen akár a beágyazó szakasz, vagy akár a külső elem médiuma is meghatározhatja,

²⁹ Nelson GOODMAN, *Some Questions concerning Quotation*, in *Ways of Worldmaking*, Indianapolis IN, Hackett, 1978, 48.

saját médiumának megkettőzésével. Ez a kétértelműség még tovább erősödik, ha a befogadó figyelembe veszi, hogy mennyire hasonlít – vagy éppen nem – a reprezentáció a külső beszédaktushoz. Whistler festményén, ahol a külső elem médiuma meghatározatlan marad, míg az azt reprezentáló beágyazott szakasz médiuma a festés, a befogadó számára meglehetősen szabad marad az interpretáció. Mivel a festmény befogadóinak maguknak kell meghatározniuk, milyenek tekintik a külső elemet, a festmény olyan döntéshelyzetet teremt számukra, amely meghaladja minden műalkotás – legyen az festmény vagy film – hermeneutikai tevékenységét. Úgy tűnik tehát, hogy a médium kiválasztása következtében létrejövő különbségek teremtik meg mind a Whistler festménye által kínált interpretációs szabadságot, mind a *Truman Show* által teremtett, másképp elképzelhetetlen új művészeti forma lehetőségét.

Wilde *Dorian Gray* arcképe című művében és Cortázar *Nagyításában* a külső elem médiuma is meghatározott (a regényben egy olajfestmény, a novellában egy fénykép), ugyanakkor az ekphraszisz – a vizuális reprezentáció verbális újra-representációja – számos, egy festményen történő újra-representáció (vagy akár bármilyen más, többértelmű szimbólumrendszerrel rendelkező vizuális médiumon végbemenő újra-representáció) során is felmerülő döntés meghozatalára készíti az olvasót arról, hogyan is nézhet ki az újra-representált vizuális műalkotás. Egy vizuális ábrázolás újra-representációját mindig nagyban befolyásolja a képek Roland Barthes által „poliszemitás”-nak nevezett tulajdonsága: „minden kép [...] jelölőjének megalkotásaként magába foglalja a jelöltek »sodródó-láncolatát«, amelyek közül a befogadó némelyeket kiválaszt, másokat figyelmen kívül hagy”. Donald P. Spence összefoglalva és továbbfejlesztve Michel Foucault és mások tanulmányait, Barthes és Goodman mellett, meggyőzően érvel az ellen, hogy amikor valaki egy vizuális jelenetet néz, az, amit lát – amilyen elemeket felismer –, nagyban függene attól, hogy hogyan osztja fel a jelenetet kisebb egységekre, vagy hogy melyik egységeknek szentel nagyobb figyelmet.³⁰ Az, hogy az írók, vagy akár a festők hogyan reprezentálják újra a vizuális műalkotásokat, természetesen nagyban függ attól, hogy mit látnak, amikor a műre néznek, illetve attól, hogy reprezentációjukhoz mely részeket választják vagy képesek kiválasztani. Ha egy vizuális műalkotást egy

³⁰ Donald SPENCE (in *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*, New York W.W., Norton, 1982, 56), véleményem szerint helyesen, azt is megkérdőjelezi, hogy az egységek megnevezése megváltoztatná azt, amit látunk, továbbá hogy egy vizuális jelenet ábrázolása sohasem lehet teljes, végül pedig, hogy egy vizuálisan tárolt emléket leíró szavak „elkerülhetetlenül félre-representálnák a képet [...] és [...] kicserélnék [azt]”. Spence-nek a különböző eseményeknek a pszichoanalitikus és páciense közötti kommunikáció narratívájában végbemenő újra-interpretálásával foglalkozó munkássága fontos, az ekphraszisz tanulmányozására vonatkozó megállapításokat tartalmaz. (Magyarul: Donald P. SPENCE, *Az elbeszélő hagyomány*, ford. Dorn Krisztina, in *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2000, 121–129.

kettősen kódolt forma beágyazott szakasza reprezentál – akár vizuális, akár verbális médiumon keresztül –, a befogadó úgy értelmezi a beágyazott reprezentációt, hogy választ egyet azon lehetséges verziók közül, amelyek éppen úgy tulajdoníthatóak a beágyazó hang variációinak, akár csak az ecsetet vagy a tollat irányító kéz egyedi stílusa.

A narratívákban ráadásul a fokalizáció alááshatja a beágyazó hang ekphrasztikus ábrázolásának fennhatóságát. A *Dorian Gray*ben csaknem minden a portré kinézetére vonatkozó információ, még ha a narrátor szavaival is, de egy szereplő belső fokalizációján keresztül jelenik meg. A hetedik fejezetben, ahol először merül fel a festmény megváltozása, az olvasó Dorian percepciójával szembesül, illetve az ő koncepciójával, amikor úgy érzi, hogy a kép megváltozott, saját magához hasonlítva úgy érzi, többé már nem hasonlít rá. Csakhogy ez a jelenet egy olyan éjszaka után játszódik, melyet Dorian a város utcáin kóborolva töltött, miután megszakította kapcsolatát Sibyl Vane-nel. Az olvasó számára így sokkal valószínűbb, hogy nem a festmény tényleges megváltozása, hanem inkább Dorian kimerültsége okozza számára az említett érzést, hiszen Dorian víziójának más szereplő által való igazolása csak mintegy két évtizeddel később történik meg a történet idejében, jó pár oldallal később. A festmény ugyanis úgy van elzárva, hogy csak Dorian láthassa, egészen addig, amíg a tizenharmadik fejezetben meg nem mutatja Basil Hallwardnak, a kép festőjének, aki azonban művére most csak az ecsetvonások és az általa készített képkeret alapos vizsgálata után ismer rá.

Cortázar novellája, még félreérthetlenebb módon, egy megszólítással kezdődik, hogyan is kellene a történetet elmesélni, hányadik személyben, egyes vagy többes számban. A beszélő hang a „mi”, az „én” és az „ő” személyes névmásokat használja, amelyek közül az „ő” sokszor Roberto Michelt takarja, míg az „ő” és az „én” (és talán a „mi” is) egyaránt vonatkozhat a fiktív világ egyik karakterére, aki éppen franciára fordítja José Norberto Allende egyik tanulmányát, és aki november 7-én, vasárnap reggel elhagyja párizsi lakását, hogy fotókat készítsen. Az olvasó így tehát feltételezheti, hogy vagy Roberto Michel önéletrajzi írását olvassa éppen, akinek az öntudata megtört és töredezetté vált, vagy egy olyan beszámolót Roberto Michel cselekedeteiről, amelynek a fokalizációja megváltozik. A fényképek nagyításának jelenetét azonban az olvasó mindkét értelmezés szerint többértű fokalizáción keresztül olvassa, inkább prizmatikus, mintsem egységes lencsén keresztül látja.

Ráadásul mindkét imént említett mű esetében egy fokalizáló szereplő beszél el egy vizuálisan reprezentált jelenetet, így szolgáltatva olyan információkat, melyeket a reprezentáció nem tesz meg. A *Dorian Gray* hetedik fejezetében, rögtön azután, hogy Dorian rájön, valóban a kép által ábrázolt alak arca változik, az ő arca pedig nem, leül és gondolkodni kezd. Ezután megtudjuk, hogy hirtelen eszébe jut a kép befejezésének napja, amikor azt kívánta, hogy ne ő, hanem a kép öregedjen meg. A következő oldalon pedig Dorian elkezd a következményeken gondolkodni, azon, hogyan is fog a portré kinézni a jövőben. Miután rájön, hogy az el fogja veszíteni szépségét, úgy dönt, hogy ezután úgy fog viselkedni, hogy megvédhesse azt: ellenáll a kísértéseknek, kárpótolja Sibyl Vane-t, és elveszi feleségül.

Cortázar történetének kezdetén a fokalizáló a fényképének a lakása falán logó nagyításán látja a felhőket és néha egy galambot átsuhanni. Így tehát a történet minden ehhez a jelenethez vezető eseményt expozíciós anyagként kezel, mint annak magyarázatát, hogyan keletkezett ez a fénykép, amelyen madarak suhannak át. Ráadásul amikor a fényképész először látja meg azt a párt, akiket majd fényképezni fog, azon tűnődik, hogyan találkozhattak, kik ők és milyen a kapcsolatuk. Majd azon töpreng, vajon mi történik ezután, a fiú vajon elhagyja-e a lányt, vagy vele marad. Miután a fényképeket elkészítette, a fiú elrohan, és a fényképész úgy érzi, megmentette őt. Később, miután a képeket előhívta és kinagyította, a fokalizáló értelmezi a rajta látni vélt eseményt, és megpróbálja megváltoztatni annak kimenetelét. A *Nagyításban*, akárcsak a *Dorian Grayben*, a fokalizáló tehát egy vizuális reprezentációra válaszol (a fotós esetében egy annak világában lejátszódóra is egyben) azzal, hogy olyan eseményeket tesz hozzá, melyek időben vagy megelőzik, vagy követik az ábrázolt eseményt, így pedig egy történetet készítenek.³¹

Ugyanúgy, ahogy a perspektíva Whistler festménye esetén vagy a narratíva a *Truman Show*-ban, az ekphraszisz is egy szemiotikai rendszer, mely hangok közti alárendelődést hoz létre, és maga után hagyja annak nyomait: egy kép szavakkal való helyettesítését. Azokban a kettősen kódolt formákban, ahol egy ekphraszisz révén egy vizuálisan ábrázolt külső elem reprezentációja történik meg a beágyazott szakaszban, a beágyazó hang szavai képezik az olvasó számára azt az „ablakot”, amelyen keresztül rápillanthat a külső hang műalkotásának elemeire. A beágyazott szakaszban a beágyazó hang és a külső hang olyannyira összekeveredik, hogy az olvasó nem tudja, mennyi belőle a külső hang vizuális reprezentációja. A beágyazott és a beágyazó szakasz közötti határvonal elmosódott, mivel a beágyazó hang „beszél” a határ mindkét oldalán.

Ha az ekphraszisz, a vizuálisan ábrázolt statikus jelenetének leírása egy elbeszélésen keresztül jön létre, akkor a beágyazó hang nemcsak irányítja a reprezentáció anyagi formáját, és meghatározza, hogy a többjelentésű kép melyik eleméről beszél, hanem a (lehetőséges) megelőző események és a (lehetőséges) következmények számbavételével értelmezi a képet. A beágyazó hang egy okozatilag rendezett sorozatot állít össze: egy történetet. A megelőző és/vagy következő jelenetek

³¹ Shimon SANBANK (*Poetic Speech and the Silence of Art*, in *Comparative Literature* (46), 1994/3, 225–239) a vizuális műalkotások által ihletett lírai versek elemzése közben megállapította, hogy az ekphraszitikus versek olyan többletinformációkat is tartalmaznak, amelyeket a vizuális műalkotás nem ábrázol. James A. W. HEFFERNAN (*Ekphrasis and Representation*, in *New Literary History* (22), 1991, 306) az ekphraszitikus irodalom narrációjának diakronikus elemét kutatva észrevette, hogy még John Keats híres műve is azt mutatja meg, hogy „mi fog történni a változás hiányában. Más szóval [Keats] a változatlanság történetét meséli el” (kiemelés a szerzőtől). YACOBI (*Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in *Poetics Today* (16), 1995, 612–613) Lessinget idézi annak bemutatására, hogy az már a *Laokoónban* (1766) felismerte olyan elemek létezését egy versben, melyeket a vizuális ábrázolás nem tartalmaz, hiszen a költő egyaránt leírhatja az elszigetelt, ábrázolt pillanatot megelőző és az azt követő eseményeket.

úgy szélesítik ki a beágyazott szakaszt, hogy az már nem lenne képes egy egyjelenetes külső elem reprezentációjaként megállni a helyét. Az elbeszélés megnehezíti a beágyazó és a beágyazott szakasz közötti határ beazonosítását is, hiszen a határ már nem egy statikus jelenet és egy keretező narratíva között húzódik, hanem inkább két párhuzamos, kölcsönhatásban lévő narratíva között.³²

Amikor Cortázar fényképésze a később lefényképezendő párt figyelve azon tűnődik, hogyan találkozhattak, mit akarhatnak, és hogy vajon együtt mennek-e el, egy olyan történetet állít össze, ami korábban nem létezett. Amikor Dorian már változni kezdő képre tekint, és azt egy okozati eseménysor felállításával értelmezi – arra a kívánságára emlékezvén, hogy a portré öregedjen tovább és ne ő, majd pedig olyan életformát tervezve, amitől a festmény szép maradhat –, nemcsak verbálisan reprezentálja a korábbi vizuális reprezentációt, hanem egy olyan új történetet alkot, ami korábban nem létezett.

A kettős kódolás korábban nem létező történet megalkotására történő felhasználása nem azonos az új reprezentációs formák reprezentációjára történő felhasználással. Mindazonáltal ha Dorian, Cortázar fokalizálója és más festmények sok más befogadója egy történet eseménysorozatának egy elemeként értelmezi a vizuálisan ábrázolt jeleneteket, akkor a megszokott tapasztalatunk csak egy képzeletbeli akadály annak, hogy a történetet a vizuálisan ábrázolt világon *belül* érezzük lejátszódni.³³ Lehetséges, hogy nem csak véletlen egybeesés, hogy mind Wilde regényében, mind Cortázar novellájában az ekphrasziszon keresztül reprezentált új reprezentációs formák olyan vizuális reprezentációk, amelyek mozogni kezdenek.

4.

Tamar Yacobi az *ekphraszisz* elnevezés alá besorolt formák variációival foglalkozó fontos tanulmányában vezet be az ekphraszisz egy olyan kategóriáját, amelynek elég általános ugyan a gyakorlata, de az elméletekből és a kommentárokból eddig mégis kimaradt.³⁴ Ez pedig egy olyan ekphraszisz, ami egy „festői (sztereo) típust”

³² Az ekphraszisz történetbe való integrálásának (jelen esetben Isak Dinesen narratívájában) általam ismert legrészletesebb elemzésében YACOBI (*i.m.*, 1995, 640) arra a következtetésre jut, hogy az ekphrasziszok gyakran „a történet központi fordulatainál helyezkednek el. Kihangsúlyozhatják vagy bonyolíthatják kezdeti elvárásainkat [...] lemezteleníthetik a befejezésre vonatkozó látszólagos elapadását, fenyegetését [...] A folyamatban lévő eseményeket illetően [...] a festői modellek változása elősegíti és visszatükrözi a főhős felfedezésének pillanatát (anagnorízis), ami aztán új irányba tereli a történetet.”

³³ Korábbi tanulmányaimban (KAFALÉNO, *Implications of Narrative in Painting and Photography*, in *New Novel Review* [3], 1996/2, 53–64 és UŐ, *Reading Visual Art, Making—and Forgetting—Fables*, in *Narrative* [9], 2001/2, 138–145) már vitattam, hogy a vizuális ábrázolások befogadói azt általában elszigetelt pillanatnak tekintenék, ahogy az antromorfikus elméletek is mutatják, éppen az ábrázolt jelenet által magába foglalt történetek megalkotása vagy azokra való emlékezés miatt.

³⁴ YACOBI, *i.m.*, 1995; UŐ, *i.m.*, 1997.

vagy „modellt” reprezentál szemben az „egyedi” (specifikus, egyetlen) műalkotással. Egy „modell” (Yacobi leginkább használt kifejezésével), egy „típus” nem más, mint olyan vizuális műalkotások meghatározó jellemzőiből felépülő fogalom – a befogadó által elképzelt egyveleg –, amelyeknek vagy tematikájuk (Maddonna a gyermekkel, a Léda felé közeledő Zeusz, egy háremhölgy), vagy stílusuk (Turner egy tengeri tájképe, Rodin egy márványszobra, Francis Bacon egy humanoidja) azonos. A kettős kódolással kapcsolatban ez utóbbit – a stilisztikai modellt vagy típust – különböztetjük meg az egyeditől. A *típus* kifejezést a műalkotások – nemcsak a vizuális reprezentáció, hanem minden műalkotás – összetettségére fogom alkalmazni, független attól, hogy típusról vagy egyeditől van-e szó.³⁵

Visszatérve az „ablakok” négy tárgyalt példájára, vizsgáljuk meg mindegyik külső műalkotását az egyedi és a típus megkülönböztetése szempontjából, két újabb paraméter bevezetésével: a műalkotás a reprezentált világban létezik-e vagy/és a mi világunkban (amit egyébként Yacobi szintén ekphrasziszként kezel), és időben hogy helyezkedik el a műalkotás a reprezentált világban és/vagy a mi világunkban. Ezen szempontok alapján a négy mű érdekes hasonlóságot mutat. Amikor a külső elemet a narratív világon keresztül érzékeljük, a külső elem mind a négy esetben egyedi és a narratív világban létezik, mégpedig egyidejűleg. A külső elem csak a mi világunkban lehet típus, viszont ekkor csak kettős kódolással lehetséges egy adott speciális időben való reprezentálása.

A *Dorian Gray*ben, ahol az események többnyire kronologikus sorrendben követik egymást, a festmény létezésének időtartama csaknem megegyezik az elbeszélte események hosszával. A festmény nem sokkal a regény kezdete után készül el teljesen, és csak a regény végén semmisül meg. Noha a másik két narratíva, Cortázar *Nagyítása* és a *Truman Show* nagyban retrospektív, a műalkotás eredete – a fényképek elkészítése és kinagyítása a *Nagyítás*ban, illetve a születés előtti

³⁵ Érdemes összevetni a Yacobi által használt „típus” kifejezést (Turner egy tengeri tájképe, egy impresszionista festmény, egy barokk katedrális), mely magában foglal más művészeti formákat is (egy Chopin-noktürn, egy olasz operát, egy Alfred Hitchcock-filmet, egy Jane Austen-regényt, egy detektívtörténetet vagy egy imagista verset) Wayne BOOTH (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 70–71) „implikált szerző”-jének Seymour CHATMAN-féle (*i.m.*, 148) értelmezésével, aki szerint az „implikált [voltaképpen annyit tesz], hogy a narratíva alapján az olvasó által rekonstruált”. Később maga BOOTH (*Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, 270) terjeszti ki a koncepciót az „életmű-szerző” kifejezés bevezetésével, aki „a szerző minden egyes művének minden egyes szereplőinek összessége”, majd pedig kiterjesztette bármely médiumban alkotó művészekre. Mindkét kifejezés olyan elméleti eszközt hoz létre, amellyel feltárható, milyen elemek, egyének és egyén-csoportok különböztethetőek meg egy adott festő, filmrendező, író stb. művein, és hogy hol jelentkeznek különböző variációk a befogadó által felépített összetételek között. Noha mindkét hasznos megközelítésnek figyelmet szenteltek a médiumközi elemzések területének megalapozása során, Yacobi „típus” kifejezését használok inkább, mivel az magában foglalja a különböző időszakokat és műfajokat reprezentáló összetételeket és az egyéni művészek alkotásainak összetételét egyaránt.

részletek a *Truman Show*-ban – mindkét esetben az expozíciós anyag része. Még Whistler festménye is, ahol a narratíva temporális viszonyai nem jelennek meg, jelzi, hogy a kis képek nemrég kerültek abba a helyzetbe, amiben a képen vannak, hiszen nemcsak a szemlélődés tárgyaként vannak ábrázolva, hanem szinte teljesen rendezetlenül hevernek a földön egy olyan jelenetben, ahol egyébként minden ruha minden apró redője rendezett.

A külső elem beágyazó helyzettel való egyidejűsége a négy példában felerősíti azok egyediségét a reprezentált világban. Whistler festményének nőalakja látszólag azért helyezte a kis képeket maga elé, hogy összehasonlítsa őket, hogy lássa, melyik tetszik neki a legjobban, vagy hogy megállapítsa, miben különböznek. Mivel az egyik képnek különös figyelmet szentel, ez azt sugallja, hogy azt és vele a többi képet is egyedinek tekinti, és nem típusnak, mint ahogy mi teszünk, amikor Guston, Dieberkorn vagy Hiroshige egyik műveként értelmezzük őket. A három narratíva mindegyikében van egy személyes elem. Dorian egy saját magáról készült portrét szemlél, az ő képe az, ami változni kezd. Cortázar fényképésze a saját maga által készült fényképet látja mozogni. A televíziós *Truman Show* nézői Truman személyéhez kötődnek, akinek az egész életét nyomon követték. Még a Whistler által ábrázolt nőalak is a saját lakásán tanulmányozza a kis képeket.

A műalkotások a reprezentált világukban mind a négy esetben valósággal megigézik befogadóikat. Dorian a portré tanulmányozása során minden cselekedetének a portréra gyakorolt hatásán töpreng. Cortázar fényképésze olyannyira megszállottja a fényképezésnek, hogy nem is nagyon tud másra gondolni. Whistler nőalakja teljes figyelmét a kis képeknek szenteli. A televíziós *Truman Show* nézői közül vannak, akik otthonukban fel-le ugrálva fejezik ki izgatottságukat egymást ölelgetve, mások tömött bárókban éljeneznek vagy feszülten tapadnak a televízió képernyőjére.

Mint ahogy a kettős kódolás sok más példájában is, ebben a négy esetben is megjelenik egy megszemélyesített befogadó a reprezentált világban, aki aztán irányítja a mi világunk befogadóinak figyelmét.³⁶ A reprezentált világ befogadói a saját érdeklődésük kifejezésével voltaképpen azt üzenik a mi világunk befogadóinak, hogy „Gyere, nézd ezt a beágyazott műalkotást, szerintem megéri, hogy rászenteld a figyelmedet.” Kétségtelenül éppen az a kettős kódolás gyakori használatának egyik célja, hogy az alkotók (írók, festők stb.) mintegy versenyre invitálják a mi világunk befogadóit a szereplők modellként való beállításával. A forma használatának másik fontos aspektusa, hogy amikor a külső elem médiuma különbözik a beágyazott szakaszétól, az alkotó olyan kifejezési formához férhet hozzá,

³⁶ William NELLES (*Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, Peter Lang, 1997, 143) azt javasolja, véleményem szerint helyesen, hogy „a kommunikációs paradigma beágyazáson keresztül történő megkettőzésének három olyan jelentős lappangó és potenciális tényezője van, amelyek közül bármelyik (vagy mindegyik) előtérbe kerülhet az adott narrációs kontextusban: a két történet, a két narrátor és a két befogadó, melyek összehasonlító elemzésével különböző toposzokat tárhatunk fel. Mind a három tényezővel a szerző egy direktbben irányított értelmezést hívhat életre.

amilyenhez másképp nem lenne lehetősége. Egy ekphraszisban egy Turner-kép felidézésével egy író anélkül idézheti fel a felhők között átszűrődő napfényt – akár egyediként, akár típusként –, hogy festeni tudna. Egy festő ugyanakkor egy textília mintáit vagy súlyát reprezentálhatja anélkül, hogy szöni tudna.

Mindazonáltal az „ablakokkal” rendelkező kettősen kódolt formák egyéb, finomabb lehetőségeket is teremtenek az alkotók számára. Egy „ablak” beágyazott szakaszában, ahol a külső és a beágyazó hang összekeveredik, a reprezentáció anyagi formája névlegesen a beágyazó hang irányítása alá kerül – ténylegesen azonban a festő, a filmrendező vagy az író irányítása alá. A beágyazó szakaszban ez úgy jelentkezik, mintha egy hang énekelne egy duettet. Egy kettősen kódolt „ablak” létrehozása olyan, mintha az alkotó – a vizuális alkotó közvetlenül, az író egy elmozdulással (egy narrátoron vagy egy szereplőn keresztül) – egy maszkot húzna fel vagy egy szerepet játszana egy darabban: a saját hangjától eltérő kreatív, világteremtő hangon szólalhat meg.

Ennek az lesz a hatása, hogy az alkotó úgy tud beágyazni egy műalkotást, hogy nem kell teljes felelősséget vállalnia érte. Amikor Peter Weir olyan filmet készít, ami egy televíziós show-t ágyaz magába, melyben egy embert bezárnak egy mesterséges világba, senki sem gondolja, hogy ő bezárja szereplőit a filmjében. Whistler festhet olyan képeket, amelyek részletei kevésbé kidolgozottak, mint festményein általában, anélkül hogy a 19. századi befogadók azt gondolnák róla, hogy absztrakcióval kísérletezik. Wilde-ot és Cortázart nagy képzelőerővel rendelkező íróként ismerjük, de nem olyanoknak, akik elhiszik, hogy egy festmény vagy fénykép alakjai megmozdulhatnak. Ez a forma mind a négyük számára, és mások számára is, akik kettősen kódolt „ablakot” hoznak létre, azt teszi lehetővé, hogy anélkül teremtsenek valamit, hogy annak szerzőiként tekintsünk rájuk. A forma segítségével a beágyazó hang úgy beszél, hogy nem tulajdonítja saját magának a hangot (Whistler kis képei esetében), vagy úgy, hogy egy szereplőnek tulajdonítja azt (Christof, Basil Hallward, Roberto Michel). Ez a fajta szabadság kétségtelenül fontos része a kettős kódolás új reprezentációs formát létrehozó képességének.

Ugyanakkor a csak kettős kódolás révén létrejövő új reprezentációs forma egy fogalmi tényező – valójában a befogadó válasza az alkotó által felkínált reprezentációra. Következésképpen az, hogy egy „ablakkal” rendelkező kettős kódolású forma képes-e egy új reprezentációs formát létrehozni, végső soron attól függ, hogy a nézők, olvasók vagy hallgatók a kettős kódolás által reprezentált egyedi műalkotásból képesek-e a megfelelő képzeleti ugrással leképezni egy olyan típust, amely megállna önállóan a mi világunkban.

A négy tárgyalt példa esetében a reprezentált egyedi műalkotások nem létezhetnének önállóan a világunkban. A televíziós *Truman Show* főhőse egy Truman nevű szereplő. Sohasem fogunk olyan valós idejű televíziós show-t, amelyikben a filmből ismert Truman lenne a főhős, ugyanakkor ha ezt a show-t, mint egy típust fogadjuk el – mint valaki életének a valós idejű reprezentációját –, akkor már akár valószínűnek is tekinthetjük, hogy egy ilyen show hamarosan meg fog jelenni. Hasonlóképpen lehetséges ma már egy számítógép segítségével modellezni, hogy az öregség milyen változásokat eredményez valakinek az arcán, ám Dorian portréjának változását nem. Más számítógépes programokkal pedig lehetséges

fényképekről kivágni részleteket és áthelyezni azokat másik fotókra, de lehetetlen reprodukálni azt a fényképet, amit Cortázar fokalizálója lát. Megtekinthetjük ma már a 20. század közepéről származó absztrakt impresszionista festményeket, de a Whistler *Szeszélyén* proleptikusan reprezentált képeket nem.

Minden kettősen kódolt forma számos értelmezési kérdést vet fel a beágyazó és a beágyazott szakasz viszonyáról, mégpedig azokon a kérdéseken túl is, amiket a szakaszok külön-külön kezelve vetnek fel. Az „ablakokban” ugyanis a beágyazott szakasz összekeveredő hangjai és a beágyazott illetve, a beágyazó szakasz közti határ elmosódása arra készíti a befogadót, hogy eldöntse, melyik részeket tulajdonítsa kizárólag a beágyazó hangnak, és hogy a beágyazott szakasz melyik elemeit tekinti olyannyira különbözőnek a beágyazó szakasz elemeitől, hogy a külső hangnak tulajdonítsa őket. Más szóval az „ablakokban” a befogadók két stilisztikai típust alkotnak: a beágyazó hang stílusát és a külső hang stílusát – mégpedig anélkül téve mindezt, hogy egyértelműen meg tudnák különböztetni, melyik elem tulajdonítható a beágyazó hangnak, vagy hogy hozzáférésük lenne olyan elemekhez, ahol a külső hang egyedül szól.

Így tehát a befogadók döntenek arról, hogy (1) az „ablak” melyik elemei tulajdoníthatóak a beágyazó hangnak, (2) mely további elemek tartoznak a beágyazó hang típusához (azon műalkotások alapján, amelyeket a befogadó már ismer és idevonatkozóknak véli), (3) a beágyazó szakasz mely elemei írják le a külső hangot, akár azért, mert nem illeszkednek a beágyazó hang stílusáról kialakított képbe, akár azért, mert mindkét hangnak tulajdoníthatóak, (4) végül pedig, hogy a nem odavágó és a megosztott elemeken kívül mely további elemek tartoznak a külső hang stílusához. Ilyen körülmények között nem meglepő, hogy a befogadók a stilisztikai típusoknak elég sok fajtáját kialakíthatják, legfőképpen a külső hang stílusára vonatkozóan, melyről csak egy közvetítéssel keresztül jutnak információhoz.

A befogadó történelmi kora és a kultúrája, az általa ismert műalkotások köre, illetve az esztétikai irányultsága mind – változó mértékben jelentős – szerepet játszanak a kettős kódolás által egy „ablakon” keresztül reprezentált külső elem rekonstruálásában, és így magyarázatul is szolgálnak arra, hogyan lehetséges, hogy míg egyik befogadó egy új művészeti forma reprezentációját látja benne, addig mások egy már létező típus vagy egyedi műalkotás reprezentációját. Továbbá, ahogy a négy elemzett példa mutatta, az „ablakkal” rendelkező kettős kódolás formái termékeny talajt nyújthatnak további kutatásoknak, melyekben a műalkotások médiumainak különbségeit figyelembe véve vagy az egyedi műalkotásból leképzett összetett típus felé fordíthatjuk figyelmünket, vagy azon egyedi műalkotások felé, amelyeket csak a típus lencséjén keresztül láthatunk, egy olyan lencsén keresztül, amely figyelmünket a szemlélt vagy olvasott műalkotás némely elemére ráirányítja, míg más elemeket eltüntet.*

Fordította: *Miskolczi István*

* Az eredeti szöveg forrása: Emma KAFALENOS, *The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: The Truman Show, Dorian Gray, „Blow-Up,” and the Whistler’s Caprice in Purple and Gold*, in *Poetics Today* (24), 2003/1, 1–33.

WERNER WOLF

A fikció keretezése

Gondolatok egy narratológiai fogalomról és Bradbury *Mensonge*-jának példája¹

Keret, keretezés és megértés

Nem lehet kétség afelől, hogy bármelyik okos diák vagy intellektuálisan aktív személy, aki valamennyire is figyelemmel kíséri a bölcsészettudományok, a filozófia és a társadalomtudományok fontosabb fejleményeit, előbb vagy utóbb, és sokkal jobb, ha előbb, mint utóbb, felveszi azt a sebességet, amelyet az utóbbi időben a gondolkodás mozgalmainak egy párja diktál. Mint ahogy azt mára a legtöbb ember tudja, ezt a két, párhuzamos elméleti irányzatot „strukturalizmus”-nak és „dekonstrukció”-nak hívjuk. Ezek a legtöbb jó gondolkodási mozgalomhoz hasonlóan francia eredetűek. Bármelyik igazán komoly filozófiai irányzathoz hasonlóan eléggé nehéz követni őket, és még nehezebb megérteni őket.

Minden további félreértés elkerülése végett igyekszem kijelenteni, hogy az előző megjegyzések nem egy olyan tanulmány bevezetését képezik, amely már nyilvánvalóan elavult, és a legjobb esetben is több éve íródhatott, hanem egy idézet részei. Valójában Malcolm Bradburynek a dekonstrukcióról írt, nagyszerű szatírájához, az 1987-ben kiadott *Mensonge*-hoz írott bevezetésből valók. Igaz, a félreértés majdnem elkerülhetetlen volt, mivel elhagytam egy idézet hagyományos jelölőit (az idézőjelet és az idézet felfüggesztését, a lábjegyzetet), s mert így szintén elhagytam valamit, ami nélkülözhetetlen bizonyos megnyilatkozások megértéséhez: a *keretezést* („framing”).

Többek között Erving Goffmannek és *Frame Analysis*-ének köszönhetően vált elfogadott nézetté, hogy minden cselekedet, megnyilatkozás és érzékelés bizonyosképpen keretezett. A hetvenes évek közepe óta, amikor Goffman könyvét kiadták, a „keret” („frame”) fogalma, melyet Goffman Gregory Batesontól vett át,² széles körben elterjedt a nyelvészetben és a rokon tudományterületeken, különösen a kognitív tudományban, a pszichológiában és a pszichoterápiában, a mes-

¹ Szeretnék köszönetet mondani Dr. Hugo Kreipernek a *keretezésről* való ösztönző vitáért, Dr. Volker Hornnak és Dr. Martin Löschniggnek pedig a gondos korrektúráért.

² Gregory BATESON, *A Theory of Play and Fantasy*, in Uő, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, 1955/72, 177–193. Vö. Erving GOFFMAN, *Frame Analysis*, New York, NY Harper, 1974, 7.

terségesintelligencia-kutatásban, a szociolingvisztikában és mindenekfelett a diszkurzusanalízisben.³ Bár a „keret elméletének” eltérő megközelítései bizonyos részletekben és a – mindenféle emberi tapasztalatra kiterjeszthető – fogalom alkalmazási körében különböznek egymástól, alapvető jellegzetességeit céljainknak megfelelően talán a diszkurzív szó-váltások („discursive exchanges”) és ezeknek megfelelően a diszkurzusanalízis vonatkozásában lehetne a legjobban leírni. A „keret” itt általában olyan, különböző tényezők összességéként értelmeződik, amelyek befolyásolják és előre meghatározzák a szó-váltásokat, szolgálják összefüggésüket, előmozdítják jelentésüket, illetve megkülönböztetnek bizonyos diszkurzusok közötti csereviszonyt más lehetséges diszkurzív szó-váltástól⁴ – a keretnek ez a behatároló szerepe azzal a szerepével együtt, hogy bizonyos, a jelek egy csoportjának megértésére vonatkozó szabályokra való utalás által teremt összefüggést, képezi a legnyilvánvalóbb hasonlóságot a nyelvészeti „keret” fogalmának eredetével, azaz egy képerkelletel. Más szóval, a nyelvészeti diszkurzusanalízis összefüggésében a „keret” a legtágabb értelemben vett „beszédhelyzettel” tekinthető azonosnak, mely egy diszkurzív szó-váltás jelentését rögzítő szabályokat és kontextusokat foglalja magába. Egy „keret” tehát „keretösszetevők” széles skálájából épül fel – így nevezhetnénk egy diszkurzus azon alapvető szabályozó elemeit, melyek az utalás szintjén, vagy akár kimondottan, kapcsolódnak egy konkrét fizikai, társas vagy intézményesült helyzethez, és amelyek alapján referenciákat azonosítunk be, vagy egy megnyilatkozás szerkezetére, illetve tartalmára következtetünk.⁵ A keretösszetevők közé tartoznak olyan általános szellemi előfeltételek is, mint egy-egy korszak *episztéméi*, normái, szokásai⁶ és „referenciakereteinek” összessége, melyeket Hrushovsky a „szemantikai integráció alapvető egységei”-ként

³ A témát áttekinti Klaus MÜLLER, *Rahmenanalyse des Dialogs. Aspekte des Spracherverstehens in Alltagssituationen*, in *Tübinger Beiträge zur Linguistic*, 232, 1984, különösen a 3. fejezet; *Exploring the Interactional Order*, eds. Paul DREW, Anthony WOOTTON, Erving GOFFMAN, Oxford, 1987, vagy *Framing in Discourse*, ed. Deborah TANNEN, New York–Oxford, 1993.

⁴ Vö. MÜLLER, *i.m.*, 44, mely a „kereteket” az „alkotás és a megértés strukturálásának útmutatói”-ként határozza meg.

⁵ A keretösszetevők jellegzetes „forgatókönyvek” alakját ölthetik (úgy mint egy születésnap ünnepség, melynek keretében egy köszöntő hangzik el): olyan elvárások alakzatait, amelyek rendszeresen tárolt és egy adott összefüggésben „tipizált situációk”-ként felismert tapasztalatok és/vagy kulturális ismeretek révén jöttek létre. (MÜLLER, *i.m.*, 42, vö. még Monika FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London–New York, 1993, 446–449.) Ez az értelmezés szolgál alapjául Prince első, Minsky 1975-ben megjelent szövegéből átvett „keret” meghatározásának is: „Olyan egymáshoz kapcsolódó, mentális adatok halmaza, melyek a valóság különböző oldalait jelenítik meg, és lehetővé teszik ez utóbbiak emberi észlelését és megértését.” (Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, Aldershit, 1987, 33.)

⁶ A kognitív tudomány és néhány nyelvész a „keret” fogalmát még ennél is tágabb értelemben használja, szerintük a „keret” azokat az alapvető (történelmileg, a helyzeti adottságok és a személyes tényezők függvényében változó) feltételeket jelöli ki, amelyek megalapozzák, sőt lehetővé teszik az észlelést és az ismeretek elsajátítását.

ír le,⁷ végül pedig vannak olyan keretösszetevők, amelyek különösen fontosak a jelen összefüggésben: „feladók” és „befogadók” közti alkalmi (pótlólagos) meg egyezések, megállapodások, melyeket valamilyen módon metaszinten kell jelöl-
ni.⁸ Ez a helyzet például akkor, amikor olyan kijelentéseket, mint amelyek a gyer-
rekek szerepjátékaiban vagy a színjátásban hangzanak el, nem valós, fikcionális
„mintha” megnyilatkozásokként kell értelmeznünk, vagy amikor egy a Bradbury
fent idézett szatírájának bekezdéséhez hasonló szöveg úgy olvasandó, mint
amely az idéző személy felelőségén kívül áll.

Mint azt bevezető példám szemlélteti, különösen a hasonló keretek előfordu-
lásakor van szükség „metakommunikatív keret-szabályozó közlésekre”,⁹ vagy azokra,
melyeket „keretezéseknek” fogok nevezni, ahhoz, hogy biztosítsuk, hogy a
diszkurzív szó-váltás jelentéssel bírjon.¹⁰ Más esetekben például, ha egy csapat-
munka résztvevője egy a munkafolyamattal közvetlenül kapcsolatos kérdést tesz
fel munkatársának, a keretre már maga a helyzet – melyet úgyszintén keretezhet
egy irodai környezet – is utal; a keret „említésre sem méltó”, ezáltal szükségtel-
lenné tesz bármilyen további, kifejezett keretezést. Bár nincs szó-váltás keret nél-
kül, mint ahogy ez a példa is jelzi, léteznek diszkurzív szó-váltások (közvetlen
vagy kifejezett) keretezés nélkül. Ezért a keretezéseket a keretek jelzéseként,
„kulcsaiként” határozhatjuk meg.

A nyelvészetben a „keret” és a „keretezés” fogalmait rég bevezették, mostanára
széles körben használatosak, és az utóbbi időben sokat tárgyalták.¹¹ A művészet-
történetben és kritikában szintén megnőtt az érdeklődés a képi keretek formái és
funkciói iránt.¹² Viszont az *irodalomkritikában* és -elméletben annak ellenére
elégé más a helyzet, hogy Bateson kijelentette: „a fantázia vagy a mítosz” külö-
nösen híján van a keretezéseknek,¹³ továbbá az irodalmat Goffman maga is ismél-

⁷ Benjamin HRUSHOVSKY, *Poetic Metaphor and Frames of Reference*, in *Poetics Today* (5), 1984, 12.

⁸ TANNEN (*Introduction*, in *i.m.*, 3) „metaüzenetek”-ről beszél.

⁹ BATESON, *i.m.*, 190.

¹⁰ Goffman sok megjegyzést fűzött azokhoz a sajátos – például a játékokban és az irodal-
omban használatos – keretekhez, amelyek némileg eltérnek a szabályos, jelöletlen, „elsőd-
leges keretektől” (*i.m.*, 21), valamint annak szükségességéhez, hogy megadjuk ezek nyitját
(„to mark these cases with »keys« or »keying« them”) (GOFFMAN, *i.m.*, 40). A „keretnek” és
a keretek egy „keretezői” tevékenység folyamán való jelölésének egy másik, nyelvészeti
megkülönböztetését vö. még a „Müller-féle tárgyalásával” (*i.m.*, 45) vagy Tannennel (*i.m.*, 4),
aki a keretezést a „keretek párbeszédben való létrejöttének módja”-ként magyarázza.

¹¹ Annak ellenére, hogy a nyelvészek messzemenően egyetértenek a „keret” és a „keretezés”
alapvető kérdéseit illetően, a részletek tekintetében a vélemények némileg még mindig eltér-
nek, például abban a témában, hogy a kereteket az aktuális eszmecserét megelőző, állan-
dó entitásokként, avagy az eszmecseré folyamán létrejövő és/vagy változó dinamikus válto-
zókként kellene felfognunk (vö. Deborah TANNEN, *What's in a Frame? Surface Evidence for
Underlying Expectation*, in *i.m.*, 19).

¹² Vö. Mendgennel (1995), az *In Perfect Harmony. Bild und Rahmen. 1850–1920* 1995-ös kiál-
lásaival a bécsi Kunstforumban illetve, az amszterdami Van Gogh Múzeumban, vagy a *Le
cadre et le socle dans l'art du 20^e siècle* dijoni és párizsi kiállításával.

¹³ BATESON, *i.m.*, 190.

telten tárgyalta, és *Frame Analysis*ének egy egész fejezetét ténylegesen is a színjátéknak szentelte.¹⁴ Az olyan elszigetelt és nem mindig hasznos kiadványokon kívül, mint amilyen Frowé (1982) és Cawsé (1985) vagy Fishman Summerfieldé (1986),¹⁵ az irodalmi keret elmélete a mai napig nem kapott elég figyelmet. Maga a „keret” fogalom csak alkalmanként jelenik meg irodalmi művekkel kapcsolatban, és amikor meg is jelenik, a legkülönfélébb értelemben használják. A hagyományos meghatározás a „kerettörténet” „keretére” vonatkozik, amely vagy egy nagyobb beágyazott elbeszélést tartalmaz (ilyen kerettörténet *A csavar fordul egyet* Henry Jamestől), vagy több, matrjoskababaszerű történetet (mint Mary Shelley *Frankenstein*jében), vagy különféle, ciklikusan kapcsolódó elbeszéléseket (például Chaucer *Canterbury mesék* című művében).¹⁶ A jelenlegi irodalomkritikában még mindig ez a szűk értelemben vett „keret” fogalom dominál, bár, mint ahogy azt Frow meggyőzően bemutatta, és ahogy az a későbbiekben részletes kifejtésre kerül, az irodalmi keretezés messzemenően meghalad egy ilyen korlátozott jelentést. Az irodalmi „keret” különböző használatát találjuk Lotman *Analysis of the Poetic Text*jében,¹⁷ melyben a szó tágabb értelemmel bír, és minden elbeszélés elejét, illetve végét jelenti. A kifejezés megint csak más jelentéssel bír a „kerettörések” – különösen a posztmodern kerettörések – megvitatásánál, ahol a „keret” általában egy elbeszélés hagyományos rendjét és szabályait jelöli.¹⁸ Bizonyos ese-

¹⁴ GOFFMAN, *i.m.*, 5. fejezet.

¹⁵ Amíg John FROW (*The Literary Frame*, in *Journal of Aesthetic Education*, 1982, 18/2, 25–30) az első értékelhető kísérlet az irodalomban használatos keretezések különböző formáinak és funkcióinak megjelenítésére, addig Mary Ann CAWS (*Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton, 1985) csak érintőlegesen tárgyalja a témát, mert elsősorban „olyan eljárásokkal” foglalkozik, amelyek egy prózai alkotás „sajátos szakaszaira való összpontosítást tesznek lehetővé” (*Uo.*, 21), Judith Fishman SUMMERFIELD (*Framing Narratives*, in *Only Connect. Uniting Reading and Writing*, eds. Thomas NEWKIRK, Upper MONTCLAIR, 1986, 227–240) pedig még nagyobb csodálásra ad okot, ami a „keretezés” kifejezés következetlen és rendkívül egyéni használatát illeti. FLUDERNIK (*i.m.*, 448) azokra a problémákra összpontosít, melyek „a valós párbeszéd keretének irodalmi alakokra és fiktív személyekre való (tiltott) adaptációjából” adódnak. Dennis L. SEAGER (*Stories Within Stories. An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York et al., 1991) illetően lásd a 16. lábjegyzetet.

¹⁶ Szintén ez az egyetlen jelentés található meg olyan német irodalomelméleti szótárakban, mint Gero von WILPERT (*Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1969), Claus TRÄGER (*Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Leipzig, 1986) vagy Günther és Irmgard SCHWEIKLE (*Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, 1990). A kifejezést hasonlóan szűk értelemben használja Seager (*i.m.*), bár ezt a könyvet – Dietrich SCHWANITZÉVAL (*Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen, 1990 [WV studium 157], 99–100) együtt – a keret és a keretezés nyelvészeti fogalmainak irodalomelméleti bevezetésére tett kevés kísérlet egyikeként tarthatjuk számon.

¹⁷ Jurij M. LOTMAN, in Rainer GRÜBEL, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. M., 1970–1973, 8.1. fejezet.

¹⁸ Vö. Patricia WAUGH (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, Methuen, London–New York, 1984, 38–134), Brian McHALE (*Postmodernist fiction*, New York, N.Y. Methuen,

tekben szintén a „keret” szó vonatkozik azokra az eszközökre, amelyek egy elbeszélés különösen feltűnő vagy sokatmondó szakaszait „domborítják ki”,¹⁹ vagy megint csak más jelentésben olyan általános „[...] mindennapi tudásfeltételek, mint a mentális fogalmak és a létrehozás, valamint a megértés folyamatának strukturáló irányvonalai.”²⁰

Ami az irodalmi keret-jelölők vagy „keretezések” tárgyalásának talán még ritkább eseteit illeti, mindenekelőtt meg kell említeni Lansert és 1981-ben *The Narrative Act* címen megjelent könyvét, melynek harmadik fejezetében a „szövegbeli hang”-nak különböző, az utóbbi időben gyakran „paratextusok”-nak nevezett megnyilvánulásait és funkcióit taglalja, valamint a fogalmat megalkotó Genette elméletét. Bár Lanserhez hasonlóan Genette nem használja explicite a „keretezés” kifejezést,²¹ és *Seuils* (1987) című könyvében főként az irodalmi főszöveg „küszöbén” elhelyezkedő, különböző szövegek rendszertani vizsgálatával és szerepkörével foglalkozik, Genette munkája Lanserével együtt olyan jelentékeny, narratológiai monográfiának tekinthető, mely a szöveg alapú „keretezés” kérdéskörével foglalkozik.²² De az irodalomelmélet e területének jelenlegi helyzete még messze nem tűnik kielégítőnek így sem, és a „keretezés” tágabb felfogását illetően igaz marad

1987, 197–198) vagy James A. PEARSE (*Beyond the Narrational Frame. Interpretation and Metafiction*, in *The Quarterly Journal of Speech* [66], 1980, 73–84).

¹⁹ A „keret” e sajátos használatát lásd CAWS (*i.m.*); néhányszor erre utal a „keretezés” alakja Ian REIDnél (*Narrative Exchanges*, London–New York, 1992, 49) is.

²⁰ Eberhard MÜSKE, *Diskurssemiotik. Zur funktionellen Integration des Frame-Konzepts in ein dynamisches Modell literarisch-künstlerischer Texte*, Stuttgart (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 264), 1992, 8 és 31; vö. még HRUSOVHNSKY (*i.m.*) és a „vonatkoztatási keretek”-ről alkotott elméletével. A „keret” hasonlóan tág, a verbális kommunikáción túl az észlelésre, a felfogásra és az ismertetek tárolására is vonatkozó használatát lásd Richard PEARCE (*Enter the Frame*, in *Surfiction. Fiction Now ... and Tomorrow*, ed. Raymond FEDERMAN, Chicago, 1975, 47–57). Jól szemlélteti a „keret” kifejezésnek a jelen irodalomelméletében való szörnyen következetlen használatát Jeremy Hawthorn a nemrég megjelent *Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*-ban (London/New York/Melbourne/Auckland, 1994, 74–76), melyben – a téma más szótáraitól, különösen a német nyelvű szótáraktól eltérően – a kifejezés egy többoldalas cikk lapjain újra meg újra felbukkan. Ebben a cikkben Hawthorn nemcsak a szóznak a „kerettörténetek” kifejezésben való, hagyományos használatát említi, hanem utal többek között Goffman elméletére, Mary Ann CAWS monográfiájára, a fogalom Mieke Bal-féle használatára: „a tér, melyen belül a jellem elhelyezkedik” (*i.m.*, 74) és Umberto Eco-ra, aki szerint az „intertextuális” keretek „irodalmi toposzok, vagy narratív sémák” (*i.m.*, 75).

²¹ Mindazonáltal GENETTE néhány olyan kifejezése, mint „a jelenlét, egy szöveg szerzője, a paratextuálisok jelentései vagy a szöveg szegélye” (*Seuils*, Paris, Poétique, 1987, 9, 8), eléggé közel áll a „keretezés” metaforájához.

²² Egy másik említésre méltó könyv, mely a „keretezés” fogalmát használja, REID (*i.m.*), bár Reid a „keretezést” Genette-tel és a most következő tárgyalással ellentétben elsősorban nem szöveg- (vagy szerző-) központú jelenségként, hanem olvasóközpontú tevékenységként tartja számon: „a keretezés valami olyan, amit az olvasó csinál a szöveggel, egy értelmezői eljárás alkalmazása” (*i.m.*, 13).

az, amit Lanser még 1981-ben mondott a „szövegszerkezet fikción túli szintjéről”, nevezetesen az, hogy „hagyományosan nem vizsgálják” (129).

A következőkben a „keret”, de mindenekelőtt a „keretezés” fogalmainak a nyelvészetből és különösen a diszkurzusanalízisből az irodalomelméletbe és az írott irodalmi szövegekbe való áthelyezésére kívánok kísérletet tenni, mely utóbbiakról – a közelmúlt kritikájának (vö. FLUDERNIK, 1993) ellenére – véleményem szerint még mindig a „kommunikáció” fogalmi mentén alkothatunk fogalmat. A jelen kötet általános „keretével” összhangban mindegyre az elbeszélő irodalom és a narratológia vonatkozásában kerül sor.

Keret és keretezés az (elbeszélő) irodalomban és a narratológiában: szaknyelv, szerepkörök, tipológia és a kutatás távlatai

Mit jelent a „keret” és a „keretezés” az (elbeszélő) irodalomban? Az irodalmi keret jelentése annyira sokrétű és változatos, hogy a jelen munkában csak néhány ötletet adhatok. Először is el kell ismernünk, hogy az irodalmi kommunikációt – mint bármelyik más, írott vagy szóbeli diszkurzust – olyan, egyedi keretek befolyásolják, mint a „feladó” szándékai és a „befogadó” elvárásai, világnézetük, tapasztalataik, pszichés alkatuk és morális beállítottságuk stb., és hogy ez a kommunikáció közreműködik egy adott kor általános szellemi közege és vonatkoztatási rendszerei: normái, gondolkodásmódja, ismeretelméleti hagyományai és kulturális fogalmi létrejöttében. Azonkívül az irodalmat – mindenekelőtt annak írott formáját – néhány sajátos keretfeltétel szabályozza, melyek különös figyelmet érdemelnek:

1. bevett irodalmi szokások (például egy „szokatlan”, gyakran visszatérő stílus elfogadottsága, a jellemek sablonszerűsége, stb);
2. általános egyezmények (például a szellemekbe vetett hit józan ész-szerű szabályainak felfüggesztése a gótikus regényben);
3. a fikcionalitás és következménye: a vonatkozások bizonytalansága vagy a homályosság, melynek tekintetében a legtöbb irodalmi szöveg eltér a gyakorlati szövegektől;
4. a diszkurzus megismételhetősége, mely az irodalom írott formája mellett bizonyos mértékben az írásos kommunikációban általában van jelen, de ami a szóbeli irodalmi kommunikációnak is sajátossága (ellentétben a nem irodalmival);
5. a gyakorlati szóbeli diszkurzussal összehasonlítva, a befogadás fizikai és társas helyzetének viszonylagos meghatározatlansága. Ez a meghatározatlanság a kommunikáció írásos formájának sajátossága általában, de ismételten, főként az írott irodalmat jellemzi (és annak is prózai változatát inkább, mint a színre vitt drámát). Ez a sajátosság a konkrét feladó hiányának és a pontos címzett távollétének eredménye.

A 3., 4. és 5. jellemzők együttesen felelősek azért, amit Iser „a regényirodalom helyzeti meghatározatlansága”-ként („der fiktionale Text [...] ist situationslos”)²³ írt le. Azonban a helyzeti meghatározatlanság tételét jogosan érték kritikák²⁴ annyiban, hogy természetesen a (nyugati) irodalom jellemzően nem egy ismeretlen és intenció nélküli hangok által közvetített, történelmi és társadalmi kontextustól független diszkurzus, valamint annyiban, hogy az egyes irodalmi művek nem-egyszer saját értelmezési keretükre vonatkozó utalásokat tartalmaznak. Az irodalmi kommunikáció egy „szokatlan” kommunikáció, ennél fogva a közeget, melybe ágyazódik – Goffman „elsődleges kereteivel” ellentétben²⁵ – egy „másodlagos keret”-nek nevezhetnénk. E gondolat pedig elvezet ahhoz a jól ismert tényhez, hogy az irodalmi szövegeket – inkább mint nem irodalmi verzióikat – rendszerint a szöveg jellegzetességére vonatkozó és olvasásának módjára utaló keretezések kísérik.

Az irodalmi keretezés mint tevékenység alapvetően mind a szöveg olvasójának/befogadójának, mind pedig a szövegnek és feladójának funkciójaként fogható fel. Az „olvasó-befogadó alapú keretezés” („reader/receiver-based framing”) hatalmas tudományterületnek ígérkezik, melyen Reid már végzett némi munkát (1992).²⁶ Azonban – mint azt Reid saját munkája is mutatja²⁷ – hiba lenne elhanyagolni ennek vonzatát: a szövegben és közvetlen környezetében foglalt keretezést („szöveg és kontextus alapú keretezés” („text/context-based framing”). Ugyanis – a regényirodalomnál maradva – honnan tudjuk meg, hogy (általában) milyen kereteket tulajdonítanak az olvasók egy novellának vagy egy regénynek, ha nem elsősorban magából a „szövegből” (a legtágabb értelemben vett műből, mely magában foglalja a könyv kinézetét, képeit stb.) és a mű vagy külső formájának azon jeleiből, ame-

²³ Wolfgang ISER, *Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionengeschichtlichen Textmodells, in Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München*, hrsg. von Rainer WARNING, 1975, 294. Vö. még LANSER, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton NJ, 1981, 115–117.

²⁴ Például Rainer WARNING részéről (*Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in Funktionen des Fiktiven*, hrsg. von Dieter HEINRICH, Wolfgang ISER, München, 1983, 191 [Poetik und Hermeneutik, 10]), aki a regényirodalom gyakorlati szerepkörének lehetőségét hangsúlyozza.

²⁵ GOFFMAN, *i.m.*, 21.

²⁶ Vö. még REID fenti, a 22. lábjegyzetben idézett meghatározásával, melyben „a jel keretezésének” culleri fogalma „valami olyan”-ként visszhangzik, „melyet csinálunk”. (Jonathan CULLER, *Framing the Sign, Criticism and Its Institutions*, Norman/London, 1988, xiv.) Egy olyan további, értékelhető kísérlet található Nünning a „megbízhatatlan elbeszélő”-ről („unreliable narrator”) szóló, e kötetben megjelent cikkében, mely az olvasóközpontú „vonatkoztatási kereteket” mint az olvasóban a történet elbeszélésének „megbízhatóságáról” illetve „megbízhatatlanságáról” kialakuló nézetet befolyásoló előfeltevések egy halmazát igyekszik leírni.

²⁷ Reid állandóan arra kényszerül, hogy az olvasó felelősségén kívül eső, szöveges és összefüggésbeli keretekhez folyamodjon.

lyek maguk is meghatározzák, hogy melyik az a néhány keret, amelyet a keretek hatalmas kelléktárának alkalmas darabjaiból az olvasó kiválasszon. Azok a konkrét történelmi, testi, szellemi stb. körülmények, amelyek között egy olvasó felüti egy könyv lapjait, az olvasó egyéni sajátosságaival együtt bevallottan befolyásolják, hogy hogyan fogja keretezni annak szövegét. Mégis, az olvasó keretezése általában véve nem egy autonóm, szabad folyamat, ezért a keretezés irodalmi elméletének először inkább azzal kellene foglalkoznia, amely nagymértékben megszabja az olvasói keretezést – a „szöveg alapú keretezéssel”.

A következőkben a „keretezéseket” olyan, könnyen beazonosítható jelölőként, vagy Goffman fogalomtárával szólva „kódolások”-ként („keyings”) kezellem,²⁸ amelyek az olvasó keretezői tevékenységét megelőző közvetlen környezetbe²⁹ vagy prózai alkotásba vannak beírva, és valójában annak legfontosabb alapját képezik. Ezek a keretezések, melyek más szinten állnak mint a keretezett szövegek, vagy más szinten³⁰ tűnnek elhelyezkedni azokhoz képest,³¹ hozzájárulnak ahhoz, hogy az irodalmi párbeszéd folyamán az olvasó egy (valós vagy képzel) kommunikációs helyzetet alakítson ki, illetve e helyzetet stabilizálja, valamint segítik abban, hogy a figyelem tárgyát képező mű releváns értelmezési vagy referenciakereteit megválogassa. Az ilyen keretezések vonatkozhatnak az egész műre, vagy – például beágyazott elbeszélések esetén – csak annak részeire.

Az irodalom keretezéseinek általános funkciója az, hogy létrehozzák, de egyben helyettesítik, szimulálják, módosítják, kiegészítik, vagy – például a beágyazott elbeszélések esetében – meg is jelenítik azokat a keretösszetevőket és keretezéseket, amelyeket a hétköznapi beszédben a kommunikációs helyzet sejtet, vagy amelyek egyetértés tárgyát képezik. Ezen az általános funkción kívül a kö-

²⁸ GOFFMAN, *i.m.*, 40.

²⁹ Érdemes odafigyelni ezekre a „közvetlen kontextusában levő, könnyen beazonosítható jelölőkre”, ha nem akarunk elveszni a környező diskurzusok, dokumentumok vagy a prózai alkotás befogadását szabályozó keret felépítésekor „jelölőkként” azonosítható elemek végtelen terében.

³⁰ Ez a „másik sík” vonatkozhat a jelek osztályaira (verbális és nem verbális jelek), az elbeszélői szintekre (extra-, intra- és hypodiegetikus szintek), vagy a szövegszintekre (főszöveg és paratextusai).

³¹ Ez a kiegészítés a fenti állítás érvényességét a keretező szövegek olyan, játékos vagy kísérleti használataira kívánja kiterjeszteni, melyekben e szövegek (valamilyen oldaluknál fogva) a keretezett szövegekhez hasonlóknak mutatkoznak. Például úgy tűnik, hogy Gabriel Josipovici *Mobius the Stripper* című novellája „felső” történetének elemei magukba foglalják az alsó történet keretezését, de aztán – a paradoxonszerű Möbiusz szalag imitálásaképpen – éppen a „hypodiegetikus” történet sugall egy olyan olvasatot, mely a felső történet „diegetikus” keretezése lehetne. (A történetről való további részleteket lásd Werner WOLF, 'To understand our distance from understanding' – Gabriel Josipovici's epistemologisch-metafiktionale Kurzgeschichten als Inszenierungen transzendenten Negativität, in *Anglistic und Englischunterricht* (50), 1993, 131–152.)

vetkező sajátos funkciók különböztethetők meg egy keretező elemnek a diszkurzív szó-váltás öt alkotóelemének egyikével való domináns kapcsolata alapján (bár meg kell jegyezni, hogy egy elemnek ugyanakkor több funkciója is lehet):

1. A keretezés legnyilvánvalóbb funkciója *szövegközpontú funkció* („text-centered function”). Ez tulajdonítható minden, a szöveggel kapcsolatban vára-kozást keltő elemnek,³² mint amilyenek a szöveget egy a „fiktív – nem fiktív” pólusok közötti skálán elhelyező, általános jelölők vagy mutatók (Goffman);³³ szintén e szövegközpontozó működés figyelhető meg a szöveg elejét és végét jelző elemeknél („Vége”),³⁴ azoknál az informatív elemeknél, melyek például a szöveg alkotásáról, témáiról, releváns értelmezési kereteiről tájékoztatnak,³⁵ továbbá amint egyes elemek kiemelnek egyes szakaszokat, vagy általában a szöveg olvasásához szükséges a jelentőségteljes tartalmak kiválasztásának rendszereződésében;³⁶ a szövegközpontú rendeltetés ugyan-csak jelen van olyan alkalmi elemeknél, amelyek – némelyik festői kerethez hasonlóan – díszítésül és értékjelölőként szolgálnak (mint ahogy az néhány tudományos mottónál figyelhető meg).³⁷ A szövegközpontúságnak egy különösen érdekes funkciója jelenhet meg annak a szerkezetnek bizonyos alakjaiban, amelyet *mise en cadre*-nak neveznék el. A *mise en cadre* a kerete-

³² Vö. FROW, *i.m.*, 26.

³³ Goffman szerint éppen ez a „kódolás” legkiemelkedőbb feladata (*i.m.*, 47). A fikcionálisnak vagy legalább a mesterségesnek mint a nem fiktív és természetes jelenségekkel szembeni jellegnek keretezőeszközök általi jelölése fontos tényező az esztétikai távolság megteremtésénél és a műélvezet feltételeinek biztosításánál. Ezt hangsúlyozzák művészettörténészek, például HILDE ZALOSCHER, *Versuch einer Phänomenologie des Rahmens*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (19), 1974, 190; narratólogusok és szöveggkritikusok, például LOTMAN (*i.m.*, 315), aki a műalkotás egységének keretező eszközök révén való megteremtését emeli ki, vagy WEINRICH (*Kommunikative Literaturwissenschaft*, in WEINRICH, *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart et. al., 1971, 9): „Az irodalmi kommunikáció, különösen a kommunikáció kezdetén, különböző jeleket tartalmaz, amelyek a szóban forgó szöveg irodalmi jellegét (»költőiségét«) jelzik.”

³⁴ Mint arra többek között Georg SIMMEL (*Der Bildrahmen*, in *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, hrsg. von Gertrud SIMMEL, Potsdam, 1922, S. 1902/1922, 46) is rámutat, ebben a részletben a műalkotás egységét biztosító elbeszélői keretezés és képerkeret közötti kapcsolat különösen szoros.

³⁵ Vö. GENETTE, *i.m.*, 15.

³⁶ A keretezésnek ez a válogató szerepe különösen akkor fontos, ha az irodalmi könyveket nem egyszerűen „az érzékelés számára eleve adott” és egyformán fontos jelek összességé-ként fogjuk fel, hanem összetett szövegekként, melyekben „a jelölők észlelése egyáltalán annyit tesz, mint hogy bizonyos sémák helyett más sémákat emelünk a jelentéssel rendelkező kifejezés státuszára” (CULLER, *i.m.*, 224).

³⁷ E kevésbé fontos szerepkört illetően, mely a paratextusok néhány formájára korlátozódik, szintén lásd GENETTE, *i.m.*, 374, „faire joli”.

zett szöveg elemeinek a keretezésben való, előzetes szemléltetésén alapul,³⁸ és bizonyos esetekben nemcsak rámutat a beágyazott szövegre, de ezáltal egyben a keretezés fontosságát is kiemelheti.³⁹ Hasonló szövegközpontú funkciók gyakorlatilag mindenfajta keretezésnél előfordulnak annak tulajdoníthatóan, hogy a meghatározás értelmében egy keretezett szöveghez kapcsolódnak, azonban az efféle szövegközpontúság különböző mértékben fel-tűnő,⁴⁰ és a szövegközpontúság korántsem az egyetlen funkció.

2. Tekintettel a kritika azon hajlamára, hogy túlhangsúlyozza a keretező elemek e szövegközpontú funkciójának jelentőségét (ami egyaránt érzékelhető Genette-nél és a képi keretek hagyományos értékelésénél),⁴¹ és a keretező elemeket általában a főszövegnek teljesen alárendeltnek és a függetlenség bármilyen értékétől mentesnek tekintse,⁴² mindenekelőtt a keretező eszközök *önközpontú* funkciójának („self-centered function”) lehetőségét kellene hangsúlyozni.⁴³ Ez a funkció, amely különösen kísérleti vagy metatextuális szövegeknél gyakori, mindenhol megfigyelhető, ahol a keretezés eszközei többé-kevésbé elkülönülten és látványos módon járulnak hozzá egy mű

³⁸ A *mise en cadre*-t a „szövegen belüli hasonlóságok” („similitudes textuelles” [Jean RICARDOU, *Le Nouveau roman*, Paris, Écrivains de toujours, 92, 1978, 75]) jellegzetesen irodalmi formáinak egy változataként határozom meg, közelebbről a *mise en abyme* ellentétéként: amíg az utóbbit „a szöveg egy szerkezeti sajátosságának vagy elemének egy *alsóbb* szinten való, homológ megismétlődése” (Vö. Andreas MAHLER, *Maske und Erkenntnis – Funktionen karnevalesker Identität bei Shakespeare*, in *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, hrsg. von Elfi BETTINGER, Julia FUNK, Berlin, 1995, 127) jellemzi, addig a *mise en cadre* a szöveg egy szerkezeti sajátosságának vagy elemének egy *felsőbb* szövegszinten, a keretezésben való, homológ megismétlődése. A hasonlóság mindkét e hierarchikusan meghatározott formája pedig az irodalmi ismétlődésnek azzal a gyakoribb formájával állítható szembe, melyet *mise en série*-nek nevezhetnénk el, és amely a szöveg egy szerkezeti sajátosságának vagy elemének azonos szövegszinten való, homológ megismétlődését fedi.

³⁹ Lásd a keretező elemek szövegközpontozó funkciójához fűzött, következő megjegyzéseket.

⁴⁰ Lásd még az „alkotáson belüli” és az „alkotáson kívüli keretezések” alábbi megkülönböztetését.

⁴¹ Vö. „a kereteknek a [...]” SIMMEL (*i.m.*, 51).

⁴² A „funkcionális” aspektussal kapcsolatban mondja Genette, hogy egy paratextus határozottan „kisegítő jellegű, alapjában véve heteronóm, arra van ítélve, hogy egy, a létokát adó másik dolgot szolgáljon: a szöveget”.

⁴³ A *Tristram Shandy* paratextusainak egy értelmezésében Horst ZANDER („*Non enim adjectio haec ejus, sed opus ipsum est*”: *Überlegungen zum Paratext in „Tristram Shandy*”, in *Poetica* [28], 1996, 132–153) joggal kérdőjelezte meg a keretezésnek a keretezett szöveggel szembeni majdnem teljes alárendeltségéről alkotott genette-i tételt, ugyanakkor kételyre adnak okot azok a munkák is, amelyek a huszadik századi avantgárd festészet kereteinek gyakori metaesztétikai funkcióját taglalják. (Vö. Marcus BRÜDERLIN, *Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen (Kunst)Werk des 20. Jahrhunderts*, in MENDGEN, kiegészítő kötet, 17–29; Christine TRABER, *In Perfect Harmony? Entgrenzungen in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts*, in MENDGEN, 1995, 221–248.)

egész jelentéséhez⁴⁴ (például amikor a keretezések paratextusokra vonatkozó egyezmények „előtérbe helyezésére” szolgálnak, mint Swift *Hordómeséjében* [*Tale of a Tub*] és Sterne *Tristram Shandyjében*, vagy amikor kísérleti „játékoknak” adnak teret, mint az elbeszélői szintek posztmodern „kerettöréseiben” vagy „rövidzárataiban”).

3. Egy másik említésre méltó funkció a *kontextusközpontú funkció* („context-centered function”), amely, általánosságban szólva, hidat képez egy szöveg „belseje” és „külseje” között.⁴⁵ Ez megtörténhet egy gúnyirat valós tárgyának beazonosítása által egy előszóban, vagy egy a szöveg szempontjából releváns intertextuális vonatkoztatási keretéről szóló információon keresztül, például egy mottóban „egy szöveg és irodalmi hagyománya közti kapcsolat megjelölése” által,⁴⁶ vagy a műfajt megjelölő „románcc” alcímében.
4. A következő funkció a *beszélőközpontú funkció* („speaker-centered function”): a beszélő, a szerző vagy az elbeszélő hangjának beazonosítása és az olvasóval folytatott párbeszédben való jelenlétére való utalások. Néhány esetben ez a funkció azonosítható be a beszélő bizonyos szándékainak jelölésénél is.⁴⁷ Általában véve, a beszélőközpontú funkció van jelen minden olyan keretező „anyagban, mely alapján az olvasó kialakíthat egy képet a szerző identitásáról, hiedelmeiről és gondolkodásáról, szándékairól és céljairól”.⁴⁸
5. Végül, létezik *befogadó- vagy olvasóközpontú funkció* („receiver- or reader-centered function”): olyan keretezésekben található meg, amelyek hatást gyakorolnak a beágyazott történetek (potenciális) olvasójára vagy befogadójára (például egy regényt hirdető fülszövegben vagy egy érdekes hypodietikus történet beharangozójában), és többnyire az esztétikai illúziót keltő vagy nyomatékosító módszereknél is.⁴⁹

Az irodalmi befogadás alapvetően időbeli természetének tulajdoníthatóan a keretezések mindenekelőtt alapállásban, azaz a szöveg keretezett része előtt fordulnak elő. Noha létezik lezáró és belső keretezés, az előbbivel ellentétben ezek nem tűnnek fontosnak. Bárhogy is álljon a dolog, a keretezések temérdek olyan formában fordulhatnak elő, melyek mind annak a feltételnek tesznek eleget, hogy a szöveg

⁴⁴ Ha ez a látványosság adott, egy keretezőelemen belüli *mise en cadre* nemcsak szövegeközpontú funkcióval, de önközpontú funkcióval is rendelkezhet.

⁴⁵ Vö. FROW, *i.m.*, 28: „A szöveg kontextuális funkciója a szöveg »szélén« azt jelöli, hogy a keret nem egyszerűen elválaszt egy kintet egy bentről, hanem közvetít a kettő között.”

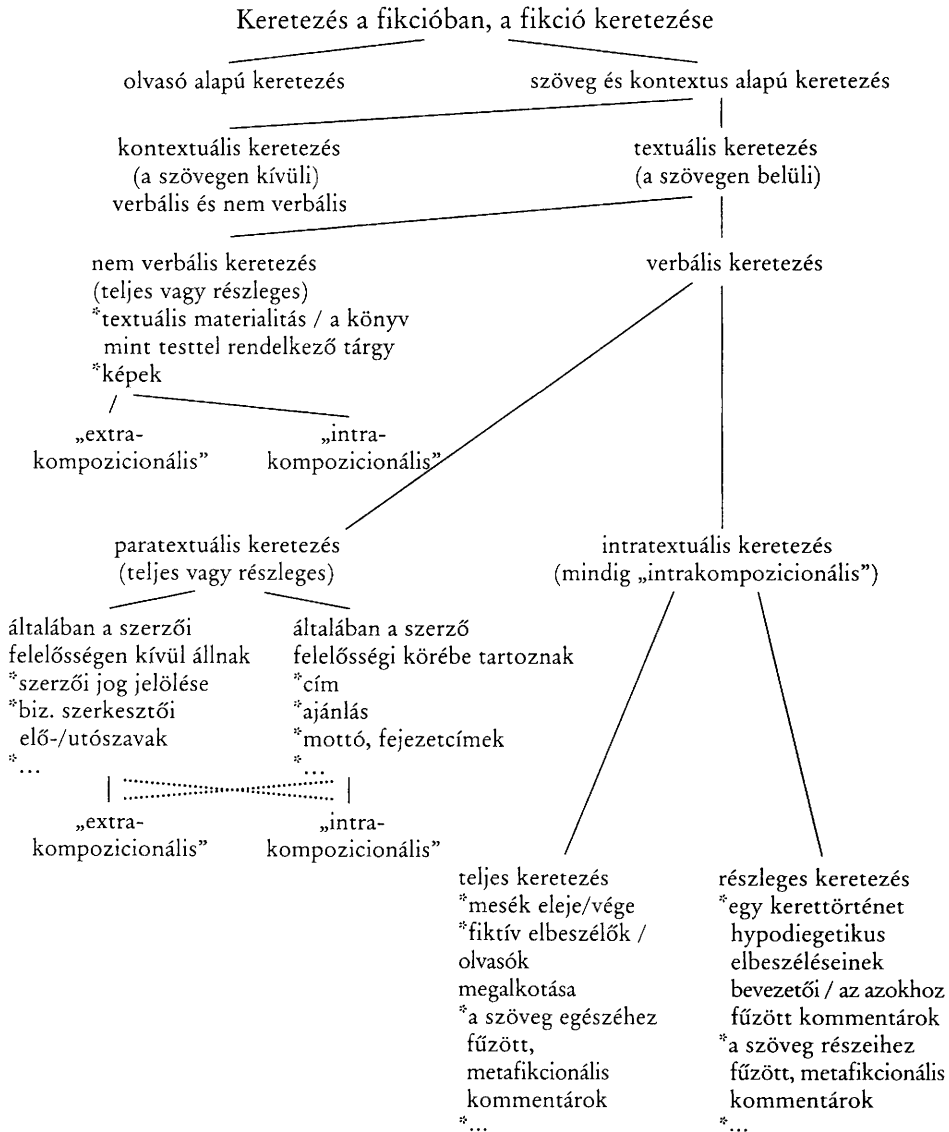
⁴⁶ LANSER, *i.m.*, 125.

⁴⁷ Azonban nem hangsúlyoznám túl e szerepkör jelentőségét, mint Genette, aki számára a paratextusok fő tétje („[le] principal enjeu”) a következőkben áll: „biztosítani [a szövegnek] az írói szándékkal egybehangzó jelleget” (GENETTE, *i.m.*, 374).

⁴⁸ LANSER, *i.m.*, 124.

⁴⁹ Az olvasó esztétikai illúzióját felerősítő keretező szöveg egy híres példája az eredetiség vélelme a *Robinson Crusoe* előszavában; egy legalább ennyire híres, de ezzel ellentétes, az illúziót nyomatékosító példa a Thackeray *A hiúság vásárának* fő bábmetaforáját bevezető, „Before the curtain” kezdetű szakasz.

más rétegéhez tartoznak, vagy tűnnek tartozni mint a keretezett szöveg. A keretezés változatos lehetőségeit, amelyeket Frow bizonyos mértékig rendszerezetlen listája sorol fel,⁵⁰ a következő ábrának a segítségével lehetne szemléltetni és rendszerezni, mely főként vizsgálatom tárgyára, a textuális keretezésre fókuszál.



⁵⁰ Megközelítésének rendszertelensége ellenére Frow az első kritikus, aki megjegyezte, hogy hasonló szerepkörűknél fogva célszerű egy közös fogalom alá sorolni a keretezés olyan, lát-szólag eltérő formáit, mint amilyen a keretes mesék keretező része és a paratextusok.

Alapjában véve az irodalmi keretezések – a fenti értelemben, már az „olvasói keretezést” megelőzően létező keretező elemek – előfordulhatnak az adott irodalmi művön kívül vagy azon belül. Amennyiben a művön kívül jelenik meg, *kontextuális keretezésnek* fogom hívni. Ilyen kontextuális keretezések például a szerző saját írásaihoz fűzött kommentárjai egy interjúban, a „Szépirodalom” felirat alatti részleg egy könyvesboltban vagy egy angol irodalmi szöveggyűjteményben, vagy a *Dublini emberek* című novelláskötethez hasonló gyűjteményben megjelent novella előtt és után álló szövegek.⁵¹ Ha a keretezés egy művön vagy „szövegen” belül jelenik meg,⁵² *textuális keretezésről* beszélünk. Mindkét típus igen fontos az olvasó keretező tevékenysége szempontjából, de a kontextuális keretezés jelentőségét gyakran nehezebb megítélni, és nagyobb mértékben változhat az aktuális olvasó függvényében.⁵³ Ezért a művön belüli keretezésre kívánok összpontosítani,⁵⁴ mely, ha nem is minden, de bizonyára több olvasó számára hozzáférhető (feltéve, hogy – régi szövegek esetében – módjukban áll olyan, jó kritikai kiadásokat használni, amelyek az eredeti kiadás összes paratextusát és illusztrációját tartalmazzák, és képessé teszik az olvasót az eredeti külső kinézetének rekonstruálására).

Mind a kontextuális, mind a textuális keretezés esetében megkülönböztethetünk egymástól verbális és nem verbális keretezést.⁵⁵ A *nem verbális keretezés* a szöveg olyan testi vagy ikonikus sajátosságait jelenti, amelyek a verbális jeleken kí-

⁵¹ E külső keretezések egy részét Genette (*i.m.*, 11) – az adott művön belül és a művel együtt megjelenő „paratextusokkal” („*paratextes*”) szemben – külső keretezéseknek, „epitextusoknak” („*épitextes*”) nevezi. Reid (*i.m.*, 40–58) a „szövegkívüli” („*extratextual*”) és „szövegkörüli keretezést” („*circumtextual framing*”) ütközteti a „szövegbeli” („*intratextual*”) és a „szövegközi keretezéssel” („*intertextual framing*”).

⁵² A szöveget itt a szó tágabb szemiotikai értelmében használom, függetlenül a szóbeli közvetítéstől.

⁵³ Például, John Fowles *The French Lieutenant's Woman*jének nem minden olvasója ismeri a szerzőnek művéhez fűzött, különböző kommentárjait, mivel ezeket nem tartalmazzák a jelenlegi kiadások. A kontextuális keretezéssel kapcsolatban további nehézséget jelent a kontextus hatókörének meghatározása. A célszerűtlen kiterjesztést megelőzendő, a fogalmat – a „keretezés” „jelölőként” való meghatározásával összhangban a keretezett szövegre vonatkozó, közvetlen (szövegbeli vagy szövegközi) utalást tartalmazó elemekre szűkíteném le. Például, Virginia Woolf írásai közül csak azokat nevezhetnénk a *Mrs. Dalloway* „kontextuális keretezéseinek”, amelyek kimondottan ezzel a regénnyel foglalkoznak; míg az összes többi szöveget, melyek noha értékes általános információnak bizonyulhatnak Woolf regényének és esztétikájának tanulmányozásánál, csupán „kontextusként” kezelhetnénk.

⁵⁴ Mindaz, amit mint „szövegen belüli keretezést” fogok említeni, Lansernél (*i.m.*, 3. fej.) (akár nem nyelvészeti, akár nyelvészeti, paratextuális formában) egy „szövegbeli hang” (108) „szövegbeli nézőpontjának” (124) alkotóelemeit képezi. Bármilyen értékesek is Lanser megfigyelései, fogalomtára – mely persze más céllal jött létre, mint az enyém – nem alkalmas arra, amit fontosnak tartok – nem teszi lehetővé, hogy hasonló szerepkörű paratextuális és intratextuális jelenségeket a „keretezés” közös fogalma alá soroljunk be.

⁵⁵ A nyelvészek is úgy vélik, hogy a „kereteket” kijelölő „metaüzenetek” közvetítésének legfontosabb eszközei „nyelvészeti és nem nyelvészeti utasítások”.

vül irányítják az olvasó reakcióját – úgymint illusztrációkat⁵⁶ és a „könyv mint tárgy” anyagi és formátumbeli jellemzőit;⁵⁷ a nem verbális kontextuális keretezésre példa egy városháza, melyben egy szerző olvas fel legújabb kötetéből. Azonban a fikcionális keretezés túlnyomórészt verbális természetű.

A verbális keretezések, különösen akkor, ha nem egy adott összefüggésben fordulnak elő (például amikor egy irodalmi eseményre szóló írásos meghívó formáját öltik), azonnal a főszöveggel szembenálló genette-i *paratextusokat* juttatják eszünkbe: címeket, alcímeket, fülszövegeket, a szerzői jogról tájékoztató információkat, előszavakat, ajánlásokat, mottókat, fejezetcímeket, lábjegyzeteket, utószavakat, tárgymutatókat stb.⁵⁸ (A paratextusok hírhedten homályos genette-i meghatározását némileg pontosíthatjuk, ha főbb ismérveket egyrészt verbális minőségükben jelöljük meg, másrészt ragaszkodunk a főszövegtől való elkülönülésükhöz a lap elrendezésének és a tipográfiának a szintjén).⁵⁹ A paratextusokat tovább osztályozhatnánk aszerint, hogy általában a szerző felelősségén kívül állnak-e vagy nem. De ennél fontosabb az a megkülönböztetési szempont, amelyet Pearson vezetett be,⁶⁰ és amely a „intrakompozicionális” és a „extrakompozicionális” keretezések között áll fenn. Ez a megkülönböztetés (amely azonban ritkán teljes megkülönböztetés) azzal a kérdéssel áll összefüggésben, hogy a keretezések – szerepkörüknél, témabeli relevanciájuknál vagy fiktív/nem fiktív vonatkozásaik miatt – alapvetően a „kompozíció” lényeges részének tekinthetők, avagy sem.⁶¹

⁵⁶ Genette a paratextusok „ikonikus megnyilvánulásai”-nak nevezi ezeket (GENETTE, *i.m.*, 12), de tárgyalása nem terjed ki a részletekre, mert hajlamos a paratextusokat verbális szövegek-ként kezelni.

⁵⁷ Pratt általában egy könyv „ajánlólevél”-ről beszél, és megemlíti még a „keménykötésű és a puhafedélű könyv közti különbséget, a papír vastagságát, a nyomtatás méretét, vagy a kötet árát” (in Mary Louise PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington/London, 1977, 118), vö. még LANSER (*i.m.*, 123) vagy REID (*i.m.*, 44). Genette is említi „a paratextusok anyagi megnyilvánulásait” (*i.m.*, 12), anélkül ugyan, hogy részletesen tárgyalná őket. (Említésre méltó, hogy Genette „paratextus” fogalmának jelentése tágabb az enyémnél, mely a verbalításra korlátozódik.) Noha egy könyv külseje, formátuma és képei csupán a keretezés jelentéktelenebb formáinak tűnnek, a gyakorlattal szemben nem szabadna ezeket teljesen figyelmen kívül hagyni; mint értékjelölők például egy kép keretének megfelelőjét alkothatják, illetve az illusztrációk esetében fontos olvasó- vagy szövegközpontú funkciót tölthetnek be. Culler szónokian hangsúlyozta annak szükségességét, ami felett gyakran el-siklik a kritika figyelme, hogy a „szövegbeliséget a nyelv anyagosságával való kapcsolatának” vonatkozásában vizsgáljuk (*i.m.*, 13. fejezet, idézet a 230. oldalon).

⁵⁸ A hasonló paratextuális keretezések egy rövid „jegyzékét” lásd LANSER, *i.m.*, 130.

⁵⁹ A paratextusok efféle keretezéseként való elgondolása különösen alkalmasnak tűnik, mert a főszövegtől való látható elkülönülésük összhangban van a képi keretek hasonló elkülönülésével.

⁶⁰ PEARSON, *i.m.*, 16.

⁶¹ Bizonyos mértékben a keretezés e két példáját megkülönböztethetjük a szövegbeli hagyományban való megszilárdulásuk vonatkozásában is: az „alkotáson belüli keretezések” mint amilyen az „Előbeszéd a Désobligeant-ban” Sterne *Érzelmes utazásában*, inkább hajlamosak

Ez a megkülönböztetés a nem verbális keretésekre is érvényes,⁶² de természetesen nem érvényes a verbális keretések második fő osztályára: az *intratextuális keretésekre*, mivel magától értetődően ezek a szöveg egészének szerves részét képezik. Ezeket a főszövegen belül előforduló, nem paratextuális keretéseket több okból is össze kellene rendezni a keretezés formáinak egy tipológiájába – még akkor is, ha néha nehezen különböztethetők meg a nem keretező elemektől:

1. Először is, léteznek az egész főszöveg befogadásának szabályozásában segédkező (és ezáltal egy jellegzetes keretezőfunkciót, a *teljes bekeretezés* funkcióját betöltő) elemek, melyek azonban mégsem paratextusok a fenti értelemben. Példák ezekre az olyan nyelvi jelenségek, mint a tündérmesék elején és végén álló formulák („Egyszer volt, hol nem volt” / „és boldogan éltek, amíg meg nem haltak”), egy fiktív elbeszélő és/vagy olvasó megalkotása (melyek mindegyike hozzájárul a helyzeti meghatározatlanság benyomásának csökkentéséhez a fiktív szövegekben), vagy egy elbeszélés első, extradiegetikus bekezdései, mint amilyen Arnold Bennett *Beginning the New Year* című novellájának első bekezdése, melyben az elbeszélő megjelöli a történet témáit (a közöny és a hallgatagság helyi jellegzetességét [109]), és metafikciószerűen a történet egyik funkcióját mint e jellemzők illusztrálását világítja meg; egy jóval híresebb keretező célt szolgáló szövegkezdés a műsák jól ismert megszólítása Homérosz *Odüsszeiájában* vagy a *Gilgames* eposz bevezetője.⁶³

megszilárdulni (és rendszeresebben jelennek meg az aktuális kiadásokban), mint az „alkotáson kívüli keretéseket” (mint amilyen például a *Mrs. Dalloway* előszava V. Woolftól), amelyek gyakrabban kimaradnak az új kiadásokból.

⁶² Egy könyv védőborítóján megjelenő illusztráció általában alkotáson kívüli keretezés. Nyilvánvalóan ez a főszöveghez fűződő, meglehetősen laza kapcsolat ösztönözte arra Thackeray *A hiúság vására* című regénye Everyman-féle kiadásának szerkesztőit, hogy elhagyják azt, holott egy hasonló illusztráció (egy vásári bábost ábrázoló rajz, mely a regény korabeli sorozatkiadásában havonta megjelenő folytatások borítóján is megtalálható volt) az elbeszélő saját magához fűzött kommentárjának főszövegében is szóba kerül – „a moralista, aki a borítón szónokol (alás szolgáljának pontos képmása)” (75) –, és ezért a mű szerves, alkotáson belüli része.

⁶³ E két esetben annál is inkább szükséges, hogy a szerepkörük szerint megegyező szakaszokat – legyenek azok paratextusok vagy hasonló (látszólag) szövegbeli elemek – a „keretezés” közös kategóriájába soroljuk be, mert főszöveg és paratextus elkülönítése, például a bevezető részeknek a főszövegtől az elrendezés vagy a fejezetcímek (Bevezetés) általi különválasztása, nem minden korszakra és kultúrára érvényes egyezmény. Az előszavak történetéről írott fejezetében Genette például megemlíti a „integráló előszavak” lehetőségét (*i.m.*, 152). Míg az ilyen, egyértelműen keretezőként azonosítható szövegeknek a keretezés elméletébe foglalása nehézségektől mentes, más esetekben problémák merülhetnek fel egy a keretező és a nem keretező szövegbeli szakaszok vagy elemek közötti éles határ megállapításakor. Azonban, a keretéseket és a keretezett elemeket elhelyezkedése közötti szintbeli különbség ismérvének betudhatóan, a szöveg egészére vonatkozó szövegbeli keretéseket leszűkíthetők

2. Az intratextuális keretezés már csak azért is figyelemre szorul tipológiai tekintetben, mert a keretezés számba vett és rendszerint a főszöveg egészére vonatkozó rendeltetéseinek mindegyikét intratextuális keretező elemek is csak a főszöveg részeire tett utalás kíséretében képesek átvenni (*részleges keretezés*). Az extra- és az intradiegetikus szintek keretezéssel járó kapcsolata újrate-remtődhet az alsóbb szinteken való rekurzivitás által (egy hypodiegetikus szint intradiegetikus keretezése, egy hypo-hypodiegetikus szint hypodiegetikus keretezése, és így tovább). Ez a *mise en abyme* szerkezetű diszkurzus jól ismert a már említett keretes mesékben, de előfordul olyan, más szövegekben is, ahol csak egy beágyazott történet van. Ebben az összefüggésben úgy tűnik, hogy már rég esedékes egy hangsúlyeltolódás a beágyazott elbeszélések vitájában: egy elmozdulás, mely a beágyazott elbeszélés hagyományosan kiemelt szerepén túl az azt beágyazó történet felé nyit távlatot,⁶⁴ és amely segít arra a kérdésre összpontosítani, hogy milyen célokat szolgál a beágyazás pusztá ténye a beágyazott elbeszélés és a szöveg egészének tekintetében.⁶⁵
3. Végül, az intratextuális keretezésnek tipológiai jelentőséget kölcsönöz az, hogy a paratextusoktól eltérő (alacsonyabb) mérvű tekintéllyel bír és az olvasók (kisebb) hihetőséget tulajdonítanak neki, ennél fogva általában megkülönböztetik az előbbiektől. Lanser meggyőzően érvelt amellett, hogy a paratextuális keretezéseknel az olvasók egy szöveg „végső tekintélyt” (*i.m.*, 132) hajlamosak a „szövegbeli hang” (*Uo.*, 108) közvetlen megnyilvánulásainak tulajdonítani, mivel hagyományosan azt feltételezik, hogy ez utóbbi a

a nyelv olyan formuláira, mint amilyen a tündérmesék idézett kezdése vagy olyan szakaszokra, melyekben egy nem rejtőzködő elbeszélő saját elbeszéléséhez és/vagy saját elbeszélői tevékenységéhez fűz megjegyzéseket, és ezáltal befolyásolja azok befogadását.

⁶⁴ Az efféle, részleges szövegbeli keretezéseket illetően ismét felmerülhet az előző lábjegyzetben említett probléma: a kérdés, hogy hogyan különböztethetők meg a keretező és a nem keretező elemek. Mint a szöveg egyszerű „kontextusainak” a szöveget behatároló „kontextuális keretezésektől” való megkülönböztetésének esetében (lásd a 41. jegyzetet), itt is segítséget jelenthet a jelölt szövegközpontúság ismérve (egy világos utalás a hypodiegetikus elbeszélésre).

⁶⁵ Richard SHYROCK (*Tales of Storytelling. Embedded Narrative, in Modern French Fiction*, New York, 1993 [American University Studies, Series II: Romance Languages and Literatures, 206]) ebbe az irányba tesz egy lépést. Mivel általában a kerettörténetek keretező részei adnak választ bármiféle diszkurzust érintő kérdésre („ki mondja el a történetet, kinek és mikor, hol, miért, hogyan mondódik el a történet, és milyen annak befogadása” [SHYROCK, *i.m.*, 11]), ezek az ideális helyek azon elemek tematizálására, melyek relevánsak lehetnek mind a keretezett történet, mind a szöveg egészének tekintetében. Ennyiben a belső elbeszélések részleges keretezései a keretezések általános funkciójának egy más (paratextuális) formákban is megjelenő, kifejezetten sajátos esetét képezik, és ugyanakkor igazolják – az irodalomtörténet és a kerettörténet összekapcsolásának lehetőségén túl – a „keretezés” metafora hagyományos, kerettörténetekre leszűkítő használatának kibővítését.

szövegbeli elbeszélő diskurzusától eltérően szövegkívüli („extrafictional” [Uo., 122]). Az e feltevésektől való játékos elhajlás lehetősége (az irodalmi paratextusoknál) persze nem eleve kizárt, de a szokások még a „valószínűtlenül fiktív” elő- és utószavak esetében is fontosak annyiban, hogy megalapozzák eme elhajlás jelentését,⁶⁶ mint Iris Murdoch *The Black Prince* című regényében, melynek főszövegét különböző fiktív személyek által írt, láthatólag szubjektív elő- és utószavak csoportja vesz körül.

Persze el kell ismerni, hogy a keretezés fent bemutatott tipológiájának sokrétű lehetőségei közül nem mindegyik egyformán érdekes és egyformán hasznos az egyes szövegek értelmezésénél. Minthogy a textuális keretezések annál fontosabbak, minél inkább befolyásolják az olvasói befogadást, ajánlatos a mű elején álló keretezéseket a legmagasabb szövegszintre emelni: azon keretezések közé, melyeket még a tulajdonképpeni történet elolvasása előtt észlelünk. A fontos vonatkoztatási keretek kijelölésének és az olvasói várakozások felkeltésének hagyományos helye a szöveg eleje, különösen a szöveg küszöbén elhelyezkedő paratextusok. Továbbá, úgy hiszem, a keretezések különös érdeklődésre tartanak számot annyiban, hogy egyszerre „alkotáson belüli” és a szerző felelősségi körébe tartozó elemek, és különösen annyiban, hogy képesek váratlan helyeken felbukkanni, mint például Christine Brooke-Rose *Thru* című regénye első kiadásának egyik jegyzetében: „A szöveg lelkiismeretesen, GMGrafikával [Northwood] lett szedve” (amely e posztmodern kísérleti regényben alkalmazott sokfajta nyomdászati fogás önironikus bejelentéseként értelmezhető).⁶⁷ Hasonlóképp nagyobb érdeklődésre tartanak számot az olyan, erősen szabványszerű elemek, mint a „regény” vagy „román” alcímek, ha egy olyan elhajlás hátterül szolgálnának, mint az *Orlando*, Virginia Woolf fantasztikus (meta)történelmi regényének „életrajz” alcíme (egy műfaji megjelölés, mely a regény első megjelenésekor némi zavart keltett).

Tehát az elbeszélői keretezés jövőbeli kutatásának, ahogy azt – remélem sikeresen – bemutatam, egy tág és termékeny területet kell felderítenie: az összes diszkurzus, érzékelés és gondolkodás „keretezettségének” egyik sajátos eseteként, mindenesetre szükséges kiegészítője az irodalmi keret mindenféle vizsgálatának. Nézetem szerint a következő feltételek és témák különösen fontosak e kutatás szempontjából:

⁶⁶ Annak lehetőségét, hogy a „szövegkívüli hang” terét „fikcionális szerkezetek” foglalják el, lásd LANSER, *i.m.*, 130; Lanser e munkában rendkívüli módon ragaszkodik a szövegbeli hang szövegen kívüliségéhez.

⁶⁷ Az ilyen szövegeket Genette nem tartja számon a paratextusok között (GENETTE, *i.m.*, 9, 14), de be kell lássuk, még ezekkel a – meglehetősen sablonos és unalmas – elemekkel is kell mint keretezésekkel számolnunk. További példával szolgál az a kiegészítés, amelyet David Lodge *Paradise News* (1991) valamint *Therapy* (1995) című – és mint az Lodge-nál megszokott –, morális kérdéseket taglaló regényei eredeti kiadásainak a szerzői joggal kapcsolatos információihoz fűzve olvasunk: „A szerző erkölcsi jogait hangsúlyozza.”

1. Az ezen a hatalmas területen való nagymérvű kutatás (még akkor is, ha – tanulmányomhoz hasonlóan – csak a textuális keretezésre korlátozódik) szükségyszerűen számos, olyan tudományág és részdiszciplína bevonását követeli meg, mint az általános értelemben vett szövegszerűség és irodalmiság történelmi szociológiája (ez vonatkozik például arra a vizsgálatra, amely a könyvek testi megjelenésének szemiotikai funkciójára⁶⁸ vagy az anonim szerzőiség és az álnéven való publikálás eseteiben a paratextuális jelölésre/jelöletlenségre irányul); a művészettörténet (az illusztrációk kutatásában); a befogadóközpontú megközelítés; a fikcionalitás kérdéseinek kutatása; a paratextusok elmélete és története, és végül, de nem utolsósorban a narratológia (különösen a kerettörténetek, a *mise en abyme* vagy a *mise en cadre*, a – megbízható vagy a megbízhatatlan – elbeszélő szerepének,⁶⁹ az elbeszélői felütések és befejezések, illetve a kerettörések technikájának tekintetében).
2. Egy másik feltételként, a jelenleginél jóval inkább a tudósok és az olvasók rendelkezésére kellene bocsátani a textuális keretezéseket; különösen, ami az eredeti és a „szerzői” kiadásokat kísérő paratextusokat és illusztrációkat (az összeset), valamint az adott szöveg eredeti formátumára vonatkozó részletek bemutatását illeti; a legutóbbi újrakiadások, sőt még az úgynevezett „kritikai kiadások” is azt mutatják, hogy ez az ügy meglehetősen rosszul áll.
3. Ezekről az előfeltételektől függetlenül meg kell vizsgálni azt a területet, amelyet Genette kifejezetten zárójelbe tett a *Seuils*-ban: az irodalomtörténet területét, különös hangsúllyal a keretezés szerepbeli jelentőségére a szöveg, az olvasó és a kulturális közeg kapcsolatának előmozdításában. Már néhány olyan részletre vetett futó pillantás is, mint az „ajánlás eltűnése”⁷⁰ vagy a címek és a keretet elő- illetve háttérbe helyező keretező elemek különböző formáinak történelmi fejlődése, jelentős változásokra enged rálátni: az Erzsébet korabeli színdarabok és a tizennyolcadik századi regények eredeti címei rendszerint jóval hosszabbak voltak modern megfelelőiknél, a modernista regény a keretező elemek csökkentésén keresztül határozott tendenciát mutat a „keret visszafojtására”,⁷¹ míg a posztmodern elbeszélés hajlik arra,

⁶⁸ E témakör egy történelmi oldaláról, a tizennyolcadik századi könyvkiadásról nemrég megjelent bevezetést lásd Bernhard FABIAN, *Die Erforschung des Buches in 18. Jahrhundert*, in *Neue Lesarten, neue Wirklichkeiten, Zur Wiederentdeckung des 18. Jahrhunderts durch die Anglistic. Symposium zu Ehren von Ulrich Suerbaum*, hrsg. von Gerd STRATMAN, Manfred BUSCHMEIER, Trier, 1992.

⁶⁹ Vö. Nünning e kötetben megjelent esszéjével (Ansgar NÜNNING, *Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses*, in *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*, hrsg. von Walter GRÜNZWEIG, Andreas SOLBACH, Tübingen, Narr, 1998, 53–74.

⁷⁰ LANSER, *i.m.*, 129.

⁷¹ Vö. P. N. FURBANK (*Reflections on the Word 'Image'*, London, 1970), idézi HAWTHORN (*i.m.*, 75); PEARCE a „keret visszafojtását” (*i.m.*, 48) a hagyományos regényre általában terjeszti ki. Ez a meghatározás bizonyára túl tág, de a további kutatás egyik kiindulópontja kellene hogy

hogy a diszkurzus keretezettségét állítsa az előtérbe, és ugyanakkor a keretezés megsokszorozása vagy az azzal való játék által, illetve „alkotásbeli keretezések” létrehozásával aláassa a különbséget szöveg és metaszöveg között. Általában véve a következőkhöz hasonló, történeti szempontú kérdések feltevésére – és megválaszolására – van szükség ahhoz, hogy felülemelkedjünk azon a túlnyomórészt tipológiai megközelítésen, amelyet természetes, hogy a kutatás egy kezdeti szakasza az előtérbe helyezett: Melyik korszakhoz fel-tűnőek (bizonyos) keretezések? Milyen a formájuk? Milyen a keretezett szöveg(ek)kel való kapcsolatuk? A keretezési szokások milyen említésre méltó változásai mennek végbe a történelem során? És mi ösztönzi ezeket a változásokat, melyekből akár egy korszak, egy irodalmi műfaj vagy egy bizonyos esztétikai hagyomány jelentőségére következtethetünk?⁷²

Fordította: Pálmai Krisztián

A narratív keretezés funkciói és formái Malcolm Bradbury Mensonge-ján, egy posztmodern szatírán keresztül szemléltetve

A tanulmány utolsó részében egy történetileg jelentős keretezési mód különösen érdekes példáját veszem szemügyre: Bradbury dekonstrukcióra vagy posztstrukturalizmusra vonatkozó posztmodern szatírájának, a *Mensonge* eredeti kemény-táblás kiadásának – melyet 1987-ben Andre Deutsch adott ki – legfontosabb paratextuális és nem verbális keretezéseit (a keretezések közül néhányat lásd az 1–3 ábrán).⁷³

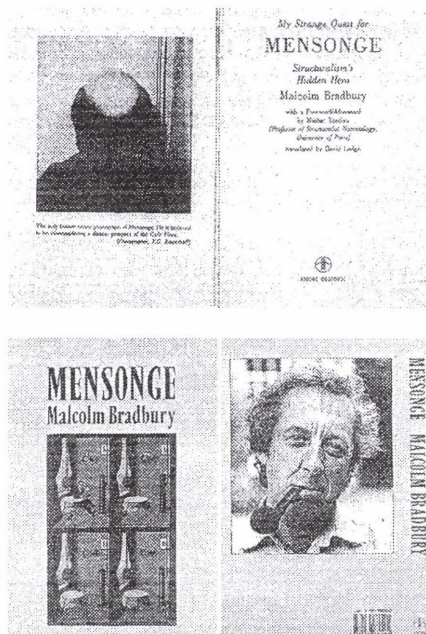
Ami a verbális paratextuális keretezést illeti, a könyvborító két, várakozásnak megfelelő elemet tartalmaz: a szerzői nevet mint a szöveg „beszélőjének” első azonosítását, és a *Mensonge* rövidített címet, olyan címet, amely az első pillantásra a befogadónak általában rejtélyesnek tűnik, és épp ezért felfogható befogadóközpontú funkció szolgálatába állított eszközként, amely a (potenciális) olvasóban

legyen. Igaz ugyan, hogy amíg erős esztétikai illúzió létrehozását célozza meg, a hagyományos (vagy pontosabban a tizenkilencedik századi realista) regény – összhangban azzal, amit a „*celare artem* alapelvének” neveztem (Werner WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusiondurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen, 1993, 2.2.6. fej., [Buchreihe der Anglia, 32]) – hajlamos bizonyos keretezéseket elhagyni, és ezáltal a nézőpont szubjektivitását szemlélteni, de ugyanakkor elég gyakran éppen olyan keretezéssel rendelkezik, mely az elbeszélés hitelességére, és ennél is gyakrabban egy a szövegen belüli elbeszélői hang jelenlétére utal.

⁷² Pearse-ből (1980) kiindulva fel lehetne vetni például, hogy a metafikció (mint műfaj) hajlama a gondolkodás egyezményes kereteivel való szakításra vagy azok figyelmen kívül hagyására hatással van-e a keretezés más elemeire is.

⁷³ Malcolm BRADBURY, *My Strange Quest for Mensonge, Structuralism's Hidden Hero*, London, 1987. (Paperback kiadás: Harmondsworth, 1993.)

kíváncsiságot kelt. A puhafedeles kiadástól eltérően az eredeti kiadás borítóján nincs műfaji megjelölés.⁷⁴ Mégis, akik tudják, hogy Bradbury a regény szerzője, és a „Mensonge” főnevet tulajdonnévként azonosítja, azt arra készítheti, hogy a szöveget a fikció műfajába sorolja (s még inkább a „Mensonge” francia jelentése miatt, mely beszélő névként határozható meg,⁷⁵ amellyel hagyományosan a vígjátékban és allegorikus szövegekben élnek).⁷⁶ Másfelől, minthogy Bradbury irodalomkritikusként is ismert, nem utasítható el teljes mértékben a címnek egy olyan olvasata sem, mely egy nem fikcionális szövegre, például egy tudományos életrajzra vonatkozna. Ezt az olvasatot részben később más keretezésbeli és főszövegbeli elemek is erősítik, amelyek egy nem fikcionális (kritikai) diszkurzust utánoznak. A cím tehát úgy tűnik, mint ami bizonyosan rendelkezik ambivalenciával, mely főleg egy szövegközpontú funkciót szolgál: nevezetesen, ez az első (bár még nem annyira nyilvánvaló) *mise en cadre*, vagy azon tárgyak egyikének elővezetése, amellyel a főszöveg szatirikusan foglalkozik: a fikcionális és nem fikcionális közötti distinkció posztstrukturalista elhomályosítása.



⁷⁴ A paperback kiadásban 16. oldal, hátsó borítóján a „regény” felirat szerepel a Penguin jelzés alatt.

⁷⁵ A *mensonge* magyarul *bazugságot* jelent (a ford.).

⁷⁶ A szöveg felkínál még egy – grammatikailag nem helyes – lehetséges szövegösszefüggést; lásd a 79. oldalt, ahol egy, a *Mensonge* kapcsán felmerülő reflexióról szóló idézetben olvashatjuk: “A [...] *Mensonge* [...] nem-szubjektum, aki nem előjön, nem név, még csak nem is szó, s nem is a me [sic] en songe [...]” (magyarul lefordíthatatlan nyelvjáték – „engem álomban”).

A nem verbális keretkezések területén, a hátlapon van egy portré a szerzőről: barátságosan pipázgató értelmiségi fényképe, olyan arc, amely jó néhány olvasó számára jól ismert, s alkalmasint hagyományos olvasóközpontú funkcióként is értendő, s felhívja a szövegre a figyelmet. A címben levő első személyű tulajdonnévtől eltekintve,⁷⁷ a fénykép alatti tulajdonnév világosan a szerző nevére utal, (*az én*) *Különös kutatásom MENSONGE, a strukturalizmus rejtett hőse után* – szintén a szerző jelenlétét és létezését sugallja. A könyv elolvasása után tisztázódik, hogy ez nem annyira banális, mint amennyire annak látszik, a decentrált, hiányzó vagy „halott” szerző posztstrukturalista toposzaival kritikusan foglalkozó szatíra kontextusában,⁷⁸ ezzel az elvvel szemben éppen a szatíra határmezsgyéjén bizonyos kontrasztot konstituál.

Bradbury portréja további keretelemekkel állítódik szembe, például a címlappal, amelyen a következő felirat található:

Az egyetlen létező kép Mensonge-ról. Itt állítólag a Cafe Flore távoli látképét szemléli. (Fotó: T. G. Rosenthal)

Amennyiben Bradbury a fotóján teljesen beazonosítható, itt alapvetően nem ez a helyzet, minthogy egy idősebb férfit látunk hátulról (!), amint kinéz egy nehezen meghatározható helyiség ablakán.⁷⁹ A feliratban szereplő fotográfus kérdéses identitásával ez az ismétlődő keretkezés további példáját mutatja a *mise en cadre*, a decentrált szerző intratextuális motívuma révén – s ez a téma folytatódik a címlapon is, amikor is Mensonge nevének a teljes címben a következőt tulajdonítja: *a strukturalizmus rejtett hőse*. Bradbury és „Mensonge” két portréja így feszültséget teremt a/egy szerző jelenléte és távolléte között, mely szimptomatikusan jelen van a könyvben, a szöveggközpontú funkció és az intrakompozicionális státusú keretkezésnél is. Ez a feszültség a keretkezés más részeinél is folytatódik, mint például a mottóban: *„Milyen különbséget hoz létre, az, hogy ki beszél?”*, (*„Mit számít, ki beszél?”*), *Michel Foucault*, *„Mi egy szerző?”* – a szerzőség tagadott fontosságának és magának a tagadás szerzőjének jele közötti paradox kombinációval. Ezen a feszültségen keresztül, amely a rejtett, hiányzó és decentrált szerző és feltételezett jelenléte között áll fenn, s ami magába foglalja a szerzők mint centrált szubjektumok folyamatos létezésében való hitet, a mottó és a két portré a könyv referenciájának legmeghatározóbb kereteit jelzik: a dekonstrukciót mint a szatíra tárgyát, és a józan ész mint a szatirikus norma fő elemét.

⁷⁷ Ezt a címet rövidíti *Mensonge*-ra a paperback kiadásban.

⁷⁸ Ahogy gyakran található az 1970–1980-as évekbeli angol szövegekben, a „strukturalizmus” – ahogy a címében mondja – és a „posztstrukturalizmus” nincs következetesen megkülönböztetve, bár Bradbury szatírája egyértelműen támadja a posztstrukturalizmust vagy a dekonstrukciót.

⁷⁹ Vö. a főszövegben levő, fotóra vonatkozó explicit utalás, 38. oldal. Ez a kép a Stephen Martin készítette illusztrációnak is a modellje, mely a paperback kiadás fedőlapján található.

A szövegek központi funkcióhoz hasonlóan a főszöveg témáinak előzetes *mise en cadre*-ja az illusztrációban, a fedőlapon tűnik fel, amely különleges természetének megfelelően szintén a keretezést magát állítja előtérbe (ezáltal vezeti be a metareflexiót mint a *Mensonge* referenciájának további keretét), és következetesen felfed egy további, önközponti funkciót. Mi a különleges az ábrán, amely nem egy részletjelenetet, alakot vagy tárgy egy képét tartalmazza, ahogy az elvárható lenne, hanem négy majdnem azonos képet, mely az ablakszerű keret csoportját (!) alakítja ki, és amely ezen a kereten keresztül vizsgálható meg. A reprezentált „valóság” szintjén ezek a parciális képek ismét egy kiemelkedő témára utalnak, valamint a főszöveg történetének valamely részére: egy szereplő eltűnésének, rejtélyes távollétének vagy jelenlétének gondolatára. A bal felső képen egy újságot olvasó férfi látható, aki viszont az összes többi, máskülönben vele azonos képről feltűnően hiányzik. Az illusztráció további tematikus relevanciája, hogy mint metafestményt értelmezzük (a festő Magritte, aki a hátlap fűlszövegében megjelenik, amely nagy valószínűséggel egy ilyen értelmezéssel szolgál). Voltaképpen nem a tárgy és a reprezentáció módja a legfontosabb ebben a metaképben, hanem az a kérdés, amely a posztstrukturalista diskuszióban is állandóan felmerül: magának a reprezentációnak a problémája. Egy festményen levő jelenet vagy egy tárgy *mise en série*-je (olyan, mint Andy Warhol híres Marilyn Monroe-portréjában) megfosztja a reprezentált tárgyat páratlanságától, és így hangsúlyozza, ugyanakkor aláaknázza a hagyományos reprezentáció konvencióit. A szeriális technika továbbá a megalkotottságra (*made-upness*), a kép fikcionalitására hívja fel a figyelmet, ezért az ábrázolt újságot olvasóéra is, amely további párhuzamokat konstituál a *Mensonge* főszövegével: a hős egzisztenciájának kérdését és megint csak a *par excellence* posztstrukturalista témát: a fikció és a valóság közötti opozíció aláadását. Ráadásul a kép látható keretének és a két alsó kép furcsa redundanciája következtében nemcsak temporálisan különböző szituációk *quasi* narratív szekvenciájaként olvasható (az ilyen narratív olvasáshoz elegendő lenne két különböző kép), hanem a fikcionális művészet megannyi ablakából az egyiket keresztül való szinkronikus látást javasolja, amely mögött már nem érzékelünk valóságot, hanem újra csak fikciót. Ebből a szempontból nézve a szereplő ugyanabban a szobában való szimultán jelenlétének és távollétének a lehetetlensége és ugyanannak a szobának a multiplikálása (amelyben emellett a képi valóság és fikció klasszikus szimbólumai is jelen vannak: egy ablak és egy kép) a dekonstrukció témájára egy másik *mise en cadre*-ot sugall, amely a *Mensonge*-ban szerepel: egy általános fikcionalitásban való meggyőződést, ezzel összefüggésben pedig a valóság és fikció közti szembeállítás konstrukcióját, mely a dekonstrukció számára csupán kiindulópontul szolgál. El kell ismernünk, hogy a központi téma figyelemre méltó expozícióján kívül Magritte képe Bradbury szövegéhez egy másik vonatkozásban is hasonmást konstituál: mégpedig szórakoztató szellemességében.⁸⁰

⁸⁰ John LANCHESTER (*Absent Authors*, in *London Review of Books*, 9, 1987. Oct. 15, idézi: *Contemporary Literary Criticism*, 61/1990, 44) még azt is megállapítja, hogy a *Mensonge* túl sok tréfát tartalmaz: „A *Mensonge* mulattatóbb könyv lenne, ha kevesebb tréfát tartalmazna.”

A *Mensonge*-ban az intellektuális játék mint a diszkurzus egy formája az interpretáció másik keretként válik értelmezhetővé, amint elolvassuk az elülső fülszöveget (míg a hátsó fülszöveg csak a szokásos szerzői életrajzzal, főbb munkáival kapcsolatos információkat közli). Az elülső fülszöveg – mint a paperback kiadás hátsó borítója – első ránézésre egy olyan fülszöveget imitál, amelyet bármely nem fikcionális, kortárs intellektuális történettől várunk el – egy kivétellel: Brigitte Bardot-ra mint „20. századi gondolkodó”-ra utal:

A 20. századi gondolkodók névsorában, Freudtól Foucault-ig, Simone de Beauvoir-tól Brigitte Bardot-ig, Henry Mensonge neve alig ismert. Nem csoda, hogy megkérdézték: létezett-e egyáltalán?

Malcolm Bradbury nem szükségképpen ezt a kérdést válaszolja meg, de a bizonyíték, amivel a Mensonge döntően fontos státusára – mind a Létező és Nem-létező állapotára nézve – szolgál, az lehengerlő.

Azonban az eltávolító elemek hamar feltűnővé válnak, főleg azok, amelyek rámutatnak arra, hogy ez a paratextus a fikcionalitásban és a főszöveg retorikai stratégiáiban vesz részt (ugyanakkor ezek az eltávolító eszközök félreérthetetlenül aláhúzzák a *Mensonge* keretezésének intrakompozicionális jellemzőjét). Így jutott tudomásunkra, hogy a nagy *Mensonge*-ot állítólag Bradbury fedezte fel.

Lényeges lehet, hogy Bradbury Mensonge-ról szóló első feljegyzése néhány évvel korábban jelent meg az Observerben, április 1-jén [...] En réalité (ahogy a francia mondaná) Mensonge keresésére való felhívás nemcsak a strukturalisták, posztstrukturalisták, dekonstruktőrök, félreolvasók és más elfoglalt és hasznos személyek felé irányul a világon bel- és külföldön, hanem bármilyen olvasó felé, aki az Abszurditás vagy a differencia és a différence közti differencián töri a fejét [...].

Itt a distancia kétféle módon is létrejön: egyfelől azáltal, hogy a dekonstrukció szatírájával kezd, és képviselőit mint a tudományos világban haszontalanokat mutatja be – a keretezés ezáltal kieszközli saját maga önközpontú jelenségét (ugyanakkor a „dekonstrukcióra” való utalás először a paratextusok szekvenciájában jelenik meg, fontos kontextusközpontú funkcióval szolgál, mint amely a referencia döntő keretét jelöli). Másfelől, minthogy arra utal, hogy a cikket boldok napján publikálták (BRADBURY, 1984), eltávolítja az olvasót attól, hogy *Mensonge*-ról, mint valóságos és döntően fontos személyről, egy valóban komoly tanulmányt várjon. Hogy e helyütt szabályszerűen, szokványosan tartja fenn a komoly, nem fikcionális információnak és adatoknak járó helyet, a keretezés a posztstrukturalizmus másik központi sajátosságát is ábrázolja: a diszkurzusok közötti határok elmosódását (ez az elmosódottság szintén érzékelhető a főszövegben is, amely nagy mértékben hibrid „kritifikció”-ként osztályozható).⁸¹ A fül-

⁸¹ Lásd például a *Mensonge* első fejezetéből idézett kivonatot e tanulmány bevezetőjében. Egy funkcionális nézőpontból a *Mensonge* „kritifikcionális” kezdését, amely egy általános szati-

szöveg végül a negyedik szakasztól egy komoly és nem fikcionális diszkurzusba kezd bele: ahogy az efféle keretezés szokásos „szerénység”-e mondja: a *Mensonge-nak egy kultuszkönyvnek kellene lennie*, és a nyilvánvaló műfaji megjelölés szerint kell olvasni: *Malcolm Bradbury alapján véve egy komikus fikcionális remekművet alkotott [...]*.

A teljes cím, *Különös kutatásom MENSONGE, a strukturalizmus rejtett hőse után*, érdemes arra, hogy még egyszer idézzük, minthogy olyan implikációi is vannak, amelyek túlmutatnak azokon az említett elemeken (a szerzői jelenlét megerősítése a „my” [enyém] személyes névmással, a szerzői távollét posztstrukturalista tételére utaló „hidden” [rejtett]). A cím a *mise en cadre*-nak is példája, mely a *Mensonge* mint fikciós és (vagy álcázott) nem fikciós szöveg ambiguitására vonatkozik. Amennyiben figyelmen kívül hagyjuk a szokatlan feliratot, olvashatjuk úgy, mint egy kortárs filozófiai iskola vezető alakzatára vonatkozó izgalmas, nem fikcionális kutatás elővezetését. Mégis a cím többé-kevésbé hangsúlyosan a fikcionalitás és „irodalmisság” markereit is tartalmazza: a „Hidden Hero”-ban levő alliteráció; a cím érdekes, a kíváncsiságot felcsigázó régies hangzása, mely idézi azokat a középkori lovagi törekvéseket is, amelyek a – fiktívyszerű (!) – románcokban és a 18. századi regénycímekben fordulnak elő, akár csak *Robinson Crusoe élete és csodálatos kalandjai*.

Noha a fikcionalitás ezen jegyei az *Előszó/Utószó*val azonnal aláássák azt, amit egy jelentős autoritás és egy jól ismert „fordító” jelent be: *Michel Tardieu* (A strukturalista narratológia professzora. Párizsi Egyetem), *David Lodge fordítása*. Ez a nyilvánvaló paratextus mintha újfent a könyv nem fikcionális olvasási módját erősítené meg – legalábbis azok számára, akik nincsenek tisztában a tudatos intertextuális implikációkkal, és elfelejtették a fülszöveg elején található közlésnek az árulkodó minősítését: *látszólag (apparently) David Lodge fordítása (W. Wolf kiemelése)*. Mégis valójában ez a bejelentés egy belső tréfa is, amely újra a satírában levő keretezés önközpontú minőségét húzza alá, ugyanakkor egy másik – kontextusközpontú – funkciója is van: egyfelől baráti gesztus David Lodge, Bradbury író társa, kollégája és barátja felé, másfelől pedig a *mise en a cadre*-ban levő keretezéssel, a „valóság, fikció” ellentétével való játéknak egy másik példája. Tardieu professzor, aki állítólag valóban jártas a narratológiában, egy regény szereplője: a strukturalizmus egy reprezentánsa Lodge egyetemi regényéből, a *Small World*ből (ezért Lodge nem a fordítója, hanem a szerzője ennek a paratextusnak!).⁸² Ugyanakkor ez a paratextus az „egyetemi regény”-re úgy is utal, mint amely a *Mensonge* referenciájának egy műfaji kerete lenne. Sőt, további, a *Mensonge*-ban

rikus kommentárral folytatódik, mely „a strukturalista és dekonstrukciós forradalom jelentőségére és történetére” vonatkozik, a *Különös keresés Mensonge után* aktuális narrációjának elhalasztott kezdetéig, a 4. fejezetben (31. oldal) egy szokatlanul kiterjesztett intertextuális keretezésként tudjuk osztályozni.

⁸² Lásd a szerzői jog megjegyzését, amely Lodge-t mint az *Előszó/Utószó* szerzőjét nevezi meg.

levő keretezés általános intrakompozicionális jellemzőjét mutatja fel, vagy, hogy más szavakkal mondjuk, keretezett textusa, struktúrái és témái túláradnak (spilling over) a keretezésen. Ez nemcsak annak köszönhető, hogy Tardieu a maga jelentős ambiguitásával jelenik meg, mint valós személy / egy fikcionális szereplő, de össze is kapcsolja egy meglehetősen kétes *Előszó/Utószó*val, melynek pozicionális meghatározhatatlansága Mensonge állítólagos fő művét, a *La Fornication comme acte culturel*t visszhangozza: a főszövegben a bevezetőjéről azt tudjuk meg, hogy: *a francia gyakorlatban jellemzően a végén következik* (66).

Az ontológiai meghatározottság és a diszkurzív határok semmibe vétele, poszt-strukturalista aláásásának elmés előtérbe állítása abban a kitűnő *Előszó/Utószó*-ban is folytatódik, amelyet azonban a helyütt csak érintőlegesen tudok tárgyalni. Az *Előszó/Utószó* nagy részben tudományos, jöllehet inkább szubjektív kommentárként olvasható, amely Tardieu *kíváló honfitársára* és Mensonge munkatársára, valamint Bradbury *monográfiájára* vonatkozik (88). Tartalmaz egy Bradburyre vonatkozó rövid és szellemes szerzőközpontú jellemzést, miszerint ő professzor a Kelet-Angliai Egyetemen, és hajlamos távolmaradását egy szórakoztató graffiti kérdés-válasz példával igazolni: *Mi a különbség Isten és Malcolm Bradbury között? Isten mindenütt ott van, Malcolm Bradbury mindenütt, csak itt nem* (91). Rádásul a szöveg számol Tardieu Mensonge-gal való kapcsolatával is (akinek érezhetően *adósa* [...] [90]) a klasszikus strukturalizmus képviselőjéből a posztstrukturalistává válásában (89), benne hiteles nevekkal (88–92), amelyek valódi személyekre utalnak (Lacan, Foucault, Beckett, Mitterand elnök, Derrida, Fowles és David Lodge [!]).

Másrésről ez az *Előszó/Utószó* saját státuszát mint állítólagos tudományos szöveget a fikcionalitás és komolytalanság számtalan jelölőjével is aláaknázza: Tardieu utal például az egyetemre, ahol Mensonge tanít: – a nemlétező – Párizs XIV egyetemre (88), majd ismét Bradbury április elsejei tréfáját említi, nagy hatású cikkét a *London Observer*-ben (1984. április 1.) (89). „Tardieu” keretező paratextusa Bradbury főszövegének szatirikus intencióját több szakaszon keresztül tükrözi tovább. Tele van dekonstruktív tételek szórakoztató csavarjaival, így például a *Mensonge*-ra alkalmazza Derrida *placing words*, *sous rature* technikáját:

E könyv olvasójának azt tanácsoljuk, mielőtt még bármit tenne, hogy haladjon gondosan keresztül minden oldalon, átlós vonalakkal áthúzva mindegyiket (ha mindig adottnak vesszük, hogy nem könyvtári példányról van szó). (93)

A dekonstrukció kiterjesztésének másik, különösen izgalmas példája, amikor a szerzőség fogalmát Bradburyre vonatkoztatva teszi kérdésessé:

Egyre közeledvén az episztemológiai szkepticizmus fekete lyukához, Mensonge biográfusa-kritikusa úgy találja, hogy saját valósága is kétségessé vált. Valójában az a kérdés, hogy „Ki Malcolm Bradbury?” aligha lehet kevésbé érdekes vagy zavarba ejtő, mint az a kérdés, hogy „Ki (vagy ki volt) Henry Mensonge?” (92)

A szatirikus intenció közvetett jelölőt majdnem közvetlenné egészíti ki az a nem kevésbé szellemes marker is, amely azután bukkan fel, amikor a szkatologikus „bathos” bahtyini diszkussziójára céloz:

A Strukturális Rejtőzködő Hőse, amelynek nyilván az lett volna a szerepe, hogy begyűjti az elismerést és tiszteletet Mensonge-ért és elgondolásaiért, valójában annak a mélyen elfojtott váagnak az elmozdított kifejezése, hogy elfedje azokat valami teljesen különbözővel. (92)

Így az *Előszó/Utószó* olyan keretezés, mely egyszerre vonatkozik önmagára mint egy humoros, önközpontú szövegre, és ami egy paratextus *mise en cadre*-eként működik, mely a keretezett szöveg fő intenciója szempontjából fontos.

A két további paratextusról – egy *haszontalan Bibliográfia* és egy még *haszontalanabb Index* – is ugyanez mondható el, mint az elülső borítólapon találhatóokról. Mindkét paratextus létével és tartamával együtt megint csak azt sugallja, hogy a *Mensonge* interpretációjának kereteként komoly, tudományos kutatásról van szó, de ezt a benyomást szatirikus intenciójában alá is ássa. A *Bibliográfiában* egymás mellé tesz valós tételt, például Barthes híres tanulmányát, *A szerző halálát* (*La Mort de l'auteur*) (94) és nyilvánvalóan fiktívet, mint *Natalie Pelham Barker: Mensonge és a feminizmus*, in: *Broomstick*, VI, *Michaelmas*, 1986, 18–29 vagy *Mstilav Bogdanovich: Találkozásom Mensonge-gal*, in: *The Times Literary Supplement*, 1975. december 19. 1111. (94f.)

Az *Index a Mensonge-hoz* részben hiteles útmutatóként szolgál, ugyanakkor hamis referenciákat is tartalmaz (az 57. oldal megadott jegyzete, a *Szerzője, Halála [...], nyomozás* [100] lényegében egyáltalán nem vezet sehová), de a jegyzetek leginkább nagyon nyakatekertek. Az adatok megegyeznek a keretezés különböző elemeinek arra való hajlandóságával, hogy mind egymás között (mely egy másik szimptomája könyvbeli keretezés relatív énközpontúságának) mind a főszöveggel egy referenciahálót konstruáljanak – egy olyan hálót, amely egy posztstrukturalista toposzt is illusztrál: a nyelv szupplementumszerű természetét, amely a jelentés végeérhetetlen elhalasztódását eredményezi. Ugyanez történik az *Angoisse* tétel esetében is, amely alatt az *Anguish*-ra való utalás újra *Angst*-ra vonatkozik, ott pedig azt olvassuk, hogy *Aunguish*, lásd *Angoisse* (100). Ehhez a fogáshoz, amelyet szatirikus célokra már Flaubert is alkalmazott a *Dictionnaire des idées reçues* című művében, a következő ironikus kommentárt fűzi: *Aporia* (100). A névmutató végén pedig a *Zeugma* szó után a *lásd Beszédalakzatok* jön (104), amely viszont nincs az *Indexben*. Ahhoz tehát, hogy egy szót kikeressünk, utána kell néznünk az irodalmi vagy retorikai terminusok szótárában, de legalábbis fel kell ütnünk hozzá egy másik könyvet. Itt, a könyv utolsó sorában (leszámítva a hátsó fülszöveget) a keretezés egy átmenetet teremt a szöveg és kontextus között, azzal, hogy önmagán túli térre mutat. Ez a hely azonban nem az „Élet”, hanem a szövegek univerzuma. Ez pedig a jelentés végtelen difference-ának fontos ábrázolása és a valóságnak a textuális fikciókkal való kívül- és szembeállítás helyett az intertextualitás világában való posztstrukturalista feloldódása.

Az ilyen keretezés kontextusában aligha meglepő, hogy a *Különös Keresés*, amelyre a főszöveg fókuszál, a dekonstrukció állítólagos feltalálója és képviselője, *Mensonge* utáni kutatás, eredmény nélkül marad. A dekonstrukció és posztstrukturalizmus nyílt ironiával értelmezi a szerző halálát, az univerzális fikcionalitást, tehát egy üres, szerző nélküli eredetről beszél. Következésképpen a dekonstrukció szétárad abban a nyelvközpontú fikcionalitásban, a „hazugságok” univerzalitásban, amely filozófiájának középpontjában áll, és amelyet a *Mensonge* oly hatásosan mutat be és szemléltet keretezésben.

Ahogy megmutattuk, ez a keretezés többszörös funkcióval rendelkezik: részben kontextusközpontú (mindenekelőtt a dekonstrukcióra mint a kortárs kultúra irányzatának vonatkozásában), befogadóközpontú (szellemességének köszönhetően különösen tetszetős), vannak szerzőközpontú elemei is (például Bradbury kommentárja az *Előszó/Utószó*ban), természetesen szövegeközpontú is (főként a főszöveg *mise en cadre*-ra vonatkozó példái), feltűnő önközpontúságot mutat fel, így járul hozzá a keretezés aktusának tipikusan posztmodern előtérbe állításához. Keretezését tekintve a *Mensonge*-nak leginkább az intrakompozicionális jellege jelentős. A legszembeütőbb, ahogy következetesen semmibe veszi a textuális határokat – ismét egy tipikus posztstrukturalista tulajdonság, és összhangban van az írás posztmodern módjával –, és ebben a keretezésben nemcsak a posztstrukturalizmust *tematizálja*, mint amire a főszöveg leginkább fókuszál, hanem – ismét csak összhangban a főszöveggel – különböző módon *ábrázolja* azt. Valóban, a *Mensonge* olyan jól szemlélteti a dekonstrukciót, hogy ezáltal a könyv az ambiguitás további dimenziójával bővül: bár a *Mensonge*, ahogy a keretezés már jelzi, főleg egy olyan szatíra, mely a középpont elleni posztmodern, dekonstruktív és posztstrukturalista elvek mentén irányított támadás, hihetetlen *affinitást* mutat a posztmodernnel és dekonstrukcióval. Ahogy sok szatírában szoros a kapcsolat a szatírizált tárggyal, itt is megvan, úgy tűnik, hogy egy „fertőzött” szövegről van szó, mely eltávolítja az olvasót a tárgytól.⁸³ Az ebből származó ambivalencia pedig a *Mensonge* keretezéséről informál bennünket, egy olyan sajátosságról, mely ezt az intrakompozicionális keretezést különösen érdekessé teszi.

Nem minden narratív keretezés biztosít természetesen ennyi kulcsot az interpretáció kereteihez, amelyek relevánsak a keretezett szöveghez. Ezek közt is csak néhány olyan szórakoztató, mint Bradbury könyve, amelyet úgy dicsérnek, hogy „nemcsak a dekonstrukció legjobb szatírája, hanem a legjobb dolog, amit Bradbury valaha is írt”.⁸⁴ Ez a méltatás a keretezést is ki tudná tágítani, amely okos önközpontúságával és intrakompozicionális minőségével posztmodern pár-

⁸³ Lásd Laurence LERNER (*Somebody's Best Book Yet*, in *The Spectator*, 259 [8303], 1987. Sept. 5., idézi: *Contemporary Literary Criticism*, 61/1990, 43–44), aki a *Mensonge*-ról szóló cikkében „paródiáról” beszél, „amely csak szemöldökráncolásnyit különbözik attól, amit parodizál”.

⁸⁴ LERNER, *i.m.*, 44.

ja annak, amilyen keretkezéssel Swift él zseniálisan a *Hordómesében*.⁸⁵ Meg vagyok győződve róla, hogy a keretezés fogalmának fikcióra és általában irodalmi szövegekre való alkalmazása hasznos vállalkozás, amely sokkal több figyelmet érdemel a narratológia, az általános irodalomelmélet vagy -kritika részéről, mint ahogy az mind ez idáig jellemző volt. Elvégre irodalmi és más szövegek olvasása sohasem „ártatlan”, keret nélküli aktivitásként jellemezhető, „ártatlanságunkat” egyébiránt már a könyvvel (vagy valamilyen más médiummal) való első fizikai érintkezésünkkel elveszítjük, ha más nem korábban, mivel első – vagy akár utolsó – kapcsolatunk nem egy főszöveggel mint olyannal jön létre, sokkal inkább olyasmivel, ami prestrukturálja és befolyásolja reagálásunkat: annak keretezése(i)vel.*

Fordította: *Jablonczay Tímea*

⁸⁵ Az igazat megvallva, sok szöveg van, amelyben a keretezés meglehetősen fontos szerepet játszik. Az előszavak vonatkozásában felötlenek a műfaji fejlődés elején álló újító szövegek, mint Fielding *Joseph Andrew*-ja, Walpole *Otranto kastélya*, vagy Scott *Waverley*-je, és még általánosabban a metafikcionális szövegek Cervantes *Don Quijotéjától* Swift *Hordómeséjéig* vagy Thackeray *Hiúság vására* című könyvétől a posztmodernig. Ezekben a metafikcionális szövegekben az előtérbe került önreferencialitás és gyakori játékos eljárások nem állnak meg a főszöveg határainál, hanem túlfolynak a keretező szövegeken, ahogy a *Mensonge* esetében közvetlenül beleolvadnak a könyvbe.

* Az eredeti szöveg forrása: Werner WOLF, *Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Example: Bradbury, Mensonge*, in *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending boundaries: narratology in context*, hrsg. von Walter GRÜNZWEIG, Andreas SOLBACH, Tübingen, Narr, 1999, 97–124.

PHILIPPE DAROS

Kerethatások és a reprezentáció anakronizmusa

A dolgok *kifejezik*, hogy arcuk megfoghatatlan. Arc nélküli létezők.
Talán a művészet igyekszik arcot adni a dolgoknak,
nagysága és hazugsága egyaránt ebben rejlik.

Émmanuel Lévinas

1. „Minden ilyen [metaleptikus] játék, hatásainak erőssége által, kifejezésre juttatja annak a határvonalnak a fontosságát, amelyet szándékában áll átlépni, figyelmen kívül hagyva a valószerűt, és éppen a narrációt (vagy magát a reprezentációt); mozgó, de megszentelt határ ez két világ között: a mesélésé és az elmesélté között.”¹

2. „A metalepszis elfogadhatóan átsegítheti az olvasót azon az enyhe megrázkódtatáson, amelyet az általa előidézett meghátrálás és a felfedett szintek pluralitása okoz, és a tudatosság terét kitégítve, az álmegnyilatkozás olvasóját bevonhatja a tulajdonképpeni megnyilatkozásba: olvasása – átvállalva az írás terhét – ilyenkor igazi »együttműködés«.”²

3. A „különleges örömet”³ végül is a fikciós mű váltja ki „egy tematikus elemnek, a játékos színlelés szituációjának köszönhetően”. A „különleges öröm” önmagában nem bizonyítja a mértéktelen bűnösséget, elvégre csupán egy tiszteletre méltó gyakorlatról szól, ám, hogy ne beszéljünk közhelyekben:

Bizonyos módon egy önfelmondó fikció önmagában mindig visszatükrözi a megosztott játékos színlelést meghatározó kettős attitűdöt: egyfelől egy mimetikus belemerülést, másfelől pragmatikus hatásainak semlegesítését. Az ilyen fikciós műveknek tulajdonított különleges öröm lényegében ugyancsak az ámítás és a tudatos hatástalanítás közötti ismétlődő ingadozásnak köszönhető.”⁴

A fenti idézetekből jelenleg az értelmezés kettős irányultságát tartom meg. Mindezek előtt, a metalepszisnek köze van *a térhez és az időhöz*. A „meghátrálás”

¹ Gérard GENETTE, *Discours du récit: essai de méthode*, in *Figures III*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1972, 245.

² Michel PICARD, *Lire le temps*, coll. Critique, Paris, Minuit, 1989, 86.

³ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1999, 162.

⁴ SCHAEFFER, *i.m.*, 162.

(amely az iménti szövegben található),⁵ „a határ átlépése” (mozgás kívülről befelé és természetesen fordítva) egy térbeli összetevőt foglalnak magukban, de ugyanakkor „az álmegnyilatkozás olvasójának a tulajdonképpeni megnyilatkozásba való bevonásának” eszméjét is. (Ez a megállapítás még az álszóbeliséghez is kapcsolódhatna, ami nem problémamentes az irodalmi szöveg különböző kommunikációjának szempontjából.) Az elgondolás számol az időbeli bizonyossággal, vagyis a kijelentés (énoncé) és a megnyilatkozás (énonciation) ideje közötti szétválasztással.

Továbbá, a fenti megközelítések hangsúlyozzák az „ismétlődő” hintamozgások visszatérő, iteratív aspektusát, a bennük rejlő „játékot”, és fokozatosan, Gérard Genette-től Jean-Marie Schaefferig értésünkre hozzák a metalepszisnek tulajdonított heurisztikus érték jelentős gyöngülését.

Így, véleményem szerint, a következő egyszerű megállapításból indulhatunk ki: a metalepszis a *benne/előtte; előtte/utána* kettős fogalom-párját hozza létre. A metalepszis egy *térbeli elrendezés*, ami azt jelenti, hogy megszakítást vezet be a térbe és/vagy az időbe. Pontosítani kellene még, hogy melyik térről és időről beszélünk! Akármelyik lenne is, a metaleptikus elrendezés egyet jelent a határ kérdéses átlépésének gesztusával, és így, szintén elkerülhetetlenül, a fikció nyelvi tapasztalatának helyével, térben és időben.

A tapasztalat helye a német romantika, majd az orosz formalizmus óta, első sorban a köteléket jelentené a metaleptikus szerkezet, az általános reflexivitás és a „modernség” költészettenai között. Ugyanakkor azt is mondhatjuk, hogy az „újregény” bizonyos képviselőinek elméleti munkáiban ez a retorikus eljárás egy kiváltságos eszköz lett arra, hogy fikcióikat tükröző módon tematizálják, a „Konstantinápoly bevételének/elbeszélésének” módszere szerint! Ám ennek tárgyalására itt nincs helyünk.

Kiindulási pontként a szókép időbeli és térbeli, fent említett, kettős értékéhez tartanám magam, amely a fikciós kijelentésre vonatkozva a *bent/előtt* és/vagy az *előtte/utána* kapcsolatot hozza létre.

Ha előnyben részesítjük a metaleptikus megszakítás által létrehozott térbeliség hatását, amelyet ebben az értelemben „hasadás”-ként⁶ minősíték, akkor e rend-

⁵ Az olvasói visszavonulás mozgását a narratív szintváltás következményeként már magyarázta Henri COULET (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, coll. U2, Paris, Colin, 1967), használata SOREL *Histoire comique de Francion* című művének X. kötetében (1626) található.

⁶ Ez a kifejezés Roger Laporte levelének részletére utal, amelyet Jacques Derrida mottóként használ a *Nyelvészet és grammatológia* egyik fejezetében, a *Grammatológia* című könyvében (Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. Molnár Miklós, Életünk–Magyar Műhely, 1991) Roger Laporte „ajánlja” a „hasadás” kifejezést, amelynek meghatározását a különbség és az illeszkedés egyetlen szóban való leírásaként fedezi föl a „Robert”-ben. ”Brizúra: (törés; zúzódás; repedés; hasadás; töredék; [vonalon] törés; könyök; hajlat; behajlás; törmelékrisz; [egymásra hajtható asztallapok] csuklós [zsanéros] hajlása; áramtörés; család). Eltörtött rész. Vö. fraktúra, hasadás, hasadék, repedés, töredék, törés. – Asztalos- vagy lakatosmunka két részének csuklós összeillesztése ('artikulálása') Vö. csukló(pánt).” (*Grammatológia*, 103). A megszakítás térbeli fontosságának értékelése hosszú múltra tekint: kezdve a szó jelentésének ellen-

szer így a játék térközét jelöli ki egy változó geometria számára, egy olyan térköz, amelynek nagysága és természete kétségtelenül szabályozza a transzgresszív hatás erejét.

A kívülállás hangsúlyáról van szó, amely rendszerint meghatározza a metalepszis működési vonatkozásait: a metaleptikus hatás így elsősorban abból ered, hogy a szöveg *elé* helyez engem. Ha ténylegesen kevés is a metalepszisre vonatkozó kritikai munka, egyikük legalább megkísérli az elbeszélés által lehetővé tett teljes „excentrikusság” tipológiáját felállítani, s természetesen ebbe a metalepszis is beletartozik: Daniel Sangsue *Récit excentrique*⁷ című művéről van szó. Azért hivatkozom a példáira, mert szerintem az eljárás reprezentatív skáláját alkotják. Minden kiemelt eset egy, a narratív eljárásból fakadó kommentáron alapul, amelyik az éppen létrejövő elbeszélés egy (vagy több) szereplőjére vonatkozik, hangsúlyozva így a szereplői megfogalmazás és cselekvés közötti szinkroniát,⁸ esetleg mindig a fikcióra utaló megjegyzésen alapul, hol az olvasónak, hol a szereplőkkel együtt az olvasónak címezve. A színlelt kívülállás, a szinkronia és a harmadik jellemző kivétel nélkül a következő megállapítás felé mutatnak: a metalepszis mindig egy „természetellenes” kapcsolatot létesít az elbeszélő és szereplői, illetve az elbeszélő és olvasója között, akit mint olyat, játékosan, többé-kevésbé szereplővé vagy tanúvá is alakít.⁹ Eltekintve attól, hogy a kortárs fikciós művekben a „transzgresszív” aspektus ismétlődő működése meglehetősen letompítja önnön erejét, jogosan gondolkodhatunk el azon, hogy vajon ez az eljárás többé-kevésbé nem azonos-e egy nyilvánvaló keretjátékkal, és mivel a jelen esetben egy meta-kommunikatív keretről van szó, ezért egy kognitív keretjátékkal.¹⁰ Másfelől ez a

tétes, differenciális megállapításától Saussure megközelítésében, egészen a szó derridai, dekonstruktív szemszögű megkettőzöttségéig az értelem képzését és ugyanakkor feltételét tekintve. Az egész „elrendezést” – sorköz, az írásjelek alkalmazása, általános intervallum vagy „hasadás” – így soha nem nevezhetjük a jelentés eredeti feltételének.

⁷ Daniel SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier, Paris, Corti, 1987.

⁸ Egy példa a sok közül Gogol *Holt lelkek* című művéből, amelyet Michel Picard is idéz a *Lire le temps* 86. oldalán: „Bár kissé rövid az idő, amíg a tornácon, az előszobában és az ebédlőn áthaladnak, próbáljuk meg, sikerül-e felhasználnunk arra, hogy elmondjunk egyet-mást a házigazdáról.” (ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Bp., Európa, 1977, 20.)

⁹ Lásd a Genette által fölhozott példákat, amelyek Fontanier-től kezdve meghatározzák a narratív metalepszis elnevezés alatt összefoglalt különféle határátlépések fogalmát. Egyik ismert példája: „Mialatt a tiszteletré méltó pap megmássza az Angoulême emelkedőit, nem haszontalan dolog megmagyarázni, hogy [...]” (GENETTE, *i.m.*, 244). Minden egyes esetben a megrázkódtatás enyhe, igen enyhe hatása, az érzékelhetetlen meghátrálás annak köszönhető, amelyet Calvino a „valóságsszintek” és a különféle, létrejött hatások közötti szándékos zavarnak nevezett, ám ahol gyakran a „térbeli” meghátrálást egy időjáték kíséri, amely éppen olyan fiktív, mint amennyire mesterkélt folyamat: a fiktív idő rögzítése, az időbeliség összehangolása az álaktualizáció segítségével stb.

¹⁰ Lásd a témában Gregory BATESON *Vers une Écologie de l'esprit* (1973), franciára fordította Ferial Drosso, coll. Points Essais, Paris, Seuil, 1977, I, 259: „A keret akkor meta-kommunikatív, ha az egész üzenet, ami rejtett módon vagy nyilvánvalóan meghatározza a keretet, *ipso*

keret végül is nem tesz egyebet, csupán tárgyasítja vagy felülírja azt a rejtett keretet, amely a műalkotással való minden kapcsolatot irányít: a keretbe foglalás jelentése alkotja a fikciót olvasó tevékenységének alapvető kiindulópontjait, a „mint-há”-t.¹¹ Ennélfogva a metaleptikus keretet az elrendezés megtestesüléseként gondolhatjuk el, amelyet az általános, kognitív keret metakommunikációs funkciója hoz létre, s melyet e keret olvasható/látható belső megkettőződéseként a „mintha” uralma és a metalepszis-hasadás határoz meg. Könnyedén megvizsgálhatjuk majd a kapcsolatot a metalepszis, a keret/parergon és a térbeliség között, hivatkozva az újabb festészeti – pontosabban térművészeti – eredményekre, és a metalepszis strukturálisan önmagában foglalt keretének/kereteinek hatásaira, amelyek a vászon és a jelenlét fizikai határai között lennének, vagy inkább egy (ha Derridának hinni lehet,¹² parergonális) keretben. Például Louis Marin kommentárjaira gondolok Frank Stella *Gran Cairó*jának polikróm, koncentrikus négyzetekből álló festménye kapcsán:

Első pillantásra a festmény csupa keretből áll. A reprezentáció síkját a kép legkülső szélétől egészen a közepéig elválasztják a keretek: a prezentáció, a keretek és a keretezés győzelme a reprezentáción. [...] Ha tehát a keret egyike azon módozatoknak, ahogy a reprezentáció önmagát valamit megjelenítve jelenti be [la représentation se présent représantant quelque chose], úgy Stella műve saját bejelentését jelenti meg [représente sa propre présentation]. A festmény teljes egészében reflexív, tranzitív dimenziója pedig reflexív dimenziójának megjelenítése.¹³

Félrevezető megállapítás, vagy inkább egy korszak megállapítása, de olyan, amely *a contrario* terel arra az útra, hogy megismerjem a lehetséges kapcsolódásokat a metalepszis és az időbeli elrendeződés között! Az időbeliség szempontjából va-

facto utasításokkal látja el a befogadót, és támogatja abban a kísérletében, hogy megértse annak tartalmát. Igaz a megfordítottja is: minden metakommunikatív vagy metanyelvi üzenet, ami rejtett módon vagy nyilvánvalóan meghatározza az üzenetek összességét, vagyis a kommunikáció tárgyát, azaz minden metakommunikatív üzenet egy pszichológiai keret, vagy akként határozható meg.”

¹¹ Vajon ez a „keretátlépés” a megjelenéshez tartozna (így a hermeneutikus rend vektora lenne, valamint bekövetkezett állapotai), olyan fikciós belekeverés, amelyről J.-M. Schaeffer beszél fent idézett művében? Vitathatatlan, hogy a metaleptikus megszakítás – bármilyen működési módja is legyen azzal a szöveggel kapcsolatban, amelyben megjelenik – legelőször is a narratív eljárás szándékoltóságát teszi nyilvánvalóvá, ugyanakkor aláírásként mutatkozik ugyanazon időben és térben.

¹² Hivatkozhatunk a témában Jacques DERRIDA *La Vérité en peinture* című művére (coll. Champs, Paris, Flammarion, 1978).

¹³ Louis MARIN, *A reprezentáció kerete és néhány alakzata* ford. Z. Varga Zoltán, in *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofón művészetelmélet*, szerk. HÁZAS Nikoletta, Budapest, Kijárat, 2001, 214.

lójában Marin csupán a koncentrikus aspektus által meghatározott ritmikus időbeliséget észleli: a tekintet bejárhatná az ellentétes irányok útvonalát is: centrifugálisan, a formák játéka így elvezethet a piramiselmélethez, centripetálisan, és így képzeletbeli kutakat kapunk. A tekintet játékainak határozatlansága engedi meg, hogy játékról beszéljünk, az olvasói „értelem” ismétlődő „hintamozgásáról”. Akármilyen is legyen, a „szemléltőre dinamikusan tekintő” formák játéka lépteti ki a vásznot az önmegjelölés pusztá ünnepéből a formális szimbolizmusuktól „terhes” antropológiai képek javára, melyek Stella adott esetében csupán a cím rámutatása által léteznének (*Gran Cairo*, 1962). Forma, a jelen nyoma, lenyomat vagy a küszöbök sorozataként strukturált, színes aranykép elrendezéseinek archeológiai időbelisége az, amelyek egyebek között piramisok voltak... Íme, ami Didi-Hubermanhoz¹⁴ köthetően egy reflexív megszakítás időbeli történése felé mutat, legalábbis működésük bizonyos eseteiben, melyekkel számos újabb fikcióban találkozhatunk. Ezeket egy történelmi perspektíva, az újakezdés határozza meg, nevezetesen egy „kísértethely”, amelyet diegézisükben elfoglal a háború történelmi emlékezete, a koncentrációs táborok erőszaka, vagy általánosabban egy történelmi emlékezet, mint ami visszatér, anélkül hogy újra itt lenne, titok nélküli rejtélyként egy, mindent összevéve, antropológiai perspektívában (lásd alább). Ezzel a következőt akarom mondani, és ezt feltételezném a metalepszis *bizonyos használatának* olvasásáról is: Amikor az időbeli eltolódás nyilvánvalóvá tételének érdekében a narrátori közbevetés a történelmi idő – amelyben az „elmesélt” fikció kontextualizálva található – olvashatóságának módosításával rendelkezik, akkor a történelmi idő szerinti tényből fakadó módosításban kibontakozó megnyilatkozás (énonciation) a diegetikus történelmi idő *előtt* van, nem *benne*, vagyis akkor, amikor a megnyilatkozás alanya közbevetésében kinyilvánítja a múlt olvashatóságának problematikusságát, amely pedig (vagy ennek okán...) a diegézis tér-idő kereteként van kiválasztva. Éppen ezért könnyű lenne kimutatni, hogy most *mutatis mutandis*, újrafogalmazom a néprajzi diszkurzusok által fölvetett problémát, mégis azon gondolkodom, hogy vajon a történelem visszatérési módjai számos újabb fikciós műben nem a metalepszis által túlságosan hangsúlyozott előtt/bent játéka szerint mennek-e végbe.

Ha számolunk továbbá a *problematikus* időbeli eltolódással a kijelentés (énoncé) és természetesen a megértést előzetes formában magában foglaló megnyilatkozás (énonciation) ideje között, az eltolódás tudata egyet jelent a játékon kívüli újrazsálgatásával az irodalmi tárgy pusztán formalista megközelítései szerint. Az „időről” beszélni a fikció kapcsán valójában annyit tesz – amint Ricœur bőven kifejtette –, hogy elhagyjuk a fikciót, mivel a fikciós idő csupán az idő egy reprezentációjára képes, olyan eredeti módon megjelenítve, ahogyan szeretnénk, ám amely nem vesz föl a közös időbeli tapasztalatunktól eltérő jelentést. Nem vonakodom attól a józan megfontolástól, hogy felidézsem, az elbeszélés egyetlen valódi ideje az, amit olvasni kell!

¹⁴ Vö. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, coll. Critique, Paris, Minuit, 2000.

Számolva az eddigi ténymegállapításokkal, előbb jellemzem, később kommentálom a metalepszisnek ezt az ismeretelméleti szempontból különösen érdekes használatát: amennyiben a metalepszis *az idő differenciális elrendezését* hirdeti a fikció tér-idő kerete és a kereten kívüli között, amelyben „elmesél” valamit. Mellesleg megjegyzem, hogy Roland Barthes jó régen érintette ezt a problémát, amikor a „történelmi diszkurzus”-ról való gondolkodást ajánlotta.¹⁵ *Shiftereknek* nevezte a történetírói diszkurzus során a történetírói kijelentésben (énoncé) a megnyilatkozás (énonciation) folyamatának tetten érhető, jelen idejű nyomait. Jogosan ragaszkodott ahhoz, hogy metalepszisnek nevezzük ezeket (ahogyan a szocialista történész, Louis Blanc kedvesen „megtisztító *introitusnak*”, lépcsőimának hívta őket): „Mielőtt tollat fognék, szigorú önvizsgálatot végeztem [...] és úgy gondoltam, hogy megítélhetem az embereket és a dolgokat anélkül, hogy vétenék a méltányosság ellen, vagy meghamisítanám az igazságot.” Az idézet kétségtelenül kevésbé a szubjektivitás kinyilvánítását tanúsítja, mint inkább azt, hogy a metalepszis nem bonyolítja a történeti „krónika idejét szembehelyezkedve egy másik idővel, a diszkurzus idejével, melyet röviden könyvidőnek nevezhetünk”. Valami azt súgja, hogy a kommentált ténymegállapítás bizonyos tekintetben nagyon is helyes:

Mindent összevetve a megnyilatkozás egyértelmű jeleinek az a szerepe a történeti narrációban, hogy „dekronologizálják” a történeti „fonalat”, és ha csak a reminiscencia vagy a nosztalgia címén is, de helyreállítsák a komplex, parametrikus, egyáltalán nem lineáris időt, melynek mélysége felidéri az ősi kozmogóniák mitikus rendjét, s ami természeténél fogva szerves része a költő vagy a jók beszédének.¹⁶

Elfogadom a narráció „dekronologizációjá”-nak bizonyos továbbgondolását, mint egy „mélység” megalkotását, amely valamiféle jóslat alapítására utal, mivel – nevezetesen az ezt a gondolatot létrehozó fikciós művekben – feltűnt egy diszkontinuitás az időbeliségek között, ami inkább az egyik másik általi megfosztása felé vezet, mint valamelyikük felsőbbrendű igazolásához.

A dekonologizáció szisztematikusan éppen az alkotás folyamatában található Daniel Del Giudice elbeszélésgyűjteményében, melynek címe francia fordításban: *L'Oreille absolue* (Abszolút hallás),¹⁷ de általánosan az író minden fikciós művé-

¹⁵ Roland BARTHES, *A történelem diszkurzusa*, ford. Szabó Piroska, in *Tudomány és művészet között. A modern történelemszemlélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, Budapest, L'Harmattan –Atelier, 2003.

¹⁶ BARTHES, *i.m.*, 90.

¹⁷ Daniel DEL GUIDICE, *L'Oreille absolue*, trad. Jean-Paul Manganaro, coll. La librairie du XX^e siècle, Paris, Seuil, 1998 (eredeti címe *Manie*, Milan, Einaudi, 1997).

ben is megtalálható, ahol pontosan e metaleptikus megszakítás (amit itt hiszterézisnek nevezhetünk) által a megvalósult diegézisbe való „visszatérés” megy végbe, éppen az időbeli perspektívát helyezve előtérbe.

A gyűjteményben szereplő elbeszélésekben a narratív eljárás által feltűnően kibontott metalepszis megvilágítja az idő differenciális jellegét, amely antropológiailag megkettőzi a dialektikus tér-idő érzékelését/jelentését, éppen a narrátor kívülrőlállásával játszva a szereplő e tér-időbe való beiktatására vonatkozóan, és meghatározza az olvashatóság kettős heterogén uralmát, amelynek fő következménye, hogy a tér-idő talányos hasadékaival rendelkezik, az olvashatóság különböző, a narrátor és a szereplők által javasolt irányítás révén. Tisztában vagyok azzal, hogy az egyetlen szövegtestből életre keltett feltételezésem törekeny, mégis úgy tűnik, levezethető belőle egy stratégia, amely visszaköszön a fikciós művek történeteinek visszatérési formáiban (a *történet* [story] és a *történelem* [History] kettős jelentésében), a reprezentáció újraértelmezésének kognitív módjaiban.

Íme néhány szóban a kétértelműen *Fuga* című elbeszélés tartalma: A „Fuga” egy köznévi, és fordításai lefedik a „szökés”, a „perspektívába helyezés”, vagy a zenei értelemben vett „fuga” fogalmait; ugyanakkor tulajdonnév is, egy firenzei, „az ész építészé”-é, a felvilágosodás szellemének első számú képviselőjéé. Az elbeszélés tér-idő kontextualizációja éppen egy Charles de Bourbon uralkodása idején, Fernando Fuga által elgondolt és épített síremlék, amelynek építészeti módja megfelel az ésszerűsítés kívánalmainak.

Két rendező szövegtestet használ tehát: az egyiket a diegézis számára, amelyben egy üldözött ifjú bukkan fel, aki erre az ismeretlen helyre menekül. Tegezve a szereplőjét, a beszélgetés ál-tér-idejében a narrátor így kommentálja az eseményeket: „Hol vagy? Nem tudhatod, Santino, ez egy olyan hely, amire Nápolyban nincs, aki emlékezne.” A másik szövegtest nyilvánvalóan a leíró narratív eljárást jelzi, amelyben a síremlék testet ölt, legelőször is egy tiszta leírásban, ugyanezen, *Fuga* tervével aprólékosan azonosított tér helyrajzoként, területméréseként.

Az alakzat ilyen esetében a megszakítás, amelyet a narratori beavatkozás juttatott érvényre, e tér-idő antropológiai jelentésének megfordításán, *fikciója keretén* alapul, két évszázadnyi időtartamot átfogó, kettős történelmi kontextualizációjától függően (ami Santino és kortársai, vagyis az elbeszélés minden történelmi olvasójának szempontjából jelentéktelen térkeret, nyíltan szimbolikus az „ész építészé” nézőpontjából, aki „elképzel egy csodálatosan működő gyászgépet, a nagy visszhangot kiváltó »Nép Temetője« néven”) mindez egy érdekes végkövetkeztetéshez vezet el. Egy emlékmű, egy kulturális és szimbolikus modellizáció kettős, szubjektív és objektív ábrázolása, amely egy megszakítással közvetlen kapcsolatban, két ízben történetivé téve, egyszerre olvasható „valódi” reprezentációként és fikciós prezentációként. Legelőször is azért, mert a narrátor – aki első sorban leírója, továbbá ismeretelméleti gondolkodója annak a tér-időnek, ahol saját fikciója kontextualizálódik – ezt az emlékművet retrospektív módon jeleníti meg, kettős alakzatként, mely *deixis* és *scopsis*, jel és tekintet, hangsúlyozva az

emlékmű időbeli nem egybeesését önmagával, a haladás eszméje által uralt humanista terv és az őt megalkotó lineáris idő öntagadását.¹⁸

A felvilágosodás régmúltjának temetője, mondják majd róla, ahol hiányoznak a józan ész határai. Kétségtelenül rendet tett a múltban, derékszögű módon [...], de a modernség hajszolása közben akarat, tudat nélkül éppen egy ősi, primitívebb érzéshez kapcsolódott, amikor a holtak határozatlan közösséget, kórust alkottak, a termékenység érzetéhez a Föld körforgásában.¹⁹

Világos és egyszerű a következtetés: a reprezentáció emlékműve *kettős kívülállásának anakronizmusában*, szinkronikusan és önmagához képest jelenik meg, meghaladja és tagadja az építését szabályozó tervet; diakronikusan és a 18. századi jelentéséhez képest eltűntként van jelen az elbeszélésben, ami éppen abban a „világban” megy végbe, *amelyet* elmesél, akárcsak a történeti világban, *ahol* elmeséli. A reprezentáció megjelenítése a narratív eljárás beférkőzésének játéka által egy *hasadékot* idéz elő. Hogyan érthető a hasadék fogalma, újravizsgálva Georges Didi-Huberman Carl Einstein elméleteiről szóló magyarázatait, amelyekben ez utóbbi egy különleges egyenlet alapján határozta meg a kortárs műalkotást: „Festmény = hasadék”.²⁰ A ragaszkodásnak az a módja a távolsághoz, a hasadékhoz, a visszautasításhoz, amelyet a festmény kínál a szemlélővel való teljes „párbeszédben”, egészen bizalmas viszonyt kialakítva, az elrendezést hozza létre. És mivel ezt Braque kubista festészetéről mondják, nem csodálkozhatunk Didi-Huberman elemző kiegészítésén:

¹⁸ Az emlékmű „tárgyilagós” ábrázolása természetesen a narratív eljárás jelensége, amely például, ugyanakkor mesteri játékot bont ki. Példásat, amennyiben közvetlenül vonatkozik a „kommentátor” helyzetére, amelyet L. Marin a klasszikus reprezentáció összefüggésében vizsgál (Poussinnél vagy C. Le Brunnél), „a befogadás és a tartalom struktúrája közötti artikuláció ezen alakzata, [amely] éppen ezáltal [...] a befogadás struktúrájának kulcsalakzata: a reprezentáció befogadásának valamiféle metaalakzata magában a reprezentációban, [...] amely a reprezentáció értelmezését alakítja [...]” (L. MARIN, *Figures de la réception dans la présentation moderne en peinture*, in *De la Représentation*, coll. Hautes Études, Paris, Gallimard, Seuil, 1994, 319.) Csakugyan, Guidice művében a capodichinoi temető bemutatásának szerepe olyan, mint ami olvastatja/láttatja a narratív eljárást. Ám mesteri játék is, mivel ebben az esetben alapvető különbség van a kommentátor által elfoglalt helyet és időt illetően. A klasszikus festészeti térben a „metaalakzat” elég nyilvánvalóan a reprezentáció belsejében van – kettős alakzat, *deixis* és *scopsis*, mivel jel és tekintet –, ám Del Giudice *Fuga* című elbeszélésében a metaleptikus játék a *kommentátort* a *kommentár által reprezentált téren kívül helyezi el*. Az elhelyezés egyébként önmagában nem figyelemre méltó, hacsak nem az a célja, hogy hangsúlyozza ennek a műemléknek a romjait, a fölvázolt „humanista” terv logikájának antropológiai öntagadását, olvashatatlanságát.

¹⁹ D. DEL GUIDICE, *Fuga*, i.m., 117.

²⁰ Vö. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, i.m., 206.

Ám azt is mondhatnánk, hogy a festmény önmagában egy hasadék, *elválasztva* önmagától: minden egyes sík szétválasztása minden egyes síktól, tér és tárgy, hallucinatív és tektonikus szétválasztása, az idő felbontása az alkotáson belül.²¹

Volna még egy súlyos episztemológiai következtelenség, vagyis hogy a metaleptikus kommentár feltételezheti a tárgy önmagától való „kubista” szétválasztását: a halálra vonatkozó kétértelmű szimbolizáció (deszimbolizációnak is mondhatnánk, egy szimbolikusból képpé válónak), amelyet Fuga építész temetője létrehoz, kettős múltra utal, egy történeti és egy mitikus idő fogalmaira vonatkozik. Ám a metalepszis egy másik időbeli hasadást is nyilvánvalóvá tesz, amely tőle függetlenül a tárgyon belül van, s amelyet annak a kapcsolatnak a szétválasztása határoz meg, mely szerint a narrátor összeköttetésben van ezzel a „hallucinatív és építészeti” térrel, amelyhez a szereplők is kapcsolódnak (*ugyanahhoz a térhez, amelyik mássá válik, mint ami valójában mindig is volt*). Valóban pontosabban kell körülírni azt, ahogyan a diegézis megkettőzi a metaleptikus kommentár által létrehozott anakronizmus hatásait.

Még nem beszéltem a közbevetett módon, két metalepszis közé metszett elmesélt történetről: egy rejtélyes gyilkosságról van szó, amelyet a temető őrre követett el (aki síremlékké vált, mivel több mint egy évszázada nem alkalmazták) egy ismeretlen, aki az éjszaka üldözte a fiatal Santinót. Az őr „véletlennek”, „körülménynek” nevezi a gyilkosságot, minden fordulatot közbeékel napolyi dalokkal kommentál. Ilyenek Biscardi, Mercadante, vagy más ismeretlen 19. századi zenészek, akár az *O sole mio* vagy a *Santa Lucia* szerzőinek melódiái, ezek a realizmustól eltávolítva szolgáltatják a tett értelmezéseit, önmagától, és különösen a szimbolikus erőszaktól elválasztva. Nincs elég hely arra, hogy befejezzem e különös mesét,²² de számos tükörhatás áll benne kapcsolatban a metaleptikus

²¹ *Uo.*

²² Egyszerűen itt azt ajánlanám, hogy csoportosítsuk rendezettebb formában a *Fuga* című elbeszélés előbb áttekintett töredékes részeit. Ha Lotman szótárához fordulnék, azt mondhatnám, hogy ez az elbeszélés szemantikus mezőt von egy 8. századi emlékmű köré – egy napolyi temető köré –, amelyet egy Fugának nevezett építész épített. Az emlékmű egy aprólékosan leíró és autonóm foglalat tárgya (sajátos tipográfia), az „eseménnyel” kapcsolatban, amely a dramatikus mozgalmasság érdekében felfogja ezt a szemantikus mezőt. Ez a leírás önmaga irányváltásra tesz szert. Legelőször is topográfiai tárgyilagossággal mutatja magát a „terv” kivitelezésében; olyan módon, hogy jogosan elgondolkozhatunk azon, hogy vajon nem Fuga-e a szerző. Továbbá befurakodik egy metakommentár, ami az épület által közvetített, antropológiai értelemben elgondolhatatlan ismeretelméletét kínálja, hangsúlyozva az *idő differenciáit*, amelyek anakronisztikussá teszik a felvilágosodás szellemét. Ebben a régóta rendeltetését veszített térben, egy véletlen folytán menekül az ifjú Santino, üldözője halálos fenyegetéseitől megfélemlítve. A temető őrre megtalálja őt, és éppen olyan hatásos játékba kezd, mint kivégzési módszeret tekintve a Santinót üldöző idegen, aki még utoljára újra szolgálatba helyezi a mindenki által elfelejtett helyet.

megszakítással: a felvilágosodás, mint egy társadalmi értelemben vett, halálosan tökéletes műemlék utópiája köszön itt vissza *mániaként*, megrögződésként („magán jellegű” viselkedésként), mint a szimbolikus pusztulásának bevégezése, *mint a jelen minden emlékének bezárása*.

Összegezzünk. A metalepszis problematikussá teszi Del Giudice elbeszélésében a felvilágosodás kori múlt jelenlétének uralmát, amennyiben ez visszatér a narratív eljárás beszédmódjában, legelőször is azért, hogy megállapítsa a síremlék mindjárt kezdetben egy hasadék által jelzett, önmagától való elválasztottságát – történeti és misztikus – többidejűsége révén, amelynek retrospektív módon tanúja. Egy külső nézőpontból a reprezentáció megjelenítése térben és időben a lineáris, homogén időbeli folyamatként felfogott történelem elfogadhatatlanságát hangsúlyozza. A történeti valóságot kétségtelenül nem hazudtolja meg, figyelembe veszi a halál, a halottak élőkhöz viszonyított helyével való szimbolikus kapcsolat működését, olyan mint a monumentális arányú temető, mégis egyszerű bemutatása múltja és jelene számára annak az egyszerűsítésnek, amely a tényleges történet testet öltésében meghatározza a domináns időbeliséget. Fuga temetője a történelem célelvűségéről beszél, és retrospektív módon ennek ellenkezőjéről, vagyis még arról, hogy ez a célelvűség legelőször is a jelenen, mint a múlt feledésén alapul, és a narrátor metaleptikus beszédmódja nem tesz egyebet, mint megvilágítja magának a jelennek a szétválasztását, „magába a jelen jelenlétébe bérja vagy feltárja a különbséget [...] s ezzel együtt a reprezentációban való megismételhetőségét [...]”²³

A „közbeeső” diegézis újra létrehozza a cselekvés önmagával való nem-egybeesését, de ezúttal a feltétlen erőszak gesztusához képest; rejtélyessé teszi a másik, és így önmaga „elértéktelenedésének” mozzanatát a gyilkosságban, egészen az antropológiai szempontból több mint problematikus deszimbolizációig. A halálos ítélet nem esik egybe önmagával, nem igazol semmilyen jelent, a jelen semmilyen *emlékét*, amikor kimondják a nápolyi dalok idegen prizmáján át! A retorikus tét világos: az olvasó számára problematikussá tett kérdésekre adott válasz a *mánia*.

Tarthatunk tőle, hogy a metalepszisről mint „technikai kérdés”-ről való eszmecsere másfelől csupán *hűszévényi* visszatekintést nyújt megfelelően a „narratológiai eszközök tárházának”. Elgondolkodtam arról, hogy tágabb értelemben vajon a metalepszis mint egy mű olvasásáról leválasztott időbeliség nem ugyanaz a rendszer-e, amelynek a működése meghatározhatja a mai irodalom tétjét, mert a metalepszis a fikció önmagával való időbeli szétválasztóin és összeillesztőin alapul, vagyis ténylegesen egy *reprezentáció anakronizmusként való megjelenítésén*.

Nekifoghatnék e gondolatok intertextualitás szempontú átültetéséhez a *Felvonások között*²⁴ (Virginia Woolf), a *Les Georgiques* (Claude Simon) és más alkotások e példáján, amely elvezethetne az olyan mű eszméje körüli szintézis felé,

²³ Jacques DERRIDA, *Mémoire Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, Budapest, Jászöveg Műhely, 1998, 76.

²⁴ Virginia WOOLF, *Felvonások között*, ford. Tandori Dezső, Bp., Európa, 2005.

amely az időbeli reprezentációk „szigetcsoportszerű” megtörésének, szétforgácsolásának a helye... Nekifoghatnék annak, hogy e gondolatokat az elrendezések más alakzatai felől értelmezsem, elsősorban az ironia és az allegória, de alapvetően egy benjamin szempontra, az idézet felől. Valójában a metalepszis az alkotás heterogén, sokszoros időbeli összetételét tükrözi, amikor a történeti idő többé nem rögzített alakzatban tükröződik vissza: ez az idő még a miénk. Az instabilitás így megingathatja a múlt reprezentációját és a reprezentáció múltját, megszüntetve kétségtelenül saját stabilitását, egy tér-idő homogén képét, amelyet ez a reprezentáció metaforizálhatott, sőt megjeleníthetett, ám más időben (ugyanabban, amelyik a klasszikus episztemét rendezi).

Itt az idő, hogy újra eszünkbe jusson: e rendszer retorikai természete, mivel elvégre a metalepszis benne van Fontanier szótárában. Kétségtelenül nem ártatlan dolog, amit a „klasszikusok” – ahogyan Gérard Genette nevezte őket, amikor ennek a folyamatnak a történeti definícióját adta – a „szerzői metalepszis”-ről mondtak: a metalepszis alárendeltje a „szerző-demiurgosz” által gyakorolt manipulációnak. Ám amikor a metalepszis, az egyik-másik heterogén idő sokféleségének fölmutatása érdekében, a saját tér-idő kontextualizációjaként az elbeszélés historizációjának elemein nyugszik, számomra kevésbé tűnik a meggyőzés óhajának, mint inkább egy retorikus rendszer központi eleme építésének, amely igyekszik hangsúlyozni a múlttal és a jelennel való kapcsolatunk komplexitását egyik-másik relatív és belső anakronizmusuk által. És ha ez az anakronizmus volt, van, és fogadni lehet, hogy lesz... Benjamin, Ricœur megnyugodhatnak, hogy az elmesélés művészete – a *másként mesélniről* van szó – nem tűnik el!

A metalepszis mint hiszterézis Del Guidicénél nem egy egynemű történeti folyamat kontinuitásába helyez minket, hanem egy történet élé/bele, amely nem történetekben, hanem képekben bomlik föl. Vagyis, zárjuk sorainkat Georges Didi-Huberman szavaival:

E látomás tulajdonképpeni dialektikus aspektusa azon a tényen múlik, hogy a képből lévő idősokk felszabadítja magának az időnek minden módozatát [...] a dolgok eredetétől hanyatlásukig.^{25*}

Fordította: Dian Viktória

²⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *i.m.*, 118.

* Az eredeti szöveg forrása: Philippe DAROS, *Effets de cadre et anachronie de la représentation*, in *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, ed. John PIER, Jean-Marie SCHAEFFER, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, 311–322.

DIAN VIKTÓRIA

Hasonlóság és öntükrözés

A mise en abyme André Gide fiatalkori műveiben

André Gide jelentős kritikai tevékenységet folytatott, tőle ered a *mise en abyme* fogalmának első meghatározása is, amelyet egy sajátos címerpajzsdíszítés analógiájára dolgozott ki, saját művei, klasszikus festészeti eljárások és ismert irodalmi alkotások példáival alátámasztva. Az írói módszer egy bennefoglalt és egy bennefoglaló rész közötti kapcsolaton alapul, struktúrájukat a hasonlóság és az ismétlés elve határozza meg. Az eljárás azonban korántsem ennyire világosan körvonalazható, tekintve Gide definíciójának pontatlanságait, a vizuális és a verbális „térfelek” közötti bizonyos fokú átjárhatatlanságot, és nem utolsósorban a *mise en abyme* kritikai utóéletét, amely során a fogalom használata igencsak elszakadt a gide-i meghatározástól.

Dolgozatomban nem törekszem a *mise en abyme* elméleti és történeti rendszerezésére, narratológiai, ismeretelméleti vagy strukturalista szempontú körüljárására, helyettük csupán a fogalom megjelenésére és az írói eljárás első, tudatos alkalmazásának vizsgálatára szorítkoznék. Tanulmányom első részében a *mise en abyme* definíciójának alaposabb analízisét kísérem meg a fogalom későbbi értelmezései felől, majd pedig megpróbálom nyomon követni az írói módszer tényleges alkalmazását André Gide három fiatalkori művében, amelyek egymásra épülve, az öntükrözés különböző szintjein valósítják meg a *mise en abyme* elvét. Ezek az alkotások igazolhatják a heraldikai ábrázolás és az írói módszer közötti párhuzamot, mert bennük egyetlen textuális tükrözés reflexiója duplázza meg a szöveg bizonyos aspektusát. Míg a *Le Traité du Narcisse*-ben a megkettőzés egy elméleti-tematikai szinten valósul meg, addig a *La Tentative amoureuse*-ben az író és műve közötti viszony, a *Paludes*-ben a „mű a műben” szerkezet alanya hozza létre a duplázás tárgyát. Ha Gide kései regénye, *A pénzhamisítók* felől nézzük a *mise en abyme* alakzatát, akkor láthatjuk, hogy a heraldikai ábrázolással való összevetés már nem kielégítő, mert a szöveget belső tükrök sorozata szervezi.

A definíció

A *mise en abyme* kifejezés André Gide naplójának egyik 1893-as bejegyzéséből származik:

Meglehetősen kedvelem, amikor egy műalkotásban még a szereplők viszonylataira is áttéve megtalálható a műalkotás tárgya [sujet]. Semmi sem világítja meg, vagy építi fel biztosabban az együttes arányokat. Így Memling vagy Quentin Metsys bizonyos festményein egy kis sötét, domború tükör a saját módján tükrözi vissza a szobabelsőt, ahol a festett jelenet játszódik. Így (még is egy kissé másképp) Velázquez *Las Meninas* című képén. Végül az irodalom terén, a vígjáték jelenete a *Hamlet*ben; és hasonlóan sok más színdarabban. A *Wilhelm Meister*ben a bábszínházi és a kastélybeli ünnepségek jelenetei. Az *Usher ház végében* a Rodericknek tartott felolvasás stb. A példák egyike sem egészen pontos. Sokkal pontosabb és helyesebb lenne, amire a *Jegyzeteim*ben, a *Narcissus*ban és a *Tentative*-ban törekedtem: az olyan címerpajzsokhoz való hasonlítás, amelyek esetében az első címerbe egy másodikat is „mélyesztenek” [en abyme].¹

A főnti meghatározás egy összehasonlítás alapján fogalmazza meg a *mise en abyme* írói módszerének lényegét, de nem teljesen egyértelműen. A bekezdés eleje – a műalkotás „sujet”-jének áttétele a szereplők viszonylataira – Gide egy korai művére, a *La Tentative amoureuse*-re vonatkozhat, amelyet 1893 szeptemberében fejezett be. Ebben a művében a könyv és írója közötti kölcsönhatás témája – valóban a szereplők viszonylataira vonatkoztatva – több narratív szinten jelen van. Mieke Bal² hívja föl a figyelmet a „sujet” szó többértelműségére; egyrészt utalhat a formalista „téma/tárgy” fogalmaira, de éppúgy az elbeszélés grammatikai alnyára is. Gide meghatározása itt valóban kettős értelemmel bír, amennyiben művei többségének – ahogyan a *Tentative*-nak is – témája az író és műve közötti kölcsönhatás, amelyet az író-narrátor és a szereplők narratív szintjei közötti átjárás segítségével ábrázol.

A meghatározás az írói eljárás és a címerpajzs díszítése közötti analógiával zárul. Lucien Dällenbach³ szerint Gide meghatározása körkörös struktúrájú, mert

¹ „J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire et n’établit plus sûrement les proposition de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la scène où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Velasqueze (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fêtes au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse*, et dans la *Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre au second » en abyme«.” Andé GIDE, *Journal I*, 1889–1939, Párizs, 1955.

² Mieke BAL, *Mise en abyme et iconicité*, in *Littérature*, 29, 1978.

³ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Párizs, Seuil, 1977. (Angol fordítása: *The Mirror in the Text*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 8.)

a kezdete implicit módon foglalkozik a *mise en abyme* fogalmával, a vége pedig explicit módon. Jean Ricardou pedig Victor Hugo Shakespeare-tanulmányából idéz,⁴ amelyben a francia író kifejti, hogy Shakespeare darabjai, a *Machbet* és a *Rómeó és Júlia* kivételével, egytől egyig a „mű a műben” szerkezetet követik. Ricardou reminiszcenciaként fogja föl, hogy Gide művészeti példáit is ugyanaz az „ainsi” határozószó vezeti be, mint a felhozott példákat Hugo tanulmányában.

Gide meghatározásával kapcsolatban kérdéses, hogy képzőművészeti és irodalmi példái mennyiben illusztrálják a heraldikai ábrázolást. „A példák egyike sem egészen pontos” mondata új megvilágításba helyezi az addigi felsorolást, így a felhozott példák összehasonlásának szándéka rajzolódik ki a definícióból. A példák mindegyike másként kapcsolódhat az analógiához. Hogyan határozhatnánk meg mégis a *mise en abyme* eljárása és a heraldikai ábrázolás közötti kapcsolat jellegét?

Lucien Dällenbach Gide szenvedélyét a heraldika művészete iránt a *Narcissus* megírásának korszakában Paul Valéryhez írott egyik leveléből (1891. november 15.) mutatja ki,⁵ amelyben az író arról számol be, hogy a címertant tanulmányozza nagy lelkesedéssel és csodálattal. A címertani ábrázolás és a *mise en abyme* közötti párhuzam azonban nem mindenki szerint egyértelmű. Jean Ricardou⁶ hivatkozik Bruce Morrissette megjegyzésére (*Comparative Literature Studies*, 8:2), amely szerint Gide összehasonlítása pontatlan, mert a heraldikában egy belső címer sosem képe annak a címernek, amely azt magában foglalja. Ezzel szemben Daniel Moutote⁷ Gourdon de Genouillac *L'art Héraldique* című munkájára (Quantin, 1889: 25) utal, amikor egy arany és ezüst díszítésű pajzsot ír le, amelynek közepébe egy ezüst címerpajzs van mélyesztve. Gide álláspontjának igazolásaképp egyéb címertani munkákra is hivatkozhatunk (A. DE FORAS, *Le Blason, dictionnaire et remarques* Grenoble, 1883 vagy *Chambers Cyclopaedia Supplement*, 1753; Charles NORTON ELVIN: *Dictionary of Heraldry*, London, 1889), amelyekben az „abyme” egyfajta terminus technikusként a címerpajzs közepét jelöli. Ha egy figura „en abyme” van belekomponálva egy másik címerpajzs közepébe, akkor semmivel sem érintkezik. Lucien Dällenbach ezért struktúráként határozza meg a *mise en abyme* fogalmát; bármilyen aspektus lehet, amely hasonlóságot mutat az őt magába záró alkotással. Moshe Ron⁸ hívja föl arra a figyelmet, hogy az ilyen heraldikai ábrázolás pusztán ismétlést rejt csupán magában, nem pedig reflexiót. A *mise en abyme* használatának további történetéhez tartozik az a kérdés, hogy ez a hasonlóságra épülő kapcsolat, amely a heraldikai analógia alapján a bennefoglalt és a bennefoglaló között fedezhető fel, hogyan alakult át reflexióvá.

⁴ RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Párizs, Seuil, 1990, 61.

⁵ DÄLLENBACH, *i.m.*, 189.

⁶ Jean RICARDOU, *i.m.*, 61–62.

⁷ Daniel MOUTOTE, *Égotisme français moderne*, SEDES, 1980, 302.

⁸ Moshe RON, *The Restricted Abyss*, in *Poetics Today* (8), 1987/2, 419.

A hasonlóságtól a reflexióig

Lucien Dällenbach elemzi,⁹ hogyan alakul át a *mise en abyme* fogalmának használata az 1950-es évek francia irodalomelméletében. Két felhozott példája C. E. Magny *Histoire du roman français depuis 1918* (Paris, Seuil, 1950) és P. Lafille *André Gide romancier* (Paris, Hachette, 1954) című művei. Magny Huxley *Pont és ellentpont* című regényét állítja párhuzamba *A pénzhamisítók*kal és a *Paludes*-del, a *mise en abyme* terminusát pedig metafizikai jelentéssel tölti meg, amennyiben fölérősíti a görög eredetű „abyss” kifejezésének a matematikai végtelenség, a paralel tükörök végtelen sorozata és az örvénylés konnotációit. Magny ezenkívül bevezeti a fogalom hármasszortozását, és megkülönbözteti egymástól az egyszerű, a végtelen és az ellentmondó reflexió típusait. Dällenbach szerint nem egyértelmű, hogy megértsük, miért is kell ez a hármasszortozás, hiszen *A pénzhamisítók* mindhárom kategóriába beletartozik. Lafille ugyanakkor összemosza ezeket a kategóriákat és *A pénzhamisítók*at összetettebb vizsgálat tárgyává teszi. Dällenbach Magny és Lafille példáin keresztül igyekszik bemutatni, ahogyan a *mise en abyme* értelmezése egyre homályosabbá és problematikusabbá válik.

Gide képzőművészeti példáinak vizsgálata és a kritikai örökség összegzése arra ösztönzi Dällenbachot, hogy a *mise en abyme* és a tükörkép között felcserélhetőséget keressen:

[...] a *mise en abyme* bármely belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét egyszerű, ismételt vagy megtévesztő (vagy paradox) megkettőzés révén.¹⁰

A reflexió természete alapján tipologizált eseteiben az egyszerű megkettőzés olyan szekvencia, amely az őt magában foglaló munkához hasonlóság által kapcsolódik. A végtelen megkettőzés az egyszerű megkettőzés szekvenciájának végtelen visszacsatolása. A megtévesztő vagy paradox megkettőzés során pedig feltételezhető a bennefoglaltság. Dällenbach rendszerében a hasonlóság helyét cseréli a tükörkép tükröződésével.

A „textuális tükör” kapcsán vissza lehetne utalni Gide képzőművészeti példáira; Van Eyck, Memling, Metsys vagy Velázquez tükreire. Ezek részben reflektálnak a szobabelsőre, amelyekben a festés eseménye helyet kap. A létrehozott megkettőződés kicsavart jellegű, vagy legalábbis a jobb és a bal oldal felcserélődik. Dällenbach szerint az ilyen kép legnagyobb vonzereje a keresett optikai illúzió, amely azon alapul, hogy fiktív módon behozza a külsőt a képbe. A tükör által szolgáltatott reflexió így teljessé teszi a látványt, vagyis totalizál. Mieke Bal¹¹

⁹ DÄLLENBACH, *i.m.*, 20–26.

¹⁰ „[...] a *mise en abyme* is any internal mirror that reflects the whole of the narrative by simple, repeated or specious (or paradoxical) duplication.” DÄLLENBACH, *i.m.*, 36.

¹¹ MIEKE BAL, *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 57–61.

korrigálja Dällenbach gondolatmenetét, amikor kifejti, hogy helytelen túlhangsúlyozni az analógiát a grafikai ábrázolással, mert a festészethez képest a nyelvben a *mise en abyme* egy kevésbé ideális formában jelenik meg. Amit belerakunk az öntükrözés perspektívájába, az nem egy kép totalitása, csak egy része a szövegnek, vagy bizonyos aspektusa. Dällenbach és Bal megközelítései további kérdéseket vetnek föl, többek között azt, hogy mi az, ami egy szövegben tükröz.

Belső tükör

A *mise en abyme*-ot a kritika általában az önreflexió egyik változataként tartja számon, „amikor a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, azt világítja meg vagy azt értelmezi, kis tükör, gyakran észrevehetetlen, amely mintegy »befelé« tükröz”.¹² Hogyan lehet elkülöníteni a szövegnek ezt a „részletét”? Mekkora? Hogyan különböztethető meg közvetlen szomszédaitól egy szintagmatikus láncolatban?

André Gide definíciójában a heraldikai analógia kapcsán a bennefoglalt és a bennefoglalt elem között hasonlósági viszonyt állapítottunk meg, struktúrájuk az ismétlésen alapul. Moshe Ron több példát is fölhoz arra, hogy a bennefoglalt szöveg része rendszerint kisebb, mint a szöveg egésze, amelyet tükröz, s ezért a köztük lévő kapcsolat szinekdoché értékű. Ennek leggyakrabban említett példája Poe *Az Usher ház vége* című novellájában fölolvastott műrészlet. Balzac *Sarrazine*-ja már kevésbé releváns példa, mert itt a két narratív szint kiterjedése közel ugyanakkora. Jacques Derrida Poe *Az ellopott levél* című novellája kapcsán a cím *mise en abyme*-járól ír,¹³ gyakran pedig a kerettörténet kerül analogikus kapcsolatba a főcselekménnyel. A heraldikában a bennefoglalt alakzat mindig kisebb, és egyenlő arányú távolságra van a bennefoglalt címerpajzs szegélyétől. Az irodalmi szövegben ezzel szemben nem pusztán mennyiségi kérdéssről van szó, hanem arról, hogy a szöveg egy eleme fölruházódhat a sűrítésnek vagy egyfajta általánosabb jelentésnek az erejével, a tükrözés szerepének felismerése által.

Dällenbach a reflexivitásnak három változatát különbözteti meg Gérard Genette (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 202) gondolataiból kiindulva. A metanarratív reflexió tükrözi az elbeszélést, de úgy, hogy megszakítja a diegézist, vagy más módon variálja a diszkurzust (időviszonyok váltásai vagy a grammatikai alany fölcserélése). Mieke Bal egyenesen a *mise en abyme* minden esetében a diegézis megszakítását vagy fokalizációváltást tételez fel.¹⁴ A metadiegetikus reflexiónak ezzel szemben nem célja, hogy függetlenítse magát az elsődleges narráció elbeszélői kontrollja alól és elutasítsa az alternatív narrátor alkalmazását, így olyan

¹² KÁLMÁN C. György, *Te rongyos [elm]élet!*, Bp., Balassi, 1998, 37.

¹³ Jacques DERRIDA, *Az igazság postása*, in *Testes könyv II*, szerk. Kis Attila Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, Szeged, JATE, Irodalomelméleti csoport, 1997, 41–140.

¹⁴ Moshe RON, *i.m.*, 428.

reflexív betoldások révén is tükrözhet, mint a függő beszéd, álmok, vizuális vagy auditív ábrázolások. Az interdiegetikus reflexió nem cseréli föl sem a narratív cselekvőt, de a diegetikus folytonosságot sem szakítja meg, és mindig az elsődleges narrációtól függ. Ezek szerint a *mise en abyme* eljárásában a tükröző rész ugyanazon, vagy egy alacsonyabb diegetikus szinten helyezkedik el, mint a szöveg egésze, amelyet tükröz.¹⁵

Tehát a *mise en abyme* működése egy szövegben többféle módon érhető tetten; egyrészt a narratív struktúrában a narratív szintek közötti átvágás, vagy az időviszonyok variálódása jelezheti, de nem feltétlenül. A bennefoglalt rész talán kisebb, mint a szöveg, amelyet tükröz, de ez sem tekinthető kritériumnak. Jean Ricardou a francia újregény műveivel kapcsolatban írja a *mise en abyme*-ről: „minden *mise en abyme* ellentmond az őt tartalmazó szöveg globális működésének”.¹⁶ Szerinte az eljárás az elbeszélés metonimikus egységét igyekszik megtörni azzal, hogy metaforikus rétegződést hoz létre a szövegben. A *mise en abyme* működésében Ricardou egy ellentétező játékot lát, amely szétbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat. Így a *mise en abyme* általános funkciója egy ellentétező, dialektikus játék lenne, amely a befogadói aktivitás függvénye is.

Ugyanakkor érdemes néhány szót ejteni a *mise en abyme* és a *metalepszis* közötti párhuzamról, amelyre Dorrit Cohn hívta föl a figyelmet.¹⁷ Mindkét alakzat ugyanis csupán akkor létezhet, ha legalább két narratív szinten játszódó történetről van szó. Cohn fontosnak tartja a különbségtevést a két eljárás között, mert Genette óta, aki *Az elbeszélő diszkurzus*ban egy Borges-idézet kapcsán azonosította a *mise en abyme* és a belső *metalepszis* által kiváltott hatást, sokan összemossák e két fogalmat (M. Scheffel, L. Dällenbach, W. Nelles bizonyos munkáira utal). Cohn hangsúlyozza a különbséget: a *metalepszissel* ellentétben a *mise en abyme* azt az érzést keltheti, hogy mi is fiktív lények végtelen sorába tartozunk. Mindkét írói eljárás tanácstalanságot, szorongást, szédülést vált ki az olvasóból. A fikció eszközeivel hívják föl a figyelmet egy zavarba ejtő tapasztalatra, amelynek ereje az ember elemi szorongásaiból táplálkozik.

André Gide fiataalkori írásairól

Mivel André Gide „pontosabb és helyesebb” példaként saját műveire hivatkozik, magától értetődő szempontként vetődik fel annak a vizsgálata, hogy ezek a művek valóban igazolják-e az írói módszer és a heraldikai ábrázolás közötti analógiát,

¹⁵ Moshe RON, *i.m.*, 429.

¹⁶ „toute *mise en abyme* contredit le fonctionnement global du text qui la contient”. Jean RICARDOU, *i.m.*, 83.

¹⁷ Dorrit COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, Z. Varga Zoltán fordítása (magyar megjelenése folyamatban). Az előadás elhangzott a Colloque International *La métalepse, aujourd’hui* című konferencián. Institut Goethe, Párizs, 2002. november 29–30.

amely a hasonlóságon és az ismétlésen alapul. Gide fiatalkori írásai közül a *Le Traité du Narcisse*, a *La Tentative amoureuse* és a *Paludes* című műveket választom vizsgálatom tárgyául, mert ezek az írások egymásra épülve egyfajta fejlődést mutatnak az öntükröző eljárások alkalmazásában. A monográfiák és a tanulmánykötetek Gide szépirodalmi műveinek megítélésekor általában az életrajzi alapú megközelítést választják, és ezeket a fiatalkori műveket „az alkotásban való feloldódásként”, „menekülésként” vagy a „gyógyulás eszközeként” értékelik.¹⁸ Általában Gide szépirodalmi műveinek markáns jegyeként határozzák meg az alkotás problémakörének az irodalmi szövegbe való beépítését. Daniel Moutote és Victor Žmegač az egész életművet felölelő jelenségnek látja az öntükröző eljárások alkalmazását. Žmegač¹⁹ *A pénzhamisítók*at teljes egészében metaregénynek tekinti, Gide műveit pedig az irodalmi alkotás és különösképp az elbeszélés kritikáiként fogja föl. Valóban, Gide egyik saját naplóbejegyzése szerint minden könyvét ironikus és kritikai műnek tartja,²⁰ a *Paludes* második kiadásának előszava szerint (Mercure de France, 1897) pedig esztétikai igénye, hogy egy könyv önmagába rejtve hordozza saját cáfolatát:

Azt is kedvelem, amikor a könyv önmagába rejtve saját cáfolatát hordozza, és nem telepszik rá a gondolatra, különben féltő, hogy észrevehetetlen maradna a másik arca. Szeretem, amikor tagadást, önmaga érvénytelenítését hordozza magában. Zárt legyen. Ne lehessen, csak teljesen megszüntetni, hogy ne hagyjon maga után törmeléket, se hamut. Olyan legyen, mint a tökéletes kémiai vegyületek, kötőanyagok, ekvipotenciák lerakódásai, amelyek egyensúlyban és nyugalomban tartják magukat, de úgy, mint egy lobbanékony szikra, amely legalább a szemünk láttára képes azonnal illanó eltűnéssé, finom gázzá átalakulni, és megszűnni.²¹

¹⁸ Az első alkotói korszak művei az alkotói szabadságot állítanak szembe a családi szigorral, s így Gide írásaiban a menekülést és az állandó betegeskedések ellenszerét fedeznék föl (Daniel MOUTOTE, *Egotisme français moderne*, SEDES Paris, 1980 vagy George D. PAINTER, *André Gide*, Mercure de France, 1968.). Egy másik életrajzi alapú felosztás szerint Gide két késői regényében az alkotás problémaköre kerül előtérbe. *A Vatikán pincéi* és *A pénzhamisítók* az öntükröző esztétika jegyében születtek. Előzményükként foghatók fel Gide bizonyos fiatalkori művei – *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Traité du Narcisse*, *La Tentative amoureuse* –, amelyek a tükör és a tükrözés motívumát bontják ki, s ez sajátos eljárássá válik a *Paludes* című műben is. (Csűrös Klára, *André Gide*, in *A francia irodalom a 20. században*, Gondolat, Bp., 1974 és KISS Ernő, *Tanulmányok André Gide-ről*, Miskolc, 1944.)

¹⁹ Viktor ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika*, in *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996.

²⁰ Claude MARTIN, *Gide*, Párizs, Seuil, 1963.

²¹ „J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même; qu'il soit un tout si clos qu'on ne puisse le supprimer que tout entier, qu'il ne laisse après lui pas de déchets, de résidus, pas de cendres, soit comme ces composi-

Az idézet alapján a Gide fiatalkori művei kapcsán emlegetett ellentétező, dialektikus játék, amely Ricardou szerint alapvető funkciója a *mise en abyme*-nak, indokoltan fonódik egybe Gide esztétikai nézeteivel.

Az első prózai műveit André Gide nem nevezte regénynek, hanem a *sotie*, a *récit* és a *traité* műfajába sorolta. A *sotie*-t marionettbábuk játékból eredezteti. Ebben a bolondjátékban a groteszk firtor fölénye érvényesül anélkül, hogy felelősségre vonhatnánk az elbeszélőt, akit folyton szem elől tévesztünk piruettjei és iróniája miatt.²² Ez jellemzi *A Vatikán pincéi*, a *Rosszul leláncolt Prométheusz* és a *Paludes* című műveket. A *récit* Gide-nél a tradicionális regényformát jelenti, az én-narrációban elbeszélte történetet. Gide saját művei közül ide sorolja a *L'Immoraliste*, a *Porte étroite*, az *Isabelle* és a *Simphonie pastorale* című műveit. Rövidebb terjedelmű elbeszéléseit Gide *traité*nek, azaz értekezésnek nevezte. A sorozat a *Traité des Dioscures ou Castor et Pollux* címet viselte, de első gyűjteményes kiadásuk a *Le Retour de l'enfant prodigue* címen, 1922-ben, Párizsban jelent meg. Közéjük tartoznak a *Le Traité du Narcisse*, a *La Tentative amoureuse*, a *Philoktétész*, a *Tékozló fiú visszatérése*, az *El Hadj* és a *Bétchabé* című művek, de alcíme alapján a *Paludes* is (*Traité de la contingence*).

Gide egyetlen regényének *A pénzhamisítók*at tartotta, s szerinte a regény műfajának igényt kell tartania a komplexitásra.²³ Benne a regényes és az elméleti szál együtt fut; a cselekmény mellett a főhősnek a „tisza regény” (*roman pur*) megírására tett erőfeszítéseit is nyomom követhetjük. Gide esztétikájában a „tisza regény” elmélete a regény mimézistől való eltávolításának kísérlete. Édouard naplója, amely regény a regényben, csaknem ugyanolyan terjedelmű, mint az azt magában foglaló regény. Édouard készülő művében a gondolatok polifóniáját, sokszólamúságát megvalósító „tisza regény” megírására törekszik, melynek címe: *A pénzhamisítók*. A címazonosságnak köszönhetően úgy tűnhet, hogy Édouard azonosítható lenne az elbeszélővel, s mintha a regény megírása együtt keletkezne Édouard naplójával. A reflexió alapja, hogy Édouard naplója be van ékelve a szövegbe, s így felidézi a heraldikai ábrázolást. Ám itt a bennefoglalt címerábrázolás alakzatát tükrök sora váltja fel. Itt már nem egyetlen tükrőről van szó, amelynek reflexiója arra a szobára korlátozódik, amelyben a festő fest. Ugyanis a regényben ugyanaz a szereplő mindig más megvilágításba kerül, s így a textuális tükrök két alapvető funkciója valósul meg: a fókuszálás és a kémlelés:²⁴ a szereplők mesélik el az eseményeket, és így minden tényt különböző lencséken keresztül látunk. Ez a

tions chimiques, agglomérats, juxtapositions d'équi-potences si parfaites qu'elles se maintiennent en équilibre et tranquilles, mais qu'une plus fervente étincelle va pouvoir à l'instant réduire, supprimer, au moins pour nos yeux, en une disparation volatile, en gaz subtil.” *Romans d'André Gide*, Gallimard, 1998, 1479.

²² Daniel MOUTOTE, *i.m.*, 304.

²³ Claude MARTIN, *i.m.*, 148–149.

²⁴ DÄLLENBACH, *i.m.*, 35.

többszörös perspektíva, amely magában foglalja Édouard naplóját, fókuszba gyűjtő, összpontosító minőséget biztosít neki azáltal, hogy az egyik szereplő szemszögének nagyobb fontosságot tulajdonít, mint a többiekének. A továbbiakban vizsgálandó három mű a reflexivitás különböző szintjein készíti elő Gide kései művét, a tükörök sorozatát alkalmazó regényt, *A pénzhamisítókat*.

Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole (1891)

Nárcisszusz történetének első teljes változata Ovidiustól maradt ránk az *Átváltozások* 3. könyvében. A *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole* (Értekezés Nárcisszuszról. Szimbólumelmélet) első bekezdése a mítosz újramondását, a parafrázis szükségességét hangsúlyozza:

Ismerik a történetet. Ennek ellenére megint elmondjuk. Minden dolgot elmondtak már, de mivel az emberek nem hallják meg, folyton újra kell kezdeni.²⁵

A szövegben a szemlélődő Nárcisszusz mítosza Ádám kiűzetésének mítoszával szövődik egybe. Ádám ősbűne ugyanaz lenne, mint Nárcisszuszé; untatja őket az örökös szemlélődés, és az, hogy nem tudják önmagukat megkülönböztetni a világ többi dolgától. Nárcisszusz tükörré vágyik, Ádám a paradicsomi harmónia megtörésére. Hogy rabságának véget vessen, Ádám letöri az Éden középpontjában álló fa kis ágacskáját. A fa meggyalázása hatalmas vihart gerjeszt, és pusztulást hoz. Ettől fogva költők és próféták kutatják az elveszett Éden emlékeit. A mítosz újramesélője, vagyis az elbeszélő külön fejezetet szentel a költői feladatnak, amely szerint a költő ájtatosan szemlélődik, szimbólumokkal foglalkozik és a dolgok mélyére hatol. Lábjegyzet részletezi a szimbólum elméletére vonatkozó fejtegetéseket. Mítoszparafrázis, művészetelméleti értekezés, dialógus – a szöveg különböző részei egy egységes szimbólum-felfogássá formálódnak.

A *mise en abyme* és a szimbólum egyaránt kételemű.²⁶ Míg a szimbólumnál az elsődleges, szó szerinti jelentés egyszerre rejti és fedi el a másodlagos figuratív jelentést, addig a *mise en abyme* azonosítása a szöveg ismeretét feltételezi. A szöveg egy aspektusának, esetleg részletének elsődleges jelentése kijelöli az analógiát, de a kapcsolatot az olvasónak kell dekódolni. Ez a dekódolás függ az egész narratíva előrehaladó hasonulásától, másrészt a dekódoló képességtől is, amely létrehozza a szükséges behelyettesítéseket, továbbhaladva egyik „regiszterről” a másikra.

²⁵ *Romans d'André Gide* 3.: „Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer.”

²⁶ DÄLLENBACH, *i.m.*, 44–45.

A *Le Traité du Narcisse* egy szimbólumelmélet, amelyben több gondolati párhuzam fedezhető föl Mallarmé szimbólumfelfogásával.²⁷ Mallarmé nyelvi purizmusról, illetve a költői nyelv eszményi szeplőtelenességéről szóló elmélete köszön vissza a Nárcisszusról szóló értekezésben, melyben az irodalmi alkotás a Paracidsomhoz hasonló:

[...] ahol a szó mérge nem szorítja ki a Gondolatot –, ahol a pontos és ütemes mondatok, nemcsak a szimbólumok, hanem a tiszta szimbólumok is, ahol a szavak áttetszővé és kinyilatkoztatóvá válnak.²⁸

A Misztérium Könyvének gondolata is rokonságot mutat Mallarmé „Egyetlen Könyv” fogalmával, vagyis azzal a gondolattal, hogy egyetlen tökéletes mű létezik, amelynek feladata a világegyetemben uralkodó isteni rend manifestálása. E tökéletes mű nyelve megfejtethetetlen, mágikus és talányos.²⁹ Gide művében a Misztérium Könyve, amelyben a megismerendő igazság olvasható, az Éden közepén álló Fához támaszkodik. A bűnbeesés után költők és próféták feladata, hogy összegyűjtsék a felejthetetlen könyv széttépett lapjait. A lábjegyzet szerint minden szimbólumnak nevezhető, ami a világban megjelenik:

Az Igazságok a Formák-Szimbólumok mögött laknak. Minden Jelenség egy Igazság Szimbóluma. Egyetlen feladata, hogy az Igazságot kifejezze. Egyetlen vétké: többre becsüli magát.³⁰

Gide szemlélődő Nárcisszusa az idő folyójának tükrében a dolgok tükörképét látja csupán. Gadamer szerint a tükörkép természetében rejlő szándék a megmutatás és a megmutatott meg nem különbözésére irányul,³¹ mert Nárcisszus tükörképe elválaszthatatlan Nárcisszus jelenlététől. A tükörkép mégsem saját létét mutatja meg, mert valójában látszat, nincs saját léte. Nárcisszus hiába csókolná saját

²⁷ George D. PAINTER számol be arról (*André Gide, Mercure de France, 1968, 33–34*), hogy 1890 júniusában a montpellier-i egyetem hatszázéves fennállásának alkalmából rendezett ünnepségen ismerkedett meg Pierre Louÿs a város egyik ifjú költőjével, Paul Valéryvel, akihez Louÿs ajánlásával André Gide is ellátogatott. A látogatást levelezés követte, és Gide időleges elmélyülése Mallarmé és a szimbolisták költészetében.

²⁸ *Romans d'André Gide* 10.: „[...] où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée, – où les phrases rythmiques et sures, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles, se font transparentes et révélatrice.”

²⁹ *Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták esztétikai írásaiból*, szerk. MAÁR Judit, ÁDÁM Anikó, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995.

³⁰ *Romans d'André Gide* 8.: „Les Vérités demeurent derrière les Formes–Symboles. Tout Phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère.”

³¹ Hans-George GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 109–110.

tükörképét a vízben, megérti, hogy a látszatot nem birtokolhatja, be kell érnie a szemléléssel. A látszaton, a formákon túl nem jutó költő paradoxona olvasható ki a történetből, s az újramondott mítosz, az ismételt forma révén válik a szimbólumelmélet is önnön kritikájává. Így a Nárccisszuszról szóló értekezés tematikai-elméleti szinten valósítja meg a saját cáfolatát rejtő mű esztétikai elvárását.

La Tentative amoureuse (1893)

A *La Tentative amoureuse* (Szerelmi kísérlet) Gide negyedik műve, amelyet 1893 szeptemberében fejezett be, Francis Jammes-nak ajánlva. A második kiadásban (Le Mercure de France, 1899) szerepel az alcím: *Le Traité du Vain Désire* (Értekezés a hiábavaló vágyakozásról). Az író-narrátort, az Ajánlás szerzőjét egy álom gyötri a boldogságról, amelyet elérhetetlennek vél. Egyszer mégis megkísérli, hogy megragadja ezt a boldogságot: egy képzeletbeli nőnek (Madame) elmeséli Luc és Rachel szerelmi történetét. A két pár között a mese kezdetétől fogva bizonyos összejátszás figyelhető meg: Rachel és Madame, Luc és a narrátor alakjai rokoníthatóak egymással. Luc néha a történetmondó szerepét is magára ölti, meséibe saját szerelmi történetét ülteti át úgy, ahogyan a narrátor is teszi saját érzéseivel Luc és Rachel történetét elbeszélve. Az analógia alapja a két narrátor viszonya történeteikhez.

Gide naplójában 1893-ban kiegészítések találhatók a mű megírásának szándékaira vonatkozóan:

Egy dologra tett hatás sincs a cselekvő alanyra tett visszahatás nélkül. Ez a kölcsönösség az, amelyet meg akartam mutatni nemcsak másokkal, de az önmagával való kapcsolatában is.³²

Luc meséi előre sejtetik saját szerelmi történetének kimenetelét, s az analógia szerint ez a narrátor szívügyének sorsát is jelezhetné. A narrátor szomorúsága és a szerelmesek boldogsága között kontraszt figyelhető meg, de később ez megváltozik; Luc és Rachel unalma a narrátort is utoléri. Végül az író-narrátort az írás tevékenysége fölszabadítja a boldogság utáni balsorsú vágyakozás alól.

Az alkotó és alkotása közötti viszony az, ami a *mise en abyme* eljárása által létrehozott megkettőzés tárgya, ahogyan Gide naplójában is olvashatunk erről:

³² „Null action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer, non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même.” D. MOUTOTE, *i.m.*, 303.

A *Tentative amoureuse*-ben meg akartam mutatni a könyv hatását írójára az írás közben. Mivel kiszakadva belőlünk megváltoztat minket, és átalakítja életünk menetét.³³

Figyelemre méltó, hogy a mű mottója a fikció és a valóság határvonalára rákérdező klasszikus alkotásból, Calderón *Az élet egy álom* című művéből való. Az író és írása közötti kölcsönhatás a *Tentative amoureuse*-ben nem jut el addig, hogy az olvasót is belevonja a fikció és valóság fölcserélhetőségének játékába, ám a narrátor és hőse közötti nyilvánvaló analógia révén mégis e két világ kölcsönhatására kérdez rá.

A *mise en abyme*-ot itt a hasonló tárgyra vonatkozó cselekvések „ikerítése vagy duplázása”-ként³⁴ lehetne meghatározni. A végtelen visszacsatolás perspektívája akkor jönne létre, ha Luc meséi felszabadítanák, és vidámmá tennék mesélőjét, csakúgy, mint a narrátort Luc és saját történetének megírása. Mivel a másodlagos elbeszélői szinten ez a visszacsatolás nem történik meg, ezért csak egyetlen textuális tükör jelenlétét fedezhetjük föl a szövegben, amely az alkotó és alkotása közötti viszonyt kettőzi meg, s ez az eljárás valóban rokonítható a heraldikai ábrázolással.

Paludes (1895)

A *Paludes* (Mocsarak) szerzője, elbeszélője és szereplője által elbeszélte történetek alapján három narratív szintet különíthetünk el a szövegben. Az első narratív szintet az elbeszélő naptára jelöli ki. Agendájában két részre osztja a napok eseményeit: az aznapra tervezett programok és a megvalósítottak. Mikor összehasonlítja a listákat, aláhúzza azokat az eseményeket, amelyeket elmulasztott megtenni. Az év végén összegezné, hogy mi az, ami kimaradt egy év alatt, és ebből erkölcsi tanulságokat vonna le. A narrátor hét napot ír meg előre naptárában, ahogyan az általa elbeszélte történet is keddtől hétfőig tart. Így amikor az olvasó a szöveget olvassa, a narrátor által szerkesztett Agendát lapozgatja.

Az elbeszélés fejezetei szintén a megtervezett és az elvégzett cselekedetek alapján szerveződnek. Szerdán például nyomon követhető, hogy az elbeszélő az összes tervét teljesíti: ír Gustave-nak és Léonnak, elcsodálkozik azon, hogy nem kapott levelet Jules-től, gondolkodik Richard egyéniségéről, nyugtalanodik Angèle és Hubert miatt, ellátogat a Jardin des Plantes-ba, majd az estét Angèle-nál tölti. Hét nap alatt csak egyetlen istentiszteletet mulaszt el, de másnapi pótlását rögtön betervezi. Hétköznapi rituálék alkotják a narrátor életét: Hubert látogatá-

³³ „J’ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l’influence du livre sur celui qui l’écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie.” *Uo*, 303.

³⁴ DÄLLENBACH, *i. m.*, 18.

sai pontban hatkor, sétálások és elmélkedések, lefekvés előtti herbateakúrák. A szokások egyhangúságát szeretné megtörni azzal, hogy vasárnap elutazik barátjánál. A kirándulás azonban rosszul sikerül, s a kudarc szembesíti a narrátort azzal, hogy a monoton és nagy szenvedélyektől mentes élet morálját kell elfogadnia.

A narrátor közben beszámol arról, hogy *Paludes* című művén dolgozik, amely Tityre nyomorúságos, monoton életét beszéli el, aki egy tó körüli mocsárvilágban él, egyedül. Az iszap férgeit eszi, és mégis elégedett életével. Boldog, és nem akar ebből az állapotából kimozdulni, nem vágyik idegen világok után. A narrátor megjegyzése szerint Tityre figurája legalább hat alakban van jelen az elbeszélte történetben. Mind a hat szereplő sorsát az „elfogadás morálja” vezérli. A narrátor lenne az egyedüli, aki ezt az életideált elutasítaná. Az eszköze erre az írás, az alkotásban rejlő variációk megteremtése, amely a létezés gazdagságát jelenti számára. A szövegbe ékelődve dőlt betűvel szedett versek és szövegrészek olvashatóak, amelyek a narrátor szándéka szerint beilleszthetőek lesznek a *Paludes* című alkotásába. Története hőse Vergilius sosem utazó alakjáról kapta a nevét. A cím alapján (Tityre naplója, avagy Mocsarak) Tityre maga is első személyű elbeszélő a narratíva második szintjén, s dőlt betűs naplója akár meg is egyezhet a narrátor által írt *Paludes* című művel.

Itt a *mise en abyme* – hasonlóan a heraldikai ábrázoláshoz – az író alakjának megkettőződését hozza létre; az implicit szerző és a narrátor identitása az írás aktusában azonosnak tűnik. Gide művének címe ugyanaz, mint annak, amin a narrátor éppen dolgozik. A nyelvi „váltópédált” az első személyű megszólalás hordozza. A cím egyezése miatt jön létre a harmadlagos narratíva, megteremtve ezzel az egyetlen kontextust, amelyben a különböző „én”-ek kétértelműen variálódhatnak. Dällenbach szerint ebben a nyelvi sakkjátékban a személyes névmás fő funkciója, hogy a három narratív szint közötti összefüggés keresésére provokáljon. Amikor az elbeszélés harmadik személyben történik (például Tityre akváriumot vesz), ez distanciát jelöl, és meggátolja azt, hogy különböző narratív szinteken azonosítsuk az elbeszélést. A narrátor és a szerző az írás aktusában megkülönböztethetetlen. Az identitásuk közötti folytonos váltakozás aspektusa nagy játékteret biztosít a szöveg szerveződésének. A mű problematikus mondata – a Mocsarakat írom (*j'écris Paludes*) – ezt a játékteret használja ki, mert sosem lehet biztosan tudni, hogy a szerző vagy a narrátor *Paludes*-jében vagyunk-e. Az olvasó a szöveg „mocsarába” gázolva képtelen azonosítani, hogy éppen kinek a művét olvassa.

A textuális tükör itt a „mű a műben” szerkezet alanyának megkettőződését hozza létre. A bennefoglalt és a bennefoglaló szöveg terjedelme azonos; a narrátor *Agendája* és *Tityre Naplója* az alcím alapján azonosítható az implicit szerző *Paludes* című művével. Az analógia azonban kontextusfüggő, mert az implicit szerző és a narrátor soha nincsenek egyszerre jelen. Azonosításuk a kontextus által megengedett funkciójuk függvénye. A *Paludes* története végén a szöveg legfontosabb mondatainak mutatója található. Két kiemelt mondat alatt kipontozott sorok jelzik, hogy a szerző az olvasóra hagyja, mely gondolatokkal töltsé ki ezt a helyet. A regény folyamán több ilyen lehetősége van az olvasónak. A nyitott

szöveg felé való kezdeményezés fölveti annak a kérdését, hogy a *mise en abyme* alakzata mennyiben függ az olvasás módjától. A szöveg kontextusa által kínált lehetőségek közül melyik narrációs szinten érti a közlést az olvasó? Eldöntheti, hogy kinek a *Paludes*-jét olvassa. S ha az olvasó élvezi ezt a nyelvi sakkjátékot, akkor olyan mocsárvilág szippantja be, amelyből sosem talál kiutat. A szerkezet által kínált lehetőség egyértelmű, az olvasóra van bízva, hogy milyen mértékben száll bele a szöveg játékába.

A szerző és a narrátor azonosíthatósága teremti itt meg azt a nárcisztikus mintát, amely alapján Gide az írói tevékenységet ábrázolja: az író látni szeretné magát írás közben. Azonban csak minden mondat után láthatja magát, hiszen a látás vizuális tapasztalata a tükörben csak pillanatnyi, az írás cselekedetének érzékelése sosem lehet teljes, látvány és tevékenység reflexiói csak egymást követve léteznek. Ennek a diakronikus kényszernek az elfogadásán alapul a *Paludes*-ben Gide *mise en abyme* szerkesztési elve.³⁵

Mindhárom vizsgált mű témája: az író és alkotása közötti kapcsolat, a *Narcisse*-ben a költői feladat kijelölése, a *Tentative*-ben a mű és alkotója közötti kölcsönhatás, a *Paludes*-ben pedig az írói cselekvés tükröztetése határozza meg ezt a viszonyt. Az öntükröző eljárások a címerpajzsba foglalt ábrázolás mintájára a szöveg két eleme közötti hasonlóságon alapulnak, s a saját cáfolatát rejtő mű eszményét valósítják meg. Michel Butor szerint³⁶ a kritika és a felfedezés egyetlen tevékenység két oldala, és két műfajként áll egymással szemben. A „mű a műben” szerkezetet azok az alkotók kedvelik, akik maguk is vonzódnak a kritikai tevékenység iránt. „Azt a kritikai munkát, amelyről az író azt hiszi, hogy csak mások művén gyakorolhatja, írása első olvasójaként, saját alkotása kapcsán kezdi el. Tevékenysége, mint egy tükör, saját magát is tükrözi.”³⁷ Gide fiatalkori műveit is ez a kritikai szellem hatja át, egy önreflektív szemlélet, amelynek révén értelmezni, korrigálni, variálni kívánja saját szövegét.

³⁵ DÄLLENBACH, *i.m.*, 16–17.

³⁶ Michel BUTOR, *Kritika és felfedezés*, in Uő, *Irodalom, fül és szem*, 201, Bp., Európa, é.n. [1971] (Modern Könyvtár).

³⁷ *Uo*, 179.

PÁLMAI KRISZTIÁN

Mise en abyme és metanarratíva Joseph Conrad
A sötétség mélyén című elbeszélésében

Peter Brooks, Tzvetan Todorov és Patricia Waugh Conrad olvasatai

1. Bevezetés

Conrad *A sötétség mélyén* című kisregénye¹ keretelbeszélés, melynek elbeszélői kerete egy olyan narrátort ábrázol, aki egy hajó fedélzetén az alkonnyal egyidejűleg meséli el saját, a „sötétség mélyé”-nek nevezett helyre vezető hajós útját. Tanulmányom első része a szöveget narratológiai szempontból közelíti meg, az elbeszélői szerkezet és a motivika összefüggéseit vizsgálja. Tézisem az, hogy a sötét hajóút motívumának két elbeszélői szinten való megjelenítése által a szöveg *mise en abyme* szerkezetre épül, és mivel a vízi utazás motívuma és a sötétségmotívum mind a beágyazott történet cselekményének elemeiként, mind a keretben megjelenített elbeszélői-értelmezői helyzet körülményeiként magára az elbeszélői-értelmezői helyzetre vonatkoztathatók, a szöveg egyben kétszintű metanarratívát hoz létre.² A második rész Tzvetan Todorov, Peter Brooks és Patricia Waugh elemzéseinek ismertetésén keresztül a conradi sötétségmotívum és az elbeszélés szóban forgó szerkezeti sajátosságának néhány alapvető értelmezési lehetőségére igyekszik rámutatni.

¹ Amennyiben nem válik kifejezetten indokolttá CONRAD *Heart of Darkness* című szövegének idézése (in *Heart of Darkness: An Authoritative Text / Backgrounds and Sources / Criticism*, ed. Robert KIMBROUGH, Norton, New York, 1963), a szövegre Vámosi Pál fordításában hivatkozom (Sensus, Budapest, 2002).

² A motívum fogalmát a 8., a *mise en abyme* fogalmát a 6., a metanarratíva fogalmát a 26. lábjegyzetben tisztázom.

2. *A sötét hajóút motívuma mint szerkesztőelem Conrad
A sötétség mélyén című elbeszélésében*

2.1. A sötét hajóút mint az elbeszélés központi motívuma

2.1.1. Az elbeszélés szerkezete és cselekményei

Conrad szövegének elején a névtelen elbeszélő felidéz egy eseménysort, melynek során pár társával a Nellie nevű vitorlás fedélzetén várakozott az apályra. Hosszan ábrázolja az esti Temze-torkolatot, majd bemutatja Marlow-t, aki szeret mesélni, jóllehet történetei nehezen érthetőek. Ettől a ponttól kezdve kisebb megszakításokkal Marlow meséli el az eseményeket, aki saját egykori hajós történetének elmondásába kezd. A „sötétség mélyére” vezető út során Marlow megbízatást kap egy elefántcsonttal kereskedő vállalattól, hogy Kurtz nevű, beteg ügynökét a vadonból visszazállítsa. A magányában önhatalmúvá és agresszívúvá váló, és hatalomvágyát nyíltan kifejezésre juttató Kurtz nagy hatással van a munkatársai ál-szentségét nehezen tűrő Marlowra. Noha az előbbi nem éri meg a hazaút végét, írásai Marlow-nál maradnak, aki a leveleket Kurtz valahai jegyesének továbbítja. A történet cselekménye e találkozással zárul. Mint az a kisregény utolsó bekezdéséből kiderül, a Marlow elbeszélését követő csendet a Nellie kapitánya törte meg, aki arra hívta fel a legénység figyelmét, hogy: „Elmulasztott[ák] az apály kezdetét.” A szöveget lezáró mondatban az elbeszélő arról tudósít, hogy Marlow elbeszélése közben egészen beesteledett:

Fölemeltem a fejemet. A nyílt tengert fellegek csapata zárta el előlünk, és a világ végéhez vezető, nyugalmas vízi út komoran áramlott a borús ég alatt – mint-ha valami roppant sötétség mélyébe vezetne.³

A sötétség mélyén tehát két elbeszélésből: egy elbeszélői keretből és egy beágyazott elbeszélésből áll. Marlow szövegét egy névtelen elbeszélő szövege „keretezi”, „ágyazza be”: bevezeti és lezárja, valamint többször az elbeszélés körülményeinek leírásával szakítja meg azt.⁴ Amíg Marlow egy hajós történet kalandjait

³ CONRAD, *i.m.*, 139. Eltekintek attól, hogy az angol szövegben az elbeszélői keret minden olyan bekezdése idézőjelben szerepel, melyben a keretnarrátor Marlow szavait adja közre, és hogy ezért tulajdonképpen minden innen idézett szakaszt kettős, a Marlow által idézett részeket pedig hármas idézőjelbe kéne tenni. (A magyar fordítás nem követi az eredetit.)

⁴ *A sötétség mélyén* elbeszélői rétegei, történetei és elbeszélői Genette terminológiájával a következőképpen írhatók le: a keretelbeszélő „extradiegetikus” elbeszélése Marlow történetmondását és ennek körülményeit jeleníti meg, ez az elsődleges történet, a szöveg „diegetikus” szintje. Mivel a diegézis egy „(intra)diegetikus” elbeszélés témáját dolgozza fel, Marlow hajós története csak másodlagos történetnek („hypodiegézis”-nek) tekinthető. Mivel a keretelbeszélő és Marlow mindketten szerepelnek a történetben, melyet elmondanak, mindketten „homodiegetikus” elbeszélők.

mondja el, addig az elbeszélői keret nem indít el külön cselekményszálakat, témáját Marlow történetmondásának körülményei képezik. A bevezető Marlow történetmondásának helyszínét írja le, különösen a Temze torkolatának alkonyati fényeit részletezi. Az ég fokozatos besötétedésének témája a későbbiekben több alkalommal visszatér, amikor a keretelbeszélő Marlow beszédének szüneteiben pár mondat erejéig visszaveszi a szót. A kisregény utolsó bekezdése mintegy lezárja ezt a folyamatot azáltal, hogy egy még sötétebb tájat ábrázol, ugyanakkor egy másik, a megjelenített elbeszéléssel egyidejű természeti folyamatra utal, a kapitány mondatából ugyanis az derül ki, hogy Marlow elbeszélése közben a Temze folyásiránya megváltozott, és már adott a lehetőség arra, hogy a Nellie a nyílt tengerre szálljon.

2.1.2. Szerkezet és motivika

A szöveg egyik szerkezeti sajátossága az elbeszélői keret és a beágyazott elbeszélés cselekményei között fennálló szoros motivikus kapcsolat. Egyrészt a két cselekmény hasonló helyszínen játszódik, mert amíg Marlow hajós kalandjainak horizontja egy folyami gőzhajó, addig maga a történet is egy folyón várakozó hajón, a Nellie-n mondódik el. Másrészt a Marlow-féle elbeszélés előadásával egyidejű természeti jelenségeknek köszönhetően az elbeszélés körülményei Marlow utazásának körülményeit idézik. Bár úgy tűnik, hogy a Nellie egy helyben áll, a keretben megjelenített hajó tulajdonképpen a beágyazott elbeszélésben ábrázolt hajóhoz hasonlóan halad. Marlow elbeszélésének kezdetén a Nellie-t a dagály a folyón felfelé sodorja, mivel azonban a legénység a nyílt tengerre készül szállni, a hajó horgonyt vet.⁵ Ugyanakkor a kapitánynak az utolsó bekezdésben idézett megjegyzéséből kiderül, hogy időközben a dagályt felváltotta az apály, ezúttal tehát a hajót az ellenkező irányba, a tenger felé sodorná az ár. Mivel a kisregény első mondata alapján a horgony nem rögzíti teljesen a hajót, Marlow elbeszélése közben a hajó újra elmozdult. Amennyiben Marlow története egy mozgó hajón mondódik el, annyiban nemcsak a cselekvő, de az elbeszélő Marlow is utazik. Ráadásul a Nellie két elmozdulásának iránya is megfelel a gőzös által megtett folyami útnak, hiszen az előbbi szintén a szárazföld belseje, majd a tenger felé halad. A két elbeszélés motivikai párhuzamának tekintetében legalább ennyire fontos a beágyazott elbeszélés horizontja és a Temze-torkolat fényviszonyainak alakulása közti kapcsolat. A sötétség képe gyakran visszatér Marlow tájleírásaiban. A belső történetben a sötétségmotívum mindenekelőtt egy helyet jelöl, azt a helyet, amely Marlow utazásának helyszíne és célpontja. Hosszú bekezdéseket olvasunk arról, ahogy a gőz-

⁵ Ezzel a mozzanattal kezdődik az elbeszélői keret cselekménye, és a kisregény: „Nellie, a parti bárka egyet penderült horgonya körül és meg sem lebbentve vitorlát elpihent a vízen. Beállt a dagály, csaknem szélcsend volt: a kifelé tartó bárka nem tehetett egyebet, mint hogy várt, mikor fordul meg az áramlat.” (CONRAD, *i.m.*, 7.)

hajó „[m]ind tovább hatol [...] a sötétség mélyébe”, az őserdőbe. Az elbeszélői keretnek az ég fokozatos besötétedéséről és a látási viszonyok gyengüléséről szóló beszámoló, különösen a szöveg utolsó mondata, mely egy „a borús ég alatt komoran áramló” és „roppant sötétség mélyébe vezető vízi út”-ról tudósít, kifejezetten a belső történet helyszínét idézik.

Mint az a fentiekből kiderül, a keretben is és a beágyazott elbeszélésben is egy hajó jelenik meg, mindegyik hajó mozgásban van, sőt mindegyik sötétben és a sötétségbe utazik. A két elbeszélői szint egymásnak megfeleltethető cselekményszálai a következőképpen foglalhatók össze:

elbeszélői szint	cselekményszálak
1. elbeszélői keret	a Nellie hajóútja és az ég besötétedése
2. beágyazott elbeszélés	a gőzös útja a sötétség mélyére

A hivatkozott szöveghelyek figyelembevételével kijelenthető, hogy a kisregény belső történetének cselekménye több oknál fogva analogikus kapcsolatban áll az elbeszélői keret cselekményével, és az előbbi cselekményhez hasonlóan az utóbbi is a sötét hajóút motívumára épül. Amennyiben az elbeszélés mindkét elbeszélői szintjének cselekménye a sötét hajóút motívumán alapul, annyiban ez az elbeszélés központi motívumának tekinthető. A két elbeszélés hasonlósága miatt jogosan merül fel a *mise en abyme* fogalma, melyet Rimmon-Kenan a hypodiegetikus elbeszélésnek az azt beágyazó elbeszélés(ek)kel szemben betöltött, Genette által „tematikus”-nak nevezett szerepkör egyik sajátos példájaként említi. Mint rámutat, a hypodiegetikus és a diegetikus elbeszélések közötti analógia a *mise en abyme* esetében „már az azonossággal határos, a hypodiegetikus szint a diegetikus tükörképévé válik, megismétli azt”.⁶ Mivel *A sötétség mélyén* esetében a hypodiegetikus elbeszélés alapvetően sokkal inkább egy hajós történet, mintsem egy a hypodiegézis szintjén megjelenített elbeszélői szituáció körülményeinek az intradiegézis körülményeihez hasonló ábrázolása, túlzás lenne azt állítani, hogy Conrad szövege jellegzetes *mise en abyme* szerkezetre épül.⁷ Mégis mindenképpen említésre méltó, hogy a Marlow által elbeszélte történet több részletében (a vízi horizont és a sötétséggel való viszony tekintetében) megismétli a keretelbeszélő által elmondott történetet, azaz – genette-i fogalmakkal – a hypodiegetikus elbeszélés „tematikus funkcióval” bír.

⁶ Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, New York, 1987, 93 (fordítás tőlem, P. K.).

⁷ Még azt figyelembe véve is túlzás lenne a kisregény beágyazott történetét fenntartások nélkül *mise en abyme*-ként kezelni, hogy a nyelv sajátosságainál fogva „nem egy kép teljessége, hanem csak a szöveg egy része, bizonyos oldala” az, ami a hasonló szerkezetű elbeszélésekben az ismétlődés tárgyát képezi (Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 1997, 58 [fordítás tőlem, P. K.]), és emiatt a kritika már eleve korlátolt hasonlóság alapján határoz meg ekként egy-egy elbeszélői szerkezetet.

2.2. A sötétség és a hajóút mint metanarratív motívumok

2.2.1. Motivika és intradiegézis

Amíg a két elbeszélői szint motivikus kapcsolata a két cselekmény párhuzamos olvasatának lehetőségét kínálja fel, addig az sem hanyagolható el, hogy a nyelvezet és a keretezés sajátosságainak figyelembevételével az elbeszélői keret cselekményének szóban forgó történéseit (az ég besötétedését és a Nellie hajóútját) a megjelenített elbeszélői-befogadói helyzet kontextusában kell értelmeznünk. A következőkben arra kívánok rávilágítani, hogy miként válnak a keret alapmotívumai Marlow történetmondásának és a magát Marlow egykori hallgatójaként ábrázoló keretelbeszélő értelmezői tevékenységének jelölőivé. Mint látni fogjuk, Conrad elbeszélésében a sötétség és a vízi utazás motívumai⁸ nemcsak a nyelvi közlés vagy az értelmezés metaforáiként szerepelnek, de e tevékenységek dramatizálásaként foghatók fel.

A homályosság motívuma a jelentés hiányának és az értelmezhetetlenségnek a metaforájává válik, amikor a keretelbeszélő Marlow első mondatának idézése után az elbeszélő személyének és beszédmódjának jellemzésére tér ki. Itt olvassuk a következő részt:

Marlow nem volt tipikus hajós (eltekintve attól a hajlamától, hogy szeretett történeteket szövögetni), és számára egy jelenet mondanivalója nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül, mintegy beburkolta a mesét, amely csupán előhívta a lényegét, mint parázs a ködöt, ahogyan néha a holdfény kísérteties ragyogása láthatóvá teszi ködszerű fényudvarát.⁹

Ugyan a conradi nyelvezet fokozott képisége alapján nehéz meghatározni, hogy a „kód előhívása” kifejezés minnek a metaforája, de a szöveggörnyezet alapján elsősorban arra kell gondolnunk, hogy Marlow elbeszélései nem éppen lényegretörőek, és homályos történetei csak nehezen egyértelműsíthető értelmezéseknek adhatnak helyet.

Amíg a homályosság motívuma a fent idézett részben Marlow szövegeinek nehéz értelmezhetőségét jelöli, addig az ég besötétedésének visszatérő leírásain keresztül a látási viszonyok gyengülése egyben Marlow aktuális elbeszélésének meg-

⁸ A motívum fogalmát két értelemben használom. E fogalom egyrészt a fikció rokon értelmű szavait, vagy ezek egy csoportját jelöli (például a sötétség – homályosság –, kód szavak mint a látási képesség korlátoltságát kifejező motívumok), másrészt a fikció összefüggő történéseit, egy-egy cselekményszálát (például az elbeszélői keret alkonymotívuma, mely a Marlow elbeszélését több helyütt megszakító tájleírásokból áll össze).

⁹ CONRAD, *i.m.*, 10–11. A kód előhívásának képénél a fordítás „kód” szava azt a „haze” főnevet helyettesíti, amely egyszerre jelenti a szó szoros értelmében vett homályt, ködöt, valamint szellemi zűrzavart.

határozó körülménye. Több szövegrész tanúsítja, hogy nem véletlen egybeesésről van szó. A történet idézésének egyik szünetében például a keretelbeszélő hasonló szövegkörnyezetben, egyszerre számol be az ég besötétedéséről és saját egykori értelmezési nehézségeiről:

Közben annyira besötétedett, hogy mi, a hallgatók alig láttuk egymást. Marlow már hosszabb ideje, távolabb ülvén tőlünk, csupán hang volt számunkra. Senki sem ejtett egy szót sem. A többiek már alhattak is, de én ébren voltam. Figyeltem, figyeltem, mikor hangzik végre el a mondat, a szó, hogy magyarázatot adjon alig érzékelhető nyugtalanságomra, amelyet ez az elbeszélés a folyó nehéz, éjszakai levegőjében szinte emberi ajkak nélkül formálódva ébresztett.¹⁰

Abból, hogy Marlow szövege hallgatójában „érezhető nyugtalanságot ébreszt”, és abból, hogy ez utóbbi „figyeli, figyeli a magyarázatot adó mondatot”, úgy tűnik, ez idáig nem találta meg azt, képtelen volt összerakni a történetet. A bekezdés ugyanakkor arról tudósít, hogy Marlow elbeszélése közben annyira besötétedett, hogy a befogadók egymás – és következésképpen az elbeszélő – alakját is csak alig tudják kivenni. Mivel a keretelbeszélő-hallgató olyan megjegyzéssel szakítja félbe Marlow elbeszélését, mely egyszerre utal egykori értelmezési nehézségeire, és jelzi a látási viszonyok gyengülését, egyben azon saját, korábbi Marlow-jellemzését idézi meg, melyben történeteit érthetetlennek és „homályos”-nak bélyegzi, így az olvasó hajlamos a látási viszonyok gyengülésére tett megjegyzést annak tulajdonítani, hogy az elbeszélői keret adott pontján az a helyzet állt elő, amikor Marlow történetei „homályt hívnak elő” befogadójukban.

A szóban forgó sötétségábrázolás fenti olvasatát igazolhatja még, hogy a keretelbeszélő olyan szövegkörnyezetben írja le az ég besötétedését és saját értelmezési nehézségeit, melyben a látás a tudás, a megismerés és a megértés metaforájaként szerepel. A fenti szakasz ugyanis Marlow azon mondatait követi, melyekben a Kurtzcal való találkozás élményének szavakkal való visszaadhatatlanságára éppen a láthatatlanság motívumán keresztül utal:

[Kurtz] Még csak egy név volt számomra. És ez a név akkor még nekem se mondott többet, mint maguknak. El tudják őt képzelni? Látják a történetet? Látnak benne valami érdekeset? Olyan ez, mintha álmodást kísérelnék elmondani – hiábavaló törekvés, mert hiszen az álom elbeszélése nem idézheti fel az álom érzetét [...]¹¹

Míg az idézetben Marlow a látás–tudás metaforát használja annak kifejezésére, hogy mennyire csalóka volt az a kép, amely benne Kurtzról a vele való találkozás előtt kialakult, az idézet utáni és a tájleírást közvetlenül megelőző mondatban

¹⁰ *Uo.*, 50.

¹¹ *Uo.*, 49.

Marlow a látás–tudás metafora mellett maradványként igyekszik biztosítani magát arról, hogy társai ismerik őt („Persze maguk, barátaim, többet látnak ebben, mint én akkor. Mert maguk engem is látnak, akit ismernek.”)¹² Mivel azonban a következő szakaszban a keretelbeszélő éppen arról számol be, hogy nem érti azt, amit Marlow beszél, Marlow állításai nem igazolódnak, és Marlow láthatatlanságára tett utalása azt a hatást kelti, hogy Marlow elbeszélése éppen ellentétes reakciót szült hallgatóságában, mint ahogy azt ő maga szeretne volna. Úgy tűnik, hogy Marlow maga nem „csupán [azért] hang”, mert a sötétben beszél, hanem ugyanazért, amiért a Marlow számára az őt a sötétség mélyén váró Kurtz „csak egy név” – azért, mert, bármennyire is szeretné Marlow, hallgatósága nem ismeri, nem érti őt. A szóban forgó tájleírás közvetlen szöveggörnyezeté ezért még inkább arra ösztönözi az olvasót, hogy a Marlow-t beburkoló „éjszakai” sötétséget a marlow-i beszédmód korábbi jellemzése alapján közelítse meg, és annak az értetlenségnek a metaforájaként értelmezze, melyet az elbeszélői keret cselekményének adott pontján a keretelbeszélő-hallgatóban Marlow „magyarázatot” igénylő elbeszélése kelt.

Peter Brooks *Heart of Darkness* című elemzésében¹³ *An Unreadable Report: Conrad's* annak a szöveg végén álló tájleírásnak tulajdonít hasonló jelentést, amelyből kiderül, hogy az ég Marlow elbeszélése közben teljesen besötétedett. Értelmezése abból indul ki, hogy a Marlow-féle beszédmód fent idézett jellemzése éppen akkor él a kód/homály–érthetlenség metaforával, amikor a történet keretezetlenségére és befejezetlenségre tett utalásokkal egyben szemléletes leírását adja a belső történet lezáratlanságának.¹⁴ Ugyanis Marlow első látásra hagyományos utazótörténetnek tűnő elbeszélése a marlow-i beszédmód jellemzését igazolja annyiban, hogy a befejezetlenség érzetét kelti az olvasóban.¹⁵ Amikor pár mondattal a „hazugság” után Marlow története véget ér, az olvasó nem rendelkezik a legfontosabb támponttal, melyet egy hagyományos elbeszélés garantálna számára – a befejezéssel, mely fényt vet a szöveg kérdéses részeire és feloldja a feszültségeket. Amíg ekképpen a beágyazott elbeszélés a keretelbeszélő azon megjegyzését visszhangozza és igazolja, hogy Marlow történetei „befejezetlenek”,

¹² *Uo.*, 50.

¹³ In Peter BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.

¹⁴ Amikor Marlow története elmondásába fog, a keretelbeszélő megjegyzi, hogy „ekkor már tudtuk, az a sors vár ránk, hogy meg kell hallgatnunk Marlow egyik befejezetlen kalandját”. (CONRAD, *i.m.*, 13.) A szerző az idézetet a marlow-i beszédmód azon jellegzetességeivel együtt, hogy történeteinek „mondanivalója nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül”, és hogy e mesék inkább előhívják, mint keretezik „a lényegét”, a marlow-i elbeszélés szerkezetére tett, metanarratív utalásként értelmezi.

¹⁵ Történetének végén Marlow rászánja magát, hogy Kurtz leveleit eljuttassa az elhunyt ügynök valahai jegyesének. Marlow a gyászában illúziókba menekülő nő előtt elővigyázatlanul megjegyzi, hogy jelen volt Kurtz halálos ágyánál, és hallotta utolsó szavait, majd mikor a nő nekiszegezi a kérdést, Marlow a „Borzalom! Borzalom!” felkiáltás idézése helyett azt állítja: „Az utolsó szó, amelyet kiejtett – a maga neve volt.” (CONRAD, *i.m.*, 138.)

a marlow-i beszédmód jellemzése annál is inkább releváns, mert a keretelbeszélőnek a történet meghallgatását követő tapasztalata – az ég besötétedése – azt a megjegyzést idézi, hogy Marlow történetei világosság helyett csak „ködöt” hívnak elő a hallgatóságban. Amennyiben a marlow-i keretezés sajátosságát a Temzetorkolatban előadott történet lezáratlanságával hozzuk kapcsolatba, és jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy e „befejezetlen” történet hallgatójának tapasztalata megegyezik Marlow tételezett hallgatójának helyzetével, annyiban az égnek az elbeszélői keret végén ábrázolt besötétedése ismét arra utal, hogy Marlow-nak a Nellie-n elmondott története ténylegesen „homályt hív[ott] elő” a keretelbeszélő-befogadóban.¹⁶ Ezért a belső történet végén álló tájleírás további példa annak alátámasztására, hogy a keret fényviszonyainak változása nem tekinthető pusztán a megjelenített elbeszélői tevékenység körülményének.

A víz és a vízi utazás motívumai is szorosabban kapcsolódnak Marlow elbeszélői tevékenységéhez annál, hogy a Temzén lebegő Nellie-t egyszerűen az elbeszélés helyszínékként, a víztömeg áradását pedig egy azzal párhuzamosan futó cselekményszálként értelmezzük. A vízmotívum metaforikus jelentése eleve adott annyiban, hogy az angol „stream” és „flow” szavak – csakúgy mint magyar megfelelőik, az „áradat”/„áramlat” és a „folyam”/„folyás” kifejezések – egyszerre használatosak folyékony halmazállapotú tárgyakkal és az ember mentális-verbális tevékenységével kapcsolatban.¹⁷ Arra, hogy a szöveg kiaknázza a két szó metaforikus értelmét, szemléletes példa az a rész, amelyben Marlow Kurtz elbeszélői képességét méltatja:

Tehetséges ember volt, ez számított, és valamennyi képessége közül kiemelkedett az az egy, amely a valóságos létezés érzetét sugallta: adottsága a beszédhez, a szavakhoz – a fényesség megdöbbenő, világító, felemelő, megvetendő, lüktető árja, vagy az áthatolhatatlan Sötétség mélyének csalékony áramlása.¹⁸

Tekintve hogy az idézetben az a „flow” főnév válik a beszéd, és az a „stream” főnév az értelmi tevékenység metaforájává, amelyeket alapjelentésben egy folyóval kapcsolatban használunk, talán nem véletlen, hogy Marlow elbeszélése éppen egy

¹⁶ Brooks hangsúlyozza ugyanakkor, hogy Marlow-nak a keretelbeszélő általi jellemzése legalább annyira vonatkozik a keretelbeszélő elbeszélésére magára. Mint írja, „Marlow elbeszélésének végén, ahol azt várhatnánk, hogy az első elbeszélő egy zárókommentárral – egy végső »összegzéssel« – lép elő, a Marlow elbeszélésére adott nyílt reakció nyilvánvaló kikerülésével szembesülünk”. (BROOKS, *i.m.*, 257.) Az elbeszélői keret tehát nem tesz eleget a keret hagyományos funkciójának, amikor egy kommentár helyett az elbeszélés sötét horizontjának leírását fűzi a beagyazott elbeszéléshez.

¹⁷ Például a „stream of consciousness” és a „flow of words” kifejezések jelentését a „gondolatfolyam” és a „szóáradat” szavaink elég pontosan átadják.

¹⁸ CONRAD, *i.m.*, 85. Az idézett mondat végén az angol verzió a „the pulsating stream of light or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness” főnévi szerkezettel él. (KIMBROUGH, *i.m.*, 48.)

folyón mondódik el, és hogy Marlow elbeszélői tevékenysége a víz folyásával egyidejű. Figyelemre méltó például, hogy a keretelbeszélő éppen egy olyan szövegrészt követően ábrázolja Marlow gondolkodás- és beszédmódját a vízzel való közvetlenebb kapcsolat képén keresztül, melyben Marlow borús hangvételi, első mondatát a Temze vizén tükröződő alkony leírásával szerkesztette egybe. A keret elején álló, hosszú tájleírás nemcsak az ég besötétedéséről számol be részletesen, de az alkony fényeit több alkalommal a folyó tükrében mutatja be. Az egyik rész arról tudósít, hogy miután

lehanyatlott a nap, ívelő és észrevehetetlen eséssel, izzó fehérből sugárzás és melegség nélküli tompa vörösbe csapott át, mintha [...] hirtelen ki akarna hunyni[,] [a] tenger arca tüstént megváltozott, a magasztos látvány kevésbé ragyogó, de annál mélységesebb lett.¹⁹

A következő bekezdés nyomatékosítja a változást: „[a] nap leszállt; félhomály borult a folyamra”.²⁰ Az utóbbi tájleírás bekezdését Marlow nyitómondata szakítja meg: „És ez is – mondta Marlow váratlanul – valaha a Föld egyik sötét vidéke volt.” A szöveg értelmezésekor nem tekinthetünk el attól, hogy éppen Marlow szóban forgó mondatával zárul az elbeszélői keret – kisebb nagyobb kitérőkkel együtt – négy bekezdésnyi tájleírása, melyhez hangvételénél fogva Marlow mondata nagyon is illik.²¹

Amíg Marlow szavainak borús hangvétele az elbeszélés vízi horizontjának aktuális változását idézi, addig a szöveg következő mondata a tengeri utazás képén keresztül ábrázolja ugyanezen személy elkalandozó gondolkodás- és beszédmódját. A keretelbeszélő Marlow jellemzésével veszi vissza a szót:

¹⁹ CONRAD, *i. m.*, 8. („Forthwith a change came over the waters, and the serenity became less brilliant but more profound”, KIMBROUGH, *i. m.*, 8.)

²⁰ CONRAD, *i. m.* 10. („the dusk fell on the stream”, KIMBROUGH, *i. m.*, 8.)

²¹ A Temze-torkolat leírásánál a keretelbeszélő egy rövid történelmi kitérőt tesz. Ennek a kitérőnek a hangvétele élesen különbözik Marlow ezt követő, hasontémájú szövegrésztől. Míg ugyanis az előbbi elbeszélő jó tengerész módjára „maradandó emlékek fenséges fényében néz[ve] a tiszteletre méltó folyamra”, „a Temze alsó folyásában a múlt nagy szellemeit idéz[i] fel”, „hajókat, melyeknek neve az idők éjszakájában szikrázó ékszerekhez hasonlatos” (CONRAD, *i. m.*, 9), Marlow régebbi időkbe kalandozik és mélyebb érzéseknek ad hangot, amikor a római légiós helyzetébe éli bele magát, akire Britanniában „hideg, köd, viharok, betegség, számkivetettség és halál vár”, akinek „[f]ölfoghatatlan és egyben megvetésre méltó világban kell élnie” (*i. m.*, 12). A keretelbeszélő monológjával öszszehasonlítva Marlow tehát kevésbé bizakodó szemszögből közelíti meg a vidék történelmi vonatkozásait, és azért, hogy a két leírás éppen egymás után hangzik el, Marlow megközelítésének negativitása hangsúlyozódik. Ezért úgy tűnik, hogy a keretelbeszélő az implicite már Marlow első mondatában benne rejlő gondolati és érzelmi elkalandozás indokolatlanságára utal, amikor e mondatot így kommentálja: „Megjegyzése egyáltalán nem keltett meglepetést. Maradéktalanul illett lenyézhez.” (*i. m.*, 11)

Már csak Marlow maradt köztünk, aki még mindig a „tenger hívását” követte. Más rosszat nem lehetett mondani róla, mint hogy nem képviselte fajtáját. Hajós és mégis vándor, holott a hajósok, ha szabad ezt a kifejezést használni, azülő foglalkozásuk életét élik. Agyberendezésük az otthonülőké, és otthonuk – a hajó – mindig velük van, ugyanúgy hazájuk is – a tenger.²²

A Marlow első mondatához fűzött kommentárban a tengeri utazás képe kétértelművé válik. A keretelbeszélő szerint Marlow nemcsak tengerész, de egyben vándor is, és az átlagos tengerész és a vándor közti különbség abban áll, hogy az utóbbi hajlamos hajója elhagyására, míg az előbbi nem. A szakasz harmadik mondatának első tagmondata azonban új jelentéstartalmat kölcsönöz a hajón tartózkodás motívumának, és ez a jelentés tovább bővül, amikor a rész folytatásában a tengerész tevékenységét az író a történetmondás és a fonás együttes képével kapcsolja össze. Itt a különbség már egészen másképpen fogalmazódik meg: „a hajóstörténetekben van valami közvetlen egyszerűség, mondanivalójuk egy dióhéjban elfér. De Marlow nem volt tipikus hajós.”²³ A fenti szöveghelyek figyelembevételével talán nem hangzik túlértelmezésnek, ha a vízi utazás adott motívumát az értelmi-gondolati tevékenység metaforájaként kezeljük, és a Marlow-t az átlagos tengerésztől elválasztó különbséget annak tulajdonítjuk, hogy az előbbi gondolatai gyakran elkalandoznak, míg az utóbbié nem. Továbbá, ha jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy Marlow gondolkodásmódja éppen a szövegnek azon a helyén ábrázolódik a „tenger hívása”-nak „követése”-ként, ahol Marlow szavai az elbeszélés vízi horizontjának bealkonyulását visszhangozzák, annyiban a Temze színének változását Marlow elbeszélésének körülményén túl egyben Marlow-nak a rációtól való eltéréseként, esetleg ezzel járó hangulati váltásaként értelmezhetjük.

Amíg a keret szövegösszefüggésében előforduló hajómotívumnak metaforikus értelmet kölcsönöz, hogy a keretelbeszélő Marlow gondolkodás- és beszédmódjának bemutatásakor a vízi utazás képével él, addig e motívum a kisregény szövegének egy korábbi verziójában a megjelenített elbeszélés rendhagyó keretezése következtében is összefonódik az elbeszélői helyzettel. A regény 1898–1899-es kéziratának keretelbeszélője Marlow nyitóbeszéde után, a kommentár helyén egy a torkolat esti fényeiből a sötét tengerre kifutó hajóról számol be:

Egy nagy gőzhajó haladt végig a fények mentén, olyan volt, mint egy parti város az esti tengerről nézve, a világ vége felé vette útját, napra, órára pontosan haladt, nem várta ismeretlen, rejtély, csak néhány szenelőállomás. Teljes sebességgel ment, hangosan, a vizek haragosan háborogtak nyomában, majd a hullámok parttól partig elültek – elhaladt, eltűnt egyszer csak, ment egyik kikötő-

²² CONRAD, *i.m.*, 10. („He was a seaman, but he was a wanderer too, while most seamen lead, if one may so express it, a sedentary life. Their minds are of the stay-at-home order, and their home is always with them – the ship – and so is their country – the sea.” KIMBROUGH, *i.m.*, 9.)

²³ CONRAD, *i.m.*, 10–11.

től a másikig, órára pontosan. És hirtelen úgy tűnt, hogy a föld borsóméretűvé zsugorodott, egy borsóvá, mely roppant sötétség mélyén pörög, szikrát vet, ragyog, míg látóköron kívül ér.²⁴

Sajátos a gőzös megjelenítésének szövegbeli helye. Miután elhangzott Marlow első mondata, a keretelbeszélő Marlow személyének és történetmondásának jellegzetességeit kezdi boncolgatni, ehhez a részhez tartozik több, korábban idézett szakasz is. A jellemzést Marlow történelmi tárgyú nyitóbeszéde követi, majd – csakúgy, mint az elbeszélés végén – ahelyett, hogy az elbeszélő kommentárt fűzne a másfél oldalas idézethez, az elbeszélői helyzet körülményeinek leírásával veszi át újból a szót. Hiába várja az olvasó, hogy Marlow beszédmódjának bemutatása, majd nyitóbeszédének közreadása után rámutasson a hangsúlyozott jellegzetességekre az idézett szövegben, és igazolja korábbi állításait. Nem az elbeszélő Marlow leírása folytatódik, ehelyett egy mondatban a Temze élénkülő forgalmáról, majd három hosszú, összetett mondatban a gőzös érkezéséről értesülünk. Azáltal, hogy a gőzhajó motívuma éppen Marlow elbeszélésének kezdetén – az elbeszélő Marlow-val egy időpontban – bukkan fel a keretelbeszélésben, ráadásul éppen a szövegnek azon a helyén, ahol azt várnánk, hogy Marlow elbeszélésének sajátosságairól fogunk olvasni, e motívum összefonódik a keretben megjelenített elbeszélő személyével és elbeszélői helyzetével. Mivel ugyanakkor a vízi utazás képe a keret szövegösszefüggésében már a szóban forgó szöveghely előtt Marlow gondolati és elbeszélői tevékenységének metaforájává vált, Marlow történetmondásának e bármiféle kommentárt nélkülöző szünetében a gőzös leírása lehetővé teszi azt, hogy a motívum egy meglévő metaforikus rendszerbe épüljön be. Végül meg kell említeni, hogy a hajómotívum a keretben ábrázolt értelmezői helyzettel is összefonódik, amikor Marlow egy „kéthorgonyos hajó”-hoz hasonlítja története hitelességét megkérdőjelező hallgatóit.²⁵

²⁴ A következő rész saját fordítása: „A big steamer came down all a long blaze of lights like a town viewed from the sea bound to the uttermost ends of the earth and timed to the day to the very hour with nothing unknown in her path, no mystery on her way, nothing but a few coaling stations. She went fullspeed, noisily, an angry commotion of the waters followed her spreading from bank to bank – passed vanished all at once – timed from port to port, to the very hour. And the earth suddenly seemed shrunk to the size of a pea spinning in the heart of an immense darkness full of sparks born, scattered, glowing, going out beyond the ken of men.” (KIMBROUGH, *i.m.*, 7.)

²⁵ „»Képtelenség« – kiáltotta. »Ez a legszörnyebb, amit mondhatnak. Maguk itt ülnek két jó címbe kapaszkodva, mint valami kéthorgonyos hajó; egyik a sarki mérsáros, másik a túlsarki rendőr; étvágyuk kitűnő, hőmérsékletük normális – úgy bizony –, az év kezdetétől az év végéig normális. És azt mondják, képtelenség! Képtelenség – pokolba vele!«” (CONRAD, *i.m.*, 86.) („Here you all are each moored with two good addresses like a hulk with two anchors” KIMBROUGH, *i.m.*, 48.)

Az elbeszélés alapmotívumainak a keretben megjelenített elbeszélői-befogadói helyzettel való kapcsolata a cselekmény metanarratív értelmezésének lehetőségét veti fel. Amennyiben a metanarratíva fogalma egy másik elbeszélést jellemző elbeszélői szöveget jelöl,²⁶ ez a fogalom két értelemben is ráillik Conrad keretelbeszélőjének szövegére, hiszen a fenti példák azt támasztják alá, hogy a keret alapmotívumain keresztül az intradiegézis egyrészt tematizálódik, másrészt dramatizálódik. Először, e motívumok metaforák, mert a keretelbeszélő a sötétség, a vízfolyás és a vízi utazás képein keresztül jellemzi Marlow elbeszélői és a tétélezett hallgató befogadói tevékenységét. Másodsorban, mivel az alkony és a vízi utazás cselekményszálain keresztül az elbeszélői-befogadói helyzet körülményeiben az aktuális elbeszélő elbeszélői, illetve a tétélezett hallgató befogadói tevékenységének metaforái köszönnek vissza, Conrad szövege alkalmas arra, hogy e tevékenységeket a cselekmény szintjén is megjelenítse. A keret cselekményének az elbeszélői helyzet megjelenítésével való párhuzama a sötétség és a folyami utazás motívumainak vonatkozásában a következőképpen foglalható össze:

Az elbeszélői helyzet jellemzése: Marlow elbeszélése mint	a „kőd előhívása”	a „tenger hívásának követése”
Marlow elbeszélésének körülményei	az ég Marlow történetmondásával egyidejűleg besötétedik	Marlow történetmondásának vízi horizontja: – helyszíne egy áradó folyón lévő hajó – kezdetekor egy gőzös érkezik (kéziratverzió)

Mint az a fentiekből kiderül, érvek szólnak amellett, hogy az elbeszélői keret cselekményében az ég nem véletlenül Marlow elbeszélésével párhuzamosan sötétedik be, és Marlow története nem véletlenül egy folyón várakozó hajón mondódik el. Azáltal, hogy a keretelbeszélő Marlow történeteit homályosnak bélyegzi, majd a későbbiekben Marlow tényleges elbeszélését olyan megjegyzésekkel szakitja félbe, melyek hallgatójának értelmezési nehézségeire utalnak, ugyanakkor a látási viszonyok gyengülését jelzik, Conrad szövege azt az olvasatot sugallja, hogy az ég fokozatos besötétedése Marlow történetének aktuális értelmezési kudarcát jeleníti meg. Mint láttuk, a Temze-torkolat alkonya hasonló metaforikus

²⁶ Bár – mint az a későbbiekben kiderül – a metanarratíva fogalma több szempontból is releváns lehet Conrad szövegével kapcsolatban, a fogalmat egyelőre alapjelentésében használtam. Gerald Prince szerint a metanarratíva elsősorban az az elbeszélés, mely egy elbeszélést vagy az elbeszélést általában veszi témájául. („A narrative having [a] narrative as [one of] its topic[s] is [a] metanarrative.” Gerald PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.)

jelentést hordoz azáltal, hogy Marlow gondolkodásmódja éppen azon a szöveg-helyen ábrázolódik a vízzel való közvetlenebb kapcsolat képén keresztül, ahol Marlow szavainak borús hangvétele az elbeszélés vízi horizontjának aktuális változását idézi. Nem utolsósorban, amikor Marlow-nak a keretelbeszélő általi bemutatása váratlanul megszakad és az olvasó csupán egy gőzhajó érkezéséről értesül, az olvasó hajlamos lehet e leírást a hiányzó kommentár státuszára emelni, és a marlow-i beszédmód korábbi jellemzése alapján a hajós út képében Marlow elkalandozó gondolkodás- és beszédmódjának metaforáját felismerni. Amennyiben a besötétedés és a hajós utazás nemcsak Marlow történetmondásával egyidejű cselekményszálak, de a nyelvezet és a keretezés sajátosságainál fogva egyben Marlow elbeszélői, illetve a hallgatók befogadói tevékenységének dramatizálásai-ként értelmezhetők, annyiban a szóban forgó cselekményszálak metanarratív jelentőséggel bírnak.

2.2.2. Motivika, hypodiegézis és intradiegézis

Amíg az alapmotívumoknak a keretben megjelenített elbeszélői-befogadói helyzettel való kapcsolata a keret cselekményének metanarratív értelmezését veti fel, addig a szöveg egészének olvasatát illetően érdekes fejleményekkel jár, ha felidéz-zük, hogy a kisregény elbeszélői kerete egy olyan elbeszélést ágyaz be, amelynek cselekménye alapvetően megegyezik a megjelenített történetmondás körülményeivel, valamint fontolóra vesszük, hogy a beágyazott történet központi alakja az elbeszélő személye maga. Marlow utazása és értelmezői tevékenysége összefonódik azáltal, hogy Kurtz egyszerre Marlow útjának célpontja és értelmezésének tárgya. Marlow elbeszélése tulajdonképpen egy értelmezés, mint hallgatóinak mondja: „[h]iggyétek el, nem akarok én senkit sem mentegezni, vagy semmit sem magyarázni – csupán önmagamnak szeretnék számot adni Mr. Kurtzról”.²⁷ Amíg az elbeszélő Marlow-t Kurtz értelmezésének szándéka vezérli, addig a belső történetben Marlow Kurtz felé halad, és útjának célját a Kurtzcal való találkozás jelenti. Mint megjegyzi, lehet, hogy útitársait a nyereménylvágy hajtotta a sötétség mélyébe, a gőzös „[s]zámomra Kurtz felé mászott – kizárólag arrafelé”.²⁸ Ez a kizárólagosság a Kurtzcal való verbális kapcsolatra vonatkozik – így emlékezik az egykori hajóját és küldetésének sikerét veszélyeztető bennszülött-támadás következményeire:

[e]lkeseredésem még akkor sem lehetett volna nagyobb, ha ezen a hosszú úton csak az az egyetlen szándék vezérelt volna, hogy Mr. Kurtzcal beszéljek. Beszéljek... Egyik cipőmet a vízbe hajítottam, és ekkor ráeszméltem: valóban éppen arra vágyom, hogy beszéljek Kurtzcal. Arra a különös felfedezésre ju-

²⁷ CONRAD, *i.m.*, 89.

²⁸ *Uo.*, 64.

tottam, hogy képzeletemben Kurtz sohasem cselekszik, hanem mindig csak beszél. Nem azt mondtam magamban, „most már sosem látod meg őt” vagy „most már sosem rázol kezet vele”, hanem „most már sosem fogod hallani őt”. Ez az ember számomra hang volt.²⁹

Marlow azonban mégis eljut Kurtz állomására, és sikerül szót váltania az ügynökkel. Kurtz a későbbiek folyamán, halála után is megmarad elbeszélői minőségében Marlow számára, hiszen a Kurtz jegyesével folytatott beszélgetés alkalmával egy „suttogó hang” visszhangzik fülében, Kurtzé, „amely az örök sötétségen túlról beszél[...] hozzá[...]”. Kurtz szavai még az elbeszélői jelenben is ott csengetnek:

Hallgattam őt, a hangot, más hangokat, egyik sem volt több pusztán hangnál, mégis e napok emléke itt kóvályog körülöttem, megfoghatatlanul, mint valami roppant locsogás elhaló rezdülése, ostoba, hátborzongató, mocskos, vad vagy középszerű, tökéletesen értelmetlen. Hangok, hangok – még maga a lány is – most...³⁰

Azáltal, hogy az elbeszélői múlt jelenre vált, a szöveg nem hagy kétséget afelől, hogy az elbeszélő Marlow éppen Kurtz szavaira emlékezik.

Hypodiegetikus cselekménynek az intradiegetikussal való kapcsolatára világít rá *Heart of Darkness* című elemzésében³¹ Tzvetan Todorov is, aki hangsúlyozza, hogy Marlow elbeszélése nem igazi kalandtörténet, az eseménydús cselekmény helyén reflexiók sora áll. Az egyetlen bennszülött-támadás kivételével hiányoznak a veszélyek, Kurtz, a beharangozott hős cselekedeteiről keveset tudunk meg,³² és az epizódok jelentőségét nem annyira az adja, hogy közvetlenül befolyásolják az utazó Marlow sorsát, mint inkább az, hogy ezek kapcsán Marlow hangot adhat érzelmeinek és gondolatainak. Nemcsak arról van szó, hogy Marlow elbeszéléséből nem Kurtz tetteinek vagy a Kurtzcal való találkozás eseményeinek ábrázolása domborodik ki, de még csak nem is arról, hogy Kurtz nem annyira cselekvőként, mint inkább beszélőként jelenik meg, hanem arról, hogy bármi, amit Kurtzról és Marlow utazásáról megtudunk, Marlow értelmezésének nyomait viseli.

²⁹ *Uo.*, 84–85.

³⁰ *Uo.*, 86.

³¹ In *Genres in Discourse*, New York, Cambridge University Press, 1991.

³² Marlow felfedezését, „hogy képzeletemben Kurtz sohasem cselekszik, hanem mindig csak beszél”, a belső történet igazolja, mert Kurtz tényleg nem cselekvőként, hanem inkább elbeszélőként jelenik meg. A szöveg egyhatedét kitevő részben, amelyben Kurtz effektíve jelen van, Kurtz cselekedetei kimerülnek annyiban, hogy hordágyáról egy beszédet ad, éjszaka megszökik Marlow kabinjából, és miután Marlow visszaviszi a hajóra, közeli haláláig semmi mást nem tesz, csak beszél.

Mint Todorov megjegyzi, még Marlow utazása is Marlow értelmezői tevékenységét tűnik megismételni, amikor a hajó kormányzásának feladata jelölvasási folyamatként ábrázolódik:

Folytonosan folyóágak után kellett leskelődnöm; földerítenem, többnyire sugallat révén, a rejtett zátonyok jeleit; elsüllyedt köveket figyeltem; [...] állandóan tűzifa után kellett nézelődnöm, hogy az éj folyamán majd fölvészünk a következő napi fűtéshez. Ha az embernek ilyesmivel, a felszín apró-cseprő dolgaival kell törődnie, akkor a valóság – a valóság, mondom – elhalványul.³³

Az értelmező Marlow-hoz hasonlóan az utazó Marlow „figyel”, és „rejtett jeleket földerít”. Todorov szerint hasonló metaforikus értelmet kölcsönöz Marlow utazásának, hogy a vadon, melyen keresztül Marlow Kurtzhoz utazik, maga is értelmezhetetlen jelként ábrázolódik, a sötétség itt az érthetlenség metaforája. Marlow így ír az útról: „Mind tovább hatoltunk a sötétség mélyébe.” „Vándorok voltunk, történelem előtti földön, olyan földön, amely ismeretlen bolygó arcát mutatta.” Az út „az ismeretlenség szélébe kapaszkodó” állomásokon keresztül vezet, és hogy a sötétségből jövő hang „háborúra, békére, vagy imádságra hívott-e, nem tudjuk”. Todorov a következő szakaszt idézi:

A gőzös lassan verekedte magát előre a fekete és érthetetlen őrzöngés menetében. Átkozott-e bennünket, imádkozott-e hozzánk, vagy üdvözölt-e minket a történelem előtti ember – ki tudná megmondani? Torlasz emelkedett a környezet megértése elé; mint kísértetek siklottunk tova, töprengve és titkos rémületben; épelméjűek érezhetik így magukat a bolondokházában, őrzöngők rohama láttán. Nem érthettük meg ezt a világot, mert nagyon távol kerültünk tőle, és nem is emlékezhettünk rá, mert ősidők éjszakájában utaztunk, elmúlt korban, amely kevés nyomot hagyott maga után, emléket pedig egyáltalán nem.³⁴

Amennyiben Marlow útját Marlow Kurtz értelmezésének metaforájaként fogjuk fel, és figyelembe vesszük, hogy Marlow Kurtz felé vezető útjának helyszíne egy „ősidők éjszakája”-ként és „érthetetlen”-ként jellemzett táj, annyiban Marlow útjának horizontja alkalmasnak bizonyul arra, hogy a keretben ábrázolt elbeszélői helyzet értelmezési nehézségeit dramatizáló alkonyotívumhoz hasonló jelentést vegyen fel. Végül, a beágyazott elbeszélés utazásmotívumának további metaforikus értelmet kölcsönöz, hogy amikor Marlow Kurtz állomására ér, kiderül: hajója Kurtz leveleit szállítja.³⁵ A gőzösré a visszaúton is hasonló megbízatás

³³ CONRAD, *i.m.*, 62.

³⁴ *Uo.*, 65.

³⁵ „Magunkkal hoztuk megkésített levelezését.” (*Uo.*, 109.)

vár, ezúttal Kurtz kéri meg Marlow-t arra, hogy a sötétség mélyén írt szövegeit vigye magával.

A fenti meglátások azt támasztják alá, hogy a beágyazott történetben az utazás és a sötétség motívumai több esetben a nyelvi kommunikáció különböző formáit megjelenítő motívumokhoz kapcsolódnak. Ennyiben a beágyazott elbeszélés és az elbeszélői keret alapmotívumai egyaránt metanarratív jelentést hordoznak. Míg a keretben Marlow Kurtzot értelmezi, és mentális-verbális tevékenysége a vízi utazás képén keresztül dramatizálódik, a beágyazott történetben Marlow éppen egy hajó fedélzetén utazik Kurtz felé. Továbbá, amíg a keret alkonymotívuma Marlow hallgatóságának értelmezési nehézségeit sejteti, addig a belső történet bemutatott tájázás is hasonló konnotációkkal bír. Amennyiben a hypodiegetikus cselekmény is alkalmas arra, hogy a keretben ábrázolt elbeszélői-értelmezői tevékenység metaforájává váljék, annyiban egy olyan elbeszélői szerkezettel állunk szemben, amely hasonló motívumokon keresztül, egyszerre két szinten dramatizál egy elbeszélői vagy értelmezői helyzetet.

3. A sötétségmotívum értelmezése és a mise en abyme funkciója Todorovnál, Brooksnál és Waughnál

Mint az a fentiekből kiderült, Conrad szövegében a sötét hajóút motívuma az elbeszélés két szintjén is megjelenik, és metanarratív jelentőséggel bír. Azonban a narratológiai elemzés arra nem világított rá, hogy mi Marlow sötét hajóútjának jelentősége. Miért bír akkora jelentőséggel a sötétségmotívum, hogy egyszerre két elbeszélés cselekményének horizontját jellemzi? Mi köze a megjelenített elbeszélésekhez? Egyáltalán, miért fonódik össze a sötétségmotívum a megjelenített elbeszélői helyzetekkel? Mi köze egy hagyományosan a tudás és az értelem hiányát jelölő motívumnak a gondolatokat közvetítő beszédhez? A fenti kérdések megválaszolásánál segítségünkre lehet az a három, 1978-ban, 1984-ben és 1992-ben megjelent elemzés, melyeket tanulmányom következő része vesz górcső alá. Mint az a korábbiakból kiderült, Tzvetan Todorov és Peter Brooks egyaránt metanarratív jelentőséget tulajdonítanak a szöveg alapmotívumainak, és mint majd látni fogjuk, ugyan a két elemző és Patricia Waugh egyetértenek abban, hogy az elbeszélői szerkezet és a sötétségmotívum alkalmazása egy újfajta elbeszélésmódot és az elbeszélés egy új felfogását tükrözi, a sötétség mélyét mindhárman más oldalról közelítik meg. Mivel azokat a meglátásokat, amelyeknek az értelmezések mindegyikében alapvető szerep jut, Todorov *Heart of Darkness* című szövege foglalja össze a legtömörebben, az ismertetést ezzel a szöveggel kezdem.

Todorov olvasatában Conrad kisregénye fikció a fikcióról, „metafikció”. Kiindulópontja az, hogy az elbeszélés cselekményéből egy a tudásszerzés folyamatát tematizáló történet bontakozik ki. Említettem, hogy a kritikus kiemeli az első ránézésre kalandtörténetnek tűnő elbeszélés cselekményének vontatottságát és talányosságát, valamint azt, hogy az utazó Marlow helyett csak az értelmező van jelen. Mindebből arra következtet, hogy „a szöveg valójában Kurtz megismeréséről

szóló beszámoló”.³⁶ Marlow bölcsességet tulajdonít Kurtz-nak, útjának célja és a cselekmény mozgatórugója ennek a Kurtz által képviselt tudásnak, igazságnak a megismerése. Mivel Kurtz egyszerre az utazás célja és az értelmezés tárgya, ő áll nemcsak a történetnek, de a szöveg egészének középpontjában, Marlow utazása pedig azt dramatizálja, ahogy a megismerés az ismeretlen nyomába szegődik. „Kurtz-nak a történetben ábrázolt helyzete mégis elég különös.”³⁷ Azokból a beszámolókból, amelyeket Marlow a felé vezető úton hall, nem derül ki több, mint hogy sok a tudnivaló vele kapcsolatban. Jelenlétét Marlow szövege inkább csak előre jelzi, mint ábrázolja. Amikor Kurtz végre megjelenik, rögtön távozik, hiszen meghal, és amikor jelen van, akkor sem cselekszik, csak beszél. Kurtz megismerhetetlenségét Todorov az ismeretelmélet és a szemiotika alapvető kérdéseivel hozza összefüggésbe. Marlow utazásának és értelmezésének sikertelensége azt példázza, hogy megismerésünknek korlátai vannak, nincs végső igazság. Miért emeli ki akkor mégis Marlow Kurtz-nak a beszédhez való képességét? Azért, mert a gondolkodás és a tudás kifejezőeszköze, a nyelv sem képes a valóság leképezésére, sőt inkább éppen egy-egy valóság létrehozására szolgál. Marlow „számvetése” Kurtz-al tehát „egy valóság megteremtésének lehetőségét [példázza], egy igazság szavakon keresztül való felállítását”.³⁸ Mint arra Todorov rámutat, a marlow-i szöveg maga is más szövegek eredeteként ábrázolódik, Marlow történetét a keretelbeszélő elbeszélése veszi tárgyául. Különösen annak a résznek a fontosságát emeli ki, melyben a keretelbeszélő szemszögéből a sötétben mesélő Marlow éppúgy „csak egy hang”-gá válik, mint Marlow számára Kurtz. Az elbeszélői lánc ábrázolása, és az, hogy a Kurtz–Marlow viszonyt megismétli Marlow és hallgatóinak viszonya, Todorov olvasatában ugyanis az eredet fikcionalitásának és az új szövegek születésének metaforája. Kurtz megismerhetetlensége egy láncreakciót eredményez. Az értelmezések egymás vakfoltjaira épülnek, az értelmezői tevékenységet éppen az tartja folyamatban, hogy a valóságot egyik értelmezés sem képes a maga teljességében átadni. Végeredményben „Kurtz története a fikció tényét jelképezi, egy hiányzó középpontra épülő szerkezetet”.³⁹ Ennek az értelmezési láncnak nem kevésbé fogja Conrad kisregényének olvasója sem – Marlow elbeszélésének horizontját Todorov végül a szöveg aktuális olvasójának vakfoltjával hozza összefüggésbe. Mint Marlow Kurtz értelmezésére tett kísérlete kapcsán írja:

³⁶ TODOROV, *i.m.*, 107 – saját fordítás Todorov angol fordítása alapján, mint ahogy a következő idézetek is. Todorov Marlow Kurtz-al való találkozásának a Marlow-t megvilágosító aspektusát emeli ki: „úgy éreztem, ezek az élmények fényt derítenek körülöttem mindenre – még a gondolataimra is”. (CONRAD, *i.m.*, 14.)

³⁷ TODOROV, *i.m.*, 108.

³⁸ *Uo.*, 110.

³⁹ *Uo.*, 112.

Éppen úgy, ahogy ez utóbbi törekvés meghiúsul, az olvasók vagy a hallgatók sem lesznek képesek arra soha, hogy elérjék az elbeszélés tárgyát, mint ahogy mi is szeretnénk volna; a [sötétség] mélye igazából üres. Nem beszél-e magáért az, hogy a napnyugtakor kezdődő történet éppen az alkonnyal együtt bontakozik ki?⁴⁰

Todorov szerint tehát a sötétségmotívum Marlow és Marlow megjelenített hallgatójának értelmezési nehézségein túl a keretelbeszélés aktuális értelmezésének vakfoltjait, Conrad elbeszélése pedig egyben saját aktuális olvasatának fikcionalitását dramatizálja.

Részen a Todorov által képviselt nézetek fejeződnek ki Peter Brooks Conrad-olvasatában is. Mint írja:

a kisregény központi kérdéseket vet fel az elbeszélés formájával és episztemológiájával kapcsolatban. Nagy öntudatosságról tesz bizonyosságot a hagyományos elbeszélés szerkezeti sajátosságait illetően, még ezekkel dolgozik ugyan, de bizalmatlan velük szemben, folyton az örökölt jelölőrendszerek elégtelenségére utal.⁴¹

Brooks szerint az elbeszélés központjában a jelentés rögzíthetlensége áll, ezt tematizálja az elbeszélésen belül elmondódó elbeszélések befejezetlenségén és rendhagyó keretszerkezetén kívül a belső történet cselekménye is, melyet ezért az autoritás, a befejezés és az ismétlés fogalmain⁴² keresztül közelít meg. Ugyanis, akárcsak Todorov olvasatában, ez a cselekmény Brooks-nál szintén Marlow értelmezői tevékenységének metaforája. Ahogy Marlow elbeszélése a Kurtz elbeszélésében rejlt igazságról hivatott számot adni,⁴³ úgy ismétli meg Marlow útja Kurtz útját. Amíg Kurtz elbeszélése a marlow-i szöveg jelentésének záloga, addig Kurtz Marlow útjának célja: „Marlow elbeszélése nem elsődleges elbeszélés: egy másik történe-

⁴⁰ *Uo.*, 111.

⁴¹ BROOKS, *i.m.*, 238 – minden Brooks-idézet saját fordítás.

⁴² A „Freud’s Masterplot” című fejezetben (magyarul: *Freud metanarratívája*, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Filum, Budapest, 1998.) Brooks az ismétl(őd)ésnek és a befejezésnek az elbeszélésekben való szerepét a szöveg befogadása felől vizsgálja. Mint rámutat, az elbeszélő szövegben a befejezésnek jelentésképző hatása van. Az olvasó számára a szöveg elemei csak az elbeszélés végén, retrospektíve állnak össze egy történetté. Ahhoz, hogy a szöveg működésbe lépjen (izgalmas legyen és jelentsen valamit), az olvasás során tételeződni kell egy történetnek, amit az elbeszélés újraír, jobban mondván a cselekményt úgy kell olvasnunk, mint egy történet arabeszkyszerű megismétlését.

⁴³ Brooks hangsúlyozza, hogy a Kurtz halálos ágyán elhangzott szavak különös jelentőséggel bírnak Marlow számára, aki mint „összegzés”-re utal rájuk. Brooks szerint egy hagyományos „haláloságy-jelenet”-ről van szó, amely során az életből kilépő és ézaltal az életre rálátást nyerő szereplő megosztja tudását az élőkkel. Kurtz összegzése tehát Marlow útjának értelmet, elbeszélésének pedig jelentést kell hogy kölcsönözzön.

téhez kapcsolódik, abban keresve autoritását; egy másik nyomát követi, egy már bejárt úton indul el.”⁴⁴ Brooks szerint ennyiben Marlow útja a detektívtörténet nyomozásához hasonló, ezért a szóban forgó utazótörténet a „szüzsé” és a „fabula” kapcsolatát tükrözi.⁴⁵ Csakhogy, figyelmeztet Brooks, egy olyan, „modernista detektívtörténetről” van szó, melyben a fabula konstruált voltának elégtelensége és a „detektív megkésettsége” hangsúlyozódik. Kurtz szavai aligha közvetítenek igazságot és győzelmet – a sötétség mélyének nyelventúlísága tükröződik bennük.

Ebben az értelemben Kurtz elbeszélése nem teljesen létezik, nem teljesen mondódik el. És emiatt Marlow története sohasem tudja elmondani azt a véget, amelyet annyira keresett, és amelyet saját jelentése alapjának és zálogának tekintett.⁴⁶

Abban, hogy Marlow a Nellie fedélzetén előadott elbeszélése annak ellenére mint összegzéshez ragaszkodik Kurtz utolsó felkiáltásához, hogy amikor Kurtz jegyese előtt „a maga neve” kifejezésre fordíti, nem megismétli, hanem újraírja azt, Brooks szerint a szüzsének a fabulára való szüksége mutatkozik meg, általánosabb értelemben pedig az, hogy még ha jórészt fikció is, az embernek szüksége van az eredetre, akár mint fogalmi hálóra, értékrendszerre, nyelvre. Ugyanakkor, az, hogy a belső történet Marlow hazugságával fejeződik be, Brooks olvasatában arra utal, hogy a hazugság Marlow a Nellie fedélzetén elmondódó elbeszélésének apropója, és ez utóbbi éppen avégett mondódik el, hogy jelentést kölcsönözzön az előbbinek. Azonban Marlow hallgatójának Marlow elbeszélésére adott, az ég besötétedésének ábrázolására korlátozódó reakciójából Brooks arra következtet, hogy Marlow próbálkozása ezúttal sem járt sikerrel. Az ismétlés motorja itt az autoritás hiánya, a hagyományos elbeszélői keret felbomlásának vagyunk tanúi:

Ha a keretelbeszélés általában a történetmondás indítékának megvilágítására és dramatizálására kínál lehetőséget, *A sötétség mélyén* az újramondás indítékát mutatja be. Az ismétlés az eredeti elmondással kapcsolatos kudarc következményének tűnik – Kurtz kudarcáé, hogy kielégítően elbeszélje saját történetét, a kurtzi történet Marlow-féle hazug változatáé – éppúgy, ahogy, Freud szavaival, az ismétlés és az átdolgozás akkor lépnek játékba, amikor aka-

⁴⁴ BROOKS, *i.m.*, 245.

⁴⁵ Az ismétlődés és az autoritás kérdéskörét feszegető Brooks éppen a detektívtörténet idősíkjainak todorovi megközelítésére hivatkozik. Mint rámutat, Todorov szerint abban, hogy a detektív a nyomozás új fejleményei alapján a cselekmény végéig a bűncselekmény elkövetésének új és új megoldásaival áll elő, az elbeszélő szövegek megjelenítésmódjának folyamata mutatkozik meg. Ahogy a bűncselekmény egyszerre konstrukció és rekonstrukció tárgya és a nyomozás ideje egyszerre a jelen, a múlt és a jövő, a történetnek is, melyet az olvasó tételez („fabula”), folyton újra kell rendeződnie („szužet”).

⁴⁶ BROOKS, *i.m.*, 252.

dály áll a múlt rendes – múltként való – felidézésének útjába. Teljesen az érzelémátvitel dinamikájában vagyunk. De nem zárhatjuk le a témát annyival, hogy Marlow-nak egészen sikerül újramesélnie történetét a Nellie fedélzetén: elbeszélése nem tesz eleget az érthetőség a keretelbeszlő által támasztott követelményeinek [...]”⁴⁷

Mivel az intradiegeízist az extradiegeízis nem zárja le igazán, érvel tovább Brooks, hagyományos értelmezői nézőpontból a keretelbeszlő elbeszélése is „kudarca van ítélve”, ezért „*A sötétség mélyén* »nem fejeződik be« – egy potenciálisan végeérhetetlen analízis, amely egyszerűen félbeszakad.”⁴⁸ A tanulmány címe – *Egy olvashatatlan beszámoló (An Unreadable Report)* – részben arra utal, hogy a szöveg olvasója szintén kénytelen újraírni Conrad szövegét, „szükségszerűen részese a továbbadás folyamatának”. A gondolat, hogy az elbeszélők egymásra hivatkozó szövegei mind „kudarcot vallanak” a jelentés rögzítésében, és ezért a kisregény az állandó jelentés hiányában és a jelentés keresésében mutatja be „az újramondás indítékát”, valamint az a másik gondolat, hogy a „*A sötétség mélyé*nt inkább egy folytonos elbeszélés részeként kell olvasnunk, mint egy elbeszlő szöveggént vagy egy történetként”,⁴⁹ lényegében megegyeznek Todorov véleményével, mely szerint a kisregényben „egy hiányzó középpontra épülő szerkezet” tematizálódik.

Ahogy Brooks szövegének fent vázolt jelentésrétege Todorov értelmezésének téziséhez kapcsolódik, úgy nem véletlen az sem, hogy a megjelenített szövegek befejezetlenségét és az elbeszélés rendhagyó keretszerkezetét az elméletíró az „átdolgozás”, az „érzelémátvitel” és az „analízis” fogalmaival hozza kapcsolatba. Brooks olvasata ugyanis egyben pszichoanalitikus olvasat, és mint ilyen, a jelölésnek a vággyal való kapcsolatát hangsúlyozza. „Végző soron”, mondja Brooks elemzésének bevezetőjében,

mindent, amit a meséről mondunk, Marlow a Nellie fedélzetén, a Temze árjának megfordulásakor való elbeszlői tevékenységének, ennek az elbeszlőnek a hallgatóihoz, illetve az elbeszlői helyzetnek az előadott történetekkel való viszonyának kontextusában kell újraértelmeznünk.⁵⁰

Brooks számára azért fontos Marlow elbeszélésének folyómotívuma, mert az árban a vágy jelképét látja, a Temze folyásának az elbeszlői tevékenységgel való

⁴⁷ *Uo.*, 259.

⁴⁸ *Uo.*, 260. A Conrad elbeszélésének „befejezetlenségére” tett utalás ugyancsak Marlow beszédmódjának már idézett, extradiegetikus jellemzésére megy vissza. Mint az az ismertetésből majd kiderül, az idézetnek – az intradiegeízis keretezetlenségére tett utaláshoz hasonlóan – kulcsszerep jut Brooks elemzésében.

⁴⁹ BROOKS, *i.m.*, 261.

⁵⁰ *Uo.*, 239.

egyidejűségében pedig azt, hogy a beszédben a vágy jelölődik. Mi a jelentősége annak, hogy Marlow elbeszélése közben a Temze folyásiránya megfordul, és hogy ez a pillanat észrevétlen marad, illetve csak utólagosan, a kapitány figyelmeztetése során tudatosul? A jelentés szükségszerű elhalasztódásáról van-e szó csupán, amikor Brooks a „felfüggeszt[őd]és pillanata”-ként⁵¹ határozza meg a Nellie hajóútját és Marlow elbeszéléseinek tartamát? Figyelembe véve azt, hogy a szerző szerint „az elbeszélői helyzetnek az előadott történetekkel való viszonyának kontextusában” értelmezendő, e kérdések megválaszolásakor érdemes lehet abból kiindulni, hogy mit tart a marlow-i út lényegének. Mint írja: „Marlow elbeszélése csak akkor jelenthet valamit, ha nyomozása olyan „megoldással” jár, amely nem csupán felderítés, de egy másik halálakor és halála által írt üzenet meglelése.”⁵² Az idézet Lacan szavaival, Marlow Kurtzhoz való viszonyán keresztül és a detektív-történet-metafora keretében mutat rá a marlow-i elbeszélés jelentésének feltételére és feltételelességére. Azt fejezi ki, hogy a jelentéshez a vágy elhalasztódására van szükség, ez pedig egy Másik vágyának elhalasztódásához kötött.⁵³ Akár egy apa–fiú, akár egy apa–fiú kapcsolatot újraíró kapcsolat, esetleg terapeuta és páciense kapcsolatának mintájára képzelet el Brooks Kurtz és Marlow viszonyát,⁵⁴ az idézet szerint Kurtz meghatározó szerepet tölt be mind Marlow nyelvének jelentéstartalmát illetően, mind vágyának kialakulásában. Marlow beszédében csak akkor jelölődhet a vágy, ha Kurtz beszédében jelölődik, Marlow-nak csak akkor lehet

⁵¹ „moment of suspension” (*Uo.*, 256.)

⁵² *Uo.*, 247.

⁵³ Lacan szerint a szubjektum elsősorban a nyelv szubjektuma – léte azon a hiányon vagy elfojtáson alapul, mely a nyelv elsajátításával egyidejű és egylényegű (a vágy egy adott fogalmi háló mentén kanalizálódik). A nyelvben való léttel járó ösztönmegvonást hangsúlyozandó, a szimbolikusba való belépés Lacannál „szimbolikus halál”-ként, egy „omlettszerű” lény heterogén, elsődleges vágyának „kasztrációja”-ként vetődik fel, melynek során egy túlzó, narcisztikus vágy („jouissance”) a „Másik vágyának” adja át helyét, a vágy ökonómiájának, melyet a társas lét normáihoz igazodó, elhalasztódó kielégülésmód jellemez.

Az omlett nem lép magától a szimbolikusba. Egy a társadalmi normáknak többé-kevésbé megfelelő, belső értékrendszer kifejlődése és a nyelv elsajátítása, jobban mondva a nyelv feltöltődése vággyal, a törvénynek való alárendelődés által valósul meg, melynek ágense a „szimbolikus apa”. A Másik rendje az „apa nevének” rendje, a következetes tiltás hiányában az omlett a „képzetesben” és/vagy a „valósban” ragad. Bár a pszichoanalízisben a terapeuta szerepköre összetett, a terapeuta a tiltás képviselője, amennyiben a páciens a vele való azonosulás révén sajátítja el a Másik nézőpontját.

⁵⁴ Ha az elemzés „apákra és fiakra” tett utalásait a pszichoanalitikus terápia keretében értelmezzük, megközelítésünknek előzményei vannak. Donald M. KARTIGANER, *Freud's Reading Process: The Divided Protagonist Narrative and the Case of the Wolf-Man* című tanulmánya (in *The Psychoanalytic Study of Literature, The Analytic Press*, eds. Joseph REPPEN, Maurice CHARNEY, Hillsdale, 1985) például Freud *Farkasember* analízisének mintáját véli kiolvasni a két szereplő viszonyából.

Másikja, ha Kurtznak van Másikja. Mivel azonban Kurtz ábrázolása⁵⁵ azt támasztja alá, hogy Kurtz „az emberi társadalom struktúrájának rendszerén kívül”⁵⁶ áll, arra következtethetünk, hogy Marlow vágya szintén egy a jelölés szimbolikus tartományán kívüli, „másik” vágy.⁵⁷ Minthogy, Kurtznak nincs „üzenete” Marlow számára, az utóbbi nem annyira Kurtz „üzenetét leli meg”, mint inkább Kurtz útját ismétli meg. Ha figyelembe vesszük, hogy az elbeszélő szöveg és befogadásának Brooks-féle, analitikus megközelítése a befejezés és az ismétlés fogalmait a pszichés energia megkötésével és az örömeiben munkáló ismétlési kényszerrel hozza összefüggésbe,⁵⁸ nyilvánvaló egyrészt az, hogy az elemzésben miért éppen

⁵⁵ Brooks abból indul ki, hogy Kurtz nem rendelődik alá a hajózási társaságnak – a hatalomnak –, valamint abból, hogy a sötétség mélyén, magányosan él. Ugyanakkor, bár a szerző egyszer sem említi, fontos, hogy Conrad Kurtz-ábrázolásaiban a sötétség szimbolikus jelentést hordoz, és ez a jelentés kiaknázható egy pszichológiai megközelítés számára. A sötétség mélyén egy testileg-lelkileg beteg és morális ítélőképességét elvesztett ember várja Marlow-t. Kurtz haldoklik, megadja magát a halálnak: bár „[a] láng egyarasznyira sem volt a szemétől”, azt mondta: „Itt fekszem a sötétben, és várom a halált.” „Áthatolhatatlan sötétség burkolta be. Úgy néztem rá, mintha egy szakadék mélyén hevert volna, ahova sohasem süt le a nap.” Kurtz már halála előtt is egy „árny”, „fantom”, nemcsak csontvázzá soványodott teste miatt, de jellemét is a sötétség erői irányítják – a kapzsiság, a hatalomvágy és a gyűlölet. Rögeszmésen kutatja az elefántcsontot, koholt vádak alapján, félelemből lemészárolja a bennszülötteket, és miután nagyzási hóbort uralkodott el rajta, isten képében jelenik meg előttük. Kurtz azért sötét alak, mert a „sötétség hatalmai” rendelkeznek felette: „Minden az övé volt – de nem ez a lényeges. A lényeges az, hogy ő kié volt, a sötétség milyen hatalmai tartottak rá igényt. [...] Kurtz magas rangot töltött be az ország ördögei között – a szó valóságos értelmében.”

⁵⁶ BROOKS, *i.m.*, 251.

⁵⁷ A gondolat, hogy a szubjektum valahai vágyának, tudattalanjának helye a nyelv, Lacan számára egyben azt teszi lehetővé, hogy a szubjektivitás olyan határeseteiről is számot adjon, mint amilyen a pszichózis, vagy a perverzió, és egy a szubjektivitást a szubjektivitás határesetivel együtt felölelő modell létrehozása által árnyalja a szubjektum homogeneitásáról kialakult képet. Sarkítva, míg az előbbi esetben a jouissance a képzeletben, addig az utóbbi esetben a „valóságban” jelenik meg. Mindkét esetben a „tudattalan” egy-egy oldala mutatkozik meg, egy-egy olyan lehetőség, melyet a szimbolikusba való belépéskor a szubjektum maga mögött hagy, illetve elkerül. A „vágy másikja” megmutatkozik a Másikhoz való viszonyban (agresszivitás), a szexuális beállítottságban (pre-genitális fixációk), a tárgyválasztásban (homoszexualitás), az énképben (az „ideális én” mint az én felmagasztalása) stb. Mivel Brooks nem határozza meg egyértelműen, hogy ennek a jelenlevő múltbeli vágnak melyik aspektusa, milyen konstellációja az, ami az árban megnyilvánul, be kell érünk annyival, hogy a szerző a vágy másikjáról beszél általában.

⁵⁸ Bár a *Freud metanarratívájában* a szerző az elbeszélő szövegek egy modelljének ígéretével áll elő, a fejezet számomra Freud *Az örömeiben túl* című szövegének nem annyira modellértékű, mint inkább metaforikus alkalmazása, mivel azonban fényt vet a befejezés és az ismétlés fogalmak Brooks-nál való pszichológiai vonatkozásaira, érdemes röviden összefoglalni, miről van benne szó. Abban, hogy az olvasás folyamán a jelentés egy jövő idejű ponthoz képest felfüggesztett, és az olvasott információ a cselekmény végéig folyamatosan újrarendeződik, Brooks szerint az emlékezet rendes működése és a pszichés energia megkötött állapota tük-

a marlow-i beszédmód olyan ábrázolásai hangsúlyozódnak, mint például az, hogy történetei elbeszélőjük „befejezetlen kalandjait” mesélik el, másrészt nyilvánvaló, hogy milyen feltételezések állnak e szakaszok olyan értelmezései mögött, mint például az, hogy Marlow elbeszélése egy fabula nélküli szüzsé. Brooks azt feltételezi, hogy a beszélő vágya egy az örömelven túli, az ismétlési kényszer formájában jelentkező vágy, emlékezése kényszeres felidéződés. Marlow történetének befejezetlensége Brooks olvasatában tehát azt fejezi ki, hogy Marlow maga is befejezetlen szubjektum, aki inkább megéli, átéli a vágy másikját, ahelyett hogy a nyelven keresztül szublimálná azt.

Brooks szerint az, hogy az elbeszélői-befogadói helyzet horizontja a vágy másikja, abban mutatkozik meg igazán, hogy az elbeszélőnek befogadóival kapcsolatos szándéka morálisan megkérdőjelezhető. Mint írja, az elbeszélői tevékenységet Conrad

cseppet sem ártatlannak mutatja be, sőt, olyannak, amely mögött leginkább talán a beszélőnek az a késztetése és az a vágya áll, hogy hallgatóit belekeverje szégyenébe, amellyel egymaga képtelen együtt élni. Nem egyszerűen, és nem is annyira arról van szó, hogy a gyónás bocsánatot nyer, hanem arról, hogyha rendesen teszik, bemocskol.⁵⁹

Mint az a múlt feldolgozatlanságára és a lelki fertőzésre tett utalásokból kiderül, a szerző korábban idézett állítása, mely szerint a kisregény keretszerkezete az átdolgozás befejezetlenségére és az érzelemátvitel állapotára emlékeztet, több egy-

röződik. Az információnak egy történetbe való összeállása, és a jelentésnek a befejezéshez kötöttsége az örömelvre, a vágy elhalasztódására vall. Ha azonban a szöveg nem egy szubjektum kezébe kerül, hanem egy olyan olvasóéba, akinek pszichés energiája megkötetlen, és memóriája nem képes tárolni a szöveg információit, ezekből nem áll elő „a történet”, pontosabban, az olvasat nem annyira erre a történetre van tekintettel, hanem inkább a szövegvilág egy-egy olyan aspektusa jut jelentőséghez, melyet az olvasó közvetlen kapcsolatba tud hozni saját múltjával. A jelentés ebben az esetben nem az örömelv és a megkötés elvei alapján képződik meg, hanem az ismétlési kényszer hatása alatt áll, a jelölés motorja itt „egy múltbeli vágy” („past desire”).

A szerzőt főként ez az utóbbi, alternatív olvasásmód érdekli, illetve „a szöveg, mely teljesen leköti olvasóját” (BROOKS, *i.m.*, 235). A fejezet és a *Reading for the Plot* álláspontja tulajdonképpen az, hogy mivel a jelentés szempontjából a két eset közül e második sem reménytelen, sőt, minél nagyobb a személyes múlt fel-, vagy, ahogy az analitikusok mondják, „átdolgozása”, annál összetettebb (annál több alternatív olvasatot tartalmazó) lesz az olvasat – amivel ugyanakkor összefügg, hogy minél (megkötöttebb) a szöveg, annál nagyobb lehetőséget nyújt az átdolgozásra –, a szöveg jelentésének megképzésében legalább akkora szerepet játszik az ismétlési kényszer és e múltbeli vágy, mint az elbeszélő szöveg elemeit többé-kevésbé behatároló történet. Ezért Brooksot nem a cselekmény („plot”), még kevésbé az abból konstruált történet („story”) érdekli, hanem a „cselekményszövé” folyamata („plotting”), melyet azonban nem tud meggyőzően a szöveg sajátosságaiból levezetni.

⁵⁹ BROOKS, *i.m.*, 261.

szerű hasonlatnál; úgy tűnik, Brooks ténylegesen e pszichoanalitikus fogalmakon keresztül közelíti meg Conrad keretelbeszélésének cselekményét. Ha választ keresünk azokra a kérdésekre, hogy Brooks miből következett Marlow mögöttes vágyaira, és hogyan értelmezi közelebből az elbeszélés cselekményét, érdemes összevetni a gondolatot, mely szerint Marlow elbeszélése nem keretezi Kurtz elbeszélését és nem határolódik el saját keretétől sem, a szerzőnek a keretezésről kialakított nézetével. A következőkben ezért összefoglalom az utóbbit, majd vizsgálom Brooks Conrad-olvasatára vonatkozó értelmezésemet.

A „Freud metanarratívájá”-hoz hasonlóan Brooks az „Elbeszélői ügylet és érzelemátvitel” című fejezetben⁶⁰ is szöveg és tudattalan vágy kapcsolatáról igyekszik számot adni, de ezúttal a tudattalannak nem az elbeszélés időbeli logikájával, hanem szerkezetével, azon belül is a belső keretezéssel való analógiája foglalkoztatja. Mivel a hypodiegetikus cselekmény az intradiegezishez képest általában múlt idejű, és az intradiegetikus elbeszélő nemegyszer saját múltbeli történetét meséli el, az intradiegezis Brooks megközelítésében egy személyes múlt nyelv általi „átdolgozásának” metaforája. A szerző különös fontosságot tulajdonít azoknak az elbeszéléseknek, melyekben a hypodiegetikus történet egy személyközi viszony keretében mondódik el, ugyanis azt állítja, hogy az elbeszélő szöveg nemcsak az olvasó átdolgozásának eszköze, de sok esetben – akár a keretszerkezet rendelkezésein, akár az ábrázolt elbeszélői helyzet sajátosságain keresztül – meg is jeleníti a „történetmondás [és befogadásának] veszélyeit”, fényt vet azokra a tudattalan vágyakra, melyek az elbeszélőt hajtják,⁶¹ és potenciálisan ott rejlenek az olvasóban is. Az intradiegetikus elbeszélő és hallgató viszonyát a pszichoanalitikus terápia „érzelemátvitelének”⁶² vonatkozásában veszi szemügyre. Ahogy a páciens múltjának feldolgozása során a terapeuta a páciens tudattalan vonzalmainak

⁶⁰ Mint azt a „Narrative Transaction and Transference” elején megtudjuk, a cím „transaction” szavában (ügylet, üzlet lebonyolítása) Barthes azon gondolata köszön vissza, hogy kimondva vagy kimondatlanul, minden elbeszélői-befogadói viszony egy „szerződésen” („contract”) alapul, melynek lényege az, hogy a beszélő figyelmet vár el – és a különböző beszélők különbözőféle figyelmet várnak el – cserébe.

⁶¹ „Sok oka lehet egy történet elmondásának, az önérdektől az önzetlenségig. A csábítás alapvető indítéknak tűnik, legyen az kifejezetten erotikus, és a másik elragadására irányuló, vagy inkább nárcisztikus, sőt, exhibicionista, ami bámulatot és figyelmet kér. Ugyanakkor, az agresszió talán közel ugyanolyan általános, és természetesen gyakran különválaszthatatlan az érzékiségtől: a figyelem kikényszerítése, a hallgató terének megsértése. A beszélő és a hallgató között létesült érzelemátvitel természete lehet pozitív és kielégítő, de függéssel és megálázottsággal is járhat, tehetetlenséggel azzal szemben, hogy a beszélgetőtárstól – vagy a sötét árnyaktól, melyeket a beszélgetőtárs helyettesít – megszabaduljunk.” (BROOKS, *i.m.*, 236.)

⁶² „A gyakorlati pszichoterápia szintjén: tudattalan eredetű ellenállhatatlan folyamat, melynek révén a szubjektum aktív módon hozza magát kínos helyzetekbe, s ezáltal régi tapasztalásokat ismét meg anélkül, hogy emlékezne annak előképére, sőt, az a nagyon is élénk benyomása, hogy teljes egészében aktuálisan motivált dologról van szó.” (J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, Akadémiai, Budapest, 1994, 232–233.)

és gyűlöletének célpontjává válik, és éppen a fellépő érzelemátvitel tudatosítása teszi lehetővé a vágy másikjának a szimbolikusba való átirányítását, kulcsfontosságú, hogy a külső elbeszélés a belsőtől elhatárolódjon. Ennek megfelelően, míg az intradiegezisben foglalt hypodiegetikus történet a páciens feldolgozott, integrált múltja, addig a hagyományos keretezést elbizonytalanító tényezőket Brooks egy identifikációs válsággal és egy analízis kudarcával⁶³ hozza összefüggésbe; a például vett elbeszélések cselekményével azt igyekszik alátámasztani, hogy ahelyett hogy a vágy másikja behatárolódna és a Másik vágyának adná át helyét, a vágy másikja az, amely a fikció szereplőin és szövegeiken keresztül közvetítődik. Ha a marlow-i elbeszélés ártalmasságára tett utalást a szerző fenti gondolatai alapján közelítjük meg, úgy tűnik, Brooks Marlow és a keretelbeszélő-hallgató viszonyát nyitott struktúrák kommunikációjaként értelmezi, melynek során Marlow saját integrálhatatlan másikját vetíti a Másikra.⁶⁴

Brooks ugyanakkor azért szólítja fel olvasóját „az elbeszélői helyzetnek a benne előadott történetekkel való viszonyának kontextusában” való újraértelmezésére, mert Marlow és a keretelbeszélő-hallgató viszonyában Kurtz és Marlow valahai viszonyát látja megisméltódni, csak ezúttal fordítva:

Ha a hallgató odafigyelt, egy „te” helyzetét vette fel egy „én”-nel szemben. Első szám első személybe lépve, [az egykori hallgató] most „te”-ként szólítja meg [új beszélgetőtársában] a régi „én”-t. Létrejött a párbeszéd interszubjektív és felcserélhető mintázata. Miért mondod nekem ezt? tenné fel a kérdést a beszélgetőtárs. De amikor előáll a kérdéssel, már túl késő: [...] már hallgatóvá vált.⁶⁵

Akár a keretben fellépő transzfer eredőjéről, akár egy régi transferről van szó Marlow és Kurtz kapcsolatában, az idézetben Kurtz a keretelbeszélő-hallgatóhoz hasonlóan Marlow érzelemátvitelének tárgyaként jelenik meg.⁶⁶ Az elméletíró

⁶³ Ha az analitikussal való identifikáción keresztül a páciens vágyának másikja nem határolódik be és adja át helyét a Másik vágyának, az analízis kudarcra végződik. A terapeutának számolnia kell saját érzelmi érintettségével is, mert bár az érzelemátvitel a terápia terepe, fennáll a veszély, hogy a terapeuta nem képes saját érzelmeit kordában tartani. A „vizontáttétel” elhatalmasodásával a résztvevők érzelmi hordaléka a Másikon csapódik le, mely – mint azt Freud *Observations on Transference-Love*-jából tudjuk – akár odáig is elmehet, hogy egy viharos szerelmi viszonyban végződik, vagy az analitikuskudarc elfojtott indulatokat hagyhat maga mögött, melyeket a páciens a jövőben agresszív formában, másokon vezet le.

⁶⁴ Hogy az ár Brooks felfogásában a keretszituáció résztvevőiben aktivizálódó, perverz és/vagy agresszív impulzusok metaforája-e, az a tanulmányból nem derül ki, mindenesetre a Marlow szándékaira vonatkozó vélemény és a történetmondás felsorolt indítékainak hasonlósága alapján erre következtethetünk.

⁶⁵ BROOKS, *i.m.*, 261.

⁶⁶ Brooks egyszerre beszél Kurtzról mint egy a fikció keretén belüli valós személyről, e személy emlékéiről, illetve Marlow egy lelki instanciájának – „tudatalanjának” – megszemélyesítőjéről.

nemhiába feltételezi a belső történetből ismert „halottak jelenlétét” az elbeszélői jelenben, amikor azt írja: „bizonyos szellemek, mint amilyen Kurtzé is, soha nem térnek nyugovóra”.⁶⁷ A Kurtzsal való eszmecsere után már nemcsak Kurtz, de Marlow elbeszélését is a vágy másikja hajtja, elbeszélésének célja a vágy másikjának behatárolása. Viszont most, hogy a nyelven keresztül teszi meg egykori hajóútját, már nem annyira átéli, mint inkább közvetíti a Kurtz féle ambivalens jelentést. Ehelyett befogadójában, a keretelbeszélőben ébreszt tudattalan vágyakat, akinek tapasztalata Marlow egykori tapasztalatát ismétli meg. Ahogy Marlow gőzöse küzdött a folyóval a sötétség mélyén, úgy sodorja most a keretelbeszélőt a Temze árja a sötétségbe, aki maga sem tehet mást, minthogy továbbadja történetét és ezáltal „az olvasót kényszerít[í] érzelemátvitelre azzal szemben, amit nem akar látni, vagy hallani”.⁶⁸

A kisregényben megjelenített elbeszélői helyzet és a benne előadott történetek közt fennálló kapcsolat Brooks-féle értelmezésében tehát egy pszichoanalitikus olvasat körvonalazódik. Brooks kiindulópontja az, hogy Marlow mögött feldolgozatlan múlt áll. Elbeszélése kísérlet arra, hogy emlékeit, melyeknek fókusza Kurtz, egy társas helyzetben, a nyelv médiumán keresztül feldolgozza. Azonban „mondanivalója történetén kívül van”, beszéde egy szertelen vágyat közvetít, hallgatója és közte érzelemátvitel lép fel, mely egy öngeneráló analitikus kényszer egyszeri megnyilvánulása. Felmerül a kérdés: ha a vágy másikjával szembeni megkésetttség eredményezi az új szövegek keletkezését, és ha az ambivalens keretezés egy érzelemátviteli láncot jelenít meg, mi ezeknek a jelentősége? Ha abból indulunk ki, hogy Brooks szerint „a jelentés sosem az összegzésben, hanem az átadásban – a „borzalom”, a szerzett *tudás* szégyenfoltjának továbbörökítésében rejlik”,⁶⁹ úgy tűnik, hogy a művészetről és a tudományról általában mint határjelenségről van szó. A kultúra a kultúra másikjának vágyára épül, azt szublimálja. Az új szövegek létrejötté az identitás keresésének, de alapjában véve az identitás kimozdulásának és a kimozdulással járó krízisnek tulajdonítható.

A fentiek alapján körvonalazódik továbbá, hogy mi Brooks *mise en abyme* értelmezésének sajátossága, és az is, hogy mi értelmezésében a *mise en abyme* funkciója. A homodiegetikus elbeszélő jelenének és múltjának motivikus párhuzamát Brooks Todorovhoz hasonlóan Marlow emlékezetének és értelmezői tevékenységének metaforájaként olvassa – Marlow egyszerre van a jelenben és a múltban. Továbbá, mindkét értelmező számára fontos, hogy Conrad hypodiegetikus tör-

⁶⁷ BROOKS, *i.m.*, 262. Mint ahogy nemhiába idézi Marlownak a Kurtz halálakor tett megjegyzését sem: „nem is a saját haláltusámra emlékszem legélesebben [...] Nem! Úgy érztem, Kurtz haláltusáját élem át”. (CONRAD, *i.m.*, 127.)

⁶⁸ BROOKS, *i.m.*, 260.

⁶⁹ *Uo.*, saját kiemelés. Mivel a „Meaning will never lie in the summing-up but only in the transmission” tagmondat „meaning” szava éppúgy jelent „szándék”-ot mint „jelentés”-t, a „transmission” pedig a közvetítésnek nem csupán verbális formájára, a közlésre vonatkozik, a fenti fordítás nem adja vissza az eredeti résznek azt a jelentését, mely az érzelmi ráhatásra vonatkozik.

ténete maga is a múltba vezető útként jeleníti meg Marlow hajóútját. Marlow olyan kijelentéseiből, mint például „[u]tazásunk föl a folyón olyan érzést ébresztett bennem, mintha a világ teremtésének legősibb időszaka felé haladnánk”,⁷⁰ ugyanis mindketten arra következtetnek, hogy Marlow értelmezésének célja az eredetek feltárása. Míg azonban a sötétség mélyét és a sötétség mélyén élő Kurtzot Todorov az ismeretlenként és a jelentés hiányaként fogja fel, addig Brooks értelmezésében nagyobb szerephez jutnak a sötétség és Kurtz leírásainak morális vonatkozásai és az, hogy a múltba vezető „utazást” Marlow „mint lidércnyomas emlékek közötti fáradtságos zárandoklás”-t⁷¹ éli meg. Todorovval ellentétben Brooks a szubjektum eredetét pszichoanalitikus szempontból közelíti meg, ez az út számára regresszív tendenciákat dramatizál: „[a]z út a folyón felfelé a visszafelé vezető út: Marlow személyes utazása egyfajta ellentétes törzsfajlódást ismétel meg az egyedfejlődés tekintetében, a kultúra szálainak felfejtését”.⁷² Azáltal, hogy az elbeszélő cselekményt a szerző a pszichoanalitikus értelemben vett tudattalan aktiválódásaként, Marlow mélyrepüléseként, Marlow Kurtzcal való találkozását pedig érzelmátvitelként értelmezi, az elbeszélő cselekménynek az elbeszélés körülményeivel való motivikus kapcsolatára hivatkozva amellet érvelhet, hogy az elbeszélő keret szürkületmotívuma a résztvevőknek a szimbolikusból – a nyelvből, a koherens gondolatiságból – való kilépését, az ár lekésésének motívuma pedig a detektív tudatának a vággyal szembeni „megkésetttségét” jelöli. A *mise en abyme* Brooks számára tehát azt teszi lehetővé, hogy Conrad szövegének elbeszélő keretét afelől a múlt által beárnyékolat jelen felől közelítse meg, amely az analitikus terápia érzelmátvitelének lényege.

A sötétség mélyén Patricia Waugh szerint is „nagy részt a tudatosságról szól”,⁷³ és a tudás veszélyeiről, azonban *Modernism and Enlightenment: Reading Joseph Conrad's Heart of Darkness* című tanulmányában a szerző kultúrtörténeti szempontból is megvilágítja a Todorov és a Brooks-féle téziseket, és kifejezetten a felvilágosodás kritikájaként, sőt metakritikaként értelmezi Conrad elbeszélését. Mint Waugh írja, „Conrad pontosan azokat az ellentmondásokat tárja elénk, melyeken a posztmodern annyira megszállottan eltöprengett”.⁷⁴ Waugh Marlow-ban a (poszt)modern gondolkodót, a modernitás „maga teremtette végtelen mélységén tűnődő tudat[át]”⁷⁵ látja, aki utazása során az imperialista ideológia kiürese-

⁷⁰ CONRAD, *i.m.*, 61.

⁷¹ *Uo.*, 27.

⁷² BROOKS, *i.m.*, 243.

⁷³ Patricia WAUGH, *Practising Postmodernism Reading Modernism*, London, Edward Arnold, 1992, 89 – a Waugh-idézetek saját fordítások.

⁷⁴ *Uo.*, 90.

⁷⁵ *Uo.*, Mint arra Waugh rámutat, a modernitás alapját képező kapitalista gazdasági viszonyok egyrészt egy – a filozófia racionalitásában éppúgy, mint a vállalkozói szellemben megmutatózó – „eszköziességet” („instrumentalism”) vontak maguk után, másrészt egy autonóm identitás létrejöttét mozdították elő, illetve utat engedtek a személyes szabadságnak és egy ezt ratifikáló filozófiai hagyománynak. A modern gondolkodás története során e két ten-

dettségével szembeesül, míg azonban szövege a korrupciót hivatott leleplezni, kritikája maga is idealista marad, az eszmék továbbörökítése által pedig újraközeli a nyugati kultúrát a maga másikjaitól elválasztó határokat, és ez utóbbiakat kirekeszti a maga „valóságából”. Marlow egyrészt romantikus kalandor, aki a vadon feltárásakor azt panaszolja el, hogy a fogalmiság és a nyelv elégtelen szerzett tapasztalatai kifejezéséhez. Részben kívül áll a kereskedelmi vállalat bürokratikus gépezetén. Jól példázza ezt egyrészt az, hogy a „halál ligeté”-ben dolgozó főkönyvelő „teljesen kifogástalan ügyletekről [készített] kifogástalan feljegyzései”⁷⁶ kapcsán a „racionalizmus irracionálisára” hívja fel a figyelmet, másrészt az, hogy Kurtz jelentésében, melynek ékesszólása éles ellentéte az utóiratban megnyilvánuló szándéknak,⁷⁷ egy „korrupt, felvilágosodott idealizmust” mutat be. Ugyanakkor, Marlow törekvésének, hogy a jelenségeket autentikus szemszögből vegye szemügyre, feltétele és veszélye is egyben, hogy kívül kell kerülnie a tudatosság nyelvén és a társadalom épületén. Kurtz jelentősége Marlow számára éppen az, hogy ő került a legtávolabb Európától, míg megmaradt gondolkodónak.⁷⁸ Miatán azonban Marlow Kurtzban a „romantika nihilizmusával” szembeesül, nem tehet mást, minthogy az „önmegtartóztatást” választja,⁷⁹ és megtartja nyelvét, fogalmi

dencia váltakozik, a felvilágosodásban az előbbi, a képzelőerő romantikus eszméiben és a nietzschei nihilizmusban az utóbbi jutott kifejezésre. E két egymást kiegészítő tendencia közül az előbbi veszélye az, hogy eredeti feladatkörén – a gazdaság és a társadalom hatékony működésének megkönnyítésén – túllépve a külvilág és az én további megosztottságát eredményezi, az utóbbi pedig szubjektív idealizmusba torkollhat és a hatalomvágy közvetlenebb kifejezőeszközzé válhat. Bár a posztmodern is a felvilágosodás kritikája, a „poszt” képző részben arra utal, hogy tisztában van e dialektika tényével, és saját kritikai helyzetének lehetlenségével.

⁷⁶ CONRAD, *i.m.*, 35.

⁷⁷ Idevág például az a rész, melyben Marlow Kurtzban a „Vademberek Életmódjának Fölszámolására Alakult Nemzetközi Társaság” megbízásából készített beszámolójának olvasásélményére emlékezik vissza: „Magasztos jóindulat egzotikus Végtelenségének érzetét ébresztette bennem. Lelkesültség bizsergetett. Az ékesszólás, a szó, az izzó, nemes szó korlátlan hatalmát árasztotta. A mondatok varázsos hömpölygését sehol sem szakították meg gyakorlati tanácsok, hacsak az utolsó oldal lábujjzetféléjét – nyilvánvalóan sokkal később már bizonytalan kézzel írta – nem tekintem módszertani megjegyzésnek. Nagyon egyszerű volt, és az altruista értelmekhez fellebbező, megindító kiáltvány végén tündökölt, és ijesztően lobbant, akár a villámcsapás a sötét égen: »Irtsátok ki valamennyit!«” (CONRAD, *i.m.*, 90.)

⁷⁸ Amikor az elemzés olyan szakaszoknak tulajdonít jelentőséget, mint hogy Kurtz „[e]lrúgta magát a földtől”, bár „nem [volt] elmebeteg”, „[m]egfáradt agyvelejének roncsait árnyék borította látomások kísértették”, „lelke örült volt”, „kezdetleges lelkek” előtt saját tiszteletére rendezett „kimondhatatlan rítusokba torkolló éjszakai táncünnepeket” és szexuális kapcsolatba lépett egy benszülött varázslónóval, nyilvánvaló, hogy Waugh nem annyira elválaszt, mint inkább összefüggésbe hoz a gondolatisággal olyan jelenségeket, mint a képzelet csapongása, az örület, a hatalomvágy és a perverzió.

⁷⁹ Conrad szövegében Marlow Kurtzra asszociál, amikor felidézni benszülött kormányosának – maga előidézte – halálát, és több felkiáltással jelzi, hogy az „önmegtartóztatás” volt az, ami mindkettejükből hiányzott.

kategóriáit, erkölcsi normáit. A sötétség mélyéből megtérve a sötétség megkonstruálásába fog, de elbeszélésének megjelenítése éppen a valóság elferdítéséről tanúskodik. Hiába fogadott „hűséget” Kurtzknak, Marlow Kurtz jelentését annak utóirata nélkül adja közre,⁸⁰ majd eleget téve Kurtz jegyese követelésének („Az utolsó szavait [...] hogy életben tartsanak [...]”), úgy dönt, hogy elhallgatja a Kurtz magányos „borzalmát” kifejező szavakat, és táplálja a gyászában illúziókba menekülő nő illúzióit azzal, hogy elhiteti vele: „Az utolsó szó, amelyet kiejtett – a maga neve volt.”

Mindannak ellenére, hogy a gyarmatosítás körülményeit megjelenítő Marlow a magát retorikával álcázó korrupcióra, keretelbeszélője segítségével Conrad pedig Marlow saját ideológiai „bűnrészességére” hívja fel a figyelmet, Waugh szerint a kisregény „a felvilágosodás írásmódjában mond ítéletet a felvilágosodásról anélkül, hogy teljesen tudatában lenne a szóban forgó ellentmondásnak”.⁸¹ Egyrészt, Conrad a képiség dekonstruktív jellegének⁸² ellenére újrateremti a keletről és a nőről kialakult képet. Marlow azáltal kölcsönöz utazásának fantasztikus és szürreális jelleget, hogy tájleírásaiban a nyugati mitológiák egzotikus, idegen földjét idézi fel, mely nemegyszer az ősitől való undorra apellál. A nők nem egyénekként, hanem szinte kivétel nélkül „szoborszerűen”, egy „naiv és veszélyes, csábító és halálos, irracionális idealizmus hordozóiként” jelennek meg, mellyel szemben egy felsőbbrendű, hímnemű értelem tesz szert önazonosságra. Másrészt, a beleértett szerző nem foglal világosan állást Marlow kettős álláspontjával szemben, így végül kétes marad, hogy Kurtz – Kurtz tudatának – megváltása tapasztalati úton vagy Marlow esztétikai megformálása révén következett-e be. Minthogy a kisregény „nem eléggé öntudatos” ahhoz, hogy a tudatosságtémát parodikus hangvételben dolgozza fel, hanem ehelyett inkább egy „pszichodráma” hatását kelti, Waugh a szövegben egy a modernitás episztemológiai válságára adott, jellemzően „modernista”, mintsem posztmodern reakciót lát.⁸³

⁸⁰ Amikor az Európába visszatérő Marlow-t a hajózási vállalat Kurtz iratai után érdeklődő emberei keresik meg, Marlow úgy adja át a jelentést, hogy kitörli a végén álló felkiáltást.

⁸¹ WAUGH, *i.m.*, 96.

⁸² Waugh olvasatában a kisregény szimbolikája és metaforikus kapcsolatrendszere bizonyos mértékben az európai imperializmus kritikáját szolgálja. Azáltal például, hogy Conrad a klasszikus és a dantei pokol képeit ugyanúgy felidézi Brüsszel, a kereskedelmi vállalat – és Európa – központjának ábrázolásánál, mint a gyarmaton haldokló bennszülöttek megjelenítésekor, a szerző Waugh szerint egyben az utóbbi körülményeknek az előbbi érdekeivel való kapcsolatára mutat rá.

⁸³ A szerző a modernizmusról és a posztmodernről mint a modernitás ismeretelméleti válságára adott két reakcióról, és nagyjából egymást követő művészeti és kultúrtörténeti korszakról szól, melyek közt a különbség az, hogy míg az előbbi kritikájával egyszerre hajlamos újraírni és megőrizni a modernitás fogalmait (autonómia, struktúra, öntudat, etikai univerzálék stb.), az utóbbit az alapelvek radikális megkérdőjelezése jellemzi, mely a művészetben jellemzően a paródián keresztül nyilvánul meg.

4. Összefoglalás

Tanulmányom első részében Conrad *A sötétség mélyén* című kisregényét narratológiai szempontból közelítettem meg. A szöveget olyan, két elbeszélői réteget magába foglaló keretelbeszélésként mutattam be, amelynek szerkezeti sajátossága az elbeszélői keret és a beágyazott elbeszélés cselekményei közti szoros motivikus kapcsolat. Példákkal támasztottam alá, hogy a megjelenített elbeszélés körülményei alapvetően a beágyazott elbeszélésben ábrázolt utazás körülményeit idézik. Hangsúlyozva, hogy a belső történet mellett az elbeszélői keret cselekménye is a sötét hajóút motívumára épül, ez utóbbit az elbeszélés központi motívumaként határoztam meg, az elbeszélés struktúrájával kapcsolatban pedig rámutattam a *mise en abyme* szerkesztésmód jelenlétére. A szöveg metanarratív vonatkozásai felé fordulva megjegyeztem, hogy az elbeszélői keret cselekménye tulajdonképpen olyan történésekre korlátozódik, amelyeket a nyelvezet és a keretezés sajátosságait figyelembe véve szükségszerűen a megjelenített elbeszélői-befogadói helyzet kontextusában kell értelmeznünk. Egyrészt arra világítottam rá, hogy a keretelbeszélő szövegében az ég besötétedése és a folyami utazás nem egyszerűen a megjelenített elbeszélői-befogadói helyzet körülményei, de egyben olyan motívumok, amelyek a nyelvhasználat képviségénél fogva e helyzet metaforáivá válnak. Másrészt azt hangsúlyoztam, hogy mivel az elbeszélői keret cselekménye az intradiegézis metaforáira épül, e cselekmény az intradiegézis dramatizálásaként értelmezhető. Ez a meglátás, valamint az, hogy a két elbeszélés motivikus kapcsolata a két cselekmény párhuzamos olvasatát kínálja fel, indított arra, hogy felvessem a hajóutat megelevenítő történet metanarratív értelmezésének lehetőségét. A vizsgálat azt mutatta meg, hogy a vízi utazás és a sötétség motívumai nemcsak az elbeszélői keret, de a beágyazott elbeszélés cselekményének elemeiként is a nyelvi kommunikáció különböző formáit megjelenítő motívumokkal fonódnak össze. A belső történet hasonló, metanarratív felfogásával talákoztunk Todorov és Brooks olvasataiban is, melyekben a hypodiegetikus cselekmény (Marlow hajóútja) az intradiegetikus értelmezői tevékenység, a hypodiegetikus cselekmény sötét horizontja pedig az intradiegetikus helyzet értelmezési nehézségeinek metaforájává válik.

Tanulmányom második része arra kívánt rávilágítani, hogy a két olvasat megközelítésbeli különbségéből adódóan a *mise en abyme* más és más oldala hangsúlyozódik, és Conrad sötétségmotívuma többféleképpen értelmezhető. Amíg a sötétség, melybe Marlow hajója halad, és melyben Marlow története elmondódik, Todorov számára a jelölő és a jelölt közti űrt, a fikció tényét jelképezi általában, addig Brooks pszichoanalitikus olvasatában a motívum kapcsán a szubjektum tudattalanja kerül előtérbe. Amíg a Kurtzot, Marlow-t és a keretnarrátort felölelő elbeszélői-befogadói lánc ábrázolásából Todorov egymás vakfoltjaira épülő értelmezések sorára asszociál, Brooks ugyanezt egyben a társadalmi tudattalan öngeneráló folyamatoként fogja fel. Mint láttuk, a két elbeszélés motivikus párhuzamát különösen az utóbbi olvasat használja ki. Brooks pszichoanalitikus értelmezésében az ár a vágy jelképe, és mivel a két cselekmény folyó/víz motívu-

mai közti analógia által a Kurtzhoz vezető hajóútnak az elbeszélői keret jelenéhez képest való múltidejűsége részlegesen eltörlődik, az értelmező számára lehetővé válik, hogy a Kurtz és Marlow közt feltételezett érzelemátvitelt az elbeszélői jelenre is kiterjesztve, egy a szimbolikuson kívüli, „múltbeli” vágy jelenléte mellett érveljen. Annak ellenére, hogy a szöveget Todorov inkább irodalomelméleti, Brooks pedig inkább pszichológiai szempontból közelíti meg, lényegében mindkét olvasat összeegyeztethető Waughéval, aki a sötétségmötívumot a nyugati gondolkodásban és világlátásban végbemenő változások vonatkozásában, a modernitás ismeretelméleti válságának jeleként értelmezi.

JABLONCZAY TÍMEA

„A téves hívással kezdődött minden”

Narratív beágyazás és metalepszis Paul Auster *New York trilógia* (*Üvegváros*) és Cervantes *Don Quijote* című regényében

1. Bevezetés

Shlomith Rimmon-Kenan az elbeszélés narratív szintjeit értelmezve megállapítja, „a modern regénynek sajátossága lesz, hogy a narratív szintek játékba hozásával megkérdőjeleződik a határ a realitás és a fikció között”.¹ A 80-as években Patricia Waugh is éppen azt említi a metafikció sajátosságai között, hogy az olyan fikcionális szöveg, amely a megalkotottságra hívja fel a figyelmet, leleplezi a világ lehetséges fikcionalitását, minthogy állításokat tesz a fikció létrejöttéről; eltörlődik a különbség a mű és a róla szóló beszéd között, és ezzel az efféle szöveg kérdéseket tesz fel a fikció és valóság közötti viszonyt illetően is.² Az általam vizsgált két regény, Cervantes *Don Quijotéja* (1605, 1615) és Paul Auster *New York trilógiája* (ezen belül is az *Üvegváros*) (1985, 1986) két olyan fikcionális konstrukció, amelyekben a narráció önmagára mint fikcióra utal, viszont a két szöveg együtt említését a kettejük között létrejövő dialógus, intertextuális kereszteződés teszi lehetővé. Az intertextuális vizsgálódást egyrészt az teszi indokolttá, hogy az *Üvegváros* tükörszerkezetei közül az egyik éppen a *Don Quijote*, Cervantes műve jelölt intertextusként az *Üvegváros* pretextusának tekinthető. Kutatásom a két szöveg közötti metareferenciális viszonyokra irányul, melyek az egyes szövegeken belül mint beágyazott narratívák autotextuális rezümékként is működnek. A vizsgálódás során kiderült, hogy az öntükröző alakzatokon kívül a narratív szintek közötti elmozdulás, a metalepszis, ezen belül is a szerzői metalepszis az, ami a két szöveget az értelmezésben kapcsolatba hozza egymással, azaz az *Üvegváros* és a *Don Quijote* között az egyik legfontosabb intertextuális kapocs a szerzői metalepszisen keresztül valósul meg.

¹ Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction*, London–New York, Routledge, 2003, 95, (2nd edition).

² Patricia WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, London–New York, Methuen, 1984, 1–19.

2. A Don Quijote és az Üvegváros értelmezési lehetőségei

Foucault Cervantes *Don Quijoté*ját az első modern műnek, Linda Hutcheon – más szempontból – a kortárs metafikcionális újítások elődjének nevezi.³ A *Don Quijoté*val foglalkozó újabb narratológiai kutatások a szerzőség kérdésre, a narrátorok szerepére, a szöveg tükörszerkezeteire, beágyazott narratíváira és a diegetikus szintek közötti elmozdulások viszonyára, jelentésképző szerepére irányulnak. Ralph Flores írja, hogy Leo Spitzer 1948-ban már a szöveg nyelvi ambivalenciáiról, a szöveg polinomáziájáról beszél, „a szavak, a könyvhöz hasonlóan, amelyben megjelennek, a tétovázás, tévedés és csalás forrásai – álmok”, ugyanakkor ez a felismerés Spitzert nem gátolja meg abban, hogy Cervantesnek, a szerzőnek az omnipotens hatalmáról beszéljen, akinek ellenőrző funkciója van szövege fölött.⁴ A Cervantes-kutatás a hatvanas évektől lép fel a mimetikus doktrína ellen: ezt követően már nem privilegizálják a szerző kategóriáját, és arról beszélnek, hogy a *Don Quijoté*ban több szerző van, és ezek megbízhatatlanok. El Saffar a maszkok mögött megbúvó alkotó mindenhatóságának képzetét az implicit szerző irányába mozdítja el, amely retorikai alakzat lévén, csak úgy látszik, hogy művészi irányító, felügyelő szereppel rendelkezik.⁵ Az újabb *Don Quijote*-tanulmányok rámutatnak a szöveg nem-lineáris narratív struktúrájára, hogy története, karakterizációja nemcsak hogy a modern, hanem a posztmodern fikcióval is rokon, amely problematizálja a szerzőséget, minthogy a nézőpontok pluralitásával él. Narratív eljárásai közül pedig a *mise en abyme* tüköreffektusait, valamint a metalepszist tarthatjuk központi jelentőségűnek. A tükörstruktúrák vizsgálata egyrészt megmutatja, hogy egy instabil szöveg hogyan hoz létre narratív stabilitást, a narratív szintek koncepciója, a beágyazott narratívák a szöveg saját státúrára és autoritására kérdeznak rá. A szintek közötti elmozdulás, a határok áthágása pedig arra utal, hogy a belső vagy külső narratív keretek nem stabilak, hanem beomlanak, és megbontják a homogén, zárt szöveg terének az elvét. Paul Auster *New York trilógiájának* egyes szövegeit – az *Üvegváros*, a *Kísértetek* és *A bezárt szoba* – a detektívtörténet narratív szerkezetét megbontó, szétíró szabálysértésként, anti-detektívregényként vagy metafizikai detektívregényként, és egyben az autobiográfia, realiztikus regény dekonstrukciójaként is olvashatjuk, melynek

³ Peter Dunn ugyan meglepőnek tartja, hogy Linda Hutcheon nem figyel fel Cervantes másikk, korábbi elbeszélésére, mely legalább annyira problematizálja a szerzőség kérdését, és legalább annyira újító, a *Csalárd házasságra*, amelyről Dunn azt állítja, hogy „ezt a szöveget úgy írták, mintha posztmodern olvasót várna”. Peter DUNN, *Framing the story, framing the reader. Two Spanish Masters*, in *Modern Language Review* (91) 1996, 94–106.

⁴ Ralph FLORES, *The rhetoric of doubtful authority: deconstructive readings of self-questioning narratives, St. Augustine to Faulkner*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1985; az idézett Leo SPITZER tanulmány: *Linguistic Perspectivism in the Don Quijote*, in *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton UP, 1948.

⁵ FLORES, *i.m.*, 4. fejezet (*Deconstructing Authors: Don Quijote*)

legfontosabb kérdései a nyelv, írás, identitáskereséssel (az identitás, amely csak annyiban létezik, amennyiben nyelviileg létezik) kapcsolatban fogalmazódnak meg. A *New York trilógia* olyan szöveg, mely tudatosan épít arra, hogy referenciális viszonyai fikcionális lehetséges világokra utalnak, azaz egyrészt a szöveg önmagát önmagával lépteti dialógusba, másrészt más szövegekkel folytat állandó dialógust. Az Auster-regény diszkurzív terébe nyomokat hagyó szövegek főleg a modernitás kiemelkedő, sokat értelmezett alkotásai. Így került be ebbe a játéktérbe Cervantes *Don Quijotéja*, Melville *Moby Dickje*, Thoreau *Waldenje*, Hawthorne *Wakefeldje*, de intertextuális viszonyba kerül *Marco Polo utazásaival*, Hawthorne önéletrajzi regényével, a *Fanshawe*-val, Walt Withmannel vagy Poe-val; Auster posztmodern metafikciója olyan szövegeket ír felül, melyek maguk is önmagukra reflektálnak, másrészt diszkurzusukban a szubjektum megőrzése utáni kétségbeesett vágy munkál. Tanulmányom szempontjából fontosnak tartom James Parr munkáit, aki a *Don Quijote* narrátorainak, pszeudo-szerzőinek pozícióváltásaival, a narratív hangokkal, narratív szintek elmozdulásaival, azaz a genette-i értelemben vett metalepszissel és az el-nem-beszélt szövegelemekkel foglalkozik (Parr a „dis-narration”-elméletre hivatkozik, melyet Gerald Prince dolgozott ki). Továbbá Charles Oriel *Don Quijote*-tanulmányát, mely a szöveg narratív szintjeit, főleg a metalepszist analizálja, és John P. Gabrielle a *Don Quijotéban* levő szövegtükrökkel, mise en abyme eljárásokkal foglalkozó narratológiai analizisét. Ezek az elemzések, értelmezések lehetőséget adnak arra, hogy a *Don Quijote* önreflexív alakzatait, metaleptikus eljárásait komparatív módon vessük egybe Auster regényének narratív stratégiáival.⁶ Ahhoz, hogy a két szöveg metareferenciális viszonyait vizsgáljuk, nézzük meg közelebbről a metalepszist mint elméleti kérdést.

3. Narratív metalepszis, különös tekintettel a „szerzői metalepszis”-re

Amikor Genette a korábban a retorikához tartozó metalepszis fogalmát a narratológiához csatolja, az *Elbeszélő diszkurzus* ötödik fejezetében (*A hangban*), a következőképpen definiálja: „egy történeten kívüli (extradiegetikus) elbeszélő vagy szövegbeli hallgató (narrataire, narratee) tolakszik be a történet világába (diegetikus univerzumba) (vagy amikor történetbeli szereplők lépnek ki a történeten kívüli világba stb.), illetve ezek megfordítottja”,⁷ de már a második fejezetben is

⁶ James PARR, *On Narration and Theory*, in *Bulletin of the Cervantes Society of America* (24), 2004(2005)/2, 119–135, és Uő, *Don Quixote: The Quest for a Superreader and a Supernarratee*, in <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Parr.html>; Charles ORIEL, *Narrative Levels and the Fictionality of Don Quijote*, I: Cardenio’s Story, in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* (10) 1990/2, 55–72; John P. GABRIELE, *Narrative Prisms and Prisons: Mirror Effects and mise-en-abyme in Don Quijote*, in *Symposium* (29), 2005/1, 31–42.

⁷ Gerard GENETTE, *Figures III*, Párizs, Seuil, 1977, 243–246 (Z. Varga Zoltán fordítása alapján).

(Az időtartamban) is felhoz egy tipikus példát a metalepszisre Balzac egyik regényéből, *A vénlányból*: „De ideje már, hogy ellátogassunk a vénlányhoz, hiszen anynyi érdek szála vezet feléje, s e történet hősei, Suzanne kivételével, ma este egyébként is mind megjelennek nála [...]”⁸ Genette ezt a jelenséget Proust regényének leíró szüneteit vizsgálva mutatja fel a prousti, flaubert-i regényhagyomány ellentétjeként. Ugyanis Proustnál és Flaubert-nél egy látvány leírása mindig a hős tekintetével látást jelenti, és így a leíró rész nem is lép ki a történeti időből. A balzaci regényben ezzel szemben gyakran találkozunk a fent említett jelenséggel, a metalepszissel, amikor a narrátor elhagyja a történet menetét, kiszól az olvasóhoz, mintegy bevonva a befogadót a diegézisbe. A metalepszis narratív időre vonatkozó következménye, hogy a leíró rész kilép a történeti időbeliségből, a narrátor tekintetével látunk, és nem a szereplőével, következésképpen ez a jelenség a fokolizáció kérdését is érinti. A metalepszis tehát olyan figura, amellyel „a narrátor úgy tehet, mintha (az olvasóval vagy nélküle) belépne a diegetikus univerzumba”.⁹ Genette koncepcióját több teoretikus felhasználja értelmezésében, gondoljunk Mieke Bal, Brian McHale elemzéseire a 80-as években, majd a 90-es évek közepétől újabb kutatások indulnak meg az alakzatelméleten belül is (Monika Fludernik, Dorrieth Cohn), a keretanalízisben (David Herman, Werner Wolf), amely a számítógépes nyelv felé terjeszti ki a vizsgálódást (Marie-Laure Ryan, Jan Christoph Meister).¹⁰ Maga Genette egy önálló könyvet szentel a metalepszis mint narratológiai fogalom tisztázásának (2004).¹¹ A metalepszis egyik fajtája a szerzői metalepszis, melynek lényege, hogy a szerzőt is alakzatként, azaz fiktív eseményként fogjuk fel, nemcsak az elbeszélőt, aki „saját [...] extradiegetikus világa és fikciójának intradiegetikus világa között helyezkedik el”.¹² A szerzői metalepszis a reprezentáció kérdését, lényegét feszegeti, a határsértéssel túllép annak határain, hiszen „a figuratív fikció [...] társul hívja az olvasót vagy a hallgatót az elbeszélő akusához”.¹³ A szerző – mint alakzat – bekerülhet a narratíva diegetikus világába akár fikcionális szereplőként, akár fikcionális olvasóként, úgy, hogy saját művét olvas-

⁸ Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, Sepeghy Boldizsár fordítása, in *Az irodalom elméletei* I, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 85.

⁹ GENETTE, *i.m.*, 86, 45. jegyz.

¹⁰ A mai kutatások főleg transzdiszciplináris megközelítésben foglalkoznak a témával, hiszen a beágyazás, narratív szintekre, a határok státuszára vonatkozó reflexiók olyan kérdéseket tesznek fel, hogy mi a metalepszis helye a narratív kommunikáció modelljében, a narratológiában, kognitív pszichológiában, narratív szemantikában, a számítógépes hypertextre vonatkozóan, tehát olyan problémáról van szó, amely a reprezentáció értelmezéséhez segít hozzá, és a narratológián kívül egyéb tudományterületeket – a logikát, matematikát, nyelvészetet, szemiotikát, kognitív pszichológiát, ontológiát stb. –, illetve a képzőművészetet is érinti. 2002-ben Párizsban a párizsi és hamburgi kutatócsoportok közreműködésével ezeken a kérdéseken megvitatására rendezték meg a *Metalepszis ma* című konferenciát.

¹¹ GENETTE, *Métalepse*, Párizs, Seuil, 2004 (magyarul hamarosan Z. Varga Zoltán fordításában).

¹² GENETTE, *i.m.*, 31. Idézi THOMKA Beáta, in *Narrator versus Author* (megjelenés alatt).

¹³ *Uo.*

sa. Thomka Beáta szerzői metalepszissel foglalkozó tanulmányából két fontos megállapítást idéznék: „A posztmodernitás irodalma (ugyanakkor) több kísérletet tesz a határeltörlésre a fikciósíkok, valamint a szöveg és a szövegen kívüli (virtuális/történeti) világrétegek között. [...] Ennek egyik megnyilvánulása a szerző mint metalepszis.”

„[...] két uralkodó és egymástól idegen 20. századi koncepció a történeti/biografikus szerző-fogalom kiiktatásán, illetve egy alapvetően más, virtuális, határátlépő, metaleptikus és interaktív szerző-fogalom elfogadásán alapul.”¹⁴

E mondatokat megfontolva Auster regényében érdemes megvizsgálni, hogy a barthes-i szerző halott és a foucault-i szerző történeti funkciója után mi a jelentése annak, hogy a szerző visszatér a szövegbe – lásd John Zilcosky tanulmányát¹⁵ –, de kiderülhet az is, hogy nemcsak Auster, hanem más szerzői jelenlétek is, éppen a szerző metalepszisével tükörijátékba kerülnek egymással ebben a narratívában. A határok egzisztenciális átjárását vizsgálhatjuk a narratíván belül az extradiegetikus és diegetikus szintek között, azaz végbemehet a transzgresszió „az elbeszélő világa és az általa elbeszéltek között” (Dorrieth Cohn ezt nevezi külső metalepszisnek, mely a diszkurzus szintjén vett metalepszisnek is megfelel); illetve az (intra)diegetikus és metadiegetikus szintek között, amikor egy belső történet hirtelen egy külsőbe kerül vagy fordítva (Dorrieth Cohn felosztásában ez a belső vagy történet szintjén vett metalepszis). Utóbbi változat legjellemzőbb példája Cortázar *Összefüggő parkok* című elbeszélése, ahol az intradiegetikus szint és a beágyazott történet metadiegetikus szintje között olyan határsértés következik be, hogy a történet szintjéhez tartozó fikcionális olvasót az általa olvasott könyv egyik szereplője öli meg. Az efféle határátlépés az olvasóban szorongást kelt, ahogy Cohn mondja: „ha a második szinten levő fikció képes hatással lenni az első szinten levő fikcióra [...], akkor az első szinten lévő fikció is képes hatással lenni a valóságra, a mi világunkra és életünkre”.¹⁶

4. Az Üvegváros és a Don Quijote narratív határátlépései

Auster és Cervantes regényében a transzgresszió az egyes narratív szintek között általában a fikтивitás/realitás, autoritás, a kéziratral kialakított dialogikus viszony, így az olvasás problematikájához kötődik. A *Don Quijote* I/6-ban a textuális és extratextuális világrétegek közötti határ sérül, amikor a diegézis szintjén előkerül Don Quijote könyvtárából Cervantes *Galateája*, és a pap megjegyzi, hogy ezt

¹⁴ THOMKA Beáta, *i.m.*

¹⁵ JOHN ZILCOSKY, *The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*, in *Critique* (39), 1998/3, 195–206.

¹⁶ DORRIETH COHN, *Metalepszis és mise en abyme* (magyarul hamarosan Z. Varga Zoltán fordításában, a 2002. november 29–30-i Párizsi *Metalepszis ma* című konferencia előadászsövege).

azért ne égessék el, mert a szerző jó barátja, bár „munkájában van sok ötlet: sokba kezd, de nem fejez be semmit: be kell várnunk a második részt, melyet ígér”. Metalepszissel van tehát dolgunk, mely az extradiegetikus és intradiegetikus szintek között játszódik le, illetve maga a szerző lép be metaleptikus módon a diegézisbe, egyrészt a szövegen kívüli és szövegbeli határ eltörlésére történik kísérlet, másrészt ahogy Thomka Beáta mondja, „a szerző biográfiai, történeti tényanyaga fikcionalizálódik”. Auster pedig nyilvánvaló autobiografikus fragmentumokat hagy a szövegben – megajándékozza főszereplőjét, Quinnt saját fogantatásának dátumával, lakcímével a Greenwich Village-ben, ahol Auster az *Invention of Solitude*-t írta, a második történet 1947. február 3-án kezdődik, Auster születésnapján stb.¹⁷ Auster dublőrök álruháját használja, saját tulajdonnevével ruház fel szereplőket, azaz nem egy szereplőhöz köti biográfiáját, hanem ez a szerzői jelenlét egyrészt a szerző-elv dekonstrukcióján keresztül működik, ahogy Quinn fogalmaz: „Auster pusztán név volt számára, tartalom nélküli üres burok”, másrészt viszont elbeszéléstechnikai szempontból, „elbeszélő funkcióként”, alakzatként nagyon is visszatér a szövegébe, amihez a narrátor és implicit szerző viszonyát és funkcióját is tisztázni kell, hogy eljussunk Zilcosky következtetéséhez: „Azzal, hogy a szerzőséget önmagából transzferálja a narrátorba – megöli és újra feltalálja magát mint implicit szerzőt. Így Auster hozzáteheti Barthes-hoz: a szerző halott, de implicit éneje, »kísértete« él.”¹⁸

A narratív metalepszis több változata van jelen a *Don Quijotéban*, a következő bekezdés például egyszerre két diszkurzus szintjén vett metalepszist is tartalmaz: „Mi azonban hagyjuk most magára Sanchót haragjában, majd megbékül a maga kenyere; térjünk vissza Don Quijote-hoz; akkor váltunk el tőle, mikor összekarmolt, sebesült arcát bekenték és bekötözték. Egy hétig nem is épült fel, s ez alatt történt, amit Cid Hamete azzal a hűséggel és pontossággal kíván elmondani, amellyel ennek a történetnek eseményeit elbeszéli, bármily aprólékosak is.”¹⁹ Azaz a narrátor arra szólítja fel fiktív olvasóját, hogy vegyen részt a dialógusban, és hagyja magára a történet szereplőjét, és majd egy másik extradiegetikus szinten a szöveg egyik kéziratának állítólagos szerzőjére reflektál. A narratív szintek közötti határok átjárhatósága következménnyel jár a narratív kommunikációra is, mert a narratív kommunikáció rögzített pozíciói is lebontódnak, a mozgásba jött keretek miatt az egyes szerepek is felcserélhetőkké válnak. Auster regénye a detektívregény narratív keretével él, melyre jellemző, hogy eleve épít a szerző–olvasó–szereplők (a detektív, bűnöző) szerepeinek mozgására, helyettesíthetőségére. Peter Hühn detektívregényre vonatkozó olvasáselmélete Todorov koncepciójára épít, mely szerint a detektívregényben a szerző úgy viszonyul az olvasóhoz,

¹⁷ Lásd VÁGHY László, *A mű és tükkörképei*, in Nagyvilág, 1994/10, 470–471.

¹⁸ ZILCOSKY, *i.m.*

¹⁹ Miguel de CERVANTES Saavedra, *Az elmés nemes Don Quijote De la Mancha*, ford. Győri Miklós, a fordítást átdolgozta Benyhe János, Bp., Európa, 1966, II/47, 323.

ahogy a bűnöző a detektívhez.²⁰ A detektív úgy olvassa a jeleket, ahogy az olvasó jelentést próbál megfejteni a szövegből, a bűnöző pedig a bűntény történetét írja, manipulál, megpróbálja eltüntetni a nyomokat, „jó szerzőként gondoskodik róla, hogy újraírja a bűntény történetét egy másik történet formájában”, de „néhány jel kicsúszik figyelme alól, amelyek feltárják jelentésüket és szerzőségüket”. „A téves hívással kezdődött minden” – ezzel a mondattal kezdődik az *Üvegváros*, és ezzel a telefonhívással kiosztódnak a szerepek is, amellyel egy olyan szerepjáték kezdődik, amelyben a főszereplő, Daniel Quinn érdekelt leginkább.²¹ A szerzői metalepszis egyik válfajában a szerző saját nevét kölcsönzi szereplőjének. Daniel Quinnen a telefonáló nem keres mást, mint Paul Auster magádetektívét, amely név egybeesik a könyv borítóján található szerzői névvel. Quinn, amikor végül beleegyezik, hogy ő Paul Auster – nem tudja, miért teszi, mint Todorov homológiájában az olvasó –, anélkül, hogy az ügyről komolyabb információja lenne, lát hozzá, hogy kinyomozza. Tudjuk, hogy Don Quijote lovagregényeket olvas, és ezek hőseivel akar azonosulni, az irodalomból veszi a mintát életvezetéséhez, az *Üvegváros* Daniel Quinnje detektívregényeket olvas és ír. Cervantes *Don Quijotéja* lovagregények olvasásával épít fel magának egy identitást, és ennek egy megfelelő narratív elvet, amelyben eljátszhatja szerepét. Daniel Quinn detektívregényekből konstruál magának identitást és egy hozzá kapcsolódó én-elbeszélést, a történet elején pedig úgy áll előtünk, mint akinek három részre szakadt a személyisége. Quinn az, aki eszik, alszik, sétál az utcákon (bolyong New York labirintisztikus terében), William Wilson álneven írja detektívregényeit (de tudjuk, hogy nem pusztán Quinn leleménye, hanem Poe *William Wilson* című elbeszélésének azonos nevű főszereplője, aki hasonmás figura; de így hívják Quinn kedvenc kosárlabda-játékosát is, aki *A bezárt szobában* is felbukkan), valamint Work, regényeinek detektív-narrátora is megjelenik, akiről úgy érzi, hogy egyre inkább azonosul vele. Quinn, amikor úgy értelmezi kapcsolatát kitalált figuráival – Wilsonnal és Workkel –, mint aki átkelhet Workbe, a szójátékkal a munkára utal, író és mű kapcsolatára; Work az, aki az ő műve, a szó materiális és figuratív értelmében. Amikor viszont hozzákezd a Stillman-ügyhöz, úgy tűnik számára, hogy visszanyeri önmaga egységének az érzetét. Vásárol egy piros jegyzetfüzetet, meztelenre vetkőzik, és fölírja saját nevének kezdőbetűit a füzetre, és nem a William Wilsont. Az én (látszólagos) érzetéhez jut, miután feladta a detektív-regényíró szerepet, helyette fölvette a detektívét, de akiről tudjuk, hogy behelyettesíthető a szerzőjével, akárcsak itt – Daniel Quinn „Paul Auster” személyiségébe bújт bele. Továbbá ahogy fölírja kezdőbetűit a jegyzetfüzet tetejére, eszébe jut, hogy megegyeznek Don Quijote kezdőbetűivel. John P. Gabrielle, a *Don Quijote* tükörszerkezetével foglalkozó tanulmányában megjegyzi, hogy Don Quijote a regény elején egy identitáskrizisben szenved, nem véletlen, hogy a narrátor a kéziratok bizonytalansá-

²⁰ Peter HÜHN, *The detective as reader: narrativity and reading concepts in detective fiction*, in *Modern Fiction Studies* (33), 1987/3, 451–466.

²¹ Paul AUSTER, *New York trilógia. Üvegváros*, ford. Vághy László, Bp., Európa, 1991, 7.

gára támaszkodva három különböző néven mutatja be, és nem biztos eredeti nevében: „Vannak, akik azt állítják, hogy a vezetékneve Quijada vagy Quesada volt (mert némi véleménykülönbség van a szerzők közt, akik e tárgyról írtak), habár a legvalószínűbb következtetések arra látszanak mutatni, hogy Quijanónak hívták.” Tehát Daniel Quinn kezdőbetűi eleve egy osztott identitás monogramját tükrözik. Quinn arra a kérdésre, hogy a telefonáló (Virginia Stillman) kitől kapta az ő telefonszámát, a válasza természetesen, hogy „Mrs. Saavedra férjétől, Michaeltől”. Cervantes szerzői neve – nemcsak Austeré – a metalepszisen keresztül bekerül a játéktérbe. Cervantes szerzői neve a már említett példán kívül is jelen van a *Don Quijotéban*, amikor önmagát fikcionális szereplőként szerepelteti. A rabszolgatörténet beágyazott narratívájának elbeszélője utal egy Saavedra nevű spanyol katonára, aki börtönbe volt Észak-Afrikában, és szabadulása érdekében sok csodálatos dolgot hajtott végre, akiről „*ha az idő engedné*”, olyan dolgokat mesélne, amelyek érdekesebbek lennének, mint saját „*sorsának az elbeszélése*”.²²

Az *Üvegvárosban* pedig „Paul Auster” magánnyomozón kívül van egy másik szereplő is, aki a diegetikus szinten szereplő és a szerző nevével rendelkezik, az irodalmár „Paul Auster”. A szerző(k)–olvasó–szereplők viszony értelmezéséhez kulcs az a jelenet, amikor Quinn elmegy „Auster” lakására, és ott együtt gondolkodnak „Auster” *Don Quijote* tanulmányáról, mely a szerzőség kérdését tekintve a szöveg mise en abyme-ja, hiszen Cervantes önmagát is beleírta a könyvbe. „Én igazából erről a könyvbéli könyvről beszélek” – mondja „Auster”. Akkor lép a történetbe „Auster”, amikor Stillman eltűnt a szövegből – Quinn szembekerül a szerző másolatával, aki nem detektív, nem is a narrátor, hanem egy író-irodalomkritikus, ekkor a szerző egy pillanatra megtaláltnak látszik. Quinn mondja róla: „*the wrong Paul Auster*” – csak a könyvben létezik. Auster emlékezteti Quinnt a „Befejezetlen ügy” című művére, Quinn pedig azért jön „Auster”-hez, hogy befejezze ügyét. S ekkor beszél „Auster” a *Don Quijotéről* – amely kulcsot ad a szerzőség kérdésének értelmezéséhez. „Auster” elmélete szerint a *Don Quijotéban* négy szerző van. Cervantes bejelenti a szöveg elején, hogy nem ő a szerző, hanem egy bizonyos Cid Hamete Benengeli, akinek arab nyelvű kéziratát véletlenül fedezte fel Toledó piacán, s egy mórral fordította le spanyolra. Cervantes azt is hangsúlyozza, hogy ez az egyedüli hiteles változat. Ugyanúgy, ahogy Auster narrátora teszi az *Üvegváros* végén, aki a szöveg végén felfedi magát mint Daniel Quinn piros jegyzetfüzetének másolója, pontos tényekre és adatokra hivatkozva. A Cid Hamete név mögött négy szerző van. Az egyik, a szemtanú Sancho Panza, de ő nem tud írni, így a szerző nem lehet, hanem ő mondhatta tollba a borbélynak és a papnak, mert ki akarták gyógyítani *Don Quijotét* elmebajából. Azt gondolták, hogy ha elolvassa a könyvet, ha tükröt tartanak elé, belátja tévedését. „Auster” elmélete, hogy *Don Quijote* nem örült, hanem valójában ő irányítja az egész akciót, mert őt leginkább utóélete érdekli. Ezért kiosztja a szerzői szerepeket, ő fordítja le az arab nyelvű kéziratot is spanyolra. Cervantes tehát felfogad-

²² CERVANTES, *i.m.*, I/360.

ja Don Quijotét, hogy megfejtse Don Quijote históriáját. Az Auster-könyv pedig a Cervantes-regény szerzőségének bonyolultságát tükrözi vissza. Mint a *Don Quijote*, úgy az *Üvegváros* szerzője is arra törekszik, hogy többszörös autoritáson keresztül értelmezze saját szerzői pozícióját, miközben el is tünteti magát. Unamuno 1905-ben hasonló gondolatot fejtett ki a *Don Quijotéhoz* írt kommentárjában, amely szoros kapcsolatban van a szerző-elvvel. „De még többre merészkedem: egy esszét írok, melyben azt állítom, hogy Cervantes nem létezett, Don Quijote ellenben igen. Minthogy pedig Cervantes legalább ma már nem létezik, *Don Quijote* ellenben továbbra is él, valamennyiünknek hagynunk kellene a holtat, és az élővel kellene tartanunk.”²³ Kafkát is megihlette a *Don Quijote* szerzőségének problémája, a *Hogy s mint volt Sancho Panzával* című írás így fogalmaz:

Sancho Panzának, aki ezzel egyébként sosem dicsekedett, sikerült az évek során egy csomó lovag és rablóregény segítségével az est és az éj óráin ördögét, akinek később a Don Quijote nevet adta, úgy eltántorítania magától, hogy a szegény ördög akkor aztán a legőrültebb dolgokat követte el, melyek azonban, mivel tárgyuk nem volt – épp Sancho Panza lett volna az! –, senkinek sem ártottak. Sancho Panza, maga így szabad ember, közönyösen, talán némi felelősségérzettel is követte nekilódulásai során Don Quijotéját, és ez mindvégig nagy és hasznos multságára szolgált.²⁴

A mise en abyme olyan tükörszerkezet, mellyel „a szöveg egy részlete az egész szövegről állít valamit”.²⁵ Auster *Üvegvárosában* egy olyan sajátos mise en abyme-mal, kicsinyítő tükörrel van dolgunk, amikor egy másik szöveg, a Cervantes szerzőségére vonatkozó beágyazott történet hoz létre ismétlődést a hasonlóság révén a két szöveg között. Itt tehát a két szöveg egyszerre van mozgásban, a belső történet éppen egy másik szövegre vonatkozik, ami a főszövegnek, Auster szövegének a mise en abyme-ja, de egyben a szövegek között nemcsak egymást és önmagukat tükröző viszonyok lépnek fel, hanem a szerzői néven (Auster, Cervantes), a szereplő néven (Don Quijote, Daniel Quinn) a két szöveg között metaleptikus határátlépés történik. A *Don Quijote és az Üvegváros* úgy van egymásba csúsztatva, hogy a *Don Quijote* szerzői metalepszise egyrészt mise en abyme-ként, belső tükörként funkcionál az *Üvegvárosban*, de úgy, hogy saját szövegén belül egyszerre a *Don Quijote* és a saját szerzői metalepszisét is működteti. Itt nem-

²³ Miguel de UNAMUNO, A „*Don Quijote*” olvasásáról és értelmezéséről (1905), ford. Csépi Attila, in Helikon 1981/2–3, 231.

²⁴ Franz KAFKA, *Hogy s mint volt Sancho Panzával*, ford. Tandori Dezső, in *A nyolc oktávfüzet*, Bp., Cartaphilus, 2000.

²⁵ KÁLMÁN C. György, *Példázat, mise en abyme, metafora. -rémix-*, in *Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése*, szerk. BEDECS László, Miskolc–Budapest, ME BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék – MTA Irodalomtudományi Intézet, 141–146.

csak arról van szó, hogy „a belső történet váratlanul a külsőben lukad ki, a külső [pedig] a belsőben”,²⁶ hanem e két jelenség egyszerre van működésben. Az értelmezés pedig kiaknázhhatja az *Üvegváros* címében benne rejlő metaforát: a mise en abyme önreflexív alakzatára és a metalepszis határátlépő gesztusára azzal tud utalni, hogy az üveg egyszerre tükröz és átenged.

A *Don Quijotéban* az alap, az intradiegetikus szint Don Quijote és Sancho Panza kalandjai. A történet szintjére egyrészt kifelé terjeszkedő, extradiegetikus szintek rakódnak, amihez több kéziratra támaszkodó narratív hang, illetve több szerzőhöz, fordítóhoz tartozó szerzői hang kapcsolódik, befelé pedig, mely a diegézishez képest további metadiegetikus szinteket jelent, több beágyazott történet (több közülük kicsinyítő tükör) fragmentálja a narratívát. Ilyen narratív hang az ún. első szerzői hang, aki az I/1–I/8. fejezetig van jelen, amit egy narrátor közvetít, aki viszont az I/9. fejezetben már egy második szerzőre utal. A narrátor elbeszéli, hogyan talált rá a történet folytatására a toledói piacon, és hogyan kért meg egy arab fordítót, hogy tolmácsolja neki a szöveget. A narratíva szempontjából érdekes, ahogy a kézirat bekerül a szövegbe, hiszen egy diszkurzus szintjén vett metalepszissel hirtelen a figuratív fikció a diegetikus szintről az egyik extradiegetikus szintre ugrik, hogy egy másikba kerüljön át. A diegézis szintjén a biscayai úr és Don Quijote harcában vagyunk, de az elbeszélő filmkockaszerűen kimerevíti, befagyasztja az eseményeket, a néző pozíciójában levő olvasó („a körülálló valamennyien félve és remegve lesték, mi lesz a rémítő, fenyegető összecsapás vége”) annyit lát, hogy a biscayai úr fedezi magát a kocsivánkossal, Don Quijote magasra emelt karddal nekiront, azzal a szándékkal, hogy kettévágja, de ekkor a narrátor félbeszakítja a történetet, és a következőt mondja:

„[...] hanem sajnos, e történet írója éppen itt és ezen a ponton szakasztja félbe a harcot, azt hozván fel mentésére, hogy Don Quijote hőstetteiről, az elmondottakon kívül, semmi egyebet nem talált feljegyezve. Tagadhatatlan azonban, hogy e munka folytatója semmiképp se akarta elhinni, hogy ily nevezetes történet végképp feledésbe mehessen, valamint azt se, hogy a manchai bölcsek oly gondatlanok lettek volna, hogy levéltáraikban vagy íróasztalaikban ne tartogatnának valami jegyzetet a hírneves lovag történetéről. Annyira meg volt erről győződve, hogy szentül hitte, végre majd csak ráakad a mulattató história befejezésére, ami, mert a menny kedvezett neki, csakugyan meg is történt, ahogy a második szakaszban elbeszéljük.”²⁷

Ezzel a narratív metalepszissel, az I/8. fejezet végén egy új narratív hang jelenik meg, amely váratlanul átveszi a diszkurzus feletti ellenőrzést. James Parr ezt egy olyan manővernek tartja, amelyet a szupernarrátor végez.²⁸ Parr szupernarrá-

²⁶ KÁLMÁN C., *i.m.*, 145–146, a mise en abyme és metalepszis viszonyát értelmezve.

²⁷ CERVANTES, *i.m.*, I/69–70.

²⁸ James PARR, *On Narration and Theory*, in *Bulletin of the Cervantes Society of America* (24), 2004(2005)/2, 119–135, és Uő, *Don Quixote: The Quest for a Superreader and a Supernarrate*, in: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Parr.html>

tor-konceptiója szerint ez valójában az a szerkesztői hang, entitás, mely szervezi, rendez, kommentálja a pszeudoszerzők és néha a narrátorok törekvéseit. Parr úgy véli, hogy ez az új keret-narrátor lefokozza az első narratori hangot, akiről eddig azt feltételeztük, hogy keret-narrátor – egy alárendelt, intradiegetikus státuszra.

5. Két képleírás

A *Don Quijote* első részének kilencedik fejezete az előző fejezet végén félbehagyott történet folytatására, jobban mondva megerősítésére vállalkozik a maga sajátos módján, egy rajz leírásával, ekphraszisszal ismétli meg a kimerevített képet: a rajzon „az alakok éppen úgy állottak, ahogy a történet elbeszélte, kardjuk magasra emelve, egyik a pajzzsal, másik a kocsivánkossal fedezkedve, s a biscayai öszvére annyira élt, hogy bérelt minőségét egy nyíllövésnyírről fel lehetett ismerni [...]”²⁹ Ez a kép egy reprezentáción belüli reprezentáció, mely egy olyan reprezentáción belül van, amely épp képtelen megnevezni azt, amit reprezentálni akar. Egy könyvön belüli kép (a *Don Quijotén* belül), de az is egy másik narratíván belül van, amit a második (pszeudo-) szerző írt. Itt a kép funkciója épp az lenne, hogy a történet hitelességét támassza alá, de ezt egy másik szerző kéziratából veszi, tehát az eredetiségét teszi nevétségessé és eleve lehetetlenné. Az elbeszélő úgy elmélkedik a történet igazságáról, hogy az eddigihez képest másik forrásból, Cid Hamete Benengeli kéziratából mesél, amelyet viszont már nem az I/8. elbeszélője kommentál, hanem a Parr nevezte szupernarrátor. (Bár sokszor eldönthetetlen, hogy ki beszél.)³⁰

Amikor az *Úvegváros* Daniel Quinnje elmegy Paul Auster magánnyomozó nevében Peter Stillmanhez, azon gondolkodik, hogy miért is megy el otthonról, és sehogy sem tudja rá a választ, mígnem bevillan a Vermeer-kép, „megpróbálta felidézni a lány arckifejezését, keze pontos elhelyezkedését a kupán, az arctalan férfi piros kabátját. Gondolatban egy pillanatra elkapta tekintetével a kék térképet a falon, a nyitott ablakon a szobába áradó napfényt: ugyanez a fény vibrált körülötte is.”³¹ Vermeer képe, *A katona és a nevető lány*, épp Virginia Stillmannel való találkozása előtt jut eszébe Quinnekn. Tematikusan a nővel való fecsegést előlegezi meg, de több más vonatkozásban is tekinthető kicsinyítő alakzatnak. A festménynek itt az emlékezésben, tudatosításban van fontos szerepe, hisz Riffaterre leírja a szubtextusról, hogy hermeneutikai funkcióját onnan nyeri, hogy ami az egyik szinten jelentés nélküli volt, azt a másik szinten értelemmé változtatja.

²⁹ CERVANTES, *i.m.*, I/73.

³⁰ A narratíván belüli kép értelmezéséhez lásd Robert ALTER, *The Modernity of Don Quijote*, in *The Southern Review*, 1973. Spring, 311–333.

³¹ AUSTER, *i.m.*, 16.

Csakhogy ezt a jelentésadást nem a szereplő valósítja meg, mert a szubtextus átfordítása az egyik szintről a másikba túlmegy a szereplő látókörén, hanem az olvasó és a narrátor/szerző. Azzal, hogy Quinn mintegy értelmezi a képet és magára vonatkoztatja, lelepleződik, hogy Quinn nem egy személyiség, hanem csak egy szövegbeli karakter, bábu, akit az implicit szerző mozgat.³² Az olvasót viszont az a megbízhatatlan narrátor manipulálja és ír elő olvasási eljárásokat, akitől végül kiderül, hogy a három szövegnek a felettes, a kontroll szerepét játszó narrátora, Parr terminusával, a szupernarrátor.

Miután Quinn elhagyja „Auster” lakását (12.fejezet) a narrátor a diegézis leírása során a következőket jegyzi meg: „sok idő telt el. Hogy pontosan mennyi, nem lehet tudni. Legalábbis hetek, de az is lehet, hogy hónapok”, de beiktat a kéziratához, szerzőhöz tartozó extradiegetikus megállapításokat: „A szerző sajnos közel sem tudott annyi adatot összegyűjteni erről az időszakról, mint amennyit szeretett volna. E ponthoz érve ugyanis hirtelen megrikkulnak az információk. Gondolom, így jobb is lesz egyetlen szó nélkül elsiklani bizonyos dolgok felett. Mivel történetünk minden elemében tényeken alapul, kötelességemnek érzem, hogy továbbra se illetéktelenkedjek a tényekkel igazolható dolgok határán túlra, hogy minden erőmmel ellenálljak a képzelet veszélyes csábításának.”³³ Majd még arról számol be, hogy Quinn kéziratát is gyanúval kell hogy illesse, ahogy a *Don Quijote* narrátora(i) is hasonlóan a történeti hűségre akarnak törekedni, majd aláássák saját igényüket.

³² A festményen levő térkép – hermeneutikai képértelmezés szerint – a színekkel manipulálja a valóságot, az ország kék, a víz a pergamen anyagának a színe, olyan térkép, mely elnagyolt, a határai homályosak, a képet szolgálja tehát, és a tárgyakat elrejtja a fény-árnyék játékban. Tehát ez a térkép nem az eredeti másolata (Willem Jans Bleau 1620-ban kiadott térképe), hanem „vizuális jelenség”, kép a képben funkciója van, akárcsak a festménynek a szövegben, vagy a szubtextusoknak a regényben. Ez a térkép kitágítja a belső teret, hiszen behozza a képbe a történelmet, ahogy Stillman a paradicsom-mítoszt, az ablakon beszűrődő fénysugarak a bezárt szobát – mely a regénynek is központi metaforája – kinyitják, a zártság és nyitottság illúzióját keltve, akárcsak a regény. Nem beszélve arról, hogy ez az ablak a regény terére nyit rá – mert a „nyitott ablakon a szobába áradó napfény” „ugyanaz a fény, amely Stillman körül vibrált”. Utalhat a regény labirintusszerűségére is, de a térkép előre is utalhat Peter Stillman levegőbe írt térképére, amelyről, mint tudjuk, Quinn értelmezésében a Tower of Babelt adta ki – Isten országának eljövételét. Az összefüggések szorosságát mi sem bizonyítja jobban, hogy Vermeer idejében a kartográfus fontos feladatot látott el, hiszen a térkép által úgy tanulmányozhatta a kor embere a világot, ahogy Isten teremtette számukra. (Lásd LIPOVSKY Csenge tanulmányát Vermeer képéről, in Uő, *Vermeer egy története (A vizuális narráció egy képelemzői kísérlete)*, in Palimpszeszt [11], 1998. július, <http://www.btk.elte.hu/palimpszeszt/pali11/p11.htm>

³³ AUSTER, *i.m.*, 114.

6. Ontológiai határsértések

A *Don Quijote* elbeszélésének a második rész 59. fejezete a narratív metalepszis példája, amikor Don Quijote kihallgatja a fogadóban a szomszéd szobában beszélgető Don Jeronimót és Don Juant. A diegetikus, meta-, extradiegetikus szintek össze vannak összekapcsolva, egyikről a másikra ugrál, de ugyanakkor temporálisan egyidejűvé is teszi a köztük levő viszonyt. A diegézis szintjén Don Juan arra kéri barátját, hogy olvassanak el még egy fejezetet a *Don Quijote* második részéből. Ez extradiegetikus szinten, a befogadás szintjén, egy külső keretben (első olvasatban) jelentheti azt a könyvet, amit az olvasó a kezében tart, egy következő szinten, egy metadiegetikus szinten, ami a történethez képest egy beágyazott narratívának tekinthető, de időben egyidejű, hiszen azt a könyvet akarja elolvasni a diegézis egy szereplője, ami egy metadiegetikus szinten történik. Minthogy ő is szereplője annak a szintnek, ontológiailag mindkét szinthez tartoznak. Ebben az értelmezésben Cortázar *Összefüggő parkok* című elbeszéléséhez lehetne hasonlítani – amiről Dorrieth Cohn egyébként megjegyzi, hogy ez a fajta metalepszis talán egyedülálló az irodalomban, mindenesetre nagyon ritka –, ha ki nem derülne a beszélgetés további részéből, hogy nem arról a második részről beszélnek, amit az olvasó a kezében tart, hanem a diegetikus szint szereplői egy másik *Don Quijotét* olvasnak.

A *Don Quijote* második részében a reprezentált világon belül jelen van a *Don Quijote* első része is, metafikció öntükrözően saját státusára mint fikcióra mutat rá, diegetikus szinten akkor értesül Don Quijote arról, hogy létezik a róla szóló könyv (Sancho jön a hírrel, hogy találkozott egy diákkal, Sansón Carrascóval, aki Salamancában tanult, ő olvasta, látta a könyvet), amikor Don Quijote azzal bizonyítja a papnak és a borbélynak a kóbor lovagok történeti hitelességét, hogy meg vannak írva, és ő szinte már találkozott is ilyen szerzővel. Tehát épp akkor mutat rá a szöveg saját fiktivitására, amikor azt kellene bizonyítania, hogy reális, ahogy Auster regényének narrátora is állandóan arra hivatkozik, hogy a tényeknek megfelelően akar eljárni. A *New York trilóga* három szövege szintén tükröződik egymásban, bár nem úgy, hogy valamelyik szereplő olvasta volna valamelyik könyvet, hanem textuális markereken, metaforákon, kereteken keresztül. A három szöveg legfontosabb összekötő eleme a „szerző szignója”-ként is értelmezhető Quinn, aki különböző neven és alakban bukkan fel; vagy gondoljunk a színnevekre, esernyőre, jegyzetfüzetre, amelyekről kiderül az újr olvasás során, hogy narratívikusan motiváltak. (Peter Stillman öndefiníciója: „In the Winter I am Mr. White, in the Summer: I am Mr. Green, a *Kísértetekben* White megbízza Bluet, hogy figyelje Blacket, *A bezárt szobában* pedig van egy Stuart Green nevű szereplő.) *A bezárt szobában* Fanshawe Henry Darknak nevezi magát és a Columbus téren lakik, mely az *Üvegvárossal* létesít szoros kapcsolatot. Ilyen belső intertextuális szálnak tekinthető továbbá, hogy a harmadik történetben a narrátor Fanshawe keresése közben térképeket rajzol, akár az *Üvegvárosban* Quinn. Vagy a narrátor *Marco Poló*ról szóló filmet nézett, mielőtt Fanshawe nyomába eredne, mint ahogy Quinn *Marco Polo* utazásait olvasta Stillman keresése előtt. Mindket-

tejük bolyongása távoli terekbe visz, melynek tétje önmaguk identitásának megalkotása. *A bezárt szoba* Fanshawe-történetét olvassuk a *Kísértetek* egyik belső történetében, amely Hawthorne másik intertextuális kapcsolatban levő szövegét, a *Wakefiedet* tükrözteti. Ha azt láttuk, hogy Auster szereplőinek összezavart identitását doppelgängersek segítségével ábrázolja – Daniel Quinn felveszi Paul Auster, Max Work, William Wilson neveit, de az öreg Peter Stillmannal való találkozásakor sok minden más is hozzákapcsolódik nevéhez; Peter Stillman Henry Darkkal, fiktív figurájával azonosítja magát, Black White neve és személyisége alatt bízza meg Blue-t, a magánetektívét, *A bezárt szoba* narrátora Fanshawe hasonmása... – a *Don Quijotéről* is elmondható, hogy karakterizációjára az összekapcsolt személyek, nevek struktúrája jellemző. Alonso Quijano (Don Quijote) és Sansón Carrascó hasonmások, ezt támasztja alá, hogy Don Quijote három néven szerepel, Sansón Carrascó is még három néven és alakban jelenik meg Don Quijote előtt. Sansón Carrascó fölveszi a kóbor lovag szerepét, Alonso Quijano tükre lesz, abban a világgrétegben, ahol Alonso Quijano mint Don Quijote ismert, ugyanakkor Don Quijote Caballero de la Blanca Luna (a Holdlovag) tükre lesz abban a világban, ahol ő mint Sansón Carrascó diák szerepel.³⁴ Amikor megütköznek, Don Quijote önmagával lép csatába, és saját maga által győzetik le, hiszen Alonso Quijano és Blanca Luna egymás tükörképei. (Hasonló tükörstruktúra figyelhető meg Auster doppelgänger szereplői között, ahol a megfigyelt és a megfigyelő egymás hasonmása, az önmagát figyelő én és a másik egy, így megkülönböztethetetlenek egymástól.)

A *Don Quijote*-ben és Auster regényében is vannak fiktív és fikcionális olvasók, és ezek szerepköre is sokszor egymásba csúszik. Paul Goetch az olvasói szerepeket vizsgálva a fiktív és fikcionális olvasót két különböző olvasói alakzatnak tartja.³⁵ Az előbbi az extradiegetikus szinten helyezkedik el, míg az utóbbi az intradiegetikus, azaz a történet szintjén vett olvasó szereplőt jelenti. A címzett vagy fiktív olvasó a narratív kommunikációban a narrátorral való viszonyban konstituálódik, a narrátor őt közvetlenül szólítja meg, dialógusban való részvételre biztatja. Láttuk, hogy éppen ekkor adódik jó alkalom a narratív szintek közötti átugrásra, a metalepszisre. Vannak olyan regények, ahol a szereplők nem olvasnak, és vannak olyanok is, amelyekben a szereplő olvasói tevékenységének nagy szerepe van. Gondoljunk csak Dickens *Copperfield Davidjára*, a regény narratív diszkurzusának szemantikai viszonylatában nem mindegy, hogy a főszereplő mit olvas felnőtként és mit gyerekként. A legkézenfekvőbb fikcionális olvasó

³⁴ Vö. CERVANTES, *i.m.*, II/12–15. Don Quijote első találkozása Caballero de los Espejossal – aki ugyanaz, mint Caballero de Bosque, Caballero de la Selva, valójában mind mögött Sansón Carrascó van. A borbély és a pap veszi rá, hogy öltön álruhát, győzze meg mint lovag Don Quijotét, hogy térjen haza. Az első találkozásnál Don Quijote legyőzi ellenfelét. A 2. találkozásnál (II/64.) más néven mutatkozik be – Caballero de la Blanca Luna –, mely törést okoz a főtörténetben, mint az előzőnél. Mindkét epizód *mise en abyme*.

³⁵ Paul GOETSCH, *Reader figures in narrative*, in *Style* (38), 2004, 188–202.

Don Quijote, „szövegek hasonmása, aki addig olvasta a könyveket, míg végül ő maga is a világban tévelygő jellé változott” (Foucault),³⁶ és Daniel Quinn, „Paul Auster” irodalmár, aki a *Don Quijotét* együtt olvassa és értelmezi a DQ monogrammal rendelkező Daniel Quinnel. Az olvasó-figurák lényegi funkciója az olvasás és interpretáció, hiszen olvasmányaikon, az irodalmon keresztül értelmezik életüket. A *Don Quijote* egyik szereplője, Don Diego de Miranda nagyon meglepődik Don Quijote viselkedésén, „mert nem ismerte a Don Quijote első részét, mert ha olvasta volna, bizonyára nem csodálkozik oly nagyon szavain és cselekedetein.”³⁷ Ahogy a *Kísértetek* Blue-ja miközben figyeli, hogy Black mit olvas, a narrátor megjegyzi, ha értelmezni tudta volna a *Waldent*, amit Black olvas, akkor megérthette volna helyzetét. Azt, hogy könyvbéli szereplő, akit a narrátor (szupernarrátor, implicit szerző) manipulál és mozgat. Ennek értelmében az a regénybeli mondat, amelyet Daniel Quinn Peter Stillman juniorról állít – „Marionettbábu mozog így, amikor megpróbál zsinórja nélkül járni” –, magára Q is érvényes lehet, hisz épp a Kaspar Hauser szubjektumpozíciójában lévő Peterrel cserél helyet a bezárt szobában, és az implicit szerzőtől független, önálló élet lehetőségének reményében szökik ki a szövegből.

³⁶ Michael FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 67.

³⁷ CERVANTES, *i.m.*, II/122.

BENE ADRIÁN

Játék határok nélkül

Bret Easton Ellis *Holdparkjának határsértései*

Ellis regénye a valóságot megkérdőjelezve legalább két értelmezési szempontnak kínálja fel magát nyíltan. Az egyik a pszichoanalitikus, a másik a narratív határsértések, elsősorban a különböző típusú metalepszisek vizsgálata. A valóság szilárd talajának tartós elvesztése együtt jár a Freud által elemezni kezdett különböző pszichopatológiás esetekkel, mint amilyenek a regény szorongó, esetleg paranoiás, skizofrén alakjai. A reális és az irreális elhatárolásának lehetőségére vonatkozó szkepszist jelzik a szövegben az álmok, a hallucinációk, a drogos vagy gyógyszeres kábulatok, vagy az örület gyanúja, illetve az emlékezet és a képzelet működése, a játék, valamint a paranormális jelenségek, amelyeknek a valóságtól való megkülönböztethetlenségét metalepszisek biztosítják. (Vagy, más megközelítésben: a valósággal való összekapcsolásukat.)

Az ember identitása meghatározza a valósághoz való viszonyát, az autodiegetikus elbeszélő kiléte pedig – a nézőponton, az írásmódon stb. keresztül – döntően befolyásolja az ideális és a tényleges olvasó(k) értelmezéseit. Az én önazonossága mint statikus, saját magának teljesen tudatában lévő, az ént ismerő állapot: nem létezik. Ez az „én” és az én mondásának (írásának) nehézsége jelenik meg az írás (derridai) színterén, amely textualitásában, nyomszerkezetében, szupplementum voltában párhuzamba állítható a freudi tudattalannal (amelynek titkosírása az álom).¹ Az én elfojtja saját magának egy részét, amely, ha tudatossá akar válni, akkor megkísérli, hogy külső észleléssé alakuljon át, az emléknymok révén. A szerző/narrátor szempontjából az írás a tudattalan tudatossá tételének munkájaként, önanalízisként fogható fel, a múlt kísérteteinek legyőzéseként. Freud szerint az én az ősvalaminek a külvilág hatására az érzékelő-tudatrendszer közvetítésével megváltoztatott része, amely igyekszik a valóságelvet, az ésszerűséget ráerőltetni a szenvedélyekkel teli ősvalamire.² A szerző és az elbeszélő metaleptikus egymásba játszása eldönthetlenné teszi, hogy a regény, amit olvasunk, valóban

¹ Vö. Jacques DERRIDA, *Freud et la scène de l'écriture. L'écriture et la différence*, Párizs, Seuil, 1967.

² Vö. Sigmund FREUD, *Az ősvalami és az én*, ford. Hollós István, Dukes Géza, Bp., Hatágú Síp Alapítvány (reprint), 1991.

fikció-e, tehát hogy a szövegbeli én és valóság közvetlenül a szerzőre vonatkozik, vagy csak közvetetten mint képzeletének terméke, tudattalanjának kivételése („az író belső életének tükre”).

Az elbeszélői hang már az első sorokban a szerzői név tulajdonosával válik azonosíthatóvá, így kommentálva a regény idézőjellel kiemelt-eltávolított első mondatát: „Ez a *Holdpark* első mondata, s az volt az elgondolás, hogy rövidegében és egyszerűségében első regényem, a *Nullánál is kevesebb* kezdő mondata fog visszhangozni.”³ Ezután további Ellis-művek kezdő soraival veti ezt össze, egyes szám első személyben értelmezve saját írásmódjának változásait: a kezdeti, lecsúszított minimalizmus utáni bonyolultabbá válás az író belső életének tükre, annak, hogy a dolgok irányítása kezdett kicsúszni a kezéből.⁴ (A szerző tehát, ha nem is halott, de szándékait tekintve háttérbe szorul [vonul?], és tér nyílik egy posztstrukturalista írásfogalomnak, így viszont a szerző és olvasó világa mint referencia kezd felfüggesztődni.) A kontrollvesztést egyben az életre is vonatkoztatva azonban újabb metaleptikus manőver következik: „Vissza akartam térni ahhoz a hajdani egyszerűséghez. Fulladoztam a saját életemben, és azok az első mondatok mintha pontosan tükrözték volna mindazt, ami elromlott.”⁵ Elbeszélő hang, implicit szerző és életrajzi szerző bogozódik egymásba, ezt erősíti az újra leírt első mondat („Pizsok jól utánzod magad.”) és az ezt követően meginduló autodiegetikus elbeszélés, amely az életrajzi valószerűség révén állandó bizonytalanságban tartja az olvasót az olvasottak ontológiai státusát illetően: valóság vagy fikció? Megbízható-e az elbeszélő? És egyáltalán: ki ő? („Maga nem egy kitalált alak, igaz, Mr. Ellis?” – teszi fel neki megnyugtatóképpen a kérdést Kimball nyomozó, aki szintén szerepel az *Amerikai psychóban*.) Hiszen az önéletrajzi utalások akár az életrajzi szerzőre vonatkoztatva is lehetnek hitelesek, ahogyan a beidézett saját művek is valóságosak, az Ellis-olvasók által ismert életmű részei. Eközben a kezünkben tartott könyv Ellis regényeivel került egy sorba, a nyitómondatokon keresztül, így automatikusan a regény műfaji kódját mozgósítjuk. Amely, azon túl, hogy fikció, ráadásul gyakran a fikció szintjén sem valóságos: az *Amerikai psychóban* „Patrick Bateman nyilvánvalóan megbízhatatlan elbeszélő [...] Komoly célzások voltak arra, hogy csak Bateman agyában játszódtak le” a bűncselekmények.⁶ Persze, az elbeszélő nem szokta bevallani, hogyha hazudik, sőt nem is feltétlenül kell tudatában lennie saját megbízhatatlanságának. „Patrick Bateman bőrében találtam magam: megbízhatatlan elbeszélőnek éreztem magam, pedig tudtam, hogy nem vagyok az. De aztán arra gondoltam: miért, ő biztosan az volt?”⁷

³ Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. Nagy Miklós, Bp., Európa, 2005, 9.

⁴ ELLIS, *i.m.*, 11.

⁵ *Uo.*, 12.

⁶ *Uo.*, 210.

⁷ *Uo.*, 211.

A nyitómondatbeli utánzás pszichoanalitikus felhangot kap az apa–fiú viszony taglalásában: az apa által okozott gyermekkori traumák, éppúgy, mint hiánya, „láthatatlan jelenléte”, meghatározóak. Az íróvá és drogfüggővé válás egyidejűleg ment végbe az apa sötét árnyékában, az apa viselkedéséből ráébredve, hogy „a világban nincs koherencia, és hogy ezen a káoszon belül az emberek kudarcra vannak ítélve”.⁸ Az apa elleni lázadás közben annak (freudi) rendje s módja szerint végbemegy az apához való hasonlónév válás („Belém ivódott, azzá az emberré formált, aki lett belőlem.”)⁹ a kialakuló felettes énben, a vele szembeni indulatok büntudatot váltanak ki, elfojtásra kerülnek, átalakulnak szorongássá. Az apa halálának vágya és az emiatti büntudat és az apa halála utáni gyász, az elvesztett tárgyvaló identifikáció konfliktust okoz; az ambivalencia pedig felerősíti a már meglévő neurózist. A Freud által a *Totem és tabu*-ban¹⁰ leírt módon az önvád a halottat félelmetes démonná teszi, ráadásul, azonosulva vele, a skizofrénné váló fiú destruktív fantáziákba tolja el a felerősödött halálöszönt. Ezek az író képzeletében született alakok: Patrick Bateman, Terbi stb., csakhogy ezen eltolásokkal a konfliktus nem oszlik el, a félelem is áttolódik. Az ilyen képzeletbeli alakok a fikció keretében pszichiátriai tünetek, kábulat, hallucináció révén közelednek a valósághoz az elbeszélő tudatában, akinek nézőpontját tükrözi az írásmód, az olvasót elbizonytalanító metalepszisek. A vágyak hatására a gondolatok mindenhatósága, túlértékelése a valósággal szemben: ez a mágia (és a művészet) közös pontja a neurózissal, Freud szerint.

Az álomszerű karrier, a médiaszemélyiséggé válás felerősíti az önéletrajzinak feltüntetett regény hősnének a fejében addig is meglévő zavart, bizonytalanságot: „a való világ tovább foszladozott”. Az imágó eltakarja az ént önmaga előtt („a hírnév határozza meg a lényegemet”),¹¹ természetes az identitászavar: a mintha-játék lesz valósággá, a képzelet és a valóság határai elmosódnak. „Sztárvendégként önmagamot alakítottam a *Családi kötelekekben*, *Az élet tényeiben*, a *Beverly Hills 90210*-ban és a *Central Park Westben*.”¹² Ez és a folyamatos drogos kábulat fikcionalizálja az elbeszélő valóságát: „Olyan világ volt ez, ahol hamarosan megszűntek a határok.” Az önéletrajziság kérdése tematizálódik is egy meg nem írt memoár kapcsán: „sohasem tudtam olyan őszinte lenni önmagammal kapcsolatban egy önéletrajzi írásban, mint amennyire őszinte voltam bármelyik regényemben”.¹³ Ez kísértetiesen hasonlít Alain Robbe-Grillet *Tükörkép*-beli felfogására, aki kijelenti, hogy regényeiben soha nem beszélt másról, mint önmagáról, tudván, hogy

⁸ *Uo.*, 14.

⁹ *Uo.*, 15.

¹⁰ Sigmund FREUD, *Totem és tabu. Tömegpszichológia*, ford. Pártos Zoltán, Bp., Cserépfalvi, 1995.

¹¹ ELLIS, *i.m.*, 22.

¹² *Uo.*, 21.

¹³ *Uo.*, 48.

„a kerülő utakon járó fikció sokkal *személyesebb* műfaj, mint a vallomás a maga állítólagos őszinteségével”.¹⁴

Az *Amerikai psycho* keletkezésének idején erősödik a dezorientáltság és a drogos hallucinációk sora tudathasadássá, üldözési mániává. Az elbeszélés szerint valami, „annak az örültnek a szelleme”, a regény kényszerítette rá, hogy megírja, hiába próbált ellenállni. „Patrick Bateman nem tágitott.”¹⁵ Az a Patrick Bateman, akit az apjáról tervezett megmintázni, de *valami* más a helyébe lépett. Felborul tehát a fikció és a valóság, a kitalált szereplő és az őt kitaláló író közötti ok-okozati sorrend. „Amikor feladod az életet az irodalomért, szereplővé változol” – olvashatjuk az elbeszélő és az író közti, vagy az elbeszélő tudatán belüli párbeszéd egy pontján.¹⁶ Önmagát író regény („valaki más írta azt a könyvet”),¹⁷ eltörölődő – tudattalanba vesző – eredet, nyomstruktúra, metalepszis, teljes szkepszis. Fikció és valóság viszonya hypo- (meta-)diegetikusan, mise en abyme-szerűen is megjelenik, a fikció szerinti valóság (Jeffrey Dahmer „a hírhedt wisconsini homoszexuális-kannibál-gyilkos”) és a beágyazott fikció (az *Amerikai psycho* és sorozatgyilkos főszereplője, Patrick Bateman) közeledésében: „meg voltam győződve róla, hogy az *Amerikai psycho* hatása alatt állt – ugyanolyan szörnyű és undorító bűncselekményeket követett el, mint Patrick Bateman.”¹⁸ A gyűlölt – és Patrick Bateman mintájául szolgáló – apa halálát rögtön még egy követi: az apává válás. A halott és az újszülött ugyanazt a nevet viselik, és az elbeszélő biztos benne, „hogy részben emiatt történtek az ezt követő, a *Holdpark*-ban leírt események – ez volt a katalizátor.”¹⁹ A teljes szétcsúszásból menekülés a családi idillbe („irreálisnak tűnt”), hogy aztán minden összeomoljon újra: ezt meséli el a *Holdpark*, ez „az állítólagosan igaz történet”.²⁰ Innentől a valósággal kapcsolatos bizonytalanságot paranormális jelenségek fokozzák, amelyek tekinthetőek figuratív kifejezések szó szerinti valóságként való megjelenítésének is: a hős megbirkózik a lelkében lakó démonnal, az apa szellemével stb. Ahogyan az álommunka színre vihet ilyesmit, ugyanúgy megteheti ezt a – szintén a tudattalanhoz kapcsolódó írói képzelet, illetve elbeszélői emlékezés vagy éppen hallucináció révén – a regény; és mindkét esetben valóságosnak tűnik, ami nem az. Az álmodó nincs tudatában, hogy álmodik, a fikcióba belemerülő olvasó pedig egyezményszerűen valóságnak fogadja el a mű képzeletbeli világát. Ezt segítik elő a narratíva ontológiai metalepszisei is.

Ezek kézenfekvő terepe a természetfeletti jelenségek valóságosként való szerepeltetése, amely a halloweeni partival kezdődik (az ünnep eredete: a kelta nap-tár utolsó napja, amikor visszatérnek a halottak), amelyen a jelmezes mulatság ár-

¹⁴ Alain ROBBE-GRILLET, *Tükörkép*, ford. Fáber András, Bp., Ab Ovo, 1998, 12.

¹⁵ ELLIS, *i.m.*, 27.

¹⁶ *I.m.*, 319.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ *Uo.*, 29.

¹⁹ *Uo.*, 34.

²⁰ *Uo.*, 59.

tatlan játéka közben kísértetek, zombik, Patrick Bateman stb. bőrébe lehet bújni. Ekkor kezd megbolondulni, vagyis életre kelni Terbi, a játékbaba, amelyről a regény végén kiderül, hogy az elbeszélő által gyermekkorában írt, *A játék Bret* című könyv szereplője, tehát éppúgy saját teremtménye, mint Patrick Bateman. A partin, amelyre az *X-aktákat* eszünkbe juttató David Duchovny is hivatalos, csúszik vissza hősünk a masszív drogfüggésbe, és ekkor kezdődnek a házban a vélt vagy valós rendellenességek. Ezek a természetfelettinek vagy hallucinációnak tűnő jelenségek, amennyiben hihetünk az elbeszélőnek, a (regénybeli) valóság szintjére kerülnek, hiszen esetenként más szereplők is érzékelik, sőt valódi nyomot hagynak (például karmolások az ajtón). A hősre nem csak saját képzeletének termékei, hanem emlékei is rászabadulnak.

Ellisre, a regény hőisére, a Halloween napjától rátörnek a gyermek- és ifjúkori emlékek: az egyetem, amelyen kreatív írás órákat ad, felidézi benne saját egyetemista éveit („visszarepültem a múltamba, a camdeni éveimbe”),²¹ azt az autót véli többször is látni, amelyet akkoriban vezetett, ennek vezetője pedig kísértetiesen emlékeztet saját ifjúkori önmagára, Batemannek öltözve és hívatlanul megjelenik a partin, egyetemistának adja ki magát, de nem szerepel a nyilvántartásban. A képzelet és az emlékezet összefonódik, így a múlt és a jelen egymásra csúsznak a hős tudatában. „Újra átélem az egész kamaszkorom”²² – olvashatjuk. Ez azonban nem marad meg a képes beszéd és a képzelet síkján, hanem valósággá válik, bár álomszerűvé. („[...] hát ez történik, amikor az ember nem akar visszatérni a múltba és szembesülni vele: akkor a múlt jön el hozzá, ha tetszik, ha nem.”)²³ Az olvasóban ébredezni kezdhet a skizofrénia gyanúja, amikor azt olvassa: „Igen, azt gondoltam, hogy az a srác a kocsiában Aimee mellett én voltam.”²⁴ A hőssel együtt az olvasó is kezdi elveszíteni a valóság fonalát: „minden káprázatnak tűnt”, „minden csak színjáték volt”.²⁵ Maga az elbeszélő sem biztos mindig abban, hogy nem álmodik-e, vagy nem örült-e meg. „Egy filmben éltem, egy regényben, egy idióta álmában, amelyet valaki más írt, és kezdett szórakoztatni – sőt elkápráztatni – saját szétesésem.”²⁶

Az emlékezet, a képzelethez hasonlóan, a tudattalanhoz kapcsolódó funkció, akárcsak az álom. A tudattalan vizsgálata Kim, a „pszichodoki” révén jelenik meg a szövegben, hozzá jár a Bret Easton Ellis freudi típusú analízisbe: leírt álmait kell magával vinnie tudattalanja tükréként. „Dr. Kim szigorú freudistaként mélyen hitt abban, hogy a tudattalanunk álmokképekben fejezi ki magát, és azt akarta, hogy minden héten vigyek neki egy álmot, amit értelmezhetünk, de annyira erős volt az akcentusa, hogy a legtöbbször fogalmam sem volt róla, hogy mit mond,

²¹ *Uo.*, 135.

²² *Uo.*, 145.

²³ *Uo.*, 291.

²⁴ *Uo.*, 194.

²⁵ *Uo.*, 198.

²⁶ *Uo.*, 319.

ráadásul egy ideje soha nem álmodtam semmit, úgyhogy ezek az ülések szinte kibírhatatlanok voltak.”²⁷ Felmerül tehát a lefordíthatóság problémája, amelyet már Freud is felismert az *Álomfejtés*ben. Ahogyan a gyermekkori házzá átvedlő villa vakolatának faltjaiban is „mintha valami üzenet lett volna elrejtve, valami rejtjel, amit meg kell fejteni”.²⁸ A családi béke érdekében az író kitalál egy-egy álmot, amelyről hihető, hogy a tudattalanjában fogant. Ezt felfoghatjuk mise en abyme-ként: a szöveget, az írói képzelet termékét mint fiktív álmot; hiszen egy ugyanilyen nevű író könyvét tartjuk a kezünkben, és gyermekkori traumákról, pszichopatológias tünetekről, hallucinációkról olvasunk. És próbáljuk megfejteni, hogy mi ebből a valóság (a fikció szintjén). „Egy regénynek álomnak kell lennie”²⁹ – olvashatjuk. Talán megkockáztatható, hogy a szöveg magát a tudattalant és a skizofrén személyiséget szimulálja a fikcióban. Erre utal(hat) a regény második felében az egyes szám első személyű elbeszélő és „az író” különbsége, külön szólama, sőt vitája, miközben mégiscsak azonosnak tűnnek időnként, de mindenképpen egyazon valóságszinten helyezkednek el. Például ilyen kijelentéseket olvashatunk: „Az író meggyőződött.”;³⁰ „Az író a fülembé súgta: a ház azzá a házzá változik, amelyekben felnőtél.”;³¹ „Az író különböző forgatókönyveket gondolt végig, amíg közbe nem léptem, arra kényszerítve, hogy reménykedjen: nem így történt.”³² Ez utóbbi már körkörös metalepszis.

Ez az öntükrözés az írásra és az olvasásra reflektál, azt értelmezi, összhangban a könyv elején szereplő tézissel: „a művei akarva-akaratlanul feltárják az író belső életét”.³³ Amennyiben pedig az olvasó képzelettel, emlékezettel, tudattalannal rendelkező lénynek tudja magát (és esetleg még a paranormális jelenségek iránt is érdeklődik), óhatatlanul felmerül benne a nyugtalanító gondolat, hogy mindez vele is megtörténhet. Persze, olvashatjuk ironikus *X-akták* paródiának is a lobo-gó függönyöket, az apa hamvai által küldött e-maileket, a szellemirtókat, a csontvázat stb. Egyszerűen drogos vagy neurotikus hallucinációnak is tekinthetjük, vagy egyszerűen szintiszta fikcióként is olvashatjuk a regényt, ki-ki igénye és világgépe szerint. A racionális (valóságelvhű) olvasat útja a fikció álomszerű működésmódjára mutat rá: a tudattalan tartalmainak testet öltése, relatív valósággá válása zajlik mindkettőben, az emlékezet és a képzelet alapján. („Álmodsz egy könyvet, és néha az álom valóra válik.”)³⁴

²⁷ *Uo.*, 137.

²⁸ *Uo.*, 178.

²⁹ *Uo.*, 463.

³⁰ *Uo.*, 252.

³¹ *Uo.*, 342.

³² *Uo.*, 343.

³³ *Uo.*, 11.

³⁴ *Uo.*, 319.

Az írónak „naponta konstruálnia kell egy ellentétes világot és egy másik ént”.³⁵ Ez nárcisztikus vágyak szublimálása és egyben elfojtás, menekülés. „Ezt tesszük, hogy tessünk másoknak. Ezt tesszük, hogy elszökjünk önmagunk elől.”³⁶ Freud *A költő és a fantáziaműködésben*³⁷ a felnőtt fantáziálást a gyermek játékához hasonlította: mindkettő a saját világ teremtéséről szól. „A fantáziálás hajtóereje a kielégítetlen vágy, és minden egyes ábránd vágyteljesülés, a ki nem elégítő valóság korrekciója.”³⁸ Ennek kiváltója a jelen valamely eseménye, ami felidézi a gyerekkort, amelyben a kérdéses vágy teljesült. Az ilyen képzelődés elburjánzása kóros, viszont az éjszakai álmok formájában teljesen normális. A költői fantáziaműködés termékére, a regényre is igaz, hogy hőse „Én őfelsége”: „a költő olyan helyzetet teremt számunkra, amelyben végre minden szemrehányás és szégyenkezés nélkül élvezhetjük a magunk fantáziatermékeit is”.³⁹ Baj csak akkor van, ha valaki nem képes megkülönböztetni a fantáziát a valóságtól, élettelen dolgokat élőnek hisz, pedig már nem gyermek, mint Sarah. Ami azonban a valóságban képtelen határsértés, az egy álomban természetes; ha tehát a fikció világát nem a valóság mintájára fogjuk fel, hanem az álométra, amelyben a „szerzői” metalepszis éppolyan normális, mint az ontológiai, akkor nem is érdemes határok áthágásáról beszélnünk, hiszen azok nem léteznek.

³⁵ *Uo.*, 250.

³⁶ *Uo.*

³⁷ In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, ford. Szilágyi Lilla, Bp., Filum, 1998, 59–64.

³⁸ FREUD, *i.m.*, 61.

³⁹ FREUD, *i.m.*, 64.

FENYVESI KRISTÓF

„Benézek a tükörbe...”

Rembrandt van Rijn *Bródy Sándor* című önarcképéről
(Bródy Sándor: *Rembrandt*)

Óh, én magamból kiszállok
S úgy nézem ezt a hajszát,
Mint Rembrandt nézte rajzát
S a borút, mit ecsettel
Holt színnek rakott rája,
A borút, mely ma ragyog.

Ady Endre: *A menekülő Élet*

1.

„Hol eredett a Rembrandt-ügy? A mesébe és a homályba vész a kezdet”¹ – írja Bródy Sándor még jóval a Rembrandt-regényt megelőzően, 1906-ban. Írói önéletrajzában hasonló gesztussal „homályosítja” el, tolja át önnön alakját a „hallatlanul változatos, meglepő és valószínűtlen”² életek, az irodalmi igényű fikció (a „*mitikus*”) terébe: „Születésem éve abszolút bizonytalan, csak a jó isten és Rót suszter tudja.”³ Bródy ekkor, 1914-ben, amikor idézett önéletrajza megjelenik a *Pesti Hírlap*ban, talán már művészi tudatossággal készül rá, hogy mintegy „irodalmilag” is birtokba vegye azt a Rembrandt-figurát, akit *halálában felépítvén*, a saját-halál megírásának megrendítő bravúrját képes lesz végrehajtani. Bródy egy páratlan érvényű művészi kísérlet keretében, egy csupán az irodalom fikciós potenciálja által feloldható, ám ugyanakkor az írás, az irodalom térnek és időnek (*a helynek*) való feltételes kiszolgáltatottsága nyomán képződő paradoxont halad meg életének utolsó munkájával, a Rembrandttal. Az „önéletíró” vagy „naplóíró” paradoxonaként is emlegetett, mélyen az irodalom fikciós karaktere (vagy a *művészet*) és a „valóság” „metszéspontjának” visszatérő problematikájába ágyazott lényegi összefüggésről van itt szó, a „mindent megírhatok, kivéve a saját halálomat” tételszerűségéről és e tétel illetékességének behatárolhatóságáról. „[É]n magam [...] nem

¹ BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669*, in *Rembrandt és más elbeszélések*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Unikornis, 1998, 12.

² Bródy Sándor önéletrajza, in *Uo.*, 7.

³ *Uo.*

tudom végig felépíteni [...] történetemet: csupán kezdetének vagyok a költője (elbeszélője); a történet vége, akárcsak tulajdon halálom, a *többiekre* tartozik; *nekik* kell megírniuk regényét, a külső, mitikus elbeszélést”⁴ – mondja Roland Barthes, mintegy Walter Benjamin nyomán, aki *A mesemondó* című esszéjében írta a következőket: „az emberi tudás és bölcsesség, de főként a megélt élet maga – s ez az anyag, amiből minden történet szövődik – csak elmúlásával nyer közölhető formát.”⁵

A közlés értelmének magára hagyott voltára, egy élet történetének a védtelenségére való ráébredés, e tekintetben alapvető motivációja minden olyan íráscselekménynek, irodalmi tettnek, amely egy irodalmi önreprezentáció felépítése révén szándékszik megóvni a saját történetet, avagy a saját halált minden nemkívánatos idegenkezűségtől. Különösen olyan határhelyzetekben, amikor a „mitikus elbeszélés” hőségének azzal az alapvető egzisztenciális fenyegetettséggel kell szembenéznie, hogy összetévesztik valaki mással: nevezetesen elhallgatják, meghamisítják, letagadják, visszatartják vagy kiforgatják azt az „üzenetet”, amit személyével, jelenlétével reprezentál(t), és e végzetes félreértést, mint történést, a maga fatalitásában, már nem lesz módja korigálni. Az önazonosság, a személyiség identikus egyedisége kerül kockára, az *üzenetnek* a halálban való felfüggesztése ugyanis nyilvánvaló, és magától értetődőnek tekintendő az is, hogy a tradíció megképzése, a *kontinuum* helyreállítása (azaz az üzenet *azonosítása* és célbajuttatása – ismételt útrabocsátása) lesz az, ami már azoknak a bizonyos *többieknek*, tehát a külső elbeszélésben, megemlékezésben érdekelt túl-élőknek válik a kitüntetett felelősségévé.

2.

Bródy Sándor számára, életpályája utolsó, 1920-tól 1924-ig terjedő szakaszában kulcsfontosságúvá válik életműve átmenthetőségének kérdése. A húszas évek Magyarországnak fenyegető ideológiai válsága, a művészeti életet is feldúló, jobb híján „külföldellenesség”-nek nevezhető torz esztétikai propaganda és az irodalmi közéletben is sűrűsödő antiszemita megnyilvánulások nem biztatják sok jóval Bródyt. Nem kedveznek a stilisztikai-kompozíciós kísérletezésben fáradhatatlan, különös irodalmi és egzisztenciális határhelyzetéhez egyaránt ragaszkodó, életvitelében a főként saját maga által táplált személyes legendáriumhoz még apró gesztusaiban is hű írónak. Hogy Bródy nem enged sem az ideológiai nyomásnak és önelvű elkötelezettsége is megingathatatlan, mutatja az az életrajzi tény is, hogy csaknem hatvanévesen, igen rossz egészségi állapotban elzarándokol Padovába, és beiratkozik a padovai egyetemre orvostanhallgatónak. Innen írja nevezetes levelét egykori barátjának, Gárdonyi Gézának. Bródy levele először a bécsi *Új Könyv* című

⁴ Roland BARTHES, *Beszédtrövedékek a szerelemről*, ford. Albert Sándor, Bp., Atlantisz, 1997, 125 (kiemelések tőlem, F. K.).

⁵ Walter BENJAMIN, *A mesemondó*, ford. Bizám Lenke, in *Kommentár és Profécia*, Bp., Gondolat, 1969, 107.

lapban jelent meg 1921-ben, és számottevő hatást váltott ki. A levél nemcsak nyíltan feltárja Gárdonyival való szakításának okait, hanem egyszersemind az egyre követhetlenebb szélsőségekben polarizálódó szellemtörténeti krízis megrendítő dokumentumaként olvasható mind a mai napig: „Nekem bizony baj, hogy összeállottál egy társasággal, akik kimondták, hogy én most már nem vagyok a barátod, a testvéred, a mi ékes és gyengéd nyelvünkben, amelyben születtem. Engem kirúgtak és te is segítettél, amikor legfőbb díszüket, cím- és cégtáblájukat vállaltad. Ha nem volna olyan keserű, üzletszerű, gyerekes volna az egész, hogy én veled együtt ne legyek magyar költő [...]”⁶

Önként vállalt padovai emigrációjában többek között egyre elhatalmasodó betegsége miatt sem marad Bródynak ideje arra, hogy mintegy saját halálát „kivárva” bízhasa rá történetének – Barthes-val szólva: *regényének* – megírását a *többiekre*. Utolsó munkája, a *Rembrandt* című regény, mint a Rembrandt életéről és haláláról íródó kompozíció,⁷ ezért a mögötte-alatta íródó „Bródy Sándor élete és halála” című extratextuális kompozíció perspektívájából válik kulcsfontosságúvá a Bródy-életmű azonosításának mozzanataiban. A *többiek*, a „külső elbeszélők” szándéka Bródy számára nem kevésbé tisztázott módon ugyanis nem más, mint-hogy „kiírják” őt a „nagyregényből”, a *magyar irodalom* történetéből, nem utolsósorban zsidó származása és „*külföldieskedő*”-nek bélyegzett irodalmi törekvései miatt: „A *többi*, akikkel együtt te engem kiközösítettél, nem is tudom kik [...] föl akarjátok robbantani a mai magyar irodalmat; amit *mi* is segítettünk megcsinálni? Igen, vagy nem?”⁸ – kérdi elkeseredetten Gárdonyitól.

A Bródy-életmű súlypontjaira figyelve Rembrandt alakja szinte magától értetődő választása a krízist megfelelőképp ellensúlyozni és kifejezni képes „nagy genre”-t kereső alkotónak. Tizenhét évvel a padovai témaválasztást megelőzően a „Rembrandt-ügy” egyszer már elegendő megtartó erővel bírt Bródy számára ahhoz, hogy második, csaknem húszéves alkotói periódusának nyitányává legyen. 1906-ban, amikor öngyilkossági kísérlete után kellett Bródynak talpra állnia, fizikai-mentális gyógyulásában döntő szerepet játszott, hogy 1906 nyarán az *Új Idők* című hetilap kiküldött tudósítójaként részt vehetett az amszterdami 300 éves Rembrandt-jubileumon. Bródy a Rembrandt-regény előszavában tizenhét év távolából is eleven szavakban idézi fel, hogy milyen meghatározó és revelatív erejű volt számára az első találkozás Rembrandt művészetével. Mindenekelőtt pedig a Bródy által lenyűgöző nyíltsággal valló emberi dokumentumokként szemlélt Rembrandt-önarcképekkel: „Nekem a legizgalmasabb társaság minden élők között a mindenét elpocsékolta, mindenből kigazdálkodott, és éppen azért a leggazdagabb művész. [...] Gyógyítkoztam vele és rajta. Volt idő, tizenhét esztendővel ezelőtt, amikor én »aki dilettáns és kissé elkészt tanítványa vagyok neki«; magam

⁶ BRÓDY Sándor, *Levél Gárdonyi Gézához*, in KERÉNYI, i.m., 290.

⁷ Vö. „Erről, életről, halálról szól ez az írás.” in BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Második előszó*, in *Uo.*, 22.

⁸ BRÓDY Sándor, *Levél Gárdonyi Gézához*, in *Uo.*, 291–293 (kiemelés tőlem, F. K.).

is meghaltam, első ízben. El is temettek annak rendje és módja szerint, olvastam a magam nekrológiát, és ennek a fiziológiai rendkívüliségét egy álló esztendeig feküdtem. Ez idő alatt úgyszólván a nevemet se tudtam leírni. Mint egy lábom járó halott, elmentem a holland tengerhez, hogy az élettől végérvényesen elbúcsúzzam. Itt találkoztam vele, a stúdiummal, és benne megszerettem az élet felnagyított képét és nagyszerű extraktumát. A munkáján és személyén keresztül újra belekapaszkodtam a létbe, és azóta vagyok tovább. Meddig, ki tudja? Én nem.”⁹

A hollandiai tanulmányút tudósításokon, novellákon kívül egy egyfelvonásos színművet is terem, 1910-ben pedig Bródy a rembrandti portréfestészet irodalmi átültetésével kísérletezik. *Rembrandt-fejek* című kötetében neves kortársak jellemző vonásait ígéri megörökíteni. Azonban Hatvany Lajos, a kritikus-barát a *Rembrandt-fejek*ről adott recenziójában már ekkor felhívja a figyelmet a magyar Rembrandt munkáinak egy apró különösségére: „Igaz ugyan, hogy Bródy Sándor is folyton emberi okmányokat ígér, de soha ez a szó furcsábban nem hangzott, mint ennek a cigány-Stendhalnak, a francia naturalisták hevesi hívének szájában. [...] S amint állítólagos Rembrandt-fejeit a folytonosan újra megrajzolt önarckép mögé sápasztja, megtörténik vele az a furcsaság, hogy a sohasem látott Rembrandtot elevenebb életre támasztja, mint akárhány kortársát. [...] Azért Rembrandt feje sem Rembrandt-fej [...] Csupa Sándor-fej ez, drága Sándor bá’, mind egytől-egyig. Ezt se panaszkép mondom – sőt – örvendek neki.”¹⁰ Azonban a Rembrandt-fejeket több mint tíz évvel követő Rembrandt-regényben megformált immár tulajdonképpen „Rembrandt-fejek” minden korábbi modellnél hívebben őrzik alkotójuk, Bródy Sándor vonásait. Ugyancsak Hatvany írja majd a későbbiekben immár a Rembrandt-regény kapcsán Bródyról, hogy „Rembrandt maszkján keresztül az ő hálátlan közönségéhez akart beszélni. Kipanaszolni mindent, rettenetes vádat üvölni hollandus nevek mögött könnyen felismerhető magyar figurák felé.”¹¹

Bródy Rembrandt-regénye ekképpen többszörösen hivatott diadalmaskodni az elmúlás felett: egyfelől mint *tanulmány*, a még befejezetlen stúdium, a bevégezendő munka értelmében tartja életben Bródyt 1921-től 1924-ben bekövetkező haláláig, másfelől pedig az *alkotó* univerzális szimbólumává terebélyesített önreprezentációként igyekszik meghaladni a fizikum temporális átmenetiségéből, a saját élet végességéből következő alapvető korlátosságot. Bródy Rembrandt maszkjának felöltésével transzformálja önnön személyiségének teljességét egy fogalmi (újra-)megragadhatóság kondíciójába, mindebben pedig az önarckép, mint az „én” leképezhetőségének metafizikai tematikájából indul ki. Így a Rembrandt-ciklus elemei, mint a Rembrandt-(önarc)képek irodalmi „átíratái” – hiszen immár Bródy Sándor keze nyomát őrzik – Bródy fiktív (önarc)képeivé válnak. „Ez nem

⁹ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Előszó*, in *Uo.*, 22.

¹⁰ HATVANY Lajos, *Rembrandt-fejek*, in *Nyugat*, 1910/10.

¹¹ Idézi SZAUDER József, *Utószó*, in BRÓDY Sándor, *A sas Pesten. Válogatott írások*, Bp., Szépirodalmi, 1954, 508–509.

regény, nem művészettörténet, hanem az, amit orvosok »egy betegség történetének« neveznek. Stúdium e munka egy öreg fejről, és szeretném, ha Rembrandt-hoz hasonlítana, de nem csodálkoznám, és rossz néven sem venném, ha azok, akik értenek hozzá, nem találnák jó porténak¹² – hangzik a regényhez írt első Előszó indító mondata.

Rembrandt, aki – amint Bródy ezt nem győzi hangsúlyozni – „több mint félszáz” önarcképet festett, Bródy metaforikus-mágikus hasonmásává válik; Bródy, írói önéletrajzában, amikor felidézi első „alkotói megnyilatkozását”, saját „legfiatalabbkori [ön]arcképéről” beszél.¹³ Elmondható az is, hogy az utolsó, immár a szó szoros értelmében vett arcképbe, Rembrandt figurájába, Rembrandt történetébe, a *festő* halálának történetébe, magába a remekműnek szánt zárókőbe dolgozza bele Bródy mindazt, amit saját személyében, alkotói mivoltában, a maga esszencialitásából áthagyományozandónak ítél. Az *eredeti* eltűnik, azonban eltűnésében megteremti a referenst, amelyen az archívum újraalapozhatja önmagát.

3.

„Nagyon sokan vagyunk, akik azt hisszük, hogy [Rembrandt] a legelső mindazok között, akik az élet érzéki jelenségeinek ábrázolásával eddig foglalkoztak.”¹⁴ Bródy a rembrandti tekintetnek, Rembrandt szemének a következő leírását adja: „Annak a mandula alakú élő üvegnek a maga kifejezéstelenségében is külön karaktere van, amely a hozzávaló részletekkel együtt hat. Nem bizonykodom e ponton, máshová – és talán másra – tartozik is az egész. A Rembrandt látása munka közben hideg volt. Másképpen nem is lehet.”¹⁵ A Bródy által megidézett Rembrandt, aki „naplót vezetett a saját arcáról”,¹⁶ pontosan azzal az „interbestiális”¹⁷ tekintettel néz a világra, „a világtörténet legbiztosabb szemével”, „a legtökéletesebb optikai lencsével, amely eddig volt”,¹⁸ ami egy figyelmes elemzésben a Foucault-féle „klinikai tekintettel” és a naturalista programok panoptikus készítéseivel vagy a Flaubert–Maupassant-féle „impassibilité” fogalmának Bródy-féle értelmezésével együtt érdekes tárgyait képezhetnék egy olyan vizsgálatnak is, amely akár Bródy esztétikája és a naturalizmus esztétikái között fennálló polemikus viszonyt is új megvilágításba helyezhetné. A Rembrandt-regényben nem ritka Taine-re vagy éppen Zolára vonatkozó ironikus felhangú megjegyzéseket észrevételezve azonban ezúttal elegendőnek tűnik csupán arra a konfigurációra felhívni a

¹² BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Előszó*, in KERÉNYI, *i.m.*, 21.

¹³ „Első munkám, legfiatalabbkori arcképem?” in *Bródy Sándor önéletrajza, Uo.*, 11.

¹⁴ BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669, Uo.*, 13.

¹⁵ *Uo.*, 15.

¹⁶ *Uo.*, 15.

¹⁷ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Az arcmás, Uo.*, 4.

¹⁸ BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669, Uo.*, 14.

figyelmet, amelyre már Georg Brandes is rámutat Émile Zoláról írott tanulmányában, 1887-ben: „[...] a naturalizmus sem lehet mentes a valónak amaz átformálásától, amely a művészet lényegéből ered. [...] A valóságnak a modell a vére, amely nélkül a fantázia alkotása élettelen. Van egy modell, amely a regényírónak mindig rendelkezésére áll: a költő maga. Ezért tudatosan, vagy öntudatlanul, csaknem mindig olyan művekkel kezdi el munkáját, amelyekben maga állott modellt a hősnek. Zola sem kivétel. [...] Hogy itt a visszaadásban erővel érvényesülnie kell a szerző saját lelkivilágának, az világos. Nagyon sok érintkezési pontja van itt a lefestendő és a tényleg lefestett »én«-nek, annál inkább, mert az ábrázolás végtelenül érzékeny.”¹⁹

Mint a Rembrandt-alak megformálásában rejlő művészi feladat megoldásán és Rembrandt művészetén egyaránt „gyógyító”²⁰ Bródy tudja, hogy miként a studírozó tekintet „beleszerethet” stúdióába („ez az ember kell nekem!”),²¹ úgy a „*naturalista*” Bródy is akkor hozhatja létre a „csúcsteljesítményt”, ha mintegy *narcissusi* szerelemmel szeret bele a modelljébe. Ezt, akár mint a naturalizmus célkitűzésében is kódolt önellentmondást kijátszva, az „objektivisták tökélyt” pedig csak úgy kényszerítheti elő, ha alkotóként belehajszolja önmagát egy végletekig ellenőrzött szubjektivitásba, melyről ő maga a művelet minden pontján „à jour van”, „belső könyvelést vezet”. Mindezzel pedig csakis oly módon érhet célt, ha átlépi a határt és egybejátssza a látszólag ellentmondó követeléseket, azaz *önmagát ábrázolja, önmagát kívánja megragadni* egy rögtönzött „pillanatfelvétel” váratlanságának és dokumentumértékének minden szigorával: „De, és ezt nem vehetjük talán rossz néven, tetszett is magának, és alkalmasint az enmaga feje érdekelte legjobban. Más földi jövevény is így van ezzel, duplán így a festő, tízszeresen így a portréista, és kiszámíthatatlanul erősen így van a modern művész. Költő vagy festő, mindegy: a maga öntudata, a tulajdon feje, a saját énje nekik mindenképp való. [...] Ötvennél több klasszikus okmányt, mindmegannyi műremeket hagyott *Én*-jének öntudatos, állandóan megfigyelt voltáról. És erősen érzéki jellegük ellenére az arcképei lélekképek, ő pedig nem ült modellt magának, hanem – mindig váratlanul – megcsípte a szegény Rembrandtot: nehogy nagynak lássunk, vallj!”²²

„Költő vagy festő, mindegy”²³ – jut el Bródy maga is ahhoz a ponthoz, amelyen megfordul a problematika, ugyanis e helyütt váratlanul, ám törvényszerűen poétikus töltethez jut a leírás – költői igényű vallomássá válik. Innen Bródy nyelvezetében is a fojtott, mégis minden mondatot átható, gondosan metszett költőiség: „A meglátásban kell lennie annak a benső forrásának, amely nélkül nincs

¹⁹ Georg BRANDES, *Émile Zola*, ford. Lengyel Géza, in *A naturalizmus*, szerk. CZINE Mihály, 1887, Bp., Gondolat, 1967, 289–290.

²⁰ „Gyógyítókoztam vele és rajta.” in BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Előszó*, in KERÉNYI, *i.m.*, 21.

²¹ *Uo.*

²² BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669, Uo.*, 17.

²³ *Uo.*

művészi alkotás. És ennek a meleg mámor emlékének úgy kell elkönyvelve lennie a lélekben, hogy arról minden szempillantásban aszúr legyen.”²⁴ Ugyanezt a kettős célkitűzést reflektálja Bródynek az a Rembrandt-ciklusra vonatkozóatva is tematikus jelentőségű írása, amely az *Önboncolás* címet viseli: „Röhögve csak annyit, hogy tisztelettel alulfrött belülről van megnyúzva.”²⁵

4.

„Ha én megnézek valamit, az meg van nézve”²⁶ – sugallja Bródy szerint Rembrandt tekintete, aki *tanulmányfej*, „*stúdium*”, azaz nézett, de „studírozó”, sőt a *megfigyelő* ideáltípusa is egy személyben. Alakja ekképpen Bródy „alakjával” azonosulva, azaz mint Bródy művészi ön(arc)képe is egyben, a(z ön)megfigyelt önmegfigyelő fraktálisan kiképzett rekurzív algoritmusába zuhan bele, s ez a mozzanat – mint az *örvény szeme* – még a legapróbb mozzanatát is „belülről átgondoltta”, a legmélyebb értelemben *poétikus* gesztussá avatja: „A víziók ragadták el, és egész munkája végén ott van a vízió.”²⁷ „Tovább nem mehetek, mert a magnak a magját, ha tovább keresem, abba bele kell örülnie mindenkinek, mint ahogy a szerves vegytan maga is beleörült.”²⁸ Ugyanez a kiterjesztett érvényű felismerés jelenik meg a regényben szereplő Rembrandt barátjának, a zsidó Bonus mesternek „chasszidi” bölcsességében: „Minden körbe-körbe cikázva történik. A maga farkába harap minden cselekedet és történet. Éppen hogy le nem nyeli saját magát. Mint a kígyó, akit láttam Babilonban – mert ott is voltam –, aranyból volt és mint Istent tisztelték... Izrael népe is bolond, azt mondják, hogy egy nagy könyvbe be van írva mindenkinek a sorsa, jó előre. Ha annyi tinta volna, és annyi papír volna. Ha a Mindenhatónak annyi ideje volna, és annyi könyvvivője volna, és mind azt cselekedné, hogy írna, mind csak írna: akkor sem lehetne megírni még egy ember történetét se.”²⁹

Az a sajátosan bonyolult technikával, mondhatnánk „Bródy-féle” ciklikus pályán keringetett (és végtelen keringésben tartott) perspektíva, amelynek működéséből a Rembrandt-füzér egyfajta „átvitt” – avagy: metaforikus – „önéletrajzi” interpretációit kiteljesítő olvasatok működtethetősége is származik; alapvető szerepet játszik a regény sokszoros tétjét jelentő „hallucinatorikus”, „elragadó vízió” megteremtésének sikerében. A Paul de Man által (újra)fölfedezett és egyéni módon értelmezett prosopopeiának mint az „*arcadás*” retorikai alakzatának

²⁴ BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669, Uo.*, 15.

²⁵ BRÓDY Sándor, *Önboncolás, Uo.*, 10.

²⁶ BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669, Uo.*, 19.

²⁷ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Második előszó, Uo.*, 23.

²⁸ *Uo.*

²⁹ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. A vér ereje és mindenhatósága, Uo.*, 55.

Bródy Sándor *Rembrandtja* egy különösen tiszta, és a de Man-féle értelmezéssel zavarba ejtő rokonságot mutató strukturális illusztrációját nyújtja. A *Rembrandt*-ban megképződő struktúra annak ellenében, és mégis talán éppen azért alkalmas a „*propon poiein*” aktusában rejlő arcrongálás (*de-facement*) momentumát ilyen példaszerűen érvényesíteni, mivel az ellenkező végponton képes a tükörmozzanatok nyelvi manifesztálására: azon a *lehetetlen* helyen hozza mozgásba a tropologikus struktúra egészét, ahol a de Man által sorolt önéletrajzpéldák azt „elengedik”... Amint Paul de Man írja az *Az önéletrajz mint arcrongálás* című szövegében: „A halál egy nyelvi szorongatottság áthelyeződött neve, a mulandóságot helyrehozni igyekvő *önéletrajz* (a hang és a név prosopopeiája) pedig éppannyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít. Az *önéletrajz* elleplezi, hogy a szellemi arculat megrongálódását okozza.”³⁰ Azonban a Rembrandt-regény maga *nem* önéletrajz. Mégis egyedülálló módszertani leleményességgel kényszeríti ki „*ön-írásként*”³¹ való olvasását.

Bródy azáltal, hogy a festő önéletrajzi dokumentumaiként olvassa és írja újra történet(ek)ként Rembrandt (önarc)képeit, egy minden olvasót megelőző előolvasóként explikál egyfajta sajátos értelemben vett prosopopeiát.³² Ezzel a stratégiai jelentőségű lépéssel viszont erre az „előolvasatra” is döntő mértékben válik érvényessé, hogy „az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük igazodása játszódik le. A struktúra éppúgy rejt különbségtevést, mint hasonlóságot, hiszen mindkettő a szubjektumot megalkotó felcserélésen nyugszik.”³³ A képek autobiografikus olvasása és ezek alapján Rembrandtnak és világának fikcionált újratereemtése közben, így az olvasó elé lép az *író* is, mégpedig bizonyos

³⁰ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, in Pompeji, 1997/3–4, 106 (kiemelés tőlem, F. K.).

³¹ Vö. H. Porter ABBOTT, *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására*, ford. Péti Miklós, in Helikon, 2002/3, 286–304.

³² „Festett önéletrajzának komoly darabjai diszkrét mélységgel mondják el Rembrandtról mindig az időszerű és teljes igazságot. Roppant öröm, majdnem kéjes érzés, hogy egy rendkívüli nagy embernek így belenézhetünk az arcába, a veséjébe.” in BRÓDY Sándor, *Rembrandt 1606–1669*, in KERÉNYI, *i.m.*, 17–18.

³³ Paul DE MAN, *i.m.*, 95–96. Az e helyütt elemzett „tükrös struktúra” (*specular structure*) egy érdekes – mondhatni: „szó szerinti” – leképeződése érhető tetten például Bródy *Önéletrajzának* zárlatában is, vö.: „Tegnap éjszaka álmomban eszembe jutott egy pár verssorom, amelyeket öt esztendő koromban palatáblára grifflivel írtam. Törött, értelmetlen sorok, 44 esztendeje lesz, hogy nem gondoltam rájuk. [...] Úgy látszik, igen fiatal koromban nagyon művelt ember voltam. Amikor e sorokat írom, nagyon furcsa hangulatban vagyok és erősen képzelődöm: egy kis sovány fiút, jót, édeset, hívót látok messze a távolban. Ez voltam, hová szöktem el – magam elől? Az akkori friss lényem olyan ismerős, a mostani annyira idegen. Benézek a tükörbe: ki ez a különös ősz ember?” Bródy Sándor *önéletrajza*, in KERÉNYI, *i.m.*, 8.

esetekben „fedetlenül”, éppen amint, miközben *ír*, azonosítván magát azzal, amit (akit) ír: „Mit tudom én, kik voltak mit akartak és mit csináltak? Én voltam mind a kettő”³⁴ – „esik ki szerepéből” az elbeszélő, egy heves szerelmi jelenet leírása során... A lehető legkülönbözőbb transzgresszív mozzanatoknak számos példáját lehetne még sorolni, mindenesetre a(z ön)kontrollvesztés végül odáig fokozódik, hogy a regényt lezáró utolsó (utáni?) mondatot, már nem is tudni, ki mondja: a Rembrandtot sirató barát, azaz a zsidó Bonus doktor vagy az ön-elbeszélő-Bródy: az a bizonyos Másik, a transzgresszív „Hang”: „Nem szeretem többé a halált, elvesztette előttem minden népszerűségét. Pedig hogy szerettem fiatal koromban, hátborzongató szerelemmel: éltem belőle, fölnagyítottam, beléje bújtam, tort ültem fölötte, és – most félek tőle. – Félek tőle...”³⁵ Többek között ezek az „*eldönthetetlenségek*” is tükrözik a *Rembrandt* egészének strukturális instabilitását, rámutatnak a „totalizálhatatlanság” ama döntő mozzanataira, melyek a további elemzésben a prosopopeián épülő olvasatokat erősítik, és amelyekre de Mannal így kérdezhetünk: „Azt képzeljük, hogy az élet úgy *hozza létre* [*produces*] az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletrajzi vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is *tesz* az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg? S minthogy az itt működni vélt mimézis csupán egyetlen figurációs mód a többi közt, kérdés, hogy a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, azaz többé nem tisztán és egyszerűen referens, hanem valami olyasmi, ami közelebb áll a fikcióhoz, még hozzá egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre?”³⁶

Ebben az összefüggésben Bródy a *Rembrandt* írása közben nem mást ír(hat), mint azt, hogy Rembrandt miként fest(het)i meg azt, amit Bródy („)képében”) Rembrandt ír(hatna): ÖNMAGÁT.³⁷ Avagy: az ArcMást – mint önmagának más(ik)át. A „de-face-ment” („arcrongálás”) kifejezés fosztóképzője („de-”) ilyenképpen ténylegesen a maga teremtve-megfosztó, megfosztva-teremtő chiasztikus

³⁴ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Nász a kis cseléddel, Uo.*, 36.

³⁵ BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Rembrandt halála, a halál az Isten csókjá, Uo.*, 126.

³⁶ Paul DE MAN, *i.m.*, 94–95. Önkép – illúzió – referencialitás – fikció kérdésköréhez csak hozzáfűzvé, mintegy analógiaként a *látás* evidens, akár „halmazelméletileg” is belátható, kényszerítő korlátosságát: a „mindent-látó” szem, egyetlen dologtól, mégpedig *önmaga* látványától szükségképp megfosztatik, hiszen *magát* csak akkor láthatja, ha tükörbe néz. De ha tükörbe néz, akkor amit lát, az nem *a szem maga*, hanem a szem *képe* csupán, alávétve és kiszolgáltatva e szem látó-képességének, és a képnek a tükörhöz való rögzítettségéből adódó kényszer-helyzetnek.

³⁷ Érdemes lehet összevetni az itt leírt struktúra által felvethető problémákat a referencialitásnak, jel(entés)-képésnek az auto(bio)grafikus dimenzióban felvetődő kérdéseivel. Lásd ezzel kapcsolatban MEKIS D. János, *Referencialitás és végtelen szemiozsis. Az autobiográfia értelmezéstörténetének irodalomtudományos kontextusairól*, in *Helikon*, 2002/3, 258–271.

mozgásában, kimerevíthetetlen jellegében nyerhet megnyilatkozást.³⁸ Hiszen azáltal, hogy mind Rembrandtot, mind az ön-elbeszélő Bródyt az ön-írás (mint ön-magának az *én*-ből való ki-írása) topologikus dinamikája „megfosztja” arcától, mivel egyazon aktusban, egyszerre szolgáltatja mindkettejük arcát egyszerre mindkettejüknek, ezért az állandó morfózisban vibráló és így végső soron Bródy ön-értelmezésére fényt vető alkotás egy sérthetetlen térben válik kiállíthatóvá, megvédvén a „szellemi *arculatot*” (mint képet – az *eredeti képét*) a „károsodástól”.

Ha felidézzük Bródy arra vonatkozó szavait, hogy Rembrandtban éppen „az élet *felnagyított képét* és *nagyszerű extraktumát*” szerette meg és „a munkáján és személyén keresztül” kapaszkodott bele újra „a létbe”, akkor a Rembrandt-regény szerepét vizsgálva pedig megállapítható, hogy általa Bródy Sándor Rembrandt-figuráját egyfajta *mise en abyme*-pozícióban szándékszik felépíteni és elhelyezni (mintegy „mesterségének címerén”) saját életművében. Az alakzat különleges funkciója és kivételes mértékű kiterjesztése a transzgresszív mozzanatok topologikus konzekvenciáira is felhívja a figyelmet. De mindenekelőtt utal a *mise en abyme* konstrukció alkalmazásának egy olyan lehetőségére, amikor az a pozitív *önerősítés* alakzataként kerülhet beágyazásra akár még egy *életműbe* is, mint egyfajta hangsúlyozottan narratív konstrukcióként (élet-műként) értett „főtörténetbe”.

³⁸ Az effajta *teremtés, teremtődés* metafizikai kockázatát és kínját is jelzi a ciklus nyitó darabja, *Az arcmás*: „[...] túlságosan sokszor emlegetem ezen jelentéktelen tanulmány hősének a nevét. Néha fájdalmas nekem leírni az R betűvel kezdődő nevet. Valahogy szentségtörésnek tűnik fel előttem, és lehet, hogy ezért nagyképűnek is tartanak. [...] Bonus doktor, Heskia, Markja, Efraim rabbinus és az uzsorás műkereskedő adják meg a legpontosabb képét R. öreg piktor késői képének. És egypár öreg izraelita, akiket ebben az időben állandóan és legszívesebben festett. A döbbenetes igazság és a lélek legfenekére való nyúlás jellemzi a hatvan éven felüli Rembrandtot. (Újra mondom, nem jólesik nekem a nevével leírni. Szívesebben jelzőket használok róla és helyette.) Messziről úgy rémlik nekem, hogy ő festés közben a lelkeket mint harisnyákat fordította ki. De előbb kívülről is jól megnézte a harisnyát, illetve a tárgynak a tökéletes – lényét. Furcsa a diszszertáció róla, de a volt molnárfi képe úgy él bennem, hogy minden segédeszközt fel kell használnom arra, hogy *kiirjam magamból* az ő alakját.” BRÓDY Sándor, *Rembrandt. Az arcmás*, in KERÉNYI, *i. m.*, 25 (kiemelés tőlem, F. K.).

Műhely

HOFFMANN BÉLA

Az aposztrófikus költészet és az önmegszólító verstípus között

A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi
A se stesso című versében

Dobog s félrever most is egyre,
s most is újra megpihenne.

Ogarjov

Az *A se stesso* című költeményt az ún. *Aspasia*-ciklusban, az öt kései, 1831 és 1835 között írt Leopardi-vers között találjuk mint a költő ún. borúlátásának, a vigasztalanság „heroikus” elfogadási kísérletének, a végső számvetésnek „dokumentumát”. E tanulmány célja nem a vers kijelentések síkján is magától értetődő gondolatiságának újraismétlése, hanem annak remélhető bemutatása, miképpen válik – a költemény nyelvi-ritmikai megformáltságának köszönhetően – a lírai énnel a maga látszólagos egyszerűségében adott számvetése költőivé, vagyis igazzá. Azaz miképp kerül el a pesszimista világlátás érzelmességét és a lírai én önszeretetét, önsajnálátát, mely gyakorta észrevétlenül aknázza alá a vallomások költői hitelességét.¹ S mivel ebben a – csakis *pars pro toto* értelemben és egyúttal a maga terminológiai paradoxitását is felfedő – önmegszólító versben² a számvetés a maga önreflexív jellege folytán a belső párbeszéd formáját ölti, vagyis jelzi a beszélő és a – korántsem néma – „hallgató” egyidejű alakjában megosztott lírai én kettősségét – amire az „*én megfáradt szívem*” (sebzett szívem) *aposztróphéja* azonnal utal is –, nem egyszerűen csak hallgatnunk, hanem – Frye terminusával élve – kihallgatnunk szükségese a költeményt.³

¹ Vö. a hiteles, a szép és igaz vonatkozásában H-G. GADAMER, *Az „eminens” szöveg és igazsága*, a *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez és A szó igazságáról* című írásait, in *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 188–201, 111–141.

² E tekintetben lásd NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípustól*, in *Uő, 11+7 vers*, Bp., Tankönyvkiadó, 1984 (2. kiadás), valamint KULCSÁR-SZABÓ Zoltán *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* című tanulmányát, in *Uő, Az olvasás lehetőségei*, Bp., Kijárat, 1997, 41–51.

³ Nortoph FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. Szili József, Bp., Helikon, 1998, 210–211.

Mindenekelőtt lássuk a művet eredetiben és fordításban:

A se stesso

1. Or poserai per sempre,
2. stanco mio cor. Perí l'inganno estremo,
3. ch'eterno io mi credei. Perí. Ben sento,
4. in noi di cari inganni,
5. non che la speme, il desiderio è spento.
6. Posa per sempre. Assai
7. palpitasti. Non val cosa nessuna
8. i moti tuoi, né di sospiri è degna
9. la terra. Amaro e noia
10. la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
11. T'acqueta omai. Dispera
12. l'ultima volta. Al gener nostro il fato
13. non donò che il morire. Omai disprezza
14. te, la natura, il brutto
15. poter che, ascoso, a comun danno impera,
16. e l'infinita vanità del tutto.
- 17.

Önmagamhoz

Most már végképpen
megpihenhetsz,
sebzett szívem. Azt hittem,
hogy a szerelem
mindent kibír. Nem bír ki. Még
reményem,
hogy a megcsalást elszenvedem,
még ez a remény is kihalt
szívemből.
Ne dobogj már tovább.
A küzdelem
átjár egészen. Nem érdemel többet,
egyetlen szívverést. A föld nem
méltó
életjeledre. Életed
mocsokba fúlt. Tisztátlan a világ.
Nyugodj meg. Mert nem
maradt csak
a végső kétségbeesés.
Más ajándékot
nem tartogat a sors, csak a halált.
Fordulj el megvetéssel a természet
piszkos erőitől, melyek az ember
kínját
alakítják csak, s vesd meg ezt
a végtelenül
hiábavaló, undok mindenséget.

(Faludy György fordítása)

Az eredetiben szereplő *Önmagamhoz* verscím a lírai én belső beszédét jelöli meg a költemény tárgyául. Azt, akihez szól, és vele egyidejűleg azt, aki beszél. A címzett és a feladó, az objektum és az alany egybeesését a lírai énben és egyúttal – paradox módon – annak önmagán belüli távolságát. Vagyis a távolságot e távolságnélküliségben és az én-egységet mint az önmagában való elkülönülések, ellentétek egységét és kölcsönös egymásban-létét mutatja fel. A verbális megnyilatkozás a versnyelvi beszéd-kompozíció sajátos formájával is jelölt szétszakítottság megszüntetését célozza. A lírai én megnyilatkozásában a meggyőzésre irányuló erő nem egyszerűen csak nyilvánvaló az önmagához intézett felszólítások külsődleges retorikusságában, hanem e felszólítások és az őket kiváltó ellenpontosító érzület kölcsönviszonyában indoklást is nyer: a szív, vagyis a *te* hangtalansága és hall-

gatása a *vers ritmusában mégiscsak megszólal*, s ezáltal a lírai szót a – bahtyini értelemben vett – *belsőleg dialogikus szó* látszatával ruházza fel. A vers címe, már mintegy megelőlegezve, eleve kizárja azt a külső, az empirikus énen kívüli világot, amelytől a beszélő magát véglegesen elszakítani vágyik. Vagyis a megnyilatkozás verbális szintjén a beszélő a lét helyett a semmit, a halált választaná. Ezért kívánja elnémitani az ész belátásra szorító erejével szívének önkéntelen verdesését.⁴

Mint hogy a költemény tárgya mindvégig a meggyőzés maga, a szöveg *tematikailag nem tagolható*. Tagolható viszont a meggyőzés szerkezetében megmutatózó *ismétlés* jellege szerint. Az *Or poserae per sempre*, a *Posa per sempre* és a *T'acqueta omai* felszólítások, amelyek mindegyike *nagybetűs, egyedüli sorkezdő* és a beszéd szerkezetében *szimmetrikus* megnyilatkozás (1., 6., 11. sor), mint ismétlések egyre erőteljesebbek – mintegy hangsúlyozandó a meggyőző erőfeszítést, az eredménytelenséget, vagyis a szív csökönységét, valamint a beszélő türelmetlenségét –, és a szív pihenésre való felszólítása a *nyugodj meg végleg* kijelentést követően a *hallgass el már* és a *ne remélj többé* kifejezéssel együtt a halál és a nemlét, az önmegszüntetés vágyává terebélyesedik a *mozdulatlan és szótlan* szív jelentésében. Amellett, hogy az ismétlések jelentésfeltöltődést eredményeznek, és hogy nem pusztán egymás másolatai, az őket követő megokolások egy gondolatilag *egyre táguló versstruktúrát* is teremtenek, amely a lírai én személyes illúzióvesztésétől a földi lét és élet méltatlan voltán át a természet vak erői alá vetett egész emberiség fájalmává, közös sorsává növekszik, hogy aztán az emberi lét egészét *A Prédikátor könyvének* szentenciájával, a hívságok hívságával – *Vanitas vanitatum et omnia vanitas!* – jellemezze.

A nemlét vágyának egységes alapgondolata azonban nemcsak a kijelentés síkján és a jelentésátvitel képletes jellegében adott, hanem abban is, hogy mindhárom idézett felszólítás *ereszkedő verssor*. A felszínről a mélybe, az illúzióktól a valóságához, a reménytől a kilátástalanság heroikus tudomásulvételéhez vezetnek végül. Az ereszkező soros felszólítások, túl azon, hogy pusztán ismétlésükkel jelzik a szív csillapíthatatlanságát, vágyának tárgyát és irányát is, a *fonémák szintjén*, a kemény és erőfeszítéssel kiejtendő domináns *p* és *r* hangok révén utalnak az elhatározás keserű szilárdságára: *Or poserae per sempre; Posa per sempre*. E határozott és ugyan *halk, de sürgető*, szinte az elszunnyadásra, a csendre ösztökélő biztatás hallik ki a *T'acqueta omai* sor előrehelyezett névmásából, a *t* és *qu* fonémából és az *r* fonéma hiányából (omai az ormai helyett), ahogy az első sorban az *ora* lerövidítése (*or*) az önmagának tett szemrehányó belátás erőteljesebb hangsúlyával

⁴ Más tekintetben, ha *minden a szíven múlik*, akkor az ész – mint Martinelli észrevételezi Leopardi és Foscolo kapcsán – „a természet szomorú ajándéka”; vagyis az „életösztönre”, melyet a természet belénk oltott, mint haszontalan és tragikusan veszélyes adományra kell tekintenünk”. (BORTOLO MARTINELLI, *Ugo Foscolo: le ragioni della poesia*, Testo/20, Pisa–Milano, iuglio–dicembre, 1990, 28.)

lesz terhes. De úgyszintén funkcionális és jelentésmegerősítő a *stanco mio cor* ereszkedő sor (2.), amelyben a megfáradt szív mintegy a lélegzétvételt követő egyetlen és utolsó lökésével, dobbanásával vetné le magáról terhét, melyet a végső és extrém (*estremo*) illúzióval vett magára. Ily módon a második sor kezdő szava (*fáradt-stanco*) mintegy a záró szó (*estremo*) jelentését is magába szippantja, és a versegésszel összhangban a szív fáradtságát *végtelen, extrém* és csillapíthatatlan kifáradássá fokozza.

Nos tehát, az ész a szívhez szól, de úgy szól hozzá, hogy meggyőzésre irányuló beszédének ritmusát a szív minduntalan félreverése, az *aritmias szívverés* irányítja. *Ez adja a költemény versnyelvi jellegzetességét.* E versnyelvi sajátosság számos „tényező” eredménye. Túl az olasz hét- és tizenegy szótagos sorok látszólagos, ámde e tekintetben funkcionális összevisszaságán, a szövegszerveződésben feltűnő szerephez jutó hangalaki és ritmikai megoldásokon és azon a nyilvánvaló tényen, hogy az ész még rabja az érzésnek (a *cari* – a *drága* – jelző használata a szív ítéletének átvételét jelenti),⁵ szembeötlő momentum a *beszéd szünetekkel tarkítotttsága, liúktetése*, amely a sorközi mondatkezdéseknek, a rövid, felütésszerű, megállapításokkal és leszögezésekkel teli kijelentéseknek, az egy- és kétszavas, valamint a rövid, vesszőkkel tagolt mondatoknak köszönhetően áll elénk, jelezvén a beszélő emocionális állapotát. Itt minden megállapítás egyaránt fontos, vagyis hiányzik a beszédből a gondolatok egymásnak való alárendelése. Az egymás mellé rendelt megállapítások nem okozati, hanem komplementer jellegűek, nincs közöttük hangsúlybeli különbség: mindegyikük *egyformán hangsúlyos*: Komplementer jellegük folytán, mely komplementaritás szükségszerűen terjed ki a lét különböző szintjeire, a létet mint tiszta negatívumot állítják elénk.

Mindezek mellett e vers szövegiépülésének egyik jellegzetessége az *enjambement* gyakorisága – igaz, gyakran alárendelő szerkezet által kifejezett és legyöntött formájában –, mely jelenség már maga – általában véve is – a versornak a szintaxis fölé kerekedéseként írható le. Igazi jelentése ugyanakkor csakis az olvasásban, vagyis a sorok *vizualitásnak* alávetettségében, a szöveg *írótságának* mint alapvető jellegzetességnek a tükrében tárulhat fel.⁶ A gondolat és a sorok diszharmóniájának azon jelenségével, hogy az előbbi után nemegyszer *sorközi zárás*,

⁵ Vö. Giacomo LEOPARDI, *Canti* (a cura di Giuseppe e Domenico de Robertis), Milano, Mondadori, 1978, 382.

⁶ Ha továbbgondoljuk az *enjambement*-nak a vers strukturáltságában játszott szerepét, a következő megállapításokra juthatunk. Ha a verset horizontális írás formájában (vagyis az elbeszélő szövegek tradicionális írásbeli rögzítettségére szerint) adnánk közzé, akkor – bár a nyelv ritmusa által felismernénk, hogy költeményt olvasunk – az a szemantikai feszültség, amely éppen a vertikális strukturáltságnak köszönhető, jóformán teljességgel elenyészne. Ebben a tekintetben állítható az is, hogy a versmondás során az *enjambement* jelenléte szükségszerűen arra kényszeríti az előadót, hogy válasszon a szintaxis gondolati struktúrája és a versnyelvi ritmika „gondolatisága” között. Csak az egyik mellett dönthet, legalábbis egyide-

vagyis pont kerül (2., 3., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13. sor), jóformán együtt jár az is, hogy a sorvégek *gondolatilag*, az enjambement jelenségének köszönhetően domináns módon a következő sorokba „hajlanak át”, mely tény a kijelentések gondolatosságát is – a fonológiai és ritmikai szinttel összhangban – mintegy a szív ütemére „szabja”. Különösen sokatmondó az enjambement a *brutto* (*ocsmány*) és a *poter* (*hatalom*) között, minthogy az előbbi a verszáró *tutto*val (*minden, mindenség*) rímviszonyba lépve kiterjeszti a Természet fátumszerűségét, alattomoságát és/vagy ember iránti közönyét a lét, a mindenség egészére (*tutto*),⁷ méghozzá oly módon, hogy a vers már említett táguló gondolati struktúráját e rímviszony révén megerősíti, és mintegy az egészet összegzéseképpen átkarolva pontot is tesz utána. Igazából csak három esetben valósul meg a gondolatok sorvégi zárása (jelentéssel bíró kivételnek a 15. sor *comun danno impera* zárása tekinthető), mégpedig a nagybetűs kezdősorokkal induló három „egység” után kitett pontoknál (*il desiderio è spento.; e fango è il mondo.; e l'infinita vanità del tutto*). Joggal utal Contini a ritmus és a szintaxis ellentételezettsége kapcsán arra, hogy az már-már az „adagióra” komponált gyászdal felé mozdítja el Leopardi ezen ódáját (*carme*).⁸

A versszöveg további sajátosságát a *szintaxis szórendi „elfordulásában”* jelölhetjük meg, mely tény a beszéd szaggatottságáról, a szavak kiejtésének intenzitásáról, a hangsúlyok átmenet nélküli sorjázásáról tanúskodik (vö. 3–5. sor: [...]) *Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento.*), amit a mondat részeinek felcserélése, a kiemelés, és ami ezzel együtt is jár, vagyis a szintaxis nyelvi elrendezettsége folytán megteremtett *várakoztatás* fogása révén minduntalan még csak tovább fokoz. Mindez még erőteljesebbé válik, amikor kétszeres tagadás adja meg a kijelentés lüktetését (vö. 7–9. sor: [...]) *Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra [...]*). De a grammatikai tagadás szokásos formái mellé felsorakoznak a létet és az emberi életet illető *fogalmi-gondolati tagadás* mozzanatai is, amelyek az előbbiekkal valamiféle sajátos rímet alkotva vagy az élet élıhetőségének és perspektivikusságának megfosztottságában (*Peri l'inganno estremo – Odalett a legutolsó illúzió*), vagy a lét egészére vonatkozó mindennemű pozitív tulajdonság kiiktatásában (*Amaro e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. – Az élet keserűség és üresség, semmi egyéb; s a világ sár.*), avagy a rezignált irónia kifejeződésében (*Al gener nostro il fato / non donò che*

jűleg. Éppen ezért az írott formában megnyilvánuló kettősség keltette feszültség itt is semmivé lesz. Vagyis a hagyományos versformák írásbeli „tisztelete” úgy a költemények hangos megszólaltatásával, mint a horizontális írásbeli rögzítéssel szemben a vers kimeríthetetlenségét, „határolt végtelenségét” őrzi. Nem enged a teljességből. Vagyis a pillanatnyi csöndnek a beszédéből, a szünetnek mint hangnak a megszólaltatásából és a szünetből, mint ami maga is a vers része, nem enged.

⁷ E rímviszony és előfordulása kapcsán vö. Gianfranco CONTINI, *Antologia leopardiana*, Firenze, Sansoni Editore, 1997, 93.

⁸ Gianfranco CONTINI, *ibidem*.

il morire: 12–13. sor) érhető tetten. Mindemellett megfigyelhető, hogy az *il morire* a *la morte* helyett erőteljesebben utal a sors azon egyetlen „ajándékára”, hogy az élet elmúlásban adott élet,⁹ vagyis az elmúlás nem egyszerűen az élet után következő állapot, míg az *Amaro e noia / la vita* kijelentésben az *állítmány hiánya* folytán a keserűség és az üresség nem mint az életet jellemző tulajdonság, mint annak része mutatkozik meg, hanem egyenesen a *helyébe lép*, mintegy felesleges ismétléssé téve az élet (*la vita*) szót magát. Ezért válhat a kilátástalanság egyetlen – iróniába fojtott – pozitív mozzanatává az elmúlásnak az egész emberiségre kiterjedő bizonyossága.

A beszélő és „hallgató” egyidejű alakjában megosztott lírai én kettőssége a végpontok közötti vergődést mint a vers témáját már az első sort kezdő és záró szó szemantikájának ellentételezésével mintegy azonnal előírja (*or - sempre - most már - örökre*), jelezvén a pillanat és az örökkévalóság, a végtelenség, azaz a semmi feszültségét és a pillanat remélt behullását a semmi időtlenségébe: minthogy a számára adott tragikus létszituációt a lírai én feloldani nem képes, az egyedüli lehetséges esemény bekövetkezését fogja sürgetni. A tudat kiiktatását. De a költemény első sora az *or* és a *sempre*, vagyis a pillanat és az időbeli végtelen feszültségének *horizontális* rögzítésén túllépve, a költemény *vertikális* tengelyén megismétli, s mintegy véglegessé is teszi ezt az ellenpontosozottságot: a vers első és utolsó szava (*or - tutto*) a jelentés-elmozdulás révén a kiinduló időviszonyt (*or - sempre*) a mindenségnek az időt is magába fogadó *terébe*, a lét egészébe fordítja át (*or - tutto*), az ismétlés új, szemantikailag feltöltődött formáját hozva létre általa.

Ha a lírai én érzelmi kiadásaként próbálnánk jellemezni e költeményt, az csak akkor volna valamelyest elfogadható, ha benne voltaképpen – paradox módon – éppen az érzelem megszüntetésére, vagyis az önfelszámolásra irányuló kísérletet látnánk: a szív tétlenségre való felhívását. S ha ez így van, akkor a „*stanco mio cor*” aposztrofikus megszólításában valójában a rezignáció visszafogott tónusát kell aláhúznunk azzal a kitételrel, hogy az *apostrophé* mindazonáltal egy létállapot megjelenítésében úgy játszik szerepet, hogy a *stanco mio cor* mint a megszólítás objektuma maga is szubjektummá látszik válni, s rákényszeríti akarátát a beszélőre, mintegy objektummá téve azt.¹⁰ Ezzel magyarázható, hogy amíg a vers létesülésének kezdeti stádiumában a megszólítás alakzatában a megszólított meg-

⁹ Nem véletlenül emlegetik gyakorta Leopardi kapcsán Heideggert. Vö. E. SEVERINO, *Il pensiero di leopardi e l'Occidente*, in Uő, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età tecnica*, Rizzoli, Milano, 1990, 343.

¹⁰ Culler észrevétele szerint „az aposztrophé vocatíva olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van képzelve, én-ként, amely viszont egy bizonyos típusú te-t implikál”. (376–377) Az aposztrophé ily módon „a költői igény tiszta megtestesülése”. (377) Jonathan CULLER, *Apostrophé*, ford. Széles Csongor, Bp., Helikon, 2000/3, 370–389.

nevezése a szintaxis végére – a szórendi felcserélés eredményeképpen –, a pont elé helyezett utolsó szóba kerül, mintegy kifejezve, hogy a lírai én (a gondolkodás) a Másik (az érzelem) hangját magában el akarja nyomni, addig a továbbiak során ez a hang – szubjektum-természetre szert téve – egyre erőteljesebben szólal meg: tettenérhetősége a diskurzus ritmikai szabályozottságában, széttördezetttségében egyenesen azt jelenti, hogy *a beszéd általa válik költői beszéddé, azaz költészetté*. Emellett a szív *megfáradt* jelzője a vers ritmikai jellegének teljességgel ellentmond, s a lírai én, a verbális beszélő fáradtságára *siklik át*. Ezt a többszöri felszólítás is aláhúzza. A felsoroltak miatt hiányozhat e versben a Leopardi költeményeire jellemző ál-idillikus nyitókép is. *A képhiany űrjét is kitöltendő szól ez a versnyelvi szabályozottságot teremtő hang*. S ez annál is érzékletesebb, mivel el-lenponozza azt, hogy a verbális beszélő az ígéket vagy felszólító módban, vagy általános és elítélő nézőpontot kifejezésre juttató jelen idejű formában, avagy a múlttól magát végelegesen leválasztó *remotó*ban (régmúltban), a visszavonhatatlanság jelentésében használja (*credei; perí; palpitasti*). A szív és az ész küzdelme e konkrét versbeli élményben a Leopardi-féle költészetkoncepció általános szintjére is emelkedve, azzal megegyezően visszahangozza a képzelőerőre és a szív hatalmára építkező – vagyis a gyermek teremtő fantáziájával rokon – antik költészet művelhetőségének lehetetlenségét a logikai-filozófiai gondolkodás korában. Ám a hangtalanságra és hallgatásra felszólító kijelentésekben és a meggyőzés megokolásában azonban mégiscsak *annak a hangja* „reszket”.

A lírai én belső beszédében mindvégig kitapintható megosztottság egy másik szintre emelkedik a zárlatban, s most már közé és *a versszövegben nyelvi-poétikai úton megképződő „szerzői” hang* közé ékelődik be. Azzal, hogy a vers harmadik egysége egy sorral hosszabb lesz (5-5-6), vagyis ahelyett, hogy a 15. sor vége után pont kerülne, amint az a korábbiak szerint várható volna, a *ved meg [...] mindennek végtelen hívságát és semmiségét* sor a zárlatban a gondolati tagolás szabályszerű formarendjének megtörésével a világról való mindenféle beszédet és – természetesen a lírai én, a beszélő szándéka ellenére – a költészetet magát is hívságként, semmiségként és fölösleges illúzióként jellemzi. Minthogy azonban a versszöveg mint ritmikus beszéd, amelyben ez a hang létesül, nemcsak eredménye, hanem forrása is e hangnak, a költemény éppen ebből a megtagadásból meríti létét. Vagyis maga a vers válik történéssé.¹¹

¹¹ „Semminek sem kell történnie az aposztrófikus költeményben, amint ezt a nagy romantikus ódák kiválóan demonstrálják. Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történné válnia.” (J. CULLER, *i. m.*, 383.) E Leopardi-vers nem illeszthető be tökéletesen az aposztrófikus líra határai közé, mivel benne az *én* a *te* fölött hatalomra kíván szert tenni, míg a tiszta formájában, a Németh G. Béla szerint értett önmegszólító vers tükrében pedig az én-egység válik problematikusává. Ugyanakkor annak a sémának sem engedelmeskedik, amely az önmegszólító vers definíciót amiatt *is* megvonja egyes művektől, hogy bennük az *én* egy hallgatásra ítélt, tehetetlen *te* fölé kerekedik, minthogy esetünkben ez a bizonyos *te* állandóan „beszél”, mondja a magáét, vagyis éppenséggel ő akar dominánsnak megmaradni minden kényszerítő erő ellenére is. (Lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 45, 48.)

A jelzett kettősségnek, azaz a lírai én és a vers által nyelvileg megteremtett „szerző” elkülönülésének, a versnyelvnek a beszélőt magát is foglyul ejtő jelenségnek az oka alapvetően abban gyökerezik, hogy a lírai vallomás formájának bahtyini értelemben vett monologikus szava – az *apostrophé* következtében valamint annak köszönhetően, hogy a verbális megnyilatkozást tagoló versritmus a vers egészében szemantikai elmozdulást eredményez – a kétszólamú beszédet imitálja, ami által a lírai műnem nyelvének határait is feszegetni látszik.¹²

¹² Természetesen nem joggal az az állítás, hogy a hang tekintetében az oszcilláció jelenségével állunk szemben, vagy hogy egyfelől az *apostrophé*, másfelől pedig a beszéd felszólító jellege folytán valójában két hangot hallunk, ami feleslegessé teszi, hogy mögöttük és belőlük valamiféle antropomorfizáló módon kikutassunk a beszélő alakját. Ha azonban a jelen esetben csak az *apostrophé*nek az ént felosztó szerepét tartjuk szem előtt, elsikkadhat, hogy a lírai én beszéde csakis mint a vers ritmusában adott beszéd van jelen, attól nem különül el, ami alapjában véve mindenféle megnyilatkozás sajátja is egyben. A beszélő hangjának megosztottságáról, paradox módon, csak mint e hang egységében megmutatkozó megosztottságról szólhatunk, mivel ha két hangról szólunk, valójában elkülönültségről beszélünk, ami viszont figyelmem kívül hagyva a versnyelv ritmikáját, a lírai műnem specifikumát látszik elhanyagolni. Nem véletlenül szerepel Culler fejtegetéseiben a „látszik” szócska: „[...] ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és mások között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható [...]”. (J. CULLER, *i. m.*, 381; a kérdéstről lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 41–51.)

GÉCZI JÁNOS

A rómaiak rózsái

A források azt bizonyítják, hogy az itáliai térség lakói az i. e. első évezred kezdetétől egészen az i. e. 3. évszázadig nem ismerhették a rózsát, s a növény latin neve is rámutat görög eredetére. A rózsza köznapi és szimbolikus használata kulturális kapcsolat eredményeként jelent meg, a görög civilizáció ajándékának tekinthető. Abban bizonyosak lehetünk, hogy a növény nem szándékos kiválasztás eredményeként, hanem egyéb kulturális javakhoz tapadva került át az Appennini-félszigetre, s vált mind kultikusán/szakrálisan, mind pedig higiéniailag/medicinálisan, illetve táplálkozási szempontból egyre értékeltebbé.

A régi közép-itáliai örökség elerőtlenedését s a hellenisztikus hatások élénkülését tárgyi emlékek sora mutatja. A korabeli görög kifejezési módok, a tárgydíszítések között a koszorúk, növényi szalagok, virágmotívumok között megjelenő rozetták bekerültek a római társadalom nyitott szemléletű rétegének világába. *Cornelius Scipio Barbatus szarkofágja* (i. e. 3. század, Róma, Vatikáni Múzeum) a hagyományok keveredésének egyik első példája. A Corneliusok, az általános szokással szemben, nem hamvasztásosan temetkeztek, hanem koporsóba tették halottaikat, miként az etruszkok, de az etruszk ágy, illetve ház formájú szarkofágok helyett a görög oltár utánzására vállalkoztak. Cornelius Scipio Barbatusnak a dór és az ión architektúra tagozataival díszített szarkofágján egy és két szirmkörös rozettasor látható: köztük olyan is, amely a szirmok közül előrenyúló csészelevelet tartalmaz. Ezek létevel szokás megmagyarázni a rozetta és a rózsasforma közelségét és átmeneti formáit. E díszítmények értelme – miként a görögöknél – kettős. A rózsza jelezte az istenek világát, de nem volt elhanyagolható a kellemetlen illatot elnyomó, dezodoráló, higiéniai szerepe sem.

A közvetett görög hatás az i. e. 3. században vált közvetlenné, amikor a rómaiak a dél-itáliai gyarmatokat, Tarentumot és Regiumot bekebelezték. A háború után görög rabszolgák tanították a nyelvet és az iskolákban szükséges ismereteket, s ezzel együtt újabb görög szavak kerültek a latinba, s a görög irodalom, filozófia, tudomány művei és a köznapi élet eljárásai, eszközei is hivatkozássá és használttá válhattak. A görög újkomédia nyomán a római színházi írók a görög környezetet és szereplőket megtartva, a történetet némileg romanizálva írták darabjaikat – ezek bemutatása széles tömegek számára jelentett szórakozást és a hellenizmusba való bevezetést. A nyelvi alakzatok között a rózsára utalóak is kiemeltetők – de ennél is fontosabb az, hogy a szóbeli, illetve írásos hatás azt a fi-

lozófiai rendszert is közvetítette, amelynek a négy őselem tanára alapozott kozmológiájában a rózsának kijelölt szerep jutott.

De melyik római réteg fogadta magáévá ezt a hatást? S melyik az a kulturális mintázat, amely leginkább továbbadta a rózsajegyeket?

A hellenizáló hatások az i. e. 3–2. században főként a római elitben mutatkoztak meg. A görögbarátság állami szinten is megnyilvánult. Némely görög város Rómával szerződést kötve biztosította belső autonómiáját, másokat Róma egyoldalúan szabaddá nyilvánított (i. e. 196). I. e. 167-ben a rómaiak megszüntették a makedón királyságot, majd i. e. 148-ban római provinciává szervezték. I. e. 133-ban a Pergamoni Királyság uralkodói ágának kihalásával Kis-Ázsia, a király végrendelete értelmében, római provinciává vált. Maguk a görögök is számtalan jegyét adták Róma-barátságuknak, így például Delphoi Apollónjának tiszteletéből mindkét nép kivette a részét. Számos görög istent összevontak, azonosítottak a hasonló tulajdonságokkal bíró rómaiakkal, kiemelt szerephez leginkább a rózsával szoros kapcsolatot tartó Aphroditéval azonosított Venus jutott.

A görög tárgyi kultúra itáliai jelenlétének fokozásához a római hódítások rendkívüli módon hozzájárultak: a legyőzött ellenfél mágikus-vallási kisajátítását az elfoglalt települések istenszobrainak Rómába telepítése szolgáltatta. A Magna Graecia szellemi központjaiban található műalkotások, kincsek Itáliában való felhalmozódásával a lokális díszítési formák önállóságát fölváltotta a közös ízlés mentén alakuló mediterrán univerzalitás. A köztereken megismerhető tárgyak, a diadalmeneteken a győzelmi kincsek felvonultatása, az emlékműveken a figurális emlékeztetők megismertették, fenntartották a birodalmi motívumkincset, s latinizálódva beépültek a készülő római munkákba. Az építészeti, a festészeti, a szobrászati s benne különösen a domborművi alkalmazások a rózsaszobrászat számára ornamentális jelenlétet kínáltak.

A római állam szolgálatának eszményét a görög befolyás humánusabbá változtatta, s közben mintát kínált a római mitológia, az irodalom, a mentalitás, a gyakorlati eljárások számára: mindez görögellenességhez is vezetett, ám a görög eredményekről, a görög tudásról, majd pedig a rabszolgákról nem mondhattak le. Némely római szerző görögül írt, mint az i. e. 3–2. században élt Fabius Pictor, illetve Cincius Alimentus, de az i. sz. 2. században Marcus Aurelius császár is így írta az *Elmélkedéseket*, a 4. századi költő, Claudius Claudianus pedig a *Gigantomachia* című művet. A legelső keresztény latin szerzők sem vetették meg a görög kultúrát, csupán az annak helyes használatára kevésbé alkalmas műveletlenek óvakodtak a görög – tehát pogány – ismeretektől. Tertullianus és Lactantius, Hieronymus vagy Cassiodorus egyként ismerői a görög tudás szerteágazó útjainak, s csak néhányan – köztük Nagy Szent Gergely – utasították el a keleti térségben felhalmozódott kulturális javakat. A római egyházatyák viszonya hasonló a birodalom lakosaiéhoz: az életmódban és a gondolkodásban az egyszerűséget hirdették, de nem azt gyakorolták; ahogy a patriarchák a (görög) tudás nyújtotta örömeiket, úgy a polgárok sem vetették meg az élet egyéb, nemegyszer szélsőséges formákat fölvevő tobzódásait.

A rózsza mint növény és mint jelképforrás szétterjedése a római kultúrában és irodalomban a görög mitológiai hatások szervülésével vette kezdetét, s Magna Graecia anektálása nyomán teljesebben ki. A görög univerzális és lokális szimbólumok továbbterjedését és egységesülését szolgálta, hogy a Római Birodalom egészében egységesen a latin nyelvet használták, s az irodalom olvasói a volumenekhez, majd a 3–4. századtól a kódexekhez – a szövegmásolás, a magán- és közkönyvtárak jóvoltából – inkább hozzá tudtak férni, mint a korábbi népszerű elitje. A rózsaszővény használatát az is elősegítette, hogy – Adamik Tamás kifejezésével élve – a rómaiak általában sztoikus módon nyilatkoztak, de epikureus módon éltek, s ez az epikureizmus, a hellenista bölcsellettől némileg elütő módon, hedonista vonásokban is gazdagnak mutatkozott.

Plautus: a Venushez kapcsolt rózsajelképek megjelenése

Umbria, ahol Titus Maccius Plautus (i. e. 255/250 k.–i. e. 184) született, a komédiáiról életének kezdete előtt néhány évvel került római ellenőrzés alá. Plautus innen származott Rómába, ám bár személyes életéről szinte semmi mást nem tudunk. Terjedelmes életművéből – Varro válogatása révén – 21 fabula palliatája maradt meg, s ezek mindegyike görög, az újkomédia kialakításában jeleskedett szerző alapján készült, görög helyszíneken, szereplőkkel s cselekménnyel. Még a szereplők szokásrendszere, hitvilága és ruhája is görögös. A komédiák latinitását aktualitások beszövése, a népies bohózatokból származó elemek s a nyelvi átformáltság nyújtotta – de egyik sem fedte el a darabok eredetét. Szerelmi bonyodalmak esetén, az Aphrodité-tisztelet szokásaiban, a szerelmesek magatartásában, a lakomákon, a nászi ünnepeken, a termékenység eljáráásokban, valamint a szerelemistennő szolgálataként tevékenykedő kurtizánok környezetében a görögösség annak ellenére kitűnik, hogy a mitológiai személyek latin néven – Venusként, Bacchusként stb. – szerepelnek. Ez a hellenizmusban még rózsahivatkozásokban gazdag közeg azonban Plautusnál e tekintetben szegényesnek mutatkozott. Két alkalommal, s minősítő módon, szimbolikusan jelenik meg a rózsza. Az *Asinaria* (*A számvásár*) és a *Bacchides* (*A két Bacchus*) című darabjaiban – Démophilosz *Szamárhajcsár* s Menandrosz *A kétszeres csaló* című munkáinak a feldolgozásaiban – az örömlányok életközegében szólt a virágnyelv rózsza-szava.

Szemecském, rózsám, add ide, gyönyörűségem, lelkem,
Leonida, az ezüstöt, add, ne szakíts el két szerelmest¹

¹ PLAUTUS, *Asinaria*, ford. Devecseri Gábor, 664–665.

Így könyörgött *A Szamárvásárban* a prostituált Philaenium Leonidának, a szolgá-
nak. Az imádott hölgy árát előre kell kifizetni a kerítőnő anyának, amelyet a szerel-
mes ifjú a szamarak eladásával teremt elő. *A két Bacchis* szüntelenül összetévesz-
tett két ikernővére egyaránt athéni kurtizán. Bacchis I. rajongóját így szólítja:

Mellém, lelkecském: szép mellé a szép.
A helyed, akármily váratlan jőjj ezentúl, nálunk szabad.
S ha jól óhajtsz szórakozni, rózsaszálam, mondd nekem:
'Add ami jó' – s én azonnal jó kis helyet adok neked.²

A plautusi műben a 'rózsa' kifejezés a görög kurtizánok szóhasználata szerint a
férfi ügyfelek kedveskedő megszólítása. Első értelme szerint a szólított férfi vi-
rág értékű, s azt a nő megkaphatja – hiszen prostituált s Venus tisztelője. Az aján-
dékul kapott személy rózsaként – Venus ajándékeként – jelenik meg. A venusi
kapcsolat a rózsza-hivatkozás jóvoltából mindkét szeretőt értékeli. E kötelék mind-
két fél vágya, így kellően minősíti a szándékot. A rózsza a végeredmény értékmérő-
je, a másik fél birtoklása – s a tulajdonlás ígérete is. (Bár valódi tartalmat nemigen
jelenthet, ha Philaenium a szolgát hasonlóképpen minősítette, annak reményé-
ben, hogy hozzáféreközhet az ezüsthöz. Ebben az esetben a fokozás, a felülminő-
sítés eszközévé vált a virág.)

Mit előlegez a 'mea rosa' kifejezés?

A kikent-kifent, lakoma étkeit hozó szolgálótól kísért Pistoclerus így jellemzi
– nevelője „*Mit arra? Ki lakik ott?*” kérdésére adott válaszbán – a Bacchis házában
lelhető élvezeteket:

Kéj, Vágy, Gyönyör, Báj, Jómultság, Szerelem,
Csevegés, Játék, Tréfa, Cseppentettmézízücsök.³

S hogy a szerelem, amely ezen a helyen várja Pistoclerust, könnyen testi szere-
lemmé válhat, arra a fekhelyet kínáló Bacchis I. pajzán ajánlata a biztosíték: „[...]
mea rosa”.⁴ A plautusi darabok számos sikamlós kétértelműségének egyike a fek-
vőhely kettős értelme.

A néptömegek számára szórakozást nyújtó görög újkomédiák alapján készült
plautusi átiratokban csakis a venusi szolgálat kapcsán említették a rózsát: a virág
a testi élvezet, tágabban pedig a szaporodás jelzője. A kurtizánokat szerepeltető
görög és latin vígjátékok a mesterséget s a benne megélhetést találókat kettősen
ítélik meg: részben a szerelemistennő buzgó híveiként, akik szakrális és profán mó-

² PLAUTUS, *Bacchides*, ford. Devecseri Gábor, 47–49.

³ *Uo.*, 81–82.

⁴ *Uo.*, 49.

don adóznak neki, részben a föld termékeit felvonultató, a termékenységi vallási ünnepek magánéleti megfelelőinek tetsző lakomák meghívott és fizetett résztvevőiként, akiknek az ilyen alkalmakon kívüli szolgáltatásait elítélik és megvetik.

Az aranykor rózsajelkép-öröksége s átalakulása

Miközben az i. e. 3. század végén, a pun háborúk idején a dél-itáliai, majd a balkáni görögség és a rómaiak között megromlott a viszony, s egy évszázadon belül – Athén és Spárta kivételével – Hellasz a birodalom részévé vált, a római kultúrára, a többit megelőzve, a görög hatott leginkább. Cato (i. e. 234–149), aki a maga szigorú módján az ősi erkölcs fenntartását szorgalmazta s a római állam érdekét a magánemberi törekvések elé helyezte, szónoklataiban még elutasította a görög szellemiséget, de Plautus és kortársai nyomán a próza és a költészet aranykorának mesterei, Cicero, Lucretius, Catullus vagy éppen Vergilius irodalmi tevékenységét – ha nem is előítéllettől mentesen – áthatotta a klasszikusok tisztelete s mintáik nyílt vagy rejtett fölhasználása. A hellenisztikus hatások beépültek s a római szerzők által folytathatóknak ígérkeztek, akár úgy, hogy az alkotásokat latinra fordították, akár azzal, hogy a görög tanok szellemiségében jártasak munkássága közvetítette azokat.

A grammatika és a retorika oktatása nemcsak a latin irodalmi nyelv normáinak kialakításában és egységesítésében játszott szerepet, de a jelképek használatával felkínálta azokat a lehetőségeket is, amelyeket a római fennhatóság alatt álló terület népei korábban már használtak, és azok egységes módú idézését ígerte. A rózsából származó sokelemű jelképcsoport, amelyet a teljes hellenizált térség ismert és a források szerint változatosan idézett is, a római mentalitás számára hasznosításra alkalmasnak bizonyult, s az i. e. 1 században előbb a római próza, majd a költészet aranykorában az irodalomban is a nyelvi készlet gyakran használt, körülhatárolható jelentésű eleme lett.

Melyek azok a leggyakrabban előforduló, ismert idézési módok és közösségi-magánéleti helyzetek, amelyekben a görög rózsajelképek tovább éltek, újabb és újabb megjelenítést és értelmezést kínálva?

A rózsza botanikai jellemzőinek hivatkozásai

A ciklikus (antik) időfogalom jelzése

Kézenfekvőnek látszott – miután a növény az érdeklődés előterébe került – a rózsza egyszerű botanikai tulajdonságainak erkölcsi értékelésben történő használata. Mely morfológiai tulajdonságok kerültek minősítésre, s e minősítésekben mely rózsatulajdonságok szerepeltek? S egy-egy jegyet önmagában vagy összevetés részeként, és milyen módon használtak?

A rózsza önmagában is szerepelhet. Az időszakot jelzi és minősíti Cicero (i. e. 106–43), amikor a rózsát (a virágzó növényt vagy magát a virágot) meglátva a tavasz érkezését jogszerűnek minősítette.

Ha rózsát látott, azt hitte, itt a tavasz.⁵

Titus Lucretius Carus (kb. i. e. 97–55) is a tavasz jegyének állította azt, mégpedig kizárólagos jelzőnek.

Mért látjuk kikeletkor a rózsát⁶

kérdésére a válasza: mert a növény megjelenésének ez a természet szerint való ideje. Az időszak, az életadó föld és a fény a kiváltói a virág megjelenésének, s nem a semmi a szülők, amely, ha gondjába vette volna a növényt, biztosan évente különböző időpontokban nyitogatná ki a szirmokat. A theokritoszi mintát követő pásztori *IX. eclogájában* Publius Vergilius Maro (i. e. 70–19) is mindenekelőtt az igencsak értékelt, rangot, erénnyel telítettséget jelző bíbor virággal látta eljegyzettnek a tavaszt,⁷ a *Georgicában* pedig azt tartja rendjén valónak, amikor

rózsza tavasszal, az első birs ősszel termett⁸

A rómaiak a görög toposzokat átvették: miként a 'pomum' általában 'gyümölcs'-öt jelentett, a 'rosa' értelme sem más, mint a 'virág'.

A rózsza és a kikelet évszakának szoros kapcsolata rögzített maradt. (Később, amikor – a többször virágzó rózsánövények esetében – e kapcsolat fellazult, az évszajelentés megváltozása e jelkép átalakulását is lehetővé tette.)

E virág, amely tavaszonként megjelenik, a természet szabályszerűségére – a görög–latin kozmológia időfogalmának ciklikusságára, az önmagába szüntelen visszaforduló idő harmóniájára – emlékeztet, s az ember számára elfogadandó, követendő rend példája. Az időszak megnevezésében és értékelésében – a görög minta nyomán – így a rózsza is fontos szerepet játszott.

A termékenység értékelése

A rózsza megjelenése kimondva s kimondatlanul egy évszakot s annak virágos pompáját, illetve átvitt értelemait is jelentette: amidőn Albius Tibullus (kb. i. e. 50 közepe–i. e. 19) arról beszél, hogy

⁵ CICERO, *In Verrem*, ford. Magyar L. A., 2, 5. 27.

⁶ LUCRETIUS, *De rerum natura*, ford. Tóth B., 1, 174–175.

⁷ VERGILIUS, *Eclogae*, ford. Lakatos I., 9, 40–41.

⁸ VERGILIUS, *Georgica*, ford. Lakatos I., 4, 134.

az áldott
földeken illatozó rózsá virágzik,⁹

bizonyosak lehetünk abban, hogy a tavasszal, a fiatalsággal és a termékenységre utaló jegyekkel, illetve ilyen tulajdonságú alakokkal együtt tűnt föl növényünk.

Nem tudhatjuk bizonyosan, hogy az előbbieken felsorakoztatott rózsák a rózsá növényt vagy a növény virágát jelentik-e. Értelmezésük meglehetősen tág, sokkal inkább, mint a szirmokhoz, a szirmok színéhez vagy illatához köthető virágnak. Feltételezhetjük-e a rózsá növény és a rózsavirág közötti különbségre való figyelmet?

A leggyakoribbak azok a hivatkozások, amelyekben nem a növény, hanem annak elkülönített szervei/részei képezik a szövegtrópusok elemeit. Ha a tüske, a szirmlevél megjelenhet, akkor a virág mint szerv és a növény közti különbségtétel is valószínű.

A rózsá tuskéjét az antiochiai származású mimosz-szerző, Publilius Syrus (i. e. 85–43) említette többek között:

Egy tövisbokor is lehet szép, ha benne rózsá virít¹⁰

A szentencia a maga etikai üzenetével a növény belső dualitásainak legfeltűnőbbjére, a sértő képlet és a bántást feledtető virág együttesére hívta fel a figyelmet.

A rózsá szirmát Lucretius akkor idézte föl, amikor a győzelmi ünnepen virágszőnyegként szórták az ünneplőkre, az ünneplők lába alá s az ünnep felett örökdő isteni alakra:

bő áldást hozva a népre,
minden utat megszórnak előtte ezüsttel, arannyal,
dús adományokkal látják el, s rózsálevéllel,
mint hóval hintik be¹¹

A virágszirmok színe a kalokagathia eszméjét közvetítette: az egészséges és szépnek tudott test egyben a rózsás jelképeket viselő személy lelkét minősítette. A rózsáság és a lélekkel telítettség együtt járt. S kapcsolatukra magyarázatot adott a négy őselem tana: a tüzességhez s a vele együtt járó fényhez szorosan kapcsoltnak bizonyult mind a virág, mind pedig a lélek.

⁹ TIBULLUS, *Elegiae*, ford. Vas I., 1, 3, 61–62.

¹⁰ PUBLILIUS SYRUS, *Sententiae*, ford. Nagyllés J., 669.

¹¹ LUCRETIUS, *i. m.*, 2, 625–628.

A lélekkel telítettség kifejezése

Plautus a lányt a rómaiaknál először azonosította a rózsával (igaz, ezt megtette már a görögöknél Szapphó). A rózsza mint a rét virága a természet termékeny korszakát jellemezte, de jellemzője lett a lánynak is a szerelmi szimbolikában. A rózsával értékelhetővé vált bármi jelentős tett és esemény. Ahogy azok az isteni vagy emberi személyek is, akik kiemelkedő esemény részesei voltak – avagy hangsúlyozni illett az istenekkel összevethető tulajdonságaikat, illetve szellemiségüket.

A görög archaikus kor elégiaköltőjénél, a kolophóni Mimnermosznál (i. e. 600 k.) megtalálható számos homéroszi hasonlat továbbfejlesztése. Héliosz napistent dicsőítő versében a hajnal istennője rózsás. Korábban maga Éosz ujjá, bőre, arca volt rózsás színezetű, s szó sem esett arról, hogy virág értékelné az istennői szépséget. A görögök rózsza szava, amellyel egyszerre utaltak a színre és a növényre, e sorokban növényt jelent. A rózsza nem a szín: nem a növény színe, hanem a virág hangsúlyozza az istennő káprázatos szépségét s a szépségében megnyilvánuló szellem értékét.

mihelyt Éosz a habokból
a magas égre kilép: Rózsza az ujjai közt¹²

Lehetővé vált a rózsaszínnel és a rózsával történő hivatkozás – s a homéroszi toposz egyre-másra új alakzattá formálódott.

A hivatkozott szín (az árnyalat megjelenítése mellett) összetett jelentést is hordozhat, amit a szerzők több alkalommal kihasználtak: a virágzás időpontja, lelkesültsége, oka és célja is föl-fölbukkanhat. Lucretius a lelket leghívebben kifejező emberi arccal a kényes, a változásokra érzékeny rózsaszínt párosította,¹³ Quintus Horatius Flaccus (i. e. 65–8) a tökéletes szépségű ifjú arcát látta rózsánál rózsábbnak (*nunc et qui color est puniceae flore prior rosae*),¹⁴ Catullus (i. e. 84–54) Cybele istennő kedvesének, az önmagát férfiatlanító Attisnak ajkát írta le a rózsza színével megegyezőnek (*Roseis ut hinc labellis sonitus...*),¹⁵ Vergilius egy szűzét (Iris) (*Ad quem sic roseo ...*),¹⁶ Publius Ovidius Naso (i. e. 43–i. sz. 17/18) Narcissus bőre fehér-piros ragyogását mondta havas-rózsásnak,¹⁷ Vergilius Venus, Horatius pedig egy szép ifjú kezét (...*Telephi / cervivem roseam, cerea Telephi / laudas brachia ...*).¹⁸

¹² MIMNERMOSZ, *Fr.*, ford. Trencsényi-Waldapfel I., 12, 2–3.

¹³ LUCRETIUS, *i. m.*, 1, 174–175.

¹⁴ HORATIUS, *Carmina*, 4, 10. 4.

¹⁵ CATULLUS, *Carmina*, 63, 74.

¹⁶ VERGILIUS, *Aeneis* 9, 5.

¹⁷ OVIDIUS, *Metamorphoses* 3, 422–424. és VERGILIUS, *Aeneis* 1, 402.

¹⁸ HORATIUS, *i. m.*, 1, 13, 2.

A virágszirmok árnyalatával nemcsak az arc, a száj, a bőr – a vérgazdag emberi szerveken túl általában az emberi test – minősítése és állapotváltozásainak megjelenítése mutatkozott a hagyomány részeként: a színrokonítás egyéb összevetésekre is alkalmakat teremtett. Lucretius *De rerum natura* munkájában, miként az archoz, s éppen a görög hagyomány nyomában, a fényhez is hasonlította a rózsát:

a magasban rózsás fényével ragyogó nap¹⁹

A hajnali fényt, illetve magát a napszakot is érzékiesítette e színnel; ilyennek látatta a hajnalt, amikor a Nap járását magyarázta: az égitest aetherben való mozgása e színjelenséggel együtt ismét láthatóvá válik, amikor az a föld alatti régióból ismét a föld fölé érkezik.²⁰

Lucretius ezt a színt a természet őselemekhez tartozó, alapvető kolorjának tekintette. Nem hagy kétséget afelől, hogy az a tűz őselemének – s vele a meleg minőség kifejezésének – a megjelenítése. A hővel való rokonítás bármilyen hőt kibocsátó jelenséghez, égő tárgyhoz, lángolásként érzékelt folyamathoz rózsaszínt/pirosat rokonít, mint például amikor az idő változását úgy jelezte, hogy

rózsás fáklyával a napfény feljön az égre.²¹

Vergilius az *Aeneis*ben – a mitológiai hagyomány egyik elemét fölhasználva – égen közlekedő járművel érkezőnek mondta a hajnalt, a színt pedig a szekér tulajdonságává alakította:

a holnapi hajnal az égre
rózsaszín kerekeken felhajt²²

A költői alakzat azt is állítja, hogy e jelenség értékre – a várva várt időpontra – mutat. A rózsás pirkadat igen becses.

A költői kép állítása az analógiás következtetések sorát rejti magában: a fény/ tűz › hajnal › paripa › szép óra sor egybeolvadt a színjeggyel, így az a kijelentések összetett gazdagságát kínálta.

Ovidius is egyéni jelképbe foglalta a pirkadati fényt:

S íme a friss-éber hajnal feltárta a fénylő
Napkeleten bíbor kapuját, s kinyitotta a rózsás
csarnokokat,²³

¹⁹ LUCRETIUS, *i. m.*, 5, 610.

²⁰ *Uo.*, 5, 646–671.

²¹ *Uo.*, 5, 976.

²² VERGILIUS, *Aeneis*, 12, 76–77.

²³ OVIDIUS, *i. m.*, 2, 112–114.

azaz magát a kaput és a mögötte föltáruló teret is a növény pirosasságával jegyezte meg. A hajnal mint napszak és mint istennő (Aurora) Tibullusnál is előfordult:

e szép órát rózsás paripákkal
A ragyogó hajnal hozza el újra nekünk.²⁴

Az emberi test mikrokozmosza és a makrokozmosz lélektartalmát jelző fény-/hőjelenségeinek azonosként tapasztalt színe lehetőséget nyújtott a különböző összevetésekre. Maga a lélektartalomra utaló rózsásság – lévén mindkét kozmosz sajátja – a kozmoszok közösségére utal. A rózsásság a mindkettőben meglévő azonos jegyek egyike. Az Arisztotelész által leírt univerzum Szellem-, Csillag- és Elemi világ szférái között fennálló hasonlatossága megteremti annak a lehetőségét, hogy az égiek – érzékszervi tapasztalaton alapuló – érzékiesítésben részesedjenek, a földiek pedig égi tulajdonsághoz jussanak.

Sextus Propertius (kb. i. e. 49–15) a hajnal és az arc színazonosságával érte el ezt, bár a költői képet rögvest új kontextusba helyezte:

Arcod szebbé zengtem a [...] hajnali fénynél,
s tudtam, az arcfesték pírja ragyogja be csak.²⁵

A propertiusi finom retorizáltságnál egyszerűbb a Catullus poéziséből származó példa. *Kybele* című munkájában a haldokló Attis isten szavainak hitelét, véljük, a rózsás ajakról való elhangzás is hitelesítette; üzenete ennek is volt a többi isten számára:

Tovaszáll a rózsajakról a sirám, s az üzenetet
a nagy istenek füléhez elvitte,²⁶

A rózsa azért mutatkozik istenekhez illesztett virágnak, mert utalni tud lélekdúságukra és a kozmoszban elfoglalt – térbeli, a tűz őselemével jellemzett szellemiséghez közelebb eső – elhelyezkedésükre. Propertius az Elysium mezeje – az üdvözültek alvilági helye – jellemzéséhez éppen ezért is használhatta a fényvel eljegyzett virágot, illetve annak színét. Halálával majd

Elysium rózsás, lágy-lehü rétjeire²⁷

²⁴ TIBULLUS, *Elegiae*, ford. Vas I., 1, 3, 93–94.

²⁵ PROPERTIUS, *i. m.*, ford. Horváth I. K., 3, 2, 5–8.

²⁶ CATULLUS, *Carmina*, ford. Devecseri G., 63, 74–75.

²⁷ PROPERTIUS, *i. m.*, 4, 7, 59–60.

kerül – állítja –, hiszen hű volt a szeretőjéhez, s nem az elkárhozottak honába, ahová a hazug és érdemtelen emberek. Fontos üzenete a propertiusi idézetnek a lélek és a szerelem összetartozásának hangsúlyozása is.

A változás kifejezése

A korábban bemutatott római források igazolják, hogy a rózsza növény több szerve is megnevezhető. E szervek közül főként a virágra hivatkoztak a virág tulajdonságai által sejtethető, a szellemi szférába eső tartalmak. A többi szerv a virághoz képest alulértékelt, s általában azzal oppozícióba állított.

A végtelenségnél kevesebb időt fog át, de érzékletesen részletezett folyamatot rögzített Florus (1. sz.) *De rosis* kisverse. A rózsza szerinte fontos tavaszi virág, amelynek azonban megvan a maga – mindenesetre rövid ideig tartó, de mégis tagolható – négynapos élettartama. A zöld csészelevelekbe bezárt rózsabimbó mint nyílhegy új, előzmények nélküli hasonlat – utóbb ezt látják majd Amor nyíla hegyének. A nyílás előtti virág gúla alakja a rózsafaj meghatározásához járulhat hozzá. S az elvirágzott virág elhull, s kialakul belőle a termés, az, amelyért maga a virág is létezett.

Megjöttek valahára a rózsák. Ó, a tavasz szép ötlete! Tüskéjét a virág egy nap kimutatja, másnap a duzzadozó bimbónak bontja csomóját, harmadnap csészét formál, negyedikre a teljes mű kész. Elhullik még máma, leszedni ha késel.²⁸

Hasonló, bájos katalogizálás az a másik *De rosis*-vers is, amelynek csattanója emberre vonatkoztatott értékelés. A rózsanyílás elkülöníthető állapotai egyetlen létezés különböző stációinak is megfeleltethetők.

Mily szép rózsákat láttam kivirulni ma reggel!
Épp kifakadt valahány, és máris máskoru volt mind.
Ennek csecsszerű bimbaja nyílt édes fedezékül,
Az meg rózsaszínű szirmot bontott üde szárán,
S ott ama harmadik épp teljessé táru a fényben,
Míg ragyogó-csupaszon feslik más szép-negyedikké,
Egy fölemelve fejét, más bimbót bontva ragyog föl.
Így, míg burkaiból épp sejlik a szűz-remegés, szedd
Reggel a rózsát: mert aki szűz, sebesen megöregszik.²⁹

²⁸ FLORUS, 10, 2, in *Minor latin poets*, transl. Rihmer F., London, Harward University Press, 1961, 432.

²⁹ FLORUS, 11, *Uo.*, 433.

A rózsza növény, majd a rózsza tövise, szíromszíne után tekintsük át azokat az aranykor költészetében megjelent rózsahivatkozásokat is, amelyek biztosan a rózsza (színes, illatos, szépséges stb.) virágát tartották fontosnak, attól függetlenül, hogy reális vagy metafizikai környezetről referálnak.

Vergilius két, a színe miatt hangsúlyozott növényt összevetve nem kényszerült arra, hogy a rózsavirág összetevőit hangsúlyozza:

Mint amidőn csigavér cseppen le az indus ivorra
vagy ha a rózsák közt a fehér lilium színe rőt lesz,
arca a lánynak is úgy látszott változni színében.³⁰

Máshol, szintén nála, illatozó puha virágot hajt a bölcső (*ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*).³¹ A *Sicelides Musae, paulo maiora canamus* sorkezdetű 4. ecloga a megjósolt, boldog, igazságos és emberies jövő érkezését – Apolló uralkodását – ünnepelte. Az újszülött gyermek környezetében minden ártó – kígyó és fű – elpusztul, s a bölcső, amely virágot hajt (mely puha, éppen a szirmai által), örömet ígér. E virág-gyermek kapcsolatban az alakzat mindkét alkotójára ugyanaz a boldogság-ígéret vonatkozik.

Horatius második könyve 3. *carmen*jében

Bort s balzsamot hozz, és rövid életű
virágot, édes rózsacsokort, amíg³²

a kisdéd tartalmasan élvezi az élet mulandó perceit. Maga a virág is mulandó, de virágzásával – bár az elmúlásra emlékeztet – nem annak szomorúságát, hanem pompázásának ünnepét adja hírül. Propertius sem tett mást, amikor a virágkoszorút s az elmúlás kezdetének jelzőit, a lehulló szirmokat idézte föl elégiájában (II. 15).³³ A vers beszélője arról az elhervadt virágkoszorúról szól, amelynek szirmai a boroskupába hullva úsznak. E látvány következtetése: kik most egymást szeretve élnek, sorsukat beteljesítve holnap meghalnak. Itt a virág és a szirmok dualitása, a pozitív és a negatív értelem együttléte, illetve egymáshoz kötöttsége ugyanolyan, mint azt a rózsza és a tüske együttesének esetében láthattuk.

A rózsát, az Elemi világ lényét – tekintet nélkül arra, hogy mely részét említik – viszonylag kisszámú forrásban lehetjük föl. Lucretius, Catullus, Tibullus, Propertius némelykor ugyan reális rózsákról is beszámolt, ezek azonban mindig mitikus környezet díszítőelemeiként, költői alakzatainak részeseként jutottak szerephez. Vergiliusnál, Horatiusnál az előzőeken túl valódi kertek valódi virágairól is szó esett: ők nem tartották szükségesnek az isteni világgal való hitelesítést.

³⁰ VERGILIUS, *Aeneis*, ford. Lakatos I., 12, 67–69.

³¹ VERGILIUS, *Eclogae*, ford. Kardos L., 4, 23.

³² HORATIUS, *Carmina*, ford. Görgey G., 2, 3, 13–14.

³³ PROPERTIUS, *i. m.*, 2, 15, 51–54.

Lucretius és az epikuroszi bölcsélet megjelenése

A rózsza és szimbólumai megszokottan a mitikus közeg díszítményei. Mely alakokhoz, milyen szituációkhoz s milyen módon illeszkednek e dekorációk, és ezekben a kapcsolódásokban mennyiben nyilvánul meg a hellén örökség – s mennyiben a formázódó rómaiság?

Cicero adta ki Titus Lucretius Carus halála után az epikuroszi filozófiai hagyományt összefoglaló és népszerűsítő szerző művét, a *De rerum natura* tankölteményt. Lucretius Epikurosz tanítását követve – reá a hat könyvben sokat hivatkozva – megkérdőjelezte a vallás hasznosságát: az istenek olyan rendíthetetlen nyugalomban élnek, oly távol az emberektől, hogy felesleges velük törődni. A hallással az ember teste és lelke egyaránt megsemmisül, az élőknek ezért meg kell szabadulniuk a bennük rejtőző, túlvilági büntetéstől való rettegetéstől. Lucretius e célból bevezeti olvasóit a görög filozófus és elődei, Leukipposz és Démokritosz – a költészet módszereivel áttekinthetőbbé tett – atomista nézeteibe, megfontolásra ajánlva azok etikai következményeit.

Veretes és csak a művelt rómaiak által követhető és olvasható, az alexandriai természetbölcselői hagyományra támaszkodó okfejtésében Lucretius a kozmosz magyarázatára vállalkozott. Venust tekintette a római nép s minden halandó ősanynjának – az istennő azonban nem csupán mint mitikus alak kerül megjelenítésre, hanem a világ teremtő erejének és annak a voluptasnak – gyönyörnek – megismerésüként, amely az epikureizmusban az ember erkölcsi rendszerének és az élővilágnak első mozgatója. Az első könyv prologusa ezért Venus-himnusz, amelyet a mű tartalmának ismertetése és a görög filozófus dicsérete követ.

Lucretius Venus hatalmától várta a béke kiteljesedését, amelyben szerephez kell jutnia a szerelemnek – azaz Mars érzésekkel történő leigázásának – s a két isten közös gyermeklánya, Harmonia munkálkodásának. Mindezek után természetesnek tűnne, ha a föld által illatos virágokkal fogadott ősiszennő környezetének s a rá hivatkozó érvrendszernek jellemzői lennének a rózsza és a rózsajelképek. A racionalista bölcséleti szöveg a várakozáshoz képest kevés alkalommal élt ezekkel: csupán egyetlen tavaszi hasonlatban, egy kultikus leírásban, a Hajnal, majd a Nap fényének s a tűznek a megidézéseiben, még hozzá úgy, hogy ezek egyike sem tekinthető sajátosan rómainak, hiszen görög eredetű toposz és annak jelkép-képzési gyakorlata mentén jött létre.

Az első rózszalocust a teremtetlen világról beszámoló okfejtésben találjuk – egy példasor tagjaként. A természet szigorú rendjének megismerésével a dolgok titka fölnyílik – s magyarázatot kapunk a jelenségekre: az ész hozzájárul, miként a fény a természetben, a belső homály elosztatásához s a lélek rémeinek elűzéséhez. Lucretius azt bizonyította, hogy a semmiből nem születhet semmi, erre az istenek sem képesek: kell lennie egy öröktől fogva létezőnek, az atomnak. S az atomnak, majd pedig minden belőle kifejlő dolognak saját csíráképző képessége van, amelyből, a maga törvényei szerint, alkalmas időpontban különböző dolog fejlődik ki.

Mért látjuk kikeletkor a rózsát, nyáron a gabonát,
És ősszel, zamatos bíborlevet ontva a szőlőt?³⁴

F. Braudel szerint a mediterráneum kultúráinak kialakításában három növénynek jutott alapvető szerep. A növényi táplálkozásra alapozott földművelő-kereskedő társadalmak értékteremtői, -halmozói, raktározható csereanyagai voltak ezek, így okkal nevezte őket „civilizációs növények”-nek. A négy őselemtan értelmében a föld eleméből létrejövő növények közül hármat nevezett meg a szerző: közülük kettő, a gabona és a szőlő civilizációs növény. Az említetlen olajfával együtt a mediterrán térség termékenység-elképzeléseiben kitüntetett szerepűek, s a forrásokban szakrális, illetve profán módon s gazdagon idézettek. De hogyan kerülhetett közéjük a rózsza, amelynek vallási-szakrális módon korán kimutatható a használata, de nem elhanyagolható a medicinális-higiéniai szerepe sem, s bizonytalan, hogy az élelmezésben, ha minimálisan is, funkcióhoz jutott-e. Meglehet, hogy csak azért, mert a szimbolikában ez a par excellence 'virág', pars pro toto?

A tavaszi, termékenyre forduló évszak, a virágzás – és a szaporodás – időszakában emelkedett fontossá a növényünk. Különösen fontos akkor, ha a fertilitásnak saját istennője akadt, akit éppen az első könyv kezdetén, számos oldalról bizonyítva a római és egyáltalán minden lélek anyjának tekintett Lucretius. Ha a rózsza a görög mentalitás által már szerephez jutott Aphrodité környezetében, akkor ott lesz a helye a római Venusnál is, ha pedig Venus lenne az ősiszten, akkor ezáltal a rózsza a hozzá hasonlítható tulajdonságú növények valamennyijének legelőjére, mintegy királynőként élre helyezhető. A rózsza a tavaszi kifejlés s annak alapja, a termékeny föld, továbbá a termékenység okozója, az istennő emblematikus megjelenítője. A gabona és a szőlő a végeredményként megjelenő gazdagságot jelzi, s a termékenységi aktus sikereként könyvelhető el. Mindez az okfejtés arra is magyarázatot ad, hogy a gabona- és a szőlőtisztelet bármelyik formájában miért jelenik meg annyiszor a rózsza.

A termékenység és a béke nyugalma, melyet Harmonia testesít meg, úgy kapcsolódik a rózsához, hogy a rózsza-jegy alatti cselekvés metaforikus jelentése anyagi és szellemi gyarapodás. A rózsza jegye alatt tartózkodni ama tradíciót is tovább erősítette, hogy e kitüntetett virággal hivatkozott cselekedet során más egyébbel nem illik foglalkozni.

A második könyv az atomelmélet kifejtése és értelmezése. Lucretius (is) az őselemek különböző arányú vegyülésével magyarázta a létező dolgokat, s kifejtette, hogy nincs olyan lény, amely csupán egynemű elemből állna. Az őselemek keveredésének változatossága indokolja, hogy annyi fajtája jön létre a dolgoknak; s minél bonyolultabb a dolog, annál többféle erővel bíró őselemből áll.

A frígiai eredetű Magna Mater – a görög Rheia – kultuszának leírásában a virágszórás, illetve virágszőnyeg-terítés kellékeként tűnt föl másodjára a rózsza:

³⁴ LUCRETIVS, *i.m.*, 1, 174–175.

Hallgatagon s mégis bő áldást hozva a népre,
Minden utat megszórnak előtte ezüsttel, arannyal,
Dús adományokkal látják el, s rózsalevéllél,
Mint hóval hintik be az istenanyát seregével;³⁵

A frígiaiak az istenek ősanijának tekintették Magna Matert – s gyermekével együtt ünnepelték, akárcsak a görögök Rheióval Zeuszt (Juppitert). Magna Mater tisztelete utólag összeolvadt a szintén kisázsiai eredetű, hasonló tulajdonságokkal rendelkező nőalakkal – akinek legfőbb szent helye szintén Frigiában, Ida hegyén található –, Cybele (Kübelé) istennővel. Lucretius ezt a kultuszt a fríg eredetűnek tudott gabonatermesztés elterjedésével párhuzamos jelenségnek tartotta, s nevszékesnek és megvetendőnek látja a bőrdobokat döngető, citerát verő, fegyverekkel vonuló ünneplőket. Lucretius számára elfogadható, hogy ugyanannak a dolognak – mint például a gabonának – különböző neveket adjanak a népek, s nem zavarja, hogy hol Ceresnek, hol Magna Maternek nevezik s istennőként tisztelik. De a vallásukat babonának tekintette.

A rózsza ennek értelmében mondható ugyan bármelyik istennő jegyének, sőt általa tisztelhetőnek is – benne mégis a föld érző, a lényeket megteremteni kész képessége jelenik meg; így a rózsza szerepe a föld ezen képességének érzékiesítése.

Hogy a rózsza milyen tulajdonságú, arról Lucretius nem nyújtott felvilágosítást. Arra ugyan következtetni lehet, hogy a virág az értékelt növények és más dolgok között a legértékesebb – hiszen általa a legfontosabb tulajdonságot képviselő Venust tisztelték meg. Hogy a lucretiusi rózsza illatos, illetve annak kell lennie, azt csak föltételezhetjük.

Az illatérzet magyarázásának epikureista módja szorosabbra fogta a rózsajelentések eddig megismert hátterének motívumait. A negyedik könyv az érzékelés elméletét kínálja az olvasónak: a szagok a dolgok belsejéből párolognak elő:

Mert hogy az illat a dolgok mélyéről tör előre,
Azt bizonyítja: ha bármit megzúzol vagy a tűzön
Olvasztasz, mindig hevesebb szag jön ki belőle,
Látnivaló azután, hogy a szag nehezebb elemekből
Áll, mint állnak a hangok³⁶

A szag nehezebb elemekből áll, mint a hang – ez az elv már Arisztotelész tanítványa, Theophrasztosz *De odoribus*ában megjelent.

Az illat létrejöttének módja, ha az őselemek elegyének tekintett dolgot tűzön hevítik: a kinyert szag, amely a dolgok legmélyéről származik, nyilván a dolog tulajdonságainak némelyikét hordozza, főként azt, amely a leginkább meghatározó rá nézve. Bármely dolognak jellemzője a szaga, s mert a dolgok száma sok, a szago-

³⁵ LUCRETIVS, *i. m.*, 2, 625–628.

³⁶ *Uo.*, 4, 677–681.

ké nemkülönben. A szag és a szagot kellemesnek találó szagló egymással hasonlatos létet mutatnak: miként a méhet a mézzel, a dögöt a keselyűvel lehet azonosítani; az azonos jellegű dolgok vonzzák egymást. Ha a rózsza illatát kellemesnek érezzük, és ezért a testünkön viseljük, nemcsak a rózsza tulajdonságaihoz leszünk magunk is hasonlatosak, de ahhoz a világhoz is, amelynek hivatkozója a növény.

Lucretius a látás, hallás, tapintás, ízlelés és szaglás érzékeihez sorolt egy újabbat is: a szerelmi vágyat. A Venustól támadt szenvedély lángját, a szaporodási ösztönt jellemezve a rózsza színéről szolgáltatott adatot, s ugyanazt, amelyet elődeitől megszoktunk. A kép kialakulásának magyarázata azonban különbözik az illaténál megismerttől. Érzékeléstana értelmében a látott képeket a nap melegétől a tárgyakról leváló atomrétegek kínálják: az emberi arcból és szép színből nem jut a testbe más, mint annak a képe.³⁷

A szerelmes számára vonzalmának tárgyáról leszakadó kép testileg megfoghatatlannak bizonyul, hasztalanul küzd annak megragadására és teljes élvezésére. Mégis, az ösztön arra készíti, hogy szüntelen nézze imádotja testét, megragadja azt, bár tudható, egymásba olvadniuk sosem sikerülhet.

Az ötödik könyv a kozmosz – istenektől független – kialakulásának és szerkezetének, a négy elem tanát követő kozmogóniának, majd pedig az antropológiának a kifejtése. Az őselemek összeverődéseként szétszéledő testekből alakultak ki a világ nagy részei, az érzékszervileg is tapasztalható – az őselemekkel nem azonos – föld és levegő, a víz és az aether tiszta tüze: e folyamat leírásához újabb rózsahasonlat társult. Ezek mindegyike

[...] gömbölyű őselemekből
 Lettek [...]
 Éppen olyanformán, mint gyakran látja az ember
 Hajnalban, mikor ott vereslik a napnak aranyló
 Fénye a harmattól gyöngyös fűvek tetejében³⁸

A harmatcseppes fűvön megcsillanó Nap költői képe rendkívül hasonlatos ahhoz, amelyben a rózsaszirmok hajnali harmatozását mutatták be: a korabeli elképzelés szerint a harmat termékenyítette meg a rózsát. A harmat permetezése a természetre – különösen, hogy a vízcseppeken a pirosuló Nap fénye csillan – összevethető ezzel az elképzeléssel; az összevetést az is indokolja, hogy a napistennek, illetve a fény és a rózsza között hagyományos kapcsolat létezik, nyilván az időszakai (pirkadati, alkonyi) fény és a rózsaszín azonosíthatósága miatt. S nem szabad megfeledkeznünk azon venusi történetről sem, amely szerint az istennő a tengert megtermékenyítő, vízre szitáló párából született.

A Nap fénye tehát teremtő módon rózsás, s mint a rózsás arcnak, rózsás kebelnek, bőrnek is, az érzékszervek közül a szemnek és a szerelemnek egyként

³⁷ *Uo.*, 4, 1094–1096.

³⁸ *Uo.*, 5, 455–458, 461–462.

vonzó: a rózsaszín – legyen az növényi vagy emberi eredetű, égi jelenség vagy istenek megnyilvánulása – a termékenységre utaló szín, s benne a természeti rend egyik szakaszát, a megtermékenyülés/szaporodás allúzióját találjuk.

A tűzéből fényt árasztó Nap éppúgy, mint maga a fény vagy a rokon természetű tűz, szintén rózsaszínű: együttesük a lélekkel (a teremtéssel) tart rokonságot, s így a lélek is részesülhet a rózsza minőségeiből. Lucretius a fény/tűz/nap–rózsza összevethetőségeket több alkalommal is felhasználta: rózsás fénnel ragyogó napról,³⁹ hasonló megjelenésű hajnalról,⁴⁰ illetve a napfény rózsás fáklyájáról⁴¹ tett említést.

A rózsza mint etikai értékelés

Lucretius műve és epikureizmusa hatással volt Publius Vergilius Maróra (i. e. 70–19) s tankölteményére, a *Georgicára* is. A *Georgica* Hésziadosz *Munkák és napok*, Cato *De agri cultura*, Varro *De re rustica* műveire mint előzményekre támaszkodott, de azoktól eltérően mégsem gazdasági szakismeretek tárgyalása, hanem a földművelői életmód fennkölt dicsőítése. A puritán, haszonelvű életmód Vergiliusnál díszítetté vált: olyan, önmagán túlmutató hagyománnyá, amelynek szellemi értéke is nyilvánvaló és követendő. Miként Lucretius, Vergilius is a teremtő békét találta az ősi munkát végző földműves és a munkájára épülő római állam élete számára a legszükségesebbnek. Bár az istenek szerepét nem vonta kétségbe, a valódi tanítómestert magában a természetben találta meg, s azt ajánlotta, hogy annak megfigyelésével, a felismert törvényekkel összhangban éljen az ember.

A *Georgica* két, egymásra feleltetett rózsza-locusa ezt a szemléletet hangsúlyozta. A IV., a méhekkal foglalkozó könyv egyik részében dúsan viruló kertek képe idéződött fel. S dicsérhetővé vált a rózsza. Az, hogy a korábbi görög Poszeidóniának, azaz a római

Paestumnak kétszer viruló rózsái⁴²

mennyire szépek. Néhány sorral később e természetellenes, mert kétszer virágzó növényekkel, a luxus virágaival szembeállította s a római mezőgazdaszat számára mintául ajánlotta azt a kisázsiai – a kertműveléséről híres, kilíki Corycusban látott – kertet, amelynek rossz földjét ugyan se nem szántották, se szőlőművelésre nem használták, de a gazdája munkájának eredményként a babérrel körbekerített területen mák, zöldség, liliom is nőtt. S minden megtermett ebben a kertben a dolgok természetéből adódó rend szerint.

³⁹ *Uo.*, 5, 610.

⁴⁰ *Uo.*, 5, 656–666.

⁴¹ *Uo.*, 5, 976.

⁴² VERGILIUS, *Georgica*, i. m., 4, 119.

A normát, amelyet az embernek követnie kell, a bölcs természet rendje kínálja, nem pedig – bármily lenyűgöző is – annak egy-egy szabályszegő példája.

A nemzeti eposznak tekinthető *Aeneis* az *Íliász* és az *Odüsszeia* cselekményét folytatja: a menekülő trójaiak Aeneas vezetésével új hazát keresnek és találnak. Az Augustus korában született eposzban a rózsák akár mértéktelen jelenlétét is magyarázhatná, hogy Aeneas anyja Venus, s az alakja körül teljesedett ki a nemzeti gondolat s a vallásos erényesség. Az istennőhöz azonban Vergilius a költő-elődei és a kortársak gyakorlata szerint a szokásos minősítéseket visszafogottan kapcsolta. Miként például a nagyszerű test jellemzésekor:

Szólt és elfordult; ragyogott rózsás nyaka; áradt
ambroziás fürtjeiről messze az isteni illat;
visszaomlott ruhaleple, lehullt sarkig; tovaléptén:
vérbeli istennő, most meglátszott!⁴³

A nyak – avagy bármely testrész – bőrszínének jelzése egyszerűen történt: Vergilius, miként elődei sem, nem törekedett a vándormotívum-jelző felülírására. Értéknek találta a magától adódó, természetinek ható s idővel egyre puritánabbá váló – archaikus felhangoktól sem mentes – testmegjelenítést. S ez az eljárás esztétikailag, illetve etikailag indokolt: az ősi szokások tisztelt hangsúlyai erősödtek általa. Az egészséges és ígéző bőr rózsapirosa egészen köznapi, amellet hogy emberi is: a humán és az isteni világra ugyanúgy jellemző. S hogy az isten és az ember bőrszín-minősítése akár egyforma lehet, nemcsak az istenek antropomorf voltára utal, de az ember isteni jegyek alatti voltára és némely területen az ember és az isten összevethetőségére. Az isteni ajak hasonló leírása is fölveti ezt az analógiát:

aztán, jobbam megfogván, rózsás ajakával
így szólott: [...] ⁴⁴

Költőnk a rózsaként piros ajkat Isissel is társíthatónak találta.⁴⁵ Ugyancsak a hagyomány jelent meg több alkalommal Aurora négyfogatú kocsija bíborszínének jelzésekor.⁴⁶

⁴³ VERGILIUS, *Aeneis*, i. m., 1, 402–405.

⁴⁴ VERGILIUS, *Uo.*, 2, 593–594.

⁴⁵ VERGILIUS, *Uo.*, 9, 1–5.

⁴⁶ VERGILIUS, *Uo.*, 6, 535–536; 12, 76–77.

Az életöröm

A rózsza a szakrális és a profán helyzeteknek szóló kitüntetés: az a növény, amely néhány társával – a többi koszorúvirággal – a szituáció értékét és megbecsültségét jelzi. Használójának az alkalomra való fölkészültségét hirdette, de megfelelő viselkedési módot is parancsolt viselőjére.

Külön csoportot képeznek azok az ünnepélyes alkalmak, amelyek a magánélet tereiben zajlottak le, s lakomákkal, borivással voltak egybekötve – ezek számosan a bor, a kenet, az illatszerek és a rózsák együttese ugyanúgy jelen volt, mint az állami ünnepeken, csupán az intimitásuk lehetett mélyebb és személyesebb jellegű. Quintus Horatius Flaccus carmenje, a *Delliushoz* ajánlott, a fiatalság epikureista erkölcsiségre utaló ünneplését dicsőítette: a rózsza ebben az esetben az idő mulandóságának, a virágzás pillanatnyiségének bemutatójává vált:

Hozass ide bort, kenetet, illatot,
a tündér rózsza percnyi virágait,
most, míg a pénz, az ifju évek
engedik és a mogorva párkák.⁴⁷

Hasonló okítás található egy másik horatiusi carmenben is. Két férfi iszogatással ünnepli a férfitóga felvétele emléknapját – azt az időt elevenítik föl, amikor római szokásnak megfelelően (14–16 éves ifjúként) beöltöztették s férfiúvá avatták őket. Ezt az örömnapot el ne felejtsük – szölongatják egymást, s thrák módon, vetélkedve, mértéket nem ismerve boroznak:

A boritalt bíró Damalis most
Thrák borozásba' ne győzze le Bassost
És ne legyen rózsába' hiányuk:
Légyen zeller, örökzöld
S hervadozó liliom-viráguk.⁴⁸

A mulatságra az adott okot, hogy a Numida, az ünnepet rendező férfi, távoli útból hazatért. Ezt áldozattal köszöni meg – tömjént égetnek, borjút ölnek –, s az áldozatot követően a meghívottak egymásnak örülnek: fejükön rózsából, zöld zellerlevélből s liliomból font koszorú; mindegyik növényt aphrodisiacumnak tekintették, miként a bort is. A növények mögött fölsejlt istenek – Venus, Proserpina, Bacchus (= Euhus) – hivatkozható tulajdonságai közül egyetlen közös jelentésű van: s az a termékenységre vonatkozik. A rózsza és a liliom Persephone engesztelő ajándéka (*Aeneis*, VI, 883–886), így egy másik világ számára szól az üzenetük, de a zeller is alvilág-jelző növény.

⁴⁷ HORATIUS, *Carmina*, i. m., 2, 3, 13–16.

⁴⁸ HORATIUS, *Uo.*, 1, 36, 13–16.

A II. 3. vers megszólítottját, a Maecenas környezetéhez tartozó lovagot, Deliliust, a szerző a természet és az önfelelt társaság élvezésére biztatta, hiszen akár vigassággal, akár búsulással tölti az idejét, egyszer akkor is meg kell halnia, s mindent itt hagy maga után a földön.

A II. 11. ugyanezt a gondolatot fejt ki másként: nyilván a címzettnek megfelelően a gondúzó borozást már nemcsak az ifjak multságának ajánlja, de az öszülő halántékúaknak is:

Mért nem iszunk inkább a gondot feledve,
Míg lehet, a platán, a pinia árnyába',
Deresedő fürtünk rózsával övezve,
Nárdus illatárját hintegetve rája?

Ha gond gyötör, itt van Bacchus, hogy elűzze.⁴⁹

A korábbi versekben a rózsa nem a férfiakat jellemző virág volt, hanem azt a helyzetet minősítette, amelyben a férfiak iszogattak. Egy másik symposionon féktelenebb mulatozásra hívta a részvevőket:

Hol késik a phrygiai fúvola?
A dalzengő lant a falon
Mért csügg olyan hallgatagon?
Most kell az észet eltemetni vagy soha?

Gyűlölöm a fösvény kezét:
Szórd a Rózsát! Hallja örült zsvajunk
A vén, fukar Lycus szomszéd⁵⁰

A rózsa a Bacchust hivatkozó összejövetelek borívásain is szerepelt: nemcsak azért, mert hervadásával, szírompergésével emlékeztet a múlt időre, s a fiatalság, illetve az élet mulandóságára, nemcsak, mert az élet szépségeit – például a férfiak társas együttlétét, szeretetét – fejezi ki, de mert a főként hajra illesztett koszorút ebből fonták. Származzék az koszorúból, füzérből, csokorból, a rózsa jegye alatt tartózkodó – áldozzon bár isteneknek, szeretkezzen, vagy épp igyon – intim helyzet részese. A rózsával megjelölt helyzetek meghittek, bizalmasak, akár diszkréttek, és többnyire nem közösségiek:

A rózsafüzér már fejedre készen⁵¹

– szölongatja a bensőséges ünnepre várt vendégét, Maecenast a költő.

⁴⁹ HORATIUS, *Uo.*, 2, 11, 13–16.

⁵⁰ HORATIUS, *Uo.*, 3, 19, 18–24.

⁵¹ HORATIUS, *Uo.*, 3, 29, 3–4.

Másrészt a rózsza a vigadalom jelölője is, eltékozlása vagy nagyvonalú szétszórása a pazarlás, az életöröm és önfeledtség kifejezője.

A boros versek s a bennük fel-felviruló rózsák rendszerint erkölcsi nézet kifejtésére is módot adtak: nemegyszer épp ez az alapvető céljuk. E költemények nemcsak a mértékletesség szólamai, illetve a mértéktelenség hangoztatói, de az ésszerű viselkedés és életélvezés bemutatói, illetve az ésszerűtlenség elítélői s Cybelére, Venusra, Bacchusra, Aurorára vagy más alakokra hivatkozó retorikus munkák.

A rózsza mint bíráló

Horatius *Carminum liber primus*ának befejező verse (amely a Cleopatra halálának hírért ünneplő költemény után következik) az *Ad puerum ministrum*. A könnyed szöveg a keleti pompát utasította el. A rózsát – amelyet a virágok díszének nevezett –, állította (nem először, de nem is utoljára), nem akkor kell keresni, amikor nem virít, abban reménykedve, hogy még föllelhető egy kései rózsza. Virágunk helyett a borivás koszorúnövényeként megfelel az örökzöld s a kevésbé hivalkodó mirtusz is. A rózsakoszorú a növénykoszorúk között a legértékesebb, de akkor, amikor a rózsavirágzásnak nincs ideje, a vers beszélőjének véleménye alapján keleti fényűzésnek minősül. Másrészt a latin szöveg arra is utal: a rózsza növény őszi másodvirágzása ismert jelenség lehetett.

A perzsa pompát gyűlölöm, fiú!
Nem kell énnékem tarka koszorú;
Ne is kutasd a tarlott őszi tájat,
Találsz-e rajt' egy késő rózsaszálat.

Egyszerű mirtuszt, semmi cifraság!
Elég fejünkre egy-egy mirtuszág:
Nem rí le rólad, szolgárod, se rólam,
Ha iddögálok szőlőlugasomban.⁵²

L. Annaeus Florus (2. század), aki vélhetően azonos a Florus nevű költővel, talán Hadrianus korában írta történeti munkáját, amelyben azt sugallta, az elődök háborúkkal alakították ki s szilárdították meg a római nagyságot és hatalmat. Értethető, ha az ellenségeket éppen ezért félelmetesnek ábrázolta – és ha azokat ilyen vagy olyan okból lekicsinyelte, azáltal a rómaiak számára is üzent.

⁵² HORATIUS, *Uo.*, 1, 38, 1–8.

Az L. Annaei Flori epitomae de Tito Livio bellorum omnium annarum DCC libri duo megemlékezett III. Antiochus (i. e. 243/242–187) szíriai uralkodóról, aki csapataival együtt Rómától i. e. 191-ben Thermopülainál, majd 189-ben Magnesiánál szenvedett vereséget.

Euboea szigetét, amely csaknem összeér a szárazfölddel, egy keskeny tengerszoros, a föl-le áramló vizű Euripus választja el a kontinentstől. Itt, a morajló tenger partján ütötte fel az uralkodó arany- és selyemsátrait, s az elfutó hullámok együtt zsongtak a fuvolák s a lantok hangjaival. Bár tél dereka volt, mindenünnen rózsákat hozatott, s hogy valamilyen formában mégis a hadvezér látszatát keltse, szüzeket meg szépfíúkat kezdett toborozni.⁵³

A perzsa fényűzés fölelegetése, amelyhez a télvíz idei rózsák is tartoztak, nem kétséges: rosszállást fejezett ki, s végső soron a legyőzöttek erkölcsi alárendeltségét mutatta be.

A kornak, illetve az élethelyzetnek nem megfelelő, így visszatetsző viselkedés ellen szólt Horatius (sorai élénk reminiszcenciára találnak a kései reneszánsz vanitatum-ábrázolások ellenszenves vénasszonyaiban), amikor egy kacérkodó, idős asszonyt fegyelmezt:

Szegény Ibycusnak felesége, te!
Léhaságod egyszer véget érhet-e?
Tarts a ledérségben egy kis szünetet!
Illy közel a sírhoz nem való neked
Enyelegned ifjú szűz lányok között,
Fényes csillagokra ontanod ködöt.
Ami Pholoéhoz illik valahogy
Nem illik az, Chloris, tehozzád sehogy.
Lányod ám csak vívja ifjak házait,
Bacchánsnőként, akit dob hangja vadít,
Hisz Notust iránta vágya készletti,
Kellesse magát, mint sóvár gím, neki.
Hagyd anyó, a lantot, jobban áll neked
Luceria gyapját ha szövögeted.
Hajadba sem illik piros rózsaszál,
Sem ha boros kancsót fenéig ivál.⁵⁴

A Horatius felvetette ellentmondásos helyzetet több költő is feldolgozta, köztük a 2. században élt Rhupinosz.⁵⁵

⁵³ FLORUS, *Epitomae de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC libri duo*, ford. Havas L., 1, 24, 9.

⁵⁴ HORATIUS *Carmina*, i. m., 3, 15, 1–16.

⁵⁵ *Anthologia Graeca* 5, 28.

Szerelmi öröm – halálvirág

Sextus Propertius (i. e. kb. 49–15 után) *Qui nullum tibi dicebas jam posse noceréje* nem a nyilvánvalóan szép nő külső tulajdonságainak elsődlegességét hangsúlyozza. A költő, bár részletesen s az összevetések által rafinált módon leírta az őt rabul ejtő asszony arcát, nyakát, derekát, lábát és mozgását, hárfázását,

És bármily sugaras, nem a kedvesem arca büvölt meg,
bár orcájánál nincs lilium vakítóbb,
bíborral küzd északi ormok szűz hava rajta,
pírja-fehére akár tejben a rózsaszírom,⁵⁶

valójában isteni, Ámortól kapott ajándéknak, Helena reinkarnációjának tekintette a római asszonyt; s az elsodró érzelmet nem sorscsapásnak, hanem az élete részének tudott, lelke legmélyéből föltörő szenvedélynek.

Miként a konvencionális arc-jegy, ugyancsak hagyományban gyökerezik a rózsza sebbel való kapcsolata. A seb mint a vér, illetve a vér mint a rózsza forrása a növényi teremtéstörténetek ismerős motívuma. Vergilius *Aeneis*ében a főhős a haladkló Hectort látta álmában, akinek a testén száz véres seb is rózsállt.

Propertius, a római erkölccsel szemben, nem tekintette a szerelmet olyan érzésnek, amely rabságot és kiszolgáltatottságot jelent a szerelmeseknek: éppen az önmegvalósulás és a szabadság ígéretének tartotta, s ezért ebben az értelemben normaszegőnek tekinthető. A Cynthia adta gyönyörökből és fájdalmakból születő versek nemcsak a görögös utalások halmozásával, merészen új költői képekkel, szerkesztéssel tűntek ki, de váratlan fordulatokban is gazdagok. Az éjjeli boldog időhöz való jogot követelő vers zárásában például indokként a múló idő, a halál szerepel, nem pedig, mint máshol, a szerelem igénye.

Te pedig, édesem, élvezz! Élvezz! – csókjaidat ha
mind elcsókoltad: látni fogod, be kevés!
Látod? –: az elnyilt rózsáról hullongnak a szirmok,
sárguló levelek úsznak a váza vizén!
Éltünk büszke gyönyör, ragyogás, s holnapra mögöttünk
döngve becsapja reánk érckapuját a halál.⁵⁷

Az a rózsza, amely korábban a szerelmi szenvedély és bélyeg növényeként mutatkozott, most, szirmát hullatva, az elmúlásra emlékeztet, s ezzel a vers zárt virágmotívum-rendszere nemcsak kiteljesedett s lezárult, hanem tárgyiasult is: valódi rózsza bukkant elő, amelyet vázában tartottak életben; azaz egy olyan, virággal való díszítési módra akadunk, amelyről eddig nem volt tudomásunk.

⁵⁶ PROPERTIUS, *i. m.*, 2, 3, 9–12.

⁵⁷ *Uo.*, 2, 15, 49–54.

Egy Propertius-műben a vers beszélője az alakját váltogatni tudó, eredetileg etruszk isten, Vertumnus, akinek a szobra a római Vicus Tuscuson állt, s akinek a teste nemcsak a természet embernek fontos, virágot, terményt, gyümölcsöt adó eredményeiben mutatkozik meg, de bárki emberben is, s éppúgy lehet füvet kaszáló paraszt, fegyverviselő katona, virágkoszorús mulatozó, mint az az árus, aki-ről így írt:

az aréna porában
rózsát hordok szét, csöpp kosarak karomon.⁵⁸

A görög és római komédiák kerítőnőjének alakja megvetés tárgya: a vers Acanthisa, akinek a halálára készült a gúnyolódó vers, valódi figurája lehetett a tömegnek. A kerítőnők szerepét Propertius úgy láttatta, mint akik mással sem foglalkoztak, mint a tisztas, férjükhöz hű asszonyok fondorlatos és bűbájtól sem mentes elkábításával és szeretőként való kiközvetítésével, s ebből hasznot húztak. Hogy a vénség nem járt eredménytelenül Propertius hetéra barátnőjénél, azt a káromló vers bizonyítja.

A kerítőnő érvei között szerepelt a szépség elmúlásának földidézése:

Láttam a paestumi rózsaliget mézes virulását,
s mind fonnyad le, ahogy fújnak a déli szelek.⁵⁹

A dél-itáliai, rózsaligetéről híres Paestum említése – amellyel először Vergiliusnál találkozhattunk – a virággal kifejezhető érték fokozásának tekinthető. Másrészt a növény a hetérák munkájára, külsejére egyként alkalmas jelző, s azt hiheti a megszólított asszony, hogy maga is pompás.

Propertius a palatinusi Apolló-templom felavatására – amelyet a *II. 31.* és a *IV. 1.* elégiákban is megemlégett – írta a maga hódoló áldozati felajánlásaként azt a verset, amelyben Augustus császárt, aki győztes harcai révén érdemelte meg a szentély építését, illő módon köszöntötte. A békében:

Árnyas berkek ölen üljünk pompás lakomához,
főmről símogatón hulljon a rózsza alá;
folyjon a legjobb bor, mit küld a falernumi sajtó,
illatozó sáfrány mossa a fürtjeimet.
Borba merült költőket jobban zaklat a Múzsza;
Phoebusnak locsolod, Bacchus, a dús televényt.⁶⁰

⁵⁸ *Uo.*, 4, 2, 40.

⁵⁹ *Uo.*, 4, 5, 61–62.

⁶⁰ *Uo.*, 4, 6, 71–76.

A koszorúból aláhulló szírom – miként a borivás, avagy a versszerzés – dicsőítő áldozat. A virágszírom pergéséhez most Propertiusnál nem társult borongós hangulat, fájdalom.

Vergiliusnál s másoknál azonban láttuk, hogy a rózsa a sebbel, a halállal, az elmúlással társított – akár úgy, mint az elhunytat holtában megtisztelő-értékelő gyászvirág, akár mint a holt alvilági útjának kísérőnövénye. Az ilyen értelmű szimbólumkört tágitva Propertius két elégiájában a szerelemjegyből halálvirággá változva jelentkezett a rózsa. Az *I. 17.* szerint a költő kedvesét hátrahagyva Görögországba indult, s a tengeri viharban hajója nem tud kikötni. Úgy véli, az elhagyott szerető átka érte utol, így kérlelőn fordul hozzá:

Jobb lett volna tovább szolgálnom a női szeszélynek
– ritka leány volt ő, bár makacs és szigorú –,
mint e sivár erdőséggel beszegett idegen föld
partja előtt lesnem Tyndareus fiait.
Hosszú kínok után ha hazámban telne be sorsom,
ott, hol a hű szerelem nyugszik el, állna a kő
s ő maga áldozatul kedves haja fűrtjeit adná,
rózsa közé lágyan téve le csontjaimat,
hamvaimat fennszóval szólítná maga néven,
hogy súlyával a föld terhe ne nyomjon alant.⁶¹

Bár a szerelme nemcsak életében, de alvilági útján is kísérheti rózsa, s elégetett tetemének hamvait rózsák virágai közé lehet helyezni, a rózsa mégis az élőhöz fűződő kapcsolat jellemzője maradt a gyászban.

A következő versrészlet azonban nemcsak arról győz meg minket, hogy az emlékezés virágai a hamvakat tartalmazó urnába, illetve urnára kerülhetnek, hanem arról is tudósít, hogy a rózsák a lelkek birodalmának egyik felén, az Elysiumban is előfordulnak.

másokat ím, koszorús csónak szállít el a boldog
Elysium rózsás, lágy-lehű rétjeire.
Zengő lant muzsikál, a Cybele dobja kíséri,
S mitrás tánckar lejt ott, míg a lyd zene szól;⁶²

A római irodalom aranykorában a rózsa mindenekelőtt Venus és Bacchus, a legfőbb termékenységistenek által megjegyzett helyzetek kapcsán jelent meg. De jelen volt a Magna Mater, Cybele, Apollo, Aurora, Iris és Proserpina alakja nyúj-

⁶¹ *Uo.*, 1, 17, 15–24.

⁶² *Uo.*, 4, 7, 59–62.

totta szituációk érzékeltetésében is, illetve a velük kapcsolatban álló, kisebb kultuszú mellékalakok, például Attis, a párkák, a múzsák megidézésében. Vertumnus, az évszakok szabályos váltakozásának istene, a virágok ajándékozója is megjelent a rózsza topográfiájában.

Összefoglalás

A rómaiak számára a rózsza növényként és a világ dolgainak mély megértését szolgáló jelképként a görögök, a görögök számára pedig a kis-ázsiaiak, mindenekelőtt a perzsák adománya. A rózsza a termékenység-istenek környezetében lévő, a fertilitás jegyét viselő, a növényi gazdálkodáson alapuló társadalom jelképképzési eljárásainak megfelelő növényzimbólumként vált a perzsák és az őket sok mindenben utánzó görögök számára fontossá, s ez az, amely a római világ, majd a korai keresztények számára is hagyományként jelentkezett. A profán rózsahasználat az első pillanataiban szakrális indoklást kapott, majd a szakrális értelem mellé egyre másra újabb profán társult, úgyhogy a természeti dolog metafizikus értelemhez jutott, majd pedig a pantheont lakók mintája után a földi emberek is rózsával eljegyzettnek láthatták magukat.

Azon a vidéken, ahol a Tigris és az Eufrátesz folyók egymáshoz legközelebb folynak, a sumer, akkád és babilóniai területen s annál északabbra, Asszíriában, amelyet a kedvező éghajlati körülmények miatt a „termékeny félhold” részének mondtak, a letelepedő néptörzsek életmódot változtattak, nomádokból növény- illetve állattenyésztőkké váltak, s lakóhelyük a város lett. A földrajzi viszonyok és a csoportos életmód nem a magányos vagy vidékies életvitel kialakítását mozdították elő, hanem a szentélyek köré tömörült, közösségi létformára lehetőséget adó, differenciált kulturális tevékenységet végző emberek városiasodását. A horda nem esett szét családokra, hanem megnövekedett létszámában. A környezeti adottságok miatt városokba tömörült népesség életének alapját pedig a mezőgazdasági termelés, s annak is a vízgazdálkodásra ügyelő változata nyújtotta. A város tehát Mezopotámia találmánya. Az a haszonfák ültetvénye, a kert is. E kertek az ember nélkül ki sem alakulhattak, fenn sem maradhattak volna: növényállományuk nagyobb része sem a sztyeppei életközösségből, sem a sivatagi, illetve a mocsaras környezetből nem származhat. A növények életkörülményeit mesterségesen kellett megteremteni, s életük gondozás nélkül kétségessé válhatott volna. A rózsza, amelyre a mezopotámiai lakók bármi okból is fölfigyeltek, rögtön a kertek élőlényévé változott.

E kertek ideális körülményt biztosítottak a kiválasztott növényeknek. Az ember számára hasznos növénytulajdonságok megtartásában a kertészkedés élen járt, a véletlen helyett a tervszerűség alakította a növények sorsát. A rózsza esetében sem lehetett ez másként – amíg vadon azok az egyedek éltek, amelyek egyformák voltak, a tömegestől különbözőek a kertek lakóivá válhattak. Ennek háromféle okát az ember élelmezése, medicinális igénye vagy szakrális elképzelése indokolta.

A rózsafajok közül a perzsa-görög-római világban három tulajdonság szolgálta alapvetően a kerti rózsákat. E három sajátosság a szirmok, az illat és a szín.

E tulajdonságok szerinti szelekcióhoz három rózsafaj – a *Rosa centifolia*, a *Rosa canina* és a *Rosa gallica* – kínálkozott, melyekhez esetleg társult egy negyedik, a *Rosa alba*.

A források legrégebbike a nagyon sokszirmú *Rosa centifoliára* vonatkozik: ez éppen azt is megmutatja, hogy a sokszirmúság, s a hozzá kapcsolódó illatgazdagság volt a szelekció oka. Arra nincs bizonyíték, hogy a ma így nevezett faj és a sok szirma miatt ekként ismert antik rózsza között bármi kapcsolat is lenne. (A mai *Rosa centifolia* fajt a botanikusok olyannak tekintik, amely egy másik fajból, talán a *Rosa caninából*, a *Rosa damascenából* vagy a *Rosa albából* illetve együttesükből jött létre.)

Az i. e. 5. század elején Hérodotosz könyvének egyik fejezete arról tanúskodik, hogy a görögök látóterében megjelent a sokszirmú rózsza. A Midász kertjeiben nőtt változat a növény iránti érdeklődés okát is, s a kiválasztott és a vadon termő rózsza közötti különbséget is az olvasó elé tárta. Theophrasztosz, alig száz évvel később, már arról írt, hogy a szirmok öttel osztható számban voltak jelen az érdeklődésre számot tartó rózsza virágában. Plinius, amikor összeállította a maga természettudományi kompilációját, fontosnak tartotta ugyan a sokszirmú és az illóolajban gazdag virágot, olyan kerti rózsát nem ismert, amelyre mindkét megállapítás egyidejűleg igaz lett volna. Plinius, a maga zavaros természettudományi ismereteivel nem éppen meggyőző. A midászi eredetű százszirmú rózsát ismerteti ugyan, de annál erősebb illatúróól is beszámolt. Amúgy egy másik pliniusi rózsafaját is rokonságba hozhatunk a *Rosa centifoliával*: a Graeculaként ismertetett ugyanis nemcsak erősen illatos, de sok szirma van, s e szirmok nem terülnek szét, s a virág olyan, mintha bimbóban maradna. Az ezerszirmú – utóbb sokszor káposzтарózsza nevű – rózsza pedig ilyen.

A rózsaszín vagy fehér virágú *Rosa caninát* a görögök kutyarózsaként, cynosbatosként, kutyabogyóként ismerték – ezt a hagyományt maga Plinius is fenntartotta azzal, hogy a növényt a kutya veszettségével megfertőzött ember gyógyszerének állította. A veszettség tünetét, a nyálfolyást csökkentette a rózsza terméséből készített főzet elfogyasztása.

A vörös vagy rózsaszín *Rosa gallica* (amelyből néhányan a *Rosa centifoliát*, a *Rosa damascenát*, sőt a *Rosa albát* is származtatják) rózsák csoportját sokan Kis-Ázsiából eredeztetik, s ez magyarázatot adna arra is, hogy az ottani növénytermesztési mítoszok némelyikében miért vált a rózsza vérszimbólummá, s ezáltal gyógyszerre. Theophrasztosz rózsaleírásai közül azonban egyértelműen egyik sem feleltethető meg ezeknek, lehet, az idejében még ismeretlen volt a görög szárazföldön. Plinius művében szerepelt egy milétoszi rózsza, amelynek fényes vörös – ámbár – 12 szirma van, s későn virágzik. Ez ma *R. gallicaként* azonosítható – ráadásul, miként a neve utal rá, az egykori Égei-tenger partján elterült ión városról elnevezett, milétoszi eredetű. A milétosziak élénk hajóforgalmat bonyolítottak le, s a mediterráneum számos ismeretét közvetítették a különböző térségek között. S ha, mint eredetmagyarázatai utalnak rá, a rózsát összeköttetésbe hoz-

ták a lélekkel, s így gyógyszernek minősíthették a vörös virágot, annak értékére a civilizált világ minden helyén fel kellett figyelni. A milétoszi eredet a görögök számára kis-ázsiai vagy perzsát, a rómaiak számára azonban már görögöt jelentett. Pliniuson kívül azonban nincs más, aki a gallica tulajdonságú rózsát ugyancsak innen származtatta volna, még az a katonaorvos Dioszkoridész sem, aki Plinius kortársa, s amúgy, hogy a légiókat követve bejárt jó néhány provinciát s páratlan növényismeretre tett szert. A *Rosa gallica* elterjesztéséért, s hogy a pogány gallok rózsájaként vált ismertté, a bencések tettek sokat, hiszen a 6. századtól a kolostori kertek kötelezően tenyésztett növényének bizonyult a *rosa rubra*.

E rózsafajok értékes különböző utódegyedeit vagy hibridjeit kertészeti eljárásokkal szaporították tovább – s ebben biztosan szerepet kaptak a szír kertészek, akik nem csupán otthonukban, de a mediterráneum nyugati és északi területein is fenntartották a kert eszméjét és a kerti eljárások algoritmusát.

E valóságos rózsák szimbólumok forrásává váltak. A szimbólumképzés először azt ragadta meg a virágban, amelyre neki, a kor igénye szerint szüksége volt; a mentalitás, a gondolkodás változásával újabb vonásokkal egészítette ki azt. A keleti hagyományoktól el nem határolható görög és római szimbólumképzés azonos utat járt be, különösen azt követően, hogy a görög világ a rómaiak provinciájává vált. Ettől a pillanattól kezdve nem lehetett görög rózsatopikáról beszélni – csupán arról, hogy a rózsaszimbólumok valamennyi kezdeti változatát a görögök formázták meg.

E növények, kezdetben a virág tulajdonságaival, majd az 5–4. századtól a növénytest sajátosságaival is a rózsaszimbólum formai oldalát képezték. A rózsaszimbólumok tartalmi oldalát első pillanatban csak a szakrális jelentésű elképzelések formázták. Még ha antropomorf módú megnyilatkozásaikkal is, de az isteneket és az égi jelenségeket látják a virág minőségei által. Utóbb az isteni rend megnyilatkozásaira is igaz ez – mindenekelőtt az érosz formáira. A hellenizmus idején a kettős tartalmú, majd a profán idézések jelentkeztek, s a jelentéstágulás következtében egyre több egyéni alakzat, s jelképpáttűnés bukkant fel. S a tablószerű toposz helyére a miniatürizált panelek tömege került.

Ha áttekintjük a rózsával hivatkozás formáit, akkor látjuk, hogy kezdetben a növényi szín, majd a növény a termékenység és a termékenység idejére utaló égi alakok jelölője. Az antropomorf módon jelentkező egészség, testi-szellemi teljesség, illetve az ebből következő fertilitás a rózsa színével, utóbb a rózsánövény virágával azonosított. A pantheon alakjaihoz kötődése mellett, talán annak okával, a négy őselemek egyikével, a tűzzel is összekapcsolhatóvá vált: a rózsa illata és színváltozatai a tűz őseleme által megidézett szellemiség allegóriája.

Miként a szíromszín, úgy a növényi olaj is isteni felügyelet alatt áll. A színezet a források alapján legelőször a hajnal istennőjére, Éoszra vonatkozott. Ugyancsak Homérosz alapján tudható, Zeusz lánya, Aphrodité kente be a halott Hector testét rózsaojjal, s azt követve, ekként készítik elő a lányok is a tetemet a gyászszertartásra. Az istennő a halál pillanatában is jelen volt – attributumnövényként való használata indokolt. Kezdet és vég egyként ugyanazon növényhez kapcsolt – még ha nem is azonos jellemzők révén.

A rózsajegyek ilyenfajta kezdetre és végre, hajnalra és éjre, Aphroditére és Hádészra, múltra és jövőre utaló nyitottsága, kettőssége az antikvitás végéig jelen maradt. És a virág jellemzője e jeles pontokat felülegyő isteneknek is.

A rózsajegyekkel azonban nemcsak az ég figurái rendelkezhetnek, hanem a hőroszok, a közösség – avagy akár az egyén – számára fontos jeles emberek, mi több: maga a rózsa is. Amikor Pindarosz a *Thrénosz-töredék*ben a város előtti rózsaszalugasról beszél, már nem bármely korábban fontos rózsajegyvel, nem is egyetlen rózsavirággal, hanem a virág tömegével minősít egy helyszínt. A kedves női vagy férfialak rózsaként történő megnevezése, mi több, bármely testrészt – mint a nemi szerv – rózsának látása is az értékelés ilyen formája. Az egész növényre hivatkozás aztán megnyitja a növény részletezése előtt az utat, s így a növény egyes szerveinek, tulajdonságainak, ember által neki adományozott minőségeinek külön-külön értékelése, illetve azok mintázatba rendezése előtt.

A fénykedvelő rózsával jelezhető érték forrása is jelentkezett. A Héliosshoz, Apollóhoz, Zeuszhoz, a napszakok isteneihez való szoros tartozás a rózsaszimbólum fény-értelmére mutat. S azzal együtt annak szellemi tartalmára. Mindez utóbb azt segítette elő, hogy a növényre épült szimbólumrendszer, a medicina és a mítoszok hitelesítése után a platóni-arisztotelészi filozófiai világkép részévé válják. Minthogy a rózsa eleve termékenység jelkép, összekapcsolódik a fény és a fertilitás a hivatkozásokban.

A rózsaszimbólum tipológiájában, már ami a keletkezés–elmúlás, teremtés–pusztulás, élet–halál dichotómiáját illeti, a pólusok összefüggésére, nem pedig elválására kell felfigyelni. Önmagában bármely rózsajegy jellemezni tudja a folyamatot, s némely rózsaszimbólum magáról a változásról számol be. Éppen a dolgok szüntelen egymásba olvadása, s hogy ezekhez társíthatók rózsaszimbólumok, arra figyelmeztetnek, hogy nem a jelképek szeparáltságát, hanem rendszerét hangsúlyozva lehet leginkább tetten érni e szimbólumkör tág (mégis egységben tartott) jelentését. Azaz, a rózsajelképek maradéktalanul illeszthetők az antikvitás időelképzeléséhez, ahhoz, amely az örök körforgást, a dolgok ciklikus átalakulását hangsúlyozta. A rózsa a létezés valamennyi időbeli stációjához kapcsolható, hiszen azzal a sok-sok tulajdonsággal rendelkezik, mint ami az emberi lét fenntartását biztosító istenek sajátja.

Forrás:

BECKBY, H., *Anthologia Graeca*, I–IV, Griechisch–deutsch, hrsg. von H. BECKBY, München (1957–1958).

CATULLI, Tibulli

Properti carmina. Accedunt Laevii Calvi Cinnae aliorum reliquae et Priapea,

Rec. et praefatus est Lucianus Mueller, Lipsiae, Teubner, 1904.

Cum Galli fragmentis et Pervigilio Veneris, Vindabonae, Degen, 1803.

Caius Valerius Catullus összes versei, Magyar Helikon, Bp., 1967.

CICERO, Marcus Tullius

The Verrine orations, in 2 vols. With an English transl. by L. H. Greenwood,

Repr. London, Harvard University Press – Cambridge, Mass., 1967.

Görög költők antológiája, szerk. Szepessy Tibor, Bp., Európa, 1982.

Görög költők antológiája, szerk. Szepessy Tibor, Bp., Typotex, 2000.

HORATIUS FLACCUS, Quintus

Q. Horati Flacci Carmina. Rec. Fridericus VOLLMER, ed. minor iterata,

Teubner, Lipsiae, 1917.

Költeményei. Ódák és epodoszok, Bp., Seneca, 1997.

FLORUS

Oeuvres, I–II, Société d'édition „Les belles lettres”, Paris, 1967.

Minor latin poets, Harvard University Press, London, 1961.

Latin mondások

Cato mondásai. Dicta Catonis; Publilius Syrus szentenciái.

Publilius Syri sententiae, Szeged, Lazi, 2001.

LUCRETIUS CARUS, Titus

T. Lucreti Cari De rerum natura. Libri sex. Rec. Josefus Martin LIPSIAE,

Teubner, 1953.

A természetről, Bp., Kossuth, 1997.

MIMNERMOSZ

In DIEHL, E. –BEUTLER, R., *Anthologia lyrica Graeca*. Fasculus 1 (1949)

In *Görög költők antológiája*, szerk. Szepessy Tibor, Bp., Typotex, 2000.

OVIDIUS, Naso, Publius

Átváltozások. Metamorphoses, Bp., Magyar Helikon, 1975.

P. Ovidius Nasonis, *Metamorphoses*, ed. William S. ANDERSON,

Teubner, Leipzig, 1977.

PLAUTUS, Titus Maccius

T. Macci Plauti Comoediae, Rec. W. M. LINDSAY. Tom. 1–2. Reprint,

Oxonii, Clarendoniano, 1984.

Titus Maccius Plautus vígjátékai, Bp., Magyar Helikon, 1977.

PUBLILIUS SYRUS

In *Latin mondások*, Szeged, Lazi, 2001.

TIBULLUS és PROPERTIUS

Összes költeményei, Bp., Magyar Helikon, 1962 [ill. 1976].

VERGILIUS MARO, Publius

P. Vergil, *Maronis opera*, ed. Gualtherius Lipsiae, Teubner, 1920.

Vergilius összes művei, Bp., Európa, 1984.

Recenziók

„A történet úgy van jelen, mint az élet”

OROSZ Magdolna, „*Az elbeszélés fonala*”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás, Bp., Gondolat, 2003, 299 p.

Az élet fonala és az elbeszélés fonala sodródik egymásba ott, ahol a vizsgálódás a narratív identitás, kép és nyelv, a narratív kommunikáció, metafikció, intertextualitás, történet és fikció kérdésköreit feszegeti. Orosz Magdolna „*Az elbeszélés fonala*” című narratológiai kézikönyve, mely az elbeszélés tanulmányozását tekinti fő feladatának, áttekinti a strukturalista prózapoétikák főbb elméleteit, majd azokat az utakat, nyomvonalakat, amelyek ezekből a posztstrukturalista, a kontextuálisan meghatározott új narratológia felé vezetnek. Az egyes témák – narratív struktúrák, az elbeszélés reflexivitása, intertextualitás, kép-képesség, identitás problematikája – elbeszéléseleméleti megközelítésének háttérében a lehetséges világok poétikája áll.

A 60-as években önálló tudományként fellépő narratológia mint általános elbeszéléselemélet fő céljának egy általános fogalom, a narratív struktúra meghatározását tekintette. Az újabb narratológiai kutatásokra a különböző diszciplínák felé történő nyitás jellemző, illetve a narratológiai analízisek eredményeit, módszereit különféle szakterületek építik be kutatásaikba. A narratívák kutatása immár nemcsak az irodalomelmélet, hanem a képzőművészet, a történettudomány, a kulturális antropológia területét is érinti. E tudományterületek egymásba kapcsolódását, a közös kutatási metszéspontokat mutatja fel a Thomka Beáta szerkesztette *Narratívák* szöveggyűjtemény-sorozat is, mely a képelemélet, a pszichológia, a kulturális és történeti narratívák felé tájékozódik. Orosz Magdolna rávilágít arra, hogy a nyitás már az elméleten belül megtörténik, egyrészt az intertextualitás Kristeva-féle elméletével, amely kontextualizál, és a kultúrát szöveggé értelmezi, valamint a narratív kommunikáció, az elmélet pragmatikai aspektusának a vizsgálatával, mely a szerző és narrátor mellé az implicit szerző fogalmát vezeti be. A kulturális fordulat, a kultúra szemiotikai értelmezésének kezdete Lotmanhoz nyúlik vissza. Az első két fejezet tehát régi és új narratológia hasonló és eltérő módszereit, kultúrához való viszonyát, egyes teoretikusok, modelljeik egymáshoz való kapcsolódását, esetleges vitáját veszi górcső alá.

A tanulmánykönyvnek az elbeszélés reflexivitásával foglalkozó fejezete főként Genette és Stanzel elméleteiből kiindulva azokkal a narratív elemekkel foglalkozik, melyek által a történetmondás közvetítettsége hangsúlyozódik, és amelyek a szöveget elbeszéltként önmagára vonatkoztatják. Különösen fontos és nagyon jól alkalmazható narratív szövegek elemzésénél a fiktív elbeszélői kommentárok-

ra, közbeszólásokra vonatkozó csoportosítása, melynek értelmében vannak olyan kommentárok, amelyek a valós és fiktív világ között egy látszólagos referenciahálót hoznak létre, vannak olyanok, amelyek a fiktív világ belső szemantikai és szintaktikai jegyeit, a fiktív világ megalkotottságát hangsúlyozzák, és az intertextuális kapcsolódásokra vonatkozó kommentárok pedig a megalkotottságon, nyelvi produkción túl arra hívják fel a figyelmet, hogy a befogadó irodalomként értse azt, amit olvas.

A metafikció nem műfaj, de nem is csak a posztmodern regényt jellemzi, hanem sokkal inkább az önreflexivitással határozható meg, azaz olyan fikcionális szöveg, amely saját megalkotottságára hívja fel a figyelmet, kérdéseket tesz fel a fikció és valóság egymáshoz való viszonyára, de az efféle szövegek egyben a világ lehetséges fikcionalitását is kilátásba helyezik.¹ A narrátor kommentárjai a metafikcióval és a metalepszissel közeli kapcsolatban vannak, a kommentárok egyrészt a szöveg fiktivitását tematizálják, másrészt általuk az elbeszélő át is lép narratív szinteket. A narrátor olvasóhoz intézett beszéde, kiszólásai megsértik a strukturált keretet, egy olyan térbe léptet be bennünket, amelyről eddig azt feltételeztük, hogy élesen el vagyunk választva tőle. A metalepszist Genette újabban olyan jelenségekre is kiterjeszti (egyesek ezt túlzásnak tartják), amelyek esetében a fikciót valóságosnak látjuk, mint például amikor a színészeztől azt gondoljuk, hogy valós figura.² Annyi bizonyos, hogy a metalepszis mint narratív szintek közötti transzgresszió, határsértés a valóság és fikció közötti határt is kérdéssé téve a szövegbeli és szövegen túli kereteket, hierarchiákat bontja le. Orosz Magdolna az elbeszélések önreflexív jellegével, a metafikcióval, metalepszissel foglalkozó elméleti megközelítéseit kiváló példákön (Hoffmann: *Murr Kandúr, Homokember, Brambilla hercegnő*, Thackeray: *Híúság vására* stb.) végzett elemzésekkel teszi szemléletessé.

Az irodalmi intertextualitás jelenségével kapcsolatban elmondható, hogy a posztmodern irodalomelméletek egyes iskoláin és még az azonos értelmezési horizontokon belül is különböző felosztásokat, csoportosításokat találunk, melyek között sok az átfedés, mégis szinte elméletíronként változik a válfajok megállapítása. Egyben azonban egyetértenek a kutatók, hogy minden irodalmi szöveg utal irodalmi szövegekre, azaz „a szövegek létmódjukból következően ontológiailag vannak egymásra utalva”.³ A befogadó ezeket a szövegközi viszonyokat észleli egy szöveg és az azt megelőző vagy az azt követő szövegek között. Riffaterre egyenesen a szöveg irodalmiságának nevezi e viszonyok észlelését. Genette az intertextualitás egyik válfajaként definiálva a szöveg architextualitásaként értelmezi

¹ Patricia WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, London–New York, Methuen, 1984, 1–19.

² Gerard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez*, in ÜÖ, *Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 267.

az irodalmiságot, amelybe a diszkurzustípusokat, irodalmi műfajokat, közlésmódokat sorolja, amibe a szöveg beletartozik. A szövegek intertextuális viszonyainak elemzését olyan elméleti megfontolások teszik szükségessé, hogy a szövegek önmagukban nem hordoznak jelentést, hanem a befogadó aktualizálása nyomán a szövegek csakis intertextuális úton értelmezhetők. A könyv intertextualitással foglalkozó fejezete így áttekinti a szövegközöttségre vonatkozó elméleteket, a jelenséggel foglalkozó, főleg német tanulmánykötetek főbb célkitűzéseit, Genette, Dällenbach osztályozását, de rendszerezésében az intertextuális jelenségek szemiotikai megközelíthetőségére – szemantikai, pragmatikai, formális, szintaktikai sík – helyezi a hangsúlyt. Hoffmann *Murr Kandúrjának* részletes analizisével egy intertextuális szöveget vázol fel, mely vizsgálódásnak a középpontjába az életrajz és önéletrajz egybejárása, a történetmondás palimpszeszt-jellege, a szöveg intertextuális vonatkozásai kerültek.

A képi narráció és az elbeszélés kutatásának hátterében ott van két diszciplína, a szemiotika (Peirce, Morris) és ikonográfia (Warburg, Cassirer, Panofsky) összekapcsolódása. Orosz Magdolna az elbeszélő diszkurzusban jelen levő kép és képesség problematikájának vizsgálatában az ikonikus és szimbolikus jelszerűség dichotómiájából indul ki, mely Lessing sokat hivatkozott és vitatott különbségtételét idézi (a festmény és költészet különbségét abban látja, hogy az előbbi „időbeli jelenségeket térbeliként tud ábrázolni”, a költészet pedig fordítva),⁴ majd az irodalmi szöveg, és a kép vonatkozásában kétségbe is vonja e kettős felosztás éles elkülönítését. Hiszen az elbeszélő diszkurzusban többszörös átmenetek vannak az ikonikus és szimbolikus jelhasználat között, gondoljunk csak arra a jelenségre, amikor egy képleírás, ekphraszisz ágyazódik be a szöveg terébe. A szerző főként német romantikus szövegeken keresztül mutatja be, mi történik akkor, amikor a kép reflexiója beépül a szövegbe, azaz ami ekkor megvalósulni látszik, az „ikonikus jelek sajátos verbalizációja, miközben az ikonikus szimbolikussá válik”.⁵ A beágyazott képek három csoportját különíti el egymástól, aszerint, hogy a kép és szöveg intertextuálisan milyen viszonyban van egymással: fikción kívüli (valóságos/nem valóságos) képek, fikción belüli vagy virtuális (tükör)képek ágyazódnak be a narratív diszkurzusba. E fejezetben a szerző kép és szöveg egymásra vonatkozását fikcionalitás, utánczás, eredetiség problematikája mentén valósítja meg, ahogy például Hoffmann *Brambilla hercegnője* és jelölt intertextuális kapcsolata Callot egy képsorozatával válik értelmezhetővé; viszont képi és nyelvi narratívák közös strukturális elvei, narratív szöveg és képelemzés egyéb közös elbeszéléseleméleti vonatkozásai nem válnak láthatóvá az elemzésekben. Gondolok itt a képi temporalitás Imdahl és Panofsky kidolgozta elméletére, vagy a képi, szövegbeli narrátorok helyzetének, festő és elbeszélő nézőpontjának, olvasó és néző nézőpontjának, szövegolvasói tudat és képolvasói tudat hasonlóságainak, különbözőségeinek számbavételére.

⁴ OROSZ Magdolna, „Az elbeszélés fonala”, 147.

⁵ OROSZ, *i.m.*, 148–149.

A könyv utolsó fejezete a századforduló és századelő elbeszéléseiben vizsgálja az identitás és narratív identitás kérdését, mely a személyiség megalkotott jellegére világít rá. Ebből a szempontból értelmezi a századforduló Osztrák–Magyar Monarchiájának sajátosságait és problémáit, a 19. század végére kialakult bizonytalan identitás koncepcióját és a fiktív szövegvilágban megjelenő önértelmezések lehetőségeit. Így kerül előtérbe az én hasadásával járó Doppelgänger motívum vizsgálata Hoffmannsthal, Babits vagy Cholnoky László szövegeiben, a nyelvi feltelezettség vagy az irodalmi elbeszélés metaforizálódásának kérdése.

A könyvet egy rendkívül bőseges, több mint 25 oldalas bibliográfia zárja. Orosz Magdolna írása egyrészt kutatók mindennapi kézikönyve lehet, másrészt felsőoktatási tankönyvnek is tekinthető, amelyet egyetemi hallgatók, oktatók haszonnal forgathatnak. *„Az elbeszélés fonala”* narratológiai alapfogalmak, módszerek tanításának, elsajátításának, alkalmazásának megkönnyítéséhez alapvetően járul hozzá, mert ahogy Bókay Antal fogalmazott, *„az iskolai oktatásnak jelentős feladata lenne a modern narratológia felvétele, mert a narratív szövegek kapcsán még a líránál is jobban uralkodik a történet formális mélye iránti vakság, a történetek egyszerűsített másik történetként való elmondása”*.⁶

Jabloneczay Tímea

⁶ BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997, 229.

A metalepszis ma

Métalepses. Entorses au pacte de la représentation,
éd. John PIER, Jean-Marie SCHAEFFER, Párizs, École
des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, 342 p.

Az utóbbi évek irodalomelméleti – narratológiai – eszmecseréiben az egyik legnépszerűbb téma a metalepszis mibenléte, összefüggésben az olyan további kérdésekkel, mint a referencialitás és a fikcionalitás, a beágyazás, a rekurzivitás, a kerekedés, a narratív szintek, az elbeszélői hang és annak megbízhatósága. A francia, a német és az amerikai kutatók által egyaránt fontosnak tartott kérdés vizsgálatát más tudományterületek koncepciói is megtermékenyítették; elsősorban a lehetséges világok szemantikai eredetű elmélete és a beszédaktus-elmélet említendő közülük. A különböző megközelítések képviselői először azon a konferencián szembesíthették érveiket, amelyet 2002. november 29–30-án rendezett a *Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS)*, a Hamburgi Egyetem Narratológiai Kutatócsoportja és a Paris III. Egyetem Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszéke, *A metalepszis ma (La métalepse, aujourd'hui)* címmel. Itt az eredetileg retorikai alakzatból irodalomelméleti terminussá vált fogalom több arca is felvillant, amelyek csak látszólag zárják ki egymást, valójában inkább kiegészítik: lényegében helyettesítés vagy inkább transzgresszió, csupán a megszokottól eltérő művészi megoldás vagy filozófiailag sokatmondó jelzés, és ha utóbbi, akkor ontológiai vagy ismeretelméleti síkon értelmezendő? Mind mellett szólnak irodalmi művekből, filmtörténetből, sőt kanonikus vallási szövegekből vett példák. A tanácskozás anyaga 2005-ben jelent meg, és e könyvet tekinthetjük a kérdéskör alpművének. A leggyakrabban hivatkozott irodalmi példák: Borges és Cortázar novellái, a *Don Quijote*, Sterne *Tristram Shandyje*, Diderot *Mindenmindegy Jakabja* és talán John Fowles: *A francia hadnagy szeretője*. Mi is az, ami összeköti ezeket? Tekintsünk át néhány elképzelést, a teljesség igénye nélkül! (Tekintettel arra, hogy a közeljövőben e folyóiratszám szerkesztőinek válogatásában megjelenik a *Narratívák* 6. kötete, amelyben több, a kötetben szereplő tanulmány is olvasható lesz magyarul.)

A metonímiával rokon retorikai fogalom Gérard Genette-nek köszönhetően, az 1977-es *Discours du récit* metalepszissel foglalkozó néhány oldalának (*Figures III*, 243–246) hatására vált elbeszélések elemzésében használható alakzattá, amely a narratív szintek közötti határsértések bizonyos típusait jelöli. Amint azonban Wolf Schmid a kötetben szereplő írásában kimutatja, a gyökerek az orosz formalizmusba nyúlnak vissza, hiszen már Viktor Sklovszkij elemzi a jelenséget Sterne *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* című műve kapcsán, mint a mű mesterséges

voltát tudatosító, ezért a fabula és a szüzsé elhatárolását megalapozó eszközt (az eljárás lecsupaszítása). Genette 2004-ben egész kis – már magyarul is hozzáférhető – példatárkötetet szentelt a metalepszisnek, amelynek kivonatával indul a John Pier és Jean-Marie Schaeffer által szerkesztett és előszóval ellátott terjedelmes, 342 oldalas könyv. Genette és Philippe Roussin cikke tekinti át legalaposabban a fogalom retorikai használatait, az ókortól az olyan francia klasszikusokig, mint Pierre Fontanier és Dumarsais. Mindketten arra jutnak, hogy a fikciós (ezen belül leggyakrabban szerzői) metalepszisnél nem annyira metonimikus helyettesítésről, mint inkább a mesélő valósága és az általa kitalált és elmesélt világ közötti határok játékba hozásáról van szó. Ez megrekedhet a szófordinat szintjén, különösebb feltűnést nem keltve; ezt az elbeszélés szintjén megjelenő, hatásában gyenge metalepszist Dorrit Cohn nem is érdemesíti vizsgálatra, visszaulva azt a retorika körébe. Az irodalomelmélet számára jelentősége inkább a történet szintjén megjelenő határsértésnek szokott lenni: amikor a fikció, pontosabban valamely narratív szint határai átjárhatóvá válnak, általában meghökkenést keltve. Ilyenkor többnyire felmondásra kerül a szerző (illetve implicit szerző) és az olvasó (illetve implicit vagy ideális olvasó) közötti hallgatólagos fikciós szerződés, amely a fiktív világ valóságosságának illúziójába engedi belemerülni az utóbbit.

A négy megközelítés szerint csoportosított előadások alapján négy részre oszlik a könyv. Az első kettőben a retorikai háttérű elemzések találhatók, két csoportban: alakzat és kommunikáció. Előbbiben a fent említett Genette, Roussin és Cohn mellett Sophie Rabau *Odüsszeia*-elemzését és Anja Cornils írását olvashatjuk az Apostolok Cselekedetei elbeszélőjének státuszáról, valamint Monika Fludernik széles kitekintésű írását, amely a francia („vagyis” Genette) eredmények mellett az amerikai (például Brian McHale) és német (Ansgar Nünning) kutatásokra is figyel. Daniel Ferrer a szöveggenetika talaján közelít a metalepszishez mint határsértéshez, Joyce *Ulysses*ének Kirké-fejezetét, a korábban egyszer sem említett, az addigi elbeszélő hanggal azonosítható Névtelen feltűnését.

A kommunikáció alcím alatt a hamburgi narratológusok írásai olvashatók, komparativista, illetve nyelvészeti, beszédaktus-elméleti háttérrel. Wolf Schmid a metalepsziskutatások orosz formalista előzményeit tekinti át; Klaus Meyer-Minnemann és Sabine Schlickers az általuk kidolgozott metalepszisztípológiát illusztrálják irodalmi példákkal elemzéseikben. Klaus Meyer-Minnemann és Sabine Schlickers a Hamburgi Egyetem Narratológiai Kutatócsoportjának tagjai, rendszerük a megnyilatkozás (énonciation) és a kijelentés (énoncé) szintjein különít el vertikális és horizontális metalepsziseket, szerepüket éppen ezen szintek (a benveniste-i *discours* és *histoire*) relativizálásában, fedezve fel. Meyer-Minnemann leszűkíti a metalepszis jelentéstartományát azokra az esetekre, amelyekben a narratív szintek közötti határsértés nyomán az elmesélt világ téridő-rendszere közeledik a mesélés beszédhelyzetének téridő-rendszeréhez, aminek révén a megnyilatkozás és kijelentés deiktikus referenciája egybeesik. Ennek eszköze a pseudo-performatívnek nevezett narráció. Meyer-Minnemann különbséget tesz a térbeli-időbeli közeledés azon esetei között, amelyekben az elbeszélés mód hatására az elmesélt világ és a mesélés beszédhelyzete közeledik egymáshoz, illetve amelyekben a mesélés

Karl Bühler-i én-itt-mostjának megsértése révén az extradiegetikus mesélő betolakszik a történet világába. Az első esetben összefüggés létesül a mesélés és a mese (elbeszéléséhez képest általában múlt idejű) világa között, de nincs igazi határátlépés. Akkor viszont, amikor egy extradiegetikus tényező kerül be a diegézis világába, vagy ennek valamelyik szereplője tör ki az extradiegetikus szintre, akkor az elmesélt történetnek a saját elbeszélésének tér-idő szintjére való áthelyeződéséről beszélhetünk, a mesélő (és rajta keresztül persze a szerző) jóvoltából. A határsértés fogalmát is differenciálja a szerző: téridő-beli, ontológiai, téridő-beli és ontológiai, valamint diszkurzív transzgressziót különböztet meg. Ez az alapja a négy metalepszisztípusnak, amelyre Cortázar-novellák a paradigmaticus példák.

Schlickers a narratív szintek Wolf Schmid-féle modelljéből indul ki, amely különbséget tesz szöveg és diegézis között: az implicit szerző és olvasó intratextuális, a narrátor és a címzett extradiegetikus, a szereplők intradiegetikusak, és lehetnek beágyazott, hypodiegetikus szintek is. Az ezek közötti átjárást jelentő vertikális metalepszisek esetében az sem mindegy, hogy felfelé vagy lefelé irányuló mozgásról van szó: a felülről lefelé irányuló (vagyis a narrátor beavatkozása a történetbe) metalepszis gyenge, mivel olyannyira megszokott, hogy különösebb meglepetést nem okoz. Összességében Schlickers a metalepszist olyan metafiktív eszköznek tekinti, amely összekapcsolja a fiktív szerző, az olvasó és a történet világait.

Tom Kindt kommunikációelméleti megközelítésében Grice társalgási maximumait alapul véve veti össze a metalepszist és az elbeszélői megbízhatatlanságot: a közlő és a befogadó közötti egyezés az elbeszélés (az elbeszélő) síkján mindkettő esetében kétségkívül felbomlik, ám a mű (a szerző) síkján hatályban marad; a fő különbség, hogy a metalepszisnél erősebb az önreferencialitás. Hans-Harald Müller is a kommunikációs szerződés megszegését elemzi Leo Perutz regényében, amely az elbeszélői hang(ok) kilétét illetően aporikus, a többféle értelmezést pedig metaleptikus megoldások teszik lehetővé.

A könyv második része az ontológiai metalepszis vizsgálatát tagolja reflexivitás és reprezentáció alcímekkel. Előbbi némileg vegyes: megtalálható benne a Kindt és Müller kommunikációelméleti háttérében osztozó, de azt informatikai koncepcióval ötvöző Jan Christoph Meister írása a Metalepticonról; Marie Laure Ryannek a lételméletet a logikán keresztül az informatikával összekapcsoló írása, amely a nyelv és a valóság viszonyára kérdez rá a metalepszis vizsgálatakor; John Pier áttekintése a metalepszisről mint különböző irányban ható, narratív szintek közötti határsértésről; végül Georges Roque Magritte festészetével, a valóság és az illúzió viszonyával foglalkozó írása.

Ezek között Meister megközelítése hívja fel magára leginkább a figyelmet eredetiségével. A szerző, számos filmes metalepszis áttekintése után, a kérdéses eljárást a fikciós narratíva szerzője, narrátora és olvasója által szentesített kommunikációs (és az emögötti reprezentációs) szerződés érvénytelenítésének, a szélsőséges önreferencialitás jelének látja. Ennek minimális logikai feltételeit kutatva a metalepszist számítógép-algoritmus formájában modellezi, a komputeres filológia je-

gyében. Marie-Laure Ryanhez hasonlóan a metalepszis által képviselt eldönthetlenséget a (megoldhatatlan) leállítási probléma informatikai analógiájával illusztrálja. A Metalepticon azt a végtelen rekurzivitást fogalmazza meg PROLOG nyelven, amelyet a Möbiusz-szalag vagy Escher önmagukat rajzoló kezeiről festett képe is ábrázol, amely utóbbinál nem dönthető el, melyik kéz rajzolja a másikat, melyik tehát a „valódibb”, az „eredeti”. A program a lefuttatásakor a végtelen logikai hurok következtében előálló verem-túlcsordulási hiba következtében leáll.

A reprezentációrészben Christine Baron a metalepszis előtérbe kerülését egy éthosz jelének látja, ami az ember időhöz és ezen keresztül valóságshoz és lehetségeshez való viszonyát fejezi ki. A metalepszisek mint határsértések a szintek megkülönböztethetlenségét sugallják, vagyis a bizonyosságokhoz való szkeptikus viszonyulást képviselik. A fikció önkényességére rámutató metalepszis saját való világunk kontingenciájára ébreszthet rá: amiként a fikcióé, ez is csak egy a lehetségesek közül. Eszköz tehát az olvasó valósághoz és fikcióhoz való viszonyulásának a megváltoztatására. Gyakorivá válását a 18. században (Sterne, Diderot) Bentham fikcióelméletével hozza összefüggésbe, amely szerint nem nemlétről van szó, hanem saját léttel bíró külön világról. A metalepszis sokáig elsősorban arra használatos, hogy a két világ különállására, a fikciónak a valóságtól való függésére mutassanak rá általa, vagyis hangsúlyozzák a fikciós szerződést, eltérően a később uralkodóvá váló transzgresszív, szerződészegő használattól. Baron kapcsolódik a lehetséges világok elméletének irodalomelméleti felhasználóihoz (Lubomír Doležel, Nelson Goodman, Marie-Laure Ryan), és a metalepszis jelentőségét nem annyira a fikció és a valóság határainak pusztá átlépésében látja, hanem abban, hogy a szöveget vagy egy szereplő sorsát úgy tünteti fel, mint ami a sokféle lehetőség egyikeként véletlenszerűen valósult meg így.

Jean Bessière a fikcionalitás fogalma felől közelítve a metalepszis mibenlétéhez megállapítja, hogy csak egy objektivista diszkurzus minősítheti normaszegőnek azt az eljárást, amely megszünteti a valós és a képzeletbeli közötti ontológiai különbséget. De miért lenne ez normasértő, ha éppen ebben áll a fikció sajátos szabadsága? Eszerint a metalepszis sokkal inkább szükséglet, mint zavar. Ennek segítségével alkotja meg a fikciós elbeszélés saját kontextusát (szerző, elbeszélő, olvasó), hogy ezáltal rámutathasson világának aktualizálható, de mégiscsak múltbeliként elmesélt, fiktív voltára.

Jean-Marie Schaeffer, a tanulmánykötet egyik szerkesztője, Chaplin *Diktátor*ának záróbeszédében elemzi, ahogyan a fikció világába beszüremlik a rendezőszínész valósága, és így a referenciával együtt a szavak jelentése is átértelmeződik. Ez a – többek között Brian McHale és Marie-Laure Ryan által tanulmányozott – ontológiai metalepszis korai filmes példája. Schaeffer elemzésével azon, alapjában Bessière-ével párhuzamos véleményét kívánja alátámasztani, hogy a fikcióba való belemerülés és a metalepszis nem zárják ki egymást. Utóbbi nem rombolja le teljesen az illúziót, hanem segít fenntartani a valóságnak és a fikciónak együttes jelenlétét a befogadó sajátosan meghasadt tudatában.

Bene Adrián

BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2005.

Bollobás Enikő amerikai irodalomtörténete több szempontból is hiánypótló alkotás. Ebben a témában már majdnem tíz éve nem jelent meg áttekintő és összefoglaló jellegű mű magyar nyelven. Országgh László úttörő jelentőségű munkája az amerikai irodalom történetéről 1967-ben jelent meg,¹ melyet harminc évvel később Virágos Zsolt „írt tovább”.² Az 1997-ben kiadásra került Országgh–Virágos-féle irodalomtörténettel egyidejűleg megjelenik Richard Ruland és Malcolm Bradbury amerikai irodalomtörténetének magyar fordítása,³ mely angol nyelven először 1991-ben látott napvilágot.⁴ Ez utóbbi két könyv az elmúlt tíz évben az amerikai irodalom átfogó tanulmányozásának elsődleges referenciájává vált. Bollobás Enikő könyvének az irodalomtudományban elfoglalt hiánypótló szerepe abban rejlik, hogy nem pusztán kiegészíti az eddig megírt irodalomtörténeti anyagot, hanem radikálisan új, a jelen nézőpontjából megalkotott rendszerezése révén át- és újraírja a hagyományos értelmezéseket, s eddig ismeretlen vagy marginálisként kezelt témák, írók és irányzatok bemutatásával nem egyetlen irodalmi kánont, hanem kánonok és értelmezések sokszínűségét tárja az olvasó elé. A könyv újszerűsége tehát leginkább abban ragadható meg, ahogy relativizálja a korábban megkérdőjelezhetetlennek ítélt kánonszervező elveket, s az adott korokra jellemző narratíva-konstrukciókként tárgyalja őket: „Nincs többé egyetlen kánon vagy egyetlen értelmezés – olvashatjuk a bevezetőben –, csak kánonok és értelmezések vannak, melyekről tudjuk: egy adott kor tudományosságát képviselik, s ekként csak annyira örök érvényűek, mint elődeik voltak” (14). Nem célom, hogy a könyv egyes fejezeteit részletesen bemutassam, ellenben kiemelkedő jelentőségé-

¹ ORSZÁGH László, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Gondolat, 1967.

² ORSZÁGH László–VIRÁGOS Zsolt, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Eötvös, 1997.

³ RICHARD RULAND–MALCOLM BRADBURY, *Az amerikai irodalom története*, ford. Balkay Fruzsina, Bán Zsófia, Gázsity Mila, Kozma Zsolt, Orbán Katalin, Péter Ágnes, Rakovszky Zsuzsa, Takács Ferenc, Bp., Corvina, 1997.

⁴ RICHARD RULAND–MALCOLM BRADBURY, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, London, Routledge, 1991.

nek érzékeltetéséhez a továbbiakban célravezetőnek tartom néhány más, átfogó igényű amerikai irodalomtörténettel és kánonalkotó elvvel való összehasonlítást.

A történetírás egyik elengedhetetlen pillére a kronológia, amely a kiválasztott események sorozatát az idő múlásával egyfajta lineáris (fejlődés)történetként, illetve valamiféle hagyomány átörökítésének mozzanataiként szemlélteti. Az Új Kritika egységesítő, kánonalkotó tevékenységének köszönhetően az irodalmi minőség mércéjét sokáig a klasszikus európai örökség és az ún. magas modernista angolszász irodalom jelentette. Az irodalmi szöveg, ezen belül is a költészet értelmezési dimenzióinak kritériumairól hűen tanúskodik az Új Kritika két jeles egyénisége, Robert Penn Warren és Cleanth Brooks *Understanding Poetry*⁵ című műve, amely sokáig egyeduralgó egyetemi tananyagként szerepelt az angolszász irodalmi oktatásban. Az Új Kritika spekulatív, formalista szellemében megalkotott amerikai irodalmi kánon – nem meglepő módon – elsősorban az európai gyökerű irodalmi tradíció átörökítését és ápolását célozta.⁶

Országgh László irodalomtörténetében az Új Kritika még természetesen uralkodó irányzatként jelenik meg az amerikai irodalmi életben (402). 1967-ben készült munkájának tudománynpszerűsítő szerepet szán, amennyiben a magyar közönség amerikai irodalom iránti növekvő érdeklődését kívánja kielégíteni és fenntartani. Elsődleges célja azonban nem a művek kritikai fogadtatásának és értelmezésének feltárása, hanem a magyar olvasó számára még nagy részben ismeretlen terület bemutatása – éppen ezért nem szerepelnek benne filológiai hivatkozások. A kronológia mellett a műfaji besorolást választja rendezőelvnek és a széppróza, költészet és dráma kategóriái szerint csoportosítja a műveket. A könyv végén Országgh felsorolja a magyar fordításban addig megjelent műveket, akiknek szerzői főként fehér férfiak; a női irodalmat Louisa Alcott, Willa Cather és Harriet Beecher Stowe, az afroamerikaiakat pedig Richard Wright és Langston Hughes képviselik. Az öt évvel korábban Kardos László és Sükösd Mihály szerkesztésében megjelent *Az amerikai irodalom a XX. században*⁷ című könyv, melynek előszavát Országgh László írta, tulajdonképpen az átfogó kategorizálás igénye nélkül mutat be válogatást a szerzőkből, mely (Willa Cather és Richard Wright kivételével) a fehér férfi kánont mutatja be. Az 1976-ban megjelent *Az amerikai irodalom kezdetei 1607–1750*⁸ című munkájában Kretzoi Miklósné az irodalmi gondolkodás új-angliai gyökereit vizsgálja. Művét azonban nem irodalomtörténetnek tekinti, mivel, ahogy bevezetőjében írja, „a gyarmati korszaknak Amerikában

⁵ Cleanth BROOKS–Robert PENN WARREN, *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*, New York, Henry Holt and Company, 1938.

⁶ Allen GOLDING, *The New Criticism and the American Poetry in the Academy*, in *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*, University of Wisconsin Press, 1995, 70–113.

⁷ *Az amerikai irodalom a XX. században*, szerk. KARDOS László, SÜKÖSD Mihály, Bp., Gondolat, 1962.

⁸ KRETZOI Miklósné, *Az amerikai irodalom kezdetei 1607–1750*, Bp., Akadémiai, 1976.

nincsenek olyan nagy írói, mint Angliának az azonos időszakban. Ez nem meglepő, ha a fiatal ország létkörülményeire és azokra a nyomasztó szellemi kötöttségeire gondolunk, amelyek közepette az írók dolgoztak” (16). Az irodalomtörténet-írás, s ezzel együtt az irodalmiság tehát ebben a kontextusban bizonyos esztétikai kritériumok függvénye, melyek, amint később Bollobás Enikő irodalomtörténetében látni fogjuk, hatalmi kategóriákként értelmeződnek.

Az elmúlt évtizedekben azonban olyan változásokon ment át az amerikai irodalmi gondolkodás, melyek eredményeképpen a hagyományos kánonszervező narratívák – az irodalmi érték és minőség mibenlétéről kialakított kategóriák – főként a hatvanas évek polgárjogi mozgalmainak hatására elvesztették örökérvényűségüket és a korábban sziklaszilárdnak hitt rendezőelvek megannyi apró darabra hullottak szét. Ország László irodalomtörténete a hatvanas évek elejének lázadó, kiábrándult írógenerációinak bemutatásával zárul, s bevezetője végén már előfeltételezi azon csoportok hatalmának leáldozását, amelyek „az európai művelődés mindenekfelett-valóságának elvét hirdették és a kultúra oszthatatlanságát vallották” (11). Amikor Virágos Zsolt 1997-ben „társszerzőként” folytatja Ország művét, az amerikai irodalomtudományban is érvényesülő pluralitás és az egymással párhuzamosan zajló mozgalmak bemutatásának igénye már erősen érződik munkájában, noha a besorolás Ország rendszerére alapján továbbra is műfaji alapon segíti a tájékozódást.

Az ugyanebben az évben magyarra fordított Ruland–Bradbury-féle irodalomtörténet, ahogy angol címe is mutatja, a puritanizmustól a posztmodernig nyújt betekintést az amerikai irodalomba. A rendezőelv itt nem műfaji, hanem inkább történelmi-kulturális alapú, s itt már markánsan megjelennek azok a kérdések, amelyek Bollobás Enikő könyvében is központi jelentőséggel bírnak: „Korunkat nemcsak az amerikai kultúra eredetéről és irányultságáról folyó parázs viták osztják meg, hanem az irodalmi interpretáció filozófiájának alapkérdéseit illető nézetkülönbségek is. Csupán annyit sikerült megtanulnunk, hogy megsokszorozzuk a kérdéseinket. Vajon az amerikai irodalom az amerikaiakról szóló irodalom, vagy az amerikaiak által írt irodalom, vagy esetleg, ahogy Kenner véli, olyan irodalom, melyet szellemisége újamerikai irodalommal avat? Vajon meddig terjed ez az irodalom, hol vannak az ide sorolható írások szemléletének határai, a megfelelő keretek, melyekben elhelyezhetők, az esztétikai értékek, melyek alapján megítélhetők? Mit nevezünk kánonnak, mit tradíciónak, vagy intertextuális kapcsolatnak, s mennyire kérdőjelezi meg a felsorolt jelenségek az irodalom folytonosságának gondolatát? Vajon az irodalom olvasata egyszerűen a különböző kiválasztott (ráadásul sokan állítják, vitatható szempontok szerint kiválasztott) szövegek olvasatának összege? Mit értünk amerikai irodalom vagy történelem alatt?” (16) Végül az angol-amerikai szerzőpáros az általuk kialakított válogatás kritériumait is önreflexív módon tárgyalja: „Jelen könyvünk éppúgy fikció, mint minden más hasonló könyv. Két értelemben is mint konstruált történetet bocsátjuk útjára: egyrészt saját magunknak egy nemzet irodalmáról kitalált történeteként, másrészt egy országról szóló meseként, mely úgy állt össze, ahogy az ország igyekezett saját létrejöttének folyamatát írás közben megérteni” (17).

Ebben a megközelítésben az irodalomtörténet-írás már narratívaként jelenik meg; a válogatás nem magától értetődő, hanem hatalmi struktúrák függvénye, melyek előtérbe helyezik azokat az irodalomelméleti és -kritikai kérdésköröket, amelyek a kánon kialakításával kapcsolatosak. Az utóbbi évtizedek „kánonháborúinak” kiemelkedő alakjai közül talán elég Nina Baym nevét említeni, aki *Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors*⁹ című esszéjében éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy az irodalmi értéket meghatározó elméleti alapvetések miként rekesztik ki a nőírókat az amerikai kánonból. A figyelem tehát egyre inkább a történeti és elméleti narratívák társadalmi-kulturális konstruáltsága felé irányul, melynek eredményeképpen az irodalmi érték és minőség kritériumai nem örök érvényű, kultúrától és kortól független mérceként, hanem társadalmi konstrukciókként jelennek meg. Pontosan erre világít rá Bollobás Enikő, amikor bevezetőjében az „amerikai irodalom története” hármasszókapcsolat elemeinek képlékenységét elemzi: „Az elmúlt évtizedekben megintgott az *amerikaiság* fogalma, új értelmezésekkel bővült az *irodalom* és az *irodalmisság* kategóriája, s megkérdőjeleződött a lineáris narratívaként elmondható történet lehetősége. Mindennek ellenére – illetve valószínűleg éppen ezért – valóságos reneszánszát éli az irodalomtörténet-írás: soha ennyi irodalomtörténet nem született, mint az elmúlt húsz évben, és talán soha ilyen mértékben nem változott az irodalmi kánon és az interpretáció, mint ez alatt az időszak alatt” (12). Ebből a gazdag terméséből most nézzünk meg két másik példát.

Az amerikai irodalomtudomány egyik legnagyobb szaktekintélye, Sacvan Bercovich 1994 óta nagyszabású irodalomtörténeti sorozatot szerkeszt *The Cambridge History of American Literature* címmel, amelyből eddig hét kötet készült el. Érdekes, hogy az egyes kötetek műfajok szerinti besorolást követnek, a kötetek egyes szerzői azonban a műfaji kategóriákon belül általában a nagyobb amerikai toposzok, például az identitás konstruálódását vizsgálják, többnyire történelmi és politikai kontextusba ágyazva. Szembetűnő az a kevertszempontúság, amely Bollobás Enikő irodalomtörténetének is sajátja, de felosztás tekintetében lényeges különbség a két irodalomtörténet között, hogy az egyes hatalmi struktúrákon nyugvó kategóriák, melyek a korábbi mainstream kánon egyeduralmát biztosították Bercovich felosztásában, nem kapnak jelölt szerepet.

Az angol irodalomtudós, Richard Gray 2004-ben kiadott *A History of American Literature*¹⁰ című könyve már nem a puritánokkal kezdi az irodalom tárgyalását, hanem a kronológiai sorrend elején az írott hagyományt megelőző bennszülött szóbeliséggel foglalkozik. Áttekintésében a hagyományos kánonba tartozó írók mellett éppúgy megjelennek a népmesék és a spirituálék, mint a blues, a western, a detektívtörténet, valamint a thriller és a science fiction. Gray spektrumában tehát helyet kap számos olyan műfaj, kultúra és művészeti alkotás, amelyek a ke-

⁹ Nina BAYM, *Melodramas of Beset Manhood*, in *American Quarterly*, 33/2 (1981), 123–139.

¹⁰ Richard GRAY, *A History of American Literature*, Oxford, Blackwell, 2004.

vertszempontúságon túl a hagyományos kánon revíziójáról, illetve az azt alátámasztó kritériumok konstruáltságáról vallanak, hiszen a felsoroltak közül például a western korántsem minősülne irodalmi értékű műfajnak.

Bollobás Enikő amerikai irodalomtörténete kevertszempontúságával, valamint a kánonok pluralizmusának bemutatásával szervesen illeszkedik a mai amerikai irodalomtudomány rendszerébe, hazai hiánypótló szerepe azonban nem pusztán az amerikai irodalomtörténet, hanem a magyar irodalomtudomány egészének szempontjából is vitathatatlan jelentőségű. Példaértéke többek között abban áll, hogy az amerikai irodalomtudomány legújabb eredményeivel összhangban az olvasó szeme előtt bontja le a fehér, heteroszexuális férfi kánon egyeduralmát az egymással párhuzamosan létező irodalmi kánonok és az azokat alkotó szerzők és műveik „feltárásával”. Ez az irodalomtörténet tehát egyben a legújabb kánonkutatások eredményét is rögzíti, melyben a korábban kevésbé vagy egyáltalán nem ismert szerzők és műveik helyet kapnak. A kánonrevízió és a „helybiztosítás” gesztusa a köztudatban sokszor ahhoz a tévhithez vezet, hogy a hagyományos kánonba tartozó írókat minőségük miatt, míg a marginálisakat politikai okokból olvassuk (12). Bollobás Enikő ezt azzal igazítja helyre, hogy figyelmeztet, a minőség és az irodalmi érték kategóriái nem örök érvényű igazságok, hanem konstrukciók: „Az irodalmi *establishment* sokáig azokat a szerzőket részesítette előnyben, akik a társadalmat rendező bináris oppozíciók – fehér–fekete, férfi–nő, heteroszexuális–homoszexuális, angolszász–etnikum – hierarchiájában az „erős” hatalmi elemet képviselik, azaz fehérek, férfiak, angolszász vagy kontinentális (nyugat-)európai származásúak, heteroszexuálisok” (13). Ebben az érvelésben egyértelművé válik, hogy az, ami magától értetődően amerikainak és irodalminak minősül a hagyományos kánonban, tulajdonképpen olyan hatalmi struktúrák függvénye, amelyek a kánonalkotás „minőségbiztosító” kritériumaként nyernek alkalmazást.

Az „amerikai” és az „irodalmi” fogalmának átvilágítása és kitágítása mellett a történet megírásának kronológiai kötöttségei veszélyeztetett helyzetbe hozzák a lineáris sémákat kerülni igyekvő vállalkozást. Ruland és Bradbury irodalomtörténetének esetében már láttuk, hogy saját könyvüket fikcióként látják. Bollobás Enikő könyve bizonyos mértékig ugyanígy narratívaként működik, melyben a szerzői szubjektivitás az írás természetes velejárója, így az objektivitás vagy bármiféle totalizáció nem is lehet célja az írónak. Sokkal inkább törekszik az egymással ellentétes kritikai nézetek bemutatására és ütköztetésére, mely elfogulatlanságot követel a szerzőtől. A kronológiához gondolati megfontolásokból, nem pedig valamiféle „evolúció” feltételezéséből ragaszkodik. A könyv számos fejezetében láthatjuk is, hogy a Szegedy-Maszák Mihály által posztulált bricolage-ként szerveződő irodalomtörténet rendre felülírja a kronológiát, s a múlt elemei a jelen prizmáján keresztül narratívák dialogikus játékaként jelennek meg.

A múlt újírásának gondolatát találóan szemlélteti a könyv címlapján látható fénykép, amely a beállványozott New York-i szabadságszobrot ábrázolja. Akárcsak a könyvben felvonultatott kánonok és értelmezések, a beállványozott szo-

bor egyszerre asszociáltat az amerikai kultúrában elfoglalt szimbolikus szerepére és ugyanakkor saját anyagiségára, azaz konstrukció voltára, amely az állvány segítségével restaurálható. Bollobás Enikő könyve annak ellenére, hogy „beállványozza” a szoborra merevedett irodalmi kánont, restauráció helyett sokkal inkább dekonstruálja azt, azaz magát a szobrot tartó szerkezetet tárja elénk. A megtisztítás itt sokkal inkább „leleplezésként”, az összképet rontó részletek kijavítása és elsimítása pedig inkább e részletek jelöléseként, illetve új (vagy eddig kihagyott), az összképet *változtató* elemek beemeléseként értelmeződik.

A kánon kibővítése alapvetően kettős irányultságú: egyfelől az amerikai irodalom kísérletező hagyományának reprezentálását, másfelől pedig a társadalmi reprezentáció, azaz a marginalizált társadalmi csoportok kanonizációját célozza. Ez a két, látszólag ellentétes előjelű folyamat valójában a hagyományos centrum megkérdőjelezését, valamint a marginális csoportok részére történő „helybiztosítással” a kánon jelen felől történő újraalkotását foglalja magába. Így jelennek meg hangsúlyozottan például a modernizmus és a posztmodernizmus kísérleti, radikális irányzatai melyek fennakadtak a formalista kritériumokon alapuló hagyományos kánon szűrőjén. Ugyanígy a hatalmából kitaszított fehér, férfi, heteroszexuális kánon mellett hangsúlyozott szerephez jutnak a női, afroamerikai és a különféle identitásirodalmak reprezentációi. Mivel a fejezetek a korábban bemutatott és Magyarországon kiadott amerikai irodalomtörténetekkel ellentétben nem azonos kritériumrendszerek alapján épülnek, a Berkovichnál említett kevertszempontúság (kronológiai, regionális, műfaji, etnikai illetve gender alapú megközelítés) jegyében a kategóriák között az átjárhatóság elve érvényesül. Nem meglepő tehát, ha az „állványrendszerben” a lineáris kronológia gyakran szenved csorbát.

A kevertszempontúság mellett azonban a hatalom kategóriái szerint szerveződő fejezetcsoportok egyedülálló vállalkozás, mely megint csak a mű példaértéke mellett tanúskodik. A magyar olvasó számára ugyanis szokatlannak tűnhet a különféle identitáskategóriák megjelölése, hiszen hatalmi narratívák jelölt kategóriáiban látunk viszont olyan szerzőket, akiket a hagyományos kánonban az irodalmi érték letéteményeseiként ismertünk meg. Így például Ernest Hemingwayt, F. Scott Fitzgeraldot és William Faulkner a modernista prózán belül a *Fehér férfiak kanonikus prózairodalma* című fejezet tárgyalja. Ahogy a hagyományos kánon minőségi kritériumokká fordította le azokat a narratívákat, amelyekeken saját hatalmának feltételei nyugodtak, úgy Bollobás Enikő könyvében e folyamat fordítottját láthatjuk, amint az irodalmi érték narratívájaként álcázott hatalmi struktúra „tartószerkezete” a jelölés következtében váratlanul reflektorfénybe kerül. A jelölés aktusa így nyit teret a bővítésre, így biztosít helyet a korábban marginalizált szerzők és alkotások részére, s szentel ugyanakkor a megszokottnál kevesebb helyet azoknak a kanonikus szerzőknek, akik korábbi tanulmányokból és irodalomtörténetekből Magyarországon is jól ismert alakjai az amerikai irodalomnak. Az utóbbi évtizedben nagy számban jelentek meg különféle identitáskategóriákra épülő antológiák, tanulmányok és irodalomtörténeti munkák, azonban egy ehhez

fogható volumenű áttekintő műben a reprezentáció kérdése magától értetődően problematikus. Bollobás Enikő az identitást mint performatív aktust veszi alapul, s az identitáskategóriáknak akkor szán fejezetszervező funkciót, amikor ezek nem valamiféle vélt esszencia, hanem mint a „valamivé válás” dokumentumai jelennek meg a szövegekben.

Az örökölt formák szubverziója, illetve a rekanonizáció leginkább az afroamerikai és a női irodalomban figyelhető meg mind irodalomtörténeti, mind pedig irodalomelméleti téren. Az elméleti háttér, valamint az egyes művek recepciójának precíz bemutatása többek között azt is illusztrálja, miként segíti a jelölés gesztusa az új értelmezések kibontakozását. Ennek egyik leglátványosabb példája a női modernizmusról szóló fejezet, ahol a korábban csak a férfiszerzőket illető „elveszett generáció” kifejezés most már azokra a nőírókra is kiterjed, akik csak nemrégiben, az új kutatások nyomán kaptak helyet a kánonban (423). Az elemzésekben figyelemmel kísérhetjük, amint például a női modernista költők írásaiban kiviláglik a társadalmi nem konstruált volta, újradefiniálódik a szépség, illetve hangsúlyt kap a látás vagy a percepció gender szempontú vizsgálata. Ugyanígy az afroamerikai írók esetében is a feketévé válás, illetve a rassz fogalmának konstrukciója kerül előtérbe. Számos esetben kerül elő a nemi identitás kódolt formáinak feltárása; így például a homoszexualitás szövegi reprezentációjának kibontása Henry James *The Beast in the Jungle* (*A vadállat a dzsungelben*) című elbeszélésében.

Bollobás Enikő irodalomtörténetében kitüntetett helyet foglalnak el a kísérletező irányzatok, melyek például Walt Whitman, Emily Dickinson, Gertrude Stein, Ezra Pound, illetve Charles Olson munkáiban a megszilárdult költészeti formák megkérdőjelezése és a metafizikairól fokozatosan a fizikaira áthelyeződő figyelem gyakorlásával a kísérletezés és az újítás tradícióját örökítették át nemzedékről nemzedékre az amerikai irodalomban. A fejezetcímek kategóriái közötti átjárhatóságot és átláthatóságot bizonyítja, hogy az identitásreprezentáció és a kísérleti hagyomány gyakran karöltve, egyazon író esetében jelentkeznek. Ez részben rávilágít a hagyományos kánon formalista konstruáltságára, ugyanakkor a jelen szempontjából történő újraolvasás a kizárólagos jelentés illúzióját oszlatja el, amely a kánonban szereplő művek közötti kontinuitást, azaz a hagyomány legitimációját volt hivatott biztosítani. Amíg az Új Kritika esetében a kánonalkotás az egységes interpretációs sémák függvénye volt, az irodalomtörténet-írásnak ez az új irányzata a kísérleti és identitásirodalmak „beiktatásával” méltán vallhatja magát a kísérleti/radikális hagyomány örökösének, amennyiben önmaga is újraértelmezi, illetve az olvasás és az olvasó függvényévé teszi a jelentés konstruálását. „Ezért nemcsak lehetséges – írja Bollobás Enikő –, de szükséges is a jelen optikáján keresztül közelíteni a múlt műalkotásaihoz, még akkor is, ha ezzel értékrendeket ütköztetünk. Azzal, hogy a posztstrukturalista és posztmodern kritikai irányzatok elődeiknél jóval nagyobb teret adnak az olvasónak, az olvasói befogadásnak és az olvasatoknak, az *olvasót* is beírják (visszaírják?) az irodalomba” (16).

Noha a könyvben idézett számos mű már korábban is létezett magyar fordításban, a kánonrevízió eredményeként a „megtalált generációk” műveiből a szerző több esetben saját fordításában közöl részleteket, mely olyan művekbe ad betekintést, amelyeket a magyar olvasó többnyire nem ismer. Annak ellenére, hogy a korábbi irodalomtörténetektől eltérően a könyv bőséges kritikai és bibliográfiai apparátussal rendelkezik, nem kizárólag „szakmabeliek” és egyetemi hallgatók, hanem olvasmányos stílusa és praktikus használhatósága miatt a szélesebb olvasóközönség érdeklődésére is joggal tarthat számot. A tájékozódást minden fejezet elején áttekintő kronológia is segíti. Bollobás Enikő irodalomtörténeti „állványszerkezete” nemcsak a magyarországi amerikanisztika, hanem véleményem szerint a magyarországi irodalomtudomány egésze szempontjából is példaértékű alkotás.

Munteán László

Histoire de la France littéraire, éd. Michel ZINK, Michel PRIGENT, Frank LESTRINGANT, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

Három vaskos kötet, egyenként 1063, 849 illetve 856 oldal, több tucat szerző, ára 63 euró – íme röviden a legújabb francia irodalomtörténet legfontosabb adatai. S hogy azért a „legújabb” szónak még több tartalma legyen, új a mű címe is: *Histoire de la France littéraire (Az irodalmi Franciaország története)*. Megjelent 2006-ban a neves francia könyvkiadónál, a PUF-nél (Presses Universitaires de France), *Michel Prigent* főszerkesztésében.

Zavarban van a recenzens, hiszen nagyon nagy korszakot és témát felölelő könyvekről kell beszámolnia, ami lehetetlen! Ezért, szokás szerint, most és itt is önkényesen kiválasztott fejezetek nagyvonalú bemutatására mer csak vállalkozni. Kezdjük a kötetek címeinél!

Az első *Naissances, Renaissances. Moyen Âge–XVI^e siècle (Születések, Újjászületések [tudatosan nem Reneszánszokat fordítottunk]. Középkor–XVI. század)*; az előszó igazolni látszik ezt a fordítást, amikor pontosan fogalmazva így nyilatkozik: „Anyaságról, születésről, »világra hozatal«-ról beszél elsősorban ez az irodalmi Franciaország.” Utalva az újabban elfogadott történelmi datációra, három nagy korszakról olvashatunk ebben az első kötetben: ókor, középkor és modern kor. Nem „politikai történelem”-ről van szó, hanem a művészetek és az irodalom fejlődésében megfigyelhető, egymást követő időszakokról.

Miért ez a három kötet összefoglaló címe?

Nos, magyarázzák a szerzők, egyrészt nem akarták művüket összekeverni egy, még a XVIII. században elindított s ma az *Académie des inscriptions et belles-lettres* által folytatott művel, másrészt mert ennek a műnek „szelleme” különbözik az *Histoire littéraire de la France (Franciaország irodalomtörténete)* című műtől. Azután, jelen esetben magukba az irodalomtörténeti tanulmányokba bele kívánták szőni a kritika, az asztrológia, a szociológia, a könyvtörténet, a retorika, a filológia és a „hagyományos irodalomtörténet” legújabb kutatási eredményeit is.

Az első kötetet négy részre osztották a szerzők:

1. az irodalomnak mint olyanak a meghatározása, valamint a hordozói közötti kapcsolatok föltárása;
2. Isten nevében indított harcok: keresztes háborúk, vallásháborúk;
3. irodalmi körök az udvar és az iskola vonzásában;
4. képet adni az irodalmi műfajokról, formákról, a Régiektől örökölt hierarchián belüli versengésekről.

Néhány gondolat ebből az első kötetből.

Ami a nyelveket illeti, egyfajta munkamegosztásnak lehattunk tanúi a papság által használt latin nyelv és a világi személyek által alkalmazott népi vagy vernakuláris nyelvek között; a középkor lírája szoros kapcsolatban állt az orálitással; a humanizmus latinja egy „művelt európai elit” nyelvéné vált, amely elitből hamarosan kinőtt a *Respublica literarum*, az *Irodalmárok Köztársasága*. A papok, hogy prédikációjuk a néphez is eljusson, egyre gyakrabban használták a latin helyett a vulgáris nyelveket. Megjelent a nyomtatás, ennek eredménye, hogy „az olvasás interiorizálódott”. A XVI. század második felétől felerősödött a szkepticizmus, a reneszánsz idején a természet iránti érdeklődés. *Chanson de geste* és *regény*: e két műfaj a középkorban két publikumhoz szólt: az előbbi „népi szórakozás” volt, az utóbbi, annak is történelmi vonulata pedig a történelem iránt érdeklődő nemesesség művelődését szolgálta. A próza mint elbeszélő kifejezésforma a középkor végén jelent meg, az útleírások – pontos földrajzi hivatkozások híján – elsősorban a Keletet preferálták. S ki ne hallott volna a *Chanson de Roland*-ról (*Roland-ének*), amely a kereszténység terjesztésének állít emléket? A vallási költészet a XVI. század második felében „magánhasználatú” volt, és a zsoltárokból nőtt ki. Már a középkor is művelte a szexuális irodalmat a bohózatokban. Az iskolák megjelenésével a kolostori kultúra városi kultúrává vált, s vele megkezdődött a „viták kora”, az egyetemek – melyek között már a XIII. században a párizsi elsőrangú helyet foglalt el – a kozmopolitizmus székhelyeivé váltak. A trubadúrok léte az arisztokráciához kötődött. A reneszánsz az utánzások és a költészet kora, az utánzott költők között elsődleges helyen Petrarca állt. 1480 és 1620 között nemzedékváltás ment végbe, melynek során az addig megfigyelhető folyamatosság megszakadt a műfajok tekintetében. A francia színház születését a szerzők a francia nyelven íródott szövegekhez kötik, a színházon belül a XII. és a XIII. század közötti időszak a vallási tárgyú zindarabok időszaka, a XVI. század második felétől megjelentek a komédiák és a humanista tragédiák a maguk új esztétikájával.

Második kötet, címe: *Classicismes XVII^e–XVIII^e siècle* (*Klasszicizmusok XVII–XVIII. század*).

A francia forradalmat követő időszakban megváltoztak az irodalom funkciójának perspektívái, ekkor indult meg a vita a klasszicizmus és a romanticizmus elnevezését illetően. Egy korabeli megfogalmazás szerint „a régi rend harcolt az új ellen, a hit a vizsgálódás ellen”. Ebben a mozgó világban a klasszicizmus igyekezett akadályokat gördíteni a romanticizmus elé olyan „normatív követelmények” formájában, amelyekkel kivédhette a társadalmi és irodalmi változásokat. XIV. Lajos századát elsősorban a „konzervatív irodalmi és politikai tartalmak” miatt nevezhetjük „klasszikus század”-nak. A tudós és világi köröket egyre inkább vonzották az irodalom, a tudomány legújabb eredményei, és ezek a körök alkották most az *Irodalmárok Köztársaságát*. Elitista és arisztokrata jellegük volt a szalonoknak, amelyek ugyanakkor a kultúra terjesztését is magukra vállalták; érdekességük, hogy nők vezették őket. Tanúi lehetünk a „gáláns” és a „précieux” viselkedés és irodalom megjelenésének, amelyeket az említett női vezetés is elősegített. A klasszikus szerzők az értelem követői, amelyet „ítélet, megkülönböztetés, józanság, sőt íz-

lés” jellemez. Alapvetőnek tartották a természet mint esztétikai érték utánzását. Érdekes jelenség, hogy az elmélet és a gyakorlat nem mindig fedte egymást, vagyis az irodalmi művek nem minden esetben követték a klasszicizmus által diktált szabályokat és fordítva.

A XVIII. században a vallásosság és a vallástól való elszakadás óhaja ütközött, az irodalom terén ez az „emberi élet földi finalitásának hirdetésé”-ben nyilatkozott meg. Mindkét században (XVII. és XVIII.) jelen voltak az úti beszámolók; ezek között kiemelt hely illeti meg Bernardin de Saint-Pierre-t, aki azonban *Voyage à l'île de France* című regényével (1773) éppen az utazásokból próbálta kiábrándítani olvasóit. A „jó vadember” témája pedig még a XVI. századig nyúlik vissza. Maximák, emlékiratok, levelezések, sőt pornóirodalom is hozzátartoztak e kor irodalmához, csakúgy, mint a retorika, amely a XVIII. században indult hanyatlásnak. A különböző művészetekkel kapcsolatos irodalom mind a XVII., mind a XVIII. században megtalálható, a XVIII. század közepétől pedig a salonok számának emelkedése, valamint a filozófia és az „új szentimentalitás” („sentimentalité”) egyre nyilvánvalóbb kapcsolata figyelhető meg.

A klasszicizmus korában a költőknek a királyt, a Nagyokat kellett megénekelniük, a színház a XVIII. században „mániává”, „társadalmi egyesítő erő”-vé vált, divatos volt az esszé, irodalmi műfajjá váltak a szótárak, a lexikonok.

Modernitás. XIX^e–XX^e siècle (Modernitások. XIX–XX. század)

Természetesen ez már a harmadik, utolsó kötet címe.

Alapvető megállapítás, hogy a romantizmus („romantisme”) megszabadult a szabályoktól: ennek a *Cromwell* előszava jelentette a kiindulópontját. Most már nem valamilyen poétika szerint írtak, hanem a poétikát igyekeztek a poézishez igazítani, a poétika szerepét pedig a kritika vette át. Az irodalom mai értelemben vett felfogása a XIX. században jelent meg, benne a „személyes alkotás privilegizált” lett. Óriási szerephez jutott a regény, ami minden lehetséges formát igyekezett megtapasztalni és a gyakorlatba átültetni. A regény alapanyaga a cselekmény, ez strukturálja magát a művet, a regény esztétikáját pedig a nyelv minősége, a szavak gazdagsága, a ritmus, a belső hang, az egyensúlyok keresése adja. Egyébként *Chateaubriand* volt az az író, aki a XIX. században a regényt meghonosította, s hatott az őt követő írókra is. *Constant* az „egyén belső erőit és gyöngeségeit” tanulmányozta, *Flaubert* prózája a poézis felé tendál, könyveit művelt, gyakran hermetikus nyelvet kedvelő olvasóközönségnek szánta. A regény adott színteret a francia forradalom utáni politikai gondolkodás és tiltakozás számára is, amelyeket az iparosítás hívott életre. *Balzac* és *Zola* „igazi freskókat, élő tablókat” kínált regényeiben, amelyek területileg már a „végtelent” súrolják, a szereplők megalkotásában és a társadalom tükrözésében a „totalitás” érvényesül; mindezek a jellemzők nem kis nehézséget okoznak az olvasóknak. Más volt a helyzet a regénnyel a XX. század első évtizedeiben, amikor válságba jutott: a korábbi szerzők „szép egészségességével szemben” ekkor a „betegségek” kerültek előtérbe, többnyire *Dosztojevszkij* hatására, míg például a szürrealisták egyenesen „halált” szántak a regénynek. *Proustot* sem igazán a hagyományos francia regény szabályossága jellemezte, hanem inkább az „impresszionizmus idejét múlt esztétikája”, *Gide* ma kicsit öre-

gesnek hat, *Malraux* esetében a „montázs-irodalom”-ról beszélhetünk. *Camus* és *Sartre* a hidegháború éveiben a „francia gondolkodás két pólusát” képviselte, az „új regény” elemző olvasási iskolát teremtett. Az elbeszélés és a novella a XIX. században élte aranykorát, *Baudelaire* esztétikája a novellát illetően két táborra osztotta a XIX. századot, a naturalizmus és szimbolizmus az elkoptatott formákat „söpörte el”.

A XIX. századi színház a forradalmak színháza volt, benne föltűnt a paródia és az operett, míg a XX. századi színház forradalma a rendezés forradalma lett, amikor is a színházi rendező az alkotó helyét is elfoglalta időnként. Igazi népi színház ebben a században nem született, annak ellenére, hogy soha olyan sokat nem beszéltek róla. A szürrealizmus a XX. század legnagyobb rendbontója az irodalom elméletében és gyakorlatában egyaránt, többek között azért, mert rengeteg tabut tört fel. A két világháború között a francia színház szorosan kapcsolódott az irodalomhoz olyan értelemben, hogy a drámaírás nem jelentkezett specifikumként. Az 1950–1960-as években a két „komoly” szerző *Camus* és *Sartre* volt, az „abszurd színház” az exegéták körében alkotott sikert, az 1970-es évek az egyszerű történetek kora, a „mindennapok színházát” adta a közönségnek.

A XIX. századi költészet Franciaország katonai veresége és a Kommün leve-rése közötti időszakban érte el mélypontját, ekkor a költő és a társadalom között már évtizedek óta tátongó szakadék véglegessé vált. Ennek pszichikai megjelenése a „fin de siècle”-i pesszimizmus, azaz ekkor érezték át a költők teljesen, hogy semmilyen elismerést nem kaphatnak a közönségtől. A XX. századi költőket világháborúk, atom- és hidrogénbomba-robbantások ébresztették rá a valóságra, amit egy *Claudel* vagy *Péguy* még megpróbáltak kibékíteni a „szellemi szomjúsággal”. 1950–1990 között nincs uralkodó irodalmi iskola, irányzat, csupán csak „besorolhatatlan szövegek”, uralkodik a strukturalizmus, a jelek tanulmányozása, a textus elsőbbsége, a pszichoanalízis, ami ugyan távol áll megalapítója tanaitól. Mind a XIX., mind a XX. század szerzői szívesen fordultak a művészetek felé. A mozi születésének pillanatától szoros kapcsolatot kívánt létesíteni az irodalommal, a színházzal. S az egész XX. századi irodalom legfontosabb, szinte egyedüli kérdését majd csak *Sartre* tesz föl *Qu'est-ce que la littérature?* (*Mi az irodalom?*) című esszéjében!

Sok mindenről szóltunk ismertetésünkben a háromkötetes művel kapcsolatban, de még többről nem tudtunk beszámolni. Tehát illik legalább címszavakban felidézni megint csak *néhány* olyan témát, amelyekről nem szóltunk – s itt is csak az önkényes kiragadás vezethet bennünket. Tehát, időrendi sorrendben, *I. kötet*: Rabellais, antológia, allegória, történetírás a XII. században, Roman de Renart, a reformkor és az iskolák, udvari társadalom a középkorban, az individuum megjelenése ugyancsak a középkorban, költészettan és retorika, az epikus hős, Marot, glossza, kommentár és esszé ugyancsak a középkorban stb.

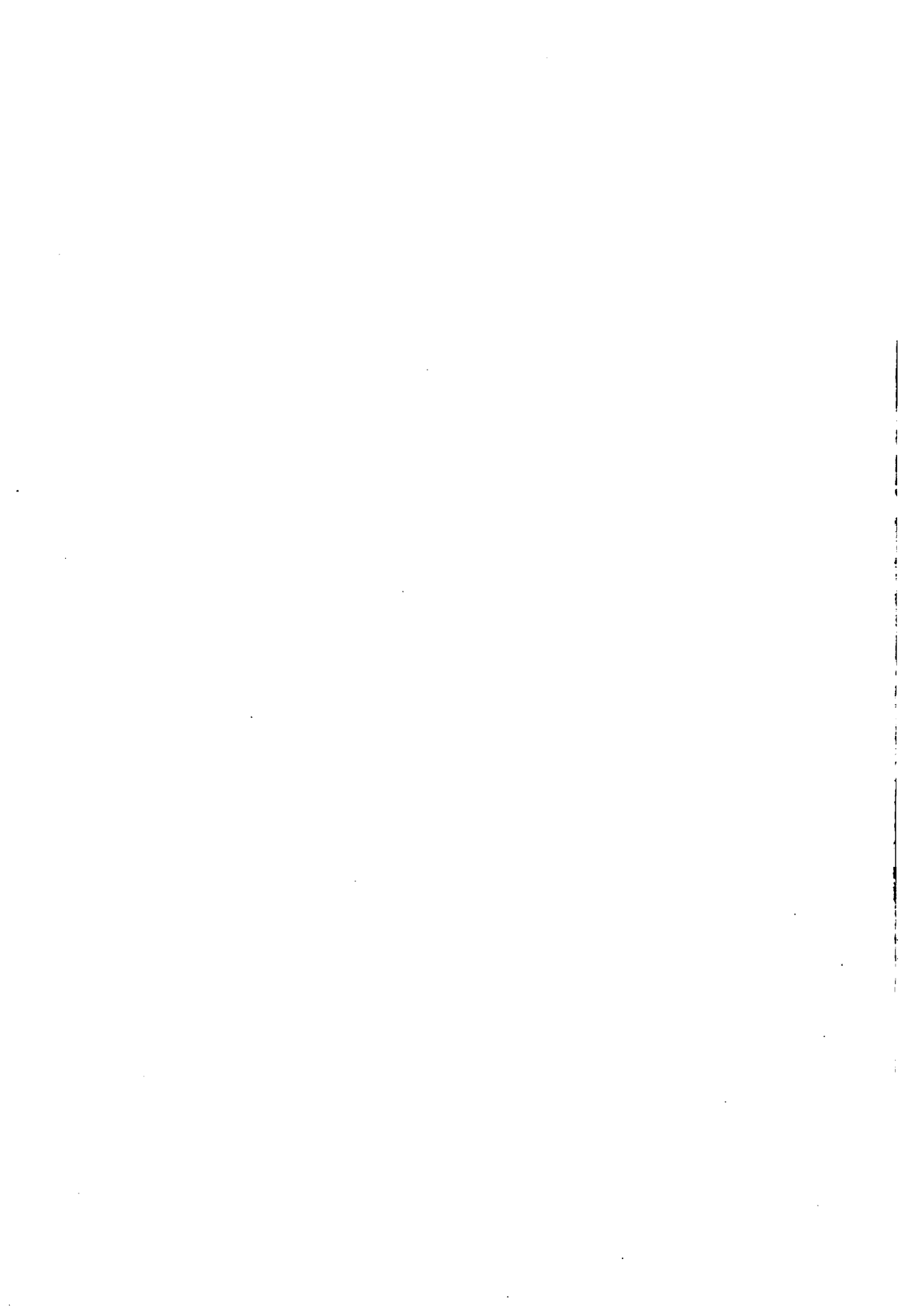
II. kötet: író és státusza a klasszicizmus korában, természet – igazság – valószínűség, Descartes, Kína és az eredetek kérdése, az individuum metamorfózisai, a nyomtatás és a nyomtatott papír, obszcenitás, irodalom és festészet, irodalom és zene, a filozófiai dialógus, polemikus írások stb.

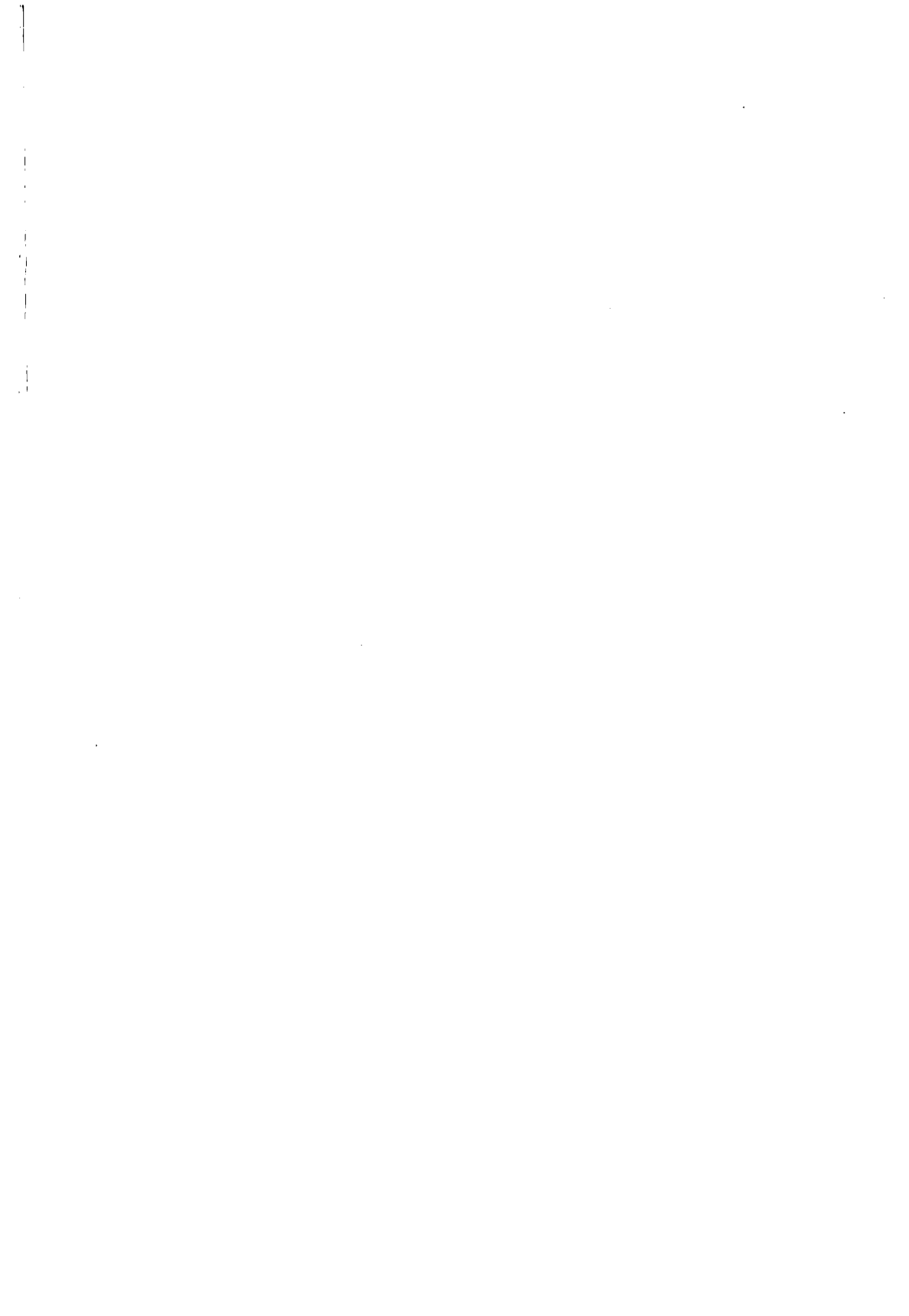
III. kötet: a fikció területei, színház és rendezés, a költészet szétrobbanása, történetírás a XIX. században, az író, ahogyan önmagát látja, a kritikai reláció, irodalom és jog a halálhoz, művészetkritika és irodalom, a XX. századi esszé, a modern idők felé, az Irodalmárok Köztársasága, az író a történelemben stb.

Rengeteg téma, melyek egy részének jelenléte vagy aránya egy ilyen műben időnként nehezen tűnhet igazolhatónak – de azért hasznos. A tanulmányok, mint minden nagyon-sok-szerzős műben, itt sem egyformák, akár a témák kiválasztását, akár azok feldolgozását, akár nyelvezetüket, stílusukat nézzük. Mindezek ellenére nem csak közhelynek szánjuk megállapításunkat, miszerint mérföldkő ez a három kötet a francia irodalom történetének feldolgozásában. Nem egy olvasmányos mű, de a szakembernek illik megismernie!

Kun Tibor

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





1000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

Cervantes és Don Quijote



BALASSI KIADÓ

Filológiai **Közlöny**

2006 /3–4.

LII. évfolyam

Cervantes és a Don Quijote

VASAS LÁSZLÓ
GÖNCZY MONIKA
KISS GABRIELLA
KISS TAMÁS
BIKFALVY PÉTER
SCHOLZ LÁSZLÓ
CSERHÁTI ÉVA
MENCZEL GABRIELLA
FAIX DÓRA

HAMMER ERIKA
HORVÁTH VIKTOR

Filológiai **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

2006/3–4.
LII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
HALÁSZ KATALIN
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

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

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
7624 Pécs, Ifjúság út 6.
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

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

Példányonként megvásárolható

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

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1.
Tel: 338 2400

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

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

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

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

Cervantes és a Don Quijote

Előszó	217
VASAS LÁSZLÓ A természeti környezet ábrázolásának toposzai a <i>Don Quijote</i> -ben	219
GÖNCZY MONIKA „[...] tán nem lesz minden érdek és érdem nélkül, ha tudniillik méltónak találtatik a' hazafiúsításra.” A magyar <i>Don Quijote</i> -jelenség néhány aspektusa a 19. század második felében	233
KISS GABRIELLA Műfajmegújítási kísérlet a magyar irodalomban a 19. század közepén, avagy a Don Toldi	247
KISS TAMÁS A <i>Don Quijote</i> helyei Diszkurzív gyakorlatok és a befogadás retorikája Cervantes magyarországi hatástörténetében	258
BIKFALVY PÉTER Győry Vilmos, a <i>Don Quijote</i> fordítója (Kis magyar palimpszeszt)	275
SCHOLZ LÁSZLÓ Borges és a <i>Don Quijote</i> első mondata	298

CSERHÁTI ÉVA	
Cervantes y Macedonio: Előszók	306
MENCZEL GABRIELLA	
Szubtextus – önreflexió – dekonstrukció: Cervantes és Castillo	312
FAIX DÓRA	
Párbeszéd és szövegközi kapcsolatok Miguel de Unamuno <i>Don Quijote</i> és <i>Sancho Panza élete</i> című művében	327
 <i>Műhely</i>	
HAMMER ERIKA	
„Ábel a rengetegből” Tér-képek és topográfiai diskurzus Terézia Mora <i>Nap mint nap</i> című regényében	338
HORVÁTH VIKTOR	
Bölcs Alfonz és a zsoldosnő A trobareszk struktúra a középkori ibériai költészetben – mint a makulátlan szerelem és a galádság szubsztrátuma	359
 <i>Recenziók</i>	
<i>Narratológia és szépség</i>	
Christine MONTALBETTI, <i>La fiction Flammarion</i> (Bene Adrián)	370
 <i>Az eltérített tekintet</i>	
SCHULLER Gabriella, <i>Tükörképrombolók – A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban</i> (Seress Ákos)	373

Előszó

Borges szerint az a klasszikus mű, amit nem lehet először olvasni, mert amikor kézbe vesszük, már tudunk róla, és kitüntetett, kanonizált, kétségbevonhatatlan értékeket tulajdonítunk neki, vagy ahogy ő fogalmaz: „Nem az a klasszikus mű [...], amely ilyen vagy olyan elengedhetetlen érdemekkel rendelkezik, hanem az a könyv, amelyet az emberek – a legkülönbözőbb okoktól vezéreltetve – nemzedékeken át előlegezett áhítattal és titokzatos hűséggel olvasnak.”

Nem kétséges, Cervantes *Don Quijotéja* évszázadok óta ilyen státusú európai mű, s mint minden recepciós felmérés jelzi, töretlen a népszerűsége, csak Shakespeare drámái versenyezhetnek vele. Tehát Cervantes és Shakespeare, kicsoda véletlen, egy napon haltak meg 1616. április 23-án, pedig – és ez talán már nem véletlen – teljesen eltérő egyéniségek voltak. A már idézett argentin klasszikus megfigyelése szerint a nyelvi közösségek előszeretettel emelnek az irodalmi pantheonba nemzeti karaktertől elütő alakokat: a mediterrán-spanyol vitalizmus egy szikár, tétova, letűnt eszményeket kergető hőst kanonizált, a bezárkózó, szigettudatú, ködös Albion pedig egy csupa szenvedély, sziporkázó, élveteg teátristát.

Akár helytálló, akár nem a borgeszi hipotézis, Cervantes ma is a kritikai figyelem középpontjában áll. Hogy csak két friss példát említsünk: Harold Bloom emlékezetes és joggal vitatott összefoglalásában a nyugati kultúra alapművének tekinti a *Don Quijotét*; Kundera pedig tőle eredezteti a modern regényt – Cervantes „fellebbenti a függönyt az élet prózájáról” –, s ügyes érveléssel kifejti, hogy a regény születése egyben a műfaj egyik csúcspontja is, és indokoltan azokat a szerzőket tartja nagyra a 20. században – Joyce-t, García Márquezt, Rushdie-t –, akik a cervantesi hagyományt folytatják.

A *Don Quijote* utóélete valóban felmérhetetlenül gazdag: a kortárs paródiáktól Flaubert-ig, a gyarmati kor variánsaitól Mikszáthig és Fuentesig végeláthatatlanul sorolhatók a példák. Hasonlóan végtelen a mű átdolgozásainak a sora: van keleti változata, női adaptációja, készült belőle film, rajzfilm, musical, képregény, színdarab, alakjáról festmény, illusztrációsorozat, szobor, zenemű. A „donquijotizmus” megkerülhetetlen a komparatistikában, a műfajelméletben, a modern narratológiában, a recepciótörténetben, a kánonalkotásban, a fordításelméletben, sőt a posztmodern teóriák is gyakran hivatkoznak rá, ha hirtelen előzményt keresnek az intertextualitás, az önreflexió vagy az ellenregény jelenségeire. Hatását alapvetően befolyásolja az is, hogy nemzedékek nőttek fel a regény ifjúsági adap-

tációin (a sok magyar változat egyikét Radnóti Miklós készítette), és egy életre a szívükbe zárták a búsképű lovag figuráját. Talán ez az ifjúkori élmény is magyarázza, hogy Cervantes hőse oly különleges státust élvez a mindenkori recepcióban. Borges egyenesen a barátjának nevezi, és kijelenti: „mindig úgy gondolom, hogy életem egyik nagy boldogsága volt, hogy megismertem Don Quijotét”, és hogy „azt hiszem, az emberek továbbra is gondolnak majd Don Quijotéra, hisz végtére van valami, amit senki sem akar felejteni, ez pedig a boldogság”.

Az itt közölt írások 21. századi újraolvasási kísérletek, melyekkel a magyar hispanisztika folytatja a *Don Quijote* évfordulós ünneplését (1605–2005), de egyben meg is előzik, hisz az írások egy része először 2000-ben, Debrecenben hangzott el a *Cervantes és a modern próza* címmel tartott, közös ELTE–DE konferencián.

Scholz László, Vasas László

VASAS LÁSZLÓ

A természeti környezet ábrázolásának toposzai a *Don Quijotében*

A tájszemlélet változásai

A hagyományos művészetfelfogás szerint az ember felnőtté válásának egyik első jele, hogy a táj a műalkotások önálló témájává válik: a gondoskodáselvű középkor háttérbe szorította azt, a reneszánsz fedezte fel újra. (Leginkább a festészetben követhetjük nyomon e változást: a természetes és az épített környezet már nem csak kiegészítő elemként van jelen a teljesen más témájú képeken, s a reneszánsz, illetve döntően a magát „nagykorúnak” definiáló felvilágosodás tematizálta a tájat hangsúlyozottan.)¹ Érdeemes azonban elgondolkozni azon, vajon érvényes-e ez a nézőpont. A mágikus gondolkodásban megbonthatatlan szintézisben él isten, ember, természet. Az isteneknek később is emberarca lett. Utóbb – az alapvetően transzcendens gondolkodású korokban – a természet nem csak a mai tartalmában értendő fogalom, ez is a metafizikai világok teljességében szemlélhető: a görög alvilág folyóira, rétejire gondoljunk. A kereszténységben ezt idézi Dante hatalmas víziója a pokolbéli tájakról, paradicsomi vidékekről. A természet minden eleme a dantei értelmezési síkok alapján kaphat jelentést. Dante is vallja: minden mű négy szinten értelmezendő: szó szerinti jelentésében; metaforikusan, illetve allegorikusan; tropologikusan vagy morálisan; anagógikusan. Hiszen így íródik bele minden szóba a világ teljessége.

¹ Persze tudjuk, hogy az ember mindig is kereste azt az élményt, amit a természet látványa kínált. Erről tanúskodnak a legrégebbi ősköltészeti emlékek, de az is nyilvánvaló, hogy például a zarándoklatokban egyszerre voltak jelen szakrális és profán elemek (vándorolni és új tájakban gyönyörködni). A metafizikai jelentésrétegeket még őrző kortárs művek, a 16. századi eklogák és pásztorregények stilizált, bukolikus ábrázolásai után hamarosan e metafizikai jelentésvesztésről árulkodó műveket találunk, például Góngora *Soledades* (Magányosságok) című költeményében az idillikus tájelemek valóságos, vadregényes hegyvidéki környezettel váltakoznak. Ugyanitt gondoljunk Tirso de Molina Don Juan-mítoszt feldolgozó darabjára, melyben a követségből visszatérő Gonzalo de Ulloa, dramaturgiai szinten funkciótlannal, a *laus urbis* teljes retorikai arzenálját felvonultatva fest képet Lisszabon városáról, amit a király „kész örömmel” hallgat. Vö. Tirso DE MOLINA, *A sevillai szédelő és a kövendég*, ford. Berczeli A. Károly, in *Klasszikus spanyol drámák*, I, Bp., Magyar Helikon, 1967, 774–778.

Az a gondolkodás tehát, hogy a reneszánsz újra felfedezi a természetet, értelmezhető úgy is, hogy a reneszánszban kezdjük elveszíteni a metafizikai harmóniát. A klasszikus modernizmus pedig, amely magát a romantikából gyökereztetni, úgy szemléli – önmagában – a természetet, mint a gyönyörködés önálló tárgyát, tiszta esztétikai forrást is. Mai korunk – istenét eltaszítva – lemond a természet-ábrázolásról.

A Don Quijote-i világ épp erre a metafizikai paradigmaváltásra reagál legerőteljesebben. Leghamarabb azt vesszük észre, hogy „meghibbant” hősünk korábbi világok műveit tartja maga elé. Márpedig választása racionális. Olyan műveket választ, amelyek a metafizikai teljesség mindkét gyökerét a maga teljességében őrzik: Istent és a természetet. A két princípium nem válik el egymástól.

Don Quijote és a környezete között az egyik legnagyobb különbség természet-felfogásukban van. A lovag számára nincs – csak tárgyilagosságában – szekularizált természeti elem. Környezete képtelen saját tájelemeit az isteni teremtés teljességében látni. Ez a „természetváltozás” kettős feladatot ró ránk. 1. A modern ember hihetetlen fölényével – sarokba vágva a metafizikai jelentéssíkot, Dantés-tul – csak a pusztta tér-, természetváltozást vizsgáljuk. 2. Figyelünk Don Quijotére és Dantéra, s úgy vizsgáljuk a természetet, ahogy ők: a világ transzcendens teljessége egy szegmensként, számunkra metaforaként.

A *Don Quijote*, akárcsak a többi szöveg, amelyeket eredetileg parodizálni szándékozik, W. Kayser² terminusát alkalmazva, tipikus „térregény” (*novela de espacio*). A kóbor lovag háromszor indul kalandos útra, és mint egy zarándok, sok-sok irányban szeli át szűkebb-tágabb pátriáját. Bár tudjuk, hogy „a lovagregények egyszer s mindenkorra előírták kalandjainak útvonalát”,³ mégis nehezen szabadulunk, mi olvasók, a kísértéstől, hogy lépten-nyomon ne próbálkozzunk, akárcsak hősünk teszi, „eligazodni” hasonlóság, látszat és valóság áttekinthetetlen rengetegében.

Számtalan monográfia, különféle útleírások, térképek – „Don Quijote útjain” (*por las rutas del Quijote*) – próbálják rekonstruálni, több-kevesebb sikerrel a Bús-képi lovag vándorlásának valós vagy vélt állomásait. Első látásra nem is nehéz kihívás, de komoly kétségeink támadnak, ha a szövegből vett adatok és a vidék jelen adottságainak fényében próbáljuk felvázolni e tér domborzati viszonyait, növény- és állatvilágát. És csak másodrendű szempont lehet, hogy az elmúlt négy évszázad folyamán kedvező vagy kedvezőtlen folyamatok (éghajlati változások, árvizek, aszály, járványok, erdőtüzek stb.) miatt mindez megváltozhatott. Maga a szerző, elbeszélésének híres első mondatában („La Mancha egyik helységében – sehogyan sem akar eszembe jutni a neve – élt nemrég egy nemesember [...]” I, 1, 37)⁴ vezető olvasóját. De tudatosan lemond a cselekmény pontos térbeli elhelyezéséről.

² Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

³ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Bp., Osiris, 2000, 65.

⁴ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, ford. Benyhe János (Győry Vilmos fordításának és Szász Béla szerkesztői javításainak részleges felhasználásával), Bp., Európa, 2005. A továbbiakban az idézet helyét a szövegben jelölöm, jelezve a részt, a fejezetet és az oldalszámot.

Az olvasó, aki jól ismeri a regényt és a vidékre látogat, tudat alatt is próbálja felidézni a táj jellemző adottságait, melyekhez az állandó forróság, szárazság képzete társul, hiszen Cervantes regényében ez a legfeltűnőbb éghajlati állandó. Hogyan láthatjuk a tájat a műben? Ilyen tekintetben nézőpont-sokszorozódás figyelhető meg: hogyan látja a narrátor, hogyan Don Quijote, illetve Sancho Panza és a többi szereplő. A narratori nézőpont jellegzetessége, hogy kettős technikával dolgozik: valóságanalóg elemeket emel be, de fontosabb a metaforizáció. Két regisztert működtet. Persze tudjuk, hogy a mesterien kuszált anakronizmussal az örök nyár képzetét az elbeszélő a lovag elméjének „szikkadtságára” vetíti ki;⁵ fontos jel, meghatározó szerkezetformáló elem, hiszen így ez a természeti állapot (a szárazság, a víz hiánya – alig-alig találunk utalást esőre és általában természetes vízre) nem elsősorban háttér, inkább a főszereplő alapvonásának metaforikus kivetítése. („[...] reggeltől estig, estétől reggelig mindig csak olvasott, s így a kevés alvás és sok olvasás úgy kiszárította agyvelejét, hogy végre elvesztette józan ítéletét.” I, 1, 39)⁶

A La Mancha-i síkság hatalmas, számtalan domborzati elemmel, amelyek elmentmondanak a közhiedelemben élő monoton jellegnek, illetve markáns határvonalakkal (hegyek, folyók), ám a regényben a képzelet nem ismer ilyen határokat.⁷ Cervantes prózájában, így a *Don Quijoté*ben is a természet- és tájbrázolás retorikai-poétikai alakzatai rendszerint az utalások szintjén maradnak, és ha helyenként egy-egy részlet kidolgozottabb – például a személyes emlékekkel is magyarázható barcelonai tengeri táj esetében –, akkor sem lépi túl a mesterkélt újraírás kereteit.⁸ Don Quijote fegyverhordozója társaságában bejárja a félsziget jelentős részét, az akkoriban is bizonyára változatos vidékeket La Manchától Barcelonáig, a kortárs és a mai olvasó megismerhet mindenféle népet, népszokást, fogadókat, kastélyokat, mégis nehezen tudna a valóságnak pontosan megfelelő képet rajzolni az akkori Spanyolország földrajzi viszonyairól. A tér, amelyben hőseink mozognak, inkább emlékeztet egy színpadi díszletre, mint létező, valószerű, fizikai-érzéki egységként belátható térre. Cervantes nem egy aprólékos „verbális” tájfestő: olykor precíz fogalmakkal jelölt leírást találunk utakról, fákról, állatokról, hegyekről stb., máskor alig néhány „ecsetvonást” a történet térbeliségének jelzésére.

Jelen dolgozat célja azt vizsgálni: mennyiben beszélhetünk realista tájról vagy szimbolista decorumról, avagy Foucault gondolatai mentén azon is elmélkedhetünk, hogy a dolgok miként vesztek el kapcsolatukat a szavakkal. Mennyiben csak

⁵ Felipe B. PEDRAZA–Milagros RODRÍGUEZ, *Manual de literatura española, III, Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1980, 167.

⁶ Közben persze ne feledjük, hogy az olvasás a megismerés, a tudás metaforája.

⁷ Részletesebben vö. Joaquín Saúl GARCÍA–María Cristina FERNÁNDEZ, *El espacio del Quijote: el paisaje de La Mancha*, Cuenca, Universidad de Castilla–La Mancha, 2000.

⁸ F. GÓMEZ-PORRO, *Avena Loca. Miradas y noticias de literatura en Castilla-La Mancha*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998, 75–79.

írás a táj, ha az tájleírás, azaz ábrázolás. Vagy miként kiálthatott fel Teophil Gautier Velázquez híres képe, *Az udvarhölgyek láttán: de hol van a kép? Tényleg, hol van Don Quijote?*

A narrátor szemiotikai szövegtére

A toposzok (mint a *fabula* elemeinek ismert és sztereotip kombinációi a történet szintjén)⁹ közül talán a bibliai *Genezisz*nél is régebbi alakzat civilizációnk történetében a kies, kellemes hely ábrázolása kisebb eltérésekkel, de rendszerint állandó elemekkel: zöld, virágos rét, árnyat adó fák, csörgedező, hús vizű patak, lágy szellő, csicsérgő madarak stb. Szép számmal találunk a regényben ilyen leírásokat, melyek kerülnek minden retorikai virtuozitást, egyénítő részletezést: éppen csak a fontosabb elemek szüksézáví felsorolása, rendszerint sztereotip jelzőkkel (dús, zöld rét, szelíd tisztás, hús patak), hangsúlyozva a hely kellemét, ahol úr és szolgálja békés egyetértésben fogyasztja el szerény eledelét, vagy éppen gyógyítgatja sebeit.

[...] zöld pászitos rétségre érkeztek; mellette oly üde, csendes patakocska csörgedezett, hogy szinte hívta, kényszerítette őket, vonuljanak oda pihenni a déli forráság elől, mely már rájuk tört égető hevével. Mindketten leszálltak, s mind a szamarat, mind Rocinantét kicsapták a gyepre, hogy kényük-kedvük szerint legeljenek; azután elővették a tarisznyát, s minden teketória nélkül, békében és egyetértésben úr és szolga együtt falatozott abból, amit találtak. (I, 15, 164)

Nem szükséges hosszasan vizsgálunk e toposz helyét Cervantes poétikájában, azt hiszem, elfogadhatjuk a következő általános megállapítást: a legfontosabb változás, ami a tájábrázolásban bekövetkezik általában és konkrétan a *locus amoenus* esetében, az, hogy míg a *Galatea* című pásztorregényben a maga kanonizált formájában van jelen, addig a *Don Quijoté*ben ez a toposz nem a maga klasszikus teljességében mutatkozik meg. Később a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Persiles és Sigismunda szenvedései) című bizánci regényben újabb fordulat tanúi lehetünk: a *természetes* környezet helyett egy sokszínű, gyakran fantasztikus elemekkel tarkított, de a klasszikus hagyományokat is őrző természetábrázolást találunk.¹⁰

Érdekes megfigyelni a regényben e toposz inverz megfelelőjét is, hisz egy új struktúrát találunk: ez a *locus horridus* és annak változatai. Az erdő például ősidők óta a veszély, a fenyegetettség, a megpróbáltatások színtere az ember számára. Ez az általános hiedelem tükröződik a népmesékben, a mondákban: a sejtelt-

⁹ „combinación conocida y estereotipada de diversos elementos de la fábula en el nivel de la historia”, vö. Mieke BAL, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, 104.

¹⁰ Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *Sobre el espacio y la transformación del lugar ameno en la narración cervantina*, in *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de literatura General y Comparada*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, 305.

mes, sűrű vadon szorongással tölt el, aki oda belép, valamilyen akadály, veszély vagy próbatétel elé néz; csak egy felbukkanó tisztás jelent némi reménysugarat. (A fennmaradt középkori spanyol epikus költemény egyik legismertebb, a corpesi tölgyesben játszódó kegyetlen jelenetben is a rettegés érzését kiemelő erdő és a biztonságot sugalló tisztás kontrasztja hangsúlyozza az esemény drámaiságát: „érkeztek az infánsok Corpes tölgyes vadonába / magas erdő az, felhőt ér fák ága, / kóborol benne számos vadállat. / Találtak ott tisztásra és tiszta forrásra [...]”¹¹ – ezt a helyszínt választották az infánsok, hogy vélt sérelmük miatt feleségeiken álljanak kegyetlen bosszút.) Ezt a sejtelmes, félelmetes környezetet idézik élénk Don Quijote szavai, mikor a Sierra Morenában Beltenebros vezeklését utánozza:

Ó, bárkik vagytok, e ligetek istenei, kik e lakatlan tájakat választottátok hajlékotok helyül: halljátok meg e boldogtalan szerelmes panaszát, mert arra ragadta a hosszas távollét és a képzelt féltékenység, hogy ily rideg magányban jajgasson panaszolkodva a hálátlan szépségnek, a földi báj legtökéletesebb megtestesülésének kemény szíve ellen. Ó, ti, Napéák és Drúádok, kik rendszeren a hegyek árnyas sűrűiben tartózkodtok: soha ne zavarhassák édes pihenésteget a könnyen szökellő és kéjvadász szatírok, kik szünet nélkül, de mindig hiába ostromolnak benneteket szerelmükkel, ha velem együtt siratjátok az én boldogtalanságomat, vagy legalább bele nem fáradtok, hogy hallgassátok keseregésemet. (I, 25, 308)

Ugyanezen szavakban az erdő egy másik hagyományos szimbolizmusa is megnyilvánul: olyan természeti környezet, mely a szenvedő szerelmes fájdalmas énekének tanúja lesz, ahogyan azt oly sok népdalban és a pásztorregényekben is láthatjuk. Még ha nem is mindig a rettegés, a leselkedő gonosz szimbóluma, akkor is az oda menekülő, magányos vagy bujdosó ember menedéke, tehát az otthontalanság, az elhagyatottság szimbóluma marad, vagy éppen fordítva, a korlátlan szabadságé. A szövegből is csak példaként idézzük fel Marcela büszke-bánatos intelmeit: „a hegység fái az én társaságom, tükreim a patakok tiszta habjai; a fákkal és vizekkel közlöm gondolataimat és szépségemet”. (I, 14, 160)

A festészeti/ikonográfiai kompozíciókon is gyakran előfordul, hogy a természeti környezet egyetlen elemre redukálódik, az előtérben a táj egyetlen alkotórésze jelenik meg, a többit nem érzékeljük, az mégis a totalitás illúzióját kelti. Számtalanszor találjuk hőseinket egy magányos fa árnyékában megpihenni; a fa szerepe itt nyilvánvalóan az, hogy természetes háttérrel adjon és megszépítse az egyébként kopár vidéket. Az ősi képzeletvilágban is így él a fa: az erdővel ellentétben mindig pozitív élményt képvisel, nem is szólva a mítoszokban fa képében megjelenő *axis mundi*-ábrázolásokról. A gyümölcstől roskadozó ágak a bőséget, az egészséget, vagyis az életet jelképezik. Bár a regényben megnevezett fák az

¹¹ *Ének Çidról*, ford. Csala Károly, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 2002, 79.

Ibériai-félsziget növényvilágához tartoznak, tapasztalt botanikusok könnyűszerrel bizonyítanák, hogy egy-egy nyár-, tölgy-, fenyő- vagy bükkfa idegen fajta azon a vidéken, ahol a szövegben éppen megemlíttetik. Olykor Cervantes/Cide Hamete is elbizonytalanodnak, vagy éppen nem törődnek azzal, hogy megkülönböztessék őket („Don Quijote pedig egy bükkfa vagy paratölgy törzséhez támaszkodva, Cide Hamete Benengeli nem mondja meg [*no distingue*], milyen fa volt” II, 68, 693). Az is előfordul, hogy a fa fajtája szimbolikus jelentést sugall („Sancho végre egy paratölgy tövében elaludt. Don Quijote pedig egy terebélyes bükk alatt szenderült el” II, 12, 123). Gyakran a pihenés helyét csak egy sztereotip szófordulattal jelölik: valamilyen „fa tövében”, ami más kontextusban a kies, kellemes hely egyik változata, és már a hellenisztikus korban költői motívum volt: verset írni vagy valamilyen hangszeren játszani egy fa tövében.¹²

Számtalan olyan irodalmi alkotást ismerünk, amelyekben a mesterséges és gondosan tervezett táj (mint például Tolkien *A gyűrűk ura* című regényében) a szövegvilág kitüntetett szereplője. Az alkotó szándéka nem is az, hogy szép leírást adjon róla, mint inkább az, hogy – sokszor még a konvenciókkal is dacolva – a végéig kiaknázza e táj elemeinek szemantikai erejét. Cervantes sem tesz mást, amikor helyenként ősképekre támaszkodik egy-egy táj ábrázolásakor. Mint tudjuk, a természet elég későn jelenik meg, mint az esztétikai élmény autonóm tárgya és mint tematizált univerzum, de az a kép, amit az ember a világról önmagának alkotott, alig változott a kezdetektől egészen talán a 17. századig.¹³ Ez a kép olyan oppozíciókra épül, mint sötétség és világosság, nyílt és zárt tér, horizontalitás és vertikálitás. Ez utóbbi kettősség különösképpen meghatározta az ember létértelmezési attitűdjét: a horizontális szint az átmeneti földi lét tere, a vertikálitás ehhez viszonyítva a fent (égbolt) és a lent (alvilág) két végpontja között rajzolódott ki. A vertikálitás minden formája szorongással töltötte el az embert. Így ezen koordináták között érdemes vizsgálnunk itt is olyan helyeket, melyek ősidőktől sajátos tartalommal bírtak, akár tudat alatti szinten, akár a kozmológiákat eredeztető képiségben. A *Don Quijote* regényvilágában is találunk ilyen kitüntetett tereket: síkság, sziget, hegy, barlang.

A síkság a horizontalitás egyik legközvetlenebb élménye. Több néphiedelem a paradicsomi állapotot békés síkságon képzelel el, míg a hegységek, vagy egyéb kiemelkedések, melyek megtörik az egyenletességben rejlő harmóniát, nyugtalan-ságot keltenek, éberségre intenek, valamilyen megelőző, elhárító erőfeszítésre sarkallnak; és ezek olyan motívumok, amelyek ellenkeznek minden paradicsomi

¹² Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, 269.

¹³ Northrop FRYE, *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996, 220–221. A szerző négy, természetesen tekintett kozmikus szintet különböztet meg: az ég – Isten jelenlőségének helye, alatta az Édenkert, lentebb a fizikailag megtapasztalható természet világa és ez alatt található a démoni erők birodalma.

eszménnyel.¹⁴ Máskor a hegy transzcendens emelkedettséget sugall; régtől fogva, már a Bibliában is, univerzum-képzetekkel társul: az istenek, istenségek lakhelye. Az elmés nemes Don Quijote kóborlásai során véghezvitt „hőstettek”, kalandok kiindulópontja jellemzően sík terület, pontosabban mihelyt ezt az uniformitást bármi megtöri (épület, állat, emberi alak), hősiünk számára máris felcsillan a remény, hogy alkalom nyílik páratlan hősiességének bizonyítására. Leggyakrabban ez a síkság–hegyvidék oppozíció jelöli ki hőseink vándorlásának térbeli koordinátáit. A síkság a természetes közeg, és rendszerint a végtelen láthatáron tűnik fel az újabb kaland lehetősége. A hegy vagy egy hatalmas szikla – mely nemegyszer egymagában, egyéb domborzati kiemelkedéstől elválasztva áll – az a hely, ahol rendszerint valamilyen kellemetlenség, megpróbáltatás várható: Don Quijote vezekel, kétségbeesett szerelmesek bujdosnak, banditák rejtőzködnek stb.

Külön fejezetet érdemel két alakzat: az egyik a sziget, melynek képzete egyébként szoros kapcsolatban áll a síksággal (gondoljunk a hajósok leírhatatlan örömére, mikor a nyílt óceánon, a végtelen láthatáron feltűnik egy sziget), a másik a barlang (illetve mindenféle mélyedés, gödör, üreg), mely fizikai értelemben is a kiemelkedés inverz domborzati megfelelője.

Hihető vagy képzeletbeli valóságok, isteni megnyilatkozások, utópiák és ellenutópiák

A regény egyik legfontosabb létmeghatározó eleme az utópia – az *ou-topos*, a hely, amely nem létezik – és a vele szemben álló ellenutópia. Az utópiák éltetője rendszerint az elvágyódás. Elvágyódás időben: az emlékezet nosztalgiával idéz meg leűnt időket, egy elveszett paradicsomot, és talán az a legszebb elképzelt éden, amelyről tudjuk, hogy soha nem létezett; hasonló az érzés, ha ezt nem a múltra, hanem a jövőre vetítjük. Elvágyódás térben, ami az egzotikus természet, a távolság vagy a megközelíthetlenség miatt képzeletünkben megszépülő vidék élménye. Földrajzi értelemben az a hely, ahol ezen eszményi állapotok megvalósulhatnak, és amely a képzeletben egy távoli, elszigetelt, a be nem avatottak számára elzárt térben található. Lehet ez egy sziget, az őserdők mélye, egy ember szeme elől elzárt völgy, hegycsúcs, vagy éppenséggel tengerfenék, sőt akár a végtelen univerzum egy távoli bolygója. Nyugati kultúránkban Amerika felfedezése a valóságban is közelebb hozott ilyen helyeket, kialakult a földrajzilag is behatárolható térben elhelyezett Eldorado-mítosz. Az utópisztikus hely keresése, elérése pedig (akárcsak az említett Eldorado esetében is) kalandos, fantasztikus elemeket sem nélkülöző hosszú vándorlást, bolyongást jelent. Don Quijote nagy vállalkozása is erre az eszményre épül: képzelete térben és időben egy tökéletes állam tökéletes emberi közösségébe vezet. A hosszú beszéd, melyet az ámultan hallgató kecskepásztorok-

¹⁴ Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, 249.

nak tartott, a „boldog idők és szerencsés századok” (I, 11, 123) igazságban, egyenlőségben és bőségben élő emberi társadalom víziója. A regény ironiája viszont nem hagy kétséget: ennyi jószág nem fér el a 16–17. század spanyol valóságában. A vállalkozás kimenetelét ismerjük. De azt is tudjuk, hogy az utópiák teszik elviselhetővé a hétköznapi valóságot. Ezért nem is véletlen, hogy nagy társadalmi, politikai és gazdasági válságok idején keletkeznek leggyakrabban, a jelen valóságával szembeállított eszmények diktálják. „Míg most, e mi gyűlöletre méltó századainkban [...]” (I, 11, 124) – ezzel a fordulattal zárja lovagunk is „ezt a fölösleges elmefuttatást” (I, 11, 125), mikor a kóbor lovagrend feltámasztásának szükségességére emlékezteti hallgatóságát. Ezzel a szembeállítással Don Quijote (is) az utópisztikus gondolkodásmód egyik alapvető korlátjába ütközik, és így ez az utópia is saját jelenkorának foglya marad.¹⁵ Talán ez hősünk legnagyobb önmetaforája.

Don Quijote a világ legnagyobb „szigetét” keresi, de nem létező szigetet. Mint ahogy nem létezik a Sancho Panzának ígért sziget sem. A kecskepásztorok, akik „kábulan és álmélkodva hallgatták” (I, 11, 125), úgy tűnik, mégis megértették, akárcsak Sancho, akinek képzeletében fokozatosan valósággá válik ez a „fölösleges elmefuttatás” (uo.), és felépíti a maga kis Barataria szigetét saját képére és hasonlatosságára. Valójában, az elbeszélő állításával ellentétben, mely szerint lovagunk e beszédtől „bízvást megkímélhette volna magát” (uo.), hatásos volt, a pásztorok tanúságát adják, hogy megértették.

Hogy kegyelmed, kóbor lovag úr, még inkább meggyőződhessek, mily szíves örömmel fogadtuk: mulattatására és felvidítésára még azt is megtesszük, hogy egyik társunkat, akinek már itt kell lennie, megdanoltatjuk. Igen eszes, de nagyon szerelmes fickó, még írni és olvasni is tud, s úgy hegedül, hogy többet már kívánni se lehet. (I, 11, 125)

Nem is meglepő a pásztorok viselkedése, hisz jelenlétük és vendégszeretetük az utópiákkal rokon ősi Árkádia-mítoszt idézi. A pásztori idill Don Quijote számára is egy másik lehetőség a valóságból való menekülésre: élete végén a pásztorok irigyelt világáról álmodozik, nem is beszélve azokról a pillanatokról, mikor a balsors legnagyobb csapásai közepette a nyugodt falusi élet szépségeiről elmélkednek úr és szolgája. Ezen momentumra utal a paradikum párhuzam a marék makk, melyről a lovagnak az aranykor jutott eszébe, és a két tucat szép kövér makk között, amit a hercegné levelében kér „barátnőjétől”, Teresa Panzától. (II, 50)

Utópisztikus térként jelenik meg Barataria szigete is, az ígéret földje, ahol betelejesedik Sancho „quijotizációja”: ez is olyan képzelt sziget, mint a gazdájáé; itt igazi Don Quijoteként küzd, hogy felépítse a megálmodott tökéletes államot. Ugyanazzal a szent elhatározással járja be birodalmát, amellyel gazdája is útra

¹⁵ Az utópiákról, illetve utópisztikus irodalomról vö. KUCZKA Péter–SZERDAHELYI István szócikkeit és bibliográfiáját, in *Világirodalmi Lexikon*, 16. kötet, Bp., Akadémiai, 1994, 252–265.

kelt, hogy megvédje a hajadonokat, oltalmazza az özvegyeket és árvákat, segítse a rászorulókat. Sancho szigete a gazdája által megálmodott édeni állapot, az aranykor parodizált megfelelője. A kérdésekben, melyeket kormányzóként meg kell oldania, felsejlik az a világ, amelyben az ember a természettel harmóniában, barátságban, egyetértésben, békességben él. A bőség, amelyről Don Quijote beszél („hogy az ember rendesen megszerezhesse táplálékát, mást se tett, csak kezét nyújtotta ki” I, 11, 123), ellentétes azzal a gyakori, bohózatba illő asztali jelenettel, amelyet a „kormányzónak” hivatala idején el kell szenvednie. Karneváli helyzet: ideiglenesen zárójelbe kerül a világ normális menete, az együgyű, falánk szolga kormányzó lesz. Felfordult világ, amit a hercegi palotában is látunk: Don Quijote és Sancho Panza igazi lovagként és kormányzóként él, míg környezetükben mindenki hazudik, színlel, tréfákon töri a fejét. A kormányzó szolgálatában állók ugyanúgy bánnak „urukkal”, ahogy a világ bánik Don Quijotéval: egy bolond, aki olykor józan, máskor egy józan, aki néha örült. Sancho kormányzósága legalább akkora esztelenség, mint Don Quijote kóbor lovagi küldetése, így ez a kormányzóság ugyanazon költői igazság tükörképe, egyfajta retroprospektív *mise en abyme*, a lovag vállalkozásának sűrített, parodikus tükörképe; torz tükörképe annak az útnak, amit gazdájával megtesz. A fegyverhordozó kijózanodása, mikor elhagyja szigetét, előrevetíti gazdája elméjének gyógyulását („Don Quijote de la Mancha voltam, s most [...] a jó Alonso Quijano vagyok.” II, 74, 740). Figyelemre méltó az előkészületek egy fontos mozzanata: „milyen tanácsokat adott Don Quijote a fegyverhordozójának, mielőtt Sancho átvette a sziget kormányzóságát”. (II, 42, 424) A lovag igazi bölcs politikai tanácsadóként okítja szolgáját. Intelmeiből egy „fedelmi tükör” körvonalai rajzolódnak ki: bár ez a műfaj eredetileg távol állt az utópiák eszményeitől, alapjaiban befogadhat utópisztikus ideákat. Itt (is) felcserélődnek a szerepek: Don Quijote viselkedik úgy, mint józan fegyverhordozója és Sancho emlékeztet monomániás gazdájára, akit teljesen megszedít küldetésének illúziója.

Emlékeztessünk a lovag és fegyverhordozója „kalandjainak” más párhuzamai-ra is. Sancho alaptermészetétől éppoly idegen körülmények között indul kormányzói hivatását ellátni, mint tette azt gazdája, mikor kóbor lovagságra adta fejét („elutazott nagy kísérettel; olyan szabású volt a ruhája, amilyent a tudósok hordanak, fölötte barna, vízálló szőrszövetből való, bő köpönyeget viselt, hasonló süveggel. Öszvér hátán ült, rövid kengyelszíjjal; nyomban utána pedig, a herceg parancsolatára, a sűrke lépdelt, számárra való újonatú selyemszerszámmal” II, 44, 441). A kormányzás disztópikus mozzanatai ugyanazon végkifejlet felé mutatnak, mint gazdájáé: mindketten „meggyógyulnak”, rádöbbennek, hogy hamis illúzió áldozatai lettek. Mintha a gazda szolgáján keresztül szeretné próbára tenni nagy utópiájának megvalósíthatóságát: „tudja”, hogy az övé csak a képzeletben, az álomban létezik (mint a Montesinos barlangban átélt látomás), de szolgálja képes lesz valóra váltani eszményeit. A bölcs tanácsok, melyekkel ellátja fegyverhordozóját, az aranykorról tartott beszédének gyakorlatra váltott alaptézisei. Ugyanakkor meglepő elem, hogy a kormányzót meg sem látogatja szigetén (talán azért, hogy ne is kelljen szembesülnie e valósággal). Fontos jel lehet a kijózanodás

felé vezető úton az a titokzatos mondat, melyet Don Quijote sűg fegyverhordozójának, mikor a fantasztikus repülés, a „Clavileño-kaland” után emennek igencsak meglódul a fantáziája, mondván: Sancho elbeszélése vagy hazugság, vagy álom („Csak annyit mondok, Sancho, ha azt akarod, hogy elhiggyék, amit az égből látál, azt kívánom, hogy te is elhidd, amit én láttam a Montesinos barlangban.” II, 41, 423). Még nyilvánvalóbb az a kettősség, ahogyan Don Quijote értelmezi a két „alászállást”, a sajátját a Montesinos barlangba és fegyverhordozóját egy üregbe. Mindaz, amit a barlangban álomban lát, számára valóság, ám amikor meghallja fegyverhordozója kétségbeesett kiáltását az üreg mélyéből, „rémülete is növekedett: az ötlött eszébe, hátha Sancho Panza meghalt, a lelkét meg itt pányválták ki büntetésből” (II, 55, 567). Ezért célszerű külön is megvizsgálni ez a mitikus-szimbolikus teret, a barlangot, és kapcsolatát a „Clavileño-kalanggal”, a fenn és lenn, az emelkedés és az alászállás oppozícióját. Kiténtetett jel a két „alászállás” közötti ellentét. Don Quijote leereszkedik Montesinos barlangjába, és számára valóságként jelenik meg az a világ, amit önmaga teremtett, igazolva látja küldetését; a dantei élmény igazi beavatási rítus lesz. Sancho viszont tragikus balesetként éli meg saját „alászállását”: „szamarastul egy mély és koromsötét üregbe esett” (II, 55, 562). Ő is önmagára talál itt, de a felismerés tragikus élménye mondatja vele: „Jaj, nekem, szerencsétlennek, milyen vége lett bolondságaimnak és képzelődéseimnek! Ha majd az ég úgy akarja, hogy valaha megtaláljanak, itt látják majd a csontjaimat lerágva, fehéren, hústalanul, és velük együtt a kedves szürkém csontjait is.” (II, 55, 563) Ami a lovag számára igazi *locus amoenus*, az a fegyverhordozónak *locus horridus*. A két hely közötti különbség metaforikusan is kiemeli az ellentétet: A lovag barlangjának bejárata dantei képet idéz, érintetlen természeti környezetben, és hősünk, akárcsak egyéb kalandjaiban, itt is „fegyvert rántott hát, s vágta-kaszabolta a barlang szájára előtt a bokrokat [...]” (II, 22, 234), míg Sancho „barlangja” „ott tátongott néhány nagyon régi épület között” (II, 55, 562).

Sziget és barlang – különösen a barlang-remetelak¹⁶ – között általában is szoros szemantikai kapcsolat van: mindkét hely szimbolikája az elszigetelődést, a világtól való elvonulást, a biztonság érzetét idézi. Ugyanakkor rejtélyekkel teli, ismeretlen, egzotikus terek. Sancho persze nem így éli meg, számára az egzotikum helyett a sziget is csak a földhözragadt szükségleteire redukált világ, és Montesinos barlangja is a sötétség, a túlvilági borzalom képe; ez a halál közeli érzés ismétlődik meg a maga eleven valóságában, mikor az üregbe esik. Ezt a képzetet igazolja Don Quijote ijedelmé is, amikor Sancho kiáltásait hallva „rémülete is növekedett: az ötlött eszébe, hátha Sancho Panza meghalt, a lelkét meg itt pányválták ki büntetésből” (II, 55, 567). A Montesinos-kaland másik dimenziója is figyelmet érdemel, nevezetesen, hogy kapcsolatot idéz az utópiák és a túlvilág-irodalom között.

¹⁶ Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *i. m.*, 307–309 részletesen elemzi a barlang-remetelak funkcióját a *locus amoenus* kontextusában, különös tekintettel Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* című regényére.

Kezdetleges világképek a két mítosz között kapcsolatot teremtenek: a halottak és az istenségek birodalma a földön található, törvényeik pedig az élők világának utópikus vagy disztópikus viszonyait tükrözik.¹⁷ Így a Búsképű lovag túlvilági kalandja is számos, a világirodalomban ismert hős- és barlangtörténetre reflektál.

Ezért a regény egyik ontológiai tengelye a II. részben, a Montesinos-barlang-jelenetben található. Az első nagy átváltozás (a kóbor lovaggá válás) után próbatételek sora következik. A szakrális beavatás, a léleknek áttemelése az ideák világába, a regényhősök idealizált világába, a Montesinos barlangban történik.

A barlang archetipikus kép: az evilági és az alvilági erők találkozásának helye. A kultúrhősök – akik istenimitációt hajtanak végre – egy barlangba, az alvilágba szállnak le, s onnan térnek vissza, mintha meghaltak s feltámadtak volna. De feltámadásuk egy új létezés kezdete, s a pokolból visszatérés egy új lélek születését is jelenti. Természetesen a pokol a beavatási szertartások jellegzetes misztikus helyszíne is: a közösség egy tagja elszakad a többiektől, a barlangba megy (olykor szörny hasába), s a próbatételeket kiállva a közösség egyenrangú tagjává válik. A barlang Don Quijote számára szakrális hely. Azért, hogy átléphessen az önmaga konstituálta világba, meg kell küzdenie saját barlangjával, s ezáltal „beírhatja” magát a nagy lovagregényhősök panteonjába. A lovagregények fiktív világába belépni annyit jelent, mint realizálni az ideák, a látomások világát.

Don Quijote első mondatai a barlangban szerzett élményeiről Platón ideatanát alludálják: Platón szerint a képzett ember már tudja, hogy a természeti világ dolgai nem valódi létezők, hanem hasonmások csupán, azoknak az ideáknak a hasonmásai, amelyekkel gondolatilag foglalkozni az ember legnemesebb feladata. Nem a létezők a lényegiek, hanem a barlang falán megjelenő árnyuk.¹⁸ Az elmés Don Quijote is ezt a felismerést ismétli meg: „Isten bocsássa meg, kedves barátaim – mondta azután –, hogy kiragadtatok abból a gyönyörű, kedves életből s látományból; ember szebbet nem látott s nem élvezett még sohasem. Valóban csak most érzem igazán, hogy csak mulandó árny és álom e világ minden boldogsága, s úgy hervad el, mint a mező minden virága.” (II, 22, 235)

Ezután a filozófiai alapvetés után egy beavatástörténet következik, melynek célja egy sajátos önmitológia megteremtése, s ezáltal bekerülni az ideálok világába. Maga Don Quijote magyarázza alvilági utazását ekként:

Tudd meg, hogy ím itt előttem [...] ama nagy lovag áll, akiről a bölcs Merlín annyi fontos dolgot profétált, az a Don Quijote de la Mancha, aki a múlt századokénál is hatalmasabban támasztotta fel halottaiból a jelenkorban már-már feledésbe merült kóbor lovagrendet, s közbenjárásával és segítségével meglehet, hogy mi is feloldódunk varázsunk bilincsei alól, mert a sors nagy emberek számára tartogatja a nagyszerű hősteteket. (II, 23, 242)

¹⁷ KUCZKA-SZERDAHELYI, *i. m.*, 254.

¹⁸ PLATÓN, *Allam*, VII. könyv.

A beavatástörténet „megírásához” két pretextust működtet Don Quijote: Dante *Isteni színjátékát*, amely maga is értelmezhető egy – a metafizikai világ titkaiba való – beavatástörténetként; illetve egy középkori lovagmítoszt. Talán érdemes elgondolkodni, hogy a középkor számos lovagjának történetéből itt miért éppen Durandarte lovag története hangzik fel. E két történet összefonódását több indokkal lehet magyarázni. Az egyik ok lehet az, hogy az *Isteni színjáték* szerzőjének eredeti neve: Durante. Egy szótaggal kevesebb, mint a mitikus hőséé. A két szó (Durandarte-Durante) alaki, hangzásbeli hasonlóságaik alapján felidézi egymást. Illetve mindkét hőssel szupplementáris viszonyba akar kerülni a lovag, azaz a helyükre „pályázik”, be akarja helyettesíteni magát.

Dante beavatástörténete végén is egy új ember születik, egy új lélek, mely megismerhette azt a titkot – az Isten és az ember titkát –, amit halandó nem ismerhet meg. Cervantes hőse metafizikai instancia híján nem az istenek titkát akarja feltörni, egy másik világ kapuját sokkal inkább: a lovagregényekét, s ezzel egy másik létforma határait is. A lovagregények szereplőjévé válva új életre, lélekre, autentikusabb identitásra tehet szert. Mivel a lélek, a szellem csak rituális szertartásokban változhat át, Don Quijote egy ilyen rituális szertartást szervez. A homeopatikus mágiák, boszorkányságok világához¹⁹ folyamodik: a lehető legtöbb helyen strukturális és szemantikai párhuzamot keres az *Isteni színjátékkal*. Ezáltal a hasonlóságok alapján megidézhető a transzcendens erők, kapcsolatba lehet kerülni a túlvilággal.

Az első lépésként meg kell találni a lejáratot – egy erdő közepén – az alvilágba. Ez maga a legendásan csodás Montesinos barlang. Majd szükség van egy kalauzra, de nem akármilyenre: egy szenvedélyes lovagregény-olvasóra, aki a humanista kultúra szerint a könyvek világában él, míg a kóbor lovag – ezt ironizálva – megéli a kalandokat. Don Quijote kalauza travesztált Vergilius-allúzió: három könyvet akar írni (igaz, eddig még egyiket sem írja): a Jelmezeokról, „Metamorphoszeosz vagy spanyol Ovidius” (II, 23, 230) és „Toldalék Vergilius Polidorushoz” (uo.) címmel. Vergilius szerepét a narrátor át is alakítja: a magyarázatok szóval teremtés gesztusát Don Quijote nem adja át, így úgy is tűnhet, mintha a lovag kalauzolná a spanyol Ovidius-Vergiliust. Másrészt: a licenciátus unokaöccse nem száll le a barlangba. De Don Quijote számára nem az újrajátszás a metamorfózis feltétele, hanem a hasonlóság következtében létrejövő mágikus erő. A barlang bejáratának elengedhetetlen mozzanata a nyughatatlan, szabadulni akaró lelkek allegóriái: a madarak, denevérek. Charón szerepét Montesinos, az agg bölcs veszi át, akit az Isten az alvilág őrének tett meg. Montesinos összetett figura: Charón és Vergilius egyesített mása, hiszen az alvilági utazás magyarázatát ő adja az „utazónak”. A következő fontos hasonlósági gesztus, a lelkekkel történő párbeszéd: Dante a testet öltött lelkekkel tud beszélni, akik ismerik a múltat és a jövőt, de nem ismerik a

¹⁹ James Frazer *Aranyág* című munkájában nevezi a hasonlósági kapcsolatokon nyugvó mágiákat homeopatikusaknak.

jelent. Don Quijote el sem tudja képzelni, hogy az alvilágban – koporsó nélkül – tetestetlenül kószáljanak a lelkek. Ő egy koporsó tetején fekvő, hús-vér halottal találkozik:

[...] egy igen művészien faragott márványkoporsó állt, rajta egy egész hosszában kinyújtóztatott lovagot láttam, de nem volt sem ércből, sem márványból vagy jáspisból faragva, mint más koporsókon szokás, hanem valóságos csontból és húsból való. Jobb kezét (úgy láttam, jó szőrös és izmos, ami mutatja, hogy igen erős lehet) a szíve oldalára fektette, s még mielőtt akármit is kérdeztem volna [...]” (II, 23, 239)

Természetesen az *Isteni színjáték*hoz hasonlóan Don Quijote alvilági utazása is több elemből épül fel: Ruidera asszonyág lányainak, unokahúgainak sírása a Danaidák szenvedéstörténetét evokálja stb.

De Don Quijote barlangja csodálatosabb Dante pokoljárásánál is. Sancho szerint ura „alig egy órája” (II, 23, 245) ereszkedett le a barlangba, s már kint is van, Don Quijote azonban azt állítja, utazása három napig tartott: „[...] ott ért az est, a reggel és ott virradtam meg, s újra ott ért az este, háromszor egymás után, úgyhogy az én számításom szerint nekem három napot kellett eltöltenem ama távoli s szemünk elől rejtett tájakon” (II, 23, 245). A mi számításunk szerint azonban akkor az elmés hidalgó barlangja nemcsak a pokol metaforája, hanem az egész metafizikai teljességé. Dante túlvilági utazása három napig tartott, három nap kellett a három túlvilági hely megismeréséhez. Így a Montesinos barlang szintézise a dantei Pokolnak, Purgatóriumnak és Paradicsomnak. Ezért lehetséges, hogy Don Quijote a barlangban találkozott Dulcineával, éppúgy, ahogy Dante találkozott a Paradicsomban idealizált szerelmével, Beatricével.²⁰ Don Quijote összesűrített időt, metafizikai teret ebben a jelenetben. Ez a jelenet az a szakrális „nyílás”: ahol a lélek átlép egy másik világba, s ahol – újjászületve – vissza is tér oda.

Az „alászállás” inverz térbeli megfelelője az emelkedés, ily módon a Clavileño-epizód mindkét szereplő dantei kalandjának antitípusa. Ebben az eseményben is jelen van az utópiák egyik központi motívuma, a távoli terek utáni vágyódás. Bár e fantasztikus utazást eredetileg nem az elvágyódás motiválja, hanem „a szolgálatra kész lélek” (II, 40, 403), a hétköznapi közegtől való elszakadás, a bolygón túli szférákba emelkedés euforikus élményt jelent mindkettejüknek. És ezúttal felcserélődnek a szerepek: Sancho Panza sokkal inkább hisz abban, hogy valóban repülnek. Sőt a kaland végén, a fegyverhordozó fantazmagóriáit hallva, maga Don Quijote fogalmazza meg kétségeit: „Sancho elbeszélése vagy hazugság, vagy álmom.” (II, 41, 422) Sancho szabadjárá engedett képzeletvilágában a gyermekkor elevenedik meg, naiv nosztalgiaja kapcsolatot teremt az égitestek és gyermekkora

²⁰ Ez a párhuzam azonban úgy tűnik, Don Quijotének is erős túlzás, egy parasztlány – még ha eszményített alak is, sőt, maga az idea, hisz nem létező személy, csak a fogalom maga létezik (platóni értelemben) – nem élhet pénzszüke nélkül, s a lovag Dulcineája kölcsönkér hat reált.

között. „[...] nemhiába voltam gyermekkoromban odahaza magam is libapásztor, annyira szeretem az ilyen aprójóságot, most is megkívántam, hogy kissé megsimogassam őket, talán a szívem is megszakadt volna, ha nem tehetem. Kapom hát magamat, s mit teszek? Nem szólok én egy kukkot se senkinek, még a gazdámnak se, hanem nagy csöndesen, csakúgy loppal lecsúszonek a Clavileñóról, odamegyek a Fiastyúkhhoz, össze- meg összetapogatom anyástul, fiastul, valamennyi olyan, mint a violavirágszál; kimulattam velük magamat vagy három fertályóráig, s ez alatt a Clavileño egy lépést se tett, de még csak meg se moccant.” (II, 41, 422) Nosztalgia, emlékezet: szakralizált idő, elveszett paradicsom, az abszolút jelenként megélt gyermekkor, háttérként a teljes békét jelentő falusi idill – mindezek olyan emlékek, amelyeket Sancho számtalanszor megidéző megpróbáltatásai közepette. Az időbeli távolság minden korlátja feloldódik, az utópisztikus látomás egy valószerű, de megszipített múltba téved. Gazdájával ellentétben, aki csak a képzeletében létező, maga által konstruált világba tér vissza. De tudjuk, hogy a regény szövegvilágában az ilyen párhuzamok és inverziók is a paródia eszközei.

Összegezve: láthatjuk, hogy a korát megelőző szerző „szellemi gyermeke” (*hijo del entendimeinto*, I, 1, 9) többszörös nézőpontból is megjeleníti a természeti környezetet és benne a tájat. Bár a műfaj ehhez nem az ideális keret, a kanonok szavaival vallhatjuk, aki „ha pálcát tört is az effajta művek fölött, egy jót mégis talál bennük, nevezetesen, hogy a szép tehetségnek alkalmat szolgáltatnak a maga ki-tüntetésére, mert igen tág és széles tér nyílik bennük, ahol semmi sem akadályozza szabad futtában a tollat” (I, 47, 652).

GÖNCZY MONIKA

„[...] tán nem lesz minden érdek és érdem nélkül,
ha tudniillik méltónak találtatik a' hazafiúsításra.”

A magyar *Don Quijote*-jelenség néhány aspektusa
a 19. század második felében¹

Noha a „klasszikus magyar irodalom”-értésben már régóta jelen van a *Don Quijote* mint a hatástörténet egyik megkerülhetetlen alapszövege, s a korszak alkotásairól írt egy-egy olvasat különböző mélységben vizsgálta is e textus jelenlétét, valamint az utóbbi évtizedben több tanulmány² is ráirányította a figyelmet a *Don Quijote*-jelenség megkerülhetetlenségére, még nem történt kísérlet arra, hogy átfogó tanulmány térképezze fel a regény szerepét, helyét, transztextuális vonatkozásait a 19. századi magyar irodalomban,³ illetve irodalmi tudatban.

Rendkívül jelentős a *Don Quijote* recepciótörténetét 1853-ig felvázoló Kiss Tamás Zoltánnak azon észrevétele, hogy mielőtt értelmeznénk a magyar írók műveiben tetten érhető intertextusokat, rekonstruálnunk kell a kérdésfeltevések horizontját, melyeken keresztül a korabeli magyar befogadók közelítenek a Cervantes-opushoz,⁴ továbbá, hogy kezdetben elsősorban a különböző európai

¹ Jelen tanulmány készülő doktori disszertációm (*Intertextuális szövegszerző eljárások a 19. század második felének magyar irodalmában*) egyik fejezetének egy részét képezi.

² Vö. Tamás Zoltán KISS, *Oculto en el canon. Aspectos de la relación del Quijote en Hungría hasta 1853*, in *Hommages à Kulin Katalin. Tanulmányok és műfordítások*, szerk. HALÁSZ Katalin, Bp., Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 1997, 87–97; Monika GÖNCZY, *Anotaciones a la historia de la recepción del Quijote en Hungría*, in *Cervantes y la narrativa moderna*, red. László SCHOLZ, László VASAS, Debrecen, Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, 2001, 213–221; Gabriella KISS, *Tentativa de renovar el género en la literatura húngara a mediados del siglo diecinueve, o Don Toldi*, in *Cervantes y la narrativa moderna... i. m.*, 222–231; Eszter LUKÁCS, *Tópicos cervantinos en la novela de Géza Gárdonyi titulada Az öreg tekintetes*, in *Cervantes y la narrativa moderna... i. m.*, 232–241; Marianna RÁKOSI, *Las ediciones húngaras del Quijote*, in *Acta Hispanica*, tomus X, Szeged, 2005, 7–21; Tamás Zoltán KISS, *El Quijote y los criterios de una Kulturnation: la novela cervantina en el discurso político-cultural húngaro durante la primera mitad del siglo XIX*, in *Acta Hispanica*, tomus X, Szeged, 2005, 23–34.

³ Természetesen itt a tág értelemben vett 19. századi irodalmat értem (az 1772–1905 közötti korszakot).

⁴ „Para interpretar la presencia intertextual de Cervantes en los escritos de los Húngaros hay que reconstruir primero el horizonte de preguntas en el que los magiares se acercaban a la obra cervantina.” Tamás Zoltán KISS, *Oculto en el canon... i. m.*, 88.

irodalmak és irodalmi kánonok határozták meg a magyar olvasó *Don Quijote*-értését, -megítélését,⁵ s hogy szimbolikusan kvázi a kultúrnemzetté válás kritériumai között szerepel a saját nemzeti nyelvű teljes *Don Quijote*.⁶ E szempontok mentén szerzőnk jelesül el is végzi feladatát, s ahol Kiss Tamás Zoltán leteszi a tollat, ott szeretnénk folytatni a vizsgálódást, mert meglátásom szerint a század második fele lesz a magyar irodalomtörténetnek az az időszaka, mikor a *Don Quijote*-szimptóma *Don Quijote*-szindrómává válik.

A 19. század közepén, második felében születnek meg az első *Don Quijote*-fordítások, illetve azok a szépirodalmi művek, amelyeknek „összövege” bizonyíthatóan a Cervantes-mű. A fordítások mint intertextuális alakzatok vizsgálata, a korabeli folyóiratokban megjelenő *Don Quijote*ről szóló írások mint metatextusok értelmezése és az irodalmi alkotások architextuális olvasásmódja olyan kérdésekre adhatnak választ, mint: Miért éppen a 19. század második felében válik a szélesebb magyar olvasóközönség és a kritika számára jelentős művé Cervantes alkotása? Miért épp az 1849–1905 közötti – konszenzus alapján meghatározott – irodalomtörténeti korszakban éri meg a legtöbb rész-, illetve az első teljes fordítást? Miért ekkor kerül először valójában a kritikai-irodalmi diskurzus figyelmébe? Miért „nyer először magyar indigenatust” – mintegy emelkedik be a magyar irodalmi kánonba – az 1848–1949-es eseményeket követő nemzeti trauma idején? Miért válik a 19. század végi nemzetkarakterológia egyik ikonjává *Don Quijote* figurája? Miféle identitásképző modellt nyújthatott a személy, illetve a nemzet számára a „megértett” *Don Quijote*? Miért épp a *Don Quijote* az az irodalmi mű, amely pretextusként jelen van az olyan (válság)szövegek esetében, mint például – a teljesség igénye nélkül gondolok itt elsősorban az alábbi művekre – Székely József *Liliputfalvi Liliputi Tóbiás* (1851), Arany János *A nagyidai cigányok* (1851), *Toldi estéje* (1854), Kemény Zsigmond *Férj és nő* (1851–1852), *Özvegy és leánya* (1855–1857), Gyulai Pál *Egy régi udvarház utolsó gazdája* (1857), Arany László *A délibábok hőse* (1872), Bródy Sándor *Don Quixote kisasszony* (1886), Mikszáth Kálmán *Nemzetes uraimék* (1882–1883), *Beszterce ostroma* (1894), *A gavallérok* (1897), *Az új Zrínyiász* (1898), Csengey Gusztáv *Don Quijote* (1903) és Gárdonyi Géza *Az öreg tekintetes* (1905)? Milyen poétikai és narratológiai eljárásokat örököl a 19. századi magyar epika Cervantestól? Milyen új „(világ)olvasási stratégiát” nyújtanak e 19. század végi szövegek a korabeli és a ma befogadjának?

⁵ „Por la falta de una lectura directa e intuitiva de los textos españoles (en original, claro está), son los cánones críticos y de historia literaria de las diferentes literaturas europeas que influye en los juicios y reflexiones de los lectores húngaros.” *Uo.*

⁶ „La asimilación de la novela al canon nacional es uno de los prerrequisitos de ser un país de progreso. Por otro lado, una buena traducción del texto cervantino es asimismo un fiel indicador del grado de estandarización y de léxico amplio de la lengua literaria que es, al fin y al cabo, un criterio *sine qua non* de la identidad etnocultural de una *Kulturnation*.” Tamás Zoltán Kiss, *El Quijote y... i. m.*, 33.

E kérdések inkább irányjelzések készülő munkámat illetően, jelen keretek között csak némelyikükre, módjával tudok választ adni.⁷ Az alábbiakban elsősorban a 19. század második felének magyar irodalmában kétségtelenül és súlypontosítottan meglévő *Don Quijote*-jelenséget egy interpretált fordítástörténeten, s néhány tipikus *Don Quijote*-értelmezésen keresztül próbálom megközelíteni.

A *Don Quijote* első része kiadásának 400. évfordulójára Rákosi Marianna elkészítette a magyar kiadások feltételezett teljes bibliográfiáját, s egy azokról szóló tanulmányt.⁸ A kiadástörténetet napjainkig feltáró értekezés valóban hiánypótló. Noha a 19. századi fordításokat illetően már korábban saját utakon indultam el,⁹ fenti szerző célkitűzése további inspirációkat nyújtott számomra.¹⁰

Kiss Tamás Zoltán fenn hivatkozott tanulmányaiban pontosan írja le az irodalmi és a kultúrpolitikai diskurzus azon szolamát, amely a *Don Quijote* magyar nyelvű fordításának szükségességét egyre erőteljesebben hirdeti. Efféle várakozások mellett érhető, hogy amikor 1843-ban a Külföldi Regénytár sorozatban megjelenik az első magyar Cervantes-szöveg, *A bőkezű szerető*,¹¹ a fordító, Lukács Móric magyarázkodni kényszerül:

A tisztelt olvasó bocsánatát reméljük, ha életírásában s munkái jellemzésében hosszabbak leszünk, mint mások, e regénytárban megjelent lent egyéb biographiákban. Azt hisszük, hogy ezzel tartozunk azon magas polcznak, melyet Cervantes a világirodalomban elfoglal, tartozunk pedig különösen azért, mivel az itt mutatványul közlött novella, melynek választásában külső körülmények határoztak, magában véve nem szerezhethet az olvasónak kellő fogalmat szerzője írói érdeméről. Remekművét, *Don Quijotet* már csak terjedelme miatt sem lehetett adnunk, mert e gyűjteménynek legalább nyolcz kötete megtelt volna vele. Így tehát a mutatvány hiányait, magának a szerzőnek bővebb ismertetésével hittük pótolandónak e gyűjteményben, hol Cervantesnek, mint a regényirodalom első rendű hősének, kihagyatni vagy csak úgy könnyedén s hanyagul bemutatni nem illett volna.¹²

⁷ *A Don Quijote mint architextus a XIX. század második felének magyar irodalmában* címmel a VI. Hungarológiai Kongresszus kiadványában jelenik meg az az előtanulmány, amely a fenn említett szépirodalmi művek és a *Don Quijote* transztextuális szövegolvasására tesz kísérletet.

⁸ RÁKOSI, *i. m.*

⁹ GÖNCZY, *i. m.*

¹⁰ „Sobre las relaciones literarias húngaro-españolas hasta hoy sabemos poco. Con respecto a las ediciones húngaras del *Quijote* este artículo quisiera terminar o disminuir esta ignorancia. Debido a las fuentes insuficientes, no se puede afirmar casi nunca que conocemos ya todos los datos, pero esta investigación ya podría ser una materia de búsqueda para lo sucesivo.” RÁKOSI, *i. m.*, 20.

¹¹ Miguel de CERVANTES, *A bőkezű szerető*, spanyolból fordította s a bevezetést írta Lukács Móricz, Pest, Hartleben, 1843, 71 (Külföldi Regénytár, 12).

¹² LUKÁCS MÓRICZ *munkái*, összegyűjtötte GYULAI Pál, Bp., Franklin Társulat, 1894, 1. k., 67–68.

Az első magyar fordítást végül 1848-ban nyomtatják Az ifjúság olcsó könyvtára sorozatban. Talán nem véletlen vagy (bátorkodjunk ez időtávlatból azt mondani) nem minden célzás nélkül való, hogy a *Don Quichotte de la Mancha*¹³ című magyar *Don Quijote*-változatot az a Karády Ignác fordítja le, aki ez idő tájt épp a Kossuth-gyerekek nevelője, azé a kultikus figuráé, aki jó néhány kortársa szemében már ekkor is „csak” a „nagy álmodó”. Karády a francia Florian-féle rövidített kiadványt¹⁴ vette alapul, s a nagyobbacska gyermekeket célozta meg mint olvasóközönséget.

Noha a korabeli publikum mintegy tudomást sem vett az első magyar *Don Quijote*-változatról¹⁵ – tegyük hozzá, valószínűleg egészen az újabb kiadásokig¹⁶ –, az intertextuális olvasásmódot választó 21. századi befogadónak azért válik fontossá e kiadás, mert a francia utáni rövidített változat megőrzi *A borbély története*¹⁷ részt, amely értelmezésemben mise en abyme-ként működik a *Don Quijote*-ban, s olyan poétikai, narratológiai eljárásokat alkalmaz, amelyek modellként szolgálnak majd elsősorban Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényének.

A Magyarországon is ismert, „közkezen forgó” Florian-féle francia nyelvű fordítás magyar változatát némi módosítással (Sancho szólásmondásai esetében a német fordítást is használta bevállása szerint) készíti el Horváth György kecskeméti mérnök. Kétkötetes könyvének¹⁸ első része 1850-ben, a második 1853-ban született meg. Utószóról sem feledkeznek meg Florian után, mely magyarázatul szolgál arra, hogy miért lett az első rész 50, a második 55 fejezetre rövidítve.

Horváth saját fordításához írt rövid előszava is azt látszik megerősíteni, hogy – habár közvetítő nyelveken keresztül – már jó ideje jelen volt a *Don Quijote* a magyar recepcióban. („Jelen mű nem új, sőt ismeretes tünemény az olvasó világ-

¹³ *Don Quichotte de la Manche*. Nagyobb gyermekek számára átdolgozott munka után mulatságos olvasmányul fordította Karády Ignác, Pesten, 1848, Heckenast Gusztáv tulajdona, 244.

¹⁴ *Don Quichotte de la Manche*, Traduit de l'espagnol par FLORIAN, 3 tomes (12-r. 205 és 2; 212; 199 l.), Pest, 1829, Chez C. A. Hartleben.

¹⁵ „Esta refundición apareció en 1848, pero no llamaba la atención del público por acontecimientos históricos.” RÁKOSI Marianna, *i. m.*, 10.

¹⁶ A Petrik-féle *Magyar Könyvészet* szerint létezik a Karády-fordításnak egy 1852-es (Új kiadás, egy képpel [12-r. III és 243 l.], Pest, 1852, 48 p.), továbbá 1864-es változata (*Don Quixotte de la Mancha*. Nagyobb gyermekek számára ford. Karády Ignác [12r. 243 l.], Pest, 1864, Heckenast G.). Továbbá a fordító Karády nevének feltüntetése nélkül 1870-ben is kiadták újra: *Don Quichote kalandjai*, 1870, Heckenast (e példány az Országos Széchényi Könyvtárban fellelhető, kérdés, hogy ezt a példányt vette-e fel Petrik Géza retrospektív bibliográfiájába 1871-es évszámmal: *Don Quichott kalandjai*. Az ifjúság számára [8r.], Pest, 1871, Heckenast G.)

¹⁷ *Don Quichotte de la Manche... i. m.*, 113–118.

¹⁸ *Don Quijotte. A' híres manchai lovag*. Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította Horváth György, Kecskemét, I–II. rész, 1850, 1853; Szilády Károly kiadása.

ban [...]”¹⁹ Ám, csak „most nyer először magyar indigenatust: – állítja Horváth, majd hozzát teszi – tán nem lesz minden érdek és érdem nélkül, ha tudniillik méltónak találhatik a’ hazafiúsításra”.²⁰ Rendkívül fontosnak tartom Horváth ezen felismerését, illetve igényét, hisz egyértelműen jelzi számunkra azt a pillanatot, amelyben a Cervantes-szöveg idegensége végérvényesen szűnni kezd. A fenti idézetből emeljünk ki két szót: az egyik a *hazafiúsítás*, mely sensus litteralis fordításként, sensus allegoricus pedig olyan beavatási rítusként érthető, amely végre méltó műként immár végérvényesen a magyar nyelvi közösségbe, mintegy a magyar irodalmi kánonba emeli be a *Don Quijotét*; a másik a jog nyelvéből vett terminus technicus: indigenatust kap, azaz az 1848 előtti törvények értelmében bizonyos érdemekért kitüntetésképpen adományozott nemesi címet (később tágabb értelemben véve mintegy állampolgárságot, polgárjogot).

El kell ismernünk, nem szerénytelen vállalkozás egy magát műkedvelőként identifikáló fordítótól,²¹ hogy egy spanyol hidalgót magyar nemesi címmel ruházzon fel. Előszavának zárómondatában Horváth abbéli reményét fejezi ki, hogy készen áll a magyar olvasóközönség a be/elfogadásra:

E’ tekintetben nagy reményünk van, hogy Don Quichotte’ új hazája nem leend túl szigorú, sőt számot vetve ön magával, nem fog visszaútasítani egy olly hírhedett vitézségű erős bajnokot, mint a’ minő Don Quichotte a’ manchai.²²

Fordítása első részének *Hölgyfutár*-beli beharangozása mintegy válaszként azt erősíti, hogy a magyar befogadók közössége, akiknek ez idő tájt valóban számot kellett vetniük létállapotukkal, identitásukkal, készen állnak a *Don Quijote* felkínálta vigaszra, értelemadásra:

Don Quijote a nagyhírű lovag, ki oly kedélyesen harcolt a szélmalomokkal, mintha csak most élne közöttünk [...], magyar fordításban megjelent Kecskeméten Szilády költségen négy képpel, s minden könyvtárban kapható egy huszason. E mulattató olvasmány most igen jókor jött.²³ (Kiemelés tőlem, G. M.)

A *Magyarország és a Nagy Világ* című lap 1870-től kezdi közzétenni Gustave Doré, francia festő művészi rajzainak néhány darabját, melyek a *Don Quijote* il-

¹⁹ HORVÁTH György, *Előszó*, in *Don Quijote. A’ híres manchai lovag*. Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította Horváth György, Kecskemét, I. rész, 1850, [IV].

²⁰ *Uo.*

²¹ Az *Előszó*ban jegyzi meg, hogy a munka francia fordítási gyakorlatnak indult, majd szórakozásnak, végül kényszerből unaloműzéseként fejezte be, valószínűsíthető, hogy az 1848–1849-es események alakították úgy, hogy „körülményei miatt nagyon reáért”. (*Uo.*, [III].)

²² *Uo.*, [IV].

²³ In *Hölgyfutár*, 1850. júl. 6.

lusztrációjaként készültek. A k-s. álnevű szerző *Don Quichotte szélmalombarcza*²⁴ címmel röviden arról tudósítja az olvasókat, hogy készülõben van egy magyar *Don Quijote*, ám annak kiadása igen sokba kerül, ezért a kiadó mecénásokat, előfizetőket keres:

Kiküldjük a manchai lovagot Doré generális felszerelésében, hogy hódítson a magyar közönség körében pártolókat azon eszmének, mely mellett a napi sajtó már melegen nyilatkozott. E lapok kiadói ugyanis a Kisfaludy-társaság s a magyar akadémia ajánlása mellett a Don Quihote-ot szándékozik kiadni Doré összes rajzaival és e czélból aláírási íveket fognak kibocsátani. A kiadás költségei oly magasra rugnak, hogy a közönségnek csak tömeges pártolása teendi lehetőségessé az eszme kivitelét. Im, ily küldetésben lép ma a manchai lovag önök elé. Reméljük, hogy hódítani fog.²⁵

A kiadás szükségessége melletti argumentáció mintha a 19. század elején megfogalmazott kultúrnemzet-kritérium variánsát hangoztatná:

Don Quichote de la Mancha, az „éleselméjű lovagot” van szerencsénk ezuttal Doré Gusztáv művészi rajzában a magyar olvasóközönségnek bemutatni, ki őt, fájdalom, csak híréből ismer, miután magyar Don Quichote mindez ideig nem létezik. [...]

De ha felkelvén, tapasztalná [mármint Cervantes - G. M.], hogy míg Európa minden műveltebb nemzete átülteté irodalmába halhatatlan művét, csak egy, lovagiasságban a spanyollal rokon nép, melynek körében pedig annyi a szélmalom-harcz, s politikai életében annyi a Don Quichotismus, csak mi magyarok nem tettük ezt: Miguel Cervantes de Saavedra, a csonka bajnok, bizonyára felőlünk nem a legjobb véleménynyel szállana vissza százados sírjába.²⁶

Úgy tűnik, hogy k-s. az elhangzottak szerint nem ismeri sem a Karády, sem a sokkal teljesebb Horváth-féle fordítást (pedig mint fennebb láttuk, 1870-ig a Karády-félét többször is kiadták, a Horváth-féle meg állítólag minden könyvárúsnál kapható volt). Ha ez valóban így van, akkor több mint érdekes, hogy egy olyasfajta érveléssel, ami mintegy négy évtized távlatában Szekrényesy szavait visszhangozza,²⁷ ugyanarra a következtetésre jut, mint Horváth, azaz a *Don Quijote* szövege immár annyira megfelel a korabeli magyar olvasók elváráshorizontjának, hogy halaszthatatlan annak magyar nyelvű újratertése. Sőt, nem

²⁴ k. s., *Don Quichotte szélmalombarcza*, in Magyarország és a Nagy Világ, 1870/12, 118.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

²⁷ „holott Cervantes regénye az ó és új világ minden nemzeteinél elterjedt, s a mai napig közmagasztalás tárgya. A magyart kivéve, nincs irodalmi műveltségű nyelv, melyre az lefordítva nem volna, s nincs bármely csekély literariai ismeretekkel bíró ember, ki azt legalább híreről nem ismeré.” SZEKRÉNYESY, *Cervantes*, in Társalkodó, I, 1832, 410.

csak elodázhatatlan feladat, hanem kötelesség is, hisz az érvelés szerint nagy szégyen, ha épp a magyar, aki nemzetkarakterológiailag, természetesen, a legközelebb áll a spanyol néphez, elmulasztja a honosítást.

Érdeemes megismételni a fordítások melletti érvelések éveit: 1850 és 1870. Nyilván nem véletlen, hogy a 49-es vereség utáni trauma ideje, illetve később, annak kezdete, hogy a kiegyezés eredményei illúzióknak kezdenek látszani, teremti meg azt a létszituációt, amelyben világhosszá, megérthetővé, sajátjává válhat a *Don Quijote*.

Am, még mielőtt azt a látszatot kelteném, hogy egyszerűen történelmi eseményeket hozok azonos nevezőre irodalmi folyamatokkal, arra is felhívnom a figyelmet, hogy a fordítások melletti efféle érvelések a csírákezdeményei az 1870–1890-es években folyó fordításelméleti diskurzusnak. Nem egy tanulmányban találkozunk majd ezen évtizedekben a fordítások kapcsán az indigenatus-eszmével, itt csak egyetlen – a növénynevelés metaforikáját használó – példát hoznék igazolásul:

A nevére méltó műfordításhoz már más követelmények fűződnek. Itt csak az lehet a fő cél, hogy az idegen művet, mint irodalmi terméket, a saját irodalmunk számára megszerezzük, meghódítsuk, *az idegen talajból nemzeti irodalmunk talajába plántáljuk*, hogy így ugyanaz a művelt közönség, mely irodalmunk termékeit figyelemmel kíséri, az ily fordítást is az irodalom integráló elemének, esztétikailag élvezhető műnek tartassa. Tudvalevő ugyanis, hogy az ily fordítások mindig és mindenütt nagy hatással voltak a nemzeti irodalom fejlődésére.²⁸ (Kiemelés tőlem, G. M.)

Visszatérve a Győry-féle magyarításhoz: 1873-ban szintén a *Magyarország és a Nagy Világ* ad hírt a megjelenő műről, s közöl portrét Győry Vilmosról:

Jelenleg Cervantes „Don Quijote”-jának fordításával bizta meg őt a Kisfaludy Társaság, s annak első kötete a legközelebbi hetekben már meg fog jelenni. [...] Az ő értelmezésében a fölvelt költő megmarad egészen annak a mi, mitsem veszítvén tartalmából és emelkedettségéből.²⁹

1873-tól kezdi közzéadni a Kisfaludy Társaság négy kötetben a spanyol eredetiből fordított teljes szöveget³⁰ (ám Doré illusztrációi nélkül), melynek előszavában Győry tömören összefoglalja az eddig fenn elhangzott elvárásokat:

²⁸ CSENGERI János, *A műfordítás megítélésének kérdéséhez*, in Egyetemes Philológiai Közlöny, 1894, 214.

²⁹ In Magyarország és a Nagy Világ, 1873/28, 349.

³⁰ *Az elmés nemes don Quijote de la Mancha*. Irta Miguel de CERVANTES SAAVEDRA. Spanyolból fordította s bevezette GYŐRY Vilmos. Bp., Athenaeum, 1873–1876, I–IV, 461, 436, 437, 496.

A Kisfaludy-Társaság intézkedik arról, hogy e nevezetes mű, mely a felsorolt nevek szerint Európának majd minden nyelvére át van már ültetve, s melyet egyébiránt – habár csak másod kézből – a miénk is birt: magyarul is meglegyen, minden kihagyás vagy önkényes elváltoztatás nélkül, az eredetiből fordítva s szigorúan ahhoz alkalmazkodva.³¹

Így 1876-tól elvileg minden magyarul olvasó számára hozzáférhetővé vált a Cervantes-mű. A Győry Vilmos-féle *Don Quijote* sokak szerint napjainkig az egyik legjobb fordítás, amit valaha is készítettek műfordítóink. Tény, hogy a későbbi modernizáló fordítások is ezt veszik alapul.³²

1875-ben Győry is elkészít egy ifjúsági változatot,³³ s ugyanerre vállalkozik Radó Antal is 1895-ben,³⁴ ez utóbbi változat ad helyet a már 1870-ben beharangozott Doré-illusztrációknak. Radó fordításának sajátos vonása, hogy a mese mint műfaj szövegépítkezését használja a történetmondás folyamán, s szem előtt tartva a magyar olvasó gyermekét mint odaértett befogadót, itt-ott támpontokat helyez el a szövegben:

Jóformán napestig lovag-históriákat olvasott, afféle rosz férczelményeket, melyekben „kóbor *levanték*” mindennemű *csudás vitézi* tettei voltak elbeszélve. Ezelőtt vagy kilencszáz esztendővel ugyanis sok ilyen bajnok ember volt, a ki a nyakába véve a világot, iparkodott híre-névre jutni. Ezek a *vitézek* egész külön rendet alkottak: a lovag-rendet, melybe csak azt vették föl, a ki bátor és becsületes viselkedéssel jogot szerzett rá. A lovagok fő kötelessége a gyöngék védelme volt, amellett pedig a pogányok ellen kellett harcolniok. Látnivaló, hogy e *vitézeknek* igen tiszteletre méltó céljaik voltak és valóban nagyon sok kiváló ember is akadt köztük. Sokuk tetteit könyvekben is megírták, a hol aztán az igazságot mindenféleképen megtoldották költött dolgokkal, pl. hogy egy-egy lovag sárkányok, óriások, bűvészek ellen hadakozott, holott pedig jól tudjátok, hogy ilyesek bizony sohasem voltak a világon. Ezeket a lovaghistóriákat egész Európában mindenütt olvasták, nálunk is Magyarországon, hol a nép ma is megveszi őket a *vásáros emberek ponyvájáról*.³⁵ (Kiemelés tőlem, G. M.)

Az idézett szöveg kiemelései azt bizonyítják, hogy a *Don Quijote* honosítására tett kísérletek immár (a növénymetaforikánál maradva) túlhajtásokat kezdenek növeszteni. Még inkább ezt látszik sugallani a Magyar Könyvészet 1901–1910 közé

³¹ *Uo.*, I, 5.

³² „Esta traducción ejerció gran influencia sobre las ediciones posteriores, porque llegó a ser hasta hoy un punto básico de las nuevas traducciones.” RÁKOSI, *i. m.*, 12.

³³ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*. Az ifjúság számára átdolgozta Győry Vilmos, Bp., Légrády Testvérek, 1875, 407.

³⁴ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*. Cervantes után a magyar ifjúság számára átdolgozta Radó Antal. Illusztrálta Doré Gusztáv, Bp., Lampel, Wodianer nyomda, 1895, 213; 2. kiadás: 1905.

³⁵ *Uo.*, 1–2.

felvett megjelenési év nélküli ifjúsági változatának címe: *Az elmés, magyar [sic!] don Quijote la manchai lovag élete és kalandjai*.³⁶

Az utolsó „új” fordítás, ami még az érintett korszakhatáron belül születik meg, az ifjak és felnőttek számára összevont, s Győry alapján átdolgozott Huszár Vilmos-változat 1900-ból.³⁷ E kiadás gondolatmenetünk szempontjából igen lényeges bevezetést tartalmaz. Huszár Vilmos tanulmánya³⁸ a nemzetkarakterológia, a történelmi szituáltság felől indítva expressis verbis rámutat azokra hasonlósági pontokra, amelyek alapján közös nevezőre hozható a spanyol kultúra a magyarral, s mely imígyen magyarázatul szolgálhat a k. s.-féle „spanyollal rokon nép” típusú kijelentésekre:

A hosszú harcz, melyet a spanyolok az arabok ellen folytattak, hogy saját országukat visszahódítsák ; az a szerepük, hogy utját állották az arabok terjeszkedésének és mintegy megvédték beözönlésük ellen Nyugat-Európát : sokban emlékeztet azokra az ádáz küzdelmekre, amelyeket mi vívtunk a török ellen, megakadályozva a mohamedánizmus terjeszkedését Kelet felől. Nyugaton Spanyolország, Keleten mi voltunk Európa védbástyái az iszlám ellen.³⁹

Vagy:

[...] Cid, aki oly hősiezen harczolt a mórok ellen, mint a mi Hunyadi Jánosunk a török ellen; aki dicső győzelmeivel ép oly nagy mértékben járult hozzá az arab uralom megtöréséhez, mint Hunyadi a törökség erejének gyöngítéséhez [...] ⁴⁰

Ám e nyilvánvaló azonosítások mellett sokkal finomabbak azok az el-elszórt mondatok, melyek a magyar befogadás lehetőségének „előfeltételeire” céloznak:

Élete [mármint Cervantesé – G. M.] a spanyol nemzeti nagylét vakító korszaka és a süllyedés szomorú kezdete közé esik.⁴¹

³⁶ Sajnos e változatot a mai napig nem leltem fel, pedig – ha nem pusztá elírásról van szó – a cím szerint a fordítási folyamat egészét tekintve igen meglepő belátásokhoz vezethetne. *Az elmés, magyar don Quijote la manchai lovag élete és kalandjai*. Az ifjúság számára átdolgozott kiadás (k. 8-r. 80 és 4 színes kép), Bpest (é. n.), Révai és Salamon kvny.

³⁷ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Győry Vilmos fordítása alapján átdolgozta, bevezette s jegyzetekkel ellátta HUSZÁR Vilmos, Bp., Athenaeum, 1900, 252.

³⁸ HUSZÁR Vilmos, *Bevezetés*, in *Az elmés nemes... i. m.*, V–XXXII.

³⁹ *Uo.*, VI.

⁴⁰ *Uo.*, VII.

⁴¹ *Uo.*, XIV.

Item: a magyar „nemzeti nagylét vakító korszaka” volt a reformkor és a szabadságharc, majd a szabadságharc bukása és az önkényuralom „a süllyedés szomorú kezdete”.

Figyelmeztetni akarta honfitársait, hogy ne rohanjanak hanyatt-homlok vesztőkbe és térjenek vissza őseik egyszerűbb szikásaihoz. Don Quijoteja voltaképpen a spanyolokhoz intézett szózat, amelyben síkra száll kora vétkei ellen.⁴²

Item: a nemzeti erkölcsök, a nemzeti lét kérdése, a hagyomány és haladás dichotómiájának kérdése, mely a klasszikus magyar irodalom állandója.

A humor csillogó mezében voltaképpen szomorú könyv ez a Don Quijote [...]⁴³

Item: a korszakban erőteljesen jelen van a humorfilozófia, ismerős „a nevetséges álarcába rejtett sírás”. (Arany János)

Az ő tévedése [mármint Don Quijotéé – G. M.], hogy az álmot, az ábrándot, a szépet tartja valónak, és az életet, a mindennapi prózai valóságot hazugságnak és varázslatnak.⁴⁴

Item: az álom–való toposza végigkíséri a 19. századi magyar irodalmat.

Cervantes Don Quijotejének története az emberi lét egész körét felöleli és a költészet minden hangnemét: a tragikumot, komikumot, a humorost, az érzelmet magában egyesíti.⁴⁵

Item: a 19. század vége felé haladva egyre erőteljesebb a hangnemek keveredése egy-egy műalkotáson belül (sokukban nem kizárt, hogy épp a *Don Quijote* hatására, ám valószínű, hogy a korabeli befogadók jó része hamarabb ismerte azokat a szövegeket, amelyekre a *Don Quijote* hangnemkeverése hatott, mint magát a *Don Quijotét*, azaz épp azért vált könnyen befogadhatóvá a *Don Quijote* kevert hangneme, mert e poétikai eljárás ismerős volt már például a *Toldi estéjéből*, az *Egy régi udvarház utolsó gazdájából*, a verses regényekből stb.)

Ilykép ez a mű az egész spanyol nemzet kortörténetének tükré lesz, amelyben azonban minden nemzet és minden kor megláthatja magát.⁴⁶

⁴² Uo., XV.

⁴³ Uo., XXIII.

⁴⁴ Uo., XXIII.

⁴⁵ Uo., XXVIII.

⁴⁶ Uo., XXV.

Item: a térben és időben idegen megértése önmegértésünkhöz vezet el. 1848–1849 után, valamint a századfordulón számos irodalmi szöveg tétje a személyes és nemzeti (közösségi) (narratív) identitásképzés.

A 19. századi fordítások végére érve, s Huszár Vilmos *Bevezetését* boncolgatva a *Don Quijote*-jelenlét egy másik síkjára értünk el. A korabeli periodikákat lapozgatva a kritikai, publicisztikai írásokban folyamatosan elő-előbukkan a *Don Quijote* vagy csak Don Quijote hol rövidebb, hol hosszabb értelmezése, vagy egyszerűen valamiféle utalás a regényre vagy hősére. Jómagam egyelőre csak néhány ilyen jellegű nyomot találtam,⁴⁷ de azok alapján (s persze még inkább a más helyt vizsgált szépirodalmi művek tanúsága szerint) bátran kijelentem, hogy a 19. században jóval differenciáltabban érthették a *Don Quijotét* és Don Quijote figuráját, mint azt korábban gondoltuk.

Így csak részben tudok egyetérteni Schlachtovszky Csaba azon kijelentésével, hogy:

A múlt század végének olvasóközönsége, amikor kezébe vehette a Don Quijote első teljes, spanyol nyelvből fordított változatát, úgy tűnik, már birtokában volt egy bevett metaforikus vagy még inkább allegorikus értelmezésnek, amelyet a regény alaposabb megismerésének lehetősége sem tudott megingatni.⁴⁸

Valóban hamarabb volt jelen egy metaforikus vagy allegorikus értelmezés, mint maga a műismeret, ugyanakkor épp azok a szépirodalmi alkotások, amelyeknek architextusa többé-kevésbé, implicit vagy explicit módon a *Don Quijote*, úgymond dresszírozták is reflektálva vagy reflektálatlanul a korabeli befogadókat arra, hogy állandó elmozdulásban újra és újra (át)értelmezzék azt.

Így nem beszélhetünk például egy Don Quijote-ikonról, sokkal inkább ikon-típusokról. A 19. század végi és későbbi kritikusok, amikor a hypertextus-írást célul kitűző Bródy Sándor (lásd *Don Quixote kisasszony* című regényét) vagy Csengey Gusztáv (lásd *Don Quijote* című verses regényét) művét negatív kritikával illették, s egyik hiányosságuknak épp azt hozták fel, hogy semmi közük sincs Don Quijotéhoz, meglehet, hogy nem a „letűnt kor szélmalomokkal hadakozó nevetséges öregembere” sematikus ikonját kérték számon. Sokkal valószínűbb, hogy egy olyan Don Quijote-ikont hiányoltak, mint ami Toldiként, Radnóthy Elekként, Tarnóczy Sáraként, Pongrácz grófként multiplifikálódik. Ugyanakkor a

⁴⁷ Igazi áttörést az jelent majd, ha a 19. századi periodikákat digitalizálják, ugyanis ma igen megnehezíti a *Don Quijote*-befogadástörténet kutatásának e szálát az, hogy pillanatnyilag a legtöbb lapnak, folyóiratnak még csak repertóriumra sem létezik.

⁴⁸ SCHLACHTOVSKY Csaba, *A komikus Don Quijote (nézetek a Búsképpű lovagról a magyar irodalomban)*, in *Szövegek között*, III. *Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet köréből*, szerk. BOCsor Péter et al., Szeged, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1999, 83.

kritikusok nem értették meg, hogy ezek a szövegek mégiscsak kötődnek a pre-textushoz, ha másmilyen invenciók alapján is, mint az intertextuális viszonyt elrejtő, ám számtalan *Don Quijotéból* származó tematikus, modális, formális kategóriát érvényesítő texusok, s talán mégis van bennük valami mélység (legalábbis a szerzői szándék szerint). Így fordulhat elő például, hogy a *Don Quijote* című verses regény szerzőjének műve 1903-as kiadásakor előszóban kell magyarázkodnia:

Az én művemről néhány év előtt az Akad. Értesítőben egy különben nagyon elismerő bírálat jelent meg, melynek az volt az egyik kifogása, hogy az én hőszám nem Don Quijote, mert „nem egy régi kor ideáljaiért lelkesül időszerűtlenül, hanem csak az ár ellen úszik.”

Erre a megjegyzésre akarok válaszolni, egyrészt azért, hogy olvasóközönségemet előre is tájékoztassam a felől, hogy mit tartok én Donquijotizmusnak? s hogy általában mi köze az én művem magyar alakjának a nagy Cervantes lovagjához? Másrészt meg akarom magyarázni, hogy a bírálatnak legalább ebben az egyben nincs igaza.

Hogy Don Quijote egy elmúlt kor ideáljaiért küzd időszerűtlenül, az a dolognak csak egyetlenegy oldala s éppen nem az az oldala, melyről a közvélemény nézi; hiszen Don Quijotét az egész világon széltiliben, hosszában nem e fővónása szerint használják hasonlatul. A Don Quijotizmus nemcsak ez, hanem egyéb is, sőt mondhatni, hogy erről az oldalról kevésbé ismeretes.

Don Quijote képzelődő az, a kit a közönség jobban ismer, mint a lovagkört föltámasztani akaró lovagot. Nagy kérdés még az is, vajjon ez-e a célja?⁴⁹

Ebből az idézetből is láthatjuk, hogy a quijotizmus legalább három módozatban volt jelen a 19. század végén: a régi kor ideáljáért lelkesülő ember, a képzelődő és egy ezeket is magába foglaló összetettebb lelkiség. Ez utóbbit Csengey így határozza meg:

Donquijotaság az önzetlen nemes küzdelem már magában is az önző gyakorlati irányú emberek közt.

Mert ilyféle értelemben használják ezt a hasonlatot mindenfelé.⁵⁰

Csengey Gusztáv szavaiban itt viszont már az Ivan Turgenyev–Jancsó Benedek-hatás lepleződik le. A Szana Tamás szerkesztette *Koszorú* 1884-ben a *Nord und Süd* folyóiratból veszi át Turgenyev nagyhatású komparatív tanulmányát Hamletről és Don Quijotéről.⁵¹ Néhány évvel később, 1889-ben jelenik Jancsó Benedek azonos című, s hasonlóan párhuzamos jellemrajzra vállalkozó írása.⁵² Jancsó ta-

⁴⁹ CSENGEY Gusztáv, *Don Quijote. Költői elbeszélés*, Eperjes, Kósch Árpád Könyvnyomtató-intézetéből, 1903, 3.

⁵⁰ *Uo.*

⁵¹ *Hamlet és Don Quixote. Tanulmány Turgenyev Ivántól*, in *Koszorú* 1884/7, 8, 105–109, 121–125.

⁵² JANCÓSÓ Benedek, *Hamlet és Don Quichotte*, in *Fővárosi Lapok*, 1889/125, 126, 925–927, 933–935.

nulmányában szövegszerűen kimutatható Turgenyev hatása, ő maga is hivatkozik egy helyütt rá. Mindketten az egyetemes emberi élet visszatükröződésének két perspektíváját látják a címszereplőkben, s míg Don Quijote a hit önzetlen lovagja, addig Hamlet az analízis és önzés kételkedő embere.

Ugy látszott nekem, hogy e két típusban az emberiségnek két alijában különböző tulajdonsága van megszemélyesítve, ama tengelynek két végpontja, a mely körül az egész mindenség forog.⁵³

– nyilatkoztatja ki Turgenyev, s erre visszhangzanak Jancsó szavai:

Az ethika egyiket önzésnek, a másikat pedig szeretetnek nevezi. E kettő alkotja morális életünk tengelyének két sarkát. Erkölcsi természetünk e két sarkát fejezik ki Hamlet és Don Quichotte.⁵⁴

Turgenyev meglátása szerint az emberiség történetében e két típus aránya változó, s úgy tűnik, hogy kora inkább hamletti. Feltehetően e gondolatból indul ki Jancsó, amikor e két típust a történelemre vonatkoztatva azt állítja, hogy abban olykor a Don Quijote-i, máskor a hamletti vonások uralkodnak. És ezen a ponton, most már Turgenyevtől elrugaszkodva, tesz egy visszafogott értékelést, amikor kimondja, hogy az 1840-es évek kora Don Quijote-i, hőseivel, újítóval, prófétáival, lángeszű költőivel és művészeivel – míg saját kora kételkedő hamletti.

Bár Jancsó is, akárcsak Turgenyev, tarthatatlannak mondja saját korában a Don Quijote-i jelleget a hamletivel szemben, mégis az előbbit tünteti ki szimpátiájával. S míg az 1840-es éveket csak fenntartással nevezi Don Quijote-inek, lejjebb, amikor a tömeg és nagy ember viszonyáról beszél Sancho Panza kapcsán, a hamletti kor gyermekeként már-már patetikus hangnemet üt meg:

Sancho Panza e ragaszkodása kifejezi s talán satirizálja is a nép tömegének ama világtörténelmi fontosságú tulajdonságát, mely képessé teszi arra, hogy időről időre felemelkedve nagy és nemes gondolatok, fenséges eszmék hordozójává és hadseregévé legyen. Ez a tulajdonság magyarázza meg azt a hitet, melylyel a történelem folyamában a nép nagy tömege egyes nagy emberek működésének megváltó ereje iránt viseltetett, azt az önzetlen lelkesedést, melylyel az általa csak sejtett vagy legfőlebb is félig értett eszmék érdekében házát, családját, mindennapi kenyerét feledve, oda rohant a csataterre; azt az önfeláldozó szeretetet, mely szívében él kiirihatalanul egyes nagy emberek Kossuth Lajosok és Garibaldik iránt.⁵⁵

⁵³ TURGENYEV, *i. m.*, 105.

⁵⁴ JANCÓSÓ, *i. m.*, 925.

⁵⁵ JANCÓSÓ, *i. m.*, 934.

S végezetül, arra a kérdésre is, hogy mégis mit jelenthetett az egyéni, a nemzeti és emberi válságként megélt e fél évszázad részeseinek a Don Quijote-i minőség, az első bizonytalan válasz talán épp Jancsó Benedek költői kérdése mentén adható meg:

S bár, ha Cervantes amaz elragadó komikumú lapjait olvassuk, melyeken e furcsa vitézi kalandokat leírja, nem győzünk eleget kacagni, még is méltán kérdezhetjük magunktól, hogy vajjon mi, kiket Hamlet kételkedése, Hamlet elemző bölcsészete megőriz minden erősebb hittől, minden csapongóbb lelkesedéstől, vagyunk-e mindig olyan helyzetben, hogy a szélalmot meg tudjuk különböztetni az óriástól, a borbély réztányérját Mambrin sisakjától? Nem harcoltunk-e életünkben eleget szélalmokkal s nem láttunk-e borbély réztányérjánál haszontalanabb tárgyokban Mambrin varázs-sisakjánál bővösebb erejű tárgyakat?⁵⁶

⁵⁶ JANCÓSÓ, *i. m.*, 926.

KISS GABRIELLA

Műfajmegújítási kísérlet a magyar irodalomban a 19. század közepén, avagy a Don Toldi

Nyugat-Európában a 19. század elején a „modern Európa” születik meg, történelmi értelemben is, de az irodalmi modernizmus is a romantikában találja meg gyökerét. Fichte, Schelling bölcséletéből kiindulva a „modern” irodalmi tudatban központi fogalmakká válnak: a teremtő géniusz, a mű világán belül a hipertróf én. Talán nem véletlen, hogy *Novalis*, aki a megismerés egyetlen forrásának a szubjektumot tekinti, minden megismerés költőivé válásáról beszél, s a „világ romantizálásának” forrásául Dantét, Shakespeare-t és Cervantest nevezi meg, *ezzel felfedezi a 19. századnak a Don Quijotét* (lásd Flaubert, Arany János stb.). A romantika eredménye az újarisztoteliánus irodalmi kánon megtagadása, így a reneszánsz-klasszicista műfajhierarchia elutasítása is, szembeállítva ezzel a „szerves forma egységét”, a műfajok átjárhatóságát, teremthetőségét, sőt a különböző esztétikák egymásba játszását. A magyar irodalomban is történtek erre kísérletek, igazán érzékelhetővé a század második felében válik (Arany nagykőrösi művei, Mikszáth, a kései Jókai stb).

Arany János *Toldi estéje* című elbeszélő költeménye az első epikus alkotásunk, amely olyan műfaji szinkronitást hoz létre, amely szinkronitásban a különböző műfajú szövegek, szövegvilágok, de saját szövegviláguk egyes narratív szegmensei vagy – főként – figuratív szövegképző alakzatai is „hipertextualizálják”¹ egymást. Arany János tanulmányaiban műfaji, illetve „műfajhonosító” dilemmákról szolt,² valójában a műfaji dilemmában az irodalmi beszéd, a szövegépítő eljárások megújításának szükségessége, a történelem elbeszélhetőségének, az én integritásának, megőrizhetőségének kételye is meghúzódik, ennek elbeszélésében, a műfajok, hangnemek párbeszédbe vonásában volt Aranyynak – az angolok, németek mellett – nagy mestere *Cervantes*.

¹ Gerard GENETTE, *Palimpszesztek*, in Vulgo, 1999. június, 74–83.

² ARANY János több levelében, tanulmányában is foglalkozik ezzel a dilemmával, például „*Nem Chimaera-e nép-eposzt ími?*” *Arany János levele Petőfi Sándornak, 1847; Arany levelei Szilágyi Istvánnak*, in AJÖM, XIV–XV, szerk. KERESZTÚRY Dezső, Bp., Akadémiai Kiadó, 1964. Arany János tanulmányainak is fontos kérdése a „nép-eposz”, például *Zrínyi és Tasso, Naiv eposzunk*, in AJÖM, XV, szerk. KERESZTÚRY Dezső, Bp., Akadémiai Kiadó, 1964.

Fontosnak tartom megjegyezni, az 1854-es, Kemény Zsigmond tanácsait figyelembe vevő, átdolgozott Arany-műről beszélek; ez a kiadás még inkább valószínűsíti, hogy Arany János közvetlenül ismerte Cervantes művét.

A magyar irodalom folyamatait, műfaji változásait leíró tanulmányokban³ minduntalan arra lettem figyelmes, minden szerző kiemeli a *Toldi estéje* kevert műfajiságát, s ezen belül hangsúlyozottan vagy mellékesen a regénnyel való rokonságát is. „Az eposzi harmónia átadta helyét a drámailag jellemzett összecsapásoknak, a klasszikus eposz, de még inkább a regény némely helyének humoros átszínezéseinek. [...] Ez a műfaji sokszínűség arra utal, hogy Arany a klasszicista homogen világot olyan hangnemvegyülés kedvéért bontotta meg, amely a maga sajátos »humorával« a romantikus verses regény byroni típusával rokon.”⁴

Imre László a 19. századi epikus létformákat tanulmányozó könyvében többször is (!) összekapcsol három művet: a *Don Quijotét*, a *Régi udvarház utolsó gazdáját* és a *Toldi estjét*. A három mű többszöri „együttállása” nyilván tudatos, Imre László a három mű műfaji-poetikai kapcsolatait nem fejt ki, nem is ez tanulmányának tárgya. „Gyulainak ez a regénye [Egy régi udvarház utolsó gazdája] egyébként a műfaji minták egybe való átjátszásának érdekes esete. Pontos, elemző lélektaniséga, egyszerű, tárgyias nyelve mellett is magában foglalja nemcsak a *Toldi estéje*, hanem a *Don Quijote* hagyományrétegét is [...] irodalmi inspirációi mégis hosszán sorolandók a *Don Quijoté*-től kezdve a *Toldi estjé*-n át *Gogol Réгимódi földesurak*-jáig.”⁵

Ismert tény, hogy a 19. század elején Herder hatására a nemzeti identitásteremtés céljából, illetve mert az újarisztoteliánus műfajelmélet szerint a műfaji hierarchia csúcán az eposz állt, sürgetővé vált a reprezentatív hőseposz elkészítése. Sem Zrínyi, sem Vörösmarty műve nem lett a szélesebb olvasóközönség előtt népszerű. Arany egész életművében állandó inspiráló-gyötrő szándék: „nép-eposzt” írni.⁶ Később, 1864-ben tudatosítja: az eposzírás feltétele egy teljességgelví létszemlélet. Ennek híján lemond a *Toldi szerelme* megírásáról (barátai biztatására írja majd meg 1873-ban). „Az új eposz feladata volna eme gondviseléselví világfolyást a már stereotíppá vált istenmegjelenések s egyéb mosolyra indító csodák helyett, a mi kor és keresztényiség szellemének megfelelőbb módon is fel tudni tüntetni.”⁷

Két műfajt asszociál ez a megállapítás: a „polgári eposzeiát”, a regényt s a drámai költeményt, mindkettő hatásával számolnunk kell.

³ Kiemelném ezek közül Imre László művét mint egyik legnagyobb segítségemet: IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.

⁴ SZÖRENYI László, *Epika és líra Arany életművében*, in *Múltaddal valamit kezdeni*, Bp., Magvető, 1989, 164.

⁵ IMRE László, *i. m.*, 159.

⁶ *Arany levele Petőfinek, 1847*, in AJÖM, XIV, szerk. KERESZTÚRY Dezső, Bp., Akadémiai Kiadó, 1964, 12.

⁷ AJÖM, *i. m.*, 14.

Arany már a század közepén érzi az eposz anakronisztikusságát (lásd Toldy és Szontágh vitája, 1839),⁸ de mandátumos költőszereptől nem szabadulhatván két esztétikai horizontot olvaszt egybe: a *nemzeti klasszicizmusét*: a klasszikus eposz és a *chanson de geste*-ek poetikai konvencióit ötvözi – ahogy erre Szörényi László rámutatott,⁹ illetve a *romantikus* esztétikai horizontot, amely olyan romantikus fikciókat szülhet, amelyek „metafizikai centruma alkotójuk”,¹⁰ amely „regényesíti”, azaz személyesebbé teszi eposzi ihletésű műveit, ez az irodalmi törekvés valószínűleg pályakezdése óta komolyan foglalkoztatta Aranyt (gondoljunk *Az elveszett alkotmány* eklektikusságára). Nem véletlen tehát Arany implicit utalása a regényre az előbbi idézetben.¹¹

1848-ra, illetve az azt követő években Arany biztonságtudata megrendült: a nemzeti „üdvörténete”, a hagyományos istenhit, személyes egzisztenciája vált bizonytalanná, ennek ellenére tervei közt maradt a nemzeti hőseposz megírása, de érdekes tény, hogy értekező munkáiban – ha csak rövid megjegyzésként is – mindig hivatkozik a *Don Quijotéra*. Például *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában. Éppen abban a tanulmányban, amely vizsgálódásának tárgyául az eposzt teszi meg: „Nem illő komoly tárgyaláshoz, de meg nem állhatom, hogy föl ne hozzam Cervantes egy furcsa helyét, annak bizonyosságául, hogyan forog csak egy elmés anecdot is kézről kézre. Sancho alól a szamarat ellopják, midőn rajta szunnyad, oly módon, hogy nyergét négy karóval fölpockölik s szépen vezetik alóla a szerény állatot.”¹² *A Széptani jegyzetek* 26. §-ában: „A satírának eleme a gúny [...], a klasszikus formán kívül a satíra sok más egyéb formába is öltözhetik, így a »*Don Quixote*« regény alakot visel.”¹³

Cervantes művét Arany valószínűleg a Debreceni Kollégiumban is olvashatta, a könyvtár francia fordítással rendelkezett (1823-ban fordította le *Fourbin*), de 1843-ban megjelent a mű Lukács Móric fordításában is, 1848-ban Karády Ignác, majd 1850-ben Horváth György fordította, igaz mindhárom gyerekek számára, s a rövidített változatot. Arany részleteket ismerő, műfaji sajátosságokra utaló hivatkozásai egyértelművé teszik, hogy – ha nem is magyar nyelven ismerkedett meg a művel, de – olvasta azt, s nem csak a gyerekváltozatot.

Az én-világ dichotómiájának rögzítése, az erre való szerzői és narratori reflexió megteremtésében, a szövegvilág retorikai felépítésében – úgy gondolom – Arany-

⁸ Erről részletesen írt DÁVIDHÁZI Péter: „*Nem Chimaera-e nép-eposzt írni*” című tanulmányában, in ItK, 1992, 176–190.

⁹ SZÖRÉNYI László, *i. m.*

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában*, in Újhold-Évkönyv, 1991/2, 206–209.

¹¹ EISEMANN György beszél *A folytatódó romantika* című könyvében (Bp., Orpheusz Könyvek, 1999, 93) a romantika harmóniába szintetizáló jelenségéről, mellyel a metafizikai teljesség megragadása a célja.

¹² ARANY János, *Zrínyi és Tasso*, in AJÖM, XIV.

¹³ ARANY János, *Széptani jegyzetek*, in AJÖM, XIV.

ra Cervantes *Don Quijote* című regénye volt nagy hatással. Nem műfajátvételről, feltétlen és közvetlen motivikus megfelelésekről van a két mű esetében szó, hanem létszemléleti hasonlóságról, paratextuális és figuratív szöveg- és a hipertextuális műfajképzési eljárások analógiáiról, a szövegvilágok – logikai struktúrájukat és főbb motívumaikat tekintve – „karnevalizálódásáról”, a névnek mint a szemantikai jelentésképzés elemének mitizálódásáról mindkét mű esetében.

A vén parkban didereg a magány,
S múltat idéz két boldogtalan árny.¹⁴

I. „Világ-szimulakrumok” – történelmi idők egybecsúsztatása – beszéddel

Cervantes és Arany műve genetikai szempontból tekintve analóg történelmi szituációban született. A 16–17. századi Spanyolország az „Aranykor” végét éli meg, a katolikus egyház második szakadását, a jezsuita rend, az inkvizíció erőszakát (a *Don Quijote*-ben a pap, a „licenciátus úr” a borbélyal s a gazdasszonnyal könyveket égetnek),¹⁵ új pénz- és hatalmi arisztokrácia kialakulását. Jelképesnek tekinthető a Habsburg származású II. Fülöp király – akit az utókor „bürokrata Don Quijoténak hív” – állítólagos kijelentése: „Nem szeretek király lenni.”¹⁶ A metafizikai teljesség, a hőskor már csak a lovagregények világában él.

Arany létszemléleti elbizonytalanodásáról, a gondviselés elv megrendüléséről már szóltam, ennek történelmi okai ismertek: az 1840-es évekre a felvilágosodás kori rációkultusz megrendült, a Herder-jóslat beteljesedni látszik, az európai „reformmozgalmak” sorra buknak el (például a lengyel), „haza és haladás” Kölcsey-féle programja – úgy tűnik – paradox fogalmakat egyesít. A múlt, a távolabbi múlt tűnik egészesnek, hősinek.

Don Quijote s az öreg Toldi egy letűnt világot építenek újjá, ezáltal két történelmi idő egyidejűségét teremtik meg: dicső lovagkort ültetnek valódi jelenükbe. E „világ-szimulakrum” építése döntően beszéddel történik. Mindkettőjük „kalandjaikról” lettek híresek, de világuk eszmei, mitikus hátterét a narratori szövegből és a szereplői önreprezentációból: kvázi párbeszédeikből értjük meg. Saját teremtetett világuk szereplői lesznek, dialógusaik többnyire fegyverhordozójukkal folytatott dialógusok. E történelmi időszinkronitás azt is eredményezi, hogy a rajta kívül állók szükségszerűen más nyelvet beszélnek, s a két világ között valódi párbeszéd nem lehetséges. Amikor Don Quijote a „külvilág” embereivel be-

¹⁴ Paul VERLAINE, *Érzelmes párbeszéd*, ford. Szabó Lőrinc, Bp., Lyra Mundi, 1979, 53.

¹⁵ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, ford. Benyhe János, Bp., Európa, 1966, I, 51–57.

¹⁶ ANDERLE Ádám, *Spanyolország története*, Bp., Móra, 1992, 66.

szél, vagy szerepét mondja fel (például minden hőstette előtt megkéri partnereit, hősi győzelméről ne feledjék tájékoztatni szíve úrnőjét, Dulcinea del Tobosót), vagy saját eszméire tanítja őket: azaz monológban fejt ki egy-egy tételét (például Dorotea tanítása, I/30), Toldi világa annyira elmagányosodott, az öreg Toldi teljesen elzárkózott, hogy már hű szolgájához, Bencéhez sem igen szól:

De nem szóla semmit, mintha néma volna,
Rátekinte a vén fegyverhordozóra,
Szeme járásából nem tetszett ki harag,
Mintha mondaná, hogy: „beszélj, nem bántalak. (I/21)

Ő sem igen beszél mással, csak Bencével, pedig akivel igazán szólni kívánna, az Lajos király.

A *Toldi estéjében* nagyon fontos a mű végén Lajos és Toldi találkozása, de úgy gondolom, közöttük tényleges párbeszéd nem jött létre. Szövegeik önmaguk eredettörténetei, én-építései. Don Quijote és Toldi dialógusai (sem Sancho Panza, sem Bence nem érti igazán gazdáját) valójában kvázi lírai dialógusok: belső konfliktusuk dialógus-„törmelékekbe” projektálása. A drámai költemények szövegépítő eljárásaira ismerhetünk itt rá: az én mintegy több szereplőbe „vetődik” át. („Törmelék-ről” beszélek, hiszen mindkettőjük teremtett, illetve múltból megőrzött én-képe a lovagkorhoz kötődik, s mint tudjuk, Don Quijote ezt részletesen ki is fejt. Valójában igazi dialógusba nem lépnek senkivel, diskurzusaik lírai monológokká válnak.) Don Quijote imaginárius, Toldi múlttá vált énje közösségelvű (nem véletlen az archaikus eredettörténet sem, mely egy nép s benne egy hős történeteként szokott elhangozni), azaz: a szubjektum csak a közösségben tudja magát identifikálni – lovagi hőstettekkel, melyek egyben közösségét, nemzetét is identifikálják. Ez a mitizált én sorsszerűen bukik el, utolsó szavuk: önreprezentáció és hagyatéék – amelyre már nem érkezik válasz. Toldi már nem hallhatja meg Lajos király ígéretét:

Szeme sem fordult el, csak nézett keményen,
De mint a szarué, olyan lett a fénye.
A király pedig így felelt szavára:(VI/29)

Quijote pedig azért nem hallja meg Sanchót, mert ugyanazt hajtogatja mindig: „fölvette a halotti szentségeket, s még számos és hatásos szóval átkozta el a lovagregényeket”.¹⁷

¹⁷ CERVANTES, *i. m.*, II, 74, 496.

Különös táj a lelked: nagy csapat
 álarcos vendég jár táncolva benne,
 lantot vernek, de köntösük alatt
 a bolond szív mintha szomorú lenne.¹⁸

II. Világ-szimulakrumok – irodalmi tükrökkel

Don Quijote a lovagregényekben – irodalommal vált *grand recit*-ben – eleve „tükörben” találja meg modelljét, mintegy megfordul a folyamat: az irodalmi művet faktualizálja mimetikus módon (lásd a többszörös narráció, bizonytalan szerzőség, több narrátor). A *Toldi-trilógiát* tekintve a modell szintén „tükörszerűen” működik: a Toldi estéjének tükre a Toldi, illetve ebben a műben is lejátszódik az irodalmi modell mimetikus újrajátszása: Ilosvai Selymes műve ez az „őstükör”. A két mű – a *Don Quijote* és a *Toldi estéje* – között természetesen nagy különbség, hogy Arany a nemzeti klasszicizmus tanító gesztusát őrzi: archaikus tudatunkból őrizhetjük, újíthatjuk meg magunkat, nemzetünket (Herder: Volksg Geist), ezért is fontos Arany számára a „népi tudalom”.

A mitikus én-kód elpusztulásával ezen én fenntarthatatlansága vagy egyáltalán megteremtetetlensége is beigazolódik. Ezt a fajta magányt – az echó-lét magányát – egy érdekes szövegépítési eljárás teszi látványossá.

Mindkét mű egy előző „felülírása”,¹⁹ az így megidézett szöveg paratextusokban is jelen van: a *Don Quijote*-ban a mű elején található játékos-ironikus „szövegforgácsokban”, szonettekben, a *Toldi estéjében* az énekek elején olvasható mottókban (mindkét mű tehát a lovagkort tematizáló műfajokat, lovagregényeket, illetve históriás éneket idéz meg). A paratextusok kettőzik a teljes szövegeket: egyrészt előre sejtetik a későbbi történéseket, másrészt hangsúlyosan szembesítik a megidézett szövegeket, szövegvilágokat a teremtődő szövegekkel, szövegvilágokkal. Ez a szüzséalakításra is igaz: (Cervantes művének első kötetére gondolok elsősorban). Don Quijote Amadís de Gaula hőstetteit imitálja, Arany hőse Ilosvai öreg Toldijának cselekedeteit, illetve utolsó hőstettét. Ezáltal előkészíti a befogadói tevékenységet, de ironizálja is azt, kettős befogadói horizontot nyit meg: egyszerre szembesül az olvasó a teremtett, illetve múltból átörökített „echó-én”-ek teljeségelvű világával, illetve azok korszerűtlenségével, tehát életképtelenségével: azaz paródiájával. Talán mindkét műre igaz S. Varga Pál tétele: „Nem azért ragaszkodik Arany »az isteni akarat látható megjelenéséhez«, mert valamilyen avult vallási beidegződés, valamilyen múlt iránti elkötelezettség ezt diktálja a modern, helyesebb fölfogással szemben, hanem mert az egyetlen komoly föllebbezési fórum – a népek életvilágai közt följejlő konszenzus – ezt diktálja, vagyis, mert a (meta-

¹⁸ Paul VERLAINE, *Holdfény*, ford. Szabó Lőrinc, Bp., Lyra Mundi, 1979, 39.

¹⁹ Gerard GENETTE, *Palimpszesztek*, in *Ulgo*, 1999. június, 74–83.

fizikai értelemben véve is) *teljes világ* alkotásának antropológiailag adott képességéről nem szabad lemondani.”²⁰ Így lesz mindkét szereplő „ködlovaggá”.

Cervantes és Arany művének szövegvilágai emblémák, szimbólumok révén is szorosan kapcsolódnak egymáshoz, ezáltal is tükrözik egymást. Az emblémák groteszkké válnak, ezáltal a bahtyini értelemben „karnevalizálják”²¹ a tükrözött szövegeket.

A metafizikai otthonosság legfontosabb szimbóluma a név. Don Quijote egész egyszerűen nincs, Don Quijote önnönmagát egy névvel teremti meg – természetesen a lovagregények sablonjai alapján: „Azonban eszébe jutott, hogy a bajnok Amadís sem elégedett meg azzal, hogy csak úgy szárazon Amadísnak mondják, hanem országa és hazája nevét is felvette [...] s elnevezte magát Don Quijote de la Manchának, hogy erről ország-világ ráismerjen családjára s hazájára [...]”²² A név tehát szimbólum, a régi szimbólum s jelöltje elfogadhatatlan, hiszen a névhez rendelhető személyiség és sors válik elfogadhatatlanná. Az új névvel, új szimbólummal új sorsot, vállalható életet teremt. Gondoljunk arra, hogy a régít a mű elején meg sem tudjuk, a narrátor többször elbizonytalanít bennünket (Quijada, Quijano stb.). A regényvilágon belül ez a szimbólum „szimbolizálódik”: önálló életre kel, már a teremtett sorssal sem biztos, hogy azonosítható. A második kötetben Don Quijote történetét már valaki továbbírja. Világának összeomlásával nevét is visszavonja, végrendeletét már Alonso Quijano néven teszi: „Az a végakaratom, hogy ha Alonso Quijano unokahúga férjhez akar menni, csak olyan férjhez menjen, aki felől bizonyosan kitudható, hogy hírből sem ismeri a lovagregényeket.”²³ Novalisi értelemben mint az „első romantikus mű” az „aranykor” megteremtetheletlenségének kételyét is fenntartja a regény.

Toldi neve is szimbólum, de nem mint a szerző által konstituált jelölő, Toldi figurája a nemzet reprezentánsa, nemzeti mitológiaiaképzésünk egyik szimbóluma. Itt is elválik a jelölő a jelölttől, Toldi életében legendává válik, halottnak hiszik, mint ahogy ki is ugrik sírjából. „Állandó jelzői” („sárárany”, „aranyszál”, „bajnok”) – már gúnyként – helyettesítik, felcserélik őt, a nevek szövegvilágában funkcióváltás történt.

Hajdanában – danában
Csuda történt Budában,
Ihajnáré! egy házban,
Özvegy asszony házában.

[...]

²⁰ S. VARGA Pál, „Virgilje lehet legföllebb, de Homérja soha” (Arany János és a „népi tudalom”, in It, 1995, 102–109.

²¹ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa, 1982.

²² CERVANTES, *i. m.*, I, 26.

²³ *Uo.*, II, 496.

Toldi Miklós úgy jára:
Kicsöppent az utcára,
Ablakon az utcára,
Mind a világ csúfjára. (V/1–7)

Toldi azonban a gúnyolódók megölésével, az olasz bajnok legyőzésével megcáfolja – ha időlegesen is – saját anakronisztikusságát. Arany ezzel a tradíciókból újrarendezhető világegész klasszicista gondolatát rögzíti, mintegy „visszavonja” Toldi külön létét. Ebben tér el talán leginkább Cervantestól, illetve a korabeli különöktől.

Többet ér egy bölcs bolond, mint egy bolond bölcs.²⁴

III. A bohócok, a különcök mint korszimbólumok

A metaforizáció – mindkét műben – egy nagy antropológiai és figuratív játék: a bohóc szerepének megteremtése. A bohóc ősi irodalmi szerep, az ókorig visszavezethető, de igazán a reneszánszban vált érdekessé.²⁵ A *commedia dell'arte* híres figurái az emberi archetipusok allegóriái – maszkjaikkal, őszinteségükkel. A Harlekinnek, Pierrot-k, később a clownok egyszerre két világnak lesznek jelképei: a teremtő-alkotó művészé, illetve az „őrülteké”: a praktikus, örökké józan külvilág számára értelmezhetetlen, de a legtisztább humánusmot őrző embereké. A reneszánsz érzékeli először élesen, hogy a világ „megbomlott”, a tiszta emberi értékek már nem praktikusak, képviselőik – foucault-i értelemben – őrültek. Ezért a reneszánsz bohóca a világ színpadára lép:²⁶ szimbólumaként e „megbomlott” világnak.²⁷

Cervantes hőse maga teremti meg saját maga bohóc-létét. Quijano úr, aki egyébként válogatott eleganciával öltözött korábban („A többi ráment a finom posztóból készült köpenyre, az ünneplő bársonynadrágra, a bársonypapucsokra s a legfinomabb minőségű gyapjúsövetekre, amit még hétköznapi is viselt [...]”),²⁸

²⁴ William Shakespeare *Vízkereszt vagy amit akartok* című vígjátékában mondja a Bohóc (I. felv., 5. szín, 36. sor).

²⁵ Szabolcsi Miklós vizsgálja meg a clown szerepének, jelentésének változásait, in SZABOLCSI Miklós, *A clown mint a művész önarcképe*, Bp., Corvina, 1974.

²⁶ VASAS László, „*Metapsique de un caballero*”, in *La metamorphosis en las literaturas an la lengua Española*, Bp., Eötvös József Kiadó, 2006, 348–356.

²⁷ Nagy túlzással azt is állíthatjuk, az egyik kulcsfigurája, metaforája lesz a művészetnek, illetve az emberi létezésnek a bohóc. Már a reneszánszban is „megszaporodik” a bohócok sora, gondoljunk Shakespeare híres bolondjaira-bohócaira, a *Vízkereszt* bohócára, *Lear király* bolondjára, Yorickra, magára Hamletre. De a kortárs képzőművészet is tematizálja a bohócot. Például Antoine Watteau *Gilles, a bohóc* és Velázquez *Sebastiano de Morra*, valamint Pablo de *Valladolid* című festményei.

²⁸ CERVANTES, *i. m.*, I, 23.

lovagi öltözetében követi az irodalmi tükörben felfedezett kelléktárat, de nem zavarja az ócskaság, az „olyan mint” a korábbi lovagoké. Itt már nem szükséges a közvetlen megfelelés, hasonlóság, elég a képzelet teremtette analógia. Önmaga szedi össze a bohócok neveltséges öltözékét: a Merlin-kalapot, sisakrostélyát stb. Maga mond le a mimetikus lovagteremtésről: „[...] újra összeigazította a sisakot, s belülről néhány vasrudacskával erősítette meg, így aztán egészen megbízott tartósságában, s nem is akarván többé újabb kísérletet tenni, *úgy találta és képzelte*, hogy sisakja a lehető legtökéletesebb rostélyozott sisak.”²⁹ Don Quijote tehát egy – a külvilág számára neveltséges és esendő – bohóc külsőt rendez meg magának, illetve később Sancho Panzának is. Neveltségesé vált hősi eszménykeresése így kap autentikus külső megjelenést. Az avittá vált eszmék elrongyolódott ruhákba és megrozsdásodott sisakrostélyba fészkelődtek be. Ez a tipikus bohóc-megjelenés Don Quijote egyik emblémája is.

A már említett szakirodalmi párhuzamok Arany *Toldi estéje* és Cervantes műve között két alapvető sajátosságot említenek meg: a főszereplők időből kiesését, illetve Toldi Budára bevonulását emelik ki, mely igen erősen asszociálja Don Quijote és Sancho Panza kóborlásait, „nagy csatáit” – talán éppen a neveltséges, bohócos megjelenés miatt.

Pej paripán vágat egy iszonyú barát
Ki magára öltött egy durva szőr harát,
Mely feje búbjától a sarkáig leér, –
Derekán keresztül kötve vastag kötél.

[...]

Öklelő dárdája, melyet bal kezén hord...
Vélnéd, hurcol egy nagy, pusztai kútostort;
Olyan hosszú, mondom, de nem oly hajlékony,
Vendégoldalnak sem lenne biz’ az vékony.

[...]

»Ahol jő« nevetnek, akik arra néznek,
»Rozsdás fegyvernőke a rozsdás vitéznek« (III/5–7)

Véleményem szerint a két figura (Don Quijote és az öreg Toldi) legnagyobb rokonsága nem csupán az öltözkük, az időből való kiesésük, hanem a bohóc-létük, aminek egyik reminiscenciája a szedett-vedett külső, neveltséges megjelenés – a kortárs horizontból nézve, lényegi rokonságuk pedig abban áll, hogy rendkívül

²⁹ *Uo.*, 26.

érzékenyen reagálnak koruk értékválságára, s két világot, két történelmi kort szeretnének egyben tartani.

A metaforizáció fontos eleme a szövegvilágok egyes elemeinek, szegmenseinek „karnevalizálása” – bahtyini értelemben. A névképzések, kellékek (sisak, mellvért, régi ruha, valódi kilétet elfedő köpeny) a tükrözött szöveget „karnevalizálják” maszk-létükkel, de míg Don Quijotét a hercegi párral együtt tudjuk csodálni, együtt tudunk nevetni is rajta, Toldin legfeljebb csak mosolyogni tudunk.

Ó szent bohóc-üresség,
Szíven a hetyke festék,
Hogy a sebet ne vessék.³⁰

IV. A szerző quijotizálódása

„A romantikus maszk mindig valami ürességnek [...] az arca.” A bohóc-lét két emberi kondíciót szimbolizál: a gyermeket, a gyermeki hittel átélt játékot, s művészt. Don Quijote s az öreg Toldi írójának művészi önarcképeként is értelmezhetők. „Teljes és fájdalmas az író azonosulása a szélre került, előregedett bohóccal – a legmélyebb okot tárja fel, a múlt időt, s mögötte a modern művész kísértő rémét, a Magányt [...]”³¹

Arany maga beszél több – már idézett – művében szerzői szándékáról: egy „nép-eposz” megteremtésének vágyáról, s annak anakronisztikusságáról. Saját törekvésében is felfedezte: több világot szeretne aktualizálni: egy hősi kort, a múltat, s egy értékeiben megrendült világot, a jelent. Arany törekvéseit saját maga ironikusan így említette: „Nem Chimaera-e nép-eposzt írni?” Azaz: szerzői gesztusa rokon a Don Quijote-i gesztussal: két világot szóval, művészi gesztussal egybeépíteni, egy sajátos „világ-szimulakrumot” létrehozni.

Természetesen nem állítom, hogy Arany János törekvései teljesen egybeváganak Cervantes törekvéseivel, vagy, a két mű között tökéletes egybeesésekről beszélhetünk. A szerzői gesztus quijoteizálódásáról beszélek csupán.

V. Műfajok szintézise

Arany János sajátos elbeszélő költeményt teremtett a *Toldi estéjével*. Olyan elbeszélő költeményt, amely „felfalta” a *Don Quijote* című regény s a *chanson de geste*-ek némely alakzatát.

Mindkét mű már-már szemtelenül deklarálja önnön palimpszeszt-létét: a megidézett műfajokat hypertextualizálják:³² az egyik parodizált műfaj a *chanson de*

³⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél éneke*, in *Kosztolányi Dezső összes versei*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 535.

³¹ SZABOLCSI, *i. m.*, 25.

³² GÉRARD GENETTE, *Palimpszesztek*, in *Vulgo*, 1999. június, 74–83.

geste. Igaz, a *Don Quijote* „transzformálja” azt, azaz travesztálja, míg a *Toldi estéje* imitálja – ezért mondja Arany művéről, hogy uralkodó hangneme a humoros. A műfajparódia jellegzetes mitopoetikai toposzainak deformáltságában érhető tetten. A *chanson de geste*-ek 3 szerkezeti egységből épülnek fel – *enfance*: gyerekkor, *chevalier*: lovagkor, *moniage*: öregkor. A *Toldi-trilógia* 3 része e három szerkezeti egységnek feleltethető meg. Don Quijoténak is három útja, három kalandsora van. Az általam vizsgált művek döntően a moniage rész paródiái. (Az első rész: elszakadás az otthontól, felnőtté válás, ideje a kora nyár, a kísérő az anya; második rész: lovagi hőstettek, ideje a nyár, kísérője a szerelmes; harmadik rész: öregkor, hőstettek vége, ideje az ősz, kísérő nincs, csak a fegyverhordozó, aki mindhárom rész tipikus figurája, magányos hős.) Például Don Quijote második útja, melynek az érett férfikor lovagi hőstetteit „kellene” lajstromoznia a műfaji konvenciók alapján, élete alkonyán kezdődik, a „miserabilis” öregkor derekán, a hős lovag – immár hiányos fogsorú öreg – az újplatonikus eszmék paródiájaként megteremti úrnőjét, szerelmesét.

A *Toldi-trilógia* egésze imitálja a *chanson de geste*-eket, a *Toldi estéje* a moniage rész, ebbe a műfajimitációba Arany egy másik hypertextuális eljárást is beépít – travesztálja a haláltáncot: az öreg Toldi sírját ássa, majd Pósaalvi János hívó szavára kiugrik sírjából. „És az ősz levante, e szavakat szólva, / Kiugrék a sírból, mint-ha ifju volna” (I/39).

A lovagregény-paródiáról a Cervantes-mű esetében nem szólok, a *Don Quijote* ekként kanonizálta magát az európai irodalomban. A *Toldi estéje* tekintetében a lovagregények magyar „megfelelője” a históriás ének, Arany Ilosvai művét forrásként kezelte az „eposzi hitel” érdekében, a műfajt és az egész szöveget is egy legendaképző gesztussal „felülírja”, ezáltal metaforizálja: „Aztán csapatonként hazafelé térnek, / Emlegetvén dolgát az elhunyt vitéznek.” (VI/37) Sőt szövegébe az „ösműfaj” paródiáját is beépíti: Toldi végighallgatja az apródok által előadott vulgáris, gúnyos Toldi-históriát.

Hosszan lehetne sorolni, mely műfajok alludálódnak, a két műben. Számomra az a fontos, hogy a *Don Quijote* Arany számára modellt lehetett arra, hogy klasszikus műfajok mint lehetséges szemantikai alakzatok hogyan mozdíthatók ki saját tradícióikból önnön ellentétükbe, s e nagy polarításokban mint jel-jelölő játéktérben építhető csak ki egy új metafizikai teljességfikció, illetve e létszemléletben új szubjektumértelmezés, -építés. Ez a szemantikai alakzatok diskurzusban való létét feltételezi, amint arról Paul de Man is beszél,³³ létrejötté pedig gyakran mítoszképzéssel lehetséges, illetve metaforizációval. Arany tehát úgy újította meg a magyar elbeszélő költemény műfaját, hogy nemcsak a magyar „nemzeti klasszicizmus” poetikai hagyományait, műfajait integrálta, hanem az európai regény poetikai örökségét is: ebben a vonatkozásban Cervantes műve – úgy gondolom – sokkal fontosabb, mint eddig gondoltuk.

³³ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája*, in *Az irodalom elméletei*, I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 55–60.

KISS TAMÁS ZOLTÁN

A *Don Quijote* helyei

Diszkurzív gyakorlatok és a befogadás retorikája Cervantes magyarországi hatástörténetében

1988-as könyvében Paul Julian Smith az európai spanyol irodalom akkori (két évtizeddel ezelőtti) marginális helyzetéről ír, ami alapvetően a hispán világon kívüli megítélésre vonatkozik.¹ Ezt a peremhelyzetet éppen ebből a marginális pozícióból írják le, helyesebben írják *meg* azok a posztmodern irodalomelméleti módszertant alkalmazó tanulmányok, amelyek ezt a nyolcvanas évek végén mindenképpen újszerűnek számító beszédmodot alkalmazó kötetet alkotják. Azóta a helyzet változott, az elmúlt két évtizedben a Spanyolországra mint egésze szinekdochikusan rávetített perem- vagy perifériaszerep az anyagi és a szellemi kultúra terén egyaránt átértékelődik. Ez pedig némiképp – a klasszikus és a modern – spanyol irodalom helyzetét is átrendezi a világirodalmi kánonban. Van azonban egy olyan mű, amelynek kanonizáltságát ezek az újabb keletű átalakulások nem érintik: Cervantes és a *Don Quijote*.

Dolgozatomban a hatástörténeti teljesség igénye nélkül vizsgálom néhány példán, hogy milyen retorikát működtet, illetve milyen diszkurzív gyakorlatokat alkalmaz a magyarországi kritikai befogadás Cervantes művének értelmezésekor. Melyek azok az értékminősítő alakzatok, amelyek egyrészt kultuszképző, másrészt többé vagy kevésbé szövegimmanens elemző diskurzusokban helyezik el a búsképű lovagot (s megint szinekdochikus módon: a spanyol irodalmat, népet, országot stb. egészében véve). Vizsgálatom tárgya lesz az is, hogy a német, majd a francia romantika Cervantes-olvasatainak recepciója milyen transzkanonikus folyamatokat indít be, illetve hogy ezek mögött milyen dialogikus önértelmezési stratégiák húzódtak, illetve húzódnak meg. A feltételes módot az indokolja, hogy a rendelkezésekre álló, különböző beszédműfajú szövegekről mint értelmező narratívákról próbálok nyitott, továbbgondolható és párbeszédre, vitára hívó értékelést adni. Mivel különféle kulturális rendszerek összjátékáról van szó, a terjedelmi korlátok miatt elkerülhetetlen, hogy némiképp önkényesen mozogjak térben és időben, a 18. század utolsó harmada és 1950 között. A 19. század második felében, illetve a 20. század első harmadában keletkezett értelmezések kö-

¹ Paul Julian SMITH, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1988, 202.

zül meglehetősen önkényesen válogatok, azzal a nem titkolt céllal, hogy nagyobb terjedelemben foglalkozhassam Babits Mihály és Szerb Antal irodalomtörténeteinek Cervantes-vontakozásaival. A kulturális kogníció és az irodalomértés interszubjektív meghatározottsága, a genetikus-archeológiai közelítés, a dekonstrukció, az újhistorizmus, illetve az antropológiai szemlélet egymással sokszor élesen szembeállított hermeneutikát föltételeznek (Gadamer, Jauß, Ricoeur *hermeneutikáját is* ideértve). A jelenleg létező módszertani eklekticizmust nem tagadva mégis Michel Foucault megnyilatkozásértelmezéseinek (*énoncé*) általa javasolt metaforáit alkalmazva kívánom (újra)interpretálni a Cervantesről és művéről tett kijelentések „létezési módját”, „felelevenítését”, „megőrzését”, „használatát”, „elfelejtését” és „elpusztítását” a hatástörténeti vizsgálat során.² Mindezt szemléleti nyereségként fölfogva, illetve a „diszkurzív gyakorlat” és az „archívum-pozíció” kategóriáinak a vizsgálatba történő beemelésével szeretném bővíteni korábbi, a magyarországi Cervantes-befogadásról írott dolgozataimban kifejtett nézeteimet.

2004-es, nagy ívű monográfiájában a modern nemzetté válás és a kialakulóban lévő magyar irodalomtörténet identitásnarratíva-funkciójának összefüggéseit Dávidházi Péter a *nemzeti* tudománynak (a nemzeti irodalom történetének írása) mint beszéd- és írásműfajnak a sokrétű elemzésén keresztül kívánja megvilágítani: „Ezt a javarészt XIX. századi fejleményt sokféle vonatkozásban lehetne vizsgálni, számomra azonban a legtanulságosabb eleme maga a nemzeti irodalomtörténet mint tudományos nagyelbeszélés (*grand récit*) és egyúttal a közösségi önszemlélet igazoló alapszövege, amelynek kialakulása szorosan összefüggött a nemzetté válással. A kutatás fókuszába állított műfajnak azért érdemes megfigyelni retorikáján, előfeltevésein és módszertanán túl közösségi cselekvési módjait is, [...] mert ezek együtteséből láthatóvá válik, hogyan vett részt az irodalomtörténet-írás a nemzet narratív identitásának, ezáltal magának a politikai nemzetnek a megalkotásában.”³ Dávidházi kiinduló tétele szerint az elbeszélő műfajként tételezett irodalomtörténet narratori szerepfölfogása formálja meg a *nemzeti tudós* alakját és narratív funkcióját is.⁴ Ez a szemlélet dialogikus viszonyban láttatja, hogyan alakítják „az alakuló nemzet [politikai és szociokulturális] legitimációjának igényei a nemzeti tudomány feladatértelmezését, előfeltevéseit, módszerkészletét és műfajrendjét”.⁵ Az előzmények a 18. század utolsó harmadában keresendők, amikor is – Debreczeni Attila okfejtését követve – a magyar nemzetfejlődésben oly fontos szerepet játszó etnokulturális hagyomány (magyar nyelv, művelődési tradíció), a civilizatorikus öntudat (modernizációs kényszer) és az úgynevezett predománns kulturális identitás a territoriális elv (a magyar koronához

² Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001, 160.

³ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004, 19.

⁴ *I. m.*, 18–19.

⁵ *I. m.*, 31.

tartozó területek) alapján rendelődnek egymás mellé.⁶ Ugyanígy a művelődési és a nyelvi összetevők által létrejött, összetett, szimbolikus jelentéskonstrukciók („értelemvilág”) jellemzik az S. Varga Pál által „hagyományközösségként” leírt paradigmában működő valóságképző stratégiákat is.⁷ Fontosnak tartom azonban hangsúlyozni, hogy ez a fajta nemzetelvűség, nacionalizmus valójában csak 1849 után jellemezhető a Benedict Anderson-féle (oly sokszor félreértelmezett) *elképzelte közösség* jellegetesen modern fogalmával.⁸ A 19. század második feléig ugyanis még a már említett hagyományközösség és az etnokulturális önazonosság az idáig inkább premodern jellegű kategóriái számíthatnak uralkodónak. S a dualizmus eredményezte – igen sajátos – nemzetállami fejlődés eredményeképpen (1867-től) aztán csakugyan megkezdődik a modernitás Magyarországnak liberális alapokon nyugvó, anyagi és szellemi megtervezése, „kitalálása”.⁹

1800-tól kezdődően a politikai és a kulturális határok egybeeséséből¹⁰ következően a modernizációs program legsürgetőbb eleme a magyar nyelvi tervezés (státusz- és korpusztervezés), tehát a lassan kibontakozó modernitás kommunikációs szükségleteit, illetve az irodalmi/szépirodalmi alkotás esztétikai igényeit kielégítő köznyelv megújítása. Ugyan a beszélt magyar nyelvet/nyelvváltozatokat de facto nem fenyegeti a nyelvcseré, a nemzeti tudós értelmiségben mély nyomokat hagy a nyelvhalál víziója (melynek szimbóluma vagy ideológémája Herder elhíresült félmondata). Ezekkel a megszorításokkal tehát véleményem szerint a magyar nyelvújítás fölfogható egy sok küzdelem és vita közepette lezajlott, ám végeredményét tekintve igen hatékony és sikeres nyelvi revitalizációnak is.¹¹ A magyar nyelv hivatalos státuszát politikailag végül az 1843–1844-es országgyűlés biztosítja. A nyelvtani kodifikáció mellett a korpusztervezés nehézségeit, az ortológia

⁶ DEBRECZENI Attila, *Nemzet és identitás a 18. század második felében*, in *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2001, 5–6, 513–552.

⁷ Lásd S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai – A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Bp., Balassi, 2005.

⁸ BENEDICT ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York, Verso, 1991 (átdolgozott, bővített kiadás).

⁹ A politikailag független nemzetállam sajátos változatát megvalósító dualizmus kori Magyarország nemzetformáló diskurzusai ekkor már összevethetők az „invención de España” Fox által javasolt fogalmával. Lásd INMAN FOX, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1998 (2. kiadás).

¹⁰ Lásd DEBRECZENI, *i. m.*, 547–548.

¹¹ A nyelvcseré- (nyelvhalál) és a nyelvmegtartás-kontinuum kárpát-medencei alkalmazásaihoz lásd például BARTHA Csilla–BORBÉLY Anna, *Dimensions of linguistic otherness: prospects of minority language maintenance in Hungary*, in *Language Policy* 5.3: (29), 2006, 337–365; BARTHA Csilla, *Die Möglichkeiten der Bewahrung der Minderheitensprachen in Ungarn. Über eine soziolinguistische Zweisprachigkeitsuntersuchung im Landesmaßstab*, in *Sprache und die kleinen Nationen Ostmitteleuropas. Studien von Cs. Bartha, A. Borbély, M. Erb, F. Glatz, A. Gyivicsán, O. Nádor, Zs. Ritoók, L. Szarka, Gy. Szépe, B. Vizi*, hrsg. von Ferenc GLATZ, Bp., Europa Institut, 2003, 225–236 (Begegnungen, 21).

és a neológia közötti küzdelmeket leginkább talán a szóalkotás, a más nyelvekből származó szavak fordítása, honosítása, a lexikai innováció körüli harcok jelzik.

Sokat lehetne merengeni a magyarországi Cervantes-recepció megkésetttségén, a kritikai irodalomban föllelhető, meglehetősen szórványos 18. századi említések diszkurzív gyakorlatán stb.¹² Az irodalomközi viszonyok, a műfajelmélet, illetve a később hatástörténetileg is oly fontos szerepet játszó német irodalmi közvetítés kapcsán említhetjük Gvadányi Józsefet, aki Wieland *Don Quijote* ihlette művének kapcsán tesz említést a búsképű lovag keserű és mulatságos történeteiről. Ő az *Egy falusi nótáriusnak budai utazása* című költeményének előszavában a fanyar hangvételű, kritikus szatíra élet éppen a fikció kvázi-valóságos jellegével igyekszik tompítani – Wieland *Don Rosalvó*jára és – Cervantes regényére hivatkozva: „Ha történetei sem tetszenek, tehát javaslom ezeknek, olvasni *Cervantes* munkáját, mely *Don Quisodról* szól, vagy *Vieland* úrnak könyvét, melyet *Don Silvio de Rosalvóról* adott ki, ezekben elég furcsa és nevetséges dolgokat fognak találni; de mégis csak meséket.”¹³ Gvadányi bécsi tartózkodása, illetve a *Don Quijote* beható ismerete is motiválhatja azt az intertextuális kapcsolatot, amely az idealista *Rontó Pálnak* saját, privát valóságából a külvilágba tett utazását hasonlatossá teszi Cervantes búsképű lovagjának összeütközéseit a „vaskor” kiábrándító realitásával.

A magyar szókinccs modernizálásának, gyarapításának kontextusában igen figyelemreméltó Cervantes-utalással találkozunk abban a levélben, amelyet Szemere Pál ír Kazinczynak 1816 október 16-án.¹⁴ Szemere levelének utalásai, amelyek adalékul szolgálnak az egyelőre nem túlzottan intenzív, kora 19. századi, előromantikus Cervantes-befogadásról is: „Don Quixotte felől lévén itt szó, ohajtanám, hogy azt literaturánk az Uram Bátyám dolgozásából nyerné. Egykor maga Uram Bátyám vallá azt, hogy Szép Literaturai munkáiból a Comiche Gattung hibáz. Nem lehetne e e' hézagot Don Quixotte által kipótolni? Nem lehetne e ezt holzschnittmäsig s' gothisch dolgozni? 'S azon dolgozás, nem fogná e az osztán a' Horvátokat megczáfolni, hogy Kazinczy a tiszteletreméltó Régiségeket studírozza? Oh én e' pályán is ezer koszorút látok lebegni Uram Bátyám fürtjei felett. 'S melly nyereség volna nyelvünk egész masszájának.” A *Don Quijote* mint referencia és mint alakzat arról az értelmezői pozícióról árulkodik, amelynek nyelvi-esztétikai horizontját, s annak struktúráját az irodalmi nyelvújítás határozza meg

¹² Szerdahelyi György latin nyelvű, *Poësis narrativa...* című esztétikai compendiuma, illetve a L. J. Velázquez erősen normatív irodalomtörténetének göttingeni fordítása (J. A. Dieze munkája) kapcsán lásd Kiss Tamás Zoltán, *Oculto en el canon. Aspectos de la recepción del Quijote en Hungría hasta 1853*, in *Hommages à Kulin Katalin*, ed. Katalin HALÁSZ, Bp., Palimpszeszt Könyvek, 1997, 87–97.

¹³ GVADÁNYI József, *Egy falusi nótáriusnak budai utazása. Rontó Pál*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 79.

¹⁴ *Levél Kazinczynak 1816. október 24-én*, in *Kazinczy Ferenc levelezése*, közzétette VACZY János, 1–22 k., Bp., 1890–1927, 3305. (A továbbiakban Kaz. Lev.)

egy olyan (nyelv)politikai érdekeket képviselő mozgalom és (nyelv)ideológia jegyében, amely a magyar nyelv és művelődés történetének egyik legmélyrehatóbb és legátfogóbb reformját hajtja végre. Szemere javaslata egy esetleges Kazinczy-féle magyar *Don Quijote*-adaptációra mint az irodalmi nyelvújítás sokoldalú és az ellenséges táborok közti hídverést elősegítő vállalkozásra magyarázható Szemere közéleti, szerkesztői és emberi habitusával is, s amelynek konkrét nyeresége magától értetődően a magyar nyelv és irodalom hasznát, gazdagodását, fejlődését szolgálhatná. A jelentős irodalomszervezői szerepet betöltő levélíró Cervantes magyarországi befogadásának hiányát Kazinczy autoritására építve kívánja orvosolni. (Mint monográfiájában¹⁵ Mezei Márta utal rá, a nyelvújítók levelezésüket az értelmiségi közbeszéd részeként, egy később nyomtatásban megjelentetendő nyilvános diskurzus igényével írják meg és juttatják el közvetlen vagy közvetett címzettjeikhez.)

A fanyar humorra és keserű iróniára fogékony brit irodalmi ízlés számára könnyen honosítható, sztereotip, ám a szigetországi kiadástörténet során teljesen „angollá” vált mű komikus-szatirikus értelmezése egyre meghatározóbbá válik a kánonalkotó centrumoktól távolabb eső esztétikai rendszerek horizontján is. Szemere levelében a regény – a hazai világirodalmi recepció egyik tátongó hiátusként – a „Comiche Gattung” kapcsán bukkan föl, s ezt a nézetet akár Szerdahelyi és Gvadányi értelmezése is erősítheti. Ugyanakkor éppen Kazinczy az, aki Fielding- és Sterne-olvasmányai alapján képes meglátni a *Don Quijoténak* a satírán és a kissé egysíkú jellem- és helyzetkomikumon túlmutató jelentőségét, feltehetően éppen a német felvilágosodás, a klasszika és a Sturm und Drang képviselőinek recepciója nyomán: Herder humanista (ugyanakkor erősen politikai indíttatású) Cervantes-interpretációja minden bizonnyal befolyásolja a széphalmi mestert, jóllehet Tieck és a Schlegel-fivérek romantikus rajongása, spanyolság-kultusza, s főleg Friedrich Schlegelnek 1799 körül az Athenäumban¹⁶ csúcspontjára jutó *furor cervantinó*ja éppen a klasszicizmussal helyezkedik szembe.¹⁷

¹⁵ MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., Argumentum, 1994, 279 passim.

¹⁶ Lásd ehhez Jean Jacques Achille BERTRAND, *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris, F. Alcan, 1914, 89.

¹⁷ Kazinczy a német nyelvetterület nyelvújítási mozgalmainak képviselői közül éppen azt az Adelungot követi, akinek közvetlen nyelvi-irodalmi elődeként a Lipcsében működő Gottschedet tartja számon a szakirodalom. Lásd például CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990, 79–80. Gottsched ellenfele az angol irodalomkritikai szemlélet egyik legjelentősebb kontinentális közvetítője, a svájci Bodmer, aki 1741-ben *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* című, a német kritikai gondolkodásra meghatározó érvényű művében 30 egész oldalt szentel a Cervantes-regény struktúrájának és a két főhős lélektani jellemábrázolásának.

Amint Csetri Lajos rámutat, kifejezetten igazságtalan volna számonkérni Kazinczyn a korai német romantika organikus szépségeszményét.¹⁸ Schellingnek a romantikára (és az azt követő irányzatokra is!) oly nagy hatást tevő, a szimbolikus és allegorikus *Don Quijote*-értelmezéseket alapvetően meghatározó művészetfilozófiai előadásai (Jena, 1802–1803) csak az 1850-es években jelennek meg kötetben. Egy 1811-ben Döbrenteinek írott levelében Fieldingről szerzett esztétikai tapasztalatát a Cervantes-élménnyel állítja párhuzamba: „Thom Jonest csak Brünbnben olvastam, mint Don Quichotot csak Budán 1795. Mindkettő isteni költemény.”¹⁹ A minden valószínűség szerint nem spanyol nyelvű *Don Quichot* a Fielding-mű világirodalmi archívuma – és fordítva. Több mint kétszáz év hatástörténeti távlatából mindenképpen fontos számunkra, hogy a „Kazinczy-kánon” két jelentős darbjáról van szó, amelyeket börtönveii alatt olvasott. Talán éppen az előbbiekre emlékeztető Kazinczy 1811 októberében az értékes európai irodalmi hagyomány fordítására (honosítására) tesz javaslatot Döbrenteinek: „Miért nem Don Quixotot, a’ legjobb fordítás után?”²⁰ Csak gyaníthatjuk, hogy valamelyik, akkor viszonylag újnak számító német fordításra gondolhat Kazinczy (Soltau, Tieck stb.).

1816-ban, erdélyi utazása kapcsán is megemlíti a *Don Quijotét*. Cserey Farkas gróf krasznai könyvtárának féltett kincseként mutatja meg neki azt a művet, amely nem más, mint „[...] Don Quixotnak első kiadása Spanyol nyelven; ezt nekem [Csereynek] a híres Birkenstok fia ajándékozta, hogy Bibliothecámat diszesicse”.²¹ Filológiai szempontból tisztázásra vár még, hogy melyik (1605-ös, esetleg annál későbbi) kiadásról van szó, amelyet az ifjabb Cserey Farkas gróf, a híres botanikus valószínűleg Johann Melchior Birkenstock, a nagyhatalmú bécsi iskolaügyi tanácsos és oktatási miniszter egyik fiától kaphatott azért, „hogy Bibliothecámat diszesicse”. A könyvműtárgyként is nagyra értékelt Cervantes-kiadás a búsképű lovag regényét immár valódi archívum-pozícióba helyezi. A széphalmi vezér jól érzi, hogy e kötet birtoklásában egyrészt a „tiszteletreméltó Régiség”, az európai kultúrkinccs egyik kultikus darabja iránti tisztelet, másrészt pedig az egyetemes irodalmi kánon nem is olyan régen „klasszikussá”, Takáts József kifejezésével élve „modernné”²² olvasott szövege mint a korszerű literaturai tájékozottság megnyilvánulása fejeződik ki, egyszerre idézve föl az angol recepciós hagyományt és a korai német befogadást. Ennek a voltaképpen anekdotikus elemnek azonban önmagán túlmutató jelentése is lehet, ha azt mint diszkurzív gyakorlatot helyezük el az etnokulturális identitás értelemképző stratégiáinak a művelt nemzeti közösség megalkotását célzó diskurzusrendjébe. Az alakuló korai (jobbára németes), később pedig az érett (egyre franciásabb) magyar romantika világ-

¹⁸ CSETRI Lajos, *i. m.*, 48–49.

¹⁹ *Kazinczy levele Döbrentei Gábornak 1811. július 6-án*, in *Kaz. Lev.*, 2035.

²⁰ *Kazinczy levele Döbrentei Gábornak 1811. október 7-én*, in *Kaz. Lev.*, 2082.

²¹ *Kaz. Lev.*, 14, 413. levél, Kraszna, 1816. október 31.

²² TAKÁTS József, *Módszertani berek: Írások az irodalomtörténet-írásról*, PhD disszertáció, University of Jyväskylä, 2006, 9, 72, 73 stb. (Jyväskylä Studies in Humanities, 65).

irodalmi kánonjában Cervantes és a *Don Quijote* ismerete, majd magyar nyelvű hozzáféréseinek biztosítása – más jelentős művek mellett – a meineckeai értelmű *kultúrnemzet* egyik fontos irodalmi kritériumává válik. A modernizációs törekvések fényében számomra szimbolikus jelentősége lehet annak, hogy Gvadányi Falusi nótáriusa 1790-ben (!) lát először napvilágot, mint ahogyan annak is, hogy Döbrentei éppen egy „össz nemzeti”, bizonyos értelemben pedig „ökumenikus” nyelvújítás lehetősége kapcsán, a (modern) magyar irodalmi nyelv szókincsgazdagításának apropójából javasolja Kazinczynak a fordítást.

A szatíra, a pikareszk, illetve a rideg valóság és a nemes, ám letűnt értékrendet képviselő illúziók együtt előfordulásaként értékeli a *Don Quijotét* Kölcsey Ferenc olyan vitathatatlan autoritások társaságában, mint Swift, Pope vagy Sterne. Cervantes (kortárs) világirodalmi helyét Kölcsey számára ugyanakkor a német mellett már egyre inkább a francia romantikus kánon jelöli ki. A nemzeti önazonosságtudat fejlesztését előmozdító „múltidéző”, mítoszteremtő munkák létrehozásának kultúrpolitikai szükségszerűségét és a közízlés diktálta időszerűséget állítja szembe a világirodalmi kánon mediációs programjával.²³ Kölcsey spanyol műveltsége, a spanyol nyelv és az úgynevezett *comedia nueva* iránti tudományos megalapozottságú érdeklődése az ifjú centralisták, Szalay László és Lukács Móric színre lépéséig vitathatatlan autoritással ruhazza föl a spanyol kultúrát érintő kérdésekben.

A Kisfaludy-darab kritikája helyett Kölcsey végül is a drámai komikumot általában tárgyaló kitűnő irodalomelméleti tanulmányt ír (*A leányőrző*, 1827), amelyben a beszélt „köznépi” nyelvváltozatoknak és a regiszterek változatosságának a magyar irodalmi diskurzusban eladdig kiaknázatlan lehetőségeiről szóló része izgalmas esztétikai elveket fogalmaz meg: „Valami hasonló történik a nyelvre nézve is; mert a gazdagnyelvűség nem csupa lexikoni tudomány. Holt tárgy van a lexikonban, melynek belőlről kell életet adnod; a poéta keblében a *nyelvalkotás* apadhatatatlan forrásának kell buzognia; onnan minden szótagnak úgy kell kiömlenie, mintha azon pillanatban egészen újonnan találtatott volna. Ez *alkotóerő* nélkül, hogy rövidség okáért csak a példabeszédeknel maradjak, vagy csak puszta katalógust fogsz rólok adhatni, vagy legfeljebb egy Etelkába temetheted őket: *azalatt még Cervantes tolla alól oly nyelv tűnik fel, mint a Sancho Panzáé, melyben a különben figyelmet nem érdemlő mindennapiság az élet legelevenebb színével tündöklök.*”²⁴ (Kiemelés tőlem, K. T. Z.)

Ami ebből igazán figyelemre méltó, az nem annyira a herderiánus ihletésű termézetpoézis vagy az alkotó zseni elvének megnyilvánulása a drámai (irodalmi) nyelv instrumentalizmusán keresztül, hiszen ezek mind a magyar felvilágosodás és klasszika, mind pedig a bontakozó nemzeti romantika ideáriumában kitün-

²³ Lásd FENYŐ István, *Az irodalom respublikájáért: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830*, Bp., Akadémiai, 1976, 230.

²⁴ KÖLCSEY Ferenc, *A leányőrző. A komikumról* [1827], in Uő, *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 317.

tett helyen szerepelnek. Sokkal inkább arról a Fenyő István által a *Nemzeti hagyományokkal* kapcsolatban is fölvetett kérdéstről van szó, miszerint a népiességben, a fentebb már idézett *köznépiségben* „[...] éppen nem a természetességet, a spontán beszéd ízeit méltányolja [...], hanem az irodalmi rendkívüliséget. A mindennapi-ban érzi megvalósíthatónak a nem mindennapit [...]”.²⁵ A valóság, a jelen irodalmi ábrázolásának „indirekt”, poétikus, mégis autentikus módozatát a próza terén Friedrich Schlegel bécsi előadásában a „romantikus” (romantisch) regény egyszeri, megismételhetetlenül eredeti, mégis termékeny műfaji-tematikai paradigmát létrehozó darabjában, a *Don Quijotéban* látja először megvalósulni.²⁶ Ezenkívül nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy az irodalmi nyelv funkcionalitásáról szólva éppen egy vígjáték – tehát a drámai diskurzus – apropójából értékeli le, azaz tartja korszerűtlennek Dugonics *Etelkájának* nyelvi megformáltságát Cervantes Sanchójának nyelvhasználatával összevetve. Az irodalmi nyelv többszólamúságából táplálkozó mimetikus erő és a művészi kommunikáció viszonya műnemelméleti szempontból egyáltalán nem áll messze Schelling esztétikájának a regényre mint az eposz és a dráma szintézisére vonatkozó belátásával (amelyet a német filozófus, Goethe *Wilhelm Meistere* mellett éppen a *Don Quijotéval* illusztrál).²⁷

A 19. század első harmadából származó magyar Cervantes-értelmezésekről elmondható, hogy a lexikonszócikk jellegű felsorolások kivételével az író életművéből szinte kizárólag a *Don Quijoté*ra reflektálnak, s ily módon emelik át az *autor complutense* immár megkérdőjelezhetetlen pozícióját a világirodalmi kánonból a magyar szépliteratúra külföldi tájékozódásának horizontjába. Kétségtelen, hogy a romantikát megelőzően a *Don Quijotét* burleszk, komikus műként, modern szatíráként kategorizálja az európai irodalomkritika, s ez mind a mai napig fontos szerepet játszik a szöveg hatástörténetében.²⁸ Nálunk a Szalay László 1831-es tanulmánya előtt keletkezett kritikai és szépirodalmi utalások a komikum és a humor forrásául szolgáló hóbortos rögeszméket, valamint az őszinte együgyűséget egységesen mint az uralkodó kánon értelmezési alakzatait jelenítik meg. A dolgozat elején idézett levél is a „Comiche Gattung”-on keresztül igyekszik ráírnyítani Kazinczy figyelmét a *Don Quijoté*ra. Ha Kazinczy belevág a munkába, voltaképpen valami olyasmit kellene átültetnie a napi fordítói gyakorlatba, amit

²⁵ FENYŐ, *i. m.*, 272.

²⁶ Friedrich SCHLEGELS *Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Zweyter Theil. Zwölfte Vorlesung, Wien, Karl Schaumburg und Co, 1815, 110–111.

²⁷ „In dieser Beziehung könnte man den Roman auch als eine Mischung des Epos und des Drama beschreiben.” in Friedrich Wilhelm Joseph von SCHELLING, *Philosophie der Kunst. Sämmtliche Werke*, hrsg. von K. F. A. SCHELLING, Erste Abtheilung, Bd. V, Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1859, 674.

²⁸ Lásd például Anthony CLOSE, *The romantic approach to 'Don Quixote'. A critical history of the romantic tradition in 'Quixote' criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 15–28.

híres, 1819-es tanulmányában²⁹ a nyelvújítás megújított programjaként hirdetett meg: egyszerre ortológusnak és neológusnak lenni úgy, hogy eközben a nyelvet vertikálisan és horizontálisan bejárja, föltárja, gazdagítja, átalakítja, s eközben nyilvánvalóan kompromisszumokat is kénytelen kötni, ami a széphalmi vezérre nem volt igazán jellemző intellektuális magatartás. Lehetett volna nyelvteremtés, s erre utal Szemere megjegyzése is: „S melly nyereség volna nyelvünk egész masszájának.” Hangsúlyozni kell azonban, hogy a sugalmazás maga 1816-ból származik, Teleki József *A régi és új költés különbségeiről*³⁰ című tanulmányának megjelenése előtti, amikor Magyarországon még nem eléggé erősek azok a pozíciók, amelyek mindezt lehetővé tennék mind a megkésett hazai klasszika, mind pedig az éppen csak ébredező romantika felől tekintve.

Kazinczy – tudjuk – soha nem fordítja le a *Don Quijotét*. A fordítás szükségessége viszont 1816-tól szinte állandóan napirenden van a kulturális közbeszédben. A regény és szerzője nem is „csupán” világirodalmi alakzattá, hanem a magyar nyelvi-esztétikai modernizáció egyik jellegzetes toposzává válik. Kölcsey említett utalásai jól kivehetően francia hatásról árulkodnak, s nyilván az sem véletlen, hogy az első teljes szövegű, magyarországi Quijote-kiadás éppen francia nyelvű. Conrad Hartleben 1829-ben jelenteti meg Pesten Jean-Pierre Claris de Florian fordítását: *Don Quichotte de la Manche, traduit de l'espagnol par Florian*.

A francia romantika irodalomszemléletének befolyását jelzi Szalay László *Cervantes* című dolgozata a *Tudományos Gyűjtemény* 1831. évi II. számában, amelyet N. szignó alatt jelentet meg. Szalay Lukács Móric, Eötvös József és még néhány fiatal liberális társaságában később a *centralisták* elnevezésű, ellenzéki politikai csoport tagja lesz, s egyáltalán nem lehet véletlen, hogy tanulmánya nem sokkal az 1830 júliusában lezajló franciaországi események után keletkezik. A romantika fogalmát legtöbb hazai kortársától eltérően nem elsősorban mint a nemzet önszemléletének és azonosságtudatának művészi kifejeződését, hanem „az európai fejlődés univerzális karakterisztikumaképpen”³¹ fogja föl. A dolgozat nem hagy kétséget affelől, hogy melyek azok az értelmezési modellek, amelyeket átírni és meghaladni kíván. A spanyol irodalom mélyreható és alapos ismeretének igényét fogalmazza meg azok számára, „kik a’ spanyol literaturát közelebbről ’s nem egyedül a’ német romanticus iskola’ declamatiójából ismerik”.³² Az intuitív olvasatot kéri számon azért, hogy bizonyíthassa, a lélektanilag is mély cervantesi karakterrajz messze túlmutat a lovagregény paródiáját szolgáló komikus jellem partikularitásán, mivel „Don Quixote koránt sem kizárólag csak a’ a lovagiság’ maníája ellen intéztetett, hanem mind azok ellen, kik talentumok, szív és lélek mellett vég-

²⁹ KAZINCZY Ferenc, *Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél* in *Tudományos Gyűjtemény*, 1819, XI, 3–27.

³⁰ TELEKI József, *A régi és új költés különbségeiről*, in *Tudományos Gyűjtemény*, 1818, II, 48–73.

³¹ FENYŐ István, *A centralisták. Egy liberális csoport a reformkori Magyarországon*, Bp., Argumentum, 1997, 31.

³² N. [Szalay László], *Cervantes*, in *Tudományos Gyűjtemény*, 1831, II, 122.

re még is csak fixa ideajiknak bolondjaivá lesznek”.³³ Ez az értelmezői attitűd egyszerre kiemeli Cervantest és művét az archívum-pozícióból, ugyanakkor éppen a hozzájuk rendelt univerzális jelentések segítségével képes megszilárdítani azok világirodalmi helyét a magyar romantika megújítandó nemzeti kánonjában.

A magyar nyelvű kultúrának a *Don Quijote* „idegenségéhez” történő, önértelmező „odafordulása”³⁴ természetesen egy teljes magyar fordításon keresztül történhetett (volna) meg. Az 1836-ban megalapított Kisfaludy Társaság 1842-ben tervbe is veszi, hogy az induló Külföldi Regénytár elnevezésű sorozatában lefordíttatja a manchai lovag történetet, s ezzel a föl adattal a centralista reformerek másik kiemelkedő alakját, Lukács Móricot bízza meg. A fordítás akkor nem készül el, megjelenik azonban a gyűjtemény egyik 1843-as darabjaként az *A bőkezű szerető* című példás elbeszélés (*novela ejemplar*) Lukács fordításában. A terjedelmes előszóban a fordító immár a magyar irodalomértés egészének nevében jelentheti ki, hogy „[...] Cervantes regénye az ó és új világ minden nemzeténél elterjedt, s mai napig közmagasztalás tárgya. A magyart kivéve, nincs irodalmi miveltségű nyelv, mellyre az lefordítva nem volna, s nincs bármi csekély literariai ismeretekkel bíró ember, ki azt legalább híréről nem ismeré.”³⁵ A szóban forgó elbeszélés mai műfajkategóriáink szerint leginkább kisregénynek tekinthető. Közlése voltaképpen a *Don Quijote* helyett, azt reprezentálandó történik. „Azt hisszük, ezzel tartozunk azon a magas polcznak, mellyet Cervantes a világirodalomban elfoglal, tartozunk pedig különösen azért, mivel az itt mutatványul közlött novella, mellynek választásában külső körülmények határoztak, magában véve nem szerzhet az olvasónak kellő fogalmat szerzője írói érdeméről. Remekművét, *Don Quijotét*, már csak terjedelme miatt sem lehetett adnunk, mert e gyűjteménynek legalább nyolc kötete megtelt volna vele.”³⁶ Ma javarészt közvetett magyarázatokat adhatunk arra, hogy *akkor* miért nem készíti vagy készítteti el a fordítást sem a Kisfaludy Társaság, sem pedig Jósika Miklós báró.³⁷ *A bőkezű szerető*, a kisregény – sajátos és kissé pironkodó – szinekdochikus viszonyban áll a nagyregénnyel, a *Don Quijotéval*. A „külső körülmények” nem hagyják kiteljesedni a kultúrnemzeti kritériumként és a szellemi modernizáció kultikus tárgyaként szemlélt művet. A külső körülmények pedig egyre súlyosbodnak, s így igencsak különös hatástörténeti akusztikája van Karády Ignác 244 lapos *Quijote*-kiadásának 1848-ból, amelyik a *nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka után mulatságos olvas-*

³³ *Uo.*

³⁴ Lásd ehhez KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fordítás „antihumanizmusa” mint az önmegértés új történeti alakzata*, in *Alföld*, 1992/2, 46–60.

³⁵ LUKÁCS Móricz, *Bevezetés*, in CERVANTES, *A bőkezű szerető*, Pest, Hartleben, 1843, 23.

³⁶ *I. m.*, 8.

³⁷ Ehhez a kérdéshez lásd Kiss Tamás Zoltán, *El Quijote y los criterios de una Kultur-nation: La novela cervantina en el discurso político-cultural húngaro durante la primera mitad del siglo XIX.*, in *Acta Universitatis Szegediensis, Acta Hispanica*, tomus X (El Quijote húngaro), 2005, 29–31.

mányul alcímet viseli. (A magyar Cervantes-edícióban ezzel a szöveggel kezdődik a regényt gyermekirodalommá adaptáló rövidített és illusztrált *Don Quijote*-kiadások sorozata.) Karády Ignác pedig Kossuth gyermekeinek házitanítója, azé a Kossuthé, akinek felségárulási perében egészen különös módon bukkan föl Cervantes regénye.³⁸

A szabadságharc után, a francia iskola alapzatán kiteljesedett hazai „romántos” irodalmi élet csupán egy jobbára műkedvelő fordítást tud fölmutatni: bármennyire is őszinte és önkritikus Horváth György saját munkájával szemben, a lényeg, hogy tudniillik az irodalmi élet partvonalán mindig is *kívül* maradt, tagadhatatlan. A teljes *Don Quijote* magyar nyelven való hozzáférést ezután majd 1871-ben veszi ismét programjába a Kisfaludy Társaság,³⁹ a megvalósítással pedig az evangélikus lelkészként akkoriban az Alföld közepén, a Békés megyei Orosházán működő filológust, Győry Vilmost bízta meg. Azt a Győryt, aki a konzervatív nemzeti liberalizmus, tehát a kiegyezés utáni intézményesült patriotikus-népies szabadelvűség késő romantikájának jegyében a *Fővárosi Lapok*ban és a *Budapesti Szemlé*ben publikálja spanyol tárgyú irodalomtörténeti tanulmányait.

Az 1873 és 1876 között négy kötetben megjelent magyar nyelvű *Don Quijote*téval voltaképpen a hazai romantika recepciós, illetve saját, közel fél évszázados könyvkiadói adósságát pótolja a Kisfaludy Társaság. Éppen ebből kifolyólag kezelik nem csupán jelentős szellemi (irodalmi) eredményként, hanem legalább ilyen mértékben számít kiemelkedő teljesítménynek a magyar nyelvben rejlő lehetőségek kiaknázásának, illetve e lehetőségek kiszélesítésének szempontjából is. A magyar *Don Quijote* ilyenformán az európai színvonalú művészet-szemlélet és kommunikációs lehetőségek által jellemezhető modern nemzet etnikulturális identitását is jelképezi, demonstrálja. Győry fordítása a magyar irodalom- és művelődéstörténet szempontjából mérföldkő, hiszen a regény archívumpozíciója jóval azt megelőzően is adott, mielőtt a magyar olvasók legszélesebb rétegei kezükbe vehetik a művet. Cervantes és műve szilárd diszkurzív alakzatként működik visszamenőleg is. Dávidházi Péter hivatkozott monográfiájában idézi Lukács Móric 1876-os (!) megemlékezését az elhunyt Toldy Ferencről. A Kisfaludy Társaság ülésének elnöki megnyitóján Lukács külön méltatja elődje korszakos jelentőségű magyar irodalmi kézikönyvét és szöveggyűjteményét: „Első ifjúságomban, noha már ismertem Schillert, Goethét, Shakespearet, Cervantest, Calderont [...] Zrínyiről, Kazinczyról, Berzsenyiről [...] még sokáig nem volt tudomásom [...]”.⁴⁰ Ez a sorrend nyilván esetleges, bár valamelyest nyilván tükrözheti Lukács fiatalkori értékszemléletét, s mindez legalább annyira érdekes lehet Cervantes, mint Calderón előkelő pozíciója szempontjából is. Rávilágít egyben arra is, hogy bár Cervantes regényének (transz)kanonikus pozícióját már a teljes magyar fordítás megjelenése előtt is nagyban meghatározzák a

³⁸ Uo.

³⁹ Lásd KÉKY Lajos, *A Kisfaludy-Társaság története (1836–1936)*, Bp., Franklin, 1936, 152.

⁴⁰ Idézi DÁVIDHÁZI, i. m., 203.

német vagy francia romantika szimbolikus-allegorikus értelmezései, a hazai egyetemes irodalomtörténet szemléleti sémáit alakító személyiségek ítéletei olykor mégis sokkal árnyaltabbak, mintsem azt a külföldi modellek mechanikus átvételével indokolhatnánk. Gönczy Mónika úttörő jelentőségű tanulmányában pontosan kimutatja, hogy Mikszáth 1894-es, *Beszterce ostroma* című regénye a spanyol mű szövegével az idáig talán a legsokrétűbb transztextuális viszonyrendszert alakítja ki.⁴¹ A spanyol nemzetkarakter és a *Don Quijoté* író Cervantes szinekdochikus kapcsolatáról mégis igen differenciált képet fest a fiatal Mikszáth 1870-ből való, *A Jellem* című *bölcsészeti tanulmányában*: „Egyébiránt, mint már mondtam, a nemzeteket jellemezni lehet ugyan általánosan, de szorosán véve az olyan jellemzés nem lehet zsinórmértéke az egyesek jellemének, amit az is eléggé igazol, hogy a világ legpatetikusabb nemzete a spanyol, és a »gründlich« német adta az emberiségnek a legnagyobb humoristákat: Cervantest, a »Don Quijote De La Mancha« íróját, és Zaphirt.”⁴²

Aki Cervantes magyarországi hatástörténetét Győry Vilmos fordításának megjelenése és a második világháború vége között eltelt időszakban vizsgálja, első pillantásra azt a következtetést vonhatja le, hogy mind az irodalomközi, mind pedig a kritikai recepció bőséges és meglehetősen élénk. A *Don Quijote* századvégi ismertségéhez szolgálhatnak olvasásszociológiai adalékul (jóllehet igen korlátozott reprezentativitással) azok a közvéleménykutatások, amelyek eredményei például Kiss József *A Hét* című lapjában 1893-ban, illetve Gyalui Farkas 1904-es, *Legkedvesebb könyveim* című fölmérésében jelennek meg.⁴³ Ezek szerint a korabeli magyar társadalom prominens képviselői által preferált világirodalmi művek sorában igen előkelő helyet foglal Cervantes.⁴⁴

A kritikai recepciót voltaképpen maga Győry nyitja meg az első kötet elé írott ötvenoldalas életrajzzal.⁴⁵ A nagy számú rövidített változatot kísérő bevezetők közül mindenképpen a modern magyar romanisztika egyik legjelentősebb, legsikeresebb, ám az első világháború után méltatlanul mellőzött képviselőjének, Huszár Vilmosnak az előszava emelhető ki. Gönczy Mónika méltán tekinti alapvető fontosságúnak Jancsó Benedek 1889-es, *Hamlet és Don Quichotte* című tanulmányát.⁴⁶

⁴¹ GÖNCZY MÓNICA, *Anotaciones a la historia de la recepción del Quijote en Hungría a fines del siglo XIX*, in SCHOLZ László–VASAS László, *Cervantes y la narrativa moderna*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 219–221.

⁴² MIKSZÁTH Kálmán, *A Jellem (bölcsészeti tanulmány)*, in Uő, *Cikkek és karcolatok*, I, 1870, Bp., Mercator Stúdió Elektronikus Könyvkiadó, 2005, 30. http://www.akonyv.hu/klasszikus/mikszath/cikkek_es_karcolatok_1.pdf

⁴³ Idézi MOLNÁR Julianna–VARJU Zsuzsanna, *Az olvasás és a könyv szerepe a dualizmus-kori polgárság magánéletében*, in Magyar Könyvszemle, 1999/3, 329–341.

⁴⁴ *I. m.*, 333.

⁴⁵ GYÖRY Vilmos, *Néhány szó Cervantes életéről és műveiről*, in *Cervantes, Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I, Bp., Kisfaludy Társaság, 1873, 1–50.

⁴⁶ GÖNCZY, *i. m.*, 220–221.

A konzervatív, s legközelebb talán Menéndez Pelayo irodalomfölfogásához közel álló magyar hispanista, Kőrösi Albin – 1930-ban megjelenő spanyol irodalomtörténete előtt két évvel – kismonográfiát publikál *Cervantes élete és művei*⁴⁷ címmel. A spanyol író halálának 300. évfordulója kapcsán számos hosszabb-rövidebb megemlékező írás születik 1916-ban. A *Budapesti Szemle* például Pekár Gyula,⁴⁸ a *Nyugat* Schöpflin Aladár⁴⁹ tollából közöl cikket, s a szerző emlékét megidéző portréját Ambrus Zoltán 1923-ban kötetben is szerepelteti.⁵⁰ 1939-ben egy terjedelmesebb Cervantes életrajz is napvilágot lát Nagykanizsán *A búsképű lovag címmel*,⁵¹ s alig húsz éven belül ez a második (!) azonos című kötet, mivel 1911 és 1919 között keletkezett *irodalmi noteszleveleinek* gyűjteményét 1920-ban Kárpáti Aurél ugyancsak *A búsképű lovag* felcímmel tárja az olvasóközönség elé.⁵² Ami a 20. század első felének elmélyültebb filológiai, kritikai vagy irodalomtörténeti reflexióit illeti, jól kivehető az a két kortárs (és korszerű) irodalomszemlélet, illetve irodalomtörténet-írói szerepfölfogás, amelyek egyrészt értelmezési stratégiáik, másrészt az utókorra gyakorolt hatásuk miatt rendkívül jelentősek. A szóban forgó két módszertan a szellemtörténetet és a Babits által képviselt újklasszicizmust jelenti.⁵³ Cervantes kapcsán azonban a magyarországi szellemtörténet jóval korábbról indul, mint Szerb Antal világirodalom-története vagy Dulcinea-esszéje. A fiatal, „premarxista” Lukács György ugyanis már *A lélek és a formák* kötet⁵⁴ Sterne-fejezetében, illetve az 1910-es évek közepén írott, de végső formájában csak 1920-ban Berlinben megjelent *Die Theorie des Romans*⁵⁵ lapjain különös figyelmet szentel a *Don Quijote* eszmetörténeti és műfajelméleti kérdéseinek.

Köztudott, hogy a spanyol irodalmat – összességében – Babits *Az európai irodalom története* által megtestesítettett kánonnak legfeljebb a legkülsőbb körein

⁴⁷ HUSZÁR Vilmos, *Bevezetés*, in *Cervantes, Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, György Vilmos fordítása alapján átdolgozta, bevezetéssel s jegyzetekkel ellátta HUSZÁR Vilmos, Budapest, Athenaeum [1875], 1900, V–XXII.

⁴⁸ PEKÁR Gyula, *Cervantes*, in *Budapesti Szemle*, 1916/167, 15–34.

⁴⁹ SCHÖPFLIN Aladár, *Madrid, 1616 április 23.* [Miguel de Cervantes haláláról], 1916, I, 492–497.

⁵⁰ AMBRUS Zoltán, *Költők és szerzők. Irodalmi karcolatok*, Bp., Athenaeum, 1923, 3–12.

⁵¹ KOVÁCS-SEBESTYÉN Tibor, *A búsképű lovag* [Miguel Cervantes élete], Nagykanizsa, Zrínyi Miklós Irodalmi és Művészeti Kör, 1939, 195.

⁵² KÁRPÁTI Aurél, *A búsképű lovag. Irodalmi noteszlevelek 1911–1919*, Bp., Táltos, 1920. A *Nyugat* 1920/11–12. számába írott recenzióját Király György valóban ezekkel a szavakkal vezeti be: „A caballero de la triste figura ezúttal nem a Don Quijote nevet viseli ugyan, hanem egyszerűen Kárpáti Aurélnak hívják [...]”

⁵³ E helyütt eltekintek annak taglalásától, hogy Kőrösi spanyol irodalomtörténete miért *nem* állja ki a korszerűség próbáját, illetve hogy Babits vagy Szerb voltaképpen nem tudományos fölhatalásra készült irodalomtörténetei miért tekinthetők tudományos szempontból is csúcsteljesítménynek.

⁵⁴ LUKÁCS György, *A lélek és a formák. Kísérletek*, Bp., Franklin, 1910, 176–184.

⁵⁵ Georg LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin, Paul Cassirer, 1920.

helyezi el. Szegedy-Maszák Mihály rámutat, hogy a magyar költő klasszicizáló elitizmusát ebben a vonatkozásban (pontosabban Lope és Calderón életművét tekintve) „[...] ugyancsak a nyelvtudás hiányával magyarázta”.⁵⁶ Vélhetően azonban ennél többről van szó még akkor is, ha nincs okunk kétségbe vonni Babits jóhiszeműségét és őszinteségét („De benyomásomat elmondom, mert ez egy őszinte könyv.”).⁵⁷ Mindezt maga a szerző fogalmazza meg a barokk drámai forma és a Cid-románcok trocheusaival kapcsolatban: „Mindaz persze, amit most mondok, a spanyol vers és szellem tökéletes nem ismerésén alapul. De ahol a megértésnek ilyen akadályai vannak, ott végződik éppen a világirodalom – és kezdődik a nemzeti irodalom.”⁵⁸ Ez a talán tudat alatt munkáló befogadás-lélektani „gátlás” jobban föltárul, ha továbbolvassuk a bekezdést. „A színdarabokban Calderón, úgy, mint Lope de Vega ’a spanyol nemzeti lelket fejezik ki’. Ez a folytonos spanyol grandezza (!) számomra, bevallom, emberietlen és élvezhetetlen. Fülelmet hasogatja a színpadi ékesszólás, s minden érzésemet sérti, a nem kevésbé színpadi becsületézés. Itt megint a nemzeti szempont az, amit a megértéshez segítségül kellene hívni, s amit én nem vagyok hajlandó segítségül hívni. Ha nacionalista vagyok, magyar vagyok: mi közöm a spanyolokhoz? Ha pedig nem vagyok nacionalista, akkor... A spanyol is érdekes lehet számomra, ha érdekelnek a fajok és az etnológia. De ez nem irodalmi érdeklődés.”⁵⁹ Számára Lope rutinszerű író, aki azonban ír „Ariosto-szerű eposzt” és egy „Tasso-szerű eposzt” is.⁶⁰ Az érzelmi túlfűtöttségre, a mértéktelen pátozszra utaló *grandezza* olasz szó, amely – az Ariosto és a Tasso szerzői nevek futólagos említése mellett – alighanem jól értelmezhető a Bényei Tamás által a magyar irodalomértés interpretációs stratégiáira is alkalmazhatóvá tett Foucault-féle *archívum*-pozíció⁶¹ fogalmának segítségével is. Ariosto és Tasso neve a kánon központjában az érett itáliai reneszánsz helyére utal, s a spanyol nemzeti dráma leértékelése ezekhez képest éppen az olasz *grandezza* szó retorikai alakzatával mint lexikai választással válik teljessé.

Cervantes teljesítményét Babits kifejezetten nagyra tartja (bár számára a kóbor lovag paródiája elsősorban pikareszk regény), ám az új irodalmi episztémé kialakítása kapcsán az összehasonlítási alap ugyancsak Ariosto, az *Őrjöngő Lóránt* szerzője.⁶² A *Don Quijote* pozicionálása során leggyakrabban előforduló viszonyítási alakzatok Shakespeare-hősök: Lear és Shylock.⁶³ A legnagyobb elismerést a búsképű lovag és Sancho által megtestesített két világ sajátos antinómiájának

⁵⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonysága (Babits európai irodalomtörténete)*, in *Uő, Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 22.

⁵⁷ BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Szépirodalmi [1935], 1979, 182.

⁵⁸ *I. m.*, 182–183.

⁵⁹ *I. m.*, 183.

⁶⁰ *Uo.*

⁶¹ Lásd BÉNYEI Tamás, *Archívum: a világirodalom helyei*, in *Alföld*, 1992/2, 75–86.

⁶² BABITS, *i. m.*, 178.

⁶³ *I. m.*, 179.

művészi megjelenítése kapja. S ez a pozitív értékelés újra az angol drámaíró archívum-pozícióján keresztül jut érvényre: „Jellegzetes sokoldalúsága az éleslátásnak, amely megint Shakespeare-t juttatja eszembe.”⁶⁴

A hatástörténetileg, irodalomszociológiailag és (ma talán úgy mondanánk) „kultúranropológiailag” is roppant tudatos⁶⁵ Szerb Antal goethei ihletésű világ-irodalom-értelmezésében a spanyol nyelv és kultúra „a művelt magyar ember” számára érvényes kánon centrumában helyezkedik el: „A világirodalom eszerint: a két klasszikus nyelv, a görög és a latin irodalma, továbbá a Szentírás – ezek kultúránk közös alapjai. Azután pedig a három nagy latin leánynyelv, a francia, olasz és spanyol és a két nagy germán nyelv, a német és az angol irodalma.”⁶⁶ A spanyol irodalom, s ezen belül elsősorban Cervantes értékelése már a mű előszavában kifejtett kanonizációs elvek között helyet kap, olyannyira, hogy már itt is találkozhatunk a búsképű lovag, illetve az általa megtestesített magatartásforma – *don quijotéria* – mintegy lexikalizált, köznyelvi alakzatként történő említésével. A kis nyelvek fiai – mint például a magyarok is – joggal neheztelhetnek irodalmaik felületes, pusztán lexikai adathalmazként történő bemutatása miatt. A nyelvileg is nehezen hozzáférhető alkotások erősen korlátozott hatástörténeti jelentősége miatt azonban a Szerb által képviselt világirodalom-szemlélet hiábavalónak és esélytelennek ítéli a harcot ez ellen: „[...] azok közé az alapvető igazságtalanságok közé tartozik, amelyek ellen harcolni gyermeki dolog és donquijotéria lenne.”⁶⁷ Annak ellenére, hogy látszólag erőltetett ezt az akkorra már a magyar nyelvhasználatban is meghonosodott kifejezést kifejezetten a világirodalmi hivatkozások retorikájának archívum jellegű alakzataként föltüntetni, Szerb Antal könyvének szövege Cervantest és a *Don Quijotét* nem utoljára említi hasonló funkcióban.⁶⁸ Cervantes hőisével először Ulrich von Liechtenstein trubadúrköltészete kapcsán találkozunk, akit osztrák Don Quijoténak nevez.⁶⁹ Az angol reneszánsz (Shakespeare kora) fejezetben Fletcher és Beaumont „regényszerű drámái” kapcsán ezek világát az Amadís és Don Quijote világában lejátszódónak mondja.⁷⁰ Az *Amadís* és a *Don Quijote* szinekdochikus alakzatok, a világirodalom stabil és megbízható vonatkozási pontjai. Érződik, hogy Cervantes Szerb spanyol irodalomképének a középpontja: minden, ami eddig íródott, a *Don Quijote* felé halad előre, s ami majd utána keletkezik, az a javarészt ide nyúlik vissza, s ezt igazolja az is, hogy

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ Vö. például „[...] az irodalomtörténetnek nemcsak az irodalmi múltról kell tanúságot tennie, hanem a jelenkorról is, amelynek terméke. [...] Könyvemben ötven év múlva az lesz érdekes, ami addigra elavul benne, az, ami a mai felfogásra jellemző.” SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető [1941] 1980, 11–12 (6. kiadás).

⁶⁶ I. m., 8.

⁶⁷ I. m., 9.

⁶⁸ Vö. például „A quijotei világ magyarul a könyvek világa.” I. m., 306.

⁶⁹ I. m., 194.

⁷⁰ I. m., 287.

Cervantesnek egész fejezetet szentel, rendkívül mély és érzékeny elemzést. Műfaj-történeti szempontból azonban a búsképű lovag históriája tulajdonképpen nem is ebben az aprólékos és hatástörténetileg is igen értékes elemzésben kapja a legnagyobb méltatást. A 18. század angol Cervantes-recepcióját kiválóan ismerő szerző a Lawrence Sterne-ről szóló fejezet végén írja: „A magas rendű, modern regény Cervantesszel, kifinomodottabb formájában Mme de la Fayette-tel kezdődik, Fieldinggel és Smolett-tel kapja meg a széles, életszerű társadalmi hátteret.”⁷¹

E két nagy hatású irodalomtörténet néhány, Cervantes művével, illetve a spanyol irodalommal általában foglalkozó, sajátos *diszkurzív gyakorlatának*⁷² bemutatása után nem kívánok részletesebben foglalkozni a szellemtörténész Lukács híres regényelméletének *Don Quijote*-fejezetével. A polgári eszmeiséggel és értékrenddel legkésőbb 1919-ben végérvényesen szakító filozófus Cervantes-rajongása élete végéig töretlen marad: ami gyökeresen változik, az az ideológiai horizont, amelynek talaján Lukács megkísérel egy komplex marxista esztétikai rendszert kidolgozni, rákényszerítve azt alkotókra és olvasókra egyaránt. A magyar irodalomtudomány *szocialista, realista, népi* stb. rekanonizációját célzó diktátumában kifejezetten kártékonynak ítéli a *polgári* Babits és Szerb Antal imént tárgyalt munkáit. Utólag kifejezetten tragikomikus, amit a hazai irodalomértés állítólagos provincializmusáról ír: „Ilyen provincializmus volt a magyar egyetemek iskolás akadémizmusa, a német 'szellemtudomány' (!), a francia szürrealizmus kritikátlan behozatala stb.”⁷³ A német szellemtudomány behozatala ugyanis jelentős mértékben kötődik az ő ifjúkori „tévelygéseikhez” is.

Babits újklasszicizmusa, illetve Lukács és Szerb szellemtörténeti beszédmódja mellett feltétlenül említést kell tenni egy, leginkább talán e kétfajta diskurzus között elhelyezkedő, nem szigorúan tudományos, hanem a szó legjobb értelmében vett mélyen intellektuális kérdezésmódról is, amelyet Márai Sándor képvisel. Amint Fried István is rámutat, Márait már az 1920-as években élénken érdeklí a spanyol önazonosság és önkép, az országot és saját magát súlyos válságban érzékelő értelmiség nemzetkarakterológiai (ön)vizsgálatának alakulása.⁷⁴ A kassai születésű Márai számára a spanyol 98-as nemzedék (Unamuno, Azorín Maeztu stb.) *mit jelent spanyolnak lenni a modern Európában?* kérdése (illetve az Ortega-féle 14-es nemzedék *hogyan legyünk modernek Európában?* problémája) sok szempontból

⁷¹ *I. m.*, 372.

⁷² FOUCAULT, *i. m.*, 168–171.

⁷³ LUKÁCS György, *A magyar irodalomtörténet revíziója*, in *Uő, Magyar irodalom – magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1970, 497. Lukács György Cervantes-recepciójának változásairól lásd Kiss Tamás Zoltán, *A betiltott Don Quijote: Epizód a magyarországi Cervantes-recepció történetéből*, in *Dél-Európa vonzásában*, szerk. FISCHER Ferenc–MAJOROS István–VONYÓ János, Pécs, Pécs University Press, 2000, 137–144; *Uő, Cervantes en la lista negra: El Quijote y el cambio del horizonte crítico en la Hungría de la transformación estalinista*, in SCHOLZ László–VASAS László (szerk.), *i. m.*, 242–249.

⁷⁴ FRIED [István] Sándor (sic!), *Márai Sándor és a spanyol világ*, in *Nagyvilág*, 2001/7, 1132.

egybecseng a Trianon utáni magyar értelmiség *mi a magyar?* dilemmájával. A spanyol kortársak „imagoológiáját” tanulmányozva fölismeri a *Don Quijote*-olvasatokban rejlő mítoszromboló és modern mítoszképző potenciált, s mindezt az európai hagyomány nemes és humanista értékei számára oly vészterhes időszakban. A saját maga által írott, antiutilitarista, mélyreható, elegáns, ugyanakkor megkapóan őszinte (valóban *humanista*) *Don Quijote*-interpretációját 1942-ben publikálja a Révai-féle kétkötetes kiadás bevezetőjeként. Javában tombol már a II. világháború, mikor azt mondja a lovagról, hogy „eszméi vannak, melyek nem egyeznek többé a kor uralkodó eszméjével, s ő mégis hisz bennük, egészen, az örültség erejével, ahogyan eszmékben hinni kell. [...] Nem, Don Quijote nem örült, a szó orvostani, patológiai értelmében: nem örültebb, mint minden ember, akiben az eszmény átalakul szereppé és magatartássá. S ez a magatartás minden száználmas változatában is milyen nemes, emberi!”⁷⁵ Ki gondolta volna akkor, hogy ezek a mondatok milyen veszélyt hoznak majd a magyar nyelvű *Don Quijotéra*? Az 1950-es, *selejtlista botrány* néven elhíresült könyvtári „kolhozosítás” során az új hatalom először a teljes magyar nyelvű szöveget el akarja távolítani a közkönyvtárakból („Cervantes: Don Quijote [Márai előszavával]”).⁷⁶ Ám a Népkönyvtári Központ útmutatója végül egy hét címet tartalmazó helyreigazító cédulával jelenik meg, amelyen többek között ez olvasható: „Hibás szöveg – 26. old. Cervantes: Don Quijote Márai előszavával – Helyesbítés – A könyv megmaradhat az előszó eltávolításával”. A totalitárius diktatúra sajátos diszkurzív gyakorlatával, a rá oly jellemző bürokratikus retorikával van dolgunk. Cervantes, Don Quijote és Márai azonban mindezek ellenére is archívumok: a világirodalom helyei.

⁷⁵ MÁRAI Sándor, *Bevezető*, in CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, 1–2, Bp., Révai, 1942, 39.

⁷⁶ 2. sz. *Útmutató a népkönyvtárak (üzemi, falusi és városi könyvtárak) rendezéséhez*, Bp., Népkönyvtári Központ, 1950, 26.

BIKFALVY PÉTER

Győry Vilmos, a *Don Quijote* fordítója

(Kis magyar palimpszeszt)

Évszázadok óta máig tartó „spanyoltalanságunk”: a spanyol nyelv nem tudása,¹ sőt semmibevétele,² a spanyol (nyelvű) irodalom alábecsülése³ vagy felületes ismerete⁴ és a *Quijote* magyarországi sorsa elválaszthatatlan egymástól.

Nálunk szerencsésebb nemzetek fiai már a regény második részének megjelenése (1615) előtt lefordították az első kötetet,⁵ és azóta folyamatosan újabb és

¹ A 19. század utolsó harmadáig „az egy Lukács Móricz kivételével” minden fordítás közvetítő nyelvből (latin, német vagy francia) készült. Vö. BIKFALVY Péter, *Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi*, in Pompeji, 1998/1, 159–160, 173.

² A négykötetes *Pedagógiai Lexikon* (Bp., Keraban, 1997) minden jelentős és kevésbé jelentős nyelv magyarországi tanításáról tartalmaz (többé-kevésbé alapos) szócikket, a *spanyoléről egyetlen szót sem*. „Hivatalosan” eszerint még mindig nem vettek tudomást nálunk tagozatos osztályokról, kéttannyelvű gimnáziumokról, egyetemi tanszékekről és magáról az „egzotikus” nyelvről sem, melyet – potomság! – csupán 400 millióan beszélnek a világon, és számuk rohamosan nő. Mellékesen: kiváló általános nyelvészünk, Antal László szerint a spanyol lenne az egyik legalkalmasabb a világnyelv szerepének betöltésére, például az angollal szemben, ha nem politikai erőviszonyok, hanem ésszerű megfontolás dönthetne ilyen kérdésekben. (Vö. ANTAL László, *A világnyelv*, Bp., Gondolat, 1984, 112, 115, 130–146.)

³ Legmegdöbbentőbb példája talán BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Nyugat, é. n. Erről – és *Madridi levél* című írásáról – vö. BIKFALVY, *i. m.*, 160–174.

⁴ SZERB Antal, *A világirodalom története* (Bp., Magvető, 1962) című kézikönyvében hiába keresnénk Juan Ruiz, Fernando Rojas vagy Quevedo nevét, ahogy KRISTÓ NAGY István azonos című opusában (Bp., Trezor Kiadó, 1993) is hasztalan kutatnánk a *Celestina* (és szerzője, Fernando Rojas), Ruiz de Alarcón, Roa Bastos vagy Manuel Puig után.

⁵ Angolul 1612-ben adták ki Londonban Thomas Shelton, franciául 1614-ben Párizsban César Oudin fordításában. A későbbi angol, francia, olasz és német fordításokról vö. Wolfgang von WURZBACH, in TIECK, *i. m.*, 114–115; Franco MEREGALLI, *Los primeros dos siglos de recepción de la obra cervantina: una perspectiva*, in Actas del III coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, Athropos, 1993, 34–37; Kiss Tamás Zoltán, *Oculto en el canon. Aspectos de la recepción del Quijote en Hungría hasta 1853*, in *Hommages à Kulin Katalin*, Bp., Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 1997, 89–90; RICO, I, CCIX–CCXI (*His-*

újabb változatok készülnek a teljes műből a „nagy” nyelveken.⁶ Hazánkban a 19. század közepéig – néhány szép tervet és elvetélt próbálkozást leszámítva⁷ – semmi sem történt Cervantes remekének átültetése érdekében, miközben maga a mű nem volt egészen ismeretlen az olvasó magyar értelmiség és (fő)nemesség körében: nemcsak Florian közkedvelt (és túlságosan szabad) átdolgozását⁸ adták ki Pesten 1829-ben,⁹ hanem 1846-ban egy angol nyelvű változat is megjelent,¹⁰ sőt néhány régi spanyol nyelvű példányról (köztük egy állítólagos első kiadásról) is tudunk.¹¹

toría del texto). A 19. századi francia fordításokról vö. Claude COUFFON et alii, *Traduire Don Quichotte en français aujourd'hui*, in *Neuvièmes Assises de la Traduction Littéraire* (Arles, 1992), Atlas, 1993, 99–100.

⁶ Franciául a 20. században Jean Cassou, illetve Francis de Miomandre fordításai után a 90-es években párhuzamosan két változat is készült: az egyik „csapatmunkában” Jean Canavaggio vezetésével a Gallimard Pléiade sorozata számára, a másik újrafordítást a Seuil kiadó számára Aline Schulman végezte. (Uo., 98–100.) Munkája jó hatévi erőfeszítés után 1997-ben jelent meg. Több támadás érte, mert rövidítette, egyszerűsítette, „olvasmányosabbá” tette a hosszú mondatokat, de – állítása szerint – nem használt egyetlen olyan szót sem, amely 1650 után került be a francia nyelvbe. Vö. *La voz recuperada. Entrevista a Aline Schulman*, in Quimera, No. 173, oct. 1998, 12–13.

⁷ Erről részletesebben vö. Kiss Tamás Zoltán, 1997, 92–96.

⁸ „La plus infidèle en sa beauté étant, à ma connaissance, [...]” COUFFON, *i. m.*, 99.

⁹ Kiss Tamás Zoltán, 1997, 94, illetve RÁKOSI Marianna, *Ediciones húngaras del Quijote*, in *Acta Hispanica*, Tomus X, Szeged, 2005, 10.

¹⁰ RÁKOSI Marianna, *i. m.*, 10. Sós Endre szerint (Cervantes, Bp., Művelt Nép, 1955, 140) az említett *Quijote* kiadások csak névleg készültek Pesten, ténylegesen Bécsben, illetve Lipcsében végezték a nyomdai munkákat.

¹¹ Gróf Cserey Farkas dicsekszik azzal Kazinczynak írott levelében (1816. okt. 31.), hogy könyvtárának egyik díszje Don Quijote *első* kiadása. (Vö. Kiss Tamás Zoltán, 1997, 94.) Kérdés, hogy melyik „első” kiadás volt a birtokában (vö. RICO, I, CXCIII–CXCVIII). A szarvasi Vajda Péter Gimnázium muzeális könyvtárában egy 1750-es kiadású példány található (*Vida, y hechos del ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* [!]...Nueva edición corregida... Dedicado al mismo Don Quixote, Madrid, D. Pedro Alonso y Padilla), tele apokrif versekkel és ajánlással („Al valiente, y andante Don Quixote de la Mancha, aliàs [!] el cavallero de la Triste Figura, y de los Leones. Cide Hamete Benengeli su chronista ...; El Moscardon academico celebre de la Argamasilla, al borrico de Sancho Panza; El plañidor ex-presidente de la Academia de la Argamasilla en la muerte del Hercules de la Mancha; El...secretario de la Academia dà [!] el parabien à Teresa Panza en la conversion de su marido [!]...Soneto stb.), egyike azon eseteknek, amelyeket Rico mint a szövegromlás elrettentő példáit említi (RICO, I, CCVIII–CCIX). A könyv tulajdonosa – a saját kezű spanyol bejegyzés alapján – PETZ Lipót (1794–1840) evangélikus lelkész volt, aki Szinnyei József szerint (*Magyar írók élete és munkái*) talán még Győry Vilmosnál is több nyelvet tudott (német, tót, latin, görög, francia, olasz, angol, portugál, héber, arab, perzsa, szanszkrit), és tanulmányt írt *A szanszkrit és török nyelvek a magyarral vélt* [Szinnyeinél tévesen: *való*] *rokonságáról*, in Tudományos Gyűjtemény

A spanyol nyelvhez, irodalomhoz és magához a *Quijoté*hoz való viszonyunkat azonban mi sem jelképezi jobban, mint hogy az első magyarítás „nagyobb gyermekek számára kidolgozott munka” alapján készült 1848-ban,¹² másodjára pedig Florian (a spanyol eredetit amúgy is alaposan megkurtító) francia átdolgozását ültette át nyelvünkre – rövidített változatban! – Horváth György (Kecskemét, 1850, 1853).¹³

Mérnökemberről lévén szó, ilyen terjedelmű szépirodalmi szöveg fordítása nem lebecsülendő teljesítmény, ám kijelentéseinek túlzott magabiztossága („Florian francia kiadása [...] tán a leghűbb Don Quichotte az eredeti után, sőt, annál valamivel simább”)¹⁴ legalábbis elgondolkoztató. Hogyan értékelhet valaki többre egy átdolgozást a számára ismeretlen eredetinel, hiszen nem tud spanyolul? Hogyan állíthatja Florian *átdolgozásáról*, hogy „a leghűbb Don Quichotte az eredeti után”, miközben (elvileg) rendelkezésére állhatna Viardot teljes, a prózai részek tekintetében valóban szövegű fordítása (Paris, 1836, 1840), nem beszélve Tieck mintaszerű német fordításáról (1800–1801) vagy akár Soltauéről (kb. ugyanakkor). Persze, hogy a Florian-féle változat simábbnak tűnik, mint az eredeti, mert az átdolgozó „simán” kihagyja Don Quijote viaskodását a borostömlőkkel,¹⁵ aki ezzel „impertinens” módon megszakítja a *Curioso impertinente* (magyarul: *Az okatlan kíváncsi*) történetét, amely viszont az ő történetét szakította félbe „impertinens” módon;¹⁶ „simán” kimarad Cide Hamete megjegyzése, hogy a Montesinos barlangban „történeteket” *apokrif* fejezetnek kell tekinteni, mint ahogy „simán” elmarad Don Quijote találkozása is az apokrif (Avellaneda féle) *Don Quijote* egyik szereplőjével Álvaro Tarféval¹⁷ stb.

mény, 1833, III. Szerencse, hogy nem ő (és főleg nem ebből a kiadásból!) fordította magyarra Cervantes regényét. A könyvben ugyanis a francia széljegyzetek (magulla – meurtrir, pimienta – poivre, possas [!] – les fesses stb.) arra utalnak, hogy valaki „komolyan” foglalkozott a „művel”. Itt mondok hálás köszönetet Gerhát Katalinnak, a Szarvasi Városi Könyvtár munkatársának és különösen Baginé Tóth Erikának, a Vajda Péter Gimnázium Könyvtára vezetőjének önzetlen segítségükért.

¹² Karády Ignác, Kossuth Lajos gyermekeinek nevelője készítette a fordítást, melynek terjedelme 244 oldal, vö. Sós, *i. m.*, 141, 161; RÁKOSI Marianna, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* magyar kiadásai, Szeged, 2005, 10; Uő, *Las ediciones húngaras del Quijote*, 10; Kiss Tamás Zoltán, *El Quijote y los criterios de una Kultumation: la novela cervantina en el discurso político-cultural húngaro durante la primera mitad del siglo XIX*, 32.

¹³ I. k.: 307, II. k.: 314, 14 cm. Vö. RÁKOSI Marianna, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha magyar kiadásai*, 10. Összehasonlításként: a teljes *Quijote* szövege (Györy Vilmos fordításában 17 cm-es formátumban) mintegy 1800 oldal, a Florian-féle átdolgozás (Paris, 1810) hat kötetben, 12 cm-es formátumban összesen mintegy 1000 oldal. A *Quijote* kétkötetes (18-20 cm-es formátumú, változatai 1300-1500 oldal körüliek).

¹⁴ Sós, *i. m.*, 142; RÁKOSI Marianna, *Las ediciones húngaras del Quijote*, 11.

¹⁵ FLORIAN, III, 29–55.

¹⁶ Vicente GAOS kitűnő észrevétele (*Estructura del Quijote*, *i. m.*, III, 50–51).

¹⁷ FLORIAN, V, 12; VI: sehol!

Ilyen hazai előzmények „fényében” tudjuk igazán értékelni Győry Vilmos 1873-tól 1876-ig megjelent négykötetes spanyol eredetiből készült mesteri fordítását.

Győry bámulatos nyelvtelenségét, rendkívüli nyelvtudását, sokoldalú fordítói munkásságát – kiváltképp Cervantes fordítását – sokan méltatták a legnagyobb elismeréssel a visszaemlékezők (tanárok, barátok, kollégák),¹⁸ de közülük senki nem írt arról, hogy a többi tíz-tizenegy nyelv mellett hol és mikor tanult meg spanyolul, és főként hogyan került kapcsolatba a *Quijotéval*. Azt sem tudjuk pontosan, milyen spanyol nyelvű kiadás(ok) alapján dolgozott.¹⁹ Az ELTE Spanyol Tanszék könyvtárának egyik féltve őrzött (nem kölcsönözhető!) darabja egy szerény kivitelű, alaposan megviselet, Berlinben megjelent (Frölich, 1804) spanyol nyelvű *Don Quijote*-kiadás, mely – a katalóguscédula szerint – Győry Vilmos példánya volt. Készítője Ludwig Ideler, a berlini Királyi Természettudományi Akadémia csillagásza (Astrónomo de la Real Academia de las Ciencias de Berlín), mellesleg pedig lelkes amatőr hispanista és – mint a spanyol nyelvű kiadás is mutatja – sok honfitársához hasonlóan Don Quijote-rajongó.²⁰ Munkájához ő maga fogalmazott – Luis Ideler aláírással²¹ – spanyol nyelvű utószót, amelyben nyíltan vállalja, hogy az általa közölt spanyol szöveg Pellicer – általa legjobbnak tartott – 1798-as madridi kiadásának változatlan utánnomása.²² A Pelliceréhez hasonlóan 4 kötetben közreadott Cervantes-szöveget egykötetnyi magyarázó jegyzettel egészíti ki a nem spanyol anyanyelvűek számára a Spanyol Akadémiai Szótár

¹⁸ „Ő volt a legjobb latin, legjobb görög, legjobb zsidó. Amellett saját szorgalmából sajátította el a német, a francia és az angol nyelvet. (Később az olaszt, spanyolt, a svédet, a dán és a portugált is E. L.) Mindig bámulattal néztem azt a könnyűséget, amellyel ő a latin, görög, zsidó szövegeket egyszerre és folyékonyan fordítja, nemcsak magyarra, hanem németre, franciára is” – áradozott róla egyik legkedvesebb évfolyamtársa. (Idézi ELEK László, *Győry Vilmos 1838–1885*, Orosháza–Bp., Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1993, 21.) SZÁSZ Károly, *Győry Vilmos emlékezete*, Akadémiai Értesítő, 1894, különnyomat, *Győry Vilmos élete és műjegyzeke*, 13 p. (MTA Kézirattár, Ms/5889/22); BALLAGI Mór, *Győry Vilmos*, Protestáns Egyházi és Iskolai Lap, 1885, 16. sz.); RÉDEY Tivadar emlékbeszéde (1934. nov. 25.) (MTA Kézirattár, Ms 4540/18); RADÓ Antal, *Győry Vilmos, a műfordító*, A Kisfaludy Társaság Évlapjai, új folyam, LIX. kötet, 1936, Bp., Franklin, 114–122.

¹⁹ BENYHE, II, 802; CSUDAY Csaba, *Öt pont a magyar „Quijote” történetéhez*, in Holmi, 2005. márc., XVII. évf., 3. sz., 319.

²⁰ De jó lett volna, ha nálunk is akad egy hozzá hasonló *Quijote*-rajongó, és még olvasóközönség is!

²¹ Nyilván John Bowle angol tiszteletes és kiváló hispanista példáját követve, aki (bár szintén soha nem járt Spanyolországban) hatalmas tudományos felkészültségről tanúskodó spanyol nyelvű *Quijote*-kiadást tett közzé (London–Salisbury, 1781), és előszeretettel nevezte magát Don Juannak (RICO, I, CCXVI–CCXVII).

²² Munkáját a szakirodalom nem tekinti önálló kiadásnak, még GAOS (I, XVII–XIX), illetve RICO (I, CCXVI–CCXXII) sem említik.

és John Bowle kommentárjai segítségével.²³ Győry valószínűleg 1860–1861-es berlini tartózkodása idején jutott hozzá Ideler kiadásához, mikor két gazdag földbirtokos fiának nevelőjeként beutazta Franciaországot és Angliát, majd a berlini egyetem előadásait hallgatta, többek között szanszkritul is itt tanult.²⁴ Egyik „neveltje” a nála mindössze négy évvel fiatalabb Konkoly Thege Miklós (1842–1916), a későbbi híres csillagász volt. Nem kizárt, hogy épp őáltala került kapcsolatba a szintén csillagász Ideler *Quijote*-kiadásával, de erre egyelőre bizonyíték nincs. Az akkor már jó fél évszázados – és sok szempontból elavult – kiadás példányát valamelyik antikváriumban is beszerezhetette, esetleg ajándékba kapta. (Győry igen nagy szegénységben élt, nevelősködést is azért kellett vállalnia, hogy nincstelen szüleit támogathassa.) Az ELTE Spanyol Tanszékén található példány első kötete borítójának belső oldalán ez áll: Győry Vilmos könyvtárból, ám a kézírás egyáltalán nem hasonlít Győrynek az MTA Kézirattárában őrzött leveleire,²⁵ és alig-alig a könyvben olvasható lapszéli (német, francia, latin és magyar nyelvű), az ismeretlen spanyol szavak, kifejezések feloldását célzó jegyzetek többségére. Természetesen gondosabb betűformálással ír valaki *tollal* Arany Jánosnak, vagy hivatalos levelet Lévy Józsefnek, mintha csupán saját maga számára firkant oda sietősen *ceruzával* egy vastag könyv margójára néhány szót, ám ezek a lapszéli jegyzetek egymáshoz képest is olyan jelentős eltéréseket mutatnak, hogy – bár különböző nyelveken más-más módon írhat valaki – joggal feltételezhető: nem ugyanattól a kéztől (és főként nem egyazon időpontból) származnak. A francia nyelvű „megfejtések” legtöbbször szétfolyó, puhány betűformálással – és eléggé meglepő módon – *kiejtés szerint* íródtak ('legüm' [légume] I, 7; 'creno dö mür' [créneau de mur] I, 16; 'müsc' [musc] I, 42; 'epólier' [épaulière] I, 46; 'tonnó' [tonneau] I, 54; 'cuvertür' [couverture] I, 358; 'mülé' [mulet] III, 109; 'mörtrir' [meurtrir] IV, 431; 'poañé' [poignet] IV, 431; 'emuvoar' [émouvoir] IV, 433 stb.), ami általában azokra jellemző, akik francia kisasszony mellett nőttek fel, folyékonyan csevegnek, de nem sok fogalmuk van a helyesírásról vagy (pláne a spanyol!) *Quijotéről*.²⁶ Győry semmiképpen nem tartozott közéjük, szüleinek igen szűkös anyagi helyzete miatt könyv(ek)ből tanult meg franciául (is). A német nyelvű bejegyzések keményebb,

²³ IDELER, V, VI–VII.

²⁴ *Győry Vilmos élete és műjegyzék*, MTA Kézirattár, Ms/5889/22, 2.

²⁵ Arany Jánosnak 3 levél (Orosháza, dátum nélkül, jelzete K 513/118; Orosháza, 1864. ápr. 3., jelzete K513/119; Orosháza, 1864. júl. 9., jelzete K 513/120), Lévy Józsefnek 2 levél (Orosháza, 1875. aug. 2., jelzete Ms 5689/207; Anssee, 1884. aug. 18., jelzete Ms 5689/208), Szilády Áronnak egy levél (Bp., 1878. okt. 18., jelzete Ms 4433/427).

²⁶ Bonyolítja a helyzetet, hogy a felsorolt példák elvileg egy német anyanyelvű olvasótól is származhatnak, előfordul viszont néhány – más kéztől származó (?) – (majdnem) korrekt helyesírású francia lapszéli jegyzet is, például 'lezard' [lézard, I, 37], lis (IV. k., 120) 'hetr' [hêtre, IV, 453] stb.

határozottabb írásképet mutatnak, a főnevek (szinte) következetesen *kisbetűvel* kezdődnek, gyakorlott jegyzetelőre vall, hogy a szókezdő *sch*-t , - jel helyettesíti. A helyesírás – kevés kivételtől eltekintve²⁷ – korrektnek mondható. A szavak között jó néhány akad, amely minden kétséget kizáróan Győry kézírása.²⁸ Ugyanez vonatkozik a – viszonylag kis számú – latin nyelvű szómagyarázatra²⁹ és sok magyar széljegyzetre,³⁰ de ugyanakkor találhatunk más (?) kézzel (vagy más időpontban) írott magyar szavakat is, néha tájnyelvi vagy helyesírási szempontból kifogásolható alakban.³¹ Mindezek alapján kijelenthető, hogy az Ideler-féle kiadás Győry Vilmos (is) forgatta, használta, (talán többször) végigolvasta, esetleg – más érdeklődők után, mellett, előtt³² – ebből a példányból (is) tanult spanyolul. Időnként ugyanis a szövegben előforduló legközismertebb spanyol szavak megfelelői többször megjelennek magyarul, németül vagy franciául a lapszélen, még a regény legvégén is, például ’manta’ – ’cuvertür’ [!] (I, 194); ’ximio’ (simio) –

²⁷ Például ’hin und wider’ [wieder] I, p. IX; ’unter vind’ [Wind] II, 282; ’Kún’ (IV, 486), de ugyanez a szó helyes(ebb) alakban is (Kühn, I, 54).

²⁸ Például Spott (nagybetűvel!, I, p. XX), unrecht [!] (I, 67), Recht (szintén nagybetűvel, I, 148), gattung [!] (II, 52), alt (III, 42) stb. , – afhürde [die Schafhürde] IV, 41, de van francia szó is egész biztosan Győry kézírásával (például ’coton’ – algodones (I, 42), ’tonnó’ [tonneau] (I, 54) stb.

²⁹ ’facies’ (I, 13), ’ecce’ (I, 75, IV, 126), ’conjectura’ (I, 23), yerro (hierro) – ferrum (IV, 424), ’judicium’ (IV, 205 – „caletre”), ’turba’ (IV 421), ’tela’ (IV, 429) – ámbár e két utóbbi ugyanúgy olasz vagy spanyol is lehet.

³⁰ Például fehér kényér [!] (I, 22); ’kifizetni’ (I, 68); ’kibontani’ (I, 42), ’tető’ (I, 66), ’ellátni’ (I, 68), ’beteg’ (I, 132) stb.

³¹ Például ’*fejtető*’ (jobbra dőlő szálkás írással, majd kihúzva és helyette gömbölyded apró betűkkel; ’*kevés eszü*’ [!], (I, 68); ’jólcínyált’ (IV, 165), ’megsemmítő’ [!] (IV, 460), ’gyerík’ (IV, 466), ’rosz labú’ [!] (IV, 459), ’taval’ [tavalý] (IV, 481) stb.

³² A példány 1911. II. 28-án Honti Rezső tulajdonába került. Saját kezű bejegyzése a könyv címlapján látható. Hogy kitől vásárolta vagy kapta a könyvet (antikváriustól vagy Győry családjától), ez ma már nemigen deríthető ki, mint ahogy az sem, hogy hol lappangott (esetleg hány kézen ment keresztül) a példány Győry halála (1885) óta. Hontitól származó lapszéli jegyzetek nem találhatók egyik kötetben sem, csak három sokat mondó dátum: 1926. IV. 28. (II, 450), ekkor fejezte be az I. részt; 1926. IX. 14. (II, 431), ekkor a második rész első felének, ill. 1926. XI. 25. (IV, 486), ekkor pedig az egész műnek az olvasását, ami közel egy éven (mintegy 10-11 hónapon) át tartott. Csaknem 30 esztendővel később, 1955-ben Honti lett a Szász Béla által átdolgozott magyar *Quijote*-változat ellenőrző szerkesztője. Ha végzett érdemi munkát, valószínűleg a már 1926-ban olvasott, ismert kiadás alapján tette, és figyelmen kívül hagyta az újabb spanyol kiadásokat (többek között saját, 1928. VIII. 2-án Madridban vásárolt példányának (CASTRO, Madrid, 1864, Gaspar y Roig) vagy a modern olasz változatnak (GIANNINI 1923–1925) eredményeit. Az egykötetes illusztrált kiadás és Giannini fordítása – címlapjukon Honti saját kezűleg beírt nevével – jelenleg az ELTE Spanyol Tanszék könyvtárában található.

'affé' [!], 'majom' (IV, 56, IV, 109); 'aceyte (aceite) – 'olaj' (IV, 204); 'pelota' – 'ball' (IV, 441, 454); 'tarea' – 'arbeit' [!] (IV, 446, 453, 465); 'mochachos' (muchachos) – 'gyerik' (gyerekek, fiúk; IV, 466); 'antaño' – 'taval' ('taval', IV, 481); 'ogaño' (hogaño) – 'idén' (IV, 481) stb. Ilyen szintű spanyol nyelvtudással elég reménytelen vállalkozás Cervantest fordítani, ez csakis a felkészülés (kezdeti) időszaka lehetett. Megerősíteni látszik ezt a feltevést, hogy a széljegyzetek nem elhanyagolható része csak nagyon hozzávetőlegesen, pontatlanul vagy hibásan adja meg más nyelv(ek)en a spanyol eredeti megfelelőjét. Györy végleges, nyomtatásban megjelent fordításában viszont legtöbbször a „tökéletes” megoldás olvasható. Néhány példa:

Ideler kiadásában spanyol eredeti	széljegyzet	Györy fordítása (1873–1876)
'yantaría' (I, 20)	dicsekedni	megeszem (akármit) I, 94
'lantejas' (I, 8)	legüm [!] (főzelék)	lencse (I, 77)
sahumado, sahumario (I, 37)	parfüm	kamatostul (I, 111)
desollará (I, 36)	elront	megnyúz (I, 110)
jayanes (I, 51)	erős	óriások (I, 124, 125)
dísparatado (I, 54)	Kühn [!] (merész, bátor)	ostobasága (I, 128)
mala simiente (I, 72)	hasonló (nyilván a similar és a semejante „összevegyítéséből”)	gonosz fajzat (I, 147)
aspas (I, 72-73)	szárny	vitorkák (I, 147)
piojoso (I, 132)	beteg	tetvesebb (I, 205)
(ordinarios) fueros (I, 148)	Recht (jog, igazság)	szokott hatást (I, 220)
corrido (II, 194)	gyakorlott	megszégyenülve (II, 192)
añejo (III, 42)	alt (öreg, régi)	óbor (III, 56)
girifalte (IV, 195)	Kígyó	keselyű – Györy már az első előforduláskor (III, 419) felhívja a figyelmet a kétértelműségre

Az Ideler féle kiadás „kipreparált” oldalai helyenként – a szó *eredeti* (nem *genette-i*) értelmében – palimpszesztre emlékeztetnek: a nyomtatott alapszöveget (kivakarás nélkül is) szinte eltakarják a lapszéleken megismétlődő jelek és számok (, „ ’ ” = #, †, S, ~, 6, 7, 8, 9 stb.), a megjelölt és/vagy aláhúzott spanyol szavak többé-kevésbé pontos (vagy pontatlan) kivétítése a margóra négy különböző nyelven pedig drámai módon érzékelteti a magyar „hispaniszt(ik)a” keserves kínlódását: fordítói hagyomány és szótár hiányában (ma, 2007-ben sincs spanyol–magyar nagyszótár!) a közvetítő segédeszközök kényszerű, időrabló – és gyakran értelmi-hangulati torzítást eredményező – igénybevételét. Györy Cervantes regényének magyarra átültetésekor már kitűnően tudott spanyolul, nemcsak a nevek, idézetek pontos, modernizált akadémiai helyesírást követő lejegyzése, a lefordít-

hatatlan szójátékok lábjegyzetekbeli³³ magyarázatai tanúskodnak erről, hanem az a tény is, hogy főállású lelkészi teendői és egyéb apróbb munkák folyamatos publikálása mellett négy év alatt lefordította és megjelentette a *Quijote* csonkítatlan, teljes szövegét, s ezzel szinte a semmiből a nemzetközi élvonalba került Cervantes regényének magyar változata. Hogy teljesítményét valóban értékelni tudjuk, nem árt egy kis összehasonlítás. Soltau többször megjelent német fordításának 1840-es bécsi kiadása tartalmazza az 1824-ben kelt előszót.³⁴ Ebben maga Soltau nyíltan elismeri, hogy elhagyta szövegéből a spanyol eredetiben szereplő szonetteket és kisebb költeményeket a regény első részének elejéről és végéről, mert lefordításuk „fölsleges és hálátlan fáradozás” lett volna, „időpocsékolás”, hiszen „ezek a kis jelentéktelen, játékos versikék nem kapcsolódnak szoroson magához a műhöz”.³⁵ Egy másik, 1837-ből származó névtelen német fordítás – amelyet az Insel Verlag érdemesített arra, hogy 1975-ben Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* című tanulmányával mint bevezetővel megjelentessen – tartalmazza ugyan formahű fordításban a prológos utáni csonka soros verseket és szonetteket, de elhagyja az ajánlást, és a spanyol eredetit túl nagy szabadsággal kezeli.³⁶

Viardot mesterinek tartott fordításának az első részéhez írott bevezetőjében szigorú ars poeticáját is kifejti egy teljes oldalon a *Quijote*-ből vett szavakkal összegezve álláspontját: „rien omettre et rien mettre” (VIARDOT, 1836, I, 47). Ehhez képest meglepő, hogy a prológos zárszava után („Vale”, 57) *kimaradnak a tréfás versek és szonettek*, a szöveg közvetlenül a regény I. fejezetével folytatódik (59), az első részt záró szonetteket és sírfeliratokat pedig *prózában* adja vissza a fordító, bocsánatot kérve az olvasótól, és ezzel indokolva önkényes változtatásait: mit csinálhatott az ember ilyen szándékosan nevetséges költészettel?³⁷ A válasz kézenfekvő: igyekeznie kellett volna verses formában és szellemesen lefordítani, ahogy azt tette Győry is. A magyar fordításnál mintegy tíz évvel korábbi angol változat

³³ ZÁDORI János *Spanyol – út. 1868* című – egyébként igen érdekes és értékes – könyve (Pest, Atheaneum, 1869) tömérdek nyelvtani, helyesírási és sajtóhibával a tökéletes ellenpélda: hogyan lehet „körülbelül” tudni spanyolul, olasszal, latinnal gátlástalanul keverve.

³⁴ Maga a fordítás 1800-ból való (*Vorwort*, III és TIECK, 115).

³⁵ „[...] eben so überflüssige als undankbare Mühe[!] [...] Zeit zu verlieren [...] diese kleine unbedeutende Spielwerke [...] mit dem Werke selbst in keiner unbedingten Verbindung stehen.” (*Uo.*, III–V)

³⁶ Prológos kezdete (37) *Lieber mühsiger Leser!* [desocupado lector], az I. fejezet kezdete: Der Held unsrer Geschichte wohnte (59) [Történetünk hőse...lakott] – [En un lugar de la Mancha,...] (RICO, I, 35).

³⁷ Je demande pardon pour la traduction des sonnets et des épithaphes qui suivent. Que pouvait-on faire d’une poésie ridicule à dessein? (VIARDOT, I, 736)

Viardot fordításának későbbi egykötetes hatalmas alakú kiadásában (Paris, Hachette, 1869) mindössze annyi a változás, hogy Tony Johannot rajzai helyett Gustave Doré 370 illusztrációja szerepel, a lapalji – egyébként nagyon értékes – jegyzetek pedig a könyv végére kerültek (*Notes*, 559–580).

készítője, John Willi Clark, a cambridge-i Trinity College oktatója (London, 1864–1867) nemcsak a Prológos utáni verseket hagyja el minden indoklás nélkül, de elég gátlástalanul változtat az eredetihez képest. Az ajánlások mindkét rész elejéről hiányoznak, a spanyol *Prólogo* pedig címétől kezdve („The author’s preface to the reader”)³⁸ végéig alaposan átírva³⁹ és megrövidítve⁴⁰ szerepel. A szövegek közti versek fordítása is elég önkényes mind címüket (*Antonio – Antonio’s amorous complaint; Canción de Grisóstomo – The despairing lover*), mind formájukat tekintve. Clark ugyanis a spanyol eredeti ölelkező rímes „Petarca-szonettjeit” keresztírmel és a négysorosokban különböző rímpárral fordítja.⁴¹

Megdöbentő módon a *Quijote* egyébként kiváló olasz fordítója, Alfredo Giannini még 1923-ban is kihagyja – utalás, indoklás nélkül – a spanyol prologust követő tréfás-gunyoros verseket, miközben valamennyi szövegek közti költeményt tökéletes tartalmi és formai hűséggel ad vissza („*Canzone di Grisostomo*”, „*Mari-naio son...*”) stb.⁴²

Győry tehát – aki szerencsére költő is volt – a teljes (prózai és verses) szöveg csonkítatlan és aggályosan pontos lefordításával nemcsak utolérte, de sok szempontból meg is előzte a nagy *Quijote* fordítói hagyománnyal rendelkező nemzeteket, mintegy 250 év lemaradását pótolva ezzel egy csapásra. Teljesítménye – az általam ismert fordítások közül – egyedül Tieck munkájához mérhető.⁴³

Tökéletes fordítás – természetesen, tudjuk – nincs, még elvileg sem létezhet. „Traduttore, traditore” – mondja az olasz, s valóban, minden fordító elkerülhetetlenül ferdítő is. Győry munkájában is akadnak hibák, s ezek nagy részét az elmúlt 130 év átdolgozásai nem tudták kigyomlálni. Részint már említett „spanyoltalanságunk” következtében senki sem figyelt fel rájuk, részint mert Győry fordítása „túl jól” sikerült, így az „átírók” – akár tudtak (valamelyest vagy kiválóan) spanyolul, akár nem – többnyire vakon megbíztak Győry szövegében, ezért csak ezt „szépítették”, „korszerűsítették” és nem vették a fáradságot, hogy szembesítsék a rendelkezésükre álló legújabb, leggondosabb spanyol kiadásokkal.

Vegyük sorra a (többnyire máig ismétlődő) legkírívóbb hibákat.

³⁸ CLARK, XXIII.

³⁹ „Y con esto Dios te dé salud y no me olvides. *Vale*” (RICO, I, 19) angolul így olvasható: „And now I take my leave, entreating you not to forget your humble servant” (CLARK, XXVIII).

⁴⁰ A II. rész másfél oldalra zsugorított prologusában (317–318) semmi utalás sincs például a *Persiles*re vagy a *Galateára* (vö. RICO, 1999, I, 617–621).

⁴¹ Vö. RICO, I, 125 – CLARK, 56; RICO, I, 146 – CLARK, 70; például Cardenio két szonettje (RICO, I, 252 – CLARK 127; RICO I, 303 – CLARK 161) stb.

⁴² RICO, I, 146–151; GIANNINI (I, 111–115); RICO, I, 500–501; GIANNINI, II, 289–290.

⁴³ Bár még Tieck fordításában is az első prologus utolsó szava (a latin *Vale*) helyett ez áll: Lebe wohl (TIECK, I, 13).

I. Győry fordításának tárgyi tévedései és a hibák (valószínű) okai.

1. A Győry által használt (azóta részben elavult) kiadások tévedései, félreérthető fordulatai.

- Mikor a félholtra vert Don Quijotét első (magányos) kiruccanása után hazahozza jólelkű szomszédja, a gazdasszony éppen aggódik, mert több napja nem látta urát. Még Pellicer 1798-as (és ennek megfelelően Ideler 1804-es) kiadásában is – nyilván a számtalan korábbi sajtóhiba következtében – hat (6!) nap („seis días ha” – IDELER, I, 48) szerepel. Szinte valamennyi 19. századi fordítás (természetesen Győryé is) ezt a számot veszi át.⁴⁴ Pedig a (néha túlságosan is) bőségesen jegyzetelő és kíméletlenül bíráló CLEMENCÍN már 1819-ben megjelentetett *Quijote*-kiadásában figyelmeztet: még két nap sem telt el.⁴⁵ A későbbi spanyol kiadásokban (például CASTRO, 1864) szintén 6 nap olvasható, de jegyzetben hozzátesszik: „Hartzenbusch két napra javítja és valószínűleg ezt írta Cervantes. Más kiadásokban három nap szerepel.”⁴⁶ Azóta minden spanyol kiadásban⁴⁷ és modernebb fordításban három nap olvasható, a magyart kivéve.⁴⁸

⁴⁴ TIECK, 'Seit sechs Tagen' (I, 55); SOLTAU, 'Seit sechs Tagen' (I, 51); VIARDOT, 'six jours' (I, 100); Clark six days' (24).

⁴⁵ „No llega todo á dos días” (CLEMENCÍN, I, 103, 17. sz. jegyzet). Az ismeretlen német fordító (ANONYM) – talán Clemencínt követve, talán szokásos „szabadságával” élve – két napot ír. („Zwei Tage sind es schon her” I, 93).

⁴⁶ CASTRO, 31, 3. sz. jegyzet.

⁴⁷ A népszerű (olcsó) kiadásokról (például Espasa-Calpe, Colección Austral, 21. kiadás, Madrid, 1960, 37) nem beszélve, a gondosabb, jegyzetelt kiadások (például RIQUER, 66; J. J. ALLEN, 15. kiadás, Cátedra, 1992, 126) már nem is említik, hogy valaha létezett a 6 napos változat, sőt Florencio Sevilla Arroyo és Antonio Rey Hazas rendkívül gondos kiadása (Alcalá de Henares, 1994) – melyre mint fordításának egyik forrására Benyhe János is hivatkozik (II, 804) – szintén nem tartja érdemesnek megemlíteni – még jegyzetben sem – a 6 napos változatot (61). Kizárólag a legterjedelmesebb kritikai kiadások készítői (GAOS, I, 123–124 és RICO, I, 74) – ez utóbbira, mint forrásra szintén hivatkozik Benyhe (II, 804–805) – említik, előbbi a 6 napos, utóbbi a 2 napos változatot, de szövegközlésükben 3 (három) nap szerepel. Gaos elég meggyőző magyarázatot is ad a gazdasszony szavainak értelmezésére: Don Quijote titokban hajnal előtt indult el (tehát az előző este találkozhattak, beszélhettek vele utoljára), egy éjszakát a fogadóban töltött, így valóban harmadik napja nem láthatták színét sem. A sokszorosán „átdolgozott” és „újrafordított” magyar változat ma is *makacsul ragaszkodik* a 6 (hat) naphoz, ahogy azt Győry Pellicer–Ideler nyomán lefordította. (GYŐRY I, 122; RÉVAI, I, 66; GYŐRY–SZÁSZ, I, 58; Helikon, 42; PÁLMAI, 88; Kriterion, I, 50; Európa, I, 58; BENYHE, I, 74). Természetesen RADNÓTI átdolgozásában is hat nap olvasható (Bp., Móra Kiadó, 1962, 22). Megjegyzendő, hogy Viardot és Tieck rendkívül gondos fordításában 6 nap („six jours”, illetve „sechs Tage” szerepel az akkori cervantológia színvonalának megfelelően (VIARDOT, I, 100; TIECK, I, 55). Vö. még Clark: „six days” (p. 24).

⁴⁸ Ezzel szemben Giannini 1923-as kitűnő olasz fordításában már „tre giorni” olvasható (I, 45).

- Második elkőborlása előtt Don Quijote egyik *barátjától* kis kerek gyalogsági *pajzsot* kért kölcsön („una *rodela* que pidió prestada a un su *amigo* [...]” – IDELER, I, 68; RICO, I, 92; kiemelés tőlem, B. P.). Hartzenbusch azzal érvelve, hogy hősünknek *lándzsára* nagyobb szüksége volt (előző kilovaglásakor összetörték fegyverét), önkényesen „kijavította” Cervantes „tévedését”.⁴⁹ Győry – valószínűleg Hartzenbusch „kiigazítását” elfogadva – így fordítja a mondatot: [D. Q.] „egyik *ismerősétől* egy *lándzsát* kért kölcsön [...]” (GYÖRY, I, 143; kiemelés tőlem, B. P.).⁵⁰ A „lándzsa” (*rodela!*) azonban meghökkenítő jelentésváltozáson megy át a következő fejezetben: váratlanul „*sisakrostély*” lesz belőle, amelyet Don Quijote „*mélyen lebocsát*” a szél-malmok elleni küzdelemben. Ha megmaradt volna a Hartzenbusch előtti (és utáni) kiadásokban szereplő *rodela* ('gyalogsági pajzs') szó – ahogy a többi idegen nyelvű fordításban –, természetes lenne, hogy Don Quijote „pajzsával védi magát”, és szükségtelenné válna az eredeti Cervantes-szöveget meghamisító („mélyen lebocsátotta”) betoldás, amelyet – mint mindig – valamennyi „átdolgozott” és „újrafordított” magyar változat 130 éve ismét.⁵¹ Ráadásul a kis kerek *gyalogsági* pajzs (a korábbi, hosszúkás bőrpajzs, '*adarga*' helyett) még komikusabbá teszi a *lovon* kőborló Don Quijote össze nem illő fegyverzetét, amit a magyar fordítás(ok) és a híres, népszerű illusztrációk nem érzékeltetnek eléggé.⁵²
- Győry óta valamennyi magyar kiadás szerint a fogadós (ágy)lepedőjében, nem pedig *takaróban* (pokrócban) dobálják Sancho Panzát, miután gazdája

⁴⁹ GAOS, I, 158, 101a sz. jegyzet; CASTRO (37) még '*rodela*' [kerek pajzs] szerepel a szövegben, de a 2. sz. jegyzet utal Hartzenbuschra, aki szerint *lanza* [lándzsa] kellene, hogy álljon.

⁵⁰ Hogy a *barátból* miért lesz *ismerős*, az csakis Homérosz „szunnyadásával” magyarázható. (Erről később – B. P.) Azóta is változatlanul szerepel a mondat valamennyi magyar átdolgozott és újrafordított kiadásban (GYÖRY, I, 143; RÉVAY, I, 81; GYÖRY-SZÁSZ, I, 72; Helikon, 52; RADNÓTI, 25; PÁLMAI, 52; Kritérium, I, 63; Európa, I, 74; BENYHE, I, 92). Ezúttal még Florian is sokkal pontosabb, mint a „korszerű” és „szövegű” magyar kiadások: „Il [D.Q.] emprunta d'un de ses amis une rondache” (I, 82).

⁵¹ „*sisakrostélyát mélyen lebocsátá*” (GYÖRY, I, 148); „*sisakrostélyát mélyen lebocsátotta...*” (Huszár, 15; RÉVAI, I, 84; GYÖRY-SZÁSZ, I, 76; Helikon, 54; RADNÓTI, 28; PÁLMAI, 56; Kritérium, I, 66; Európa, I, 77; BENYHE, I, 96). A spanyol eredetiben: [D.Q.] „bien cubierto de su *rodela* [...]” (IDELER, I, 73; RICO, I, 96); SOLTAU: „bedeckte sich mit seiner *Tartsche*” (I, 65), sőt már korábban: „mit einer *runden Tartsche*” (I, 62); TIECK: „wohl von seinem *Schilde* bedeckt” (I, 76); VIARDOT: „[...] bien couvert de son *écu* [...]” (I, 125); CLARK: „[...] so covering himself with his *shield* [...]” (38); GIANNINI: „ben difeso dalla sua *rotella*” (I, 63). (Az én kiemelésem – B. P.)

⁵² Vö. GAOS, I, 158, 101a sz. jegyzetét, amelyben CLEMENCÍN véleményét idézi. Vö. még RICO, I, 92, 41. jegyzet). SKLOVSKIJ megállapítása – ha túlzás is – találó: „Don Quijote [...] nevetéses vértzetben járt [...], úgy hatott, mint [...] egy ember bundában, szalmakalapban és mezítláb.” (*A széppróza*, Bp., Gondolat, 1963, 198.)

elveit követve megtagadja a fizetést a fogadóból távoztukkor.⁵³ A *lepedő* nemcsak a józan észnek mond ellent (legalábbis vitorlavászonból kellene lennie, hogy ne szakadjon szét a tekintélyes súly alatt), hanem a spanyol eredetinek is, hiszen minden kiadásban „*manta de la cama del huésped*” olvasható. Ebben soha nem volt bizonytalanság, eltérés a szövegváltozatokban (RICO, I, 184). Az Ideler-féle „kipreparált” kiadás lapszélén (I, 194) ráadásul olvasható a spanyol ’manta’ szó értelmileg pontos francia megfelelője ezzel a jelzéssel: ’6, manta’ – ’6, cuvertúr’ [!]. Viardot is pontosan ezt használja („la couverture du lit de l’hôtesse [!] I, 221), sőt jegyzetében Suetoniusra és Martialisra hivatkozva megjegyzi, hogy a takaróban megdobálás (’berner’) már Rómában az éjszaka részegen csavargók büntetése volt (222). Különös módon ez a francia szó kétszer is szerepel kiejtés szerinti alakban (’berné’ és ’berne’) az Ideler féle spanyol kiadás I. kötet 195. oldalának margóján. Győryt valószínűleg Tieck fordításának túlzott tisztelete vitte tévútra.⁵⁴ Nála ugyanis „das Bettuch des Wirtes” fordulat található (I, 166), pár sorral alább pedig „Sancho mitten auf das Tuch” olvasható. Ez valóban jelenthet (ágy)lepedőt, de – Halász Előd nagyszótára szerint (Bp., Akadémiai Kiadó, 1952, II, 547) – ’szövetet’, ’posztót’ is. Ennek fényében a ’Bettuch’ *ágytakarót* is jelent. Tieck a ’die Bettdecke’ szót – amit Soltau használ (I, 126) – bizonyára a szóisméltés elkerülése érdekében mellőzte,⁵⁵ hiszen a ’tető’, ’mennyezet’ (spanyol ’techo’) németül szintén *Decke*, amennyiben pedig Soltau megoldását választotta volna (’Dach’ – ’Decke’ helyett), nála is a rossz hangzású „dass das Dach” (Soltau, I, 126) fordulat szerepelne. Így viszont Tieck változatában a kellemes hangzású „dass die Decke” (I, 166) olvasható. Győry szövegének minden „átdolgozott” magyar kiadásában tehát ezért lett *lepedő* ’takaró’ (pokróc) helyett. A többi külföldi fordító nem téveszti meg az olvasót. Clark ugyan elhagyja, hogy a takaró (pokróc) a fogadósé lenne, nála egyszerűen csak ’a blanket’ szerepel (84). Giannini fordítása most is tökéletesen pontos: „la coperta

⁵³ A kínos helyzetre utalás ráadásul többször visszatér a szövegben mindig ugyanazzal a hibával (GYÖRY, I, 265; I, 325; II, 164; III, 48 stb.; HUSZÁR, 24; RÉVAI, I, 165, 206; II, 35; GYÖRY-SZÁSZ, I, 159, 201, II, 34; Helikon, 114; PÁLMAI, 88; Kriterion, I, 136, 137, 173; II, 29; Európa, I, 163, 208; II, 36; BENYHE, I, 194, 485; II, 40; Ez utóbbi kiadásban szerepel az *első* javítás: „[...] a sors meg a *pokróc*” – I, 245.)

⁵⁴ ELEK, *i. m.*, 150 finoman utal rá, hogy a pontos értelmezés érdekében Győry időnként használt közvetítő nyelvű kiadványt. Ezenkívül – mivel Győry nem volt hispanista (erről később – B. P.) – valószínűleg nem tudhatta, hogy Sancho feldobálása a *takaróban* Guzmán de Alfarache hasonló kalandjának „újraírása”. Erre minden gondosabb kiadás utal a jegyzetekben. (Vö. Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María MICÓ, Madrid, Cátedra, 1994, I, 381.)

⁵⁵ ...és tartott ki következetesen használatát mellett: ahol a spanyol eredetiben ’manta’ szerepel, TIECK fordításában mindig ’Bettuch’ (I rész, I. könyv, 215; I. rész, 2. könyv, 123; II. rész, I. könyv, 34 stb.). ’Bettdecke’ és ’Bettuch’ a névtelen német fordításban szinonimák (vö. ANONYM, I, 200; I, 461; II, 702).

- del letto dell’oste” (I, 148). Ezt végre egyszer mi is elérhetnénk, különös tekintettel arra, hogy Giannini fordításának egy példánya az 1955-ös magyar kiadás kontrollszerkesztését végző Honti Rezső tulajdonában volt. (Jelenleg az ELTE Spanyol Tanszék könyvtárában Honti saját kezű bejegyzésével.)
2. A szöveg terjedelméhez és rendkívüli nehézségéhez képest Győry igen kis számú pontatlansága, félreértése az azóta hatalmasra duzzadt jegyzetapparátussal rendelkező kritikai kiadások (GAOS, RICO) és a megfelelő szótárak hiányával magyarázható. Szegény ember lévén a „nagyvilágtól” távoli Oroszáján talán még a Spanyol Akadémia „legújabb” szótárával⁵⁶ sem rendelkezett, pedig ez (is) komoly segítség lett volna számára a régi szavak, elavult kifejezések megfejtésében, annál is inkább, mert itt a spanyol nyelvű magyarázat mellett minden szó *latin* megfelelője is megtalálható. Ezen segéd-eszközök (valószínű) hiányával magyarázható, hogy „Sancho Panza úgy ment a számaron, *mint valami patriarcha*”,⁵⁷ ahelyett, hogy ’a lehető legkényelmesebben’, ’a legnagyobb kényelemben (elterpeszkedve)’⁵⁸ ülne rajta; ezért, hogy „posztónyírók”⁵⁹ dobálják a „takaróban” ’*gyapjúkártoló*’ (perailles) helyett;⁶⁰ ezért, hogy Don Quijote képzeletbeli ellenfele, *„hosszú fegyvere”* ellen harcol, annak (széles pengéjű) görbe kardja (cimitarra)⁶¹ helyett; ezért, hogy a tanácsos úr, *„hasított ujjú”* kabátot visel ahelyett, hogy *’felső karján buggyos, könyöktől csuklóig szűk ujjú’* talárt (kabátot) hordana; ezért kell a rosszul sikerült festmény alá *gót* betűkkel odaírni *nagy* betűk helyett: „Ez kakas”⁶² stb.
 3. Győry – bármily kitűnően tanult meg spanyolul – evangélikus pap volt, nem hispanista. A *Quijoté*ban előforduló (tengernyi) irodalmi utalással gyakran nem tudott mit kezdeni. (Sajnos, többnyire „átdolgozó” sem.) Ezért, hogy a *Tirant lo Blanc* című lovagregényben (érdemes volna legalább néhány részletét magyarra lefordítani!) „a császárné *lovászába*, Hypolitóba szerelmes”,⁶³ ahelyett, hogy Tirantnak, a „pogányok” ellen küzdő hős lovagnak és hadvezérnek fiatal *fegyverhordozójával* (apródjával) szerelmeskedne. Ezért, hogy ahányszor Garcilaso verseiből (módosított, pontatlan) idézetet tartalmaz a

⁵⁶ *Novísimo diccionario de la lengua castellana...*, Paris, Garnier Hermanos, 1868.

⁵⁷ GYŐRY, I, 144; HUSZÁR, 12; PÁLMAI, 1966, 53; BENYHE, 2005, I, 93.

⁵⁸ *Novísimo...* 1868, 688; RICO, I, 97, 25. sz. jegyzet.

⁵⁹ GYŐRY, I, 265; HUSZÁR, 24; RÉVAI, I, 165; GYŐRY–SZÁSZ, I, 159; Helikon, 114; PÁLMAI, 1966, 88; Kriterion, I, 136; Európa, I, 163; BENYHE, I, 194.

⁶⁰ *Novísimo*, 700, 694, 182; RICO, I, 184, 49. sz. jegyzet. A spanyol értelmező szótárak külön hangsúlyozzák, hogy ez nehéz fizikai munka. Nyilván jókora testi erő kellett Sancho levegőbe dobálásához. (CLAVE, *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, 2000, 333.)

⁶¹ GYŐRY, II, 163; RÉVAI, I, 411; Az 1955-ös kiadástól kezdve – kivételesen, szerencsére – már javított formában szerepel: GYŐRY–SZÁSZ, I, 392.

⁶² GYŐRY, II, 286; RÉVAI, I, 495; GYŐRY–SZÁSZ, I, 473; BENYHE, I, 584; RICO, I, 494, 7. sz. jegyzet; GYŐRY, III, 52; RÉVAI, II, 39; GYŐRY–SZÁSZ, II, 37; BENYHE, II, 44; RICO, I, 652, 48. sz. jegyzet; ALLEN, II, 50.

⁶³ GYŐRY, I, 133; RÉVAI, I, 74; GYŐRY–SZÁSZ, I, 66; BENYHE, I, 84.

regény szövege, legfeljebb a költőre utal a fordításban lábjegyzet,⁶⁴ vagy ha konkrét művére, akkor tévesen.⁶⁵

4. „A jó Homérosz is elszunnyad néha” – idézi Horatiust Sansón Carrasco, majd rögtön hozzáteszi: „méltatnák figyelembe azt is, hányszor meg hányszor volt ébren”.⁶⁶ Valóságos csoda, hogy a lelkészi teendőik, egyéb kisebb fordítások, saját művek írása mellett Győry – spanyol–magyar szótár és fordítási hagyomány híján gyertyafénynél (lúd)tollal dolgozva – képes volt évente egy-egy kötetet megjelentetni a *Quijotéból*, és alig tévedett, még sajtóhiba is sokkal kevesebb van az idegen nyelvű szövegrészletekben, mint amennyit a későbbi magyar kiadások tartalmaznak.⁶⁷ Összehasonlításképpen: Viardot – messze nem előzmények nélkül – 1836-ban jelentette meg az első részt, 1840-ben a pedig a második rész fordítását. Aline Schulmannak hat évre és hét nyárra („Seis años y siete veranos” – *Entrevista...*, 12–13) volt szüksége a sokadik francia változat elkészítéséhez –*szövegszerkesztőn*. Mivel Győry a késő éjszakai órákig feszített tempóban dolgozott (ELEK, *i. m.*, 77), természetesen, hogy – a szó szoros értelmében – „elszunnyadt”, ha nagy ritkán is hagyott ki a figyelme. Néhány (sajtó)hibát 80 éven át – az 1955-ös átdolgozásig – egyetlen kiadásban sem javítottak (sőt, rontottak a szövegen!), né-

⁶⁴ GYÖRY, III, 84: csak Garcilasóra utal, nem jelzi, hogy a következő versrészlet a spanyol költő *Első elégiájából* való. GYÖRY, III, 220: semmi utalás nincs Garcilasóra; RÉVAI, II, 157 viszont már jelzi, hogy ez „Garcilasso [!] 10. szonettjének kezdete.

⁶⁵ GYÖRY (III, 101) jegyzetében Garcilaso 5. [!] eklogájára utal. Ezt a hibás adatot veszi át RÉVAI, II, 73; GYÖRY–SZÁSZ, II, 628; Európa, II, 658. Ez olyan súlyú tévedés, mintha zenei témájú könyvekben 125 éven át Brahms III. zongoraversenyét emlegetnék, miközben csak kettőt írt. A hibás adatot először BENYHE javítja (II, 748): „Garcilaso 3. eklogája”. TIECK óta (II, 329) makacsul tartja magát az a tévedés, hogy „az első stanza két utolsó sora és a második teljes egészében Garcilaso III. eklogájából való”. GYÖRY–SZÁSZ (II, 637) és Európa (II, 672) ezt újabb hibával tetézi: „a két stanza az első hat sort kivéve Garcilaso második [!] eklogájából való”. Először BENYHE javít (II, 763): „ez a második stanza”.

⁶⁶ A spanyolok „aliquando bonus dormitat Homerus”, nálunk „quandoque bonus” formában szokták idézni a híres verssort. Sem a magyarországi kétnyelvű Horatius-kiadás (*Horatius összes versei – Opera omnia Horati*, Bp., Corvina, 1961, 592), sem RICO (I, 654) jegyzetei nem utalnak másik változat létezésére. GYÖRY (III, 55) nem fordítja le a verssort, a későbbi magyar kiadások a szövegben meghagyják az ’aliquando’ szót, a lábjegyzetben viszont mindig a ’quandoque’ szóval kezdik az idézetet és fordítását.

Mint láttuk, még Viardot is „elszunnyadt”, hiszen fordításának már idézett részletében ’a fogadós’ (l’hôtelier, l’hôte) a legváratlanabb pillanatban ’fogadós nő’/’fogadós né’ (l’hôtesse) lett (*i. m.*, I, 221).

⁶⁷ A Wildner Ödön előszavával készült kiadás (amelynek nemcsak a RÉVAI 1942–1943-as, hanem még az 1951-es [!], Sötér előszavával megjelent kiadás is változatlan utánnomása) ismeretlen, nem azonosítható személy által készített jegyzeteket és stílris változtatásokat tartalmaz. Megdöbbenő módon nemcsak a régies spanyol (Győry előtti!) helyesírást állítja vissza (Xarifa – Jarifa helyett), hanem rengeteg hibát követ el, például „enamosada” [enamorada] (I, 63), „vendi tur” [venditur] (I, 23), „Orsona” [Osuna] (I, 305) stb.

hány pedig máig makacsul tovább él, és nem tűnik fel senkinek. Győry kifejezett egy fontos, Sanchóra vonatkozó félmondatot: „igen becsületos volt (*ha ugyan szegény embernek meg lehet adni ezt a titulust*)”.⁶⁸ Ezt a szövegrészt – amely minden általam ismert külföldi fordításban szerepel⁶⁹ – az 1955-ös kiadás szerencsére pótolta, különös módon addig senkinek sem hiányzott. A fiúnak öltözött Dorotea „szürke” ruhája végre valahára *barna* lett, „Duñatón”, „Puerta Lápice” a helyes ’Muñatón’, ’Lápice-hágó’ alakba került.⁷⁰ Megmaradt viszont napjainkig Don Quijote „ismerőse”, akitől lánzdzsát kért kölcsön”, és Machucának nálunk változatlanul a *dárdája*, nem pedig a *kardja* törött el a mórok elleni csatában;⁷¹ a *Diana enamorada* című *pásztorregény* – úgy látszik – számunkra mindörökre Gil Polo *költeménye* marad, a szerző pedig „kiváló valenciai költő”.⁷² Don Quijote és Sancho magyarul mindig *három óra múlva*, nem pedig *délután három óra tájban*⁷³ pillantják meg a Lápice-hágót; Diego de Miranda örökre idomított *vadászmenyéttel*, nem *vadászgörénnyel* fog hódolni egyik kedvenc időtöltésének,⁷⁴ Dorotea gazdag, de paraszti származású szülei pedig *főúri címre* is méltók lennének, ahelyett hogy (gazdagságuknak köszönhetően) elnyernék a *nemesi, majd a lovagi rangot*⁷⁵ stb.

De az 1955-ös átdolgozás a javítások és egyes hibák meghagyása mellett időnként rontott is a szövegen. A már említett „Machuca” Győry fordításában – eltört kardja híján – (göcsörtös) tölgyfadorongjával *azon a napon* vitt végbe hőstetteket, nem pedig *később*, hiszen így Don Quijoténál is furcsább fegyverzetű „lovag” lett volna.⁷⁶ Győrynél még az *orrára sütő* napsugarak sem ébresztenék fel Sanchót,

⁶⁸ GYŐRY–SZÁSZ (I, 72). A hiány csak a véletlen műve lehet, Győry maga is egész életében szegény volt!

⁶⁹ FLORIAN: „si le pauvre peut se nommer ainsi” (I, 81); SOLTAU: „wenn anders ein Armer auf diesen Titel Anspruch machen darf” (I, 62); TIECK: „wenn man nämlich den so nennen kann, der gar kein Geld hat” (I, 72); VIARDOT: „si toutefois on peut donner ce titre à celui qui est pauvre” (I, 118); CLARK: „if we may call a poor man honest” (34); RICO: „si es que este título se puede dar al que es pobre” (I, 91).

⁷⁰ GYŐRY–SZÁSZ (I, 291, 71, 80).

⁷¹ GYŐRY–SZÁSZ, I, 72, 78; HELIKON, 52; RADNÓTI, 25; PÁLMAI, 52; KRITERION, I, 63; EURÓPA, I, 74; BENYHE, I, 92; GYŐRY–SZÁSZ, I, 78; PÁLMAI, 57; BENYHE, I, 97; RICO, I, 97: ‘la espada’.

⁷² GYŐRY–SZÁSZ, I, 67, 579; BENYHE, I, 85, 715.

⁷³ GYŐRY–SZÁSZ, I, 80; BENYHE, I, 99; RICO, I, 98.

⁷⁴ GYŐRY–SZÁSZ, II, 133, 141; BENYHE, II, 162, 173; RICO, I, 754: „hurón atrevido”, 39. sz. jegyzet.

⁷⁵ GYŐRY–SZÁSZ, I, 294; BENYHE, I, 361; RICO, I, 321: „su riqueza [...] va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros”; VIARDOT fordításában: „acquièrent peu à peu le nom d’hidalgos et même de gentilshommes” (I, 382).

⁷⁶ GYŐRY–SZÁSZ, I, 78; BENYHE, I, 97; PÁLMAI, 57; RICO, I, 97: „aquel día”; Győry: „e napon” (I, 149).

a *hasára sütő* napsugár nyilván még kevésbé.⁷⁷ A falu papja Győry „kijavítatlan” fordításában „Sigüenzában nyerte meg a tudori címet” (I, 79), 1955-től napjainkig már a *doktori címet* nyerte el ugyanebben a városban (BENYHE, I, 39), megtoldva azzal a magyarázó jegyzettel, hogy ez olyan alacsony képzettség, mintha nálunk „Mucsán *doktorált volna* valaki” (BENYHE, I, 710, 711). Ne essünk túlzásba, mint az 1950-es évek antiklerikalizmusa idején. A pap *nem doktorált*, csak az *egyetemet végezte* Sigüenzában („graduado en Sigüenza”),⁷⁸ ezért szólítják a többiek (a magyar fordításban) is *licenciátusnak* („licenciado”) és *nem doktornak*. Másfelől Sigüenza valóban létező spanyol város, ha valóban létező egyeteme nem örvendett is túl nagy tekintélynek a XVII. századra Salamancához vagy Alcalához képest. Ellenben Mucsá – mint tudjuk – kitalált név, így értelemszerűen egyetemmel sem rendelkezik. A pap viszonylag szerény képzettsége talán úgy érzékeltethető, mintha (napjainkban) X város egyetemének vagy főiskolájának Y településre kihelyezett tagozatán (tehát viszonylag könnyen) szerezte volna meg a felsőfokú végzettséget. Ezért (is) elfogadhatatlan, hogy a „Mucsán doktorált” pap értékítéletét bizonyos könyvekről és szerzőkről Cervantes véleményével azonosítják azóta is a jegyzetek.⁷⁹ Rossz „irodalomtudományi” hagyomány (néha a spanyol szakemberek körében is) az egyes szereplők megnyilatkozásait a szerzőnek tulajdonítani. Ilyen alapon Joyce és Faulkner „sötét antiszemita” regényírók lennének!⁸⁰

II. Győry fordításának stiláris és regénypoétikai problémái

1. Győry – evangélikus pap lévén – akarva-akaratlanul *protestáns* szóhasználatával fordította a *katolikus* Cervantes regényét. A magyar szövegben mindvégig ’keresztény’ olvasható ’keresztény’ helyett, a pap megnevezése: *lelkész*. A későbbi átdolgozások (re)katolizálták a mű magyar változatát, de ezzel egyszersmind eltűnt a cervantesi következetesség is: a spanyol eredetiben csak és kizárólag a ’cura’ szó szerepel (véletlenül sem valamelyik szinonimája, mint például sacerdote, párroco stb.), a 20. századi magyar változatokban viszont ’pap/plébános/lelkész’ keveredik, majd ez utóbbi (szinte) teljesen kiszorul.

⁷⁷ GYŐRY-SZÁSZ, I, 152; BENYHE, I, 99; „los rayos del sol que le daban en el rostro (IDELER, I, 77; RICO, I, 98); VIARDOT: „les rayons du soleil qui lui donnait en plein visage” (I, 127).

⁷⁸ ALLEN, I, 100; RICO: „graduado en Cigüenza” (I, 38); *graduar*: „en las universidades dar el grado [...] de bachiller, licenciado ó doctor” (*Novísimo*, 475 – kiemelés tőlem, B. P.).

⁷⁹ [Luis Barohona de Soto] – „Nem érdemli meg *Cervantes* dicséretét” (GYŐRY-SZÁSZ, I, 579); „Aligha érdemli meg *Cervantes* dicséretét” (BENYHE, I, 715).

⁸⁰ „Anglia zsidó kézben van. A legmagasabb régiók: sajtó, pénzügyek. És ez: egy nemzet pusztulásának előjele. Ahol csak megjelennek, kiszívják a nemzet életerejét” (James JOYCE, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Bp., Európa, 1986, 43); „Csak egyszer legyen egy napom, mikor senki istenverte New York-i zsidó nem ad tanácsot.” (William FAULKNER, *A hang és a téboly*, ford. Göncz Árpád, Bp., Európa, 1976, 230.) Az első idézet Deasy igazgató, a második Jason véleménye, nem a szerzőké!

Valószínűleg Győry lelkeszi hivatásával (is) összefügg, hogy kerüli az 'apócrifo' – túlságosan bibliai felhangokkal teljes és világi szövegben talán számára „szentségtörőnek” érzett – használatát. Másfelől akkoriban a görögül, latinul (és egyéb nyelveken) kitűnően értő „tudós férfiak” – a mai divattól eltérően – igyekeztek (lehetőleg) mindent *magyarul* megnevezni. (Ld. pl. FINÁLY Henrik: *A latin nyelv szótára*, Bp., Franklin, 1884.) Én magam sem vagyok híve az „előkelő” terminus technicusok (különösen az angolból, németből vagy franciából visszalatinosított szószörnyetegek) indokolatlan halmozásának a „szakszerűség” nevében, de tudomásul kell venni: bizonyos szavaknak (például az apokrifnak) nincs magyar megfelelője. (Nyilván nem véletlenül ez a címe a *katolikus* Pilinszky egyik legjelentősebb költeményének.) Győry tiszteletre méltó magyarítási igyekezetének eredményeként nemcsak a bibliai utalás tűnik el és válik túlságosan közönségesse, „komolytalanná” magyarul a kifejezés („becsúztatott”),⁸¹ hanem megszűnik a spanyol eredetit (nem egészen véletlenül!) jellemző következetesség: a „fordító” által *apokrifnak* tartott fejezet (II, 5), majd „maga az arab krónikás”, Cide Hamete Benengeli által *apokrifnak* nyilvánított fejezet (II, 23), és ezzel szemben az *apokrif* (Avallaneda-féle) Don Quijote természetesen *apokrif* szereplőjével, Álvaro Tarféval. A későbbi magyar változatokban 'betoldás', 'nem hiteles', 'becsempészett' fordulatok szerepelnek, de „becsúszik” az egykori „becsúztatott” is,⁸² így sérül a következetesség elve, amit a 19. századi nyugat-európai fordítók már szigorúan betartottak.⁸³

2. Győry Vilmos magyarítási buzgalmában – és a kor szokásának megfelelően⁸⁴ – többnyire lefordította a *Quijotéban* szereplő spanyol neveket, ám nem mindig következetesen. 'András', 'Kamilla', 'Dorotya', 'Carrasco Sámson' 'Ceciál Tamás' stb. mellett nemcsak azok a keresztnevek maradtak meg eredeti alakjukban, amelyeknek nincs magyar megfelelője (Grisóstomo, Cardenio, Diego stb.), hanem – ki tudja miért – néhány „kényelmesen lefordítható” (don Fernando, don Luis, Teresa Panza stb.) is. A legkirívóbb ellentmondás talán a „Miklós mester” (a borbély) „Pedro mester” (a bábjátékos) kettőssége. Csak az 1962-es (Bp., Helikon) kiadás spanyolosította vissza az összes keresztnevet, addig fennmaradt a kissé zűrzavaros állapot.

⁸¹ GYŐRY, III, 66, 71, 285, 304.

⁸² GYŐRY-SZÁSZ, II, 46, 49: „nem hiteles”; 51: „becsúztatott”; 194: „becsúztatott”; 207: „nem látszik hitelesnek”; 529: „becsempészett”; BENYHE, II, 55, 59: „nem hiteles”; 61: „betoldás”; 237: „betoldott”; 252: „nem látszik hitelesnek”; 630: „becsempészett”.

⁸³ Franciául, angolul és olaszul viszonylag könnyű megoldani az 'apócrifo' fordítását (VIARDOT, II, 51, 259, 636 stb.: „apocryphe”; CLARK, 345, 347, 668 stb.: „apocryphal”; GIANNINI, III, 47, 210 stb.: „apocrifo”), de TIECK is következetesen fordítja: 'unecht' (II, 50, 228 stb.).

⁸⁴ „Dumas Sándor, Tolsztoj Leó” stb. KOSZTOLÁNYI még 1936-ban is „Zweig István és Alexander Petőfi” mellett érvel, in *Nyelv és lélek*, Bp., Szépirodalmi-Fórum, 1990, 298–300.

3. Győry nyelvhasználatát napjainkra már számos esetben modorosnak és avultnak érezzük. Itt nem elsősorban a régiesnek tekintett félmúlt ('mondá', 'kérdé' stb.) gyakori előfordulására gondolok. Ez a nála fiatalabb Mikszáth kései regényeinek (*Beszterce ostroma*, *A fekete város* stb.) stílusára is jellemző, és legkevésbé sem zavaró. Sőt a *Quijote* fordítást néhány helyen (például Don Quijote lovagregények hangnemét idéző fohászaiban, „beszélgetéseiben” vagy szónoklataiban)⁸⁵ tovább kellene archaizálni, akár az „érthetlenségig”. A régies igealakokat már az 1920-as, 1930-as évekbeli ismeretlen átdolgozók is jórészt „modernizálták”, így annál meghökkentőbb, hogy mivel mindez nem következetesen történt, a legváratlanabb helyeken – teljesen indokolatlanul – máig felbukkan egy-egy 'mondá', 'amidőn hallák', 'lőn', 'valának' stb. fordulat. Legalább ennyire zavaró, hogy bár Győry nyelvújítás kori, „finomkodó” kifejezései közül sokat átjavítottak – eltűnt az 'irály', a 'festész', a 'virány'; a 'nagyságodból' 'kegyelmed', a 'sír-iratból' 'sír felirat', a 'beszélyből' 'novella', majd 'elbeszélés' lett –, megmaradtak viszont a 'kalandosok', a 'pórleányka' (Dorotea, akibe Don Fernando szerelmes volt), a 'látomány', valamint „a madársereg hangicsálása”, amihez képest a 400 évvel ezelőtti spanyol eredeti (*canto de las aves*) is modernnek hat.⁸⁶

A vizcayai (baszk) tört spanyolsága Győry fordításában nemcsak nem szerencsés, de némely fordulata kifejezetten ellentmond a spanyol eredeti jelentésének. Ezt azóta sem javították az újabb magyar változatok.⁸⁷

4. Győry fordítása (és az átdolgozások) a *Quijote* szempontjából nem a legszerencsésebb pillanatban készültek. A regény első csonkítatlan magyar szövege a realizmus-naturalizmus korszakában, első módosított változata a Horthy korszak konzervatív ízlésének jegyében, a két komolyabb átdolgozás pedig a (szocialista) realizmus (rém)uralma idején jelent meg. Mindennek követ-

⁸⁵ Például: „Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañia facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran [...] Bien parece la mesura en las hermosas [...] pero non vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante.” stb. (RICO, I, 50) vagy: ¡Oh señora de la hermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mío! Ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo.” (Uo., 59) CSUDAY, *i. m.*, 329 észrevétele az archaizálást illetően jogos, hiszen az olvasó számára valóban érthetetlen, hogy Don Quijote magyarul tökéletesen érthető beszédmódja a többiek (például a fogadóbéli „leányzók”) számára miért „érthetetlen”. A 'hermosura' fordítására általa javasolt „szépségő” szót azonban nem tartom szerencsésnek.

⁸⁶ BENYHE, I, 48, 90, 100, 294; II, 235 stb.; I, 99; II, 145.

⁸⁷ „[...] te úgy hazudni, mint keresztyén!” (GYÖRY, I, 157; RÉVAL, I, 91); „[...] te úgy hazudni, mint keresztyén.” (GYÖRY-SZÁSZ, I, 83; BENYHE, I, 103) – „Juro a Dios tan mientes como cristiano” mondat RICO értelmezésében (I, 102, 58. sz. jegyzet): „Juro a Dios, como cristiano, que mientes mucho” ('Esküszöm az Istenre, mint keresztyén, hogy nagyon hazudsz')

keztében Győry és átdolgozó utódai nemigen érzik át a *Quijote* elbeszélő technikájának bonyolultságát, játékosságát, a folytonos „összekacsintást” az (aktív) olvasóval. Nemigen tudnak mit kezdeni olyan fogalmakkal, mint „apokrif fejezet” vagy „második elbeszélő”, így a „*segundo narrador*” magyarul mindmáig „e munka folytatója”.⁸⁸ A 19. századi hagyományt követve igyekeznek „lesimítani” a regény ellentmondásait, Cervantes szándékos vagy véletlen, feltételezett vagy valós „tévedéseit” és „realista” műhöz nem méltó „csacskságait”.⁸⁹

Győry lelkész volt, tehát „komoly” ember, mégis volt benne annyi humorérzék (és fordítói becsület!), hogy a spanyol eredetit – lehetőség szerint – tiszteletben tartsa. Ha Cervantes szövegében az I. rész VI. fejezete csonka mondattal kezdődik, akkor ő is így fordítja: „Az pedig még most is aludt.” (I, 25)⁹⁰ Ha a Prológus utáni tréfás versek némelyike csonka sorokban „végződik”, nem egészíti ki, meghagyja ezt az örömet az „aktív” (cinkos, kritikus, társalkotó) olvasónak.⁹¹ Nem így az 1955-től forgalomba került átdol-

⁸⁸ GYŐRY, I, 159; RÉVAI, I, 92; GYŐRY–SZÁSZ, I, 84; BENYHE, I, 105; RICO, I, 104.

⁸⁹ A „cervantesi tévedés” (‘error cervantino’ – idézőjelbe téve) más írók alkotásaira is alkalmazott fogalom lett az utóbbi évtizedek spanyol nyelvű irodalomtudományában. A két végletes álláspontot Vicente Gaos, illetve Francisco Rico képviselik. Előbbi szerint (nézeti durva leegyszerűsítésével) a „tévedések” szándékosak, látszólagosak, parodisztikus célzatúak, nem Cervantes „szórakozottságának” következményei, hiszen az író kitűnő emlékezőképességgel rendelkezett. Hatalmas háromkötetes kiadásának jegyzeteiben és a *Quijote*hez írott befejezetlen tanulmányaiban Gaos óriási jegyzetapparátussal támasztja alá állításait. Rico szerint viszont Cervantes „nagyon is szórakozott volt”, a *Quijote* (kiváltképp az első kötet) tele van utólagos (gyakran nem túl sikeres és nem is mindig Cervantestól származó) betoldásokkal és saját kezű, gondos korrektúra híján (sajtó)hibákkal. Szerinte Gaos nem rendelkezett megfelelő filológiai felkészültséggel, igen nagy kárt okozott a nemzetközi cervantológiának, ezért Rico – szokásától eltérően – (kissé igazságtalan) kirohanást intéz ellene (RICO, 1999, I, CXC–CC; CCXXXVI–CCXXXVIII). De abban egyetértés alakult ki a kritikusok között, hogy a cervantesi „tévedéseket” nem szabad eltüntetni. Így egyetlen modernebb spanyol nyelvű kiadás (még YNDURÁIN Biblioteca Castro sorozatban megjelent jegyzetek nélküli díszkiadása – Madrid, Turner, 1993) sem változtatja meg például az I, 10. fejezetének címét, ahogy tették/teszik azt a külföldi (köztük a magyar) fordítások.

⁹⁰ A spanyol eredetiben: „El cual aún todavía dormía.” (RICO, I, 76, sőt SEVILLA ARROYO–REY HAZAS kiadása (Alcalá, 1994) *kisbetűvel* kezdi a mondatot („el cual [...]” stb., 64); VIARDOT is az V. fejezetet záró 3 pont (...) után így folytatja a VI. kezdetét: „Lequel dormait encore.” (I, 103)

⁹¹ Mint tudjuk, számos „tudományos” elnevezés van a „társalkotó” jelölésére. STERNE: „apoziópészisz” (*Tristram Shandy*, Bp., Európa, 1989, 107–108); CORTÁZAR: „lector cómplice”; ECO: „lettore critico” (*Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1990, 106) stb., de már zseniális KOSZTOLÁNYIUNK is megállapította: „A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta és az olvasó, aki olvassa.” (*Abécé*, Bp., Nyugat, 1942, 124 [első közlés: 1928. január 15.]

gozás(ok). Először „a csonka” mondato(ka)t kerekítik ki („*Don Quijote* még most is aludt” – GYÖRY–SZÁSZ, I, 61), majd 1962 óta a Somlyó György újrafordításában (gyakran félrefordításában)⁹² megjelenő „költeményeket”, amelyekben a csonka sorok – a „közérthetőség” érdekében és a gyöngébbek kedvéért – zárójelben tartalmazzák a „hiányzó” szótagot, ezzel körülbelül olyan esztétikai élményt szerezve az olvasónak, mintha egy viccnek előbb a csattanóját magyaráznák el, és utána mesélnék a történetet. Ugyanezen kiadástól kezdve – nyilván a hivatalos kultúrpolitika nyomására és a szerkesztő(k) legjobb meggyőződése ellenére – a kötet(ek) végére száműzték a lapalji jegyzeteket, hogy a mindenkori olvasó „minél jobban bele tudja élni magát” a „nagy realista regény” cselekményébe. Ezzel egyszer s mindenkorra eltűntek Győry – részben épp spanyoltalanságunknak köszönhető – közbeszólásai, amelyekben – a főszereplő(k) nevének helyes kiejtésétől kezdve – igyekszik „mindenre” megtanítani olvasóját, ugyanakkor folyamatosan megosztja vele a szöveg fordításának nehézségeit vagy egyenesen lehetetlenségét.⁹³

A fordító személyének és „műhelytitkainak” illetően előtérbe kerülése bármely más regény szövegében visszas, zavaró, sőt ellenszenves volna,⁹⁴ ám a *Quijote* esetében érdekes módon nem. Mivel már az „arab krónikás” is közli fenntartásait „forrásai” hitelességét illetően, majd a fordító („moriszkó”) is többször megszólal, véleményezi „széljegyzeteli”, rövidíti „Cide Hamete” munkáját, saját kételyét is kifejezésre juttatva például a II. rész 5. fejezetének hitelessége kapcsán, Győry

⁹² „mint a híres Lazari-(llo), / mikor bort akarva i-(nni), / vaknak adott szalmaszá-(lat); vagy: „Montiel csucsáról” (spanyolul: „*campo de Montiel*”), BENYHE, I, 32; RICO, I, 30, 8. sz. jegyzet, illetve BENYHE, I, 703; RICO, I, 593 stb.

Somlyó kétségekívül jobb költő Győrynél, a szonettek négysorosait azonos rímpárral viszi végig. Ám tehetségét – az egyetlen Garcilaso stanza és néhány egy-két soros idézet kivételével – „műkedvelő” poéták (Grisóstomo, Cardenio stb.) „alkotásain” kell csillogtatnia, ami nem okvetlenül szerencsés.

⁹³ „Olvasd: Don Kihóte de la Mánca. Nálunk magyaroknál e nevet általánosan Don Quichotte-nak írják és mondják ki, mely hibás elfordítást irodalmunk a francziáktól vette át. A régebb spanyol helyesírás szerint e név Quixote-nak iratott [...]” (I, 76); „Olv. Roszinante. Összetett szó, ezekből: rocin = ló, és antes, ante = előbb, ezelőtt.” (I, 83); „Olv. Dulcsinéa, s nem – mint hibásan szokták – az olaszos kiejtéssel Dulcsinéa.” (I, 85); „Ezen szójáték teljesen lefordíthatatlan [...]” (I, 193) stb.

⁹⁴ Képzelnék el, mennyire elfogadhatatlan lenne például a *Goriot apó* hasonló fordítása: „Goriot – ejtsd Gorió, mert a francia nyelvben a szóvégi ’t’ rendszeren néma. Az eredeti címet magyarul lehetetlenség visszaadni. Goriot *papa* túlságosan bizalmasodón csengne a fülnek, míg az ’atya’ szó túl hivatalos hangzású. Ezért vettem a bátorságot, hogy apónak fordítsam, ámbátor ez nem fejezi ki azon családi köteléket, amely a regény szereplőjét két leányához fűzi [...]” stb.

megjegyzései, lábjegyzetei a „spanyol” fordításhoz⁹⁵ tökéletesen illeszkednek ebbe a folyamatba, így még inkább „önnön farkába harapó posztmodern kélgyó”⁹⁶ lesz a magyar *Quijote*.

Bárki vállalkozik is Cervantes regényének újrafordítására, Györy szövegét nem lehet megkerülni. Csak vállára,⁹⁷ de nem fejére állva lehet nekikezdeni a munkának és a nemzetközi hispanisztika legújabb eredményeinek figyelembevételével, kellő gondossággal és alázattal, de könyörtelen szigorral kell javítani tévedéseit. Eddig ugyanis hazánkban mintha a bölcs orosz közmondás (Что написано пером, не вырубишь топором) – Amit tollal írsz, a fejsze sem vágja ki) valósult volna meg: ha Györy tolla bármily okból rosszul írt le valamit, az csaknem teljes bizonyossággal ismétlődik a későbbi kiadásokban, legyen az „átdolgozott”, „újrafordított” teljes szöveg vagy ifjúsági/gyermek változat; készíthette azt nemzetközi hírű hispanista,⁹⁸ a spanyolul (talán) valamit értő Radnóti vagy a nyelvet nem ismerő Pálmai Kálmán; lehetek kiváló, nevüket vállaló szakemberek, mint Huszár Vilmos, Szász Béla, Honti Rezső vagy Benyhe János; lehetek névtelenségbe burkolózó műkedvelők, mint a Révai kiadás munkatársai, a *Don Quijote* magyar fordítója Györy Vilmos marad. Többszöri átdolgozás, átgyúrás, „újrafordítás” után is – bárhol ütjük fel a szöveget – minimális eltérésektől eltekintve (ígealakok modernizálása, egy-két stiláris javítás vagy rontás) Györy fordítása néz vissza ránk, mint egy fordított palimpszeszt:⁹⁹ itt az alapszöveg maradt meg (csaknem) épségben és jól olvashatóan; a fölé írott javítások, átírások alig takarnak el belőle valamit.

A felhasznált Quijote-kiadások rövidítései

ALLEN – CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I– II, ed. John Jay ALLEN, Madrid, Cátedra, 1992.

ANONYM – CERVANTES, *Don Quixote*, I–III, *Textrevision nach der anonymen Ausgabe 1837 Konrad Thorer*, Frankfurt am Main, Insel, 1975.

⁹⁵ „Bátorságot vettem magamnak, az eredeti lefordíthatatlan szójátékát szabadon fordítani. Ott az mondatik [...]” (I, 82); „ A figyelmes olvasó már eddig is vehetett észre néhány elentmondást e regény folytatában [...]” (I, 360). A szives olvasó könnyen segíthet e bajon, ha e lopást [Sancho szamaráét – B. P.] előbb elmondottnak, de egy nappal utóbb történetnek képzeli, ez azonban olyan tanács, melyet a fordító adhat, de maga, kötve levén szövegéhez, nem követhetett.” (I, 361) stb.

⁹⁶ ESTERHÁZY Péter, *Esti Kornél tökéletes élete avagy Pierre Ménard, a magyar Don Quijote szerzője*, in *Élet és Irodalom*, 2005. szept. 2., 19.

⁹⁷ BENYHE, II, 803.

⁹⁸ HUSZÁR Vilmos (G. Huszár), *Pierre Corneille et le théâtre espagnol* című munkája (Paris, 1903) még Ángel DEL RÍO sokszor kiadott híres irodalomtörténetének bibliográfiájában is szerepel (vol. 1, La Habana, Edición Revolucionaria, 1968, 285).

⁹⁹ Vajon milyen kategóriákba sorolta volna Genette az átdolgozókat, és milyen tudományos műszóval illette volna tevékenységüket? (Gerard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.)

- BENYHE – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, Győry Vilmos fordításának és Szász Béla szerkesztői javításainak részleges felhasználásával ford. Benyhe János, a verseket ford. Somlyó György, Bp., Európa, 2005.
- CASTRO – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Novísima edición aumentada con el Buscapié anotado por Adolfo de Castro, Madrid, Gaspar y Roig, 1864.
- CLARK – CERVANTES, *Don Quixote*, transl. by John Willi Clark, London, Casell, Petter and Galpin, 1864–1867, 737.
- CLEMENCÍN – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I–IV, comentado por Diego CLEMENCÍN, Madrid, Viuda de Hernando y Ca, 1894.
- ESPASA – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 21. ed., Madrid, 1960.
- Európa – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, ford. Győry Vilmos, a fordítást átdolg. Benyhe János, a verseket ford. Somlyó György, Bp., Európa, 1989.
- FLORIAN – CERVANTES, *Don Quichotte de la Manche*, I–VI, trad. Jean Pierre Claris de Florian, Paris, Briand, 1810.
- GAOS – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I–III, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987.
- GIANNINI – CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, I–IV, trad. Alfredo Giannini, Firenze, Sansoni Editore, 1923–1925.
- GYÖRY – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–IV, Bp., Athenaeum, 1873–1876.
- GYÖRY–SZÁSZ – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, Győry Vilmos fordítását átdolg. Szász Béla, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1955.
- Helikon – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, ford. Győry Vilmos, átdolg. Benyhe János, a verseket ford. Somlyó György, Bp., Magyar Helikon, 1962, 876.
- Huszár – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, Győry Vilmos fordítását átdolg. Huszár Vilmos, Bp., Athenaeum, 1900, XXXII, 252 (rövidített kiadás).
- IDELER – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I–VI, ed. Luis [Ludwig] IDELER, Berlin, Frölich, 1804 (Pellicer 1797–1798-as kiadásának változatlan átvétele).
- Insel – lásd ANONYM
- Kriterion – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, Győry Vilmos fordítását átdolg. Benyhe János, a verseket ford. Somlyó György, Bukarest, Kriterion, 1980.
- PÁLMAI – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, ford. Győry Vilmos, átdolg. Benyhe János. A rövidítés és a kimaradt részek tartalmi összefoglalása Pálmai Kálmán munkája, Bp., Európa, 1966, 416 (4. kiadás).
- PELLICER – lásd IDELER
- RADNÓTI – CERVANTES, *Don Quijote*, átdolg. Radnóti Miklós, Bp., Móra, 1962.

- RÉVAI – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, ford. Győry Vilmos, bev. Márai Sándor, Bp., Révai, 1943.
- RICO – CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I–II, ed. Francisco RICO, Barcelona, Instituto Cervantes, 1999 (tercera edición revisada).
- RIQUER – CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín DE RIQUER, Madrid, Cupsa, 1977.
- RODRÍGUEZ MARÍN – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I–VIII, ed. Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Espasa–Calpe, 1935 (Clásicos Castellanos).
- RODRÍGUEZ MARÍN – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I–VIII, ed. Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, cuarta edición, Madrid, Espasa–Calpe, 1942 (Clásicos Castellanos).
- SEVILLA – CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. revisada y ampliada de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- SOLTAU – CERVANTES, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha*, I–IV, übers. Dietrich Wilhelm Soltau, Wien, Rudolf Sammer, 1840 (9. Auflage).
- SÓTÉR – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, ford. Győry Vilmos, bev. Sótér István, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1951.
- TIECK – CERVANTES, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, I–IV, übers. Ludwig Tieck, Leipzig, Max Hesses Verlag, 1905 (Jubiläums-Ausgabe).
- VIARDOT – CERVANTES, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, I–II, trad. Louis Viardot, Paris, Dubochet, 1836, 1840.
- VIARDOT – CERVANTES, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. Louis Viardot, Paris, Hachette, 1869.
- WILDNER – CERVANTES, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–IV, ford. Győry Vilmos, bev. Wildner Ödön, Bp., Révai, 1936.
- YNDURÁIN – CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Domingo YNDURÁIN, Madrid, Turner, 1993, 1115 (Biblioteca Castro).

SCHOLZ LÁSZLÓ

Borges és a *Don Quijote* első mondata

A terjedelmes Borges-életmű intertextuális dzsungelében viszonylag kevés a regényekre, különösen spanyol prózára vonatkozó utalás. Az egyetlen állandó referencia a *Don Quijote*, ami a fiatalkori művektől kezdve haláláig szerepel a legkülönbözőbb formákban. Daniel Balderston több mint nyolcvan előfordulást rögzít a máig legteljesebb Borges-szótárban.¹ Az utalásokon kívül minden műfajban is találunk Cervantes-központú műveket: Az alkotóban ott a *Cervantes és Don Quijote parabolája* című vers, a fikciók közt a híres *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*, az esszék közt pedig a *Cervantes regényírói magatartása*, hogy csak néhány példát² említsünk. Még életrajzi szinten is akad egy emblematikus történet, miszerint Borges először angolul olvasta a *Quijotét*, amiért később – de még Derrida előtt – mindig úgy érezte, hogy a spanyol „eredeti” az angolnak csupán gyatra fordítása.

Cervantes folyamatos jelenléte a borgesesi műben azonban korántsem nevezhető homogénnek, mint látjuk majd, sok benne a kétértelmű, gyakran ellentmondásos és elliptikus elem. Emeljünk most ki egyetlen szálát, a *Don Quijote* gyakran idézett első mondatát, s kövessük, hogy milyen érveket és mechanizmusokat vált ki Borgesnél.

Az egyik korai reakciója 1932-ből származik, amikor *A Homérosz-fordítások* című esszéjében (I/71–78) felveti a klasszikusok olvasói státuszának a kérdését, s röviden megfogalmazza, hogy a híres könyvekkel való „első találkozásunk voltaképp a második, hiszen addigra már ismerjük őket”. Megjegyzése szellemesen kapcsolódik az elcsépelet „újraolvasni a klasszikusokat” jelenséghez, de sokkal átgondoltabb érvelés lappang a szövegkörnyezetben: Borges Hume-ra hivatkozva

¹ Daniel BALDERSTON, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, New York, Greenwood Press, 1986.

² A Borges-műveket, ha van, magyar fordításokból idézzük a *Válogatott művei* alapján, amelyek 1998–2000 között öt kötetben jelentek meg az Európa Könyvkiadónál. Az említett példák közül az első kettő az I. (32–44), illetve az V. kötetben (51–52) jelent meg, a harmadik nincs meg magyar fordításban (*La conducta novelística de Cervantes*, in *El idioma de los argentinos*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 117–122).

megkérdőjelezi az okság hagyományos fogalmát, a film kapcsán emlékeztet arra, hogy az ismétlődés a szükségszerűség látszatát kelti, a *traduttore traditore* babonáját citálva pedig kikezdi az eredeti vs. változat közötti különbségre épülő, hierarchikus fordításfelfogást. (Ez utóbbi később Borges vesszőparipája lett, szinte változatlan okfejtéssel érvel mellette több írásában is, például *A tengerparti temető* spanyol fordításáról írt recenziójában, IV/42–48.) S akkor elhangzik mintegy illusztrálásképpen az a bizonyos első mondat Cervantestól – „La Mancha egyik helységében – sehogy sem akar eszembe jutni a neve – élt nemrég egy nemesember, olyasféle, akinél a fogason a dárda, régi bőrpajzs függ, van egy girhes paripája meg egy nyughatatlan agara.”³ –; jöllehet talán még egy pártatlan istenség sem tudná változtathatatlanak minősíteni ezt a regénykezdetet, mondja Borges, bármimű változtatása az ő szemében is szentségtörésnek számít. Érvelését egy évtizeddel később *A klasszikusokról* című esszében definíciószerűen is rögzíti: „Nem az a klasszikus mű, ismétlem, amely ilyen vagy olyan elengedhetetlen érdemekkel rendelkezik; hanem az a könyv, amelyet az emberek – a legkülönbözőbb okoktól vezéreltetve – nemzedékeken át előlegezett áhítattal és titokzatos hűséggel olvasnak.” (II/362)

Az iménti distinkció természetesen nem csak a klasszikusok kategóriájára vonatkozik Borgesnél, műfajfelfogásánál is ugyanúgy megtaláljuk. Egy kései előadás-sorozatában⁴ például – persze Crocéra hivatkozva – kategorikusan kijelenti, hogy „az irodalmi műfajok talán kevésbé függenek magától a szövegtől, mint attól a módtól, ahogyan olvassák őket”, és épp a *Don Quijote* első mondatán be is mutat egy sajátos olvasatot. Hipotetikus krimiolvasója minden szó mögött valami rejtett utalást gyanít, így ha azt olvassa, hogy „La Mancha egyik helységében”, akkor arra gondol, hogy biztos nem is ott történt az dolog, a „sehogy sem akar eszembe jutni a neve” esetében eltűnődik, vajon miért nem emlékezik rá (talán ő a gyilkos?), a „nemrég” láttán pedig félelmetes jövőt sejt, és így tovább.

Borges arra is felhasználja a *Quijote* első sorait, hogy a nyelvi konstrukció felől is megkérdőjelezze az eredetiség lehetőségét. A már említett *Homérosz-fordítások*ban egy félmondattal odaveti, hogy Cervantes nemigen hihetett a változtathatatlanság babonájában, és „talán nem is tudta volna azonosítani ezt e bekezdést”. Egy két évvel korábban, 1930-ban keletkezett esszéjében (*Az olvasás babonás etikája*, II/33–38) már explicite megmondta egyébként a véleményét, miszerint „Cervantes nem volt stilszta”, sőt újabb szövegeket előhíva, Gracián, Lugones, Grousac véleményével kiegészítve az álláspontját, sorolja a hibákat: elviselhetetlen ismétlődés, aránytalanság, kuszaság, bárgyú dagályosság, hitvány szerkezet. A megmaradó nyelvi értékeket is pedig már jóval korábban zárójelbe tette, amikor egy

³ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote*, ford. Győry Vilmos, Szász Béla, Benyhe János, Bp., Európa, 2005, 37.

⁴ *A krimi*, IV/103.

1925-ös szövegben (*Stílusgyakorlat*)⁵ Cervantes ürügyén kijelenti, hogy nem dönthető el biztonsággal, mennyi a szerző és mennyi a nyelv érdeme egy adott stílusban. A sokszoros intertextualitást fokozva Borges még egy Bacon-képet is használ, amikor az *Idola Fori*hoz hasonlítja a szavakat, s kijelenti az elemzett Cervantes-sorokról, hogy „Csupán annyi érdemük van, amennyi a bennük lévő szavak hazug presztízsében található.”

Nyelvelfogását ennél sokkal konkrétabban is megfogalmazza Borges egy 1928-ban kiadott cikkben (*Elméledés a szóról*, mely *Az argentinok nyelve* című kötetben jelent meg, s amelyet letagadásra ítélt, s nem vett be az összes műveibe),⁶ mely a *Don Quijote* első mondatának nyelvi elemzésre vállalkozik; láthatóan híján van a szabatos modern nyelvészeti terminológiának, de észrevételei a nyelvi jelről, jelölt és jelölő viszonyáról kristálytiszták. Először azt a közkeletű felfogást cáfolja az első tizenkét szó elemzésével, miszerint minden szó önálló gondolatot fejez ki (ha ez így volna, írja, „akkor csak az angyalok tudnának beszélni”). Aztán Croce–Montolú tézisének ismerteti (a mondat oszthatatlan, a nyelvtani kategóriák pedig a valósághoz toldott absztrakciók), majd rögtön ad absurdum viszi, és Milton, Schopenhauer meg Poe példáival élve elveti. Végül Spiller introspektív módszerével talál egy köztes megoldást, amely a teljesen analitikus, illetve szintetikus felfogás helyett kisebb gondolati egységekre tagolja a mondatot (a *Don Quijote* elejét például így: *La Mancha / egyik helységében / – sehogy sem akar / eszembe jutni / a neve –*), s noha hasznosnak ítéli a felbontást, lehetetlennek ítéli az eredmény leltárba vételét. Cervantes-elemzésében Borges láthatóan didaktikusan vezeti az olvasót, s oka van rá: egy meglepő és súlyos konklúzió felé tereli, ahol egymással nyíltan ellentmondásban álló két tézis várja a gyanútlan olvasót. Borges egyrészt tagadja a nyelvtani kategóriák vagy mondatrészek létezését, másrészt állítja az általa mondattani folytonosságnak nevezett nyelvi diszkurzus gondolkodás fölötti hatalmát. Megemlíti még két mentő ötletet (a spinozai geometrizált metafizikát, illetve Lullius gondolkodógépét), de aztán elfogadja a nyelv „csalárd láncszerűségét, a pontatlanságot, a sok „talán”-t, a túl sok hangsúlyt, a „de”-ket, a beszédvilágunkban lévő hazugság- és homály-féltekét”, és így határozza meg nyelv és gondolkodás viszonyát: „A nyelv pedig – megalázó módon – a gondolkodás.”

Ez az érvelési mechanizmus önmagában is sokat mond a borgesi esszéről és gondolkodásmódról: egy közismert Cervantes-idézet triviálisnak ható, konkrét, nyelvtani elemzéséből indul el, onnan elvontabb szintre jutva két egymással ellentétes tézist fogalmaz meg, amit egy látszólag működő, közbülső megoldással igyekszik feloldani, s mikor azt is képtelenségnek minősíti, újabb szintet ugrik, és egy ellentmondásos, feloldhatatlan nyelvfilozófiai elvet tár elénk. Cervantes a kiindulópont és az elemzés tárgya, de az érvek és képek verbalizálása, akárcsak a mértéktelen idézethalmazás önreflektáló módon épp azt a tézist illusztrálja saját

⁵ In *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 104.

⁶ Magyarul in Nagyvilág, 1997/3–6, 191–198.

szövegén keresztül, ahova végül is kifuttatja a híres első mondatot. Ezzel egyetlen pontba vonja a két szöveget, mégpedig úgy, hogy – még Spinozát és Lulliuszt is magával rántva – a „kimondandótól való csalárd eltérés” jelenségét mutatja fel bennük.

Négy konkrét utalást láttunk a *Don Quijote* első mondatára, Borges minden esetben alapvető esztétikai elveket lát meg bennük, mégha nem használja is a befogadás- vagy olvasóközpontú elméletek terminológiáját, se a modern szemantika vagy a kánonalkotás megfigyeléseit. De Cervantes jelenléte sok más szálon is követhető: *A valóságteremtés* című esszében (II/45–52) a spanyol regényíró a „klasszikus” és a „romantikus” írói magatartás megkülönböztetésénél szerepel, mégpedig Voltaire és Swift társaságában az első kategória reprezentánsaként; *A Don Quijote apró csodáiban* (II/230–234) a többi közt „Don Quijote a *Don Quijotét* olvassa” jelenség kibontásához ad támpontot; a már említett költeményben, a *Cervantes és Don Quijote parabolájában* a recepció időbeli vetületeit példázza az a jeles konklúzióval, hogy „mítoszból sarjad az irodalom, s azzal is végződik” (52); *Cervantes regényírói magatartásában* pedig azt jelzi, hogyan lehet negatív tettekből csodálni való hőst teremteni.

De tegyük félre most Borges további elméleti meglátásait, melyeket Cervantes példáján vagy ürügyén fejtett ki, és térjünk vissza a *Don Quijote* kezdetéhez, mert véleményem szerint az nem csak teoretikusan volt fontos a *Fikciók* szerzőjének.

Ha narratológiai szempontból vizsgáljuk a *Don Quijote* kezdetét, az *incipit* első szembeötlő sajátossága a homályosság. Akár aktuális tagolással, akár más tartalomelemzési módszerrel elemezzük a mondatot, szembeötlő, hogy az első fele mennyire pontatlan és nehezen elképzelhető, vagy ahogy Borges mondja az említett írásában,⁷ nem is kell a korabeli olvasónak elképzelnie a helyet, mert nekik az „a lapos, javíthatatlan, menthetetlen provincializmust jelölte”;⁸ ugyanilyen ködös marad az időpont („nemrég”) meghatározása is. A hős, mint látjuk, először név nélkül jelenik, amikor pedig később, a második bekezdésben kiderül a neve, egyszerre három változatban jelenik meg (Quijada, Quesada, Quejana), s igazi individualizációja láthatóan késleltetett.⁹ Ennél meglepőbb a mondat második felében lévő felsorolás, ami típusos társadalmi besorolást jelöl, de funkcionálisan fontosabb, mert a konkrétumokat soroló részletezés a korábbi pontatlanság ellenpontjaként még markánsabbá teszi az előzmény ürességét.

Az *incipit* elején álló bizonytalanság természetesen átgondolt írói stratégia része, és nem csak Cervantesre jellemző; a *Száz év magány*, hogy csak egy modern spanyol-amerikai példát mondjunk, nagyon hasonló elemekkel (is) él: „Hosszú évekkal később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe ju-

⁷ *Elmélkedés a szóról*, 192.

⁸ Jogos az észrevétel, mert La Mancha arany századi konnotációja valóban megfelel kb. a mi „mucsai” jelzőnknek.

⁹ Miguel de UNAMUNO, *Don Quijote és Sancho Panza élete*, Bp., Európa, 1998, 21–30.

tott az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnezőbe. Macondo akkor húsz vályog- és bambuszházból álló falu volt egy folyópartján [...]”¹⁰ Az arany századi prózakezdetekre ellenben nem hasonlít; ahogy Francisco Rico joggal érvel amellett, hogy a *Don Quijote* nem követi a lovagregény cirkalmas indításait,¹¹ mi pedig hozzátesszük, hogy a pikareszk hagyományt sem: a modern regény egyik gyökere, a *Lazarillo* emlékezetes kezdete így hangzik: „Mindenek előtt tudja meg kegyelmed, hogy Lázaro de Tormesnak hívnak, szüleim Tomé González és Antoña Pérez, a salamancai Tejares faluból. Melléknevemet onnan kaptam, hogy a Tormes folyóban születtem [...]”¹² De még Cervantes egyéb műveivel összehasonlítva is gyakran eltérő az első mondat; a *Példás elbeszélésekben*, *A nevezetes mosogatólányban* például nagyon is jól emlékszik a szerző a nevekre: „Burgos híres és nevezetes városában, nem sok évvel ezelőtt, két főrangú és gazdag lovag élt; az egyiket don Diego de Carriazónak hívták, a másikat don Juan de Avendañónak [...]”¹³; a *Rinconete és Cortadillo*ban is egészen pontos a fogadó helymeghatározása: „A Kis Malom fogadót a Kasztíliaiból Andalúziába vezető út mentén találjuk, a híres alcudiai síkság végében.”¹⁴ (123)

A regény első igei állítmánya is jól belesimul az *incipit*nek ebbe a homályába. A spanyol fordulatban (*de cuyo nombre no quiero acordarme*) általában igei perifrázist látnak, ahol a *querer* segédigeként értelmezendő ’fog’, ’akaródnak’ jelentéssel. (A Győry–Szász–Benyhe-féle magyar fordítás legfrissebb, 2005-ös átdolgozása is ezt követi [„sehogy sem akar eszembe jutni a neve”], szemben a korábbi verzióval [„a nevét említeni sem akarom”].) Úgy gondolom, hogy formailag lehet itt segédige a *querer*, de nyilvánvalóan ott van mögötte az eredeti „akarás” is, nevezetesen a szándékolt felejtés ismert motívuma. Ellentéte, az emlékezés lényegi eleme a műfajnak, ahogy azt a *Don Quijote*ban is számtalan példa igazolja.¹⁵ Továbbá az *incipit*ben nem akárminek a felidézéséről van szó, hanem egy névről. Nem véletlen, hogy hangsúlyos jeleneteket találunk a regényben, amikor épp egy-egy név megtalálása vagy kitalálása áll a középpontban. A regény első fejezetében például Don Quijote nem kevesebb mint négy napot tölt azzal, hogy megfelelő nevet találjon a lovának, s „minekutána számos nevet kigondolt meg elvetett, hol jónak, hol meg rossznak talált, és kegyetlenül meggyötörte emlékezőtehetségét s képzeletét, végül abban állapodott meg, hogy Rocinanténak fogja nevezni” (42); aztán nyolc napig töpreng saját nevén, amint nem kis fejtörést okoz neki az is, hogy Aldonza Lorenzótól eljusson a szépséges Dulcinea del Tobosóig. A név nyilvánvalóan kulcselem a valóság és fikció viszonyának alakításában, en-

¹⁰ Ford. Székács Vera.

¹¹ *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes–Crítica, 1998, Prólogo.

¹² Ford. Benyhe János.

¹³ In Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Példás elbeszélések*, ford. Pál Endre, Bp., Európa, 1958, 279.

¹⁴ Ford. Benyhe János.

¹⁵ Lásd például az I/18 vagy a I/26 fejezetet.

nek Cervantes nemcsak tudatában van, hanem explicit módon ki is mondja mindjárt az *incipit*-ben, amikor felsorolja a hős három lehetséges nevét; a szóhasználat is önmagáért beszél, mert a *conjeturas verosímiles* fordulatot használja, tehát benne van a „valószerűség” hívószava, amit természetesen önreflektáló módon rögtön vissza is von („Ez azonban éppen nem lényeges a történetünkben [...]” 37). Végül, az emlékezés és a névadás szoros kapcsolódására maga a hős ad kétségbevonhatatlan bizonyítékot, amikor a XLVII. fejezetben így fogalmaz: „Kóbor lovag vagyok én, de nem afféle, akiknek sohasem kapta szárnyra nevét a hír [*se acordó*], és nem is örökíti meg, hanem olyan, hogy Perzsia minden mágusának, India minden brahmanjának s Etiópia minden gimnoszofistájának irigységével dacolva, a halhatatlanság templomába kerül nevem, hogy példa, tükör legyen [...]” (647).

Tehát Cervantes az *incipit* elején az információ szintjén kreált ellipszis, a felejtés-motívum, a névtelenség, illetve soknevűség, az ellenpontoszó részletezés, továbbá egy műfajtól idegen idézet alkalmazásával egy hangsúlyozottan bizonytalanságra, pontatlanságra épülő narratív teret hoz létre, s ebbe helyezi el aztán az elsődleges oksági viszonyokat. Az első motívum a hős olvasási mániája, ami főképp lovagregényekre korlátozódik. Jellemző, hogy noha e kedvtelés az ötvenéves Don Quijote esetében nyilvánvalóan okozat, homályban marad az ok; hipotetikusán felmerülhet, hogy valamiféle könyvek nélküli fiatalságra következik a könyvbolond öregség; vagy a való világ sivárságából való kiábrándultság vezet a gazdag könyvvilághoz, vagy ahogy Unamuno gondolja (26), az anyagi lét helyére lép az illúziók birodalma, hogy csak néhány lehetőséget említsünk. Bármilyen ok váltja is ki az okozatot, nem értesülünk róla, ugyanolyan homályban marad, mint az első mondat, amit Cervantes az állítmánnyal is jelez: olyan ígét használ, ami analógiásan kapcsolódik az első mondathoz: *olvidó casi de todo punto* áll az eredetiben, vagyis a hős teljesen elfelejtette („a vadászat élvezeteit, de még tulajdon gazdaságát is” 38). Ez is jól jelzi, hogy nem ezzel a látens oksági viszonytal fogja a szerző elindítani az elbeszélő gépezetet, hanem a következővel, amelyben az olvasás mint ok determinálja az egész művet behálózó motívumot, az örültséget, s az abból sorjázó következményeket. Ok és okozat összekapcsolása ismét elnagyolt, de egy szójáték és egy utalás jól mutatja, hogy tudatában van a szerző a kihagyásos technikának. A szójáték a *razón* szóra épül, ami egyszerre jelent „ok”-ot és „értelmet”, sőt visszautal az előző bekezdésben kifaragott lovagregény (ál)idézetre („Az értelmetlenség értelmében, mely az én értelmemben mutatkozik, értelmem annyira meggyengül, hogy érthető, ha panaszra fakadok szépséged ellen.” 38); az utalás Arisztotelészre vonatkozik, és explicite a megmagyarázhatatlanság kimondására szolgál, hisz az igazi okot még ő sem tudta volna megfejteni. Az olvasás-örültség feltáratlan viszonya ugyanakkor ebben az esetben joggal maradhat homályban, mert – mint mind a spanyol, mind a magyar szóhasználat jelzi (*sinrazón*, „oktalanság”) – az okozatnak itt természeténél fogva nincs szüksége felfogható okra.

Az olvasás-örület tehát az elsődleges oksági viszony, ami majd nagyszámú újabb okozatot, azaz kalandot generál; de Cervantes bevezet még egy szintet az *incipit*-be, ugyanis az első hat szó (*En un lugar de la Mancha*) idézet, egy korabeli népi

románc első sora. Francisco Rico szerint véletlen átvételről van szó,¹⁶ kettős funkciója véleményem szerint ennek ellentmond, hiszen a beemelt műfaji utalás, a regélős tónus tökéletes összhangban van a fent említett homályteremtéssel, másrészt a műre oly jellemző önreflektáló mechanizmussal is egybecseng, hiszen a regényben is egy irodalmi mű és annak olvasása a kiindulópont. Más jele is van ennek az irodalmiasító szándéknak: amikor a második bekezdésben Cervantes leírja, hogy hőse milyen szenvedélyesen olvassa a lovagregényeket, idéz egy 16. századi divatos szerző, Feliciano de Silva munkáiból.¹⁷ Francisco Rico kiderítette, hogy – amint gyaníthatja a modern-posztmodern olvasó – átírt vendégszövegről van szó, de annyira reprezentatív a módosítás, hogy egybeesik egy Silva-paródiával.¹⁸ Ez már többszörös irodalmiasítása a szövegnek, modern elbeszélőmodellek ismeretében épp csak azt várja még az olvasó, hogy Cervantes egy újabb láncszem hozzáadásával az *incipit*ben is lekerítse ezt az irodalomtól irodalomig ívelő struktúrát, és magát Don Quijotét is írásra, irodalomalkotásra készítse. Majdnem ez történik: az ötödik szakaszban kiderül, hogy „neki is kedve támadt nemegyszer, hogy tollat ragadjon, s amint a regényben ígérték, bevégezze a munkát. És kétségtelen, hogy meg is próbálta, meg is tette volna, mégpedig sikerrel, ha más, nagyobb és állandó gondolatok meg nem akadályozzák szándékában.” (39)

Az *incipit* eddigi homály-olvasás-őrültség-kaland sémáját ezzel Cervantes jelentősen átalakítja, mégpedig nemcsak azzal, hogy a négytagú sor élére helyezett románcidézzel azt rögtön irodalmiasítja, hanem azzal is, hogy ismételten, a második, illetve harmadik elem után is elhelyez egy kiforgatott idézetet, illetve egy hipotetikus írói magatartást. Ez utóbbi jelenség, tehát az oksági sornak az őrültség utáni kettős elágazása (vezethet íráshoz, illetve kalandhoz) világosan jelzi a regénynek azt a később kibontott szintjét, amely ide-oda billegteti az olvasót a képzelte és való világ között, s amely további olyan alternáló kettősségekben ismétlődik, mint amilyeneket a szerző és szereplő, illetve eredeti és másolat viszonylatában látunk a regényben.

Ezzel visszaértünk Borgeshez. Az argentin szerző, mint láttuk, több elméleti megfigyelést fogalmazott meg élete különböző szakaszaiban a *Don Quijote* kezdetéről, de nem említi azt a szembeötlő ténytet, hogy mennyire gyakran és hangsúlyosan alkalmazza maga is a Cervantesnél látható elbeszélő technikák egy-egy elemét. A bizonytalan kiindulópont, az idézettel vagy álidézettel indított fikció, az emlékezés-felejtés motívuma, a nevek manipulálása, az ellenpontoszó részletezés alkalmazása, a szintek többszörös alternáló lebegtetése mindennapos a borgesi fikciókban és esszéikben is. Csak utalásszerűen említek egy-egy példát, a *Körkö-*

¹⁶ II/35, 2. jegyzet, 262.

¹⁷ A már idézett mondaton kívül lásd „A magasságos egek, melyek csillagaikkal a te istenségedet oly istenileg megerősítik, s érdemessé tesznek azon érdemre, melyet kiérdemel fenséged” (I/1, 38)

¹⁸ II/38, 21. jegyzet, 264.

rös romok híres kezdetét,¹⁹ Az elágazó ösvények első idézetét,²⁰ a *Funes, az emlékező* archetípusos első három szavát („Úgy emlékszem rá... ” I/99), az *Emma Zunz* névvariálós levélmotívumát²¹ és a *Három Júdás-változat* első bekezdését.²²

A Borges–Cervantes viszonyban, számomra nem kétséges, ugyanaz a modell érvényesül, amit egy másik spanyol mestere, Unamuno²³ esetében már megfigyelünk: Borges rendkívül alaposan ismeri mindkettőjüket (több terjedelmes művüket memorizálta), ír is róluk, tiszteleg előttük, de nyilvánvaló adósságát nem ismeri el. Stílusosan fogalmazva: nem akar rá emlékezni.

¹⁹ „Senki sem látta, hogy partra száll a sötét éjszakában, senki sem látta a szent mocsárban elmerülő bambuszcsónakot...” (I/45)

²⁰ „Liddel Hart *Az európai háború története* 242. oldalán azt írja, hogy...” (I/81)

²¹ A hősnő apjának Zunz/Maier a neve, a halálhírt közlő lakótársnak pedig Fein/Fain (I/231).

²² A szerző az *incipit*ben kilenc tulajdonnevet (Kis-Ázsia, Alexandria, Baszileidész, Nils Runeberg, Dante, Satornilus, Karpokratész, Lund, Emil Schering) és öt művet (*Liber adversus omnes haereses*, *Szüntagma*, *Kristus och Judas*, *Den hemlige Frälsaren*, *Der Heimliche Heiland*) említ.

²³ SCHOLZ László, *Fortélyok (Unamuno és Borges)*, in Pompeji, 1998/1, 37–48.

CSERHÁTI ÉVA

Cervantes y Macedonio: Előszók

„Sokszor megragadtam a tollat, de újra le is tettem mindannyiszor, mert nem tudtam, mit írjak. Mikor egyszer így töprenkedem, előttem a papír, fülem mellett a toll, könyököm az íróasztalon, állam pedig a tenyerembe hajtva, s szüntelen azon járatom az eszemet, mit írjak...”¹ Ezzel a néhány mondattal írja le helyzetét *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* elbeszélője a regény előszavában. Több száz évvel később az argentin avantgárd egyik kiemelkedő alakja, Macedonio Fernández, ötven előszóból álló könyvet ír, amelynek *Az Örökéletű Regényének Múzeuma* (*Museo de la Novela de la Eterna*) címet adja. A regény egyik fejezete, *A mintaelőszó* (*El prólogo modelo*),² a kétségbeesett előszóíró alakját idézi meg. Cervantes végig mentegetőzik a halhatatlan műhöz írt prológusban, Macedonio pedig ötven előszót szentel a halhatatlanságnak. Ez a tanulmány megpróbálja felfejteni a két mű szövevényes kapcsolatát, és választ találni arra, hogy az argentin szerző miért építi a regénytestet előszókból.

Az előszó olyan szöveghely, ahol találkozik író és olvasó, múlt és jövő, itt írják és itt olvassák a művet, a könyv itt születik és itt végzi be. Határvonal, vágás, szakadék, ahol betekinthezünk az alkotás terébe. Az előszó része a teljes műnek, mégis különáll tőle. Nemcsak megelőzi, de meg is előlegezi a főszöveg mondani- valóját. Derrida szerint – aki *Könyvkívület* címmel írt bevezetést *A disszemináció*³ elé – „a jelölő sietség, ami az előszót előrehajtja, hasonlóná teszi egy mondandóját még nélkülöző üres formához”.⁴ A prológus kiürült forma, mert a főszövegé az előszónak kölcsönzött tartalom, amely épp az olvasás aktusa által válik semmivé, ahogy a szöveghatárra érünk. Se jelentése, se jelentősége nincs többé, csak keret, amely ugyan kapcsolódik az őt követő szöveghez, de nem lesz szerves része. A mű szemiotikus rendszerében az előszó a jelölő, amely megelőzi a jelentést.

A *Don Quijote* első részéhez írt előszó maga is egy történetet foglal magában. Az elbeszélő arról számol be, hogyan írta meg a regény prológusát: „Mert annyit

¹ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I–II, Bp., Európa, 2005.

² Macedonio FERNÁNDEZ, *Museo de la Novela de la Eterna*, Paris, Archivos, 1993, 113–118.

³ Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998.

⁴ *I. m.*, 22.

mondhatok, bárha művem maga is fáradtságomba került, semmi sem volt nehezebb, mint ez a bevezető, melynek olvasásával éppen most foglalkozol.”⁵ Egy jó barát toppan be váratlanul, és az ő segítségének köszönhetően lesz a kéziratból könyv. Cervantesnek jó oka van rá, hogy ne írjon előszót a műhöz: „nem úszom a szokás árjával”,⁶ jelenti ki, nem hajlandó a regényt idegen tollakkal felcicomázni, szonettek, epigrammák és dicsérő szavak sorát csatolni a műhöz. És jól leplezett büszkeséggel meg is magyarázza döntését: „[...] jómagam, szerény képességeim és hiányos tanultságom folytán, csakugyan képtelennek érzem magam rá, s természetemnél fogva hanyag és renyhe vagyok, hogy olyan szerzőket keressek és kutassak, akik csak azt mondják, amit én magam nélkülük is el tudok mondani.”⁷ Az érvelés modern szándékot takar: az elbeszélő képes lenne megírni a prólógust, de kereken elutasítja, hogy művének tiszteletre méltó személyiségek versei és ajánlásai adjanak rangot. Új és szokatlan megoldást keres. Az „értelmes és elmés” barát tanácsai azonban egyáltalán nem különlegesek, ironikus hangvételben – melynek nagy hagyománya van (Presberg, Weiger) – sorolja fel, milyen szerzőket, szövegeket és forrásokat kell idézni egy komoly mű előszavában: „[...] eszerint kívántam összeállítani ezt a bevezetőt [...]”.⁸ Fontos megjegyezni, hogy a kijelentés kétértelmű, hiszen az elbeszélő csak látszólag fogadja el barátja tanácsait, végül azonban nem él velük. Nem ezek nyomán születik meg az előszó, hanem maga a párbeszéd szolgál prólógusnak. Így végződik a szöveg, amely látszólag semmitmondó, szemiotikus rendszerbe illesztve azonban narratív funkciót kap.

Ha Cervantes művét jelnek fogjuk fel, és elfogadjuk Derrida elméletét, mely szerint az előszó jelölőként működik és megelőlegezi a teljes mű jelentését, akkor érdekes következtetésekre juthatunk. Ha Cervantes előszava arról beszél, hogy miként kell megírni egy előszót – és a szöveg jelölő funkciót tölt be megelőlegezve a jelentést –, akkor *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* című regény arról szól, hogyan kell regényt írni, szereplői ezért szerzők és olvasók lesznek. Más oldalról megközelítve kimondhatjuk, hogy ez a prólógus tulajdonképpen anti-prólógus (Presberg),⁹ fordított jelként értelmezhető, és kétségbe vonja a mű minden állítását. A lovagregény így lesz anti-lovagregény, Don Quijote pedig olyan lovag, aki nem-lovag. Itt kapcsolódik a Cervantes-szöveg a Macedonio-regényhez, melynek főhőse a *Nem-Létező-Lovag* (No-Existente-Caballero), mely épp a tagadás által létezik. A jelek játéka a végtelen felé nyitja a művet.

A baráti tanácsok a 17. századi olvasói elvárást tükrözik. Az előszó elbeszélője úgy tesz, mintha nem tudna róla, Cervantes azonban tökéletesen képes neki megfelelni. Az olvasó fizikai jelenléte az előszóban – tudjuk, hogy a barát már olvasta

⁵ *Uo.*, 18.

⁶ *Uo.*, 17.

⁷ *Uo.*, 20.

⁸ *Uo.*, 25.

⁹ Charles D. PRESBERG, »This Is Not a Prologue«: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue of Don Quijote, Part I, in *MLN*, 1995/110, 215–239.

a könyvet – intenzívebbé teszi a cím által keltett elvárásokat, amelyek végül mind hiábavalónak bizonyulnak. „Az előszó elő-je jelenlevővé teszi a jövőt, megjeleníti, közelhozza, életre kelti és előre hozza, miközben megelőzi” – mondja Derrida.¹⁰ „[Az előszót] a jelen hamis látszatában egy rejtett és mindenható szerző, termékét tökéletesen uralva, az olvasónak mint jövőjét mutatja be.”¹¹ Az előszó elbeszélője arra buzdítja az olvasót, hogy közvetlenül vegyen részt az alkotás folyamatában, olyan szerepet jelöl ki neki, amelyet a regény főhőse, Alonso Quijano, tölt be. Ő az olvasó, aki a regényt írja.

Az előszó azzal kecsgetti a szerzőt, akit a mű bizonyos mértékben háttérbe szorított, hogy itt szabadon fejezheti ki magát. Ebben a térben az író különböző szerepeket ölthet. Lehet maga a szerző, a kritikus, sőt azt is megteheti, hogy színlelt tárgyilagossággal beszéljen a műről. Az előszó szabadsága formai adottságaiból és a szöveg elhelyezkedéseiből fakad. Utólagossága lehetővé teszi, hogy hozzátegyen valamit a mű zárt egészéhez. Az előszó kiterjesztés, de nem a műé, melyet szemantikai egésznek fogadunk el, hiszen elolvasható és megérthető a prolóógus jelenléte nélkül is, hanem az előszót megfogalmazó szerző énjének kiterjeszkedése. Szubjektivitása a főszöveg relatív igazságával ütközik. Az író, a legmagasabb autoritás közelsége teszi a prolóógust az őt követő szöveg igazságává. Az illúzió, hogy itt és most a szerző beszél, aki a legjobban ismeri műve célját, annyira befolyásolja az olvasót, hogy megadja magát az előszó szándékainak. Szerző és olvasó bensőséges kapcsolatához az előszó szövege adja a keretet, ahol megengedett, sőt elengedhetetlen a vallomás.

A kétségbeesett előszóíró alakja annyira erőteljes és plasztikus, hogy könnyen beleesünk a Cervantes állította csapdába, és az íróval azonosítjuk. Cervantes találmányos és furfangos alkotó volt, de nemcsak ez teszi lehetetlenné, hogy az író és az elbeszélő figuráját egy személynek fogadjuk el: a prolóógus kifejezett szándéka is más. Az előszóban az elbeszélő kijelenti, „én, habár atyának látszom, Don Quijoténak csupán mostohaatyja vagyok”, és ezzel a gesztussal elhárítja magától a szerzősége. A világirodalom kezdetei óta hagyománya van az apa–szerző kapcsolatnak. Az írás Derrida szerint apagyilkosság; a szövegnek joga van megölni saját szerzőjét, állítja Foucault, ezért az író kénytelen halottnak tettetni magát.

Cervantes tökéletesen színlel: ő csak a mostohaatyja, aki összeállítja, de nem megírja a művet. Az elbeszélő történész vagy kiadó, aki Don Quijote történetére La Mancha levéltárában akadt rá, lemásolta a szöveget, összeállította és most kiadja. (Egyes kritikusok szerint Cid Hamete Benengeli alakja csak később került a műbe, és nem azonosítható az előszó írójával.) Az elbeszélő szövegen kívüli, azaz *extratextuális* hang, állítja Weiger,¹² mert nem a könyvben van, kívül reked az alkotás terén. Kívülállása egybeesik az előszó szövegen kívüliségével, de mivel ez

¹⁰ *I. m.*, 10.

¹¹ *Uo.*

¹² John G. WEIGER, *In the Margins of Cervantes*, Hannover, University Press of England, 1988.

megelőlegezi a regény jelentését, az elbeszélő alakja megnehezíti a regény bonyolult szerzőségének tisztázását.

Fogadjuk el igaznak Cervantes színlelését: Don Quijote története igaz történet, melynek szerzője ismeretlen. Ez azt jelenti, hogy a mű elé illesztett szonettek szerzői valós személyek, holott róluk tudjuk, hogy az előszóíró kitalációi. Az elmés barát azt javasolja, hogy hamisítsák meg az elbeszélő által írt versek szerzőségét, amely a regény szerzőségének meghamisítását vonja magával. Az előszóíró és a mostohaanya maszkja alatt a szerző rejtőzik. Cervantes azonban nem a mű írójaként, hanem olvasójaként jelenik meg. Az elbeszélő-olvasó látszólag kézen fog bennünket, és végigvezet a mű labirintusán, valójában azonban kitérőket nyit a szövegfolyosókban és kétértelmű jeleket alkot: a szerzőség megkettőződik az írás és az olvasás aktusában, mert azt sugallja, hogy az olvasó hitelesíti a könyvet; a diskurzus egyszerre költői és valós, e két elem küzdelmét fejt ki részletesen Charles Presberg. A *Don Quijote* első részéhez írt előszó megfordítható jel, amely Derrida szerint hamis tükröt tart, kitérőt nyit a szöveglabirintusban, azaz végtelen spekulációkba taszít.

Macedonio Fernández *Az Örökéletű Regényének Múzeumában* az előszó minden lehetséges funkcióját kihasználja, ezért a főszöveg minimálisra csökken, szinte teljesen eltűnik. A szerző a prologus bizonytalan idejét, mely az írás múltja és az olvasás jövője között feszül, számtalan prologus megírásával nyújtja hosszúra. Ennek köszönhetően a szövegek jelentése időtlenné – *idő nélkülivé* – válik, örök értelmet nyer, az előszók textuális elhelyezkedése azt sugallja, hogy megkérdőjelezhetetlen metafizikai igazságokat tartalmaznak. Ez a múzeum ideje is, ahol örök és időtlen értékeket őriznek, Macedonio itt fejtheti ki gondolatait a szerzőről, az olvasóról és a főhősről. Az író jegyzetei az alkotás világáról beszélnek, és részletesen szólnak filozófiai rendszeréről, én azonban csak az előbb kifejtett szemiotikus és narratív szerkezetekre fókuszálok, hogy megtaláljam a kapcsolódási pontot Cervantes és Macedonio előszavai közt.

A *mintaelőszó* című jegyzetében Macedonio ironikus receptet nyújt arról, hogyan kell tökéletes előszót írni, melynek szerinte Cervantes, Dante és Manzoni a mestere. Kiemeli a cervantesi előszó egy elemét, amelyben az elbeszélő az írás helyére utal. A cervantesi prologusban így panaszodik az író: „históriám börtönben fogamzott, ahol csak kényelmetlenség tanyázik, és minden siralmas zaj otthonos”.¹³ Az ideális környezet pedig: „A nyugalom, a csendes hely, a nyájas mező, a derült ég, a források mormolása, a lélek nyugodtsága igen nagy befolyással van arra, hogy még a legmeddőbb múzsák is termékkennyé legyenek.”¹⁴ Macedonio azonban ellenkezőképpen érvel: „Szánalmas hallani is, hogyan mentegetőzik mélységes cinizmussal Cervantes, miközben tudja, hogy halhatatlan könyvet alkotott. Éppen ezért azt javaslom, hogy aki tökéletes művet akar írni, öljön vagy lopjon, hogy mindenképp börtönben ülhessen... mielőtt neki kezd az alkotásnak.”¹⁵

¹³ *I. m.*, 17.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ *I. m.*, 113–114.

Macedonio hozzáállása azonban nagyon hasonló Cervanteséhez. Már az első bekezdésben kifejti, hogy nem fogja követni a megadott mintát: „Ez a legjobb – mondja – és csak azért nem követem, mert nem akarom, hogy más is hozzám hasonlóan eredeti legyen.”¹⁶ Cervantes is kijelenti, „nem úszom a szokás árjával”,¹⁷ mégis végighallgatja az elmés barát tanácsait, melyek a kor eszményi prológuját írják le. Macedonio ugyanezt a retorikát folytatja: nem alkalmazza az ideális előszót, de leírja. Így beteljesíti a cím ígérését, mert valóban *mintaelőszót* hoz létre a cervantesi prológuis érvelését követve: először meghatározza jelen előszó újdonságát, amely a régi formák elutasításában rejlik, majd leírja a hagyományos szerkezetet. Mindkét előszó arról beszél, hogy miként kell előszót írni, így válnak párhuzamos szövegekké.

Az előszó jelölő, amely meghatározza a mű jelentését. Cervantes megkettőzi a jeleket – szerző/olvasó, regény/antiregény, fikció/valóság –, prológuisában ugyanis mindkettő érvényes, ezért a szöveg kifordítható jellé válik, megsokszorozva ezáltal a mű értelmezési horizontját. Macedonio művében az előszók szövege sokszorozódik meg, összesen ötvennyolc prológuis tartalmaz a könyv. A multiplikálódást a jelölő és jelölt végleges szétszakadása teszi lehetővé. Az előszók az előszókról beszélnek, és a regényről, amely előszókból áll. A hagyományos értelemben vett regény azonban nem létezik (csupán egy cselekmény nélkül szöveg, jelképes szereplőkkel, akik maguk is a regényről beszélnek), azaz nem létezik a számos jelölő jelöltje, éppen ezért nem léteznek a jelölők sem.

Ha ragaszkodunk a szemiotikus szerkezethez, akkor két megoldás kínálkozik: az első szerint az irodalmi mű önmagát szünteti meg (dekonstruálja), és létrejön „az irodalom nem létezése”.¹⁸ Macedonio szerint a létezés csak a *nem-létezés* ellenpontjában érzékelhető, amely nem azonos a halállal, és csak a művészet képes ezt az állapotot létrehozni. Csak így tapasztalható meg a tiszta irodalom. A második megoldás szerint nincs jelölő és jelölt, hanem a két funkció felcserélhető, amelynek az a következménye, hogy a regény és az előszó is azonosak és felcserélhetőek. Ez a behelyettesítés megy végbe Macedonio könyvében: a regény az előszókban történik, „bújócskázik” velük, holott textuálisan meg kellene előznie őket. Ez a csere azonban csak a narráció teljes eltörlésével jöhet létre. Az olvasói elvárás sosem teljesül, mert egyik előszó a másikat követi, és főszöveg, a megígért regény, mintha sosem akarna elkezdődni. Amikor a kimerült olvasó végre a szöveg határra ér, nem egy regényt talál, hanem álruhába bújtatott előszavakat.

Cervantes előszava eléri, hogy Don Quijote történetének olvasása a bizonytalanság és kétely légkörében kezdődjön, hiszen a szöveg a hagyományos irodalmi elemek érvényességét kérdőjelezi meg. Macedonio célja, hogy „megrengesse az én állandóságát és egységét [...] az olvasó önmagását”, majd hozzáteszi: „Az Iro-

¹⁶ *Uo.*, 113.

¹⁷ *I. m.*, 17.

¹⁸ *Uo.*, 117–118.

dalom nem létezik, mert nem szentelte magát kizárólag a dezidentifikáció Hatásának.”¹⁹ Macedonio múzeumában olvasó, szerző és főhős elvesztik önazonosságukat, és párbeszédbe kezdenek; Macedonio, a szerző is olvassa a művét, melynek szereplője. A cervantesi előszóban az elbeszélő olvasóként jelenik meg, és nem azonosítja magát a történet írójával, ebből születik meg a zseniális narratív szerkezetet. A *dezidentifikáció*, az önazonosság elvesztése, az erre legmegfelelőbb helyen megy végbe, az előszóban, amely találkozási pont, kívülállás és szabadság.

Cervantes a *Don Quijote* első részéhez írt prológusában hermeneutikai párbeszédet kezdeményez, amely Macedonio Fernández előszavaiban folytatódik, aki a szemiotikus szerkezet felbontásával megszünteti a narrációt. A következő író, aki felveszi a beszélgetés fonalát a két mester nyomában haladva, arcán mindig az olvasó maszkjával: Jorge Luis Borges.

¹⁹ *Uo.*, 118.

Szubtextus – önreflexió – dekonstrukció: Cervantes és Castillo

„A retorika alapszabályait tekintve nincs tökéletlenebb Cervantes stílusánál” – írja Borges a *Példás elbeszélések* előszavában, és így folytatja: „Túl sok benne az ismétlés, az erőtlenség, a lyuk, a szerkesztési hiba, a felesleges vagy rossz hatású jelző, a koncepció változtatása. De mindezeket érvényteleníti vagy mérsékli egyfajta lényegi varázs.”¹ S még a *Példás elbeszélések* között is *A két leány* című írást számtalan kritikával illette a szakirodalom, kezdve a valószerűtlenségétől egészen az értelmetlennek látszó ismétlésekig.² Holott az elbeszélés egyik lehetséges megközelítése éppen a két főszereplő párhuzamba állításakor válik világossá. Cervantes két leány, Teodosia és Leocadia történetét mondja el, akik egyazon ifjút keresik, Marco Antoniót, mivel mindkettőjüknek életre szóló szerelmet ígér.³ Hűsége zálogaként mindkettőjüknek biztosítékot adott: Teodosiának egy gyémántgyűrűt a belevésétt⁴ felírással, miszerint „Marco Antonio – Teodosia férje.” (335), Leocadiának pedig írásba foglalta ígéretét, amelyet aláírásával hitelesített, és amelyet a leány elveszít, mintegy annak jeleként, hogy kapcsolatuk érvényét veszítette. A leányok férfiruhába öltöznek, és Teodosia fivérével, Rafaellel meg is találják a csalfa ifjút, még mielőtt Italiába menekülhetne. Először Teodosia vallja be bűnét az éj leple alatt testvérenek, Rafaelnek, anélkül hogy ismerné kilétét. Utána Leocadia vallja meg Teodosia iránti bosszúvágyát, de természetesen nem tudja, hogy akinek beszél, nem más, mint az általa keresett leány. Marco Antonio a betegágyán tesz val-

¹ Jorge Luis BORGES, *Miguel de Cervantes: Példás elbeszélések*, in Uő, *Jorge Luis Borges válogatott művei. Az ős kastély. Esszék*, szerk. SCHOLZ László, Bp., Európa, 1999, 10.

² Marsha COLLINS (*El poder del discurso confesional en „Las dos doncellas”*), in Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 22.2, 2002, 25–48) és Jennifer THOMPSON (*The Structure of Cervantes' Las dos doncellas*, in Bulletin of Hispanic Studies, XL, 1963, 144–150) is összefoglalja tanulmányában a leggyakoribb kritikai észrevételeket.

³ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra, 1994, 199–237. Magyarul in CERVANTES, *Példás elbeszélések*, ford. András László, Bp., Európa, 1958, 328–365. Az idézetek a magyar kiadásból származnak.

⁴ A „bevésni” ige, spanyolul „grabar”, utal egyfelől az írás maradandóságára, másfelől használható az „emlékezetbe vésni” kifejezésben is („grabar en la memoria”), „a felejtésnek ellenálló, maradandó” értelemben. Vagy hasonlóképpen fordul elő a cervantesi „lelkébe vésvé” („grabadas en el alma”) szófordulatban is (346).

lomást csalárdságaról és Teodosia iránt érzett hűségéről. Végül pedig Rafael szerelmi vallomása következtében Leocadia is valódi társra lel az ifjú személyében. Az ismétlődések sora, a szereplők vallomásai mintegy útkeresésként, önmegismerési törekvésként értelmezhetőek, amelynek során mindannyian a lelki problémák megoldására lenek, mindnyájan felismerik önnön identitásukat és helyüket a társadalomban. Leocadia mint *doppelgänger* tart tükröt Teodosiának, aki a vallo-más hallatán önnön gyarlóságával kényszerül szembenézni (COLLINS, 40). Marsha Collins a gyónás beszédaktusát (Teodosia, Leocadia, Marco Antonio és Rafael vallo-mását) mint a testi vágy és a ráció közötti konfliktust békítő törekvést értelme-zi, amelynek eredményeképpen helyre áll a lelki, a morális és a társadalmi egyen-súly, és így az elbeszélés a közösséget szakrális hiterősítő funkcióval ruházza fel (29). Teodosia hol a gyónó, hol pedig a gyóntató szerepében modellálja a beszéd, a narráció (ön)értelmezését, és ezzel egyben a szerző, illetve a befogadó metafo-rikus megjelenítőjévé válik. A narráció létrejötté során tehát egyrészt a vallo-mást hallgató szereplő reflektálja az aktust, másrészt a nyelv általi önmegértés folyamata vezet majd el a végső megoldáshoz és az egyéni, társadalmi és lelki har-mónia helyreállításához. Cervantes a novella legvégén a költészet művészi terébe delegálja az egész történetet, amikor a záró mondatban költőknek ajánlja fel té-maként a két leány szépségét.⁵ Ez a dimenzióváltás teszi lehetővé, hogy a narrá-ciót mint diszkurzív aktust metaforikus értelemben az olvasó önfelismerésének tekintsük.

A tematikus ismétlődéseken túl, a szöveg rejtett rétegeiben, Michael Riffaterre terminusával, egész *szubtextus*-hálózat bontakozik ki, amely az empirikus és transz-cendens jelentésmezők összefonódásának tökéletes illusztrációja lehet. Riffaterre a fikció valóságosságáról szóló elméletében⁶ azt tételezi, hogy az első látásra ir-releváns jelek többszöri megismétlése a művészi szöveg koherenciáját szolgálja, a végső üzenetet támasztja alá, és ezáltal a fikció valóságosságát növeli. Riffaterre *szubtextus* fogalma egy ún. *szimbólum-rendszert* takar, egy láthatatlan referenciális keretet, amely túlmutat a szöveg kontextuális tartalmán, és metanarratív olvasatot tesz lehetővé. A narratív szövegekre a *szubtextus* rendszere a jellemző, amely nem más, mint az elbeszélte történet szempontjából jelentéktelennek tűnő tárgy, sze-replő, esemény többszöri megismétlése által kirajzolódó hálózat. Ez a kontex-tuális irrelevancia különbözteti meg a témától vagy a motívumtól, amelyek már a szöveg létrejötté előtt léteznek és azon kívül is jelentésük van, szemben a szöveg által generált *szubtextussal*. A *szubtextus* az ismétlések által válik felismerhetővé, ugyanis mindig változatlan – akár teljes, akár részleges – formában jelenik meg. Nyilvánvalóan az adott jel minden egyes felbukkanásakor újabb jelentéstartalom-mal telítődik, így a szöveget az olvasás előrehaladtával egyre nehezebb megérteni

⁵ „Az akkori költőknek pedig volt min tollukat koptatni, míg e különös történet hősnőinek, az éppoly merész, mint becsületes két leánynak szépségét dicsérték ékes szavakkal.” (365)

⁶ Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

az előző szemantikai konstrukciók ismerete nélkül, vagyis mintegy a szövegbe beépített emlékezet működik. Ennek következtében kizárólag a teljes szöveg ismerete teszi lehetővé a *szubtextus* láncolatának mélyre ható megvilágítását. A jelentésrétegek feltárása szintén a retrospektív szemantizáció eredménye. A *szubtextus* a szöveg első – történeti – szintjéhez metonimikus, metaforikus vagy szimbolikus módon viszonyul, ezáltal hozzájárul egy koherens értelmezés felvázolásához. A narratív jelek ismétlése egyrészt a történet valóságosságának képzetét erősíti, mivel minden visszatérő jelet már ismert tényezőként fogadunk, másrészt azonban a mű fikcionalitása szempontjából is jelzésértékű, hiszen az elemek minden egyes ismétlődése tudatos szerzői tevékenység eredménye, vagyis a szöveg fikatív voltát erősíti.

Cervantes szövegében az aranykori irodalomban állandóan visszatérő témák (többek között a becsület, az álarc mögé rejtőzés, vagy a jómódú család, ahol előzetesen megállapodnak a fiatalok házasságának körülményeiről) jelenléte mellett, az ÚT/UTAZÁS *szubtextusát* fedezhetjük fel, szoros összefüggésben a teherhordó állatok különböző fajtáival (negyedvért ló [gebe], öszvér, ló), amely szervesen fog kapcsolódni a keresés témájához, és a zarándoklat motívumán keresztül kerül majd át egy magasabb dimenzióba. A *két leány*⁷ című elbeszélés során az ÚT (camino) szó és derivátumai (JÁR [caminar], UTAZÓ [caminante], ÚTNAK INDUL [encaminarse]) összesen huszonkilencszer ismétlődnek, s ezzel megfelelnek a riffaterre-i *szubtextus* fogalomnak, amelynek egyik legfontosabb jellemzője az alakilag részben vagy egészben bekövetkező ismétlődés.

A szubtextuális hálózat az ÚT szó különféle konnotációira épül. Az első öt alkalommal a szó konkrét értelmében jelenik meg: valamilyen irányban megkezdett utazás. Teodosiát háromszor nevezi UTAZÓnak, és kétszer jelenik meg az ÚT mint az UTAZÁS szinonimája. Még tizenhat esetben tér vissza ez a jelentés, vagy pedig az ÚT tárgyi valójára, azaz a „gyalogútra” való utalás. A többi előfordulás azonban átvitt értelmű: valamilyen cél eléréséhez szükséges eszköz, vagyis a keresés aktusát hordozza magában. Végző soron az összes szereplő valakinek vagy valaminek a keresésére indul el: Teodosia és Leocadia Marco Antoniót keresik, Leocadia emellett még bosszúra is készül Teodosia ellen, Rafael először nővéreinek, Teodosiának szeretne segíteni, később Leocadiát szeretné meghódítani. A közös bennük az, hogy egy világos cél érdekében tevékenykednek.

A végző zarándoklat is gyalogosan történik, amely által a szövegben kirajzolódó szubtextuális jel realizált trópusává válik, hiszen a szó elsődleges jelentése materializálódik.⁸ A földön való gyaloglás, a messzi úti cél elérése fog megvalósulni annak érdekében, hogy metaforikus jelentéstartalmakként a családi kötelek tisztázódjanak, és kialakuljon a meghitt fészkek. ÚT és ZARÁNDOKLAT fogal-

⁷ Az elbeszélés spanyol címében azonban a *doncella* szó nem pusztán *leányt* jelöl, sokkal inkább *hajadont*.

⁸ Az ismert szent helyre történő ZARÁNDOKLAT (peregrinaje) a latin AGER, AGRI 'mező, föld' jelentésű szó derivátuma, és őrzi egyben a provanszál AGRE kifejezés 'család, fészkek' értelmű árnyalatait (COROMINAS, 451).

ma Teodosia tudatában szervesen összekapcsolódik, beszédmódjában azonos jelentéstartalommal bír, mégpedig a meghatározott célú utazást jelenti:

Merre sodor végzetem ellenállhatatlan ereje? Melyik útra térjek s mily menekvést remélhetek e szövevényes útvesztőből, amelybe kerültem? [...] Mi lesz a vége titkos zárandoklatomnak? (331)

A ZARÁNDOKLAT azonban vallásos árnyalattal is telítődik, amely transzcendens dimenzióba emeli a szöveget. Mind a tartalmi sík (vagy Riffaterre terminusával a *kontextus*), mind pedig a *szubtextus*-háló a keresés témáját teszik hangsúlyossá. Teodosia, Leocadia és Rafael mindnyájan a párjukat keresik. Marco Antonio pedig hálája jeléül azért, hogy megtalálta igazi feleségét, és hogy megfizessen a bűneiért, a feloldozást keresi,⁹ azaz fogadalmat tesz, hogy gyógyulását követően zarándokútra indul az egyik legismertebb zarándokhelyre. És valóban, az ÚT szó nem fordul elő Marco Antonióval kapcsolatban, még átvitt értelemben sem, mielőtt az ifjú teljesen fel nem épül betegségéből. Csakis ebben a pillanatban indulhat útjára (233). Az utazás tehát a profán térből a szent térbe való átlépés is egyben, célja pedig a gyógyulás, a megtisztulás, a béke, a boldogság, a misztikus központ, az önazonosság megtalálása.

Ily módon az ÚT *szubtextusa* szimbolikus viszonyban áll a szöveg első, tartalmi szintjével, a szereplők fizikai és lelki útvonalát szimbolizálják, és ugyanazon irányba mutatnak, mint a főszöveg, vagyis a riffaterre-i felfogás értelmében a szöveg valóságosságát erősítik.

Az utazáshoz szervesen kapcsolódó motívumok a teherhordó állatok: a gebe, az öszvér és a ló. Az egyetlen szereplő a történetben, akinek a legnemesebb állata, lova van, a katalán Cardona lovag, aki valóban aktívan hozzájárul a pozitív végkifejlethez. Teodosia gebén (*cuartago*) utazik, amely szóban a ló egy kiemelt testrésze (*cuarto*) őrződött meg,¹⁰ ily módon nem tekinthető igazi lónak, csupán kisszerű variánsának. Ráadásul Teodosiától el is veszik a gebéjét, amikor fivére megkéri egy jó barátját, hogy vigye haza az állatot, és helyette elkéri az öszvérét. Rafaelnek és Leocadiának öszvére van, igaz, Leocadiától elrabolják a banditák. Ez a szimbolikusan is értelmezhető jel mindkét leány esetében a szüzesség elvesztésével hozható kapcsolatba, Teodosiánál szó szerint, Leocadiát pedig mint valós menyasszonyt kérdőjelezi meg. Eképpen ragadható az elbeszélés ironikus kicsengése már a címtől kezdődően:¹¹ az egyik főszereplő már nem is hajadon, a másik pedig nem sok híján elvesztette hajadon mivoltát, és nem is válhatott szerelmé-

⁹ „míg a betegágyat nyomta, fogadalmat tett, ha Isten meggyógyítja, gyalog elzarándokol a galíciai Santiagóba” (361)

¹⁰ Joan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1994, 181.

¹¹ Antonio REY HAZAS, *Novelas ejemplares*, in *Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 183.

nek valódi asszonyává. És végül, mielőtt a végső zarándokútra indulnának, az öszvéreiktől is megválnak, szó szerint gyalogosan folytatják útjukat. A zarándoklat motívuma spirituális értelemben szorosan összekapcsolódik a zarándokok bűnbánat fogalmával, amely alól az elbeszélésben kizárólag Rafael mentesül, aki semmilyen bűnt nem követett el. A katalán Cardona lovaghoz hasonlóan csak őt nevezi a szöveg „lovagnak”, vagyis a LÓ derivátuma újfent megkülönböztető és kiemelő szerepet kap. Az elbeszélés végén minden főszereplő megválik állatától, és gyalog indul el. A JÁRÁS szimbóluma, abban az értelemben, hogy elindulni valahonnan, és valahova máshova érkezni, a főszöveg tartalmi szintjén is kibomlik. A realizált trópus által kapcsolódik össze *szubtextus* és *kontextus*, amennyiben a szimbólum empirikusan is testet ölt.

A cervantesi hagyomány napjainkig tartó folytonosságát igazolja, hogy hasonló mechanizmusok működtetik az argentin (neo)fantasztikus¹² irodalom mestereinek, Borges,¹³ Cortázar, vagy éppen Abelardo Castillo¹⁴ szövegeit is. Közülük Castillo neve szinte egyáltalán nem ismert Magyarországon, pedig kitűnő elbeszélő, aki említett példaképeihez hasonlóan számít az aktív olvasó közreműködésére, és akinél szintén központi kérdéssé válik az írás aktusának, az irodalomnak, az alkotásnak a problematikája. Egyik legizgalmasabb elbeszélése a *Thar*,¹⁵ amely első pillantásra körkörös szerkezetűnek látszik: az elbeszélés genezisének történetével kezdődik, a folyóirat megbízásával és a narrátor-szerző (akit történetesen Castillónak hívnak) az írás kapcsán felmerülő nehézségeivel. Ez a narrátor nem tud arabul, még sosem látta a *Thar* szót leírva, így a *Don Quijote*-i hagyomány mentén, már a kezdetektől nem tűnik szavahihetőnek.¹⁶ Ezután a feltételezett bevezető (vagy elsődleges narratív szint) után, a második szinten a narrátor találkozását meséli el a törökként számon tartott rövidárussal (igaz, nagyon hamar kiderül, hogy arab), és akit ezért Alinak neveznek. A szöveg végső soron az író és az arab rövidárus beszélgetését írja le. Ali meséli el Castillónak Umar ibn Yadir hétszáz évvel előbbi történetét, akinek küldetése szerint bosszút kellett állnia az elődjein. Umar története felelne meg a harmadik narratív szintnek, a genette-i *metadiege-*

¹² Jaime ALAZRAKI, *Cortázar: entre el surrealismo y la literatura fantástica*, in Urogallo, Madrid, VI, 3536 noviembre–diciembre, 1975, 103–107. Illetve vö. angolul: Uő, *The Fantastic as Surrealist Metaphors in Cortázar's Short Fiction*, in Dada/Surrealism, New York, 5, 1975, 28–33.

¹³ Hasonlóan ismétlődő rejtett elemek funkcióit elemzi D.L. Shaw, bár nem utal Riffaterre-re. (Vö. Donald L. SHAW, *Inlaid Details*, in Uő, *Borges' Narrative Strategy*, Leeds, Francis Cairns, 1992, 119–128.)

¹⁴ Cortázar és Castillo két-két elbeszélését Riffaterre elmélete alapján a *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo* (Bp., Akadémiai, 2002) kötetemben vizsgáltam.

¹⁵ Abelardo CASTILLO, *Thar*, in Uő, *Las maquinarias de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1992, 67–80. (Minden idézet a saját fordításom.)

¹⁶ Cervantes implicit szerzője a regény kéziratát szintén arab szerzőnek tulajdonítja, amelyet többször is spanyolra fordítottak. Az eredeti kézirat hiánya itt is a szerző hitelességét vonja kétségbe.

tikus elbeszélésnek. És végül az arab szereplő haláláról értesülünk, az újságban közzétett rendőrségi hírről és a narrátor-szerző sajátos értelmezéséről, aki az eseményeket másképpen látja.

Azonban a körkörösség pusztán látszólagos, hiszen az egyik központi motívum, a kard útja, amely végül összekapcsolja a különböző narratív szinteket, nem körkörös: a Közel-Keletről Dél-Amerikába érkezik. Másrészt az inkompetens narrátor-szerző, aki állandóan közbeszól, kérdéseivel és általában téves következtetéseivel állandóan félbeszakítja Ali történetét és beleavatkozik az elmondottakba,¹⁷ az ő tudatán keresztül kapjuk Ali elbeszélését, és így végső soron ő lesz a felelős a narráció létrejöttéért. Ezzel mintegy előtérbe helyezi a szöveg valós témáját, amely nem lesz más, mint az írás maga, az alkotói tevékenység, ellentétben a cím sejtetésével:¹⁸

Thar significa venganza. La literatura, hace unos años, quiso que yo recordara haber leído esa palabra en un libro de Washington Irving; la vida, hace menos de un mes, que la encontrara en el fondo de una mercería, en Jeppener. (CASTILLO, 67) (A Thar bosszút jelent. Az irodalom, néhány éve úgy akarta, hogy arra emlékezek, mintha olvastam volna ezt a szót Washington Irving egyik könyvében; az élet kevesebb mint egy hónappal ezelőtt pedig azt, hogy megtaláljam egy rövidáruüzlet mélyén.)

A narrátor-szerző nem sokkal később elmondja, hogy nem ismeri a szó helyesírását, mert minden általa ismert forrásban másképpen szerepel. Vagyis a szó jelentésének néhány variációja létezik, de a jelölő nem. A szöveg címe tehát egy forma nélküli fogalomra utal, amelynek azonban van néhány különböző jelentésverziója. Következésképpen az első mondat egyrészt hangsúlyozza a jelölt fontosságát, másrésztől azonban megismétli a cím szavát, amely egy nem létező forma. Már a tulajdonképpeni történet elkezdése előtt megkérdőjeleződik az egész narráció valóságossága, amelyet a szöveg a továbbiakban még jobban felerősíteni látszik. A második mondat explicit módon összekapcsolja az életet az irodalommal, illetve a három narratív szintet: *metatextust*, *kontextust* és *szubtextust*. Az egyes szám első személyű elbeszélő lesz az összekötő kapocs a három között, pontosabban az írás az individuális emlékezet által válik a három elbeszélői szint kohéziós erejévé.

¹⁷ Az elbeszélés során többször tesz ilyen és hasonló vallomásokot: „Donde el mercero decía: „Ostíe lo sabi”, yo escribiré: „Usted lo sabe”, y no estoy seguro de obrar bien.” (CASTILLO, 69) (Ahol a rövidáru-kereskedő azt mondta: „Űn csak tudí”, azt fogom írni: „Őn csak tudja”, és nem vagyok biztos benne, hogy jól teszem.); „lo imaginé...Me equivoqué. ... pensé, ... También me equivoqué.” (CASTILLO, 70) (úgy képzeltem...Tévedtem. ... azt gondoltam, ... Ismét tévedtem.)

¹⁸ A elbeszélés első mondata megadja a cím magyarázatát: a különös arab szó jelentése 'bosszú', a Korán kifejezése, de már a második mondatban az „irodalom”, az „írás”, a „könyv” és az „olvasás” aktusa kerül előtérbe.

Cervantes elbeszéléséhez hasonlóan a bosszú, a keresés, a történetmesélés mint narratív elemek mozgatják a szöveget és válnak az önreflexió eszközévé. A bosszú beteljesítéshez keresik Cervantes szereplői a csalfa ifjút, és ugyanezért keresi Umar áldozatát, az utolsó eretneket. A *Doppelgänger* motívumok (Teodosia/Leocadia, gyónó/gyóntató; Ali/Umar, író/olvasó) tükörként vezetnek ahhoz a végző önfelismeréshez, amelynek záloga az írás lesz.

Ali története érdekes módon szintén az írásból indul ki (a *Thar* szó olvasható a szaracén kardon), amely tehát nem létező forma. A felszíni körkörösség mögött a teljes megsemmisítés, a halál, egyéni és univerzális pusztulás lesz a végpontja a vég nélküli keresésnek, amely a semmibe, az ürességbe, a nem-létbe torkollik. A megsemmisítés már az első narratív szinten a semmivel kapcsolódik össze:

las dos tribus se atropellan a muerte y los caballos que se pechan en la penumbra sienten empavorecidos, el vacío sin peso de la montura degollada (CASTILLO, 74) (a két törzs közötti halálos összecsapásban a lovak rémülten érzik a lenyakazott felszerelés súlytalan ürességét)

A három elbeszélői szint három főszereplője Umar, Ali és az írás aktusa mint alkotás éppen ez utóbbiban fognak egyesülni. A felismerés, hogy Umar és Ali egy és ugyanaz a személy, az írás folyamatának során és annak eredményeként válik világossá, jelezve ezzel, hogy a narráció maga teremti a végső megoldást, és egyben azt is, hogy az olvasás a szerző tudatos manipulációjának része.¹⁹ Így Umar bosszúküldetése két nappal az elbeszélés megszületése előtt beteljesedik, a jóslat üzenetét megfejtji, és rádöbben, hogy ő maga a keresett személy. Azonban a szöveg által sugallt bármiféle bizonyosság is megkérdőjeleződik. Mikor vonható kétségbe a narrátor-szerző kompetenciája? Egyrészt, amikor azonosítja a két esetet, Umar és Ali halálát a kalendárium alapján, vagyis amikor azt állítja, hogy a keresztény naptár szerinti 1972. év egybeesik a muzulmánok naptárjának 1340. esztendejével. Ha pontosabban utánagondolunk a két naptár szerinti számításnak, láthatjuk, hogy ez téves, és 1972-nek 1391 lenne a megfelelője. Másrészt, maga a narrátor is önellentmondásba keveredik, amikor néhány sorral előbb, ellentétben a másik állításával, két halálesetről beszél, és szinte elképzelhetetlennek tartja, hogy kapcsolat lenne közöttük.²⁰ Vagyis mindkét verziót kétségbe vonja a szö-

¹⁹ „Umar ibn Yadir murió en el año 1340 de la Hégira, o, para decirlo con más exactitud, que conoció la lúcida felicidad de matarse en la noche del 27 de julio de 1972, según nuestro calendario.” (CASTILLO, 80) (Umar ibn Yadir a Hedzsra 1340. évében halt meg, vagy pontosabban szólva 1972. július 27-én este részesült az öngyilkosság ragyogó örömeiben, a mi naptárunk szerint.)

²⁰ „Nadie...será tan curioso como para ver si es posible vincular dos muertes, una en el año 1340, otra en 1972, en la última de las cuales se habló de un autor nacional...” (CASTILLO, 79) (Senki sem gyanakodhat annyira, hogy összekapcsolja a két halálesetet, a 1340. évben történtet az 1972-essel, amely utóbbinál országunk egyik íróját is említették...)

veg, a narrátor inkompetenciája megkérdőjelezi a két haláleset időbeli egymásutánosságát, a két naptár összeegyeztethetlensége pedig elbizonytalanítja a két halott azonosítását. De itt sem ér véget a variációk sokasága: az események elbeszélése is többször ismétlődik más-más formában, az idősíkok egybemosódnak, a múlt idő csak az író és a rövidáru-kereskedő közötti beszélgetésre vonatkozik, ezzel szemben mindkét haláleset története jelen időben fogalmazódik meg. A helyesírási gondok következtében a nevek is több verzióban merülnek fel, hiszen a narrátor-szerző arabból fordítja őket.²¹ Világos, hogy a jelölők megsokszorozódása kétségesé teszi a valós alany létezését.

A Thar, vagyis a bosszú és a szaracén kard a szöveg két központi motívuma, mindig olyan kontextusban kerül elő, amelyre a zavartság, összekeveredés, többértelműség jellemző. A szöveg egyre homályosabb lesz, Ali beszéde morfológiailag és szintaktikailag is zavarossá válik, összekeverednek az igeidők, a főnevek neme,²² egyre átláthatatlanabb a különböző verziók sokasága, és számos kontextuális, lexikai utalás történik a történet kusza, egyre nehezebben kibogozható jellegére.²³ A félhold alakú kard, amelyet Castillo észrevesz Ali házának falán, és ahol felfedezi azt a belevéssett *Thar* szót, amely végül is felkelti kíváncsiságát a kereskedő története iránt, nem más, mint Umar kardja, amelyet nagyapja készített neki születésekor. A kard szerepel a törzsi átok szövegében is, és valóban megpecsételi Umar sorsát, aki egész életét az utolsó eretnek felkutatásának szenteli azért, hogy beteljesítse bosszúküldetését:

Quando un varón navegue su espada en la maldita sangre de un bastardo, hijo de chacal y de perra, dormirán los que purgan vigilia bajo la arena. (CASTILLO, 71) (Amikor egy férfiú megforgatja kardját egy fattyú elátkozott véreben, aki sakál és szuka fia, azok alszanak majd, akik büntetésből virrasztanak a homok alatt.)

Az arab kereskedő nem ismeri fel a titkos összefüggést a kard és a saját karja között, ezt Castillo fedezi fel:

²¹ *Thar*, spanyolosított formája a *Talión*, fordítása *bosszú*; vagy Mohamed próféta neve, Muhammad vagy Mahoma; a rövidárus, akit töröknek gondolnak és Alinak neveznek, mikor valójában ő arab, akit tévesen Omar Jadirnak hívnak, vagy Umar ibn Yadir, szintén ugyanakkor a személynek a névvariánsai.

²² „-Y Umar galopó, don Castillo, y llegué a Damman bajo un luna de sangre. De donde resulta que la Luna es varón y que un hombre sale al galope y cuando llega es otro.” (CASTILLO, 73) (-És Umar vágatott, Castillo úr, és vérholdkor értem Dammanba.

Amiből az következik, hogy a Hold hímnemű, és hogy valaki vágatni kezd, és mikor odaér, már más ember.)

²³ A novella második részében egyre gyakoribbak a sötétségre utaló kifejezések, például: „cabalgata nocturna” (éjszakai lovaglás), „arenales sin término” (végtelen homoksivatag), „sueños” (álmok), „sombras” (árnyékok) (CASTILLO, 75), „penumbra” (félhomály), „ojos fulminados” (villódzó szemek), „fantasmas” (szellemek), „humo” (füst), még az újsághír is rejtelmes körülményekről beszél („misteriosos circunstancias”).

Cuando el viejo volvió a colgar a la cimitarra, miré su mano: me pareció inconclusa, mutilada. (CASTILLO, 72) (Amikor az öreg visszaakasztotta a kardot, megláttam a kezét: csonkának tűnt, rokkantnak.)

Umart nagyapja kötelezte arra, hogy beteljesítse az ősök akaratát, de ő képtelen erre, képtelen haldokló nagyapját kivégezni, aki azt gondolta magáról, őt üldözi az ősi átok, ő az utolsó eretnek. Ilyen módon a kard haszontalannak tűnik, és csak a szöveg végén, amikor a narrátor-szerző megfejti a rejtélyt, válik világossá jelentősége. Ali öngyilkossága mint a bosszú lehetséges beteljesítése azonban újra csupán egy narratori önreflexív feltételezés, és továbbra is bizonytalanságban tartja a fogalom ontológiai státuszát, valós referensének létezését.²⁴

A riffaterre-i értelemben vett *szubtextusnak* a szövegben leginkább a VÉR és derivátumai, valamint a hozzá közvetetten kapcsolódó GYŰLÖLET felelnek meg. A VÉR tizenegyszer, a GYŰLÖLET pedig összesen hatszor fordul elő, és a két motívummal (Thar, kard) szerves egységben átszövik az egész textust. A VÉR először melléknévi alakban szerepel, szoros összefüggésben a gyűlölettel.²⁵ A két következő alkalommal a *Koránból* kiemelt idézetekben jelenik meg („deudas de sangre” [véradósság], „el precio de la sangre” [a vér ára]). Mindhárom eset a narrátor-szerzői önreflexív keretben található, illetve más írásos szövegre utal, amelyek később hitelüket veszítik. A VÉR a következőkben a törzsi átok szövegében kerül elő, és a bosszúval együtt az egész küldetés motorjává válik (CASTILLO, 71). A próféciát a narrátor-szerző meg is ismétli, leginkább azért, hogy önmagát és/vagy az olvasót emlékeztesse az átokra, vagyis az első narratív szinten történő előfordulás továbbra is fenntartja az írás ambivalens ontológiai státuszát.

Ezek után a VÉR szó a törzs két csoportja közötti elhúzódozó küzdelem kontextusában jelenik meg, és újabb jelentéssel bővíti a szó konnotációit, a halál témájával, amellyel egyben tágabb dimenzióba is helyezi a szó referenciáit, amikor tömeges halálra utal („el odio desparramó sangre y ceniza árabes por el desierto y el viento” [CASTILLO, 72] [a gyűlölet arab vért és hamut szórt szét a sivatagban és a szélben]). A halál a végső teljes pusztulás megjelenítőjévé válik a szövegben, és ily módon metaforikus értelemben lenullázza a diszkurzív és szemantikai valószínűség minden esélyét, valamint a narratív jelek referenciális képességét.

Hatodik alkalommal a VÉR szót a rövidáru-kereskedő nyelvtanilag helytelen mondatában olvashatjuk, amelyben összekeveri az igealakokat és a főnevek neveit. A „luna de sangre” (CASTILLO, 73) (vérhold) kifejezésben a hold halálszimbólumként a szöveg mitopoétikai értelmezését teszi lehetővé. A félholdnak, az

²⁴ „Umar ibn Yadir, debieron escribir [los diarios], raza de jeques, de quien yo digo que ya no clamará bajo tierra, que cumplió el Thar y que Dios le ha perdonado.” (CASTILLO, 79) (Umar ibn Yadir az, ahogyan megírták [az újságok], sejkék leszármazottja, akiről azt mondhatom, hogy már nem fohászodik a föld alatt, hiszen beteljesült a Thar, és Isten megbocsátott.)

²⁵ „el Cercano Oriente – sus largos rencores, sus médanos sanguinarios” (CASTILLO, 67) (a Közel-Kelet – az elhúzódozó harag, a véres homokdombok)

iszlám jelképének rajzolata akkor is a főszereplő házának falán marad, amikor a kardot onnan leemeli. A hold a legtöbb hitvilágban a misztikummal, a sötétség uralmával függ össze, és így világosan kapcsolódik a novella vezérmotívumaihoz. A nyelvtanilag pontatlan mondatot is megismétli a narrátor-szerző, vagyis újra az első narratív szint részeként jelenik meg (Castillo úr még el is magyarázza Ali tévedéseinek mibenlétét), és a mondat megismétlésekor a homályosság, a kuszaság tematikus és szövegszerű kiterjedésének kiindulópontjaként is értelmezhetjük (CASTILLO, 75).

Végül, az utolsó három esetben a dammani öreg vak említi, aki történetesen Umar anyai nagyapja, és az ő szavaiban a VÉR a családi köteléket asszociálja.²⁶ De ezzel is az előző szemantikai területhez kapcsolódik, hiszen az érzelmi feloldozást még a közeli rokon sem adhatja meg, itt is a gyűlölet, a bosszú, a Thar, vagyis a halál győzedelmeskedik. Tehát a VÉR *szubtextusa* az első megjelenésétől kezdve fokozatosan bővülő jelentésköreivel egyre lényegesebb funkciót tölt be. A gyűlölet kifejezése a novella első szintjén, a *Koránra* való hivatkozás kapcsán, az írás, a szöveg születésének kapcsán tematizálódik. A második szinten, Ali és Castillo beszélgetésének elmesélésekor, szintén a bosszú ereje, a törzsi gyűlölködés jelentése erősödik fel, hiszen Ali története az átok beteljesülésének elkerülhetetlenségén alapul. A harmadik szinten pedig, Umar történetében, amelyet Ali beszél el és Castillo jegyez le, hozzáadódik a jóslatnak és a hold erejének tulajdonított tömegpusztítás szemantikája. Végül kibővül a családi kötelék jelentéstartalmával, a nagyapa meggyilkolásának képtelenségével, amely megakadályozza az átok beteljesülését, és így a tragikus tehetetlenség kiváltó okává válik.

Végso soron egyáltalán nem meglepő, hogy a keresés nem ért véget, hiszen a Thar ezen a ponton még nem teljesült be. Umar nem volt képes megfejteni a rejtélyt, és így végzete későbbre halasztódik, de a predesztináció világossá válik. Eképpen a kezdeti „médanos sanguinarios” (véres homokdombok) metafora, és a sivatag plasztikus képe, amelyhez a VÉR asszociációs sora járul, az eleve elrendelt sors megváltoztathatatlanságát vetíti előre. Umar az évszázados harc után egy jósnőhöz fordul, hogy a mágiát hívja segítségül azért, hogy megtalálja a megoldást. Azonban a mágia is zsákutcának bizonyul, ahogy a narrátor-szerző összefoglalja („No hay final.” [CASTILLO, 77] [Nincs végpont.]), jelezvén ezzel egyrészt annak lehetetlenségét, hogy Umar valaha is rábukkanjon a rejtély nyitjára, és ugyanakkor utal az elbeszélő szöveg befejezésének lehetetlenségére is. A harmadik narratív szint, Umar története itt kapcsolódik az elsőhöz, az alkotásához:

²⁶ „Tu madre era mi hija, creyente de la vieja fe como yo, como todos de mi sangre, y mi sangre está en guerra con Muhammad, ..., desde antes que el Islam naciera... Pero Umar es mi sangre, puesto que nació del vientre de mi hija, y yo te impongo el Thar.” (CASTILLO, 77) (Anyád a lányom volt, hiit a régi vallásban, akárcsak én, akárcsak bárki, aki a véremből született, és a vérem háborúban állt Mohameddel, ... még mielőtt az Iszlám megszületett volna... De Umar az én vérem, hiszen a lányom méhéből született, és én kötelezlek a Tharra.)

egy teleologikus szándék előlegezi meg a végpontot, pontosabban a szöveg befejezésének hiányát, és egyúttal Umar történetének befejezhetetlenségét is. Az idő- és térkoordináták már előzőleg elkezdnek összemósodni, az időhatározók elvesztik pontosságukat,²⁷ a nyolcvanéves Ali hétszáz évvel korábbi eseményekre kezd emlékezni, sőt a kard motívumával a térkoordináták fogják az időt is jelölni, amennyiben összekapcsolja a második és a harmadik narratív szintet:

A partir de este momento la cimitarra empezará a viajar en el tiempo hasta llegar a la pared de la casa de un hombre que, en 1972, será mercero en un oscuro pueblito argentino y estará hablando conmigo, contándome esta historia. (CASTILLO, 77–78) (Ettől a pillanattól kezdve a kard időutazásba kezd egészen addig, amíg 1972-ben egy ember házában a falára nem kerül, aki rövidáru-kereskedő lesz sötét argentin kis faluban, és aki velem fog beszélgetni, és ezt a történetet fogja elmesélni.)

A *szubtextus* szövevénye végső fokon, akárcsak Umar végtelen lovaglása, egyetlen lehetséges kiutat körvonalaznak, a halálét. A halál a leghangsúlyosabb motívuma a szövegnek, szinte az összes színönimáját megtaláljuk, igei vagy főnévi alakban. A vér szó legtöbbször a hétköznapi metonimikus értelemben kerül elő (pl. „a véremlől való” vagy a „fattyú átkozott vére” kifejezésekben), két esetben azonban metaforaként használja a szerző („véres homokdombok”, „vérhold”). Ennek ellenére a VÉR szubtextusa metaforikusan kapcsolódik a főszöveghez, amennyiben a véres tettek egyenes következménye a halál lesz. Még a vér mint családi kötelék is, amely megakadályozza az öreg nagyapa kivégzését, a főszereplő önmegsemmisítéséhez vezet. Ezáltal kapcsolódik össze metaforikusan *szubtextus*, *kontextus* és *metatextus*: a vér, az üresség és az írás tematizálásával. A realizált trópus, a vér, amely a bosszúban, az erőszakban, a halálban materiális jelleget ölt, és az írás aktusa, az emlékezés és az alkotás által, ugyanahhoz a végponthoz jut el, mégpedig a semmihez, az űrhöz. Elpusztul az egész törzs, a család, az egyén, minden kiút lehetetlenné válik, a narratív szintek összekuszálódnak, képtelenség a történet valós változatát megismerni, elcsúszik a jelképzés folyamata, egyszóval minden narrációs elem – Barthes szavaival élve – a nullafokára redukálódik. Az egyetlen materiális létező csakis a szöveg maga lehet.

És valóban, az írás nemcsak a szöveg kezdete és végpontja, hanem mindhárom narratív szint kiindulópontja, hiszen Ali történetét a *Thar* kardba vésett szó indítja el, Umar történetét pedig a *Korán* (félre)magyarázása determinálja. A szöveg a különböző verziók összessége: a narrátor-szerző állandó jelenléte szüntelenül arra hívja fel a figyelmet, hogy nem tesz mást, mint Ali elbeszélését értelmezi. Még ha valamit szó szerint idéz is, nem tükrözi az idegen kiejtést, hanem átírja spanyolra, sőt még azt is hozzáteszi, hogy „ez a verzió sokkal gyengébb, mint az

²⁷ Például: „En blandas tardes...oí el resto de la historia” (CASTILLO, 72) (Enyhe délutánokon ...hallgattam meg a történet hátralévő részét.)

öregé”.²⁸ A kétszer is idézett nyelvtanilag pontatlan mondat pedig spanyolul érvényét veszti. A jeppeneri újságok egy még újabb variációját adják az eseményeknek, és ezzel a hihetőség minden esélyét törlik.

Egy ponton az írás és annak befogadása szöveggeneráló képességre tesz szert, amikor a narrátor-szerző ráébred, hogy írásának többszöri újraolvasása csodát tesz, mégpedig az öreg arab pontatlan nyelvtani mondatát eredményezi, az egyetlen, amelyet Castillo írásban pontosan reprodukál.²⁹ Sőt, az is világossá válik, hogy ez nem Ali mondata, hanem a nyelv maga „hozta létre ezt a délibábot”. Az író feladata pedig nem más, mint a szövegeket emlékezetébe idézni, kitalálni és így megalkotni:

Porque yo le dije que adivinaba el resto. Recordaba otras historias y lo adiviné; al viejo sólo pude explicarle que mi oficio era inventar cuentos (recordarlos, como todos), y él me preguntó si escribiría éste. (CASTILLO, 76) (Mert elmondtam neki, hogy a továbbiakat megfejtettem. Emlékeztem más történetekre, és rájöttem a folytatásra; az öregnek csak úgy tudtam elmagyarázni, hogy az én mesterségem annyi, hogy elbeszéléseket találok ki [úgy, hogy felelevenítem őket, akárcsak mindnyájan], ő pedig megkérdezte, hogy ezt megírom-e majd.)

Márpedig ha az emlékezés egyenértékű az írással, akkor Ali azzal, hogy emlékezetébe idézi Umar történetét, maga is alkotóvá válik.³⁰ Ugyanígy az olvasó is, aki állandóan emlékezik, megfejti és kitalálja, vagy Derridával szólva, újabb és újabb kontextusban félreolvassa a textus szövevényét. Ki is mondatik a szövegben, hogy az olvasónak jó emlékezete kell hogy legyen ahhoz, hogy össze tudja kapcsolni a két halálesetet (Umarét és Aliét), és ahhoz, hogy művészi alkotást hozhasson létre. Az eleve megkettőzött narratív elemek³¹ a narrátor-szerző emléke-

²⁸ „esta versión es mucho más pobre que la del viejo” (CASTILLO, 70)

²⁹ „Y ahora, mientras releo mis borradores, veo que se produce en la historia algo así como un mínimo milagro. Se dio mientras Alí me relataba una cabalgata, que yo escribiré un poco más adelante. El arbitrario castellano del mercero, alterando tiempos verbales y géneros, armó este espejismo.” (CASTILLO, 72) (Most, hogy újraolvasom a piszkozatomat, látom, hogy a történetben valamiféle apró csoda történik. Ahogy Ali egy vágтарól mesél, és ezt egy kicsit később meg is fogom írni. A kereskedő önkényes spanyoltudása, az igeidőknek és a főnév nevének felcserélése hozta létre ezt a délibábot.)

³⁰ Borges a *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélésének főszereplője szintén Cervantes regényének újraolvasásával alkotja művét.

³¹ Mint például maga a narrátor-szerző (akinek neve kétszer fordul elő a szövegben) egyszerre befogadója és szerzője Ali történetének, és aki az első kudarc után másodszor is belekezd az írásba; említhetnénk még a szövegbeli Castillo és az újságok verzióját a történetekről. A főszereplő Ali hasonmása Umar, aki által a tér kódja (Közel-Kelet és Argentína), és az idő is (1340 és 1972) megkettőződik. Ha a narrátor ars poéticáját követjük, nyilvánvalóvá válik az alkotás kettős mechanizmusa: emlékezni és írni. Diszkurzív szinten a szöveg első szava a címet ismétli, és azonnal megadja jelentését is, sőt az első mondat szintaktikai szerkezete is parallel módon ismétlődik.

zetén át, a művészi alkotás szintjén megháromszorozódnak, megszületik az írás, a fikció, amelynek alapját az ambivalens ontológiai státuszú szó, a *Thar* képezi. Riffaterre elgondolása szerint, ha valami kétszer ismétlődik, még nem több stilisztikai variánsnál, de a harmadik előfordulásnál trópus lesz belőle. Alit magát is foglalkoztatja az írás problematikája, kétszer is rákérdez az írónál, hogy ténylegesen megírja-e a történetét. Tehát az írás nemcsak a kiindulópont, hanem végcél is egyben. Feltételez egy címzettet, egy implicit olvasót, ahogyan a narrátor-szerző maga is utal rá, azért írja művét, hogy valaki elolvassa és újraalkossa. Barthes úgy fogalmazna, hogy a szerző halála párhuzamosan megy vége az olvasó születésével. A szövegbeli Castillo szövege éppúgy, mint a napilapok híre, az arab elbeszélése után születik, vagyis valóban mindkettő emlékezetből íródik, ahogyan Ali is felidézi Umar történetét, ahogyan Umarnak is emlékeznie kell őseire, és ahogyan a narrátor-szerző első mondatából kiderül, ő is egy régebben olvasott szót idéz fel. Az emlékezet, amely írásra készítet, és ezzel egyenértékűvé válik vele, Borges, Barthes vagy a *Száz év magány* Melchiadese nyomán kétségbe von minden eredeti alkotást.

Castillo szövege, a hagyományos narratív elemek jelenléte ellenére, Derrida a platóni dialógust értelmező kritikájának mintájára,³² három szinten dekonstruálható, és ezzel a posztmodern hagyomány részét képezi. A kontextuális felszínen az iszlám szentírásból kiragadott utalás, a *Thar*, az eleve elrendelt bosszú mozgatja az egész történetet. Ezt a szót ismeri fel a narrátor-szerző a kereskedő kardjába vésvé. És ezt a szót olvasta valamikor a narrátor-szerző, amelyre visszaemlékezik. Vagyis az írás a kiindulópont mindhárom narratív szinten, de autenticitása azonnal meg is kérdőjeleződik, hiszen kiderül, hogy nincs meg a valódi forrás. A narrátor is többször hivatkozik az újsághírré, amely nem több, mint az ő írásának egy változata. Az empirikus szerző, Abelardo Castillo szintén elbeszélést ír, de mindezzel kétségbe vonja saját érvényességét is.

A stilisztikai eszközök figuratívitásának szintjén lehetlenné válik egy logikus szemantikai rendszer kiépítése. Ahogyan Platón, Castillo is csak az írás metaforáin keresztül képes a verbalitásról és az élő emlékezetéről beszélni. Az argentin elbeszélésben szintén a „grabar” („bevésni”) ige utal a kardra írt szóra (CASTILLO, 69, 72), amelyet csakúgy, mint a Cervantes-elbeszélésben, ugyanúgy használhatunk az emlékezettel kapcsolatban is (olyan kifejezésekben mint „emlékezetbe vésni”). Így válik a kard az írás és az emlékezet összekapcsolójává, és egyben visszautal az életre is, mint az írás forrására, a szöveg kezdetén megfogalmazott bosszúküldetésre. Érdekes módon, irodalom és élet egy másik ige hasonló mechanizmusa során is összefügg. A narrátor-szerző legelső próbálkozásakor, mikor novellát akart írni, úgy vélte, hogy a Közel-Kelet elég egzotikus és csalárd ahhoz, hogy „összerakjon egy rendes elbeszélést”.³³ Az „armar” igének is több szemantikai mezejét

³² Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998, 62–169.

³³ „armar un buen relato” (CASTILLO, 67)

is aktivizálja a szöveg. Az „összerakás”³⁴ mellett utal a szaracén fegyverre (spanyolul „arma”), a véres küzdelemre. Előkerül az írással kapcsolatban is, amikor a nyelvi csoda bekövetkezik, a hibás mondatot maga a nyelv produkálta, a spanyol nyelv „hozta létre ezt a délibábót” (CASTILLO, 72). A délibáb önmagában csalás és valószínűtlenséget jelöl, és éppen akkor jön létre, amikor a nyelv szabályrendszerre felbomlik.

A szöveg kulcsszavaiban rejtőző ellentmondás kibontása, a derridai kritika harmadik szintje, a *Thar* dichotómiája. Umar egész élete során meg akart szabadulni az átoktól, ő már semmilyen gyűlöletet nem érez a törzse iránt, és ezért akarja beteljesíteni végre a jóslatot. Tragédiája az, hogy vérében a két ellenséges család keveredik. Amikor saját történetét, saját elbeszélését reflektálja, rádöbben, hogy ő maga az ősi átokban megnevezett utolsó eretnek, „az utolsó fattyú, aki sakál és szuka fia”, és ez öngyilkosságba torkollik. A *Korán* félreolvasása alapján az egyetemes méretű gyűlölet egyéni tragédiává redukálódik, az élet értelmetlenségének tragédiájává, amelynek felismerése nem vezethet más megoldáshoz, mint az önmegsemmisítéshez. Az önfelismerési, önmegértési folyamatból egyedül a halál, a semmi, az űr jelenthet menekvést, amely a nyelvi jelekkel (jelölőkkel és jelöltekkel) történő dekonstruktív játék eredménye.

Ha megfordítjuk az írás és önérvénytelenítésének problematikáját, Abelardo Castillo elbeszélői mechanizmusa felveti a kérdést, miszerint lehetséges-e egyáltalán az írásnak bármiféle teremtőerőt tulajdonítani. Ellentétben más kortársaival, Castillónál nem találkozunk „az írás nullafokának” végtelen illusztrálásával.³⁵ A narratív elemek dekonstrukciója, és az írás valószínűségének végső kétségbevonása ellenére, az implicit szerző – a szövegbeli don Castillo – a fikció „csapdák és hazugságok közötti” igazságáról beszél,³⁶ az érvénytelenített narratológiai kódok fölött létező igazságról.

Az elbeszélésben említett és a végén részleteiben is idézett újsághír E. A. Poe-t vagy Borgest idézi, amennyiben úgy tünteti fel az „esetet”, mintha egy „rejtélyes körülmények” között történt haláleset volna, amelyet az áldozat „saját kezűleg követett el”, és egy „nemzeti író” az „egyik utolsó személy, aki a halottal beszélt” (CASTILLO, 79). A történet ismeretében úgy tűnik, az újságok nem tévednek, csak az olvasó nem tudja, mitől „rejtélyes” az eset. Az író lehetséges gyilkosként szerepel, és ezt a tényt erősíti az a kezdeti szándéka, hogy olyan novellát írjon, „amelyben legalább egy halottnak szerepelnie kell” (67). Mindezek alapján jogosan feltételezhetjük, hogy krimivel van dolgunk, ám a rendőrség célpontjával ellentétben, amely vélhetően a gyilkost keresi, az olvasó a narrátor-szerzővel együtt az áldozatot próbálja megtalálni, azt, akit az évszázados törzsi átok fenyeget. Tehát a ket-

³⁴ Julio Cortázar *62 Modelo para armar* című regénye is ugyanezzel a szóval operál, mégpedig az író egyik rögeszméjével, a játékkal kapcsolatosan.

³⁵ Vö. például Guillermo CABRERA INFANTE, *Tragicomedia en el centro del laberinto*, in *Exorcismos de esti(l)o*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, 77–86.

³⁶ „la ficción (una verdad, entre muchas trampas y mentiras)” (CASTILLO, 79)

tejük nyomozása a posztmodern anti-detektívregény sajátosságaként összefonódik a múlt értelmezésének folyamatával.³⁷ A szerző azonban csalárd módon egy fantasztikus történetet mesél nekünk, ahol a narrátor-szerző ideális olvasóként megfejtje a rejtélyt, leleplezi a főszereplő kilétét, amely közvetetten bár, de mégis az arab kereskedő halálához vezet. Ebben az értelemben a narrátor-szerző a cortázari „cinkos olvasó”, felfedezése pedig az olvasás aktusának metaforájává válik. A szöveg borgeszi előképe akár *A halál és az iránytű* című elbeszélés is lehetne, és felfoghatjuk a hagyományos krimi paródiájaként. Bényei fogalmával, a kettős kódoltság az a posztmodern sajátosság, ahogyan a paródia állítását egyszerre tagadja is, olyasminek láttatja magát, ami egyben saját iróniájának tárgya (BÉNYEI, 154). Castillo novellája a lehetséges variációkon keresztül parodizálja az összes olvasatot: a napilapok verziója a narrátor-szerző írásának ironikus változata, és fordítva, a valószerűségtől abszolút mértékben megfosztott elbeszélés a hírlapok paródiája.³⁸ Minden újabb (félre)olvasat, mondaná Derrida, egyben az előző(ek) ironikus variációja. Castillo szövege önreflexív jellege és metafikciós kritikája által a posztmodern (ön)paródiák korpuszának része, ahol az olvasás aktusa maga alkotja meg a végkifejletet, az (újra)olvasás szöveggeneráló képességével az olvasó válik végő fokozat a szöveg teremtő szubjektumává.³⁹ Cervantes elbeszéléssel ellentétben, ahol az önreflexiós folyamat eredményeképpen az élet harmóniája minden szinten helyreáll, Castillo novellájának végpontja (ön)destrukció. A paródiák és önparódiák végtelen körköröségében a valódi áldozat maga az olvasó, aki állandó bizonytalanságban kénytelen belátni, hogy a (félre)olvasatok labirintusából nincs kiút, nem véletlen tehát don Castillo felismerése, miszerint: „No hay final” (Nincs végpont).

³⁷ Hasonló mechanizmust találunk Borges *Averroës nyomozása* című elbeszélésében. A posztmodern anti-detektívregények értelmezéséről lásd BÉNYEI Tamás kitűnő tanulmányát (*Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000).

³⁸ Castillo másutt, például az *El asesino intachable* (A feddhetetlen gyilkos) című elbeszélésében egyértelmű krimiparódiát ír, radikálisan kiforgatja a hagyományos detektívregényt, hiszen a gyilkos szándéka olyan tökéletes bűntény elkövetése, amelyet bárki elkövethet, és ezáltal személytelenné válik (BÉNYEI, 123).

³⁹ Hasonló szövegmechanizmus körvonalazható Castillo más elbeszéléseiben is, például az *El hacha pequeña de los indios* (A kis indiánfejsze) címűben. Ott a bűntett nem is jelenik meg a szövegben, a többszöri olvasatok interpretációs folyamata döbrenti rá az olvasót, hogy a gyilkosság akkor történik meg, ha ő (az olvasó) úgy értelmezi a szöveget, vagyis ő maga elköveti a bűntényt. (Vö. Gabriella MENCZEL, *El lector como autor del crimen*, in *Análisis narratológico III*, szerk. Katalin KULIN, László SCHOLZ, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 2002, 23–42.)

FAIX DÓRA

Párbeszéd és szövegközi kapcsolatok Miguel de Unamuno *Don Quijote és Sancho Panza élete* című művében

A szöveg paratextusai, pontosabban szólva a mű teljes címe – *Don Quijote és Sancho Panza élete Miguel de Cervantes Saavedra alapján, Miguel de Unamuno magyarázatával és megjegyzéseivel* – és (második kiadáshoz írt) előszava – melyben a szerző kijelenti, hogy szándéka mindazt leírni, amire a *Don Quijote* olvasása ihlette –, azt mutatják, hogy Unamuno szövege magyarázat, interpretáció és kommentár, a *Quijote* olyan szabad és személyes értelmezése, amelyben a szerző nem a Cervantes által leírt jelentést próbálja felfedni, hanem egy saját maga által kialakított értelmezést bont ki. Ez az interpretációs jelleg az esszé jellemzője, egy olyan – a filozófia és az irodalmi alkotás között hidat képező – műfajé, amely Unamuno korában igen közkedvelt volt a legkiemelkedőbb gondolkodók körében, mint például José Martínez Ruiz „Azorín”, Ramiro de Maeztu vagy Ángel Ganivet. Ez utóbbi Unamuno *Don Quijote*-értelmezésében intertextuális formában is megjelenik (az *Idearium español* több bekezdésének szó szerinti idézése az első rész XXII. fejezetében¹ található meg).

A szerző-narrátor párbeszéde az olvasóval

Az irodalmi esszé műfajának egyik jellemző vonása lehet a párbeszédesség jelleg, s ez különösen hangsúlyos szerepet kap Unamuno *Don Quijote és Sancho Panza élete* című művében. A szerző-narrátor (egy a szerzőhöz igen közel álló narrátor) elsősorban az implicit olvasóval beszélget. Az elbeszélő ugyanis nemcsak saját maga meg végig *Don Quijote* történetén, hanem magával viszi, társul hívja az olvasót, és vele osztja meg gondolatait.

Bár csak a XV. fejezettől kezdve hívja az elbeszélő „olvasó”-nak beszélgető-partnerét, már a mű legelejétől kezdve fennáll a narratív kommunikáció. Egyértelműen a szerző-narrátor és az implicit olvasó közötti párbeszédre utalnak a gya-

¹ Miguel de UNAMUNO, *Don Quijote és Sancho Panza élete*, ford. Csejtei Dezső, Budapest, Európa, 1998.

kori kérdésfeltevések, valamint az „igen” és „nem” szavak használata, mint válasz a befogadó feltételezett reakcióira. A szerző-narrátor sok esetben megelőlegezi az olvasó véleményét – „Azt mondjátok, hogy [...]?” (162) –, számol azzal a lehetőséggel is, hogy az olvasó nem feltétlenül ért majd vele egyet, és már előre reagál lehetséges ellenvetéseire, például „Jól tudom, hogy ellenvetésképpen a gályarabok példájával magával fogtok előhozakodni [...]” (118). A műfaj didaktikai célkitűzését szem előtt tartva, a elbeszélő legtöbbször felszólító módban – „figyeljétek csak meg” (63), „higgyétek el” (100), „nézzétek” (119) – vagy hasonló szerkezetet használva – „Ebben azt kell látnunk, hogy [...]” (50), „Arra kérem a tisztelt olvasót, hogy [...]” (142) – szólítja meg az implicit olvasót. Felhívja beszélgetőpartnerre figyelmét valamely történés jelentőségére, s az azt követő érvelés és fejtegetés során hatni próbál rá, befolyásolni akarja, tanítja, tanácsokat ad neki.

Az egyes szám első személyben megnyilvánuló elbeszélő többes szám második személyben („ti”) szólítja meg az olvasót, de gyakran személytelen szerkezet segítségével (például „megfigyelendő”) hangsúlyozza, hogy az olvasó bárki lehet. A XXVI. fejezetben az utalás konkrétabb, pontosabb, Unamuno saját korának olvasóira céloz (akik között – feltételezi – nem kevés manchai plébános és borbély van).

A „mi” személyes névmás használatakor bizonyos értelemben egyesül az olvasóval (erre gyakran utal a közös jelenre utaló időhatározó segítségével is). Így válik világossá, hogy az implicit olvasó – csakúgy, mint a szerző-narrátor – identitását tekintve egyértelműen spanyol. A Spanyolországra mint közös hazára való utalások, sőt az „én népem” kifejezés érzelmi egyesülésre engednek következtetni. Különösen szoros az érzelmi kapcsolat a baszk népre való utalásokban, amikor a „mi baszkok”, illetve „mi, bizcayaiak” kifejezést használja. A szerző-narrátor, aki mindig Don Quijote pártján állt, meglepő erővel érvel Vizcaya szülőttei és általában véve a baszk nép mellett, akiket a testvéreinek nevez. Don Quijote kalandjához a bátor vizcayaival azt a kommentárt fűzi, hogy a hős manchai lovag csak a számára miatt tudta a vizcayai lovagot legyőzni, nem azért, mert az gyengébb volt, vagy kevésbé bátor, hanem mert „az öszvér, kétség nem fér hozzá, biztosan nem volt bizcayai” (69). De ha nem azon az átkozott számaron múltott volna, jól megjárta volna Don Quijote! A baszk néppel való azonosulás az első rész VIII. fejezetében kezdődik és az egész IX. fejezet alaphangját adja. Az elbeszélő és az olvasó párbeszédének érzelmi töltését azonban hamarosan felülmúlja a *Don Quijote* szereplőivel folytatott kommunikáció mélysége.

A szerző-narrátor párbeszéde a Don Quijote szereplőivel

Az implicit olvasó mellett a szerző-narrátor beszélgetőpartneri a *Don Quijote* szereplői is. A kommunikációt formai, technikai szempontból az egyes szám második személy használata jelöli, s jellemző eleme az érzelmi telítettség. A szerző-narrátor mély empátiát érez szereplői viszontagságaival kapcsolatban. Don Quijoteval való különleges szoros kapcsolatát, eszmei azonosulását a „mondom én is

együtt Don Quijotéval” (288) kifejezés is bizonyítja. Már a második fejezettől kezdve gyakran fordul a lovaghoz vigasztaló szavakkal, számos alkalommal ad hangot együttérzésének, megértésének. A szöveg bővelkedik értékelő, magasztos kifejezésekben, melyek a narrátor különleges tiszteletét fejezik ki a nemes lovag iránt, akivel mélyen együtt érez, szinte azonosul.

Bár fordulatai sok esetben nem nélkülözik az iróniát, Don Quijote erényeit magasztalja, dicsőíti, miközben a felemelő szavakkal párhuzamosan (sőt, éppen ellentétben velük) a lovag ellenségeinek rossz tulajdonságaira, erkölcstelenségére, elítélendő viselkedésére hívja fel a figyelmet:

Immáron földre hulltál, én szegény hidalgóm, s a földön hevernek fegyvereid, melyek inkább akadályoznak, mintsem segítenének. Ám ne törődj vele, hisz a te diadalod mindig is a merészség, s nem pedig a siker diadala volt. Az, mit a kereskedők neveznek győzelemnek, méltatlan hozzád; nagyságod abban rejlik, hogy soha nem ismered el legyőzetesed. A szív bölcsessége képes arra, hogy tudja a vereséget, s hogy miképpen használja fel azt; a fej okossága erre nem képes. Ma a toledői kereskedők osztályrésze a vereség; a tiéd pedig a dicsőség, nemes lovag. (48)

Az értékelés közben természetesen az implicit olvasóhoz is fordul, neki szól az üzenet, mely azt sugallja, hogy Don Quijote magasztos, követendő példakép:

Te azonban, páratlan lovag, így összezúzva és szinte félholtra verve, még boldognak mondd magad, mert úgy tekinted e bajt, mint a „kóbor lovagok életében előforduló balesetet”; s a dolgot ekként szemlélve úrrá leszel a vereségeden, s legott győzelemmé magasztosítod azt. Ó, ha mi, a te híveid, boldognak tudnánk tartani magunkat, miután – a kóbor lovagok életében előforduló balesetként – alaposan elpáholtak bennünket! Többet ér egy halott oroszlán, mint egy élő kutya. (49)

A párbeszéd jelleget az egyes szám második személyű névmás állandó használatán kívül egyéb eszközök is biztosítják. A következő részletekben jól megfigyelhető, hogy a narrátor úgy szól Don Quijotéhoz, mintha valóban kap(hat)na választ, mintha a lovag maga is ott lenne vele:

Mondd meg nekem, Don Quijotém, hisz egyedül vagyunk, mondd meg: nem lehet az, hogy a tántoríthatatlan elszántság, amivel hőstetteidet vitted végbe, nem más, mint felszínre törése ama szerelmi vágyaknak, melyeket Aldonza Lorenzónak nem mertél bevallani? (89)

Nem szükséges elmondanod, én Don Quijotém, mert nagyon is értem, [...] Hiszek neked anélkül, hogy esküre lennél kötelezve előttem, igen, elhiszem a legapróbb részleteket is [...] (90)

Most pedig, én Don Quijotém, jer közelebb hozzám és a szívből jövő igazságot súgd halkán a fülembé [...] (91)

Sancho is az elbeszélő közvetlen beszélgetőpartnerévé válik, s vele szemben a szerző-narrátor szintén értékelő (bár nem feltétlenül pozitív) kifejezéseket használ:

Ó, te jó, őszinte, kegyes Sancho! (60)

Ahogy mondod, Sancho barátom, ahogy mondod! (62)

Ó, Sancho, Sancho, hát ennyire földhözragadt vagy? Lehúzni a barátokról a ruhát! Ugyan mire még ezzel? Lám, a két szolgálégyény irgalmatlanul eldöngetett. (63)

Ó, derék Sancho, hős Sancho, quijotei Sancho! (92)

A párbeszéd fenntartására is ugyanazt a technikát alkalmazza az elbeszélő, mint Don Quijotéval kapcsolatban. Ezt bizonyítja a XXX. fejezetben szereplő „Mit mondtál Sancho, ó, mit mondtál?” (140) A párbeszédben megjelenő „Azt fogják mondani, hogy [...]”, „én csak annyit mondok Önöknek, hogy [...]” fordulatok, melyeknek címzettje az olvasó, kiegészülnek új fordulatokkal, melyek többször is megjelennek a műben, függetlenül attól, hogy ki a beszélgetőpartner: Don Quijote vagy Sancho, esetleg más szereplők, mint például Antonia Quijana vagy Sansón Carrasco. A kommunikáció fontos eleme tehát a visszacsatolás, a kapcsolat állandó fenntartása.

Amikor az elbeszélő az implicit olvasóval beszélget, a párbeszéd narratív szempontból azonos diegetikus szinten valósul meg. Amikor azonban a szerző-narrátor Don Quijotéhoz és Sancho Panzához szól, törlődik a határ az extradiegetikus (szövegen kívüli) és intradiegetikus (szövegbeli) világok között, azaz alapjaiban rendül meg az a viszony, amely elvben összeköti a szerzőt és művét. Ezt a jelenséget nevezi Gérard Genette a szerző metalepszisének:² a szerző belép művének cselekményébe, vagy valamely más módon megsérti a diegézis határait. Unamuno művében ez többféleképpen is megvalósul.

Metalepszissel van dolgunk, amikor az extradiegetikus szerző az intradiegetikus szereplőkkel beszélget úgy, mintha azonos narratív szinten helyezkednének el. De metaleptikus módon hatol be az elemzésbe a szerző akkor is, amikor az elbeszélő megemlíti, hogy már több munkájában írt kommentárokat Don Quijotéről és fegyverhordozójáról, s automatikusan felismerjük benne Miguel de Unamunót, az extradiegetikus (valós) szerzőt. S ami még ennél is különösebb, következő mondatában a szerző-narrátor Dulcinea úrnőnek ajánlja művét, akivel kapcsolatban azt reméli, hogy egy napon majd csak figyelemre méltatja. Ez már a metalep-

² A szerző metalepszise kapcsán Gérard Genette abból indul ki, hogy a szerző-narrátor milyen módon lépi túl saját határait. Elmékedése, valamint az általa felhozott példák rendkívül jól alkalmazhatók Miguel de Unamuno művére. Vö. Gérard GENETTE, *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. Varga Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006.

szis olyan sajátos esete, melyben a fikció, a fiktív szereplő befolyásáról van szó a valós életre!

A narratív szintek összemérésének legfontosabb jelentésképző szerepe pontosan az, hogy megkérdőjeleződik a határ realitás és fikció között.³ Unamuno számára Don Quijote, Sancho Panza vagy Dulcinea nem a fiktív világ szereplői csupán. Számos esetben felhívja a figyelmet arra, hogy az elmés, nemes lovag története igazi és valóságos történet (Első rész, XXII. fejezet), hogy csak arcátlan, semmi-rekellő emberek merik azt állítani, hogy Don Quijote és Sancho sohasem léteztek, csupán fiktív lények (Első rész, XXXII. fejezet). A létezés Unamuno elmélete szerint a hatással egyenlő, márpedig Don Quijote hat mindazokra, akik ismerik őt, következésképpen Don Quijote „sokkal inkább történeti és valóságos lény, mint az a sok név, pusztán név, melyek [...] a krónikákban sorjáznak”. (146) Amikor pedig a szerző-narrátor azt a reményét fejezi ki, hogy a jövőben ír majd egy könyvet, melyben be fogja bizonyítani, hogy Don Quijote és Sancho Panza valóban és igazából léteztek, s mindaz, amit róluk mesélnek, valóban megtörtént, ismét erre utal. Fiktív és valós világ, múlt és jelen találkozását mi sem bizonyítja jobban, mint az utolsó fejezetben található végkövetkeztetés. Don Quijote története olyannyira igaz és valóságos, hogy a szerző-narrátor feltételezése szerint maga a szereplő diktálta le történetét Cervantesnek (Cide Hamete Benengeli alakját magára öltve). Sőt, miközben a szerző-narrátor Don Quijote életét magyarázta és kommentálta, úgy véli Don Quijote és Sancho titokban megjelentek előtte, elmentek hozzá, hogy szívük legmélyét feltárják és felfedjék előtte. Szerző és szereplők közötti találkozás szerepel Unamuno *Niebla* című regényében is, ahol a szereplő még vitába is száll az őt létrehozó szerzővel (pontosan létezésük kérdésével kapcsolatban).

Ami a szerző és szereplő közötti valóságos–fiktív viszonyt illeti, Unamuno a *Don Quijote és Sancho Panza élete* című műben kijelenti, hogy az író többnyire igazi, valóságos, történeti személynek tartjuk, mert hús-vér emberként látjuk, míg fiktív történetének szereplőit csupán a képzelet szülötteinek véljük. Pedig, hozzáteszi, éppen fordítva van: a szereplők az igaziak, övék a teljes valóság, s a szerzőre csak azért van szükség, hogy alakkal és léttel ruházza fel a szereplőket a többi ember (az olvasók) számára.

Éppen ebben rejlik az olvasóval és a szereplőkkel folytatott narratív kommunikációnak, a diegetikus szintek összemérésének, a határok átjárhatóságának jelentősége. A szerző nemcsak azt a látszatot kelti, mintha belépne a történetbe, magával viszi oda az olvasóját is. Célja pedig az, hogy gondolatai, következtetései minél közvetlenebb módon jussanak el az olvasóhoz, hogy a *Don Quijote* példázata mint valóság álljon az olvasó előtt.

³ Valóság és fikció szembeállítását kiegészíthetnénk a valós, a fiktív és az imaginárius hármasságával, mely azonban a *Don Quijote* elemzéséből kiindulól külön tanulmány témája lehetne. Vö. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001.

Intertextualitás

A párbeszéd mélyebb narratív szinten is létrejön, hiszen a *Don Quijote és Sancho Panza élete* intertextuális találkozások sűrű hálójára épül, melyek között állandó kommunikációs kapcsolat alakul ki: Unamuno írása különböző irodalmi alkotásokkal folytat állandó dialógust. Az intertextualitásban részt vevő szövegek, valamint az azt létrehozó technikai eljárások, csakúgy mint a létrehozott dialógustípusok, a szöveg egészét tekintve igen változatosak.

Az első intertextuális szintet az alaplíra, a Cervantes féle *Don Quijoté*re való utalások hozzák létre. Unamuno esszéje a cervantesi műre támaszkodva épül fel, ez az eredeti szöveg, az elmélkedés központi tárgya. Unamuno a műből vett pontos idézetek vagy az események saját szavaival történő összefoglalása után fejt ki saját interpretációját.

Ezen az első szinten az intertextualitás jelenségét irányító álláspont tulajdonképpen a történet újraírását célozza, melynek során az elbeszélő egyaránt tiszteletben tart külső és belső szempontokat. Az alaplírból átvett paratextusok folyamatosan megerősítik, hogy Unamuno az eredeti szövegstruktúrát követi (ugyanazokra a fejezetekre osztja a szöveget), s a Cervantes-féle eseménysort is majdnem teljes pontossággal reprodukálja (miközben az intertextust képező elvileg fiktív szöveg főszereplőit az esszében egy köztes – valóság és fikció közötti – világba helyezi).

Ami a címeket illeti, az esetek többségében Unamuno megőrzi a Cervantes által használt, mondhatni eredeti fejezetcímeket, azzal a különbséggel, hogy a cselekmény főszereplőinek nevét mindig nagybetűkkel írja (így például Don Quijote esetében), vagy néhány esetben apróbb változtatásokkal él: a III. fejezetben, például az eredeti „Donde se cuenta” (azaz „Mely elmeséli”) helyett „Donde se comenta” („Mely azt elemzi”) lesz,⁴ összhangban az esszé azon célkitűzésével, hogy magyarázza a cervantesi művet.

Unamuno módszere alapos és rendszeres, végigveszi a cervantesi mű minden egyes fejezetét, s ezt a legtöbb esetben az olvasó számára is világossá teszi. Ezért például, amikor az interpretációból kihagy néhány fejezetet, röviden összefoglalja, hogy Cervantes művében az adott fejezet miről szólt. Több esetben összevon több (akár hat) fejezetet, ilyenkor természetesen megváltozik a paratextus is: általában véve vagy összeköti a fejezetcímeket, vagy kiemeli a legfontosabbat, és a többit elhagyja. Az egyetlen hely, ahol Unamuno kicsit mélyebb beavatkozást visz véghez, az első rész XXVIII. és XXX. fejezete közötti rész, ahol a számat tekintve XXVIII., de a tartalmat tekintve a XXX. fejezet hiányzik. Mindenne-

⁴ Ez a különbség nem tűnik fel a magyar fordításban, ahol a fejezetek címe más logikát követ. Így például a III. fejezet címe: „Mily különös módon ütötték lovaggá Don Quijotét?” és nem „Mely elmeséli, hogy mily különös módon ütötték lovaggá Don Quijotét”. Vö. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, ford. Benyhe János, Budapest, Európa, 2005, 53.

mű kommentár nélkül maradnak ki az első részben a XIV., a XXXVII.; a második részben a XXVIII., a XLV., LXV., LXVI. és LXX. fejezetek, annak ellenére, hogy Unamuno szereti indokolni a „mulasztást”: például az első rész XXXIII. és XXXIV. fejezeteinek összevonásával párhuzamosan a szerző-narrátor megjegyzi, hogy ezen fejezetek, melyek az oktan kíváncsi elbeszélésével foglalkoznak, „történetünk menetétől teljes egészében idegenek”. (148) Hasonló módon jár el az első rész VI. fejezetében, melyben a vizsgálat, amit a pap és a borbély tartott Don Quijote könyvtárában, „nem más, mint irodalomkritika”, ezért „nemigen kell, hogy foglalkoztasson bennünket. [...] Hagyjuk figyelmen kívül!” (55) Érdekes módon a *Don Quijote és Sancho Panza élete* későbbi fejezeteiben mégis sok utalás van pontosan erre a könyvvizsgálatra.

A fejezetek egymás utáni vizsgálata során a szerző-narrátor tulajdonképpen ismétli a cervantesi mű témáit, szereplőit és cselekményét, de szükség esetén ki is egészíti ezeket, miközben felhívja az implicit olvasó figyelmét arra, ha valamilyen információ hiányzik. Így például rögtön az első fejezetben a „semmit sem tudunk” (21) kifejezés ismétlése, valamint több szemantikailag egyenértékű mondatrész használata hívja fel az olvasó figyelmét a főszereplő származásával kapcsolatos bizonytalanságra, az információk hiányára. A *Don Quijote és Sancho Panza élete* szerző-narrátora más perspektívából kíván közelíteni a szereplőkhöz, mint Cervantes, például sokkal nagyobb érdeklődést mutat viselkedésük mozgatórugói iránt. Ezért részesít előnyben bizonyos kritériumokat a válogatás során: azok az epizódok érdeklik, amelyek a szereplők motivációi és fejlődése, vagy – ahogyan ő mondja második rész XXV. fejezetében – a szereplők „szelleme” szempontjából jelentősek, legyen itt szó konkrét cselekedetekről vagy a szereplők közötti párbeszédről.

A különböző intertextusok beékelése a szövegbe igen eltérő technikai megoldások alkalmazásával valósul meg: szövegrészek pontos idézésétől az idegen szöveg teljes asszimilációjáig. A cervantesi szöveg elsősorban explicit módon épül be a *Don Quijote és Sancho Panza életébe*, de az is előfordul, hogy árnyaltabban, indirekt vagy implicit módon jelenik meg, amikor is az olvasónak bizonyos kompetenciára van szüksége ahhoz, hogy a különböző rejtett utalásokat felfedje.

A cervantesi intertextus explicit megjelenését idézőjelek teszik egyértelművé, bár az idézet pontos eredetét a szerző-narrátor nem adja meg. Ennek a látszólagos hiányosságnak két oka van: az első, hogy az idézetek pontosan ugyanabból a fejezetből származnak, melyet épp tárgyalt (amikor más fejezetből idéz, arra konkrétan is utal); a második pedig, hogy feltételezi, az implicit olvasó ismeri a *Don Quijote* szövegét, történéseit. Mindenesetre több alkalommal is javasolja a cervantesi szöveg újraolvasását, mint például amikor azt mondja: „Arra buzdítom az olvasót, hogy olvassa újra a Don Quijote csodálatos látomásairól szóló beszámolót a második rész XXIII. fejezetében; s ítélje meg úgy, ahogyan azt az olvasás által kellett öröm és élvezet alapján meg kell ítélnie [...]” (216–217).

A következő intertextuális eljárás – amikor a beékelte szöveg nem kerül idézőjelek közé – következménye a narratív diskurzus változása. Ez történik az események vagy akár a párbeszédok rövidítése, tömörítése, összefoglalása során. Nar-

ratív funkcióit tekintve ugyanis az összefoglalás olyan diskurzív modalitás, mely önmagában hordozza a történet időtartamának megváltoztatását, időeltolódást (*anakrónia*), legyen az *extenzió* vagy *ellipszis*. Ennek köszönhetően maradhatnak ki a *Don Quijote és Sancho Panza életéből* olyan részletek, melyek a szerző-narrátor számára nem jelentősek, miközben hosszabban elidőzhet olyan narratív pillanatoknál, melyek gondolatmenete kifejtése szempontjából különösen lényegesek. A következmény egy új szöveg létrehozása (hiszen az eredeti szöveg ezáltal gyakran meg is változik). Ebben az esetben az intertextus úgy ékelődik a kialakuló új szövegbe, hogy új megvilágítást kap, más lesz a perspektíva. Az események felgyorsulása párhuzamos az összefoglalások arányának növekedésével, és egyre nagyobb szerepe van a narrátornak, aki kiváltságos helyzetbe kerül: nemcsak visszaadja, hanem egyben kommentálja is az eseményeket. Ugyanez a változás megy végbe a párbeszédekkel kapcsolatban is, de ott a változás még jelentősebb, mélyrehatóbb, hiszen technikai szempontból a párbeszédetek átalakulnak függő, illetve független beszéddé, egy olyan átírási folyamatban, melyben a narrátor nemcsak reprodukálja, hanem újra is írja a cervantesi intertextust, és explicit vagy implicit módon beékeli saját megjegyzéseit, kommentárjait.

Mindkét esetben arról van szó, hogy a beékelt intertextust egy sor kiegészítő gondolat vagy részlet gazdagítja. Az intertextus kiegészül, új mondanivalókkal gazdagodik, hiszen a szerző-narrátor tevékenyége nem abból áll, hogy szó szerint visszaadja az eredeti szöveget, hanem sokkal inkább abból, hogy miközben újraírja az alapszöveget, kihangsúlyoz, előterbe helyez bizonyos társadalmi és erkölcsi elemeket. A *Don Quijote és Sancho Panza élete* és a *Don Quijote* közötti párbeszéd kulcsa a két szöveg célkitűzésében keresendő: Unamuno áthelyezi a hangsúlyt a kaland emberi aspektusára. Azok az értékelő szerkezetek, melyek explicit vagy implicit jellegűtől független módon a szerző-narrátor látásmódjáról árulkodnak, hatással lesznek az olvasóra, az üzenet befogadójára.

A műben létrejövő intertextuális kapcsolatok hálója azonban sokkal összetettebb. Ennek csak egy része a cervantesi alapl mű mint intertextus. Unamuno egy második alap-intertextussal is dolgozik, hiszen rendszeresen hivatkozik egy másik beékelődő szövegre, állandó párbeszédet folytat Pedro de Rivadeneira atya *Boldogságos Ignacio de Loyola atya élete* című művével is. Az utalások számát figyelembe véve ez a műben használt második legfontosabb intertextus. Az első fejezettől kezdve az „ugyanilyen alkatú volt Krisztus amaz lovagja, Iñigo de Loyola” (24) állandóan visszatérő elem lesz a műben. Ennek az intertextusnak a megjelenése azonban sokkal pontosabban van dokumentálva, mint a *Don Quijote*. A szerző-narrátor elárulja például, hogy 1583-ban jelent meg kasztíliai nyelven, és egyike volt azoknak a könyveknek, amelyek ott sorakoztak Don Quijote könyvtárában. (32)

Csakúgy, mint a cervantesi alapl művel kialakított szövegközötti párbeszédben, Unamuno ezúttal is kihasználja azt, hogy az intertextus tartalma csak kiindulópont, s nyíltan beismeri, hogy elsődleges szándéka felhívni az olvasó figyelmét a két szereplő sorsa közötti párhuzamra, hangsúlyossá téve a Don Quijote és Ignacio de Loyola közötti hasonlóságokat, és kiemelve a nemes lovag kalandjainak erkölcsi értékeit.

Ha abból a kritériumból indulunk ki, hogy milyen gyakorisággal fordulnak elő a különböző intertextusok a *Don Quijote és Sancho Panza élete* című műben, mindenképpen az elsők közt kell említenünk Huarte doktor értekezését, melynek címe *Examen de ingenios para las ciencias* (azaz *Tudományos elmék vizsgálata*). Amikor a szerző-narrátor a főszereplő Don Quijote kortársának titulálja a doktort (23), ismét azonos diegetikus szintre helyez elvileg két különböző narratív szintre tartozó alakot: az egyik intertextus szerzőjét és egy másik intertextus főszereplőjét.

A *Don Quijote és Sancho Panza életében* megjelenő és párbeszédés kapcsolatba lépő intertextusok felsorolása olyan hosszú lenne, hogy be kell iktatnunk még egy kritériumot, mégpedig a tematikait. Ebből a szempontból elmondhatjuk, hogy az intertextusok egy jól körülhatárolható referenciális kereten belül helyezkednek el: elsősorban vallásos jellegűek, másodsorban pedig a spanyol kulturális közrege vonatkoznak (legyen az irodalmi vagy történelmi).

Vallásos jellegű intertextus például Szent Teréz *Élete* (a leggyakrabban beékelődő vallásos szöveg); Gaspar de la Figuera jezsuita atya *Suma espiritual* című műve; vagy Loyola egyik szellemi gyermeke, Alonso Rodríguez atya *A tökéletesség gyakorlása és a keresztény erények* című alkotása. A szerző-narrátor idézi még Croiset atyát, aki Szent Simeon életét írta le; Máté, Márk és Lukács Evangéliumát; a Genézist stb. Jézust pedig nemcsak idézi, hanem össze is hasonlítja Don Quijotéval. És a listát kiegészíthetnénk olyan szövegekkel, amelyek más módon jelennek meg a szövegben, például csak általános jellegű utalással. Ily módon ékelődnek be bibliai idézetek vagy közismert vallásos fordulatok, mint a „szeresd felebarátodat, mint tenmagad” (56) és a „legyen meg a te akaratom, amiképpen a földön, azonképpen a mennyben is” (60), de hivatkozik a Tízparancsolatra vagy a Koránra is. Hasonlatok és metaforák egészíthetnék ki a listát, melyek univerzális vagy klasszikus intertextusokra épülnek: Don Quijote úgy kap új erőre a földre zuhanástól, „miként egykor Antaios” (103); „valóságos Cato, olyannyira hajlíthatatlan és megvesztegethetetlen” (256); de szól Káin vagy Júdás szörnyű gonoszságáról (282), a sziszifuszi munkáról (345), Pénelopé vásznáról és a Danaidák lyukas felekű hordójáról (346), s ne felejtjük el a klasszikus latin nyelven beékelődő igazságokat, maximákat sem.

Már említettem azt a tényt, hogy amikor az intertextus kevésbé markáns, azaz nincs explicit módon megjelölve, a szerző-narrátor feltételezi, hogy az olvasó képes a beékelődő intertextust felismerni. Ennek az a következménye, hogy a narrátor és az implicit szerző között létrejövő párbeszédben a szerző-narrátor állandóan visszacsatolást vár olyan típusú kérdésekre, mint a „Nem emlékeztek a hit hősére, Ábrahámra, ott, Moria hegyén?” (52), melyben meg szeretne bizonyosodni afelől, hogy az olvasó érti őt. Néhányszor javaslatot tesz arra, hogy az olvasó elolvassa az intertextust (mint ahogyan erre utalt a *Don Quijotéval* kapcsolatban is).

Ami a spanyol kulturális közrege vonatkozó, irodalmi vagy történelmi hivatkozásokat illeti, utal a másik hősies lovag, Rodrigo Díaz de Vivar, közismertebb nevén „El Cid” kalandjait feldolgozó művekre – *Poema del Cid*, *A Cid ifjúkora* –, sőt Don Quijote lesz „az új hős Cid” (211); említi Jorge Manrique, Jorge de

Montemayor nevét; Don Alonso de Ercilla y Zúñiga *La Araucana* című művét; Góngora, Calderón de la Barca, Campoamor műveit, Tirso de Molinát – akinek *Az élet álom* című műve kulcsfontosságú a mű utolsó fejezetében –; olyan halhatatlanná vált alakokat, mint Don Juan, egyszóval felvonulnak itt a spanyol irodalom nagyjai. Ezenkívül a portugál „testvérnép” kulturális örökségére tett utalások – Camões és *Lusiada* című műve, Guerra Junqueiro *Patria* című költeménye – lehetővé teszik, hogy a referenciális keretet kiszélesítsük az egész ibér világ kulturális örökségére. S ugyanígy megelevenednek előttünk a történelem nagy alakjai: Francisco Pizarro, Vasco Núñez de Balboa stb.

A hivatkozások bővítésével párhuzamosan tűnik fel a műben az intertextusok kezelésének új módozata: idézetek ékelődnek a szövegbe, de gyakran kurzív betűkkel és külön bekezdésben, az unamunói szövegtől világosan elkülönítve. Ez a klasszikus idézés módja. Ezekben az esetekben az idézet közvetlen, és az intertextus explicit módon is kitűnik a szövegből. A különbség az ezt megelőzően tárgyalt idézetekkel szemben az, hogy ezek „csupán” illusztrációként szolgálnak.

Az ilyen jellegű szövegeknél történhet meg az is, hogy a szerző-narrátor bizonytalanul idéz egy-egy intertextust, mert a forrás, amelyből táplálkozik közvetett vagy bizonytalan. Erre utalnak olyan szerkezetek, mint a „mondják, hogy” (96), „azt mesélik, hogy” és „a legenda szerint” (330).

A különböző intertextusok között is létrejön párbeszéd, amikor például Cervantes és Rivadeneira művei találkoznak a második rész XXIV. fejezetében, vagy amikor a szerző-narrátor felveti annak a lehetőségét, hogy valamelyik főszereplő esetleg olvashatta az általa beékelte valamely intertextust. Utaltam már arra, hogy Rivadeneira atya könyve szerepelt Don Quijote könyvtárában, de úgy tűnik, ugyanúgy ott volt Alonso de Ercilla y Zúñiga *La Araucana* című könyve, s a diegetikus világok ugyanilyen találkozására utal amikor a XVII. fejezetben Maritornes, az asztúriai szolgálólány, „bár nem olvasta Camões-t”, az ő szentenciái szerint cselekedett (100); vagy amikor a második rész XXIV. fejezetében Don Quijote nem emészt meg eléggé alaposan Pedro de Rivadeneira atya könyvét (218).

Összefoglalva, az Unamuno által megidézett művek és szereplők egy olyan *corpust*, mozaikképet hoznak létre, mely képet ad a spanyol (illetve ibér) kultúra örökségéről.⁵ Az intertextusok annyira bőségesek, és olyan erős a kulturális jelentőségük, hogy az idézeteken keresztül szinte megelevenedik a spanyol kultúra. Ezáltal az intertextualitás már önmagában is hordoz egy lényeges üzenetet: a szerző-narrátor arra törekszik, hogy bemutassa és felhívja az olvasó figyelmét a hispán kultúra gazdagságára.

⁵ Különösen jól illik ide Roland Barthes definíciója, mely szerint a szöveg „sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő”. Vö. Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1998, 53.

Párbeszéd és szövegköziség jelentőségéről

Intertextualitás és párbeszéd, a *Don Quijote és Sancho Panza élete* című mű kulcsfontosságú elemei. Ami a szövegköziséget illeti, ebben a műben a különböző beékelési eljárások (idézet, utalás, összefoglalás) és a hozzájuk kapcsolódó egyéb elemek (mint például a különböző diegetikus szintek összemosása) többszólamúságot hoznak létre, szint visznek a szövegbe. Az alkalmazott technikák egyrészt hozzájárulnak a mű gazdagságához, másrészt – technikai szempontból – egy rendkívül sajátos és koherens művet hoznak létre. Ezenkívül, az intertextuális felépítés és összekapcsolás úgy valósul meg, hogy közben teljes összhang alakul ki a szerkezet és a mű belső tartalma, célja, mondanivalója között, melynek elengedhetetlen feltétele a kommunikáció, a párbeszéd létrehozása szerző-narrátor és olvasó között.

Az implicit olvasóval és a szereplőkkel létrehozott párbeszéd az intertextusok szintjén is megjelenik. A mű tulajdonképpen egy szövegek közötti párbeszéd, melyben a különböző szövegek eltérő jellegüktől, valamint beékelésük különbözőségétől függetlenül kapcsolódnak egymáshoz. Az olvasó egy olyan különböző hangokból összeálló világban találja magát, mely állandóan változik, állandó mozgásban van, mégis egy egységet alkot, mely egységen belül minden azt az alapvető célt szolgálja, hogy az olvasó elfogadja és magáévá tegye az esszében kifejtett gondolatokat.

A szerző(-narrátor) gondolatai valójában viszonylag kevés helyet foglalnak el az állandó idézetek és a különböző szövegekre való utalások között. De a különböző irodalmi (és egyéb) szövegek újraírása nagyon is alkalmas arra, hogy hidat képezzen a szerző saját ideológiája és az idézett diskurzusok között. Más szerzők megállapításait összegyűjtve, egymás mellé téve (a megfelelő rendszer szerint), azaz pontosan az intertextualitáson keresztül, fejezi ki a szerző saját gondolatait. Don Quijote története csak az első szintet jelenti, ezenfelül megjelennek újabb szintek, melyekben a beékelődő intertextusok erkölcsi és filozófiai tartalommal gazdagítják az alaptörténetet, miközben utalnak az ibér kultúra gazdagságára is. Így jön létre a harmadik szint: a filozófiai tartalom. A filozófiai eszmefuttatások különböző szinteken valósulnak meg: a szerző-narrátor először „csupán” Don Quijote természetét és kalandjait magyarázza, innen azonban eljut saját korának értelmezéséhez, és a hagyomány fontosságának hangsúlyozásához. Unamuno megjegyzései nem lennének elég ékesszólóak az intertextualitás – a más szövegek adta gazdagság – nélkül. Az intertextualitás nemcsak illusztráció, hanem érvéltetés, gondolatainak alappillére, teoretikai alapja. A szerző az intertextualitás révén tudja kifejteni és leírni Spanyolország irodalmi és erkölcsi hagyományait, valamint saját ideológiáját és esztétikai nézeteit, s ezeket az első pillanattól kezdve párbeszédese módon próbálja az olvasónak átnyújtani.

Műhely

HAMMER ERIKA

„Ábel a rengetegből”

Tér-képek és topográfiai diskurzus Terézia Mora
Nap mint nap című regényében

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren
Hölderlin

Nirgendwohin? Ist das denn möglich? Ist man nicht immer irgendwohin unterwegs?
Kann höchstens sein, dass man nicht weiß, wo das Irgendwo ist. Nicht wahr?
Mora

I. Térkép mint kulturális háló – „topographical turn”

„Mintha a tér kifordult volna az időből”¹ – állapítja meg Mora regénye, utalva ezzel arra a tényre, hogy a Kant által tájékozódásunk alapkategóriáiként meghatározott koordináták viszonya megváltozott, az orientáció tehát nehézkessé, szinte lehetetlenné vált. Kant a teret aprioriként látja, és az észlelés, valamint az orientáció egyik sarokpontjának tekinti.² A Mora-regény meglátásom szerint nemcsak elkülöníti egymástól a két kanti kategóriát, hanem az idővel szemben egyértelműen a térre helyezi a hangsúlyt. Egybecseng ez Foucault tézisével, miszerint a 19. századdal szemben, melyet az idő és ezzel a történelem uralt, korunkban a tér válik a meghatározó tényezővé. Ez abból adódik, hogy az egyidejűség, az egymásmellettség, a szétszórtság idejében élünk, és a világot nem élőlényként képzeljük el, mely az időben fejlődik, hanem mint egy hálót, melynek szálai keresztezik egymást, pontokat kötnek össze.³ Ez a háló Terézia Mora regényében a térkép metaforájaként különböző összefüggésekben jelenik meg. Vizsgálódásaimban azt

¹ Terézia MORA, *Nap mint nap*, ford. Nádor Lília, Bp., Magvető, 2006, 451. A kötetből származó idézetek oldalszámát a továbbiakban a főszövegbeli idézet után adom meg zárójelben. Amennyiben ezt külön nem jelzem, a kiemelések is az eredetiből származnak.

² Immanuel KANT, *Von dem Raume*, in *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg DÜNNE, Stephan GÜNZEL, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 76–80.

³ Michel FOUCAULT, *Von anderen Räumen*, in *Raumtheorie... i. m.*, 317–328.

kívánom körüljárni, hogy mit jelentenek a *Nap mint napban* a tér metaforái,⁴ és ezen belül milyen szerepet játszanak a térképek mint az orientációt elősegítő rendszerek, de különös figyelmet fogok szentelni annak a kérdéskörnek is, hogy mit jelent a térkép mint kulturális háló, mint sematikus narratíva, amely fix pontokat jelöl ki, határokat húz és mindent egy állandó – (illetve állandónak vélt) – viszonyrendszerbe helyez. Ez az elhelyezés, a 'location' Homi Bhabha⁵ óta a posztkolonialista irodalomtudománynak is egyik központi problematikája, dolgozatomban ezért e kérdéskört is érinteni fogom.

Mint Sigrid Weigel arra rámutat, a tér, a topográfiai diskurzus karrierje tulajdonképpen a posztkolonialista irodalomtudomány elterjedésével hozható összefüggésbe.⁶ A tér meghatározó volta a kultúratudomány egyik új paradigmatis irányzatának az ún. „spatial turn”-nek (Bachmann-Medick) vagy a „topographical-turn”-nek (Weigel)⁷ is központi problematikája. Ez a megközelítés azonban Kanttal szemben inkább Simmelre támaszkodik, és a teret nem mint apriori létezőt fogja fel, hanem kulturális, szociális és diszkurzív konstrukciónak, ezek produktumának tartja.⁸ A térkép itt kiemelt jelentőséggel bíró eleme a kutatásoknak, és a „mapping” stratégiáinak szempontjából áll az érdeklődés fókuszában. A térkép ebben a megközelítésben a tudás egyik rendszerezési modelljeként jelenik meg,

⁴ A tér metaforái Amodeo szerint a migráns vagy interkulturális irodalomban nagy jelentőséggel bírnak. Vö. Immacolata AMODEO, *Die Heimat heißt Babylon? Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, München, Fink, 1996, 88.

⁵ Vö. Homi BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen, Staffenberg, 2000.

⁶ Vö. Sigrid WEIGEL, *Zum 'topographical-turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in *KulturPoetik, Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, 2006/2, 154–165.

⁷ Bachmann-Medick szerint a „topographical-turn” a „spatial-turn” egyik áramlata. Míg a spatial-turn a teret konstruáló praktikákra reflektál, addig a kultúratudomány egyik irányzatának tekintett topographical turn a tér reprezentációs formáira és a reprezentációs technikákra figyel. Vö. Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburg, Rowohlt, 2006, 284–328. Itt 299.

Ennek egyik eleme a köztes terek hangsúlyozása, illetve az, hogy az ún. kisebbségi kultúrák egy ellendiskurzust hoznak létre, mely a hagyományos nemzeti diskurzusokat kikezdi. A Weigel által hangsúlyozott „topographical turn” szoros összefüggésben áll azzal a töréssel, amelynek következtében a kulturális identitás nem kötődik már nemzeti területekhez. Ezzel egy bevett diskurzust kritizál, és megpróbálja a nemzeti területek, határok, identitások fogalomrendszerével szemben az „in-between” és a „displacement” kategóriáit előtérbe helyezni. Vö. Sigrid WEIGEL, *i. m.*, 154ff.

⁸ Vö. Jörg DÜNNE, *Einleitung*, in *Raumtheorie... i. m.*, 289ff., különösen 291, ahol Dünne kifejti, hogy Simmel az észlelés vizsgálatából, abból kiindulva, hogy a tér észlelése a történelem során változik, arra a következtetésre jut, hogy csak szociális rendszerek hoznak létre észlelhető térrendszereket. Ez a változás tekinthető Dünne szerint a spatial-turn egyik alap pillérének.

amelyben különös figyelem jut a „mental mapping” fogalmának, mely a szimbolikus és szubjektív módozatokat vizsgálja. Itt a térképek már nem nemzeti viszonyrendszerben gondolkodnak, hanem szimbolikus kódolásokat juttatnak kifejezésre.⁹

A térről alkotott kép tehát alapjaiban megváltozik, és az érdeklődés homlokterébe a tér kulturális szignifikációi kerülnek. Így például a monumentumok vagy a kultúra statikusságának, vagy épp performatív voltának kérdése,¹⁰ illetve az a tény, hogy a posztkolonialista olvasatokban egyfajta új lokalizálásnak, új topográfiaiak születésének lehetünk tanúi.¹¹ A statikus terekhez kötött nemzeti (irodalom)történeteket (és kánonokat) dinamikus terekhez kötött új narratívák váltják fel, melyekben az inter- vagy transzkulturális irodalom, amely eddig nem volt elhelyezhető, mivel a „nemzethez való oda nem tartozás” a fő ismérve,¹² szintén helyet kap. A historiografikus narratívákat egyfajta etnológia perspektíva váltja fel, ahol a „displacement” figurája válik megragadhatóvá a koordináták eltolódásában. Mindez a tér újrafelfedezését hozza magával,¹³ egy képrendszert, amelyben a tér azon metaforái válnak meghatározóvá, ahol a tér relációkban értelmezhető fogalomként van jelen. A tér vizsgálatának jelentősége abban artikulálódik, hogy társadalmilag determinált észlelési folyamatok hogyan hoznak létre térről alkotott felfogásokat.¹⁴ Olvasatomban ennek a metaforarendszernek bizonyos

⁹ Vö. BACHMANN-MEDICK, *i. m.*, 291, 299.

¹⁰ Ami a statikusság–mozgás dichotómiáját illeti, Aleida és Jan Assmann munkái nyomán itt újra Simmelre kell visszatérnünk. Simmel, illetve Assmann hatására vált ugyanis a mozgást hangsúlyozandó a víz a kultúratudomány egyik vezérmetaforájává. Simmel a kultúrát a hegyi patakhhoz hasonlítja, mely rombol és épít, állandó változásában minden statikust, így a maradandó határok létét is megkérdőjelezve. A folyékony halmazállapot az, ami elsősorban lehetővé teszi, hogy a víz metaforaként állhasson ebben a kontextusban. Aleida és Jan Assmann a szilárd és a folyékony állapotról írnak, példázataikban a folyékony, a cseppfolyóssá váló áll a megszilárdulóval szemben, és ebben a gondolatmintában a mozgó, változó a tartóssal, szilárddal, stabillal, de egyben a bizonytalannal is szembekeverül. Vö. Aleida ASSMANN, *Einleitung*, in *Kultur als Lebenswelt und Monument*, hrsg. von Aleida ASSMANN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 5–36.

Assmann a kulturális emlékezettel kapcsolatban is e metaforikán belül argumentál, amire fejtegetéseim során másutt még részletesebben kitérek.

¹¹ Ez természetesen elsősorban Bhabha, illetve Said szövegei nyomán vált meghatározóvá.

¹² Immacolata AMODEO, *i. m.*, 74. Müller-Richter szerint a topográfiaiakba jelentéshálók vannak beleírva, melyekben a tér logikája, migráció, mobilitásformák egyáltalán jelentést kaphatnak. Vö. Klaus MÜLLER-RICHTER, *Einleitung. Imaginäre Topographien. Migration und Verortung*, in *Imaginäre Topographien. Migration und Verortung*, hrsg. von Klaus MÜLLER-RICHTER, Ramona URITESCU-COMBARD, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, 11.

¹³ Doris BACHMANN-MEDICK, *Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in postkoloniale Landkarten*, in *Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle*, hrsg. von Hartmut BÖHME, Klaus SCHERPE, Hamburg, Rowohlt, 1996, 60–77, itt 70.

¹⁴ BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns*, *i. m.*, 292. Bachmann-Medick itt azt állapítja meg, hogy a tér igazából az 1980-as évek óta került az érdeklődés homlokterébe (vö. 286). Az idegen

elemei Mora regényének sarokpontjai, melyek a regény narratív struktúráját konstituálják, és egyben a figurák, elsősorban Abel karakterizálásában segítenek.

A regényben a tér reflexiójának egyik központi momentuma a térképek jelenléte, illetve a feltérképezés óhaja. A szöveg olvasatomban szignifikánsan geográfiai koncepcióra épül,¹⁵ ahol jelentős szerep jut a tereknek, helyeknek. A regényben a tér azonban nemcsak a kartografálásban¹⁶ van jelen, hanem az utazás, a vándorlás motívumában és a nagyváros képében egyaránt.

A térkép – mint konstruált jelrendszer – a kultúra képe, amely rácsot fektet a világra, ezáltal rendszerezve azt, mintegy a tájékozódást is megteremtve. Ha azonban a valóságra mindig ugyanazt a rácsot, hálót fektetjük, mindig ugyanazt látjuk. Nem is beszélve arról, hogy minden ilyen háló megakasztja a mozgást és annak mindennemű megnyilvánulását. Ez a hálórendszer a maga konkrét helyekhez való hozzárendelésével, statikus határaival és egyértelműségével egyben egyfajta esszencialista gondolkodást is implikál, esszencialista identitások lehetőségét prezentálja. A térképre való reflektálás a regényben ezt a modellt tárja elénk, és kérdőjelezi meg egyidejűleg, rámutatva arra, hogy a nemzetnek és a kultúrának ilyenfajta meghatározása problematikus egy olyan figura esetében, mint a regény főhőse, Abel Nema.¹⁷ A szövegben erről a fiatalemberről van szó, aki egy közelebbről meg nem nevezett balkáni városból, „S”-ből a háború és valójában ön maga elől is menekül, és Németországban, egy közelebbről meg nem nevezett városban, „B”-ben keres új egzisztenciát. Nema idegen, emigráns vagy menekült, akire tehát a „displacement” jellemző, személye helyhez nem köthető, hisz „*bely nélküli*” (15), ezért a térkép rendszerébe, egy adott kulturális jelrendszerbe nem helyezhető bele. Nema alakja tehát az idegenség, a másság problematikáját hozza felszínre. Az idegen alakja pedig a regény reflexiók szintjén azt a perspektivikus előnyt jelenti, amely nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy kultúrák magától értetődőségét megkérdőjelezze. A saját kultúra ui. reflektálatlanságában önmagát

kultúrával való találkozást az irodalom és a kultúratudomány a tér formációjába ülteti át, melyek következtében kulturális egymásraírodások hoznak létre gyakran bizarr oszcilláló mozgást. Vö. BACHMANN-MEDICK, *Texte zwischen den Kulturen*, i. m., 70, 60.

¹⁵ Brigitte Putti Mora elbeszéléskötetét, a *Különös anyagot* olvassa topografikusan elhelyezett szöveggként. Vö. Brigitte PUTTI, *Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora*, in Weimarer Beiträge, 1/2006, 82–104.

¹⁶ Brandstetter szerint az irodalom és a kartográfia két módusát jelenti a kulturális tudás megjelenítésének, melyek ugyan különböző, de összevethető formában követik a „tér poétikáját”. Vö. Gabrielle BRANDSTETTER, *Wege und Karten. Kartographie und Choreographie in Texten von Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Bruce Chatwin, 'Ungunstraum' und William Forsythe*, in *Lesbarkeit der Kultur: Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnologie*, hrsg. von Gerhard NEUMANN, Sigrid WEIGEL, München, Fink, 2000, 465–484, itt 465.

¹⁷ Fejtegetéseimben Nema személyére helyezem a hangsúlyt, de meg kell itt említeni, hogy a regényben rengeteg az emigráns, a menekült, a kultúrák között élő figura, akik esetében ezek a megállapítások szintén helytállóak.

teszi meg középpontnak és mértéknek, kirekesztve vagy a szélekre, a margóra űzve mindent, ami a kódolt értelmezési struktúrákkal, a meglévő regiszterekkel nem kompatibilis. A statikus, esszenciális felfogás hamisságára világít rá az, ha a mozgóra, az állandó áramlásra figyelünk, melyet itt a főszereplő (illetve számtalan mellékszereplő) állandó mozgása hivatott képileg megragadni. Dinamikus kölcsönhatások válnak szignifikánssá, melyeket a mozgás, a vándorlás reprezentál, és ezzel kultúrák határait relativizálja, de az egyén identitáskonceptióiban is centrális szerepet kap, hiszen annak kontúrait módosítja.¹⁸

Olvasatomban az észlelésről, a nyelv és a kultúra által kínált normatív rendszerekről van szó a vizsgált szövegben, amelyek megszokott látásmódunkat destruálják azáltal, hogy új szemüveget helyeznek a szemünkre.

II. Az idegenség alakzatai

Nema nevének jelentését, amely csak nekünk, magyar olvasóknak egyértelmű, a regény etimológiailag is levezeti, amennyiben kifejti: Abel, mint azt már neve is elárulja, „Nema, a néma, a szláv nemec rokona, mai szóval: a német, régebben: minden nem-szláv nyelvet beszélő, vagy más néven: a barbár”. (15) Kérdésfeltevés szempontjából az idézet két pontja bír különös relevanciával, mégpedig a látszólag organikus összefüggés a némaság és az idegenség között. Az elbeszélő itt a néma és a német szavak etimológiai egységét fejtegeti a szlávok szempontjából, akiknek a német, azaz a más nyelvhez és kultúrához tartozó, akit nem értenek, egyenlő az idegennel, a barbárral. Ez a látószög aztán megfordul, hisz Abel Nema, aki a volt Jugoszláviából származik, Németországba megy, és ott válik idegenné. A nyelv jelentéseinek változása, a barbárság hozzárendelése tehát – és ez a regény reflexiós szintjének egyik központi momentuma – a mindenkori definíció, azaz a határhúzás és helykijelölés függvénye. A tér és az orientáció kapcsán perspektívákról, hozzárendelésekről és azok labilitásáról van tehát szó.

Egy zárt közösség szempontjából, amely homogén csoportnak képzeletben, és kultúráként definiálja magát, a barbár a kívülálló, a másik, az idegen paradigmátikus megjelenése, hisz ő ezen a zárt közegen, illetve téren kívül¹⁹ foglal helyet. A kulturális hovatartozás lesz a mértéke annak, hogy hogyan közelítünk a másikhoz, milyen regisztereket alkalmazunk, röviden, ez lesz a világ rendezésének és rendszerezésének legfőbb sarokköve. A barbár fogalma a tradicionális világlátásban egy markáns határhúzást jelent, ami a teret két pólusra osztja, a kulturált és kulturálatlan, illetve a saját vagy ismert(nek vélt) és az idegen világára. A barbárság tehát a kulturális különállásnak, alapvető másságnak a megjelenése, mely csak ne-

¹⁸ A magyar recenzió is elsősorban kelet-európai identitásregénynek látta Mora szövegét.

¹⁹ Tanulmányomban a továbbiakban rávilágítok majd arra, hogy a modernitás kezdete óta a nagyváros lesz az a tér, ahol ezek a határhúzások relevanciájukat veszítik.

hezen vagy egyáltalán nem feloldható. A kulturális determináció ugyanis jelentős mértékben meghatározza világlátásunkat, mint egy sablon telepszik rá észlelésünkre, és jelöli ki a határokat, a centrálisat és marginálisat stb. A regényben felsejlő narratívák tulajdonképpen ilyen értelmezések, melyek a teret a nyelv médiumán keresztül már az észlelés pillanatában világgá, értelmezett, jelentésekkel ellátott közeggé alakítják. Ezek a világgá lett terek lesznek aztán a kulturális elkülönülések hatására a határhúzások terei, a kívülállás stigmái. Ezekre a határookra térek most vissza, amikor a fent idézett barbárság és némaság alapélményét és ezek összefüggéseit járom körül.

A barbár más nyelvet beszél, már csak ezért is ki van zárva az adott közegből.²⁰ Mivel kommunikációra nincs lehetőség, a külvilág próbálja meg őt érteni, magyarázni, és külsejéhez, viselkedéséhez jelentéseket hozzárendelni. Ez viszont mindig az értelmező perspektíváját jelenti, az ő fogalmaival történik. Az idegen ebben a mátrixban kap egy számára kívülről hozzárendelt helyet.²¹ Ebben az összefüggésben, a másik reprezentációjában válik fontossá a kultúratudomány szerepe, mely tekintetét arra irányítja, hogy szignifikációs praxisokat tárjon fel, melyekben a kultúra mint „önmagunk által szőtt jelentésszövet”²² jelenik meg. Vizsgálódásaim a következőkben arra koncentrálnak, hogy ez a kulturális szövet, ezen belül pedig különösen a tér (mint világ), milyen szerepet játszik Terézia Mora regényében. Bevezető gondolataimban kifejtem, hogy narratíváink, értve ezalatt a térről alkotott elképzeléseket is, kulturális megértési módok, praxisok, megrögzöttségek, melyek segítenek az észlelt és a megtapasztalt feldolgozásában,²³ hisz a valóság szociális konstrukciójának alapvető moduszát jelentik.²⁴ Az érdeklődés homlokerébe tehát fordítási²⁵ folyamatok kerülnek, melyek kulturális sémákra építve rendszereznek és jelrendszereken keresztül közölnek valamit. Ezen folyamatokban eminens szerephez jut természetesen a nyelv, mint az a médium, amelyen keresztül a fordítási folyamatok lehetővé vagy éppen lehetetlenné válnak.

Fontos ebben a kontextusban megemlíteni, hogy Ábel barbársága, mint azt az idézetben láttuk, szoros összefüggésben van, tulajdonképpen egyet jelent néma-

²⁰ Julia Kristeva szerint a barbár kifejezés az artikulálatlan és ezért érthetetlen nyelvből ered a „bla-bla, bara-bara” hangokból. Vö. Julia KRISTEVA, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 60.

²¹ Ez a kívülről jövő meghatározás centrális kérdésfeltevése az etnológiának, amit Geertz nyomán vett át és problematizál a kultúratudomány. A regény maga is újra és újra reflektálja, hogy megállapításokat bármiről csak kívülről, saját fogalomrendszerünkkel és kulturális meghatározottságunkkal tehetünk.

²² Doris BACHMANN-MEDICK, *Einleitung*, in UÖ, *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Tübingen, Basel, Francke, 2004, 15.

²³ Markus FAUSER, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, 87.

²⁴ *Uo.*, 90.

²⁵ Erre utal a regényben a tolmács motívuma, és az a tény, hogy a tolmács néma marad, egyben a fordítási folyamatok lehetetlenségét is elénk tárja.

ságával, hisz nyelv hiányában képtelen az identifikációra és ezáltal az integrációra is. A nyelv hiánya itt nem azt jelenti, hogy a figura nem beszél a fogadó ország nyelvét. Épp ellenkezőleg, Abel Nema megérkezése után rövid időn belül megtanul perfektül tíz nyelvet, úgy, hogy kiejtése is makulátlan. Ez különös jeleget ad neki, és hozzájárul ahhoz, hogy ne lehessen identifikálni, hiszen akcentus és dialektus nélkül, amely egy területhez való tartozását mutatná, azt reprezentálná, nem azonosítható be származása, mert „minden amit [Abel] mond, olyan, hogy is mondjam, *bely nélküli*, olyan tiszta, ahogyan még ember nem hallotta, semmi akcentus, semmi dialektus, semmi – úgy beszél, mint aki sehonnan se jött.” Abel „[é] bele a világba, de nem ebben a világban él. Ilyen egy alak.” (15)

Fejtegetéseim további horizontját Abel eredendő idegenségének feltárása jelöli ki. Ha erre a kérdésre választ akarunk keresni, Nema származását kell górcső alá vennünk. Már a hős apja is idegen, „külföldről jött árva” (28), „[f]élmagyar, a másik fél bizonytalan”, „ereiben a *térség minden kisebbségének vére csörgedezik*”. (73) Az apa, ezt a regény egyértelműen megállapítja, „jövövény, cigány, hangutánzóművész és kalandor” (73), tehát nomád személyiség. Az idegenség itt többszörösen is kódolt, hiszen már az apa származása is bizonytalan, nem egyértelmű, már neki sincs története, nem tartozik sehova, tehát származása helyhez nem köthető, s gyökerek hiányában nem is vezethető le. A főszereplő apja tehát a bizonytalanból, identifikálhatatlanságból jön, és oda is megy tovább, mikor családját elhagyva az ismeretlenbe távozik, és már nem kerül többé elő, nyoma vész. A nyom már maga a statikust, a konkrét helyet jelentené, ami sem az apánál, sem a fiúnál nem lelhető fel, hisz Abel is elhagyja eredeti hazáját (ami aztán a térképről is eltűnik). Abel származása tehát szintén nem egyértelmű, nem kategorizálható, hiszen nem mutathatunk rá a térképen egy meghatározott pontra, ami eredetként funkcionálhatna. A „származás kauzalitását”²⁶ Walter Müller-Funk szorosan az identitáshoz, az orientációhoz és a betagozódáshoz köti. Ez a történet egyben az identitás narratívája. A kulturális önazonosság tudata, illetve a kulturális renden kívüli való lét artikulálódik tehát a fent idézett passzusokban. A származás mint indulás tradicionálisan mindig valamilyen helyhez kötődik, és feltétele egy koherens történetnek, ami az egyén élettörténete. A regény fő alakját azonban nyelvek és identitások közötti mozgásformák, választások, s ily módon történetnélküliség jellemzik. A történet hiányára az apa árvasága, állandó mozgása, de természetesen az emigráns lét is utal, ami a tradíciót és a kontinuitást egyaránt megkérdőjelezi.

Ezenkívül nemcsak az a tény jelentős, hogy az apa idegen nyelven beszél, hanem az is, hogy nomád létéből kifolyólag, kötődések hiányában kívül áll a kultúrán, és állandóan úton van. Nyaranta égészínkéé autójával száguld „*keresztül-kasul*,

²⁶ Walter MÜLLER-FUNK, *Wohin denn heim? Zur Logik und Bedeutung von Herkunftsphantasien*, in *Wespennest. Herkunft, Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*, Nr. 141, 2005, 77–84, itt 80.

már ameddig lebetett”. (28) Ezen túl az is hangsúlyozza idegenségét, hogy, mint egy barbár, úgy utazik „keresztül-kasul az országon, meg az összes szóba jöhető szomszédos országban”. (29) Nem áll meg templomoknál, emlékműveknél, látványlónál, falumúzeumoknál, nem érdekli a „kulturális örökség” (28), amit az anya viszont szívesen megnézne, mert ő „nagy súlyt fektetett a kultúrára a barbarizmus ellen”.²⁷ (187) Két jelentős momentumra kell itt felfigyelnünk: egyrészt a származás, az eredet kérdésére, másrészt pedig a kulturális örökség továbbadására, átörökítésére, melyeknek tradíció és kontinuitás a sarokkövei, és melyek a szocializációval állnak szoros kapcsolatban. Mivel az apa származása zavaros, Abel életében sem alakulhat ki linearitás, kontinuitás és kauzalitás. Nem állapítható meg, nem jelölhető ki ugyanis család, haza, eredet, azaz egy kezdőpont. A család-történet kontinuitásokra épülő átörökítését töresek jellemzik, melyek következtében nem jöhet létre összefüggő narratíva. Az eredetnélküliség már önmagában is idegenséget, valami furcsaságot, félelmetességet jelent,²⁸ amit aztán Abel tíz nyelvű némasága csak felerősít.

A konstrukció, ami a „származás kauzalitásában”²⁹ artikulálódik, az orientáció, a beillesztés és beilleszkedés feltétele. Abel ezért mindennemű kiindulási és orientációs pont és gyökerek hiányában a föld felett lebeg, „lóg” és „himbálózik”.³⁰ (10) Ez a lebegés annak következménye, hogy Abel lába alatt nincs biztos talaj, ami valamilyen statikusságot jelenthetne. Szülővárosa, a hármashatár közelében épült város mocsárra épült (28), így nincs biztos alapja. Lakói pedig, jóllehet „tősgyökeres parasztok” (28) voltak, mára tanárok, bírók, óráskok lettek, és viselkedésük már ezért sem felel meg a „*polgári lét*” (28) kívánalmainak. Ők tehát, bár „otthon” maradtak, mégis a „displacement” áldozatai lettek. Ez az epizód is jelzi, hogy tősgyökeres állapotok tulajdonképpen nincsenek, akkor sem, ha nem az emigráció lesz az ember útja. Valamilyen formában tehát mindenkire a lineáris kauzalitás hiánya, egyfajta köztes állapot, a lebegés jellemző.

²⁷ A faluházak stb. az emlékezet maradandó helyei, melyekben egy narratíva alapján a közösség a történelmét inszcenirozza, hiszen újrendezi azt. Ezeknek a helyeknek a jelentőségét a regény legtöbb figurája eliminálja, hiszen a nomadikus lét nem ismeri a kultúra ilyen nemű manifestációját.

²⁸ MÜLLER-FUNK, *i. m.*, 77. Mint azt Müller-Funk megmutatja, létezik az emberek tudatában az „önmagáért beszélő” származás, ami azt jelenti, hogy a származásból vezetjük le, hogy ki kicsoda. Aki tehát eredet nélküli, ahhoz valamifajta idegenség, különlegesség tapad.

²⁹ *Uo.*

³⁰ Érdekes itt megemlíteni, hogy az idegenség egyik ismérvének Julia Kristeva is azt tekinti, hogy az ember elveszítette a talajt a lába alól. Ez pedig azt vonja maga után, hogy az ilyen ember teljesen másképp viselkedik, mint az, aki azt hiszi, hogy ő a biztos talajon áll. Vö. KRISTEVA, *i. m.*, 27.

Abel a regény elején nemcsak hogy a senkiföldjén lebeg, de fejjel lefelé lóg egy játszótéri póznán, amikor három nő rátalál. Másutt utalok arra, hogy ez a kép a látószög, tehát az észlelés lehetőségeinek változására is reflektál.

Abel apja, mint láttuk, nem a kulturális tradíciót, hanem azt örökíti át, hogy az állandó mozgás, a cél nélküli utazás az érték, ami szintén hozzájárulhat ahhoz, hogy a fiú barbár marad (14), aki kívül áll a kulturális rendben. (61) Ha felelevenítjük, hogy a kultúra mint szociális rend „kommunikatív szimbólumvilágokat teremt, melyek közösségeknek és az egyének is duratív stabilitást jelentenek”,³¹ könnyen belátható, hogy Abel Nema esetében lehetetlen ennek létrejötte. Kultúra mint „közösséget képző rendezési mechanizmus” ugyanis „térbeli állandósághoz” és „időbeli folytonossághoz” kötött, melynek ellenpólusai a káosz, az eredetnélküliség, az idegenség és ezzel együtt egyfajta zabolálatlan vadócság.³² Térbeli és időbeli leszámaztatás hiányában az említett figurák esetében a centrum helyén úr, hézag, egy térköz van.

A statikus narratíva térbeli megfelelőiként az identitások kialakításának konkrét helyei is megjelennek a regényben faluházak, templomok, műemlékek formájában. Ezek mind a kulturális örökség, az emlékezés és a közösségi narratíva létrehozásának terei, és egyben a történelemszemlélet és egység reprezentációi. A kultúra és történelem egyfajta látásmódját inszenírozzák, örökítik meg, mint nyomot, mint lezárt egységet. Itt térhetünk vissza Aleida Assmannak az emlékezéssel, a monumentumokkal kapcsolatos megállapításaihoz, illetve ezzel szembeállítva a folyékonyság és a víz metaforájának jelentőségéhez. Erre reflektál ugyanis Assmann, amikor arra utal, hogy az élet folyása, az életvilág különböző hatásokra fixálódik, megáll, tartóssá, állandóvá, azaz monumentummá válik. Ez a folyamat a kultúra konstrukcióját próbálja képileg megragadni, azt a dinamikus értelemteremtési folyamatot, mely minden kultúra sajátja. A monumentum itt azt az állapotot reprezentálja, amikor az életvilág folyama, azaz elképzelések, jelrendszerek, gondolkodásformák kikristályosodnak, megmerevednek, tartóssá válnak. A monumentum a megállapodottság maga, ami bár, mint látjuk, mozgás végeredménye, mégis azt implikálja, hogy a valóság rendje állandó, esszencialista, ontologikus struktúra.³³ A folyamat következményeként kialakul a stabilitás egyfajta naív érzése – aminek megtestesítője a monumentum –, és mely egy magától értetődő valóság képét vetíti szemünk elé, melyben mindennek megvan a megkérdőjelezhetetlen helye. Amennyiben azonban a kultúrát folyamatos mozgásként karakterizáljuk, e mi-voltában próbáljuk megragadni, akkor feloldjuk a stabilitást és az ehhez társuló, ezzel kéz a kézben megjelenő biztonságérzetet. A kognitív biztonság, ez az alap, amin a mindennapok nyugszanak, reng, amikor monumentumok, mint normatívvá vált értékrendek, mint kulturális standard az idegennel való konfrontáció-

³¹ Hartmut BÖHME, *Kulturwissenschaft*, www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/kuwilex.html, 3, (15. 5. 2007.).

³² *Uo.*, 3f. Megemlíthetjük itt a regényből Kingania anarchiáját is, tehát Kinga birodalmát, aki a nonkonform létet hirdeti, és ezáltal negálja, hatályon kívül helyezi a hagyományos kulturális kódokat.

³³ ASSMANN, *i. m.*, 5–36.

ban nem az egyetlen lehetséges értelmezési modellként jelenik meg.³⁴ Az idegen, a vele való konfrontáció azt a naiv bizalomelőleget bomlasztja, amellyel ismert, megszokott kulturális narratíváink, tradícióink rendelkeznek.³⁵ Mora erre a vélt stabilitásból eredő biztonságra reflektál, melyen a mindennapok nyugszanak, amennyiben rámutat, hogy nap mint nap az idegennel, a kontingenciával állnak szemben a regény alakjai, és arra kell rájónniük, hogy semminek nincs meg a biztos helye, mindennek hiányzik az alapja, ami pedig labilissá teszi a rendszert. Abel Nema, akit a simmeli kategóriákkal „potenciális vándor”-ként ragadhatunk meg, olyan, aki a jövés-menés oldottságát nem tudja átlépni, és ezért a statikus-ság és a maradandó helyett más kategóriák válnak fő profiljává.³⁶

III. Feltérképezés: a rengeteg átvilágítása

Az így keletkezett térköz, a rés, egyfajta eredendő idegenség, a barbár mellett a pogány fogalmában is megjelenik a szövegben. A regény egyik nőfigurája, Kinga „egy tömött éjszakai vonaton” (159) megkereszteli Abelt, aki a pálinkával történt kereszttségben az „Ábel a rengetegből”³⁷ (159) nevet kapja. Ez a név – mint minden név – bár identifikálni próbál, újra felismerhetővé és megnevezhetővé tenni, azaz beazonosítani, mégis ismételten arra utal, hogy Abel a kulturálatlan vadonból, a mély erdőből, a nem feltérképezett bozótos sűrűjéből, a rengetegből jön,³⁸ tulajdonképpen oda tartozik, tehát kívülálló. A „rengeteg” fogalma az átláthatat-

³⁴ Georg SIMMEL, *Soziologie. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung*, in *Gesamtausgabe*, XI, hrsg. von Otto RAMMSTEDT, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 766.

³⁵ SIMMEL, *i. m.*, 778.

³⁶ Simmel idegenről alkotott definíciójában fő tulajdonságnak a mozgást tartja, az idegen az, „aki sehova nem tartozik”, mondja. Jellemzője modern metaforikával élve a nomadikus lét. Ez a habitus szemben áll a sajátot, a megszokottat preferáló attitűd statikusságával. Ez az, ami Simmel szerint irritációt okoz, hiszen az idegennel való konfrontáció „saját kulturális helyünkről, normatív értékrendszerünkről is felvilágosít, de egyben elősegíti azt is, hogy elgondolkodjunk saját közegünkről”. Simmel egyben arra is utal, hogy az idegenben tulajdonképpen az a provokatív, hogy megrázza azt a „naiv bizalomelőleget”, mellyel a saját kulturális tradíciók rendelkeznek. Vö. *uo.*, 768.

Egybecsengenek ezzel Julia Kristeva gondolatai is, aki szintén arról beszél, hogy az idegen relativizáló tényező, mert értékrendje más, más rendszerekben, sémákban gondolkodik. Vö. KRISTEVA, *i. m.*, 16.

³⁷ A magyar fordítás ebben az esetben a főhős nevét Ábelnek, tehát a magyar írásmóddal írja. Itt jegyzem meg, hogy természetesen számtalan áthallás van a regényben Tamási Áron *Ábel a rengetegben* című szövegével, de nem célom az intertextuális hálórendszer feltárása ebben a dolgozatban, ez újabb elemzések témája lehet.

³⁸ Az eredeti szövegen erre rímel a Transzilvánia, amit a regény a Balkán mellett Abel egyik eredetének ad meg, ez viszont a magyar fordításban Kárpátiaként jelenik meg, ami már nem feltétlenül kötődik az erdő képéhez.

lan, áthághatatlan, az identifikálatlan és identifikálhatatlan képe is egyben, ami a regény egyik alapkérdéséhez vezet vissza. Abel identifikációja tehát az identifikálhatatlanba torkollik, azzal válik eggyé. Elhelyezés és topográfia lesznek következőképpen a továbbiakban a fő kérdések, hiszen a haza, az eredet, a származás garanciája jelenti a térbeli hozzárendelést, és ez válik döntővé, ha egy közösségbe integrálódik valaki, vagy kizáródik onnan. Abel Nema pedig úgy eredeti, mint választott lakóhelyén tulajdonképpen idegen, hisz származása, nyelve kizárja őt a többségi kultúrából. A hangsúlyt itt azonban nem a nemzeti narratívára kívánom helyezni, a térbeli hozzárendelést, tér-képek készítését sokkal inkább a megértés és identifikálás szempontrendszerén belül járom körül.

A kartografálás Abel esetében, mint azt fenn láttuk, abban az összefüggésben jelenik meg, hogy lehetetlenné válik vele kapcsolatban egy kezdőpont kijelölése, valamilyen viszonyítási pont kialakítása, mert hely nélküli, sehonnan sem jön. Abel keresztsége is a mozgó vonaton történik, melynek helye meghatározhatatlan. A hely ezen felül azért sem állapítható meg, mert az ablakok nem átlátszóak, „az ember azt se látja, hol van, valahol vak ablaküvegek, mintha feketére festették volna őket”. (160) Minden egy-egy vakfolt. Semmilyen kapcsolat nincs a külvilággal, amely valamiféle viszonyítási pontot jelentene. Julia Kristevával is argumentálva megállapíthatjuk tehát, hogy az idegen semmilyen helyhez nem tartozik, számára az emlékezés is csak jelen, gyökerei sincsenek. Az idegen tere a mozgó vonat, a minden megállást kizáró tranzit.³⁹ Nem tűzhető ki tehát a keresztelésnél sem egy kezdőpont, amely valamely tér-kép készítésének első momentuma lehetne. Ez a helynélküliség, az, hogy Abel nem köthető térhez, melynek egyes elemei, pontjai identifikálhatóak lennének, a már említett lebegésben is kifejezésre jut. Illetve az a hely, ahova köthető, az a kívülállás, a „displacement”, ami a „rengeteg” metaforájában artikulálódik. A rengeteg identifikálatlan összevisszasága pedig, és ez fejtegetéseim fókuszpontja, szöges ellentéte a térképnek. A térkép épp a rengetegen való áttörést, annak felszámolását, sarokpontok kitérését, határok húzását, egyfajta rend kialakítását jelenti, amennyiben a káoszt és az ismeretlent számolja fel, és egy rendszerbe ülteti át. Hozzárendelések, elhelyezések, határok, rend mind-mind az identifikáció irányába mutatnak, de Abel feltérképezésének vágya arra világít rá, hogy esetében lehetetlen egy ilyenfajta rendszerezés.

A meglévő megértési mechanizmusok, melyek minden kultúra sajátjai, Nema esetében nem működnek, hiszen ő a környezete számára mindvégig rejtély marad, a regényben a „fekete ember” titulust kapja, aki nem átlátható és feltárható, mígnem megpróbálják Abel agyát, mint egy ismeretlen területet feltérképezni (362), azaz átvilágítani. Ez azonban sikertelen marad, mert Abelt nem sikerül feltárni, róla egyetlen tér-képet készíteni. Ha agyának vonalait vagy a röntgen által feltárt belsejét láthatóvá is tudják tenni, ezzel még semmit sem tudnak meg Nema személyéről.

³⁹ Vö. KRISTEVA, *i. m.*, 17.

A tény, hogy az elbeszélő a szöveghellyel a térképre utal, a felvilágosodás nyomán kialakult feltérképezést, az ész – a szövegben ezenfelül a technika – és egyben a nyelv hatalmát idézi elénk. A térkép, bár kétségtelenül segíti az orientációt, voltaképpen úgy működik, mint a fogalmi gondolkodás, hiszen maradandó, fix határokat húz, statikus helyeket jelöl ki, amikor egyfajta rendet teremt a térben. Meglévő regiszterekből, egyezményes jelek és adott struktúrák segítségével ismétli ugyanazt. A feltérképezésnél a teret próbálja hatalmába keríteni az ember, a tér válik a határok kijelölésével átláthatóvá. De ez zajlik akkor is, amikor az ember a dolgokat elnevezi, és ezzel azok határait is kijelöli. A határhúzások minduntalan azt implicálják, hogy az embernek bepillantása és rátekintése van a dolgok folyására. A határok mindig a komplexitást redukálják, és ellenpólust próbálnak állítani az esetlegességnek, aminek megtestesülése a kontúrok elmosása és a mozgás. A feltérképezhetetlenség egyik oka, hogy a figura nem statikus, hanem állandó mozgásban van, és ezáltal nem megfogható és nem körvonalazható. A mozgás a statikussággal, állandósággal szemben az átmenetit, a tranzitorikusát hangsúlyozza, mely szemben áll azzal, hogy az ember konkrét helyekhez kötődik és köthető, amit például a gyökér, gyökeret eresztenei, tősgyökeres és hasonló metaforák implicálnak. A fekete⁴⁰ kabátba burkolózó „fekete ember”, aki átláthatatlan, tulajdonképpen – Kant szerint – azt a „sötét teret” jelenti, amit a kartografáló értelem nem tud áttörni.⁴¹ Ez az ember egy térközt, egy sötét teret jelent a térképen, a feltérképezés pedig, amire Abel környezete törekszik, a térképen lévő vakfolt kitöltése. Ez a folt egy olyan terület, melyet még nem fedezett fel, nem derített fel és nem írt le senki. A térkép készítése tehát referenciákat generál, s ezzel az ábrázolás, a fordítás lehetőségeit is reflektálja.⁴² A térkép létrehozása egyben a rés, az űr betöltése, ami az empíria és a konstrukció együttesét jelenti, ami azonban biztos tudás hiányában egyre inkább a konstrukciót erősíti. A térközök és repedések kitöltése történetek konstruálásával történik, anekdoták elmesélésével, melyek ugyan lefedik a hézagot, de biztos hozzárendelést és elhelyezést nem jelentenek.⁴³

A feltérképezés ily módon a nyelv hatalmát is implicálja, a kimondhatóság, ábrázolhatóság lehetőségét. Abból a hitből táplálkozik mindez, hogy a fogalmi gon-

⁴⁰ A fekete szín a *Különös anyagban* is hasonló összefüggésekben jelenik meg, mint az átláthatatlan, kiismerhetetlen és ezáltal megismerhetetlen képe. Vö. Terézia MORA, *Különös anyag*, Bp., Magvető.

⁴¹ Vö. Sigrig WEIGEL, *i. m.*, 164.

⁴² Vö. Gabriele BRANDSTETTER, *i. m.*, 466f.

⁴³ Brandstetter Goethét idézi, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyílt zónákat, melyek a még fel nem fedezett helyét jelölik, reflexiókkal, elbeszélésekkel, anekdotákkal, irodalmi epizódokkal kell kitölteni. *Uo.*, 465f.

dolgozás mint egy éles kés⁴⁴ át tudja vágni a rengeteg sűrű bozótját. Abel esetében azonban a nyelv valami egészen mást jelent.

Hamar kiderül a regényben, hogy a nyelv valóban fontos szerepet játszik a figura életében, akinek, mint minden emigránsnak „papírokra és nyelvre van szüksége”. „Az utóbbi problémát úgy oldotta meg, hogy tökéletes lett, ráadásul mindjárt tízszeresen.” (14) Abel tíz év alatt megtanul tíz nyelvet, komparatív nyelvészetből doktorál, és környezete a „tíznyelvű ember” (407) titulust aggatja rá. Fiatal kora óta, ami egy balesethez kötődik, Nema számára a „tudás egyetlen tárgya[...]: a nyelv”. (89) „Abel korábban földrajztanár akart lenni, [...] mostanra szájúregének belseje maradt az egyetlen föld, amelynek rajzolatát betéve tudja. Ajkak, fogak, szájúreg, szájpaddás, palatum, velum, nyelv, nyelvcsúcs, nyelvhát, nyelvgyök, garat.” (117) Felbukkan itt is a földrajz és a táj rajzolata, mint a térképek szignifikáns momentumai. Abel számára viszont mindez csak másodlagos, hisz őt csak egyetlen tér érdekli, a szájúreg,⁴⁵ a hangok képzésének perfekcionizmusa. Oldalakon keresztül mutatja be a regény Abel nyelvtanulási mechanizmusát (117ff), hogy Nema a nyelvet mint matematikai konstrukciót fogja fel, és hogyan törekszik a tökéletességre az egyetem Idegen Nyelvek Filológiai Intézetében (119), pontosabban annak nyelvi laborjában, azaz nem élő közegben. A dolog pikantériája azonban az, hogy Abel a tíz nyelv ellenére is néma marad, „mindent értett, és nem tudott mondani semmit” (119). Abel némaságának oka, annak, hogy nem tud közölni magáról semmit, hogy nem tud feltárulkozni, az, hogy számára a nyelv csak a szájúregben létezik, csak hangokból áll, melyeknek semmi kötődése nincs valami azon kívül álló ponthoz. A térkép metaforikáján belül maradván ez azt jelenti, hogy nincsenek fix helyek, nincsenek hozzárendelések, azaz jelentések sincsenek. A nyelv sem alkalmas térképek készítésére, a nyelv csak lehelet, mint Abel maga. A regény főalakja tehát nem képes a nyelv hagyományos értelmezésére, emberek között hallgatag, szinte néma. Ha igazat adunk Kristevának, aki szerint az idegen soha nem önmaga, mert ő maga, az „én” mindig máshol van, akkor ezzel talán karakterizálhatjuk Nema helyzetét is, aki bár mindig csinál valamit, de mintha nem is ő csinálná, olyan, akinek „én”-je mintha nem is létezne. Ezen felül Julia Kristeva szerint a poliglott emberre a némaság jellemző, mert mindig a nyelvek között van csak helye, ezért egyetlen eleme csak a hallgatás lehet.⁴⁶ Abelnek nincs története, és bár tíz nyelvet beszélő fordító és tolmács, életét nem tudja semmilyen nyelvre átültetni. Amennyiben fordításon azt értjük, hogy az ember hogyan dolgozza fel és közli tapasztalatait,⁴⁷ a nyelv kérdésénél, annak me-

⁴⁴ Jürgen SCHLAEGER, *Das Ich als beschriebenes Blatt. Selbstverschriftlichung und Erinnerungsrbeit*, in *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik Bd. 15, hrsg. von Anselm HAVERKAMP, Renate LACHMANN, München, Fink, 315–334.

⁴⁵ A szájúreg jelentése a németben Mundraum (tehát szájter), így itt sokkal szembeötlőbb a párhuzam a tér kérdéskörével.

⁴⁶ Vö. KRISTEVA, *i. m.*, 18, illetve 24. Julia Kristeva itt a továbbiakban az idegennel kapcsolatban egyfajta súlytalanságról beszél, ami talán Abel lebegésével kompatibilis állapotként fogható fel.

⁴⁷ BACHMANN-MEDICK, *Kultur als Text*, 23.

dialitásánál kötünk ki. A nyelv és a narráció mindjárt értelmezi is a nem nyelvi tapasztalatokat, és összefüggéseket állít fel nem-nyelvi és nyelvi között, amennyiben jelentéseket rendel hozzá. A térképkészítés, más szóval a nyelv használata azonban mindig birtoklást is jelent, ami Abel szerint lehetetlen, mert a világ és a nyelv között nincs kapcsolat.

A térképkészítés, erre fent már utaltam, párhuzamba állítható azzal, hogy a nyelven keresztül kerítünk hatalomba valamit, identifikálunk, kijelölünk, hozzárendelünk stb. A térkép, ami egy egyezményeken alapuló jelrendszer, valójában a nyelv működését is elénk tárja. Roland Stockhammer mutat rá arra, hogy a térképekre való reflektálás az irodalmon belül tulajdonképpen egyfajta elgondolkodás arról, hogyan működik a saját médium.⁴⁸ A térkép is egy jelrendszer, mely a figyelmet a jelek sajátosságaira, a nyelvi jelek mibenlétére is ráirányítja. Az egzakt lokalizáció, ami a térképeken történik, arra szolgál, hogy újra felismerhető és megtalálható legyen a hely, a lokalizáció tehát valamiféle tartós identitást kölcsönöz a kijelölt helynek. Az ismert határok ezt a felismerhetőséget segítik elő. Ez történik tulajdonképpen a nyelven belül is. De ez a párhuzam arra is ráirányítja a figyelmet, hogy ez az identifikáció csábító, hiszen azt implikálja, hogy a valóság és a leképezés megfeleltethetők egymásnak.⁴⁹ Ez a reflexiós momentum egyben szembenéz a látható és a kimondható kérdéskörével, a leképezés lehetetlenségével is. Az írás médiumán belül pedig a deixisre utalva vizsgálja azokat a lehetőségeket, amelyeket a mutató aktusai a szövegen belül jelenthetnek.⁵⁰

A figurát jellemző oszcilláló mozgás tehát a fogalmi gondolkodás és annak elhatárolásai ellen egyaránt irányul, és egyben felfogható a kulturális hozzárendelések elmosásaként is, hiszen azoknak tulajdonképpen az a fő célja, hogy időtálló, kiszámítható gondolkodási kategóriákat teremtsenek és reprezentáljanak. Ennek számos formája a regényben az „és-vagy”, az „ismeretlen faktorok”, az „x vagy y”, az „igen és nem”, a „vagy-vagy” alakjában van jelen, vagy relativizáló szavakkal, mint „tulajdonképpen”, „valamilyennek mondott” vagy „tartott” formájában jut kifejezésre, de ide sorolhatjuk a sok „vagy”-gyal végződő mondatot is, melyek mind a kijelentések nyitottságára, labilitására helyezik a hangsúlyt. A struktúra stabilizálásának mechanizmusai pedig definiálnak és fixálnak, megakadályozva ezzel a keveredést és az átalakítást. Így járulnak hozzá egy kategorikus rend kialakulásához. Látjuk tehát, hogy az ismert regiszterek kalkulálhatósága szemben áll a mozgásból eredő meghatározhatatlansággal, kiszámíthatatlansággal, és így a kontingenciával. A nyelv és a kulturális sémák ezt próbálják redukálni, ezzel azt implikálva, mintha minden ismert, átlátható és kiszámítható, sőt mi több, egyáltalán kimondható, leírható lenne. Amennyiben azonban a mozgó elem, a semmihez nem köthető levegőszerű állapot válik szignifikánssá, a megszokott és a bizton-

⁴⁸ Vö. Roland STOCKHAMMER, „An dieser Stelle.” *Kartographie und die Literatur der Moderne*, in *Poetica*, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 2001, 273–306, itt 275.

⁴⁹ Vö. *uo.*, 280.

⁵⁰ Vö. *uo.*, 299.

ság érzetét nyújtó kategóriák destruálódnak, likvidációjuk az alkotóelemekből mindenkor új konstellációk létrehozását teszi lehetővé.

Abel kicsúszik környezetéből, mikor az az itt-és-most-ban kívánja őt elhelyezni. Szinte levegővé, megfoghatatlanná válik. Erre keresztnéve, az Abel utal, ami lehetetlent jelent.⁵¹ Abel tulajdonképpen megragadhatatlan, mint a levegő, vagy mint egy madár, amihez a regény első soraiban hasonlítják. (10) Semmi kézzelfoghatóval nem rendelkezik, amikor identitását kellene igazolnia, hisz papírjait állandóan elveszti. Az anekdoták, a kis fragmentumdarabkák (129), melyeket környezetében konstruál és mesél róla, hogy a térközt megszüntesse, ennek a szublimálásnak a megjelenítői egyben, hiszen szóbeli formaként a kimondással együtt megsemmisülnek. Nem marad utánuk semmi, csupán a térköz, azaz újabb történetek konstruálása. Abel a kis poénos történetek „*kimeríthetetlen forrás[a]*” (129), de ezek közt nincs összefüggés, és igazságtartalmuk is kétséges.⁵² Fontos itt kitérnünk a „kimeríthetetlen forrás” azon implikációjára, ami egy végtelen folyamatra utal, és ezzel a fixálás helyett a performativitásra helyezi a hangsúlyt.

Abel eredendő idegensége értelmezési mechanizmusokat aktivál és folyamatokat generál, amelyek azonban mindig tévútra vezetnek. Tíz év után is, Kant kérdéseire emlékeztető mondatokkal, melyek a megismerés lehetőségét járják körül, azt a kérdést teszi fel magának Abel környezetében: „Mit tudunk róla? [...] Mit sejtünk? Mit lehet látni?” (324), de csakhamar konstatálják, hogy minden „nézőszög kérdése, abból pedig van számtalan”. (325) Abel feltérképezésénél mégis végtelen sok opciót végigjárnak (370f), „gigantikus férj-puzzle” lesz, akihez „darabonként közelítenek a peremről, edződik a megfigyelőképesség és a kitartás, egyszóval: kínlódás, de nem lehet abbahagyni, még nem, még ha az eredmény előre látható és, valljuk be, többnyire lesújtó is: egy kétdimenziós, repedésekkel teli kép”. „Akármit tudok is meg, a történet egy része mindig a sarkon túl rejtőzik” – mondja a feleség, Mercedes (360f). Abel mindig csak feltételezésekkel és egzaktnak (362), kérdőjelekkel ragadható meg. Semmi nincs a helyén, nem is lokalizálható, a puzzle darabjai hiányosak, mindig maradnak betömetlen foltok a gigantikus képen, amely így soha nem válhat lezárt egységgé és egésszé.

⁵¹ Ez a magyar fordításból nem derül ki. Abel héber szó, jelentése lehetet, amit az eredeti szöveg expliciten ki is mond: er „ist doch nur so ein *Hauch*”. (106) A magyar fordítás „mindjárt elfújja a szél” alakzata a névvel való egybecsengést nem tárja fel.

⁵² A kutatás az anekdotával kapcsolatban rámutat arra, hogy ez a forma szoros összefüggésben áll a historiográfiával és a biográfiával, tehát egyáltalán nem véletlen és meglepő, hogy a regény erre a formára reflektál, hiszen a történelem és főként élettörténetek konstrukciója áll a szöveg fókuszában. Az anekdota mint beszélt nyelvi forma, egyben a jövőre is nyitott, és számos értelmezést tesz lehetővé. Fontos itt azonban az az összefüggés, hogy az anekdota a történelemmel való szembenézés egyik narratív modellje, amely azonban a lehetőségre, a bizonyossággal szemben a lehetségesre helyezi a hangsúlyt. Vö. Jürgen HEIN, *Die Anekdote*, in OTTO KNÖRRICH, *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Metzler, 1991, 14–20, különösen 16ff.

A hallgatás miatt Abel környezetére hárul tehát a feladat, hogy modellek segítségével kibogozza a rejtélyt. Ez a procedúra folyamatosan nehézségekbe ütközik, és végül polifóniába torkollik a bahtyini sokszólamúság értelmében, ahol egyik hang sem tud meghatározóvá, mérvadóvá válni. Abel feltárása opciók oszcillálását jelenti elsősorban. Hierarchikus vezérhang hiányában térbeli egymásmelletti-séggel állunk szemben, amire a puzzle-metaphora is utal, feltételes kijelentésekkel, amelyekről soha nem mondható ki biztonsággal, hogy kapcsolatban állnak-e a valósággal. Amikor Nemát környezete megpróbálja megérteni, tulajdonképpen egy végtelen performatív áramlásba keveredik bele, mely maga az értelmezés folyama. Abel alakja nem megrajzolható, kontúrjai nem válnak láthatóvá, őt továbbra is a fekete kabát takarja.

Abel profilja nem tud kikristályosodni, folyamatosan elmosódik, történetének térképszerű olvasása elgondolások, tervezetek, vázlatok oszcillálásává válik. Ennek egyik oka a magasból való lenézés, a térkép teljes átlátásának hiánya. Az átfogó panoráma-tekintet, mint azt a regény *expressis verbis* megfogalmazza, „esztétikai hazugság” (55) lenne. A térkép megrajzolása, vonalak húzása sikertelen, így összefüggések sem alakulhatnak ki, de még biztos, statikus, maradandó pontok sem igazán vannak, amelyek az összeköttetések kiindulópontjai lehetnének. A feltérképezés mechanizmusai egyfajta kontrollt implikálnak, de a tér elrendezésének kulturális praktikáit is felelevenítik.

Az időbeli egymásutániség megszűnik, ennek helyét az egyidejűség, az idősíkok összekuszálódása veszi át teljesen összhangban azzal, ahogy a tér koordinátái egymásba folynak,⁵³ úgy, ahogy a rend helyett a „rengeteg” marad a meghatározó kategória. A topográfia képtelen szintézisek létrehozására. „Az időt nevezzük így: most, a helyet nevezzük így: itt” (9), ezekkel a szavakkal kezdődik a regény, emlékeztetve arra, hogy a szubjektív perspektíván kívül egy önkényesen kiválasztott helyzet és nézőpont lesz a kiindulópontja valaminek, ami nem más, mint egy konstrukció. Ha „minden most” (153), ez azt is jelenti egyben, hogy nincs haladás az időben, csak a térbeliség érvényes, egy egymásmelletti-ség, amely eltörli a hangsúlyokat, hierarchiákat. Nincs igazi lefolyása semminek, csak momentumok állnak lazán egymás mellett mindenféle összeköttetés nélkül.

IV. A város mint a „rengeteg”

Ha terekről és topográfiákról beszélünk, feltétlenül ki kell térnünk a város, konkrétan a nagyváros kérdésére, mert a város képe is több szinten összefüggésbe hozható Abel Nema alakjával. A nagyváros az épített „rengeteg”, melyet bár em-

⁵³ Vö. BACHMANN-MEDICK, *Texte zwischen Kulturen*, 66ff. A „realizmus topográfiája”, ahogy Bachmann-Medick nevezi az átláthatóság és feltérképezhetőség képzetét, mely a magaslatokról néz le, lát át és helyez el, mindezzel azt implikálva, hogy megismerhető és feltárható a tér, a modernitás korában már nem működik.

beri kéz teremtett, mégis a vadon képével ragadható meg leginkább, hiszen épp oly átláthatatlan és áthatolhatatlan. A kulturális szemantikában a nagyváros mindig az idegennel hozható összefüggésbe, a modernitás óta szinte az idegen paradigmájává vált, mert átláthatatlansága az érthetlennel, a mássággal állítható párhuzamba.⁵⁴ A város a kultúratudományban szintén toposszá vált, amennyiben az idegennel való konfrontáció stratégiáit reflektálja.⁵⁵ A nagyváros, amely folyamatosan az ismeretlennel, a még nem bizalmassal ütköztet, az idegen és az ismert oppozícióját tárja elé.⁵⁶ Míg a tradíció a hellén vs. barbár, a keresztény vs. pogány dichotómiájából indult ki, melyeket a térben is egyértelműen elkülönített egymástól, mert ezek a kívül-belül felosztást, tehát egy egyértelműen és átláthatóan strukturált világot jelentettek, addig éppen a város lesz az, ahol ezek a határok elmosódnak. A város tehát a saját kultúrában belül, térbeli egymásmellettségben állít szembe az ismert és az ismeretlen megjelenésével. Látenszen itt állandóan jelen van a félelmetes ismeretlenség és idegenség.⁵⁷

Mora regényének egyik problémakomplexuma épp erre reflektál, amennyiben a nagyvárosban jelentkező orientációs nehézségeket tematizálja. Abel Nema tere a város, amely szintén nem kínál fel biztos orientációs pontokat, hiszen a regényben minden „ismeretlen faktor”. (20) Nem elhanyagolható itt azonban az sem, hogy Nema, mint „fekete ember”, maga is az ismeretlen idegen megtestesítője.

A város első nagy feltérképezői, mint Simmel (*Stadtsoziologie*) vagy Benjamin (*Passagen-Werk*) is rámutatnak arra, hogy a nagyvárosban a tér-idő koordináták eltolódnak. A város az egyidejűség és egymásmellettség fogalmaival lesz megragadható, legfontosabb ismérvei a heterogenitás, diszkontinuitás és a kontingencia. Jellemző a városra továbbá a fragmentáltság és az összevisszaság is, az egész egy egyveleg, amelyben határok csak nehezen húzhatók. Mindezek az ismérvek a regényben megjelenő városra, „B”-re is igazak, és ezen túl a regény struktúrájával is párhuzamba állíthatók.⁵⁸ A strukturális egybecsengés azonban még inkább

⁵⁴ Vö. Niels WERBER, *Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann*, in *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, Berlin, 1998, 7–27.

⁵⁵ BACHMANN-MEDICK, *Kultur als Text*, 45.

⁵⁶ Görner tanulmányában arra mutat rá, hogy megértési horizontunk mindig poláris identitásképzésekkel működik, amennyiben a sajátot elhatárolja az idegentől. A megértés problematizálása azonban egyidejűleg a folyamatos interakció létre is rávilágít, arra a célkitűzésre, hogy a váratlan idegent a kultúra mindig valamilyen értelmes dologként óhajtja megragadni. Ezzel a váratlan idegennel való találkozással foglalkozik a regény, számos összefüggésben, tematikusan és a szöveg szintjén is vizsgálja ezt. Vö. Rüdiger GÖRNER, *Das Fremde und das Eigene. Zur Geschichte eines Konflikts*, in *Der fremde Blick: Perspektiven interkultureller Kommunikation und Hermeneutik*, hrsg. von Ingo von BREUER, Arpad SÖLTER, 1996, 13.

⁵⁷ Vö. WERBER, *i. m.*

⁵⁸ Mora regénye a nagyvárosi regény tradíciójában is szituálható, amelyet Joyce, Musil vagy Döblin nevével hozunk összefüggésbe. A lehetséges párhuzamokra ebben a tanulmányban nem áll módomban kitérni. Feltétlenül utalni kell azonban az *Ulysses*-re, azaz Joyce-ra, aki a modern Odüsszeusz képét rajzolja meg, amire az itt vizsgált regény számtalan aspektusa rímel.

szembeötlő, ha a labirintusra gondolunk. A labirintust, amit a regény folyamatosan emleget (például 41, 64, 88), itt metaforaként is érthetjük, ami az átláthatatlant, kiismerhetetlent jelenti, és ezért a tévelygések fő színtere.⁵⁹ Meglátásom szerint azonban Mora regényében a labirintus nem egyedül ebben a metaforikus jelentésben van jelen. Sokkal inkább arról van szó, hogy az elbeszélő a labirintus különböző modelljeire reflektál, ami még inkább kiemeli a figura és a nagyváros közötti párhuzamot.

Abel barátjával, Ilijával már gyerekkorában is állandóan a városban kószált. A város épp a járás, a mozgás miatt lesz Abel életének megjelenítőjévé. A mozgás tehát nemcsak nyáron, hanem állandóan a legjelentősebb időtöltése. Ez a város azonban még bizonyos tekintetben azt implikálja, hogy volt lehetőség a tájékozódásra, „S” nem volt idegen, itt voltak viszonyítási pontok. Ha megvizsgáljuk Nema szülővárosát, láthatjuk, hogy bár itt is számtalan kereszteződés van, tulajdonképpen „mindegy” (34), hogy merre megy az ember, melyik utat választja, mert „mindkét út előbb-utóbb haza vezet. A régi városmagban körutak rakódtak egymás köré, mint a hagyma héja, a Fő téren összeértek.” (34) Ez az idézet mutatja, hogy itt egy olyan modellről van szó, ami a labirintusra emlékeztet. A labirintus tradicionális képe, amely egy magba (34) fut be, és megadott utakkal rendelkezik, melyek garantáltan ebbe a középpontba vezetnek,⁶⁰ megváltozik, amikor a figura elhagyja ezt a várost. „B”, amely – legalábbis látszólag – Abel új élettere lesz, már nem rendelkezik ezzel a bizonyossággal, amely a haza vezető utat jelenti. Abel állandóan eltéved (17), másoktól kér segítséget, térképeket kap (101), hogy tájékozódni tudjon, de ennek ellenére nem találja meg a helyét vagy a keresett utat (42). Egy másik labirintus jelenik meg tehát, egy úrendszer, melyben az utak nincsenek kijelölve és behatárolva, melyben lehetetlen megérkezni, mert csak az állandó eltévedés lehetséges.

Elsősorban a hazatalálás lehetlenségére lehet felhívni a figyelmet, de természetesen kitérhetünk a térkép szerepére is.

Musil *Tulajdonságok nélküli emberében* is „B” (ami Musilnál Brünn/Brno) városról van szó, és ennek kapcsán a multikulturalitásról, nemzeti narratívákról stb. A párhuzam tehát számos összefüggésben fellelhető és feltárható lenne.

Bár nem tudjuk pontosan, de feltételezhető, hogy „B”-n a regényben Berlin értendő. Ha egy pillantást vetünk a Berlinnel foglalkozó szak- és szépirodalomra (Goebel foglalja össze), láthatjuk, hogy Mora regénye egyrészt beleillik az 1989 óta születő Berlin-regények áradatába, másrészt pedig, hogy a regény tényleg erre a városra van szabva, annyira megdöbbenőek a párhuzamok. Goebel szerint Berlin egy emlékezet és múlt nélküli palimpszeszt, amely önmagát keresi, melynek lakói is vándorok, nyomkeresők. Az identitáskeresés központi motívuma mellett természetesen a tempó, a szimultaneitás, a tranzitorikusság, az elidegenedés, a labirintus vagy a dzsungel képe mind-mind jelen van. Berlin ezért alkalmas arra, hogy fóliája legyen az identitáskeresés témájának. Vö. Rolf GOEBEL, *Die (post)moderne Metropole zwischen Literaturwissenschaft und Cultural Studies*, Zeitschrift für Germanistik, 2002, 147ff.

⁵⁹ Vö. Silvio VIETTA, *Die literarische Moderne*, Stuttgart, Metzler, 1991, 23ff.

⁶⁰ Hermann KERN, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen*, München, Prestel, 1982⁴.

A labirintus a tévelygés képe, és a történeti szemantizálásban a megértés kérdéséhez is kötődik.⁶¹ A *Nap mint nap* labirintusa ugyancsak ezt a modellt reflektálja, mint a nyugati kultúra egyik tradicionális sémáját. Ebben a labirintusban azonban nincsenek fix pontok, azt látjuk inkább, hogy az utak állandóan változnak, váratlanul keresztezik egymást. Pillanatnyi konstellációk jönnek létre fix és változó elemekből, melyek újabb és újabb koordinátarendszereket hoznak létre. Mozgás van, de haladás nincs, itt-és-most-momentumok állnak a térben egymás mellett, melyek között összeköttetések csupán a véletlenek vagy csodák során születnek.

A reprezentációs terek destruálódnak tehát az általam vizsgált regényben, már nem monumentumok jelentenek hivatkozási pontokat, hanem velük szemben új orientációs pontok keletkeznek, amelyek nem statikusak, hanem tranzitorikusak, s így nem alkalmasak maradandó narratívák és reprezentációk megteremtésére, hiszen a narratívák oszcilláló mozgásával járnak. A deterritorializálás helyei a pályaudvarok lesznek, azok közül is legfőképp egy rendező pályaudvar. „Épp megérkezett? Igen. Hová? A pályaudvarra.” (102).⁶² A regény így juttatja kifejezésre, hogy végleges megérkezés nincs, hisz a megérkezés helyei a pályaudvarok, melyek a további mozgás, szóródás kényszerét hordozzák magukban. A statikuságot és maradandót a rendező pályaudvar⁶³ (312) képezi le, mint a regény elsőrendű poetológia metaforája, mely nemcsak Abel életét, hanem a szöveg rendezői elveit is demonstrálja. Az állandóan emlegetett zsákutcák, hogy minden út csak eltévedésbe torkollhat, továbbá, hogy semminek nincs meghatározott iránya, még inkább megkérdőjelezi az összefüggő rendszereket. Ez a hely, ahol vonatokat részekre szednek, és újra, más rendező elv szerint összeraknak, melyek aztán ebben az új összetételben, gyakran más síneken új utakra indulnak, lesz a képe a statikusság és folytonosság lehetetlenségének, és egyben ellenképe a múzeumnak vagy műemléknek. Identitások, maradandó és összefüggő narratívák helyett újra és újra létrejövő konstellációk léteznek csupán, melyeknek csak az itt-és-most-ban van relevanciájuk. Ezáltal egy labirintusszerű struktúra jön létre,

⁶¹ Monika SCHMITZ-EMANS, *Labyrinth: Zur Einleitung*, in *Labyrinth: philosophische und literarische Modelle*, hrsg. von Monika SCHMITZ-EMANS, Kurt RÖTTGERS, Essen, Blaue Eule, 2000, 15–32, itt 15.

⁶² Itt eltérek a magyar fordítástól, mert meglátásom szerint ebből ez az összefüggés, hogy a figura a pályaudvarra teszi megérkezését, nem derül ki olyan egyértelműen. Német eredeti: „Sie sind gerade angekommen? Ja. Wo? Auf dem Bahnhof.” (86f)

⁶³ Nema szülővárosában a labirintus struktúrájának megfelelően a pályaudvar egy „zsákpályaudvar” (S. 28 [fogalom a német szövegből 24. oldal]), míg „B”-ből a rendező pályaudvart emlegeti a szöveg. A zsák képe itt a tradicionális labirintusnak felel meg, amely egy közép-pontba vezet, ahol meg kell fordulni a megérkezés után. A megfordulás után nyílik egy újabb járható út. Ezzel szemben a rendezői pályaudvaron nincs ilyen fordulópon, mert ez a pályaudvar soha nem lehet célállomás, hanem csak egy köztes, átmeneti megálló, minden maradandó nélkül. Vö. Hermann KERN, *i. m.*, 9, SCHMITZ-EMANS, *i. m.*, 7ff.

melyet azonban már csak a rizóma fogalmával írhatunk le.⁶⁴ Nincsenek maradó összeköttetések és kapcsolatok, minden egy újabb összeállításba vezet, ami minden előbbi felülír és relativizál, s az egész folyamatot az esetlegesség uralja. Lehetőségek állnak egymás mellett, nincs megadott út, csak állandóan mozgó utak egyvelege van, melyeknek sem célja, sem eredete nincsen.⁶⁵ Abel életének nincs fix pontja és centruma, számtalan változó és állandóan eltolódó, időlegesen centrumnak tartott szituáció létezik csupán. Ezért nem beszélhetünk soha megérkezésről, mert „a dolgok vége után [...] kezdődik [...] a nagybetűs élet!” (63)

V. Monumentumok helyett momentumok, gyökerek helyén tranzit

Ez a térbeli itt és most a szöveg reflexiós szintjén az installációk (188)⁶⁶ képében is megjelenik, melyeket poetológiai metaforaként is olvashatunk. Az installációk⁶⁷ mint a térre rekuráló performatív művészi kifejezési formák az itt-és-most-ban kívánják megszólítani a nézőt. Másik kérdésfeltevésem szempontjából fontos ismérvük, hogy nem monumentumok, hanem csak momentumok, helyük állandóan változtatható, nincsenek egy helyhez kötve, de csak a térrel és a térben van relevanciájuk, csak a térrel alkotott kontextusban lehet létjogosultságuk. Ezenfelül azt a teret, ahol állnak, palimpszesztként felülírják, folyamatosan újraértelmezik. Az installációk tehát nemcsak a performativitásra, hanem a szituativitásra és tranzitorikusságra is ráirányítják figyelmünket. A regény főhősének élete egy installációnak tekinthető, de véleményem szerint a szöveg maga is úgy inszcenirozza magát, hogy ebbe a művészi kifejezési formába csap át. Ennek fő elemeiként a tér hangsúlyozása mellett a térbeli kiterjedést és a deiktikus rámutatást említhetjük, az idő folyásának hiányát és az állandóan át- és továbbhelyező performatív elbeszélésfolyamatot is.

⁶⁴ A háló vagy rizóma (Deleuze, Guattari) nélkülözi a telost, mint arra Schmitz-Emans rámutat, és értelemcentrumot sem tár elénk. A labirintusnak ebben a formájában átláthatatlanul sok pont van, melyek egyike sem válhat centrummá. Csupán virtuális, lehetséges utak vannak, melyek helyeket, tereket köthetnek össze. Az egész azonban egy folyamatos átalakítást kíván (uo., 30). Az itt folyékonyvá váló építmények sem tervvel, sem hierarchiákkal, sem privilégiumokkal nem rendelkeznek. A folyamatokból állandóan új világ- és életkonstrukciók jönnek létre. SCHMITZ-EMANS, *i. m.*, 23f.

Érdeemes megjegyezni, hogy Amodeo szerint az emigráns irodalom megragadására is kizárólag a rizóma modellje alkalmas. Vö. AMODEO, *i. m.*

⁶⁵ SCHMITZ-EMANS, *i. m.*, 24.

⁶⁶ A német szövegben még például 182, amit a magyar konstellációnak fordít (215). A konstellációk hasonló jelentésben szintén többször fellelhetőek a szövegben (102 stb.).

⁶⁷ Vö. Sotirios BAHTSETZIS, *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Dissertation, TU Berlin, 2005, www.opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2006/1305 (2007. 08. 04.).

Fejtegetéseimben utaltam rá, hogy Mora regénye számos tradicionális modellt idéz, az értelemképzés narratív sémáit járja körül, azokat a sablonokat, amelyek arra hivatottak, hogy leképezzék vagy ábrázolják az ember életét. Ennek fő megjelenési formája a kartográfálás, térképek készítése, amely az időről egyértelműen a térre helyezi a hangsúlyt. Láthatóvá válik az elbeszélés során, hogy az értelmezési mechanizmusok törekenyek, nem helytállóak már, és ezáltal utat nyitnak annak a lehetőségnek, hogy egymás mellett jelenhessenek meg eltérő elgondolások egy inter- vagy architextuális⁶⁸ háló nyomán. Ha Jürgen Linkre utalva a fent felületesen vázolt modelleket „kulturális kifejezésformákként”⁶⁹ olvassuk, melyek egy-egy korszak valóságáról alkotott képét referálják, a kultúratudomány paradigmáján belül határozzuk meg helyünket. Az irodalom szerepét itt akként definiálhatjuk, hogy olyan mentális folyamatokról közöl információkat, melyekben értékrendszerek, normák, világlátások manifesztálódnak. Meglátásom szerint Terézia Mora regényében is gondolkodásmódokkal, értelmezési sémákkal konfrontálódunk, melyek a valóságot próbálják valamilyen módon megragadni,⁷⁰ a nyelv médiumába átültetni. Elénk tárul a kulturális folyamatok dinamikája, mert a regény témája, és elbeszélésmódja is azt implikálja, hogy a kulturálisan átörökített elbeszélésmódok már nem relevánsak, új modellekre van szükség az orientációhoz. Számos szálon tárul elénk a kultúra konstruáltsága, és nem utolsósorban az a tény, hogy a kulturális önértelmezés csupán az idegennel való szembenézésként fogható fel, hiszen önmagunknak is idegenek vagyunk.⁷¹

Abel esetében, akinek a hibriditás az otthona, a hagyományos narratívák relevanciájukat veszítik. Abel nomadikus ember, csupán fragmentált identitással rendelkezik, heterogén összetevőkből tálkolható össze róla valamiféle tér-kép. Lakóhelye „tranzitváró” (133), mely az alak és a szöveg végtelen mozgását mutatja, ahol semmi nem bír különös jelentőséggel. Szavak és dolgok nem függenek össze, és hozzárendelések hiányában a nyelv nem birtokolható, mert az állandó displacement következtében nem lesz semmi újra felismerhető. Sem a nyelv, sem a tér nem teszi lehetővé a megérkezést, az egész olyan, „[m]intha az egész világ székfoglalós játékot játszana”. Az emberek „[k]eresik a helyüket. Egy bármilyen helyet” (109) nap mint nap, de „a beérkezés reményei szertefoszlanak”. (132)

⁶⁸ Kitérhetnénk itt, és érdekes architextuális összefüggéseket tárhatnánk fel a kaland- vagy a fejlődési regénnyel kapcsolatban is. A „Wanderjahre”, Goethe regénye, amelynek struktúrája számos párhuzamot mutat, az itt vizsgált regényben, konkrétan is említésre kerül.

⁶⁹ Ansgar NÜNNING, Roy SOMMER, *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*, in UÖ, *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*, 9–27.

⁷⁰ Vö. Uo., 19.

⁷¹ Vö. Doris BACHMANN-MEDICK, *Kultur als Text... i. m.*, 9. Julia Kristeva is a *Fremde sind wir uns selbst* címet adja fent már idézett könyvének, de ez nyilván Freudra és Rimbaud-ra is visszavezethető.

HORVÁTH VIKTOR

Bölcs Alfonz és a zsoldosnő

A trobareszk struktúra a középkori ibériai költészetben
– mint a makulátlan szerelem és a galádság szubsztrátuma

Szerzőnk, a nagy műveltségű X. Alfonz, akit már életében bölcsnek neveztek, kora tudományának és művészetének több területét művelte; foglalkozott történet-tudománnyal, joggal, táblajátékokkal(!) és költészettel. Az ilyesmi arisztokratikus dolog. Illetve arisztokratikus dolog volt, amíg formálisan is létezett arisztokrácia; ennek az arisztokráciának a kezében hatalom volt, katonai, közigazgatási hatalom, és az a szellemi és morális többlet (nézőponttól függően, persze, nevezhetjük deficitnek is), tehát az a primer szükségletektől mért távolság, amely a henye és *pazarló* élet által termelhette ki a maga rettentő szépségeit.

Az alábbi versben nincs semmi különös. A kor obszcén költeményei között vannak sokkal trágárabbak, a blaszfémia is burkolt (ha ugyan nem csak számunkra tűnik annak), a kvázi női hangú beszélő kvázi üdvözülése még a mai gender-érzékenységet sem sérti, hiszen foglalkozás körében elkövetett passzióról és passzióról van szó. És mégis: az udvari költészet számunkra nehezen érthető elemei, a trubadúr-ezotéria és az írás több mint hét évszázad által rejtjelezett képe valami veszélyes, mérges folyondárrá látszanak csavarodni.

Fui eu poer a mão noutro dí-
a a ua soldadeira no conón
e dísssem ela: Tolled alá don
(traedor, a mão que pusestes i)
ca non é esta de Nostro Señor
paixon, mais éxe de min, pecador,
por muito mal que me ll'eu merecí.

Hu a vós começastes entendí
ben que non era de Deus aquel son
ca os pontos del no meu coração
se ficaron, de guisa que logu'i
cuidei morrer, e dix'assí: – Deus Señor,
beeito sejas tu que sofredor
me fazes deste marteiro par ti!

*Egyik nap odatettem a kezem
egy pénzen váltható nő puncijára,
azonban ő rám szólt, hogy azt nem állja:*
„Vigye a mancsát ön, szégyentelen;
ez nem Jézus szerinti passió,
ez nékem passzió, és másra jó,
s a megtorlás vétkem szerint leszen.

Amint elkezdte, úrfi, ezt velem,
tudtam, ez nem az Úr litániája,
s szívembe vág, ahogy ön intonálja,
de úgy, hogy azt hittem, végleg lever,
s azonnal meghalok. Mindenható!
légy áldott, s szabd ki azt, mi szabható,
tégy mártírrá, s érted elszenvedem.

Quiséram'eu fogir logo d'alí,
e non vos fora mui sen razón
con medo de morrer e con al non
mais non pudi, tan gran coita sofrí
e dixé logu'entón: – Señor,
esta paixón soffro por teu amor
pola túa, que sofreste min.

Nunca, delo día que nací
fui tan coitada, se Deus me perdón,
e con pavor aquesta oraçón
comecei logo, e dixé a Deus assí:
– Fel e azedo biviste Señor,
por min, mais muit'est'aquesto peor
que por ti bebo nen que receví.

E porén, ai Jesu Cristo, Señor!,
en juízo, quando anti ti for
némbrech'esto que por ti padecí.

Menekülni akartam, higgye el,
és meg is volt a jó okom, de látja,
képtelen voltam akkor bármi másra,
belém nyomult a Bánat teljesen,
s ezt mondtam: Jézusom, nincs arra szó,
miattad és neked e pass(z)ió
te megváltottál, s én érted teszem.

Nem hagyott még el így a kegyelem,
mióta élek, s Isten megbocsássa,
reszkető ajakkal kezdtem imába,
és ismét így szóltam: ó Istenem,
ürmöt ittál, s tiszta vagy, mint a hó;
s nekem valami alig iható
jutott, de a kedvedért lenyelem.

Ezért hát Jézus Krisztus Uram, ó,
az Ítéletkor irgalmat adó,
emlékezz majd: érted viseltem el!”¹

Egy keresztény uralkodó szavai ezek, pontosabban Kasztília és León királya absztrakt férfiként beszéltet egy örömlányt. Egyáltalán nem értjük, hogy ezt miért teszi, és ha kíváncsiak vagyunk rá, akkor jobb, ha eltekintünk a művek vizsgálatának máskülönben oly hasznos és élvezetes első fogásától: Alfonz félretolásától, miután empirikus szerzőnek minősítettük, hogy ne zavarjon bennünket a belső összefüggések feltárásában. Tehát most történeti műként is vizsgáljuk ezt a verset úgy, hogy csak annyira hagyjuk, hogy az udvari szerelem kulturális kontextusa eltávolítson a biológiai szerzőtől, hogy arra még emlékezzünk, hogy király, és hogy inspiráljon bennünket, hogy az enciklopédikus életművéről és nagyhatalmi ambícióiról ismert alak a jelen szöveg számára értelmezhetetlen, úgyszólván könnyít valamit a darab történeti személy általi terheltségén, hogy az Alfonznak tulajdonított 420 cantiga jelentős részének szerzősége legalábbis kétséges.

A főként 20. századi művészeti irányzatok percepciója során kialakult fogalmakkal nonkomformista műveknek, ellenkölteményeknek is nevezik a fin'amors szellemiségével szöges ellentétben álló alkotásokat,² és valóban, a középkori udvarellenes udvari költészet, úgy tűnik, nyitánya, eredője annak a hagyománynak, amely

¹ Ladányi Turóczy Csilla nyersfordításának felhasználásával fordította Horváth Viktor.

² BÁNKI Éva, *Provanszál obszcén költészet*, in *Udvariatlan szerelem*, Prae.hu, 2006, 23; továbbá SZIGETI Csaba, *Az igenek és nemek előszava*, Uo., 12, 2. bekezdés; továbbá Prae, 2005/4, 51. Miközben nonkomformitásról, ellenkultúráról beszélnek, rámutatnak a két regiszter közöségére, a közöttük folyó érzékeny cserére – jelen dolgozat ezeket az eredményeket gondolja tovább, illetve alkalmazza X. Alfonz versével.

hol csendesen, szégyellősen, diszkrét árnyékként vetül le az uralkodó kultúrákból, mint Cervantesnél, Bulgakovnál, hol vadul és szélsőségesen tör fel, mint Sade márkinál, Lautrémont-nál, Bataille-nál vagy a klasszikus avantgárdban és a 60-as évek beatkultúrájában, legutóbb pedig Linch filmjeiben és Ellis regényeiben.

Valaminek a támadása, az *ellenesség* nem más, mint a támadott jelenség újbóli felmutatása, nevének kimondása, ezáltal megerősítése, szerkezetének, intézményeinek, eszmerendszerének kritikája pedig a kérdéses jelenséget tűrhetetlen mozzanataitól megszabadítva élteti azt tovább – ily módon utalt minden kultúra a maga ellenkultúrájára, és még nyilvánvalóbban érvényes ez fordítva,³ hiszen *nemet* csak arra mondhatunk, ami már előbb létezett – illetve gyanítható, hogy *igen* és *nem* azért tartoznak össze szervesen, és azért éltetik egymást, mert azonos eredetűek, gyökerük és lényegük közös. Jelen gondolatmenetünk célja ennek a gyanúnak a megerősítése egyetlen példa, Alfonz verse által.

Kézenfekvőnek tűnhet, hogy az élet efféle kettősségének vizsgálatát az ókorral kezdjük, azonban az ókori politeizmus antropo- illetve zoomorf isten-univerzumi mágiaközeli voltak, absztrakció, fogalmi gondolkodás híján nem léteztek a társadalomban, a technológiában és a személyiségben azok a hasítások, amelyek kezelésére az elemelt földöntúliséget a földközeli vaskossággal kellett volna ellensúlyozni – a középkori *karneváliság*⁴ táplálkozott a korábbi obszcenitásból, de az csak ott, a középkor vége felé vált alsó regiszterre, obszcenitássá – a még jórészt intakt és szekularizálatlan pogány világképzet számára a fent és lent nem dizingválódott. Tehát az előzmények elnagyolt vázlatként figyeljünk a Platónnal kezdődő filozófiára, az abból táplálkozó gnoszticizmusra,⁵ és ezek mellett a régi

³ Ez a civilizáció minden területére érvényes; egy kortárs urbanisztika-esztétikai aspektus Almási Miklóstól: „[...] a »szép« és a »csúf« itt egymásból él [...]”. A szerző a centrumként minden ambivalenciát és polaritást integráló New York város *működését* írja le; ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófia labirintusában*, Bp., T-Twins Kiadó–Lukács Archívum, 1992, 246–248.

⁴ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Osiris, 2002. A műből a jelen tanulmány számára – mivel célunk a két, látszólag egymás ellen feszülő pólus szoros összetartozásának, sőt lényegi azonosságának bizonyítása – kivált azok a részek érdekesek, ahol a népi/alacsony/komolytalan kultúrának a hivatalos államélettel való egybeszőződését tárgyalja (290): a régi hierarchiát szétzúzó Rettegett Iván számára bizonyos ideológiai támasz volt a mindent feje tetejére állító, csúfolódó bolondjáték és az opricsnyina területenkívüliséget élvező, szaturnália jellegű lakomái; a szintén reformer Nagy Péter udvarában pedig néha zavarbaejtően összefolytak a bolondünnepi tréfás megkoronázások és rangfosztások a hivatalos belpolitika kinevezéseivel – az esetek elszenvedőinek kétségbeejtő lehet, ugyanakkor a ravasz reformert védetté teszi, ha a tekintélyt jelképező főúri szakáll leborotválása vagy az európai öltözet (mint bohócruha?) kötelező viselete során nem eldönthető, hogy vidám ünnepről vagy belpolitikai hatalmi harcról van-e szó.

⁵ Henri-Irénée MAROU, *Les troubadours*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 145–149; továbbá Denis DE ROUGEMONT, *A szerelem és a nyugati világ*, Bp., Helikon, 1998, 54. Kimutatják az ókori

hitek, mágikus hagyományok szövevényéből merítő új, hatalmas axiális vallásra, a kereszténységre, annak nyugati változatára.

A középkori egyetemes kereszténység nem törölte el a pogányságot; annak élet-erős vonásai természetesen integrálódtak, és ettől kezdve az intézményes hit harcolhatott a népi kultúrában tovább élő szokásokkal – amennyiben létük tudatosult –, vagy magába építve hasznosította őket – amennyiben a pogány vagy politeista motívum a hivatalosság képviselőiben nem tudatosult. A legérdekesebbek a hit-életbe integrálhatatlan, azonban működéséhez hasznos népszokások. Mivel ezek közvetlen források révén nem kutathatók, az elméletírók korabeli műveket használnak forrásul: így vizsgálta Bahtyin Rabelais regényein és a misztériumjátékokon keresztül a középkori népi kultúrát, és így jutott a tágan értelmezett karneválhoz mint ünnephez,⁶ ahol a merev, komor hivatalos kultúra és a mozgó, nevető, reflexív népi kultúra szervesen magukban hordozzák egymás elemeit; és ennek nyomán mutatta ki Gurevics, hogy a világ szintetikus szemlélete, az égi és földi világ együttlétézése a premodern ember számára még természetes.⁷ De a középkornak ezek a népi kultúrára jellemző sajátosságai az ókorban is hasonlóan működhetnek. Most nézzük azt, amikor és ahol ez a szintetikus univerzum, ez a komplex világtérképezés már nem természetes: ez az Udvar.

Először is Provence és Akvitánia 11–12. századi főúri, uralkodói udvarai, a fin'amors közege, az az üvegházi szellemi klíma, amely a canso, a nagy udvari dal kifinomult, szubtilitásában végletes, vágy és teológiai tézisek egymásra vetítésében perverz műfaját kinemesítette, ami mindent elindított, ami máig hat a hollywoodi filmek happy endjétől a párkapcsolati mintáinkig. A szerelem, a nagyjából mai értelemben vett szerelem koncepciójának a megszületése (ne feledjük, a valószínűtlenség és az irrealitás terrénumán vagyunk), a költészet, ahol a nőt *Uramnak* szólítják (Midons, Senhal), hiszen transzcendens jelkép, ahol a házasság nem számít, hiszen a gnosztikus eredetű katar heterodoxia kívül áll a hatalmi intézményeken, lévén, hogy azok az anyagot megteremtő és uraló Demiurgosz uralma alatt idegenek az Istentől, melyből az emberi lélek szikrái kiszakadtak, és amelynek egységébe majd visszajutnak; és ahol a korábbi kultúra felől hajmeresztő topológia a rímek játékának azelőtt soha és azóta sem látott csipkefinom építményeivel szervesül. Ezek a bonyolult építmények, a *timbre* versszerkezet szintjén működő kombinatorikus játéka sugárzott szét Nyugat-Európába, és vitte magával a nőt mint az evilágon elérhetetlen üdvösség szimbólumát, és a szerelmet mint eszközt, melynek révén az elérhetetlenség elszenvedhető, és kicsit a halált, mint a szerelem földi szenvedésének/szenvedélyének megoldását. Ahol mindez elkezdődött, és ahol már megmutatkoznak a trobar későbbi áramlatai, az egy másik uralkodó

gnosztikus irányzatokból egyenes ágon leszármazott, a trubadúrok Provence-ában szinte egyeduralkodóvá váló heterodoxia, a katar mozgalom és a trubadúrköltészet közötti összefüggést.

⁶ BAHTYIN, *i. m.*, 213.

⁷ Aron GUREVICS, *A középkori népi kultúra*, Bp., Gondolat, 1987, 352.

költészete, IX. Vilmosé, az első trubadúré. Most ennek fényében olvassuk Bölcs Alfonz obszcén-blaszfém versét.

IX. Vilmos miniatűr munkásságában (11 verse maradt fenn) a trobar és a trobareszk hatásokon nevelkedett későbbi európai költészet mindkét (mindhárom?) regisztere feltűnik. Az első, a nagy udvari dal, a canso, a makulátlan szerelem égi perverziónak műfaja, a második ennek ellentéte, repressziója, a durva, trágár szerelem, melynek szükségszerű kitermelődésén nem csodálkozunk, hiszen minél szélsőségesebben absztrakt egy kultúra – és a fin’amors nagyon az –, annál erősebben üt vissza a lefojtott világ, a harmadik pedig, amit csak leíró módszerek optikáját használva nevezhetünk külön hangnak, a nonszenszversek. Azonban a nonszensz nem külön irány, hanem a két egymásnak feszülő pólus közös eredője, a Semmi.⁸ Amíg az első kettő egymás ellenében támasztja egymást, a Semmi nem ellentéte semminek. Ezek a versek rettenetesek. Amíg a hivatalos és a lázadó művészet sokszoros áttételekkel közvetít valamit, ami a nagy egységből megmaradt, a Semmi versei közvetlenül szembesítenek a kimondhatatlannal – emészthetetlenségük nem tűri el, hogy túl sok szülessen belőlük, a régi népi kultúra és a mai városi folklór bővelkedik bennük, de a legnagyobbak művészetében csak elvétve bukkannak fel.⁹

Ami miatt itt a műfajt képviselő versek és szerzőik szóba kerülnek, az a struktúra. Ahogy ismeretlen nyelven és halandzsanyelven is tudunk verset olvasni – csak a formát olvasva –, úgy az elszegényített vagy szokatlanul szerveződő szemantikájú versek esetében (például természeti népek mágikus formulái, gyerekversek) szabadabban és erősebben hat ránk a struktúra, mely minél csupaszabb, minél mentesebb a megállapodásoktól, annál gazdagabb, minél hierarchizáltabb, annál önállóbb. A fin’amors retorikai ajánlásai és véges szimbólumrendszere szűk szemantikai térre korlátozták a racionálisan megélhető, a kognitív verstepasztalatot, viszont ennek révén kapott nagy mozgásteret és működhetett affektív jelentéskonstituensként mély hierarchizáltsága és gyakorlatilag korlátlan variabilitása miatt a struktúra – a timbre sorokat, lábakat,¹⁰ tömböket, coblákat, coblacsoportokat, tornadát és a verségézt egyaránt szervező, az általános ritmuselmélet kultúrafüggetlen törvényeivel leírható rendszere. Minél butább a nyelv, annál önhordóbb a struktúra. Ha a nyelv bármi miatt már érthetetlen, akkor válik érthetővé, de inkább megélhetővé a szerkezet *jelentése* – mint a csipke, melyen a tartóváz és az ornamentum külön nem létezik. Ez a trobareszk versszerkezet, és ezt a szerkezetet szemlátomást nem zavarja, hogy az égi tisztaságú androgüné (a Hölgy?, az Úr?)

⁸ Vilmos nonszenszverse, *Farai un vers de dreit nien* a semmi kontextusában egyaránt utal a szűzi és a durva szerelemre; eredetiben: www.trobar.org; magyarul: Prae, 2005/4, 13–15; továbbá *Udvariatlan szerelem*, 33.

⁹ Villon *Ellentétek balladája* tűnik korban és szellemiségben közel állónak – az ellentéteesség éppúgy a nonszenszben találja meg természetes közegét, mint Vilmosnál.

¹⁰ Itt nem a metrikai, hanem a strofikai értelemben vett lábakra gondolunk: „[...] azt mondhatjuk, hogy a stanzának lábai vannak [...]”. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, ford. Mezey László, Bp., Magyar Helikon, 1965, 393.

vagy az utcalány, a vén pederasztá, az aranyeres hímringyó, a vérfertőző anya vagy lesbikus pár ölelkezik a timbre között, mert a szerkezet lényegi, ami itt-ott rátapad, az pedig csak akcicens – véletlen vagy baleset. Most vizsgáljuk meg, hogy ez működteti-e Alfonz versét – egyrészt, mert ez adna létjogosultságot a trobar elveinek eseti alkalmazására, másrészt, mert az alkalmazás során szerkezeti kritériumokat is hasznosíthatunk (lásd lejjebb a *Señor* határjelölő szerepét).

A trubadúrok verseit a timbre szervezi: a rímeknek, tehát a sorzárlatok fonikus és prozódiai összetartozásának strófák felett is működő rendszere – és bár a versszerkezet a legmagasabb hierarchikus szintjük, ahogy legkorábban Dante felismerte, az egy-egy versre vagy szerkezet típusra, altípusra jellemző adottságok a strófán belül alakulnak ki.¹¹ Ezek a strófák a sorok két tömbbe szervezett kapcsoltságából jönnek létre, nevük: *cobla*. A *cobla* (vö. *copula*, kopuláció, kupleráj, kuplung – a gyök azonos) a szerelem – akár az udvari, akár az udvariatlan szerelem – születésének, az összekapcsolódásnak a helye, a hálószoza, a verskastély¹² szobája. A *cobla*, tehát a kéttömbűség léte vagy nemléte tekinthető egy vers trobareszk jellege kritériumának, tehát a következőkben azt kell belátnunk, hogy Alfonz fenti versének strófái a *cobla* szabálya szerint kéttömbűek, ezután pedig a kombinatorikus játéknak a versegész szintjén betöltött szerepét – ezek útja pedig a timbre vizsgálata.

A tipográfiailag elkülönített szakaszok rendje azonosnak mutatkozik, tehát a költemény strofikusnak mondható, a strófák mintázata: *abbacca* (a háromsoros zárlatról később). A tipográfia persze nem ok arra, hogy a szakaszok végén megálljunk, hiszen a középkori közönség töredékét leszámítva senki sem írott formában találkozott a költeményekkel, így látszik, hogy az első szakasz timbre-jei a továbbiakban is folytatódnak – az egyszerű unisonans esetével van dolgunk.

A rímeket elemi eseményeknek tekintve diszkretizáljuk a szerveződésük által kirajzolódó csoportokat! Az *a* rím nyitása után a várakozó befogadói verstapasztalat számára két lehetőség létezik: további azonos rím jön, vagy másféle. Ha a strofikusság kategóriái között mozgunk, előbb-utóbb az események ismétlődése által ki kell hogy elégüljön ez a várakozás – hogy mikor elégül ki, az kultúrafüggő (a régi magyar versgyakorlatban azonnal: *juxta* rímek), hogy mikor kell jönnie, mennyi várakozást bír el versérzékelésünk, a rímfelismerő memória, az pedig valószínűleg általános emberi, pszichológiai állandó, amelyet pár évszázados tréninggel talán valamelyest kiterjeszthetnek kulturális adottságok. Hogy a második pozícióban új elemmel – nevezzük *b*-nek – találkozunk, az alapvető jelentőségű: a rímrendszer kombinatorikus lesz. A kombinatorikusság a szerkezet felépülésekor táguló perspektívát és növekvő bizonytalanságot jelent, így ahogy az első pozíció után pusztán két lehetőség volt a folytatásra, úgy most három: *a* elem visszatéré-

¹¹ Dante, 391.

¹² SZIGETI Csaba, *Mint egy elefánt – az OuLiPo formaművészetéről*, Bp., Kijárat, 2004, 127–136; a szerző Arnaut Daniel sestinája kapcsán hasonlítja a *coblát* szobához, a *cansót* kastélyhoz; továbbá Uő, „*La destrucción es ma Beatrice*” – az *arnauti* és *dantei permutáció Jacques Roubaud olvasatában*, in *Literatura*, 1996/4, 449.

se (ez nagy valószínűséggel imbrikációs szerkezetet hoz majd létre), *b* elem azonnali ismétlődése (ez valószínűleg concatenációs rímelrendezést kényszerít ki), vagy *c* elem bevezetése, mely a kaotikus bonyolultság felé vinné a strófát. Kongruens, *b* esemény érkezik, amely az előző *b*-hez zár – mivel a kombinatorika elvei nehezen tűrnék az újabb, harmadik *b* megjelenését –, a folytatásra két lehetőség maradt: *a* illetve *c*. A szerkezet fejlődésének előrehaladtát, a zárásra, részleges zárásra való hajlam erősödését jelzi, hogy a lehetőségek száma ismét kevesebb. A negyedik pozíció *a* elemével a versérzékelő memória „hosszú” várakozás után felismeri a visszatérő *a* elemet: láncolt (concatenációs) elrendezés áll előttünk, valami lezárult, az új kezdéshez, részleges kezdéshez ismét sok, három lehetőség kínálkozik: ha továbbra is ismerős események állnak elő, az a megkezdett tömb továbbépítése lesz, ha pedig *c*, az döntő fordulatot jelent a strófa történetében.¹³ Az inkongruens *c* elem feltűnése a kombinatorikus rendszer új irányát jelenti; az *a* és *b* elemek viszonylag átlátható, fejben is kiszámítható permutációs lehetőségeivel való manőverezés után abban a pillanatban tárja ki az utat a beláthatatlan matematikai távlatok előtt, mikor az előző, a befogadói verstepasztalat számára már éppen megszokott rendszer új minőséget, új jelentést nem, vagy csak nehezen, bonyolult aszimmetrikus ötletekkel produkálhat (ahogy például a fatras esetében történik).

A *c* elem feltűnése jelzi a *cobla* első tömbjének (*frons*) zárását, és az új tömb (*a cauda*) nyitását a (*c* pillanata a *diesis*, a határ). A caudában és az egész strófában az elemek megnövekedett száma a nehezebben átláthatóságot, a bonyolultabbá válást, ezzel együtt a nagyobb rendezetlenséget, a káoszra való hajlamot is jelzi, tehát, ahogy a *frons* építkezése kiprovokálta saját lezárását, a kaotikusabb, gyorsabb *cauda*, illetve a caudával felgyorsuló szerkezet sem tűri a hosszas hajszát – egy újabb concatenációval a kezdő *a* esemény ráismerésményével helyezi nyugvóponttra a strófát. Látván, hogy a kéttömbűséggel kapcsolatos sejtésünk igazolódott, megállapíthatjuk, hogy ennek a strófának a neve *cobla*, amely trubadúr hatásra honosodott meg az ibériai irodalomban.

Mivel az általános ritmuselmélet generális elvei által működő és a trobarra jellemző elsődleges strukturális jelentésgenerátor, a *cobla* megléte már nagyjából eldöntötte, hogy most IX. Vilmos és a trubadúrok szellemi és érzelmi örökösével van dolgunk, a timbre másodlagos hatást kifejtő versszerkezeti szintű érvényessége csupán megerősít bennünket: a translációs szimmetria elve szerint ismétlődő további *coblák* minden pozíciójában az első *cobla* megfelelő pozíciójában található timbre tér vissza – így a teljes vers rímsorozatát szűrjekció (az azonos szerkezetű *coblák* azonos jelölésre való visszaírása) nélkül is megtehetjük három elemmel –, az utolsó, rövidebb egység, zárlat (*tornado*) mindig az utolsó *cobla* caudájának timbre-jét ismétli; tiszta unisonans esetében, mint itt, pedig az összes caudáét:

abbacca abbacca abbacca abbacca cca

¹³ SZIGETI Csaba, *A híms farkas bőre*, Pécs, Jelenkor, 1993, 46.

Most szemléljük diszkrétén a szerkezet magasabb szintjei felől egyformának látszó egységeket:

C C C C T

Ahol *C* *cobla*, *T* pedig *tornada*. Majd, hogy az egész hierarchiát lássuk, egymás fölé írjuk a szerkezet szintjeit:¹⁴

		Ca		
	A		B	
C	C	C	C	t
F Ca	F Ca	F Ca	F Ca	Ca

Ahol *F* *frons*, *Ca* *cauda*, *C* *cobla*, *t* *tornada* (még csak a tömbök szintjén), *B* *tornada* (immár a versszerkezet szintjén),¹⁵ végül pedig *Ca*: *cantiga* mint *cantiga de escárnio e maldizer*, azaz gúnydal, ellenkulturális, felforgató, nonkomformista arca a *cantiga de amornak*, a szerelmi dalnak, a trubadúrok nagy udvari éneke, a *canso* ibériai megfelelőjének.

Alfonz korára a trubadúroknak már leáldozóban volt; az északiak feldúlták Provence városait, a katarokat üldözték, a szellemi klíma megváltozott a forrásvidéken, viszont a fin'amors mérge már szétáradt Európában; így az Ibériai-félszigeten is ezer színben pompázik a karnevál; a női és férfi prostituálás, lesbikus, férfi homoszexualitásról szóló, pederasztia, szado-mazochisztikus, incestuos és egyszerű felszarvazásos költemények bősége, témagazdagsága és vad változatosága; a kizárólag finom utalásokkal és szimbólumokkal operáló verstől a genitáliákat és a testi örömök, valamint pénz szerzésére alkalmas összes testnyílásokat és minden lehetséges abúziót elének táró darabig minden megtalálható a spektrumon. Azonban ahol mindez: lehetfinom allúzió, néven nevezett testrészt, aktus és helyzet együtt olvad össze a nagy udvari dal kifogástalan szerkezetében a ravaszul elegáns blaszfémiával, olyan hely kevés van. Jelen költeményünk ilyen.

A művészet-szociológiai kontextus a *segrel* intézménye; a *segrel* (eredetileg *saecularis*, azaz világi) az ibériai vándor énekmondó, közrendű vagy elszegénye-

¹⁴ Mivel itt csak a trobareszk forma bizonyítása a cél, nem pedig a szerkezet teljes feltárása, a lábak diszkrétizálásával nem kísérletezünk.

¹⁵ Figyelemre méltó, hogy a *tornada* három szinten is leírható: az izoszabály Horváth Iván (*A vers*, Bp., Gondolat, 1991, 166–187) által felismert elvét továbbgondolva úgy tűnik, hogy tempómoduláló tényezőként, rövid egységként, gyorsítóként csattanó jellegű (a *B*, illetve *T* jelölés szerint), hiszen így, a makroszerkezet megelőző elemeihez viszonyítva új és rövid; ismétlődő sajátossága (a *Ca* jelölés szerint) révén viszont lassító, a *már egyszer ilyen volt* élménnyel megnyugtató hatású. Tökéletes, többfunkciójú, intenzív verszárlat – felesleges hangsúlyozni, hogy a költemény szimbolikus-szemantikai kiterjedése nem tud timbre vezérelte hatásokkal ellentétesen működni. Nem is akar.

dett nemes; hasonló a trubadúrok *joglarjaihoz* – a lényeges különbség, hogy a segrelnek gyakran női kísérője is volt, a *soldadeira*. Az etimológia alapján¹⁶ arra következtethetünk, hogy a famulusnőt a segrel pénzzel fizette énekesi szolgáltatáért, azonban a fenti költemény és más versek tanúsága szerint a *soldadeira* esetenként szerelmi szolgáltatásokat is nyújthatott.¹⁷ Emancipáltsága a művelt görög hetérákra (hetaira: társnő, barátnő) emlékeztet bennünket, a kevés szabadon mozgó, deklasszáltága fejében önállóságot élvező középkori asszony típusa ő, aki foglalkozása révén valószínűleg a társadalom teljes keresztmetszetével érintkezett – így vagy úgy. Hasonló a rekonkvizta utáni spanyol királyságban már nehezen képzelhető el. Jelen esetben a mintaszerző számára ő a legalkalmasabb, illetve az egyetlen alkalmas médium az udvari szerelem önmagával való szembesítésére – az absztrakt, túlvilági fényben úszó Hölgy travesztiajához: adott egy nő, akit „imádunk”, karneváli módon imádjuk, ez a nő első fokozaton érzéketlen a mi rajongásunkkal szemben, hiszen eltaszítja kezünket, ugyanakkor a patetikus, fizetett nő szájából komikusan hangzó dikció során fanatikus hívőként szentséggyalázóan vonja azonos utalási mezőbe Istent, Jézust a saját szexuális akciójával, amely nélkül a költemény akár *cantiga de amigo*¹⁸ is lehetne, hiszen a beszélő, a hölgy, akire vágyunk, Jézust követve szenved mártíromságot értünk. Igaz, közben megkaptuk őt – hát ezért nem *cantiga de amigo*. Mégis ugyanúgy involválja a férfi mintaszerző és a hősnő terébe csábított mintaolvasót/hallgatót, mint a nagy szerelmi dal, akár *soldadeira* benne a nő, akár a Nagy Hölgy, azaz az Úr, akire szintén vágyunk, de csak akkor érjük el, ha meghalunk, illetve ha elérjük, akkor attól halunk meg, mint Rudel trubadúr Tripolisz grófnőjének karjaiban; tehát akárki is a hős, a lényeg nem a nő. Nőkultuszt maguk miatt csináltak a férfiak egy a művészet régióiba leszállt alkalmazott teológiai irányzat számára, amely azonban annyira kezelhetlenné és ezoterikussá vált anyagtalansága miatt, hogy a kulturális és fizikai értelemben vett *lent* minden velejáróit (testnedveket, ürüléket, genitáliákat) magába kell hogy fogadja üzemanyagként az a gépezet, amely ezt a találmányt működteti – ez a gépezet a kombinatorikus nagy udvari dal absztrakt struktúrája.

Elnagyolt szerkezete fentebb volt olvasható, miközben beláttuk, hogy itt valóban a trubadúroktól örökölt előírást használták; és ha a gépezetet a költemény elolvasásával működésbe hozzuk, akkor (az iskolás verselemzés kísértésének el-

¹⁶ A *soldus*, a még a középkor folyamán is értékálló késő ókori aranypénz neve az európai nyelvekben terebélyes szóbokor gyökere – a szilárdsággal, tömörséggel, fizetéssel kapcsolatos szavak között itt most figyeljünk a német közvetítéssel kölcsönzött *zsold*, *zsoldos* szavunkra, amely a galego *soldadeira* szó működésének kitűnő analógiája.

¹⁷ Joam García de Guilhade galego portugál költő *Dona Ouroana pois ja besta avedes* kezdetű versében a beszélő óvja a hölgyet attól, hogy olyanná váljon, mint egy *soldadeira* (2. strófa 4. sora – a műfordítás a *soldadeira* szót már nem tartalmazza), *Udvariatlan szerelem*, 90.

¹⁸ Jellegzetes, szerelmi témájú középkori galego műfaj, ahol a beszélő nő. A korban a szituáció annyira általános volt, hogy még néhány évszázaddal későbbi prózai műveken is érződik a hatása. Vö. LADÁNYI TURÓCZY Csilla, *Előszó*, in Bernardim RIBEIRO, *A sóvárgás könyve*, Bp., Palimpszeszt, 2004, 13.

lenállva, és csak néhány villanást kiemelve) látjuk, hogy a timbre mintázata úgy vezérli benyomásainkat és a jelentést, ahogy egy gótikus üvegablak a szemünkbe jutó képet: A szavak szimbolikus jelentése a fény, a pontos kép viszont a különféle színű (timbre-ű) átlátszó elemek révén jön létre – ezek az elemek önmagukban értelmetlenek, a fény elé rakott kompozíciójuk viszont műalkotás.

Tehát, nézzük csak a *bb* és *cc* rímek blaszfém játékát az eredeti szövegben: az első coblában *conón* (pina) és *don* (úr) találkozása során még csak a soldadeira érzékeny utalását avagy a mintaszerző dicséretes reflexivitását csodálhatjuk, ám a *Señor* (Úr) és a *pecador* (bűnös) egyezés már előrevetíti a keresztény hitéleti apparátus és a finoman utalt obszcenitás a továbbiakban mind nyíltabb (con)füzión-ját. Figyelem: magas költészethez nem illő szót a soldadeira egyáltalán nem használ, a mintaszerző/úr/Alfonz pedig csak egyszer, az elején (conón). Az elfogadható szavak együtt azonban fondorlatosan működnek: a harmadik cobla *Señor-amor* egybecsengés mintaszerű udvariságát botrányossá teszi a párrímből induló alakzat, ahol a kurtizán és Jézus egyenlő felekként, kölcsönösen egymásért szenvednek – a testiség jegyében; a negyedik cobla *perdón-oración* (megbocsátás-ima) együttese makulátlan lenne, ha bizonyosak lehetnénk benne, hogy a 13. századi galego számára a latin *oris* (száj) és *oralis* (szájjal történő) jelentése elhomályosult volna – nem lehetünk benne biztosak, hiszen a latin gyök azonos –, majd a *Señor* és a *peior* (rosszabb) kapcsolata során a megváltói és prostituálti orális műveletek azonosításával kapcsolatos gyanúnk szörnyű igazolást nyer.

Az időnként feltűnő *Deus* szó utalhat Jézusra és az Atyára egyaránt, azonban *Señor*ként a tornada és a két utolsó cobla egyértelműen csakis Jézust rögzítik. És nem is akárhol, hanem a diesisen, a két tömböt elválasztó félelmetes határon, ahol valami lezárul és újrakezdődik, a nyugalom és a káosz peremén. A négy cobla ötödik pozíciójában és a cobladerivátum tornada ötödik pozíciójában, tehát a tornada első sorzárlatában: mindig ugyanott. Az *Úr* a *c* elem – minden trubadureszk kompozíció és retorika várakozása és fordulópontja, a megváltásnak *Senhal*ként már ezen a földön is látható és behelyettesíthető reménye: a kapcsolat.

Férfi beszél az Úrhoz, de nőként, miközben tudjuk, hogy a Nőt Uramnak szólító trubadúr hagyomány rendszerét visszafelé működtetve akár a Nőhöz is beszélhet, miközben Urat mond, viszont mégis csak közbeiktatott egy nőt, aki végül is Jézushoz és Jézust jelképező saját travesztiájának szónokol saját maga saját maga általi megváltása érdekében, melyre saját maga által elkövetett bűnök miatt saját és Jézus áldozatos működése révén nyílik lehetőség. Az egész csak a default, a nő miatt bonyolult: Alfonz játszásiból komolyan vette, amit a fin'amors rendszerint szimbólumként használt, a Nőt. Ez a nő Kasztília és León az Úr földi helytartósága által felhatalmazott királyán át a vers első két és fél sorában beszélgetett *don*, azaz *úr*, úrfi kezdeményezésére beszélni kezdő nő, aki a fin'amors áthallása révén prostituáltként is bekapcsolja értelmezési mezőnkbe a *Señort*, hogy aztán így mindnyájan együtt: X. Alfonz, a soldadeirát megkörményező uracska, az örömlány, a Hölgy, az Úr és Jézus egymáshoz és önmagukhoz beszélve kíséreljék meg az udvari szerelem és az ellenkultúra újraintegrálását az első pozíciójú (*a*) rímek hármasságának strófái és az unisonans kompozíció terében.

Itt játszik együtt *szervedés* és *szervedély*, a *coita* (bánat) és *coito* (behatolás), és úgy nyílik egybe a parázsnaság a megváltással, ahogy néhány évtizeddel korábban Albi környékén a katar hívó számára nyílt egybe a féktelen kicsapongás és az aszkézis útja. Ugyanoda vezettek: távol a kor intézményes normáitól, házasságtól, a hatalom minden fajtájától, az engedelmességtől és büntudattól mint az Isten közösségébe való jutás feltételétől, mert nem ebben a közösségben hittek, hanem az egységben. Ezért üldözték őket. Ezért lehet az, hogy a vers zárlatában szinte oda érkezőnk, amivel minden kezdődött, a nonszenszhez, hiszen IX. Vilmos *Farai un vers de dreit nienjének* végén olyan kulcsokról ír (*contraclau* = ellenkulcs), amelyek a semmi verse és az égi szerelem koncepciója szerint az átjutás, a megváltás, a túlvilág kulcsai, ugyanakkor fallikus szimbólumként és a nőhöz vezető ajtó kulcsának titkos másolataként maga a normaszegés – és mivel a Mennyek sem illeszkednek a földi normához, a két dolog ugyanaz. Vilmos utolsó verse, a búcsú és az összeomlás programkölteménye, a *Pos de chantar m'es pres talenz*,¹⁹ tíz strófányi megtört vezeklés után az igazi megdöbbenést a kétsoros zárlattal okozza: hősünk a hosszas, keserű, őszinte és valóban megrendítő dikció végén, miután visszatalált Istenhez, léhán a hátrahagyott kellemes prémekre emlékezve megy a halálba. Nonszensz.

Mondhatjuk hát, hogy volt udvari költészet és ellenköltészet, mondanunk is kell, hiszen a jelenségek a felszínen kézzelfoghatóak, de tudnunk kell, hogy nemcsak hogy közel álltak egymáshoz, hanem egyazon szellemiségnek különböző nézetei. Alfonz verse nem blaszfém. A szentséggel való végtelenen bizalmas viszony, már-már visszaélés, vallás és élvezet keveredése a még töretlen hit korszakaira jellemző.²⁰

Az éremnek két oldala van, de az anyaga egy. Ezért lehetséges, hogy a középkori énekeskönyvek szerkesztői természetesnek vették, hogy a különféle regiszteren szóló művek egy kódexbe kerüljenek; hogy Bölcs Alfonz vállalta, hogy Szűz Máriát dicsőítő énekei mellett a fentihez hasonló művek szerzője is legyen (pedig lehet, hogy nem is ő volt), és lám, a struktúra is vállalta, hogy két hangon szóljon – és hogy mikor éppen az egyik szól benne és általa, mindig belehallhassuk a másikat is.

¹⁹ *Udvariatlan szerelem*, 40.

²⁰ Johann HUIZINGA, *A középkor alkonya*, Bp., Magyar Helikon, 1976, 123.

Recenziók

Narratológia és szkepszis

Christine MONTALBETTI, *La fiction Flammarion*,
Paris, 2001, 254 p.

A Genette-tanítvány Montalbetti könyve a narratológiai kutatások egyik fontos vonulatával, a fikcióelméleti diszkurzussal ismerteti meg az olvasót. Ez talán az irodalomtudomány azon területe, amely a legtöbbet meríthet más diszciplínákból, elsősorban a szemantikából, és amely a leginkább alkalmas az irodalmon túlmutató általános művészetelméleti tanulságok levonására, valóság és művészet viszonyát illetően. A kérdés nem újkeletű, gondoljunk csak Arisztotelész *Poétikájára*; ugyanakkor korunkban is születnek olyan érdemi hozzászólások a témához, mint Gérard Genette *Fiction et diction* és Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction?* című könyvei.

Az alábbiakban ismertetett kötet témája több ponton is kapcsolódik egy patinás filozófiai hagyományhoz, a szkepticismushoz. A módszeres kételkedés hívei az ókortól kezdve az ítéletfelfüggesztést állítják szembe a dogmatikusnak nevezett bizonyosságokkal. A huszadik század sok téren az abszolútnak hitt „igazságok” relativizálódását hozta, a fizikától a kultúra- és szubjektumfelfogáson át a történelemtudományig. Ez segítette elő a nyelv új felfogását is: az addig egyértelműnek, átlátszónak, eszközszerűnek tűnő egyre inkább többféleképpen érthetőnek, asszociatívnak, kontextusfüggőnek tűnt. Ez az irodalomban is új paradigmához vezetett; a francia új regényt és a posztmodern regényeket az önreferencialitás, a szövegszerűség, a nyelvvel való játék mellett az ábrázoló és az ábrázolt közötti egyértelmű ok-okozati viszony – például metalepszis általi – felmondása fémjelzi. A bizonyosság átadja a helyét a játéknak, a fikció világa pedig már nem egyszerűen teremtett, művi világgént jelenik meg, hanem saját törvényekkel bíró egyenrangú, párhuzamos világgént, amelyben nem feltétlenül az számít igaznak, ami a fikción kívül.

Montalbetti kézikönyvéből megismerhetjük a téma elméleti hátterét, a főbb problémákat, valamint a híresebb irodalmi példákat. A szerkesztő kötetet bevezető tanulmánya után kommentárokkal ellátott szövegek gyűjteményét kapjuk, tematikus fejezetekre tagoltan, majd egy kislexikont az alapfogalmakból, végül néhány alapművet tartalmazó bibliográfiát.

A könyvet nyitó tanulmány összegzi a szemelvényekben foglaltakat, ezért tartalmilag ennek ismertetésére összpontosítok. Az első felmerülő kérdés ontológiai: milyen léttel bír egy kitalált lény? Ehhez kapcsolódik a következő: milyen logikai státuszuk van a fikciót alkotó kijelentéseknek? Ez utóbbi körüljárásával indít

Montalbetti, kezdve azon, hogy van-e valóságvonatkozása a nyelvnek, vagy pedig lényege szerint fikció, ahogyan a szofisták vélték. Ismeretelméletileg fogalmazva, a világot számunkra pusztán saját észleleteink konstruálják és nincs biztosíték arra, hogy egy ilyen világváltozat egybevág-e az igaz valósággal (ha el is ismerjük ennek objektív létezését). A rendszeretőbb elme, mint Arisztotelész, nem bizonytalanodik, a problémát átugorva megkülönböztet referenciális és fikciós kijelentéseket, igyekezve ezeket egymástól pontosan elhatárolni a *Poétikában*. Így terelődik a figyelem arra, hogy a fikció kijelentései igen sajátosak, hiszen kivonják magukat az olyan minősítések alól, mint igaz vagy hamis, őszinte vagy hazug. A földhözragadtabb magyarázat szerint ez pusztán azért van, mert a fikció a nyelv speciális használata. A merészebb vélekedés szerint külön univerzum, saját törvényekkel. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a szokványos nyelvhasználat felől eddig nem sikerült kielégítően meghatározni a fikciós kijelentéseket. Nem hamis állítások, nem hazugságok, nem hipotézisek. Searle ígéretes koncepciója szerint pedig közvetett beszédaktusok, amelyeknek van jelentése, noha nincsen jelölete, tehát színlelések, amelyeket ilyeneknek fogadunk el. Azonban ezen felfogás alapján felismerhetetlen, pusztán egy adott szövegből kiindulva, hogy mikor van dolgunk fikcióval.

Mi hát a fikció ismertetőjegye? Van-e egyáltalán általános kritérium, vagy csupán a szöveg kontextusára (szerzői szándék, recepció, paratextusok) támaszkodhatunk? Genette a *Fiction et diction*ban nem talált egyetlen olyan szövegbeli ismérvet sem, amely egyértelműen megkülönböztetné a fikciós elbeszélést a referenciális-tól. Eszerint értelmezés kérdése, amelyet nagyrészt szövegen kívüli, pragmatikai tényezők irányítanak (kivonva a kérdést a narratológia illetékességi köréből)? Tény, hogy a félreértelmezés súlyos következményekkel járhat, példa erre Don Quijote és Bovaryné sorsa. (A két világ határának átjárhatósága még játékos ötlet formájában is aggodalmat kelt - számos ontológiai metalepszis tanúsága szerint -, mert megfoszt minden bizonyosságtól, vagyis lehetőségeink korlátaitól.) Ha feltesszük is, hogy sikeresen meg tudjuk különböztetni a kitaláltat a valóságtól, számos problémával szembesülünk. Vajon a fikción belül a valóságos helyek, személyek neveit és a valós történelmi eseményeket referenciálisnak tekinthetjük (amolyan searle-i referenciaszigeteknek), avagy ezek a kontextusnak megfelelően fiktív státuszt nyernek és legfeljebb a valóság illúziójának megteremtését szolgálják? Az előbbi (a fiktív és a valóságvonatkozással rendelkező elemek fikción belüli együttlétezésének) híve Searle mellett Schaeffer is, viszont az utóbbi mellett érvel Barthes *effet de réel*jével és Genette a fikciós szöveg intranzitivitásával (*Fiction et diction*).

A referencialitás problémájával összefüggő másik dilemma, hogy a fikciós szövegben megjelenő „igazságok” kizárólag a fikció univerzumára érvényesek, vagy pedig a tényleges világra (is) vonatkoznak. Hordozhat-e tehát a fikciós szöveg világnézeti, erkölcsi, politikai vagy más üzenetet? Esetleg a fikció egésze a világ lényegi összefüggéseit modellezheti, ahogyan Arisztotelész gondolta? Netán kódolt, metaforikus világváltozat, Nelson Goodman megfogalmazásában? Megint csak úgy tűnik, a mindenkori szöveg önmagában egyik elképzelést sem támasztja alá kizárólagosan, nyitott: a jelentéstulajdonítás, az értelmezés a döntő. Ez az a ha-

tár, ahol a narratológia mint szigorú tudomány véget ér; a fikcióba való belemerülés szubjektív, befogadói oldala már szövegen kívüli tényező.

Az ezután következő szemelvények első blokkja a pánfikcionalizmussal érvelő relativizmust három gondolkodó (Gorgiász, Berkeley, Goodman) néhány során keresztül vázolja fel, meglehetősen nagyvonalúan: ez a gazdag és a téma szempontjából alapvető filozófiai hagyomány legalább egy alaposabb összefoglalót megérdemelt volna. A második rész fikció és referencia már a bevezetőben is kiemelten kezelt kérdéskörét mutatja be Frege, Goodman, Searle, Margaret MacDonald és Genette véleményét ütköztetve. A harmadik egység a lehetséges világok elméletével foglalkozik Pavel, Leibniz és Borges egy-egy szövegrészletén keresztül. A negyedik fejezet a valóságosság kapcsán bemutatja Arisztotelész miméziselméletét, majd többek között Genette és Barthes nézeteit ismerhetjük meg. A fikció veszélyeiről szólva Platón véleménye után a közismert irodalmi példák sorakoznak (*Bovaryné*, *Don Quijote*), végül ízelítő Schaeffer pszichológiai ihletésű immerzióelméletéből. A hatodik blokk a fikcionalitás kritériumát kutatja, a bevezetőben ismertett genette-i és searle-i vizsgálódásokat szépirodalmi példákkal egészítve ki. Az utolsó rész híres fiktív előszavakat gyűjt egybe (Montesquieu, Laclos, Rousseau és mások műveiből) mint olyan példákat, amelyek eljátszanak az olvasottak ontológiai státuszával. Ez a szemelvények legterjedelmesebb blokkja, ami talán el túlzott: fele ennyi példa is reprezentatív lett volna, és helyet kaphatott volna inkább néhány példa egy másik hasonló eljárásra, a metalepszisre. Ez azonban még a fogalomtárban sem kapott helyet, bennem némi hiányérzetet keltve.

Megvilágításra kerülnek azonban a fentiekben is felbukkant fogalmak, mint a bovarymus-donquijotizmus, a denotáció, a referencialitás, az immerzió, a mimézis, a valóságosság, a fikció világa és a lehetséges világok éppúgy, mint a Genette által vizsgált fikciós és referenciális (faktuális) elbeszélés, az irodalmiság és az intranzitivitás.

A kötetet záró bibliográfia szélesebb kitekintést ad, de nem meglepő módon a leggyakoribb név itt is a mesteré, Genette-é; viszont a téma olyan szakértőinek, mint Lubomir Doležel vagy Marie-Laure Ryan csak egy-egy cikkét tartja említésre méltónak szerzőnk.

Összességében Montalbetti kézikönyve hasznos bevezetést nyújt a fikció kérdéskörébe, az előismeretekkel nem rendelkező olvasó számára is közérthető nyelvezettel, jól tagoltan, az elméleti meglátásokat ismert szépirodalmi példákra vonatkoztatva. Saját véleményét nem rejti ugyan véka alá, de elsősorban a fő kérdések és a rájuk adott különböző szakirodalmi válaszok bemutatására törekszik. Ilyen kézikönyvek indíthatnának el Magyarországon is egy olyan folyamatot, amelyben az irodalomelméleti fejlődés eredményei átmennének a köztudatba, csökkentve a távolságot a közízlés és az elméletileg is érdekes irodalom között.

Bene Adrián

Az eltérített tekintet

SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók – A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*

Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 42 p.

Schuller Gabriella 2006-ban megjelent kötete olyan színházi előadásokkal, performanszokkal foglalkozik, amelyek erősen kötődnek a feminista (pontosabban poszt-feminista) eszmékhez és elmélethez. Ezzel tulajdonképpen egy alternatív színház-történet vázolását hajta végre, hiszen az általa megidézett művészek és előadások (talán Ladik Katalin képez csak kivételt) a tágabb közönség számára kevésbé ismertek. A szerzőnek tehát emiatt is szembe kellett néznie azzal a ténnyel, hogy ezen a kutatási területen hazánkban „egyedül van”. Bár a feminista filmről és irodalomról szóló diskurzus élénknek mondható, a színház mind ez ideig kívül maradt az ilyen kutatások látóterén. Ugyanakkor egy hiánypótlásra vállalkozó mű számára kétségtelenül adva van a lehetőség, hogy a későbbi kutatások alapszövegévé váljon. Schuller Gabriella munkájának – kisebb hibák, hiányosságok ellenére, melyekre később kitérek – jó esélye van erre: a szerző produktívan és kritikus szemlélettel használja fel a feminista elmélet legmeghatározóbb képviselőinek téziseit, elemzői módszere pedig jól tagolt és precíz. Könyvét nemcsak hasznos, de izgalmas olvasmánynak, a mai magyar színháztudomány értékes munkájának tartom.

Az előadások és drámák interpretációja két főbb elméleti kérdéskör alapján történik. Az egyik, a társadalmi nem performativitásának Judith Butler-i elemzése, melynek értelmében a társadalmi nem referencia nélküli, kollektív aktusok által konstituálódott, diszkontinuus entitásként határozódik meg. Mivel a korporalitás a színház számára kiemelkedően fontos tényező, a nemiség ilyen módon történő újradefiniálása a test, illetve az azzal kapcsolatos diskurzusok szubverzív reprezentációjához vezetnek. Az elméleti keret másik oldalát a női írással kapcsolatos elgondolások adják. A szerző itt részletesen bemutatja és elemzi a feminista kritika három legmeghatározóbb képviselője, Julia Kristeva, Luce Irigaray, valamint Hélène Cixous munkásságát. Az *Előszó*, mely ezen elméletek bemutatása, Schuller Gabriella könyvének különösen hasznos része, mivel a feminista elméletben járatlan olvasó számára is tisztázza a tanulmányok kérdésfeltevéseinek irányát, másrészt ez a részletes bemutató alkalmat ad bizonyos kritikai észrevételek megtételére. Így például a szerző rámutat arra, hogy a felsorolt elméletírók antiesszencializmusuk ellenére is a nemi különbségek alapján fejtik ki a női írással kapcsolatos téziseiket.

A könyv ezt követő fejezeteiben az elméleti vonalak kettéválnak: a Judith Butler nevével fémjelzett, a testtel, illetve a nemiség társadalmi beágyazottságával foglalkozó irányzat meglátásai elsősorban a színháztörténet, míg a női írás teóriái a dramatikus szövegek elemzésének területén kamatoztathatóak. Így a feminista színházak és performanszok harmadik hullámát interpretáló részek a „reprezentáció inherens szexizmusát veszik célba”,¹ rámutatva arra, hogy ezen akciók „a női testről szóló, a nyugati kultúrában fallocentrikusan ránk hagyományozott pszichoanalitikus, kultúrtörténeti, szociológiai, biológiai diskurzusok újragondolására készítettek”.² Caryl Churchill, Sarah Kane, Hélène Cixous dramatikus műveinek interpretációja pedig az *écriture féminine* koncepciójának alkalmazásával történik, feltárva, hogy ezek a szövegek miként próbálják meg tudatosítani a befogadóval az elváráshorizontját meghatározó ideológiai diszpozíciót. Ezen a ponton mindenképp kritikai észrevételt kell megfogalmaznom: a két rész ugyanis nem illeszkedik szervesen egymásba, a szerzőnő elmulasztotta egy olyan átkötő szakasz beillesztését, amely megteremtette volna a színházról a drámára történő váltás kontinuitását. Ezt támasztja alá az is, hogy a freudi elmélet bemutatása, mellyel már a mű bevezetőjében találkozunk az olvasó, itt majdnem szó szerint megismétlésre kerül. Hasonló probléma merül fel a könyv végével kapcsolatban: a *Könyvkézület* című fejezetben Schuller Gabriella magyar előadónők performanszainak elemzését hajtja végre, ugyanakkor véleményem szerint érdemes lett volna ezeket az interpretációkat a külföldi jelenségek tárgyalása mellé/közé illeszteni. Emellett nem ártott volna színház- és drámaelméleti problémák ábrázolásával is foglalkozni, tisztázandó e két terület egymáshoz való viszonyát, adott esetben egymásból való következésüket. Fontos azonban leszögezni, hogy mindezek a problémák nem rontják a szerzőnő megállapításainak hitelességét, pusztán stiláris szempontból jelentenek gondot.

Mint tehát arról már volt szó, Schuller Gabriella könyvének első része a feminista színház harmadik hullámának nyolcvanas évektől napjainkig tartó szakaszát tekinti át. Különös hangsúlyt fektet azokra az előadásokra, amelyek a testtel kapcsolatos elméleti fejtegetések szempontjából elemezhetőek, de emellett természetesen más teóriák kérdésfeltevéseit is megfogalmazza. Vagyis az elméleti diszpozíció alapján kísérli meg egyes előadások csoportosítását, így a Walter Benjamin-i dialektikus kép, a brechti színházelmélet vagy a tekintet és a nézés folyamatának lacani értelmezése lehetőséget ad bizonyos előadások külön-külön fejezetben történő tárgyalására. Ezen részekben a szerzőnő igen nehéz feladattal kellett hogy szembesüljön: az általa megidézett előadásokat ugyanis könyvének legtöbb olvasója nem lát(hat)ta, a mű ismeretének elsődleges tapasztalatát így az értelmezői nyelvnek kellett pótolnia. Véleményem szerint Schuller Gabriella a lehetősé-

¹ SHULLER Gabriella, *Tükörképprombolók – A tekintet eltérítése a poszt / feminista színházban és performanszokban*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 42.

² *Uo.*, 91.

gekhez képest jól oldotta meg a feladatot, az előadások elemzésre kerülő részét szemléletesen mutatja be, hivatkozásai hitelesítik vizsgálódásának szempontjait.

A legnehezebb feladat mégis talán a *Test* című fejezetben tárgyalt előadások ábrázolása; itt ugyanis nem csak a színháztörténet-írás fentebb említett problémájával kellett megbirkóznia a szerzőnek: ezek az előadások, különösen Annie Sprinkle és Karen Finley performanszai messzemenőig provokatívak, az emberi (s különösen a női) testtel kapcsolatos képzetek oly mértékű dekonstruálására tesznek kísérletet, mely gyakran kelthet undort, vagy válthat ki heves visszautasítást. Mint ahogy azt a szerző jelzi is, a kritikusok rendre megjegyzik: az előadások leg részletesebb bemutatása sem képes visszaadni azt a sokkoló hatást, ami a nézőt éri (Karen Finley műveiről van szó). A szerző vállalt feladata ugyanakkor az volt, hogy ezeket a jelenségeket is éppoly részletesen mutassa be, mint az előzőeket, mindvégig a tudományos nyelv által megkívánt kereteken belül maradva. A tekintélyes elméleti arzenál segítségével Schuller Gabriellának ezt a feladatot sikerült megoldania, a poszt-pornó-modernizmus részletes és tudományos igényű elemzését végzi el. Értelmezése szerint „Annie Sprinkle tevékenysége értelmezhető úgy, hogy alássa a magaskultúrához tartozó színház és a tömegkultúra részét képező peep-show-k, sztriptízbárok közötti bináris oppozíciót”, így a pornószínház legfőbb hozadéka véleménye szerint az, hogy „»színház« szocializált normáinak, határainak próbálgatása (transzgresszió révén történő tudatosítása) a magaskultúra színháza »kiszolgált«/formált/fenntartott identitást teszi próbára”.³ A feminista elmélet szempontjainak érvényesítése mellett nagy hangsúlyt fektet a szerző annak a kérdésnek a bemutatására, hogy mennyiben változik az obszcenitás státusza a színházba történő áthelyezés során. Végössé választ ő maga nem próbál meg adni, inkább több elméleti szempont használatával igyekszik vázolni a jelenség megközelítésének lehetőségeit. A válasz ugyanis szerinte attól függ, hogy miként fogjuk fel a színház és a sztriptízbárok viszonyát; létezhet ugyanis olyan elképzelés, mely semmi különbséget nem lát e kettő között, elgondolható ugyanakkor viszonyuk hasonlóságként is, de tekinthető e két közeg egymástól idegen jelenségnek. Mindegyik felfogás eltérő válaszokat implicál, melyeket a szerző egyenrangúnak tart. Talán ez a magatartás kritizálható lenne, egyes olvasók hiányolhatnák a szerző bátorságát, mivel próbálta saját elméleti beállítottsága alapján megválaszolni a kérdést. Ugyanakkor figyelembe kell venni e kérdéskör rendkívül széles kiterjedésének tényét: a sztriptízbár és a színház viszonyának tisztázásához legelőször a színházat kellene definiálni, meghatározni azokat az ismérveket, amelyek minden előadás sajátjai. Egy ilyen ontológiai irányultságú vizsgálat ugyanakkor jelen filozófia-, irodalom- és színházelméleti paradigmák felől nézve eleve problematikus, a téma teljes értékű körüljárása szétfeszítené a könyv kereteit.

Természetesen ez a fejezet korántsem csak a pornóelőadások jelenségével foglalkozik. Bár Karen Finley munkáinak lényeges részét képezi az obszcenitás, ezeket

³ SCHULLER, 74.

a performanszokat külön, *Az anyai funkció politikai konnotációi* című alfejezetben elemzi a szerző, főként az abjekt kristevai elméletének használatával. Hosszabb elemzést találunk Orlan pályafutásáról, aki a női test eltárgyasítását bemutató, saját testének műtétek általi átalakítását vitte véghez, rámutatva a testtel kapcsolatos diskurzusok technotudományos változásaira. Végül pedig a szerző olyan csoportokat tárgyal, amelyek előadásai a testhez kapcsolódó faji kategóriák politikai kontextusát boncolják.

A feminista szakirodalom termékeny felhasználása, illetve a szerző interpretációinak kreativitása kiemelten jellemző a kötet drámaelemzésekkel foglalkozó fejezetére. A magyar irodalomtudomány helyzetéből adódóan Schuller Gabriella elemzései úttörőnek számítanak: Caryl Churchill (kinek válogatott drámái nemrég jelentek meg az Európa Kiadó gondozásában) korszakalkotó művéről, az *Iglicről* (*The Skriker*), ugyanis mind ez idáig magyar nyelven nem olvashatott ilyen részletes és alapos elemzést az érdeklődő. A női írás elméletei mellett a realista dramaturgiát leváltó stílusjegyek vizsgálata válik a szerző számára igazán fontosá. Így természetesen a vizsgálódás centrumába kerül a dramatikus nyelv, illetve az identitásbrázolás; helyes meglátás, hogy a fentebb említett Churchill drámái többek között nyelvhasználat, illetve a szerepösszevonás, szerepmegosztás terén bizonyulnak horizontváltónak. Ezekben a művekben megfigyelhető, hogy »ugyanazon« testhez több perszónázs, vagy egy perszónázshoz több test kapcsolódik, illetve a perszónázs neve eltér a perszónázst alakító színész nemétől.⁴ A fentebb leírtakban kifogásolhatónak tartom a »perszónázs« szó reflektálatlan használatát; a színháztudomány területén születő szakirodalmi szövegekben többször találkozhatunk a figura, jellem, alak, perszónázs kifejezésekkel, így a könnyebb érthetőség kedvéért a terminust nem ártott volna (akár egy lábjegyzetben is) definiálni.

Köztudott, hogy minden interpretációnak megvannak a saját vakfoltjai, s mindig található új nézőpont, mellyel az elemzés kiegészíthető. Éppen ezért nem kritikának, inkább javaslatnak szánok két kiegészítést az *Iglic* elemzéséhez: a drámában ugyanis nem csak a főszereplő monológjairól mondható el, hogy megbontja a hagyományos dramaturgia rendjét. A szerző utasításai szerint a szereplők a dialógusok során egymás szavába vágnek, pontosabban a / jellel szignált részeken a dialógusban addig hallgatóként részt vevő szereplő »belebeszél« partnerének mondatába, aki persze így mondanivalóját később fejezi be. A realizmus teologikus színpadán használt dramatikus nyelv itt kaotikussá, egyetlen nagy hangzavarrá válik. A másik megállapítás, ami véleményem szerint hozzárendelhető a feminista szempontú elemzésekhez, a dráma egyik jelenetével kapcsolatos. Itt az *Iglic* egy bárban ülve alkut ajánl Lilynek: ha a lány elmagyarázza neki a televízió működésének elvét, cserébe kap egy csodagyűrűt, mely megmondja, hogy hűségesek-e hozzá. Természetesen a szereplő képtelen teljesíteni a kérést: nem tud pontosan válaszadni arra a kérdésre, hogy mi az áram stb. A jelenetben a racionalizmus és tudományosság éthoszára alapuló patriarchális világtapasztalat megkérdőjelezését fi-

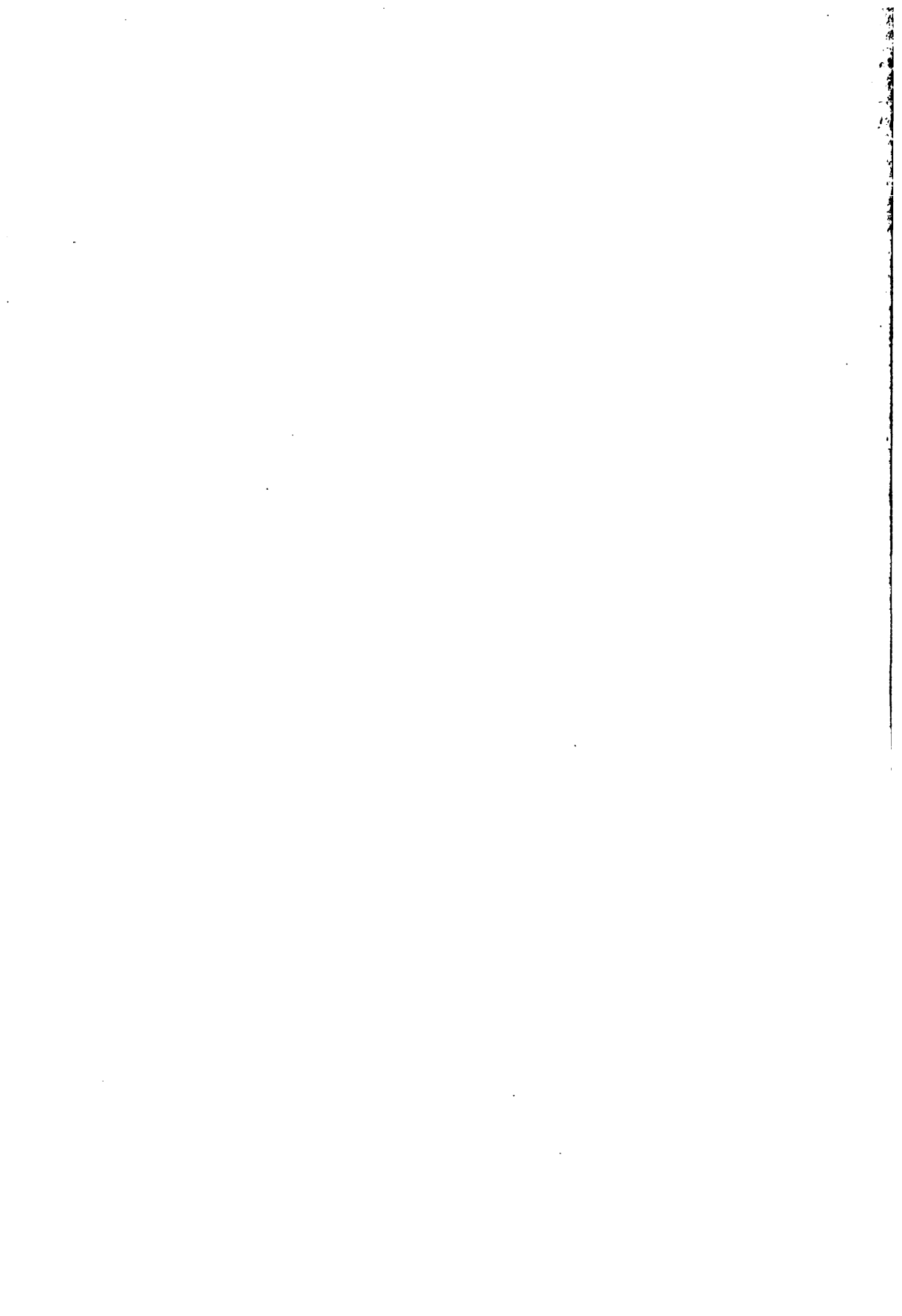
⁴ SCHULLER, 94.

gyelhetjük meg: e horizontban fikciónak, azaz inkább fantazmagóriának minősül minden olyan feltételezés, amely a meglévő tudományos paradigmák által nem magyarázható jelenségek létezését állítja. Az *Iglíc* azonban rámutat arra, hogy az empirikusan tapasztalható világ működésének magyarázatában a szereplő ismeretei deficitesek bizonyulnak, a televízió működése éppoly irracionális a számára, mint egy csodagyűrű létezése. Felbomlik tehát a valós–nem valós tapasztalat bináris opozíciója, megrendülnek a patriarchális rend azon skrupulusai, amelyek kijelölik az érvényes világtapasztalat határait.

Hangsúlyozni szeretném, hogy a fentebb leírtakkal nem a szerző interpretációjának hiányosságát kívánom bizonyítani; sokkal inkább arra hívnám fel a figyelmet, hogy Schuller Gabriella koncepciója, mely alapvetően feminista irányultságú szövegként gondolja el ezt a drámát, igazolható, és további fejtegetésekre ad alapot. Mindez könyvének egészéről is elmondható, az említett apróbb hibák és hiányosságok ellenére a szerző első kötete igényes és megalapozott munkának tekintendő. Hogy megélnékül-e a feminista színházról folytatott diskurzus, azt jelen pillanatban nehéz lenne megjósolni; mindenesetre ez a könyv maximálisan alkalmas arra, hogy az ez irányban induló kutatások egyik kiindulópontjává váljon.

Seress Ákos

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András



1000 Ft

Filológiai Közlöny

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK
FOLYÓIRATA

Előkészületben

A kulturális különbözőség poétikája és politikája



BALASSI KIADÓ