

filológiai

közlöny
2013/1.
LIX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

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

Szerkesztőség

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

A MAGYAR TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap



A szerkesztőség címe:
Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

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

Példányonként megvásárolható
www.balassikiado.hu

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József u. 9–11.
Tel.: 335 2885

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

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

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

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Poe és a bűnügyi történet 20. századi narratívája

EISEMANN GYÖRGY	
A zörejtől a próféciáig	
Poétika és fonotechnika Edgar Allan Poe	
<i>The Raven</i> című költeményében	5
SOMOGYI GYULA	
„Es lässt sich nicht lesen”: Az olvashatatlanság	
Edgar Allan Poe <i>A tömeg embere</i> című elbeszélésében	33
BÉNYEI TAMÁS	
„Szemérmetlen hasonlatosság”: ismétlés és utánzás	
Poe <i>A Morgue utcai kettős gyilkosság</i> című elbeszélésében	51
VÖÖ GABRIELLA	
Irodalmi és tudományos vállalkozás:	
az <i>Arthur Gordon Pym</i> és az átverés természetrajza	87
<i>Műhely</i>	
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Zene az irodalomban: Virginia Woolf	106
Számunk szerzői	127

E lapszámunk tematikus írásait Bényei Tamás és Vöö Gabriella szerkesztette

EISEMANN GYÖRGY

A zörejtől a próféciáig
Poétika és fonotechnika Edgar Allan Poe *The Raven*
című költeményében

Hang és szöveg

A hang és a közvetítés, ezzel kapcsolatban a jelenlét és a jelentés fogalmainak szerteágazó összefüggései nemcsak filozófiai vagy esztétikai, de az utóbbi évtizedekben egyre inkább filológiai és mediális-kulturális kérdésekként is felmerültek. Az érzelmi és a szellemi tartományok eredendő megkülönböztetésének – vagy utólagos összekötésének – sokféle indíttatású, de egyaránt „metafizikaellenes” célzatú kritikája a szöveg hangja és értelme viszonylatában is áthatóan érvényesül. A romantikakutatás pedig, ha osztja a *hang* irodalom- és médiumtörténetében való tájékozódás igényét,¹ e téren különleges belátásokhoz juthat a korszak egy kétségtelenül igen sokat tárgyalt (VINES 1999), vonatkozó formatanában jellegzetes költeményének interpretálásával. Jelen tanulmány Edgar Allan Poe versének szonorikus fejleményeire összpontosít, mind a téma mediológiai ösztönzése, mind annak hermeneutikai elgondolása tekintetében.² Kézenfekvőnek látszik továbbá, ha az adott szöveget, folyvást kiemelt zeneiségét kapcsolatba hozza eljárásainak színrevitelével, metapoétikai effektusaival. Főleg eufonikus alakzatai kapcsán jellemezhető e mű is önnön poétikája tematizálásaként. Ezt a benyomást erősítik a „kompozíció filozófiájáról” szóló nevezetes Poe-esszé bizonyos megfelelései (TÓTFALUSI 1994, 257–267), melyek formatani kalkulációkra hivatkozással döbbsentették meg a zseniesztétikához ragaszkodó korabeli közönséget. Aligha kétséges továbbá, hogy *A Holló*ban egyszerre érvényesül a stílus ötletgazdag kifinomultsága és gátlástalan túlzásfoltossága, az emlékező érzékenység bensősége és a szenvedély teatralitása. S meglehet, éppen e ken-

¹ Néhány, az utóbbi években a témáról megjelent munka: HIEPKO–STOPKA 2001; LÓRINCZ 2002; BEDNANICS–BENGI–KULCSÁR SZABÓ–SZEGEDY-MASZÁK 2003; STERNE 2003; PALKÓ 2004, 9–96; KULCSÁR-SZABÓ–SZIRÁK 2004; HOWES 2005; BENCZIK 2006; HÁSZ-FEHÉR 2006; SCHULZE–WULF 2007; DOLAR 2007; SZEGEDY-MASZÁK 2007; KITTLER–MACHO 2008; SPEHR 2009; FELDERER 2009; SCHAFER 2010; BUTTE–BRANDT 2011; MEYER-DIETRICH 2011; SCHULZE 2012.

² Lásd ehhez például HEIDEGGER 1991; GADAMER 1999, 271–278.

dózetlenül hatáselvű, olykor tán hatásvadász poétika képvisel valamit abból, amiben még elszánt kritikusi is többnyire az irodalmiság lényegi kifejeződését fedezhették föl.³ Tán szándéktalanul igazolva vissza, hogy a hangzás révén látszik feltárulni a műben a nyelv jelölő struktúrára korlátozásának retorikai-poétikai meghaladása, az írásbeliségre alapozó szemiózis beszédszerű felforgatása.

A felütés azon eljárása, mely a lírai én kétféle megnyilatkozását szólaltatja meg – az emlékezőt és az emlékezésben élőét⁴ –, alakilag is megtöri a belső monológ egyenes beszédét. E kétféle dikció írásban szintén megkülönböztetést nyer, ahogy már az első strofa mesélő fordulatához („Once upon a midnight dreary”) csatlakozik a felidézett szituáció *idézőjeles* szólama („»Tis some visitor«...”).⁵ Ez utóbbi beszédhelyzet szintjén fog megszólalni a Holló hangja is. S a kompozíció jól kiszámított fejleményei során a visszatekintő és a felidéző én narrációja fokozatosan szinkronba kerül egymással. Az emlékező én hangja a Holló egykori szavát is magába foglalja a jelenben, így a zárósorok a visszatekintő távolságtartást szüntetik meg. Pontosabban az emlékező azt a (két) szólamot engedi eluralkodni magán, melyet emlékeivel felidézett.⁶ Utolsó szava a Holló károgó refrénjét ismétli meg a saját hangján.

³ Az előző évtizedekben például az amerikai dekonstrukció képviselői nyilatkoztak Poe lírájáról hasonlóan egyes módon. Érdekes dokumentum Jacques Derrida írása, melyben Fónagy Ivánnal vitázva fejti ki véleményét, éppen egy tipikusan „fonocentrikus” költemény, *A harangok* hangzásvilágáról (lásd ORBÁN 2005, 975–984). Harold Bloom kritikája, miközben leértékelő, a kánoni rangot mégis elismerő. A *Nyugat* világirodalmi tájékozódását tárgyaló tanulmány hívja fel a figyelmet arra, hogy a T. S. Eliot „romantikaellenes örökségét megtagadó Harold Bloom is így vélekedik 1988-ban kiadott könyvében (*Poetics of Influence*): »Az olyan olvasó, kit mélyen érdekel az angolul írott költészet legjava, nem becsülheti sokra Poe verseit.«” (SZEGEDY-MASZÁK 2000, 117.)

⁴ Ezt Füzi Izabella tanulmánya a „hangok által terrorizált” én és a „szituációt kommentáló, emlékező” elbeszélő kettőségeként jellemzi. Az esztétikai és a retorikai jelenségek összefüggésétől indulva érinti az olvasási szituáció színrevitelét, az emlékidéző hanghatás materializálódását, az irodalom retoricitásának és medialitásának lényeges, jelen értekezésben is tárgyalt mozzanatait (FÜZI 2009, 115–127).

⁵ A versidézetek forrása: POE 1982, 943–946. (A magyar átköltések közül a legismertebbet és a tanulmány nézetéből tán legsikerültebbet, Tóth Árpád teljesítményét idézzük. „Egyszer egy bús éjféltájon” [...] / „»Látogató lesz az ottan...«”) A költemény 1845. január 29-én látott napvilágot New Yorkban, az *Evening Mirror* című lapban.

⁶ Hozzátehető, „a holló hangja csak az én beszédében, idézésében válik jelentéssé. Ezen integráció a történet és az elbeszélés közti különbség eltűnését is prefigurálja”. De mégsem teljesen bizonyos, hogy „[a]z elbeszélő én bekebelezi a történeti ént” (FÜZI 2009, 121). Az „elbeszélő én” narratológiaiilag végül valóban szintetizál, de a „történeti” dialógus nyelvért folytatja, miáltal az „angyalnyelv” megidézett hangja válik a visszatekintő alany saját beszédévé és annak értelmévé.

Így a memóriában rögzített – és onnan előhívott – vokalitás egy jelenlétben előadott (színre vitt) orális megnyilatkozássá válik. E relacionálás (emlékből hangzás, citálásból kiejtés) pedig eljátszik (véghez visz) egy „materializálódási” folyamatot, mely által a nyelvi emlék anyagtalansága ölthet testet a beszélő szólamában, valamint a jelenben is hallott és hangosan elismételt névmásban. Az akusztikum tehát emlékként tárolódik, majd az emlék újfent akusztikum má figurálódik, kíméletlen és elkerülhetetlen „prezentálása” nyomán. E folyamatban tehát a jelenbe érkezik az a szó – káromlás –, melynek hangja nyilvánvalóan nincs szoros kapcsolatban eredetének ismeretlen szubjektumával, vagyis amely tőle elkülönült-archivált hangzó anyagként fordul hallgatójához, aki emiatt még képzeletben sem rekonstruálhatja az összefüggést az üzenet tartalma és forrása között. Ugyanakkor e színrevitel olyan teret képez a jelentés megtörténézéséhez, amelyben a szöveg hangja nem „a nyelvtől, csupán valamely rekonstruálható beszédaktus intencióitól van elválasztva” (KULCSÁR SZABÓ 2004, 70).

Mindez annyiban lehet a befogadó tapasztalata, amennyiben képes a csengőbongó rímtechnikát, az alliterációkat, a paranomáziát stb. hangzósságukban érzékelni. A néma olvasás közegében annak mediális másikára, a hangos olvasásra, a szöveg meghallására hagyatkozni. A vers poézise támasztotta legnagyobb receptív feladat a hangos olvasás befogadómódjának és archaikus szituáltságának minél teljesebb újjáteremtése – természetesen a néma olvasás keretei között. Ezáltal változhatnak a narrátor memóriájában őrzött egykori hangok egy jelenlévőtől hallgatható hangokká azzal együtt, ahogy az előbbieket rátelepednek az utóbbiakra, és ki-sajátítják azok beszédhelyzetét. Vagyis a hangos olvasás jelenléttapasztalata a versbéli kimondás jelenlétének „előállításával” korrelál. Érintvén a hallucinációk nyelvbe íródásának és nyelvből kinyerésének – most csak említhető – mediológiai-olvasástechnikai problematikáját is (KITTLER 2005, 75–89).

A nyelv nem érzéki (imaginatív-hallucinatív) medialitásának és eufonikus érzéki zeneiségének a viszonya itt tehát a néma és a hangos olvasás módozatainak az egymásra vonatkoztatásával domborodik ki, szoros összefüggésben a jelentés jelenlétének megalkotásával. Azzal, hogy a kommunikáció adott anyagi tényezője úgy prezentálja önnön értelmét, hogy érzéki mivolta (hangja) ezen értelmet képző eseményként legyen kimondható. Nem egy elvont idealitás „megjelenése” tételeződik ezáltal – ahogy e metafizikai mutatóványt a hermeneutikai módszernek vitapartneri tulajdonítani szeretik –,⁷ hanem maga a múltjából érkező hangzó értelem. Miként a zenében a dallam nem a hangoktól függetlenül létező téma realizálása, hanem a hangokkal létesített mozgás formája. A dallam maga nem hallható ki az egyes szegmensekből, ám összjátékuk előadja annak értelmét. Ezen

⁷ E vitapartnernek olykor elismerik, hogy a nem hermeneutikai mező kérdései „valamiképp kikerülhetetlenül a jel és a jelentésvonatkozás nagyon is hagyományos koncepciójához vezetnek vissza”. (GUMBRECHT 2011, 21.)

értelem pedig nem érzékfeletti tartomány.⁸ A melódiát nem lehet kiúzni a hang-sorból mint egy kísértetet, mivel nem lehet leválasztani önnön hangjairól, melyek integráló-összejátszó időisége eleve jelentésszerű. Ilyenformán érzéki és szellemi minden olyan megkülönböztetése, mely a gondolat és az anyag (az eszme és a jel) antagonizmusából indul ki, platonizálóan ideologikusnak tekinthető, s e hozzáállását nem leplezheti azzal sem, hogy egy gyors kezű helycserével a technikát tekinti demiurgoszának. Amikor Poe versében a refrén szava úgy idéződik fel kezdetben emlékként, hogy a zárlatban már hangzó jelenvalóságként lépjen elő, arra az összefüggésre támaszkodik, mely a nyelv immateriális tartománya és annak prezentálható materialitása között fennáll.⁹ Eközben alakul újra emberi hangon előadotttá a Holló szava, melynek metamorfózisával az addig jelölő struktúrájának tekintett nyelv mélyebb ereje mutatkozik meg. A károgás ezúttal gépies monotonikaként veszi célba észlelésének azt a fogyatékoságát, mely sokáig tagadni próbálta a benne rejlő – a nyelv által mondott – üzenetet, s amely kizárólag a hallott hang izoláltan jelölőnek tartott matériájára hagyatkozott.

Zörej és jelentés, „angyalnév” és nyelv

A vers nyitása az írás és a hang megfeleltetésének igényét – ezzel voltaképpen elszakadásának félelmét –, a romantikus irodalmiság alapvető mediális problémáját intonálja. Egy éjféltől órára emlékezőről esik szó, melyben a földégett (múltbeli) én „furcsa könyveket” forgat, miközben rejtélyes eredetű zörej (kopogás, roppanás) riasztja fel nyugalmából. E jelenet az *olvasás* szintjén adja elő azt az „összituációt”, melyet az *írásbeliség* szintjén úgy vezet fel később a mediológiai szakirodalom, mint a romantika – az „1800-as feljegyzőrendszer” – lezárását. Ami a korszakjelzőnek tartott szituációban történt, az – az *Euphorion*-töredék szerint – Nietzsche dolgozószobájában játszódott le. Teljes csend vette körül a szerzőt, egyedül csak tollának kaparása hallatszott, amint papírra rózta a sorokat. Előtte a tintatartó, melynek tartalma, a kézírással rögzítés sötét anyaga, itt még alkalmas lehetett arra, hogy „fekete szívét” kiöntse általa. Egy másik töredék viszont arról számol be, hogyan

⁸ A romantikus költészet (programszerűen is) „egyesíti az észlelés, a megismerés, a kifejezés különböző szféráit. Ez a felfogás határozza meg a művészeti ágak kölcsönhatásának eszméjét”. (OROSZ 2007, 143.)

⁹ Ezzel összefüggésben tartandó, hogy „[a] materialitás annak a történetnek lesz az indexe, hogy a szöveg kiszakítódik előre adott történeti összefüggéseiből, és mint *szöveg* jut szóhoz, ami azt jelenti, hogy nem tartozik semmilyen konkrét, meghatározott időhöz. Ugyanakkor ott látható ezen mediális-anyagszerűség különös teljesítménye, hogy az olvasás ezt a kiszakítódást mégis e materialitás megnyilvánulásaként (nem) érzékeli. Vagyis a történeti időből kiszakítódása visszatérést jelent, és ennyiben jövőbeliséget szólít fel vagy meg”. (LÓRINCZ 2010, 75.)

törlik meg a tinta és a szív, az írás és a bensőség e spontán (romantizáló) kapcsolata. A mélységes csendet ugyanis váratlanul megszakítja valamilyen zaj: a filozófus egy azonosíthatatlan (ezért kifejezhetetlen), nem emberi hangot hallott maga mögött. Később kiderült, egy kutya vakkanása ijesztette meg (KITTLER 1995, 215–248).

Nietzschét az írásban, a Poe-vers alanyát pedig az olvasásban zavarta meg egy ismeretlen eredetű zörej. S ahogy ott a „fekete szív” nem öntheti ki magát a „fekete betűkbe”, úgy itt sem enyhülhet a bánatos lélek fájdalma a nyomtatott könyv papírlapjait olvasván: a megmagyarázatlan zaj felidézi az elhunyt kedves, Lenore emlékét. A memóriát, az anyagtalán jelentést tehát a titokzatos anyagi effektus hozza mozgásba. De éppen a mozgásba hozás képessége a cáfolata a zörej teljes értelmetlenségének – értelem mindig az lehet, ami az adott jelenletben (szituáltságban) az érzékelés *eseményeként* létesül. S ami a versben létesül, az egy halottra emlékezés aktusa.

Ezen emlékezés pedig – kivételes találékonysággal és poétikai attraktivitással – egy onomasztikai mozzanattal társul, melyben a halott neve olyan „angyal” szónak minősül („angels name”), mely immár nem mondható ki jelölként. Bárhogy vélekedjünk a „műfordító feladatáról”, Tóth Árpád átköltéséről elismerendő, nyomtatékosítja e jelölhetlenséget, az „eredeti” költemény roppant lényeges mozzanatát, az angyalnévvel szembeállított e világi névtelenséget („... angyal-néven szép Lenórárnál bár / s földi néven senki már.”)¹⁰ Az angyalnév – mint a nyelv bábeli sokféleségét legyőzni szándékozó, egyedül a konkrét hangzással közvetítő „angyalnyelvi” elem – kulcsfontosságú kommunikatív-mediális metafora. A misztikus, hitéletileg-vallástörténetileg számon tartott, az Újszövetségre hivatkozó „angyalnyelvi” beszédmódnak – melynek most kizárólag poétikai relevanciájáról-gyakorlatáról esik szó – voltaképpen nincs szemiotikája, azaz nincs jelölő struktúrája, de mégis van szemantikája és médiuma (jelentése és közvetítő képessége). Ez pedig csak úgy képzelhető el egyáltalán, ha e két utóbbi konstans (jelentés és közvetítés) egybeesik, vagyis az értelem és a kifelé mondott *nyelvi* hangzás nem választható el egymástól. S hogy mi számíthat szavakat képező beszédhangnak, az a hangzó matéria működtetéséből, azaz jelenletében hatni tudó *figuratív képességéből* derülhet ki. E képesség már a romantika rousseau-i horizontján a nyelv teremttörejével tűnt ekvivalensnek, vagyis eszerint a beszéd (eredete szerint) nemcsak anynyiban különbözött az egyéb zörejektől, hogy emberi hangszálakkal képezték, hanem annyiban, hogy kommunikatív célzatú és képességű megszólalásként vált felismerhetővé. Tehát *performatívumként* volt kihallható a környezetből. A nyelv mint anyag és mint jelentés itt kölcsönösen teremtik egymást, egyikük előzetessége sem állapítható meg, ezért a „gége hangjainak” és a tudatnak a kapcsolata reflektálhatatlan, erről „nem tudunk elfogadható feltevéseket megfogalmazni” (ROUSSEAU 1978, 103–107).

¹⁰ „[...] the angels name Lenore – / Nameless here for evermore.”

A Lenore név („angyalnév”) szólító-performatív kimondása a versben a hangtest és a jelentés olyan – több mint „kratüloszi” – egységeként kíván fellépni, ahol a motivált szó nem egyszerűen összefonódna valamiképp egy dologgal (egy személylyel), hanem ahol jelentés és közlés egysége eleve a konkrét vokális közvetítéssel – performativitással – jönne létre, elutasítván az érzéki és a nem érzéki megkülönböztetését. Így a hangzás médiumának működése, a közvetítés performatív gyakorlata maga lehet az értelemképzés feltétele, velejárója és garanciája, nem pedig egy eleve adottnak tartott értelem kerülne valamilyen módon átadásra. Föl sem merülhet ekkor, hogyan „kötődik” információ a hordozóhoz, mivel az utalás kényszeréből kiszabadult hangzás eleve üzenő performativitásként működik.¹¹ S az alliterációs-paranomázikus-anagrammatikus-rímelő alakítások révén a Lenore név hangzása is továbbterjed,¹² s e metamorfózisok határozzák meg a nyelv hangjait intonáló én sorsát, önelbeszélését.

Az áttevődések sorában a Holló megszólalása (válaszadása) tehát olyan megnyilatkozás, melyből nem kereshető vissza a „feljegyzőnek”, egykori gazdájának, a „bús flótásnak” a szubjektuma és szándéka. A madár úgy viselkedik, mint egy modern rögzítőeszköz, mint egy gramofon, mely közöl valamit anélkül, hogy ő maga valódi kommunikációba lépne hallgatójával. Ezért úgy tűnhet, nem közvetíthet üzenetet, monotóniája csupán eredetétől független anyagi jelölőként, elszigetelt effektusként kezelhető. Ezért keltheti a szótári értelem inadekvációjának hatását. Hangsora az angyalnyelvi kompetencia szöges ellentétének mutatkozik, noha éppen az angyalnév ríme vagy anagrammája. Lényeges ugyanakkor, a jelek e szikár „materializmusának” – a forma és az anyag hegelizáló kettősségének és egyúttal összjátékuk technicista megtagadásának – tapasztalata csak az emlékezetben élő (a könyvek olvasásába révült) alany ideiglenes sajátja. Mint később kifejtésre kerül, a zárlat – a szó „archivált” anyagának emberi-performatív újramondása – immár ismét angyalnyelviként regenerálja a hangkészletet, nem tudván menekülni annak újraképződő, a literális illúziókat megtagadó nyelvi-szemantikai erejétől.

¹¹ „[...] nem arról van szó, hogy valamit első lépésben valamiként észlelünk, hogy aztán második lépésben jelentést rendeljünk hozzá. A jelentés sokkal inkább az észlelés aktusában és az észlelés aktusaként jön létre.” (FISCHER-LICHTE 2009, 195.)

¹² „Bámulatos művészettel szövődnek a nevermore szó részei a verssorokba, mintha a csonka szótagjai volnának, úgy zárják le a sorokat a more, az evermore, amelyekre tompa visszhanggal mondja rá a rímet a Lenore, before, yore, shore szó, [...] mikor már tele vagyunk a közelgő ismeretlennek borzalmával, egész rémes mivoltában megjelenik rájuk válaszként a nevermore.” Elek Artúr cikke felidézi – *A kompozíció filozófiájának* közlései nyomán – a trochaikus verslábak ritmusát, melyben az akatalektikus oktameter a katalektikus heptameterrel váltakozik, „az ötödik versben ráütő módon ismétlődik, és katalektikus tetrameterben csúcsosodik”. A strófák „első sora nyolc ilyen lábból, a második hét és félből – ami igazabban hét és háromnegyed –, a harmadik megint nyolcból, a negyedik és ötödik újra hét és félből, a hatodik három és félből”. (ELEK 1909, 146–154.)

A fenti mediális toposzok szerint tehát a tollát a papíron vezető filozófus és a bánatára az irodalomban „írt” kereső költő egyaránt úgy tapasztalta, hogy sem leírni, sem pedig kiolvasni nem képesek azt, ami bennük él. A kapcsolat a bensőség hangja és a szöveg materiája között mind az alkotás, mind a befogadás felől megszakadtnak tűnik. De a kopogás elindította áttevődések végén a hang Poe versében mégiscsak olyan beszédként nyilvánul meg, melynek materiális közege „sohasem” tud, legfeljebb csak látszólag tudott elszakadni a nyelvi értelem anyagtalanságától.¹³ S a vers medialisitásának elsőrendű tétje az így meghatározott-felépített fonoteknikai kompozíció fázisainak megformálása. Előbb az angyalnév áthelyezése történik meg a külső és belső rímekbe, a refrénbe olyképp, hogy e folyamat szonorikus deffektje (anyagba hullásának sokkja) következzen be a gépies rögzítés anagrammatikájával. Majd a refrén madárhangja ismételteti strófánként az így felismert és tárolt anyagi jelet (az emberi szólam ellenében), végül a gépies-monoton hang – mint a nyelvhez tartozó jelentéssel közlés – totális győzelmet arat úgy, hogy szavát a sokáig tiltakozó személlyel magával mondatja ki. De ez a mozzanat már az emlékező énhez kapcsolt esemény lesz, s az elsődleges narrátor szólamát hódítja meg. Azt követően, hogy az élő „gramofon” zöreje dialogikus nyelvi értelemként, egyenesen próféciaiként képes kiderülni. Ezért a Holló hangja sem lehetett pusztán az aktuális érzékelés *terében* funkcionáló jel, mert az emlékezés nyelvi előzetessége, *temporalitásának* tapasztalata az emberi beszéd közegében e materiát is csak mint valamiképp már jelentéssel fejeleményt, mint mégiscsak adekvát *választ* engedni bontakozni.

Ezzel függ össze, hogy a dialógus kétféle (emberi és állati) szólama természetesen kétféle kommunikatív státus részese. A felidézett én nyelve eleve a „furcsa könyv”, a nyomtatványok olvasástapasztalatát foglalja magába, tipikusan egy „másodlagos oralitás” terméke (ONG 2010, 11–12). Míg a Holló fonografikus hordozóként működik, az emberi szó följegyzésének és reprodukálásának szétválasztottsága szerint. E két szólam így akár egy-egy mintapéldája lehetne azon mediális vélekedésnek, mely egyrészt az írásbeliségben (valamint az általa befolyásolt beszédben, sőt a tőle deriváltak vélt nyelvben) a közvetlenség megszűnését, az interaktivitás gyengülését észleli, s mely másrészt a kommunikáció esélyét is veszni látja a modern médiumok közbejöttével, a technikailag öntörvényű információáramlással. A párbeszéd tehát az írásbeliség bővületében élő (múltbeli) alany és az általa sokáig inadekvátan értett hangsort ismételtető gépies „médium” között zajlik, s tétje a hang és a jelentés, valamint az üzenet és a közvetítés viszonylatainak alakulása, az e viszonylatokkal prezentált ütközések következménye. S a fonotech-

¹³ A versritmus értelemképző lehetőségeihez lásd HORVÁTH K. 2012. A szémikus formákat a zenei anyagtól elválasztó felfogás gondolatmenete szerint „[k]iindulva a szémikus nyelvből először elértük a metrikát, mely kevésbé szémikus, majd a zenét, mely egyáltalán nem az”. (HORVÁTH I. 1991, 123.)

nikai szinten zajló „dialogikus” fejlemények során domborodik ki a szöveg jelentéssége azon sokat emlegetett transzformációk révén, melyek a Lenore, evermore, nothing more, nevermore stb. szavak variánsaival jönnek létre.¹⁴

E folyamat interpretálásához a *visszhang* eseményéből kiindulva vezetnek utak. A visszhangot előhívó emberi hangot az ismeretlen eredetű zörej emlékeztető ereje váltotta ki. A tárgyak mozgása, a függöny lengése és suhogása közvetíti az adott térben a zajt mint félelmetes tapasztalást. „And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain / Thrilled me – filled me with fantastic terrors, never felt before”.¹⁵ A földézett beszélő azonnal reagál a „fantasztikus terrorra”, s válasza jellegzetesen antropomorf gesztusokkal kívánja enyhíteni ijedelmét. Megkísérel az ajtó mögé látni, s embernek, kései látogatónak minősíti a kopogtatót, bátorítván magát, nem lehet ott senki más. Úgy tesz, mintha a zajoknak okvetlenül emberi eredete volna („»Sir«, said I, or »Madame...«”), borzalomkeltő áramlásuk pedig humánus távlaton lenne magyarázható. Tévedése kiderülését követően kiejti azt a szót, azt a *nevet* (Lenore), mely szerinte *angyalnéven* hívja kedvesét, aki e világi nyelven névtelen, mivel *ebben a nyelvben mint jelrendszerben* (azaz egy olyan nyelvben, mely jelrendszer) utalhatatlan és megszólíthatatlan. Az „angyalnévvel” így egy olyan közlés kerül elő, mely a fikció szerint eleve kívül áll az iménti kétféle megnyilatkozási formán: mind a másodlagos oralitás, mind a rögzítőrendszerek informativitásán. S a párbeszéd, mely ezután az angyalnév hangzását sokszorosán körüljárva következik, magát a romantikus poézis természetét prezentálja abban a tekintetben, hogyan jön létre a hangzó értelem mint értelmes hang az írásbeliség és a gépi technizáltság közegeivel szembesülő nyelvben.

¹⁴ Itt említendő a diszkurzív poétikai kutatások vonatkozó jelentősége. E koncepció a beszédhang és dolog konvencionális kapcsolatához – magát e kapcsolatot is átértelmezve – a szó belső formáját társítja, miáltal egyrészt a szó kontextusaihoz, történeti hagyományához (hozzátehető: anyagtalan emlékezetéhez és temporalitásához) kötődhet. Másrészt a szóképzés – a művészi nyelvhasználat – metaforikájában olyan aktivitást mutat ki, mely az öröklött értelmet folytatván, magával a jelölés cselekvésével (lényegében egy performatív gesztussal) alkot új jelentéseket. Vagyis a jelölés aktusának felfogása itt sem marad meg a saussure-i jelkoncepción belül, hanem a humboldti–potyebnyai elgondolásokra támaszkodva, a metaforizációt a szöveg nyelvi átrendeződésével, a hangalakok ismétlődéseit-szerveződéseit a nagyobb, narratív egységekkel kapcsolja össze. Így a beszédhangnak például az anagrammatikus szinten megmutatózó diszkurzivitása egy mellőzhetetlenül jelentésképző (ezáltal jelenlétalkotó) energiában és mozgásban mutatkozik meg (lásd KOVÁCS 2004). Ebből vezethető le az észrevétel, miszerint a rím „nem kifejezi az érzést, hanem kiváltja, arra készíti, hogy hordozóját a tevékeny, »éber« jelenlét felé mozdítsa el. Hogy azt a realitást keresse, amelyet nem a dolgok látható alakja, hanem a láthatatlannal kiegészülő – a rész lefelé és az egész fölfelé végtelen – valója, hangzó jelenvalósága vált ki”. (KOVÁCS 2011, 33–34.)

¹⁵ „S úgy tetszett: a függöny leng és bíborán bús selymű zengés / Fájó, vájó, sohse sejtett torz iszonyt suhogva jár...”

Hang és visszhang: a név suttogása és a médium mormolása

Az angyalnév *suttogó* („whispered”) kiejtése *mormoló* („murmured”) visszhangot kelt. A visszhang a nyelv hangzó anyagiságát ismétlő-visszazajló történést. Vagyis a térkörnyezet „morajlása” – mely technikailag a jelek jelként érzékelhető kikülönítését, egymáshoz viszonyítását lehetővé tevő háttérzajlás lenne¹⁶ – a fikció szerint a suttogást ekhözva jön mozgásba. Az éjszaka a név kimondásáig mélységes – mélységesen romantikus – „csendben” volt („But the silence was unbroken, and the stillness gave no token, / and the only word there spoken was the whispered word, »Lenore!« / This I whispered, and an echo murmured back the word, »Lenore!« – / Merely this, and nothing more.”¹⁷). Nem véletlenül hat literátus füleknek kísértetiesen az esemény, melyben a médium morajlása nem háttérzaj egy jelöléshez, hanem paradox módon maga a csendből kiváló információ. Vagyis nem a hangzó jelölők egymáshoz viszonyítása, különbségük érzékelése képezhet ekkor valamilyen jelentést, hanem jelenlétük cselekvő módja: az emlékezés jelentő múltbeliségének „anyag” folytatása.¹⁸ A tökéletes csend szinkron térbeliségében az újólagos emlékezés temporalitása juttatja szóhoz az angyalnevet, melyet (szemiológiailag aligha elfogadhatóan) a morajlás mint visszhang képes – *horribile dictu* – közvetíteni, a jelképés minden bináris logikája ellenére.

Hogy a suttogás visszhangja – az üzenetnek és materiális közvetítésének azonoságában – a médium mormolása, aligha túlértékelhető fejlemény. E fonoteknikai mozzanat ugyanis nyomatékkal a nyelv *hangzó anyagiságára* tekintettel oldja szét és múlja felül a közvetítés szemiotikai funkcióját, mégpedig úgy, hogy ez utóbbi egyedül az *írásbeliség* („curious volume”) keretei között érvényesülőnek ismereti fel. A szöveg azt a szemiológiai mozgást, mely a jeleknek önnön közegükből történő kiválásán-ekkülönböződésén alapul, csakis a furcsa könyvek literalitására támaszkodó érzékelésmód velejárójaként mutatja fel. Ezen érzékelésből szakad ki

¹⁶ „[...] akárhogy is értjük a kommunikáció sokat vitatott tényezőit, fizikai jelek – »nemhermeneutikai« kontextusban – mindig is csak egy kód közbejötté és az úgynevezett fehér zaj morajlása után vagy ennek következményeként lesznek érzékelhetők vagy elgondolhatók. [...] a médiaelméletek ökonómiája a maga részéről is nem kis mértékben látszik hozzájárulni a nyelvi és a technikai kódfogalom különbségének az elmélyítéséhez: úgy tűnik ugyanis, hogy éppen az informatikából kölcsönzött fogalmak konjunktúrája az, ami eltávolítja a »tényektől« a médiaelméleti kommentárokat. Ez a zajfogalom sikertörténetében máris kimutatható: a zaj elméleti megközelítésmódjai leginkább talán az esztétizáció és a retorikai lebontás ellentétes útvonalai mentén differenciálhatók.” (HALÁSZ 2011, 515.)

¹⁷ „Ám a csend, a nagy kegyetlen csend csak állott megszegetlen, / Nem bűgött más, csak egyetlen szó: »Lenóra«, – halk sovár / Hangan én bűgtam {*whispered*}: »Lenóra!« s visszhang kelt rá {*echo murmured*} halk, sovár.”

¹⁸ Emlékezés, üzenet, „morajlás” és hang további összefüggéséhez lásd LŐRINCZ 2002, 137.

a narrátor az angyalnév kimondásával, hogy az utolsó strófában (immár a felidéző narrátor szólamába oldva) végleg szembesüljön a beszélt nyelv alapvetően másféle működésével. A beszédet figuráló metapoétika a visszhangot mint nem szemiotikai jelenséget vezeti fel, azaz mint a médium eleve (nyelvhez tartozón) jelentéssel, nem pedig jelöléssel informáló-kikülönülő hangját artikulálja. Az angyalnév ismétléseként tehát, melyre viszont a Holló gramofonszerűen rögzített szava fog rímelni.

A rím – és persze a hangzó összecsengések több formája – a beszéd anyagiságának olyan története lehet, mely könnyű és „démonian” veszélyes átjárót biztosít a befogadásban az írás látványához. A *rímhez* bizonyos esetekben közel álló alakzat, az *anagramma* például – ahogy elnevezése sejteti – már az írás közegére tekintettel, lényegében a betűk cserélhetőségére hagyatkozva képezi grammatikailag levezethető változatait, hogy a „legkisebb” nyelvi egységek mint szegmentált jelek kombinációjából építkezzen. Az anagramma („visszaírás”) sokkal inkább a látható nyelv játéka, semmint a hallhatóé. Hogy a Holló monotoníája az angyalnévből eredtethető szavak (evermore, nothing more, nevermore stb.) hangzó ríme és ugyanakkor kissé elkoztatott anagrammája egyszerre, azzal a szöveg az élőbeszéd és a grafémikus rögzítés olyan relacionálásába bocsátkozik, mely mind a hangzás hallgatása, mind pedig az írásjel rekapitulált látványa felé elmozdíthatja a befogadás figyelmét. A vers fonotchnikáját – a nyomtatványok nyelviségének és a kárognak dialógusba állításával – ezzel megkísérti a betűk informatív konstellációja, nyelve mintegy alászáll a „plútói mély, vad ár” grammatológiai örvényébe, végül azonban a beszédszerű kommunikativitás megkerülhetetlenségéhez érkezik. S hogy e temporális távlat megnyitásának ára a szépség és a halál összekapcsolása, az romantikus horizonton valóban közhely. E kifejeletet egy kísértetiesen eleven archívum és a nyomtatványaiból feltekintő olvasó párbeszéde eredményezte, megsemmisítvén a reményt, melyben – ahogy a magyarra fordítás leleménye fogalmaz – az *írásokban* gyógyszert, „*írt*” kereső kérdések szemiotikája még bízott.

S az első kérdés, melyet a múltban beszélő feltesz a szobájába lépő, Pallas szobrán elhelyezkedő Hollónak, az előbbiekből következőleg – a váltást kiélezve – megint csak onomasztikai jellegű, a madár nevét tudakolja. S a választ – az angyalnév funkciót immár elszántan tagadva – névjelként akarja érteni, annak denotatív érvényét latolgatja, keresni kezdi jelöltjét, s persze csalódik várakozásában. Holott a válaszban nem az lesz a fontos, hogy az nem név, hanem az, hogy egyáltalán nem is *jel*. Éppen annak ellenére nem, hogy a rögzítőrendszerekben tárolt matéria, az eredetétől elválasztottságára hivatkozás szemiológiai szemléletében ragadva, először szükségképp csak jelnek mutatkozhat. S bár a narrátor mindezt felismeri, s nem tekinti a párbeszédet egy valódi kommunikáció történéseként, mégis – könyveket olvasó, jó literátusként – valamilyen információt vár, mely a tárolt jelekből (a papírlapok betűsoraihoz hasonlóan) kivehető lenne. Úgy fordul a Hollóhoz, mint egy szimbolikus nyelv hirdetőjéhez, a titkok tudójához, akitől egész további sorsa függ. S akkor döbben rá teljes mértékben, hogy a madár szava igenis adekvát, sorsdöntő értelemmel érkezik hozzá, amikor végül kiszabadul a grafémizált

szemiológia fogságából, s a szó angyalnévként jelentésszerű (beszédszerű) mivoltát lesz képes érzékelni. Amikor nem a szó konkrét (hozzáférhetetlen) okának, hanem nyelvének üzenetét hallja ki a károgásból. Ettől kezdve nem az egykori gazda föltehető szomorúsága és madarának betanított utánzása, hanem – metaforikusan – a közvetítő „technikai” apparátus „lelke” (matériájának szelleme) és kiejtett hangja esik egybe immár: „spoke only / That one word, as if his soul in that one word be did outpour”.¹⁹ Egyre rémisztőbbben adódik elő a közlemény voltaképpen relevanciája – „beszédének” egy olyan jelenlétet „előállító” képessége, mely a kérdező reményeit hordozó szubjektivitással radikálisan szembenálló „igazságot” mondja ki.

A Holló szava ezért e folyamat révén nem szemiotikailag, hanem „angyalnyelv-ként”, a saját jelenlétét alkotó figurációként, performatív cselekményként, azaz ítéletként válik felfoghatóvá. A lírai én megtanulni kénytelen e szót annak retoricitása szerint hallgatni. Tapasztalja, hogy az általa invokált szólításra érkező válasz annyiban lehet mégis, minden látszat ellenére, tragikusan adekvát, amennyiben recitálása felszólító performatívumként kényszeríti ki meghallását. S e kísérteties hang retorikai olvasása (hallgatása) ezúttal is három olyan alakítás összjátékából jön létre, melyek immár közkeletűek a hasonló poétikai fejlemények vizsgálataiban: a gépies (nem emberi) beszéd, a hordozó közeg megszemélyesítése (propopoeia) és megszólítása (apostrophé) (KULCSÁR-SZABÓ 2005, 200).

Idegen hang, memória, tárgyiasság

A felidézett múltbeli én eleve sikertelennek tartható kísérlete fájdalomra orvoslására a felejtés, mely itt jellegzetesen az időtapasztalat kiiktatása akar lenni. Lenore alakjának a memóriából törlését egy önmegszólítás vezetné be, mely felejtésre biztat, de természetesen erre is „soha már” a válasz. Hogy az önmegszólításra nem az invokált alany, hanem a Holló válaszol, meglehetősen nyers megoldás, de pregnánsan jelzi a beszéd, a nyelv megszállásának újabb állomását. A múlt felejthetlenségének tapasztalatát pedig egy jövőhorizont felnyitása követi. A madár megszólítása ekkor már a „próféta” elnevezést használja, jövőbe látónak tételezi a hivatlan vendéget,²⁰ aki viszont a gyógyulás és a zárásban ismételten angyalnevűnek emlegetett Lenore viszontlátása reményét egyaránt megtagadja.

S az angyalnév e második előkerülésekor (16. versszak) bizonyul a Holló végleg (negatív) „prófétának”. A madár újfent a hívórímként szereplő *Lenore* szóra rímelteti a *nevermore* névmást, majd a két szó a vers végén bokorrímben találkozik. A fonoteknikai folyamat ezzel céljához ér: az állati zaj nemhogy jelentésszerűnek, de egyenesen próféciát rejtőnek (nyelvi hatalomnak) mutatkozik. Nincs szó arról,

¹⁹ „[...] egyedül e / szót tagolta, mintha lelke ebbe volna öntve már [...]”

²⁰ „Prophet”, Tóth Árpádnál: „látnok”.

hogy a névmás értelmetlenné vált volna azért, mert a káromlás anyagiságába hullott. Csak azt az értelmet tagadja meg, mely egybecsenghetne a beszélő intenciójával-elvárásaival. E tagadás olyan jelentést közvetít, mely teljes mértékben e szubjektum akarata ellenére érvényesül. A bekövetkező nyelvi esemény így nem az én teremtettjeként, hanem ellenére következik be.

A tárgyias vagy „objektív” lírának a második modernségben teret hódító nyelvezetére lesz majd jellemző mindennek konstatív szintű kifejeződése. E poétika kialakítja a dikciót, mely immár nem tudja akadályozni „az idegenséggel összekapcsolódó lét” általa történő feltárulását, sőt annak közege lesz, historikusan előlegezve a „dolgok alapjaiban nyugvó” nietzschei énformát, annak a „beszélő szubjektum számára kisajátíthatatlan” értelemtörténéshez tartozását (KULCSÁR SZABÓ 1996, 101). Hogy ez a fejlemény a felejtésre képtelenné váló – és ezáltal egyetlen szó anyagához kötött – alanyiságban megy végbe, ezúttal olyan kiszolgáltatottságot mutat, mely a beszélőt fokozatosan megfosztja nemcsak a világot értelmező romantikus kreativitásától, de saját szavaitól is, hogy énjével harmonizáló nyelvétől a gépies beszéd refrénjét kimondva vegyen búcsút.

A zeneiség pedig így lesz hang és értelem immanens egységének olyan közvetítője, mely egy másik, az idegen szó jelentését írja be a szubjektum önismeretébe. Ha a lírában az „ittlét egyszer csak zenévé változik” (STAIGER 1951, 47), miközben éppen a visszhang kapcsán válik kérdésessé, ki beszél, akkor a zeneiség – éppen az emlékezés szokásos önfenntartó gyakorlatával szemben – az addigi határokon kívülre kerülés tapasztalatát hívhatja életre az énben (PALKÓ 2004, 18).

A záró versszakban a Holló démonként ül Pallas szobrán („And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming”), szavának hangzó anyaga, ítélete, mozdulatlan és elűzhetetlen testiségbe fordult. Nem a látomás, hanem a látás közegeiben. Nem vízióként felléptetve, hanem konkrét érzéki tapasztalásként. Azzal, hogy a várt segítő prófécia végül ellenségesként, vagyis átokként jelenik meg, végleg lezárul a beszélő számára a személyes kiút lehetősége.²¹ Abban a pillanatban, amikor a Holló fétisként (totemként) vált felismerhetővé a bölcsesség (!) szobrán, s mintegy annak része lett, mind a felidézett alany hangja, mind pedig a káromlás szava eléri a felidéző én szólamat, és annak hangján szólal meg. A két időszik verbális szinten egybeolvad, az én nyelvének immár beteljesedett megszállása nyomán. A beszélő tudomásul veszi sorsát, kiejti a démoni próféciaért értett szót, mely ekkor már idézőjelek nélkül szerepel, így hódol meg az íráskép is a hangforrás hely- és személycseréjének, jelenbe helyeződésének szemantikája előtt. Az idegen zöreij sokáig megfjetetlen üzenete a saját hang jelentésévé lett, a káromlás átvett anyagával artikulálván a sajátta lényegült nyelv értelmét.

²¹ A vers újabb hazai értelmezése az elátkozottságot, a kárhozatot – az interpretáció két útjának, egyrészt mint kezdettől fogva adott állapotnak, másrészt mint folyamatnak a bejárást követően – úgyszintén metapoétikai szempontból közelíti meg. Összegzése szerint Poe az olvasót egy utazáshoz invitálja a kárhozattól uralt világba, de nem felejtethető, hogy ez egy költőileg megalkotott világ. (KÁNTÁS 2012, 1–20.)

Az emlékezés ezáltal egy belsővé tétel („Er-innerung”) ismert mnemotechnikai folyamatát is előadja, melynek tárgyas-nyelvi befolyása ezúttal a beszéd idegen-archivált közegéből éri el az emlékezőt. A hatáskeltés e képességével az archívum megszűnik pusztá tárolónak lenni, melyből egy szubjektum érdeklődése venné ki az információkat, ehelyett inkább az átvitel irányítása jellemzi. „A diskurzus tényeit az archívum általános elemében analizálni annyit tesz, hogy messze nem *dokumentumok* (egy rejtett jelentés vagy egy konstrukciós szabály dokumentációi), hanem *momentumok* módján dolgozzuk fel őket [...]” (FOUCAULT 1999, 180). Így lendülhet itt mozgásba az emlékek egyetlen „momentumhoz” kötött recitatív előhívása. S a veszteség szubjektív feldolgozása, a „gyász munkája”, melynek része a halottal folytatott beszélgetés (Lenore megszólítása), szintén kiszolgáltatottja lesz a dokumentaritásától elváló közegnek (vö. SOMOGYI 2005, 212–227). Az emlékezésbe avatkozó archívum valóban gépszerűen működik, mely kutatója számára az öröklétre berendezkedőnek látszik, őrizve a horatiusi „monumentum aere perennis” elvét. Csakhogy a végtelenítés (tagadó)szava az emlékező olyan saját szava lesz, melyet nemcsak önnön sorsára ért, de amelyet visszavonatkoztat a mozdulatlanul gubbasztó madárra. S e produktív szövegesítés folyamatában lesz a *nevermore* költői szóvá, így működhet archiváltsága sajátos poézisként, egy gépi adat irodalmiasításaként. A lejegyzés médiuma ezzel persze akár „misztériummá” is válhat a kommunikáció modern-materialista teóriái előtt, melyek óvnak attól, hogy az archívum „fétissé” váljon, mint az elvesztett valóság helyettesítője (LACAPRA 1985, 12). De Poe versében nem az emlékezet és a történeti megértés, hanem éppen annak technológiája (mint örökkévalóságának szuggesztíója), vagyis a kultúra materialitásának „ördögi” ereje rögzül mozdulatlan fétissé Pallas szobrán. „Poe egész költészete voltaképpen úgy jelenik meg, mint szenvedélyes kitárulkozás annak révén, ami elvben nem az én.” (KARÁTSON 1994, 197–198.) A szöveg nyelve lát-szólag az archiváló testtel (totemmel) együtt *íródik*, de befejezésével a fétis lesz a romantikus *beszéd* és költészet bennefoglaltja, éppen saját szavának narratori újrakimondása által. Némileg engedve a materiális technicizmus vulgáris metaforikájának – s ezzel elismerve a vers bizonyos stiláris popularitását –, megállapítható, a Holló (a gramofon-archívum) „vámírként” viselkedett, a múltbeli én vérét szívta („»Take thy beak from out my heart«”²²), az emlékező pedig átesett ezen a halálos beavatkozáson. De mégsem nyelte el őt a fenyegető archívum anyaga: az „unheimlich” rettenet végtelenségének szuggesztíójában megőrizte lelke és szelleme nyelvi (szembenéző) máslettét, noha romantikus ön- és világértésének immár kiiktathatatlan tapasztalata lett a végzetes találkozás a Holló alakjában berepülő „Drakulával” (DERRIDA–ERNST 2008).

²² „»Tépd ki csőröd a szivemből!«”

A nyomolvasás kudarca – a beszélő gép látványa

A *nevermore* szó akkor akasztja meg a kérdések sorát (s fejezi be a költeményt), amikor az én számára sem tagadható tovább, nem valamilyen rejtett jelentés hangjele a Holló károgaása, hanem maga a releváns felelet. Anyagának nincs hozzáférhetetlen (távoli) szemantikai mélysége vagy szimbolikája, mert ő maga a válasz, mely végül a kérdezőtől kimondva lesz része az emberi nyelvnek. Az én szájából magának az ént teremtő nyelv médiumának az üzenete szólal meg.

Informativitását tekintve ezzel „technikailag” egy ahhoz hasonló prófétáló helyzet állt elő, mint amelyben a romantikus elgondolás szerint a költő Isten szavát lenne képes kimondani. A költő-próféta e nézetben tudvalevőleg szintén médium, az isteni szó közvetítésének közege. Azt a jelentést adja tovább, mely ekvivalens mondásának anyagával (a természettel). A technikán nem, de epifánikus modalitásán nyilvánvalóan változtat, hogy Poe versében az isteni természet helyébe egy prófétáló fétis, egy rikoltozó totemállat lép, bár nem véletlenül a modern (a 19. század közepén még nem létező) rögzítéstechnikai eszköz funkciójában. Talán nem véletlen, hogy e kommunikatív törésnek, a technológia eluralkodásának a veszélyérzete egy démonizált távlaton irányítja a figyelmet az üzenet addig elhanyagolt közegére. A humanista írásbeliség szemiotikájának elvesztése „sohse sejtett torz iszonyként” megy végbe: a madár szava ördögi átkozódásra használja fel az angyalnév kommunikatív képességét.

Ez pedig csak úgy lehetséges, ha a szöveg érvényteleníti a sémát, miszerint a kommunikáció három fázisa (kibocsátás – továbbítás – vétel) közül a középsőben nincs jelen az értelem. Ellenkezőleg, itt a nyelvbe ágyazódó továbbítás rendelkezésre bocsátja (megteremti) azt a „kódot” is, mely a „jelet” mint információt képes tartalmazni. Ez a „kód” természetesen nem a „metafizikai” távolságú archiválás sajátja. S éppen így jöhet létre az „előrejelzés” és a projektivitás tapasztalata, a jövőre vonatkoztatás, a jóslás értéke (ARANGUREN 1993, 203), a prófécia. Valamint ha szemiológiailag még elfogadható, hogy „ahol zaj van, a vett jel nagyobb információt hordoz [...] mint a továbbított jel”, akkor ebből következően a feladó és a vevő kapcsolatában alapvető „bizonytalanságok”, azaz befolyásolhatatlan történések lépnek fel. Vagyis a jel magába foglalja (olvasztja) a zörej egy ellenőrizhetetlen tartományát. A közlemény közvetítésének leírása ezért ez esetben kénytelen a „helyes” dekódolás fenntartása érdekében a „viszonylagos entópiaként” meghatározott „ekvivokáció” (Shannon) fogalmát és eljárását bevezetni (WEAVER 1993, 204–205). A bizonytalanságok, befolyásolhatatlan történések aránya azonban teljessé válik az „entrópia” olyan fantasztikus (kétségkívül költői) maximalizálásánál, melynél a jelek maguk képezik a zajlást (morajlást). Ezzel maga a bizonytalanság – mármint a küldő és vevő „helyes” kapcsolatának ellenőrizhetetlensége az információ „adekvát” jellegét illetően – válik a kommunikáció alapjává. S ebben a birtokolhatatlanságban tűnik el az informativitás technikai-kódszerű meghatározottsága, hogy átadja helyét a nyelv mondásának.

A költemény a nyomtatványok lapozgatásának – a látható nyelvre hagyatkozásnak – emlékével indul, s a totem jelenbéli látványával, szavának alanyi artikulálásával fejeződik be. A beszélő ugyan megkísérli visszacsatolni szövegét az íráshoz, nem is akármilyen, hanem az Írásokhoz („van balsam Gileádban?”²³), természetesen sikertelenül. A Holló el nem repül „soha már”, vagyis mondása saját lényénektetének jellemzője is lesz. Az egykori hang jelenbe lépő hódításának, a refrén narrátori újrakimondásának fonotchnikája a vizualitás és a beszéd együttes jelenvalóságába torkollik.²⁴ A zörej okából a „prófécia” testi-térbeli mementója lesz. S a szobor látható képe feloldja az addigi megkülönböztetést a terror fantasztikuma és realitásként tapasztalása között. A szoborba-képbe figurált „iszony” nem gyengül azáltal, hogy műalkotássá formálódik, ellenkezőleg, e történet felerősíti és multiplikálja a borzalmat (BOHRER 1970, 34). A totemisztikus tárgyiasítás a terrort kivonja annak korábbi vizionárius-hallucinatórikus közegéből, s érzékelhető konkrétumában teszi felfoghatóvá. Realitássá teszi a szürrealitást a környező dologi világot konfigurálva, térbeliségének kézzelfogható-érinthesető rettenetében.

S mivel a Holló egy élő apparátus, szavának gépiessége pedig az emberi mondas élelenségébe vált, ezzel a mechanikus és az organikus érzékelés különbsége is elhalványul. A modern mediológia a mozgóképet jellemzi majd úgy, hogy benne a mechanikus nemcsak organikusnak tűnik (MCLUHAN 1994, 432), hanem minden organikus mechanikussá lesz, a természetnek egyfajta protézisévé válik, ahogy az napjaink horrorfilmjeinél is megfigyelhető. A gépiesség, az átokformulába rögzülő beszéd mint nyomatékkal anyagilag-mediológiailag inszenált-poetizált jelenség ezért szinte apokaliptikus hatásúvá válhat. A mitopoétika ezáltal médiumtörténeti relevanciát nyer, ahogyan egyébként a medialitásteóriák szeretik előhúzni a romantika archívumaiból a modern feljegyzőrendszerek technikáinak leírásához szükséges elemeket (KITTLER 1986; HAUPT 2005; ANDRIOPOULOS 2006). És éppen így, a Holló gépnyelvét hallva és mozdulatlan testét látva történik meg a jól ismert szuggesztivitással a versben a régi (a felidézett) szöveg áthagyományozása, az egykori hangnak a mostba érkezése, a jelenben felcsendülése-folytatása.

Mindez tovább mélyíti a tapasztalást, hogy a beszéd és a beszélgetés ezúttal is szembekerül a jel és a jelölés fogalmai szerint értett nyelvességgel (FEHÉR M. 2001, 110–124). Ahogy a Poe versében felidézett beszélő sem tud mit kezdeni a nyelv általa szemiotikailag tekintett, ám ekként megközelíthetetlen megnyilvánulásával. Amíg a hang érzéki jelenségét és annak jelentését két különböző dolognak fogja fel, vagyis egy eszmei jelöltre és annak szonorikus jelölőjére bontott kettősség szerint kérdez, addig azt hiszi, a hallott hangsor mögött egy eleve adott jelentés (titok) rejlik, melyet a monotonia reprezentál. S a beszéd hangzására (mint a médium anyagára) épülő fonottechnikai kompozíció éppen e nyelv szemlélet tagadása lesz.

²³ Vö. *Tér* 37,25 és *Jer* 8,22; 46,11. A szöveg helyi vitájához lásd DÁVIDHÁZI 2011, 295–309.

²⁴ Kép és hang viszonyához lásd BUTTE–BRANDT 2011.

A romantika történetiségének „utólagos” feltárulásához említendő, hogy a 20. század beszédcentrikus elméleteire köztudottan a nem szemiotikus nyelvfelfogás lesz határozottan jellemző. Az e tekintetben is joggal kiemelt wittgensteini teóriáról például elmondható, hogy benne „[a] jelentést használatnak látni annyit tesz, mint a nyelvet beszédnek látni” (NYÍRI 2002, 208). A nyelvet úgyszintén beszédként értelmező Heidegger pedig gyakran „hoz föl példa gyanánt az élő beszédre olyannyira jellemző csonka mondatokat, elliptikus szerkezeteket. [...] A *Lét és idő*-ben előszeretettel jelennek meg kulcspozícióban vonatkozó- és kérdő névmások, határozószók, módosítószók (als-was, woraufhin, jetzt-da, damals-als, dann-wann, um-zu), egyszóval minden, ami nem szubsztantívum, nem főnév”. (FEHÉR M. 2008, 33.) A *nevermore* névmás hasonlóképp, jelentéssé prezentált beszédteredékként avatkozik be egy íráscentrikus nyelviségbe révülő grammatikábaszintaxisba, néma olvasása így hallhatja meg e közbeszólásokat. Számítva a belátásra, miszerint: „az irodalmi szövegek olyan szövegek, melyeket olvasás közben az embernek hangosan hallania kell – még ha talán csak a belső füllel is –, melyeket az előadás során nem csupán hallunk, de bensőleg együtt is mondunk.”²⁵ (Tóth Árpád vitatott „soha már” formulája e tekintetben is találónak nevezhető.)

Fonotecnika és posztszemiotika

Ahogy a médiumtörténetek a fentebb látott módon nemegyszer a mitopoétika egyfajta átíródásának tekinthetők, s a modern feljegyzőrendszerek technikáinak jellemzése gyakran a romantika archívumainak segítségével megy végbe, úgy a Poe-vers szövegének, kulcspozícióba helyezett refrénje ismétlődésének mint a jelentést közvetítő eseménynek a létrejötte szintén egy romantikus alakítás esetében engedi meg (vagy teszi szükségessé) mindennek – a jelentésnek, a közvetítésnek, a nyelvi eseménynek – vonatkozó, modern elméleti áttekintését. Annál inkább, mivel ezen áttekintés „utólag” úgyszintén a költeménybe íródottnak tekinthető, így mellőzhetetlen mozzanatokkal járulhat hozzá a színre vitt dialógus értelmezéséhez. Dióhéjban reflektálható tehát egy elmélet- és recepciótörténeti folyamat, mely nagy vonalakban a költemény immanens formai alakulásrendjével korrelál. Megkockáztatható, a versbéli fonotecnika említett fázisai a nyelvszemléletnek és az irodalmi interpretációnak a szemiotikaitól a posztszemiotikai periódusba tartó váltásával jellemezhetőek. S fordítva, e változás mégoly rövid felidezéséhez is hozzájárulhat a vonatkozó lírai fejlemények egymásutánja, mint a felvillantott elméleti tendenciák leírásának romantikus formanyelvi analógiája.

Amennyiben tehát a szemiotika meghaladásának elméletitörténetére (voltaképpen egy befogadástörténeti folyamatra) irányul a figyelem, akkor a mondott ekvi-

²⁵ Hans-Georg Gadamer megállapítását a *Zwischen Phänomenologie und Dialektik (Versuch einer Selbstkritik)* című írásából idézi és interpretálja FEHÉR M. 2008, 36.

valenciára a strukturalizmussal, illetve annak kritikájával kezdődően lehet rámutatni. A műalkotásnak mint kódok összességének a felfogása ugyanis itt kétségtelenül a nyelv literális karakterének kidomborítását eredményezte, illetve maga is abból alakult ki. A beszéd mint hangzás pusztán az úgynevezett „fonetikai szint” bennefoglaltja lett, mely egyéb morfológiai, szintaktikai stb. rétegekkel összjátékban járulhat hozzá az esztétikai hatáshoz. Jellemző, hogy a stilisztika, a tropológia vagy a retorika a „mélyszerkezetekre”, a szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szintekre mintegy ráakódott összetevőknek minősült (BEKE 2004, 150), csakúgy, mint a narráció vagy az intertextualitás. A műforma ilyenformán egy grammatika függvényének bizonyult, közismerten implikálva a nyelvi jel saussure-i jelentőre és jelentettre bomlását, ahol jelentőn a hang, jelentetten a kódjaival működtetett fogalom értendő. A hang ezzel teljesen elszakadt beszédszituációjától, így a szövegértelem (és az esztétikai hatás) a jelölő alakítások teljesítményévé vált: a jelentéstételezések attraktív mozgásáé, kombinációinak összetett megformálásáé. S bár a jelölés önreferencialitásának tézise hozzájárult a nyelvi előzöttség elfogadásához, a formálás hangsúlyozottan „modellálónak”, ilyenként immanens szerkezetűnek tételezése a kompozíciónak, nyelvének és befogadásának a jelenlét-tapasztalatát szorította háttérbe.

A Poe-vers beszélője ilyen „strukturalista” nyelvszemlélettel kezdi kérdezni a Holló nevét, ottléte okát, s hozzá elő a mitológiai kódot Plútóval, mely kódolást lebontja (ritualizálja) a bölcsességgel, Pallasszal. A madárhanghoz megkísérel olyan „vigasztaló” narratív modellt keresni, mely a károgást – az angyalnév anagrammáját – fenyegető idegenségből szubjektuma fenntartásában segítené. Nem a „parole”, hanem a „langue” nyelvének, „mélyszerkezetének” szemiotiájában bízva tartja irrelevánsnak a kapott válaszokat („Though its answer little meaning – little relevancy bore”). E véleményét a mondásnak („utter”) egy merőben lexikai minősítése, a „szó- és igtár” kevelésével erősíti meg. „»Doubtless«, said I, »what is utters is its only stock and store...«”. Holott elég csak emlékeztetni arra a belátásra, mely szerint a nyelv „nem mint grammatika és nem is mint szótár, hanem mint a hagyományban mondottak megszólalása képezi a voltaképpeni hermeneutikai történetét, mely egyszerre elsajátítás és értelmezés”. Ezzel összefüggésben „[a] megszólalás nem azt jelenti, hogy második létezéshez jutni. Az, amiként valami megmutatkozik, ennek a valaminek a saját létehez tartozik”. (GADAMER 1984, 329.) S a Hollónak, az eleven archívumnak a mechanikus hangja ekként bizonyul majd a nyelv egy gondolatának.

E tendencia már csak azáltal is érvényesül, hogy e monoton válasz maga sem engedélyezi a recepciófüggetlen értelmezést, így a kérdező egyre inkább arra a felismerésre kényszerül, hogy a hallott hang nem egy semleges médium közömbösíthető jelzése, nem egy véletlenül becsatlakozó és bármikor kikapcsolható csatorna közbeszólása. Valamint nem titkos szignifikáció, nem a valahonnan érkező rejtett és megfejtendő információk hordozója. Vagyis kell lennie a refrénben valaminek, ami jelenlétét mint egy adódó világ értelmét szólaltatja meg, ami nem pusztán távolról érkező és „eredeti” tartalmát vesztett közlés, s aminek révén a hallott zörej

értelmes szóként érvényesíti magát. S az addig zártnak érzékelt struktúra ezzel megnyílik, a felidézett én egyre fogékonyabb lesz – fenomenológiailag fogalmazva – a „sematizált látványokra” vagy – recepcióesztétikailag fogalmazva – az „üres helyekre”. Egyúttal pedig egyre inkább kiszolgáltatja magát annak az aktualitásnak (időiségnek), melybe jelenléte ágyazódik („a madár szeme izzott, szívemig tüzelve már”), s ez a hatás minden addigi mértéket meghaladóan szabadítja fel képzelőerejét, látomásait. („Ekkor, úgy rémlett, a légnak sűrűjén látatlan égnek / Füstölők s a szőnyeg bolyhán angyaltánc kél s muzsikál”.) De mint látható volt, a szürrealitás bármilyen elszabadult asszociativitása e szinten is alul marad a „realitással” szemben, s a madár testének totemisztikus ottléte megfűkezi, sőt letiltja az imagináció csapongásait.

Amikor pedig a vers ezek után visszacsatlakozna a szimbolizáló képzelőerő látványaitól – egy mózesi–jeremiási idézettel – az íráshoz („van balsam Gileádban?”), az már egy „dekonstruktív” fordulatként lehetne számon tartható. A beszélő az írásban keres pharmakont, hogy a borzalmas refrént, a felejthetetlen (törölhetetlen) hangot hatástalanítsa. A Holló hangsora így a nem előhívható létezőre hivatkozás kudarcának tételeződhetne. Vagyis olyan jelentéstelen jelnek, mely teret adna az „écriture” mintájú helyettesítések játéknak. A hangok iterabilitásának az írásjelyszerű nyomok szóródásaként végbemenő deszemantizálása – a transzcendentális jelölt örök távollétét implikálva – a jelentés végzetes ittlétét háritaná (felejtetné) el. De éppen ezzel a gesztussal fejeződik ki – immár egy hermeneutikai belátáshoz érkezve –, hogy felejtés (törlés) csak a megjelenő nyomhoz tartozhat, s a disszeminatív jelszimulálások művelete legfeljebb az *írás* közegének a játéka lehet.²⁶ De az izgatott narrátor az írást citálva is nyomatékosan mondást vár („tell me truly, I implove – / Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implove!”), és azt is kap: „nevermore”. Az írás ezzel olyan közegnek bizonyul, mely a beszédet saját szövegén átvezetve téríti vissza hallgatható hangzásához. Ezzel a költemény a beszédhang és feljegyzése reflektált különbségét poetizálja olyan összjátékká, melyben jelentésnek és rögzítettségének nem a végletes szétválása, hanem éppen összetartozása válik *materiális* tapasztalattá.

Fonotecnika és hangköltészet

A hang irodalom- és kultúratörténetét – főleg annak „másodlagos oralitása” tekintetében – közismerten a könyvnyomtatás elterjedése befolyásolta először feltűnően. A nyomtatott szöveg olvasásának tömegméreteket öltése pedig a romanti-

²⁶ Az írás „első megközelítésben a felejtés, a bevésett jel, a hiány és a halál trópusa, a beszéd-írásnak azonban másfajta kapcsolata is lehetséges. A posztkoloniális kontextusban például az írás a logocentrikus hagyomány átpolitizált változatában a hatalom, a törvény, a tilalom, a személytelenség és a halál trópusa, a személyes jelenlét által nem garantált, megmerevedett jelentés eszköze.” (BÉNYEI 1997, 107–108.)

kától kezdve változtatta meg a beszédként értett irodalom létmódját. Hogy e tendencia mit is tett voltaképpen a nyelvvel, az következményeiben, a késő romantikus és a modernizálódó irodalomtól kezdődően mutatkozik meg a leginkább, s válik utólagosan beláthatóvá. E következmények egyik feltűnő (romantikus) vonása éppen a „másodlagosságtól” szabadulás vágya, vagyis az írásbeliség – bár megkerülhetetlen – hatásának mérséklése, kioldása. A „másodlagosságba” szorított oralitás – a feljegyző médiumok rohamos terjedése mentén – mintha újra „elsődlegesé” akarna válni, ami persze kulturálisan lehet illuzórikus törekvés, de poétikailag semmiképp sem irreleváns. Elég a zeneiség ugyancsak jelentős 19. századi hirdetőjére, Paul Verlaine-re gondolni, aki egy aliterálissá szublimált hangzásvilágot képzelt el, melynek ars poeticája a „lány levegőben” cikázó szavakból állítaná össze a „lebegésében” létesülő verset. De hogy a költemény nem kerülheti meg lejegyzését, s immár nem a hanghullámok mozgása hordozza az atmoszférában, hanem mindenekelőtt az írás a papíron, melynek olvasása ugyanakkor megteremti a nyelvből mint beszédből kihallható hangzást, arra például Arany János költészettana figyelmeztetett. Rámutatott, bár nem a betűket olvassuk, hanem az írás révén a hangot, ez utóbbiak nem lehetnek meg literális hordozóik nélkül. Azzal érvel többek között, hogy az írásmódhoz az egyes nyelvekben egészen különböző kifejtés társulhat, vagyis a beszéd előzetesen létesült szonorikus memóriájából kerülnek elő a nyelvenként eltérően szerveződő hangsorok. „Csak angolul nézhetni ilyet el / Hogy *bird*-nek *world*, *moan*-nak *alone* felel.” (*Vojtina levelei öccséhez*) Azaz a rímet nem a látható, hanem a hallható nyelv teremti, mely sohasem az egyes betűkből, csak az írásból (szövegből) hallható (olvasható) ki. Ahogy lényegében később Paul Valéry fogja a lírai szöveg akusztikáját a receptivitás konkrét-jelen lévő aktusai által érzékelhetőnek tartani.

S mivel a memória nem különálló fonémákat és grafémákat tárol, hanem azok nyelvileg kódolt integratív alakzatait, ezért mediálisan is problematikusnak tűnik mindazon törekvés, mely az így rögzített immateriális közegek szemantikájának mellőzését célozza. Mallarmé *Kockadobásának* tipográfiája még fenntartotta szavainak (szintén nem a betűinek) összjátékát a nagyobb szkripturális-szintaktikai egységekkel, így – áttételesen – a beszéd dimenziójával. A radikális szakítást az avantgárd kísérte meg esetenként, éppen egy határozottan deszemiotikai nyelvfelfogás jegyében. A futurizmus vagy a dadaizmus a jelölés kényszerén túllépve, a kifejezés közvetlenségének visszanyerése érdekében a szó szemantikáját is lebontotta. De amennyiben célját merőben a nyelv anyagi medialitására (immár a betűre és az egyedül hangra) korlátozódva kívánta elérni, annyiban egy olyan „összituációt” tételezett, mely voltaképpen a nyelv kialakulását játszotta volna újra, a már létező nyelv – szemantikai-fonológiai struktúra – lebonthatónak hitt, ám voltaképpen megkerülhetetlen bázisán. E törekvés első tünete, hogy a hangot – melynek jelenlétére hivatkozott – paradox módon nemegyszer csak konkrét-materiális felcsendülésében, mégpedig szóvá nem formálódva tartotta művészileg elfogadhatónak – elhárítván annak immateriális asszociativitását. Ezért ekkor a költészet alapanyaga immár nem is a hang, nem is az írás, hanem a betű lenne. A hang mint

egyszeri produktum létezhetne csak, rögzítetlenül, materiális tárolás és immateriális emlékek nélkül. Vagyis az „összituáció” jelenlét-tapasztalata – mint például az *Ősszonáta* előadása – egy olyan aktuális-pillanatnyi közegben folya le, melynek nincs sem vállalható tradíciója, sem jövőbeli folytatódása (temporalitása). Ahol jelenlét és anyagtalan jelentés kizárják egymást, ott csak olyan nyelv képzelhető el – amennyiben igényt tart egyáltalán kommunikációs funkciójára – amely úgy születik folyvást újjá, hogy múlt és jövő nélkülinek tételezi magát. Mindenesetre a „betűkből létrejött” költészet nem tekintheti – nem is tekinti – a hangot (a beszédet) a „következő költészet” alapjának, miként a betűket sem okvetlenül – a szó akár holderlini értelmében – felcsendülésre váró jeleknek (SCHWITTERS 1994, 20–21).

A dezemiotizációnak olyan értelmezése, mely a nyelvet úgy akarja eloldani „nyelvtanától”, hogy eközben a jel „autonómiáját” akarja megvalósítani, ellentmondásos felfogás. Voltaképpen egy analitikus-grammatikai literalizmusra („lett-rizmusra”) hagyatkozik, mely a beszéd hermeneutikájának elemi tapasztalatától tekint el akkor, amikor egymással egyenértékűnek tekintett szegmenseknek, vagyis egyformán elszigetelt tényezőkné tekinti a betűt és a hangot. A fonémát így a betűk analógiájára, a beszédszerű létmódot a síkban látható írásjelek alakzatainak mintájára képzei el. A Poe-vers refrénje sem érzékelhető az ilyen analógia nyomán: archivált káromlásának nincs köze a betűkészlet szétszedhető anyagiségához, inkább (monotóniáját kihasználva) a jelentéstelenítés abszurdba hajló ismétléseihez – és természetesen az elhallgatás esztétikájához (TANDORI 2001).

Fonotecnika és fonológia

Ha bármilyen hang a nyelvi közlés szemantizáltjaként válhat bármilyen poézis részesévé, akkor ezen a ponton szükséges a költemény fonoteknikájára annak fonológiai illetékessége felől tekinteni. Az akusztikai formáltság ugyanis – amennyiben a nyelv humboldti egészéből a jelenbe érkező impulzusokra számít – a mondott szonorikus áttevődések fonológiai aspektusától is érintett lesz. Maga a fonológia tudománya (a késő romantika korának kezdeményezése) abból a felismerésből született, hogy közvetítés nem lehetséges olyan két különböző – csak elméletben elválasztható – beszédszint együttműködése nélkül, melyek egyike a kiejtett fonetikai divergenciák konkrétuma, másika pedig azok valamilyen közösnek-általánosnak tekinthető fonematikus tulajdonsága. Vagyis a hangok mint fonetikai jelenségek kerülnek kimondásra, s a nyelvben mint fonémák számíthatnak értelmező távlatra. A divergenciák akusztikája mentén jön létre az egyes hangok nyelvileg szabályozott, fonológiailag érvényesülő szemantikai vonzata. „A szöveg mikroszintjén a koreferens elemek előtérben vagy háttérben való megjelenése kapcsolódik össze szupraszegmentális jelenségekkel. [...] Makroszinten továbbra is kutatásra vár, hogy az egyes szövegtípusok rendelkeznek-e globális szupraszegmentális szerkezettel, és ha igen, milyennel, illetve az egyes nagyobb szerkezeti egységek (például a hosszabb beszélt monológok, a bekezdések) saját önálló fonológiai jellemzőkkel”

(TOLCSVAI NAGY 2001, 93–94). Mindenesetre a beszédhangok, kapcsolódásaik, aktualizálódásaik stb. a szövegértelem szempontjából a mondat szintjén és azon túl is szerepet játszanak, kommunikációs funkcióra tesznek szert (92), s ilyenképp akár a műfaji megnyilatkozás konkrétumaiban is újrateremtődhetnek (vö. FÓ-NAGY 1966, 69–76). A sokféleképp artikulált hangok empíriája és fonológiája között ezért hasonló összefüggés figyelhető (vagy tagadható) meg, mint amilyen a kommunikáció anyagi-érzéki és jelentéses aspektusa között áll fenn.

A rímelés e nézetből egy hasonló diszkurzív folyamatot játszik újra: különböző fajtái egyaránt az esetlegesen változó (többféleképp előforduló) fonetikus elemeknek az összhangzással relacionált, akusztikai konkrétumait „fonologizáló” létmódját teszi tapasztalhatóvá. Némileg bonyolítja a dolgot, hogy – főleg a leggyakoribb előfordulások (végrímek, belső rímek) – morfológiai funkcióban fordulnak elő, de ebből – legalábbis a szépirodalom területén – nem következik, hogy az alaktan okvetlenül befolyásolja a fonematikus összefüggéseket. Annál kevésbé, mivel a rímelés nem morfológiai, hanem hangzási rokonságon alapul (az előbbire hagyatkozás költői gyengeségnek tekinthető), vagyis a hangzó „divergensek” mindenképpen hasonlítanak egymásra, s nem „paradigmatikájuk” révén működnek.

A versből ezúttal egyetlen alakítás emelendő ki, mégpedig a kulcsmozzanat: a *name Lenore* – *nevermore* rím, mely az angyalnyelvi szemantikából az archivált hangzásba váltó törést és egyúttal a kettő összefonódását realizálja. A két szó három alkalommal kerül kapcsolatba a szövegben. Közvetlen rímeltetése – párrímként, azaz ismétlések révén bokorrímként elővezetése – csak a költemény zárásához közeledve történik meg két alkalommal. Első előfordulásakor (az 5. és a 8. strófa messzeségében) inkább csak az anagrammatikus („visszaíródó”) kötődés érvényesül, melyet az onomasztikai funkció párhuzama-ellentétezése erősít. Ezt követően előbb a *lost Lenore*, később az *angels name Lenore* hívórímeket követi a tagadó névmás válasza. Vagyis az angyalnév suttozását és a Holló káromását a szöveg először meglehetősen távolságból villantja össze, másodszer a Lenore szó kiejtése mellőzi az angyalnévi minősítést, végül az angyalnévként jelölt kiejtés közvetlenül, a megelőző sorban olvasható hívórímként találkozik a *soba már* refrénnel.

A fonológia szakmai vitáiba bocsátkozás nélkül is annyi megállapítható, hogy ez a transzformáció különös erővel poetizálja – és tükrözi – a *beszédnek* azt az attribútumát, mely a fonetikai és a fonológiai szintű jelenségek együttműködésével értelmezi a benne elhangzottakat. Amennyiben a fonéma azon nyelvi elem, amely segítségével – oppozíciókba kerülések révén – jelentések különböztethetők meg, s ez a beszédhangok valamilyen realizációjával összefüggésben (akár azzal szemben) nyilvánulhat meg, akkor a nyelv zeneisége éppen e hangok fizikai megnyilvánulásából adódó, ám azok anyagi jelszerűségén túlvezető jelentésképzések tapasztalattát hordozza magában. A fonetikai eltérések eszerint mint fonematikus „opozíciók” lehetnek képesek kommunikatív funkciót betölteni: vagyis nem csupán az egyes beszédhangok (jelszerű) megkülönböztetéséről van szó, hanem a nyelv teljességében érvényesülő (immateriális) oppozicionális rendszerről, mely természetesen történetileg alakítja ki önnön szemantikai működését. S ha a fenti három

rímhelyzetet tekintjük, megkockáztatható, e sorozat textuálisában a konkrét zenei-akusztikai csengések olyan együttállásokként formálódnak, melyek informatívása végül az (angels) *name Lenore* és a *nevermore* párrímeknek a versnyelvben *fonológiaiilag* újraképzett-hordozott jelentés összefüggését prezentálják.²⁷ (E feltételezés természetesen megengedi a fonológia fogalmának poétikai jellegű – szorosabb nyelvészeti relevanciáitól valamelyest eltérő – használatát.) Így nem a primer-empirikus hangzási effektusok különbségei-oppozíciói képeznek a szimpla közlés keretei között valamilyen jelszerű információt, hanem a fonémák szintjén képződő megkülönböztetések *jelentés immaterialitása* érvényesíti az üzenetet. Poe *A kompozíció filozófiájában* a rímválasztást a sorvégi hosszú („sötét színezetű”) magánhangzó és az [r] mássalhangzó (vagyis egy közepesen nyitott, hátulsó ajakkerekítéses hosszú szonáns és a magyarhoz képest sokkal elnyújtottabban, ritkásabban pergő hang) együttes hatásával indokolta. Ez a hatás nyilvánvalóan a szövegre hallgatás során, az említett háromszoros előfordulás révén, az adott ismétlésekkel képződő, a csak ilyen konkrét rímelő együttállásokból koreferálódó fonémák, s a velük születő szemantikai újdonságok által jöhet létre. Így vonzza, foglalja magába és variálja ebben az esztétikai-nyelvi közegben a *nevermore* refrén *Lenore* nevének komplex emlékezetét – először mint az angyalnevet a Holló „névével” összefüggésbe rántó materiális-mediális horror, másodsor mint a kedves elvesztésének prédikálása, harmadszor mint az archivált ítélet tudomásul vétele.

Ezzel pedig a materiális (paronamázikus, anagrammatikus stb.) alakzatok megkerülhetetlenül immateriális szemantikája lép érvénybe: az újonnan képződő jelentés bár nem mellőzheti a nyelv anyagának – hangja, visszhangja és technikai följegyzése fantasztikus összjátékának – *történezeit*, e történések csak akkor válhatnak nyelvi *eseményé*, ha performativitásuk mozgósítani képes e nyelv időiségében őrzött, emlékezetként és reményként előtűnő múltját, hogy azt felejtetlenségé és reménytelenségé figurálja. A Holló archivált szava azért tud mindent megtagadó választ adni – egyáltalán tagadásként értődni – ennek az emlékezetnek és ennek a reménykedésnek a kérdéseire, mert létesül (poetizálódik) egy olyan nyelv, melyben a kopogó zöreje eleve – egy minden érzékelést előző és lehetővé tevő diszpozícióban – sohasem érzett torz iszonyként hallatszik, s mert általa felhangzik egy olyan beszéd (hívószó), melynek vágyakozó „suttogása” hangzón közvetítő éjszakai „morajlássá” válhat, hogy mediális érvényű szemantikája formálja a benne megnyilvánuló kommunikációs technika közlését *üzenetté*. A Holló válasza ily módon alakul *bívássá*, s az emlékező kérdése pedig legvégül a hívásnak engedő válasszá. A madár mechanikája a szubjektumtól idegennek tűnő, váratlan híradást kezd ismétlgetni, s e rejtélyes információ *eredetének* mégis az áldozatául való bensőség bizonyul. A párbeszéd hívója a múltbeli én, még ha a saját válaszra hívás kényszerítő ereje kívülről érkezett is hozzá.

²⁷ Ezért beszélhetett Roman Jakobson a hang és a jelentés, a fonológia és a szemantika „titokzatos rokonságáról”, rámutatván például, hogy a *raven* és a *never* egymás fordítottjai (JAKOBSON 1982, 142–161).

E rímelés „fonológiája” így a merő jelként hatástalannak bizonyuló, a történő megértés, az emlékező temporalitás és az eleve gondolatként érkező szó esztétikai tapasztalatához járul hozzá, s e teljesítménye ugyancsak dialogikusan színre vitt eseményé formálódik. Az angyalnév suttogását kezdetben visszhangzó médium morajlását a kompozíció visszafordítja az emberi nyelv vallomásába. Ahogy a Lenore szó kiejtését ekhözta a környezet, úgy végül az archívum értelmezett „zörejét” követi az utolsó rímbe annak emberi „visszhangja”. A mediológiai „kör” ezzel hermeneutikai körként (önnön múltját értve) zárult be, a közlés üzenetként, emberi hangon performálódva igazította ki a nyelv „érzéki” és „szellemi”, akusztikai és gondolati szétválasztottságának szemiotikai tévedését. E tévedés tartható a romantikus tragikum mediális okának és velejárójának is, mint ahogy világfájdalmas korrekciója pedig a romantikus katarzis mediális érdekű kifejeződésének.

Így artikulálja tehát a vers vége az „archívumban” tárolt hangsor előálló értelmét, s így szólalhat meg a tagadó névmás az angyalnévtől származtatott, ám azt démoni-horrorisztikus jelentésűvé artikulált képességgel. S az emlékezet jelenlétté figurálódásának e módja látványosan folytatódik a modernitás „romantikátlanított romantikájában” (FRIEDRICH 1992, 30, 58, 162), konkrétan akár az „éjféli” hangoltságában, a „félelem terében” és idejében (THOMKA 1988, 41–42). A Poe-vers 20. századi magyar fordításai közül azért válhatott a legolvasottabbá Tóth Árpád teljesítménye, mert e történeti tendencia – annak mediológiai nézetből megnyilvánuló és percipiálható karaktere – benne fejeződik ki a leghatározottabban. Átültetése egyetlen helyen töri meg a vokalitás emlékezőhöz érkezésének – az „eredetiben” markánsan kifejeződő – logikáját, amikor is a 14. versszak végén mellőzi Lenore nevét. Csak úgy, mint Kosztolányi és Babits fordításai, melyek az angyalnév onomasztikai jelentőségét már a második versszakban is elhalványítják. Ami a refrént illeti, Kosztolányi Dezső azzal indokolta saját választását, hogy a *sobasem* suttog, míg a *soba már* károg (Kosztolányi 1971, 503). Igaza van, de hát a versben éppen károgás követi a suttogást.²⁸ Kosztolányi egyébként, amikor az *emlékezet* költői kifejezését latolgatja

²⁸ Józán Ildikó tanulmánya – *A Holló* magyar változatait és szakirodalmukat interpretálva – joggal bírálja a beidegződést, mely a fordítást az eredeti nyelvű szövegre hivatkozó értelmezés alapján értékeli. A fordítások „hűsége” helyett a fordított szövegre figyelés olyan Rónay György-féle módját ismeri el például, mely a Poe-szöveg magyar „lejátzásait” követi végig (JÓZÁN 2009, 214–227). Jelen értelmezés az angol nyelvű „eredetiből” olvasható ki elsősorban, ezért kétségtelenül innen tekint a magyar alkotásokra, melyek – a Tóth Árpádét leszámítva – minden zenei-ritmikai leleményeik mellett viszonylag kevésbé követik a vers fonoteknikai-metafiguratív szerkesztettségét. A fordítások történeti-receptív sajátosságainak érvényesítése természetesen nem kifogásolható. De aligha tagadható, hogy az iménti eljárások a *The Raven* lényegi vonásaihoz tartoznak. „Vitathatatlan, hogy az angol szöveg legizgalmasabb síkja éppen az, amit a szöveg »zeneje«-ként határozhatott meg Babits és Kosztolányi.” (239.) E zeneiség említett kompozícióját pedig Tóth Árpád – bár olykor túldíszített – változata tartja a leginkább szem előtt, ezért ilyen szempontból az ő „lejátzása” a legérdekesebb. A témához lásd még SZEGEDY-MASZÁK 1998, 54–55; FERENCZ 1999, 82–88.

egyik cikkében, úgyszintén érinti az írás és a rímelő hangzás fenti kapcsolatát, az *ékezet* benefogaltsága nyomán. („Emlékezet, / könnyektől ázott, rég eltűnt betűkön / egy ékezet.”) De az ékezet mint tematizált írásjel itt is „visszhangként képes megjelenni” (OLÁH 2004, 122).

Tóth Árpád fordítása mintha egy Kosztolányi-féle nyelvfelfogáson alapulna – s ennek megfelelően egy olyan beszédalapú filozófián, mely a visszhangot éppen az emlékezéssel előállt elvesztettségtapasztalásként, azaz éppen visszahozhatatlanságában megjelenő léteseményként érti. Főleg e tekintetben válik műve Poe költeményének magyar nyelvű társalkotásává – mindkettő ugyanis azon bölcselet fényében nyeri esztétikájának mélyebb értelmét, mely szerint a visszhangok kiváltotta „hangoltság” a rettenet, a visszariadás, a kényszerű visszafogottság módusait foglalja magába, hogy ugyanakkor az elvesztettől eltávolító szakadék átfogásában részesítsen, s ezzel a szót – ismétlő ellentétezésével-újramondásával – mégis annak eredetéhez játssza át.²⁹ Igaz, eközben felismerni kényszerül, e szó eredete nem kimondójának végességhorizontján túl keresendő.

Bibliográfia

- ANDRIOPOULOS, Stefan (2006), Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2006/2, 173–211.
- ARANGUEREN, J. L. (1993), *Az információ szociológiája*, in JÓZSA Péter (szerk., ford.), *Társadalmi kommunikáció*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 215–230.
- BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.) (2003), *Hang és szöveg. Költészettörténeti kérdések a modernségben*, Budapest, Osiris.
- BEKE Zsolt (2004), *„Jel”-enlét*, Pozsony, Kalligram.
- BENCZIK Vilmos (2006), *Jel, hang, írás. Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez*, Budapest, Trezor.
- BÉNYEI Tamás (1997), *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kosuth Egyetemi Kiadó.
- BOHRER, Karl Heinz (1970), *Surrealismus und Terror oder die Aporien des Justemilieu*, in *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München, transcript Verlag.
- BUTTE, Maren–BRANDT, Sabina (2011), *Bild und Stimme*, München, Wilhelm Fink.

²⁹ „Diese Vergessenheit durch eine Erinnerung als Vergessenheit zum Vorschein ihrer verborgenen Macht bringen und darin den Anklang des Seyns. [...] Die *Leitstimmung* des Anklangs: Schreckens und Scheu, aber entspringend je der Grundstimmung der *Verhaltenheit*. [...] Der Anklang muss das Ganze des Risses umfassen und vor allem das Widerspiel zum Zuspriel gegliedert sein.” (HEIDEGGER 1994, 107.)

- DÁVIDHÁZI Péter (2011), „*Van-e balzsam Gileádban?*”. Egy Poe-fordítás százéves vitájához, in RUTTKAY Veronika–GÁRDOS Bálint–TÍMÁR Andrea (szerk.), *Ritka Művészet / Rare Device. Írások Péter Ágnes tiszteletére / Writings in Honour of Ágnes Péter*, Budapest, ELTE BTK, Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 295–305.
- DERRIDA, Jacques–ERNST, Wolfgang (2008), *Az archívum kínzó vágya. Freudi impresszió – Archívumok morajlása. Rend a rendetlenségből*, ford. BERECKZI Péter, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Kijárat.
- DOLAR, Mladen (2007), *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ELEK Artúr (1909), Poe Edgar költeményei VI., *Nyugat*, 1909/15, 146–154.
- FEHÉR M. István (2001), Szó és jel. A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás hermeneutikai nézőpontból, *Világosság*, 2001/4, 110–124.
- FEHÉR M. István (2008), Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány. A kommunikáció filozófiája és a hermeneutika, *Világosság*, 2008/6, 25–48.
- FELDERER, Brigitte (hrsg.) (2009), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*, Berlin, Matthes & Seitz.
- FERENCZ Győző (1999), *Poe in Hungary*, in Lois Davis VINES (ed.), *Poe Abroad. Influence, Reputation, Affinities*, Iowa City, University of Iowa Press, 82–88.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- FÓNAGY Iván (1966), A beszéd kettős kódolása, *Általános Nyelvészeti Tanulmányok IV.*, 69–76.
- FOUCAULT, Michel (1999), *A tudományok archeológiájáról*, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 169–200.
- FRIEDRICH, Hugo (1992), *Die Struktur der Modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg, Rowolts.
- FÜZI Izabella (2009), *Esztétikum és retorikai olvasás Poe-nál*, in FÜZI Izabella, *Retorika, nyelv, elmélet*, Szeged, JATEPress, 115–128.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2011), *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció.
- HALÁSZ Hajnalka (2011), Nyelvtörvények zaj és kód között. Kiazmusok és bináris rendszerek Jakobson és Saussure modelljeiben, *Irodalomtörténet*, 2011/4, 514–535.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin (2006), *A mediális fordulat az irodalomtörténetben*, in HÁSZ-FEHÉR Katalin (szerk.), *A látható könyv. Tanulmányok az irodalmi mediatizáció köréből*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 7–18.
- HAUPT, Sabine (2005), *Strahlenmagie. Texte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zwischen Okkultismus und Sciencefiction. Ein diskursanalytisch-komparatistischer Überblick*, in Moritz BABLER–Bettina GRUBER–Martina WAGNER-EGELHAAF (hrsg.), *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 153–176.

- HEIDEGGER, Martin (1991), *Útban a nyelvhez*, ford. TILLMANN J. A., Budapest, Helikon.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, Frankfurt am Main, Klostermann (Gesamtausgabe 65).
- HIEPKO, Andreas–STOPKA, Katja (hrsg.) (2001), *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik, zwischen Sinn und Störung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- HORVÁTH Iván (1991), *A vers*, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH Kornélia (2012), *Verselméleti tradíció és a modern magyar líra. Ritmus és interpretáció kérdéseiről*, Budapest, Ráció.
- HOWES, David (ed.) (2005), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford–New York, Berg.
- JAKOBSON, Roman (1982), *A nyelv működésben*, in *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat.
- JÓZAN Ildikó (2009), *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi.
- KÁNTÁS, Balázs (2012), *Damnation in Edgar Allan Poe's „The Raven”*, in *Mosaics. Studies of Literature in English – In Memory of Prof. Dr. István Géber*, Dunaharaszti, Nap Alapítvány, 1–20.
- KARÁTSÓN Endre (1994), *Asztarté – Diana – Psziché. Asztrológiai vonatkozások Edgar Allan Poe Ulalume című versében*, in *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 190–217.
- KITTLER, Friedrich A. (1986), *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin, Brinkman & Bose.
- KITTLER, Friedrich A. (1995), *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Wilhelm Fink.
- KITTLER, Friedrich A. (2005), *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely/Ráció.
- KITTLER, Friedrich–MACHO, Thomas (hrsg.) (2008), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971), *A holló*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi, 501–506.
- KOVÁCS Árpád (2004), *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- KOVÁCS Árpád (2011), *Versbe írt szavak*, Budapest, Argumentum.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1996), *Mérték és bangzás. Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában*, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Budapest, Argumentum, 100–123.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2004), *Az immateriális beíródás*, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg – medialitás – filológia. Költésztörténet és kulturalitás a modernségben*, Budapest, Akadémiai, 50–71.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.) (2004), *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Budapest, Ráció.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2005), *Kép és jelentés a retorikai olvasásban*, in KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hermeneutikai szakadékok*, Debrecen, Csokonai, 198–214.
- LACAPRA, Dominick (1988), *History and Criticism*, Ithaca–New York, Cornell University Press.

- LŐRINCZ Csongor (2002), *A líra medialitása. Hang, szöveg és intertextualitás 20. századi lírai művekben*, Budapest, Anonymus.
- LŐRINCZ Csongor (2010), *A nyelvi materialitás időbelisége az irodalmi olvasásmódokban*, in LŐRINCZ Csongor, *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Budapest, Kijárat, 59–104.
- MCLUHAN, Marshall (1994), *Die magischen Kanäle – Understanding Media*, Dresden–Basel, Verlag der Kunst.
- MEYER-DIETRICH, Erika (2011), *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, Bielefeld, transcript Verlag.
- NYÍRI Kristóf (2002), *Poszt-literális mint a XX. század filozófiájának forrása*, in SCHMAL Dániel (szerk.), *Descartes, Kant, Husserl, Heidegger. Tanítványok írásai Munkácsy Gyula tiszteletére*, Budapest, Atlantisz, 195–215.
- OLÁH Szabolcs (2004), *Beszéd, szócsevegés, írásképp és poétikai műforma*, in KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Budapest, Ráció, 112–133.
- ONG, Walter J. (2010), *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Budapest, AKTI/Gondolat.
- ORBÁN Jolán (2005), *Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai*, *Jelenkor*, 2005/10, 975–984.
- OROSZ Magdolna (2007), *„Progresszív, egyetemes poézis”. Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Gondolat.
- PALKÓ Gábor (2004), *Hangszer – hang – meghallás; Ősi dalok visszhangja*, in PALKÓ Gábor, *A modernség alakzatai*, Budapest, Ulpius-ház, 9–96.
- POE, Edgar Allan (1982), *The Complete Tales and Poems*, New York, Penguin Group.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1978), *Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről*, in LUDASSY Mária (szerk.), *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. KIS János, Budapest, Európa, 59–200.
- SCHAFER, Richard Murray (2010), *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. Sabine BREITSAMETER, Mainz, Schott Music.
- SCHULZE, Holger–WULF, Christoph (hrsg.) (2007), *Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration*, Berlin, Akademie Verlag (Paragrana).
- SCHULZE, Holger (2012), *Gespür. Empfindung. Kleine Wahrnehmungen. Klanganthropologische Studien*, Bielefeld, transcript Verlag.
- SCHWITTERS, Kurt (1994), *Következetes költészet*, in SZKÁROSI Endre (szerk.), *Hangköltészet*, Budapest, Artpool, 20–21.
- SOMOGYI Gyula (2005), *Poe és a gyász apóriája*, in BÉNYEI Tamás (szerk.), *Átjárások. Fiatal anglisták és amerikanisták tanulmányai*, Budapest, FISz, 212–227.
- SPEHR, Georg (2009), *Funktionale Klänge. Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfabrungen*, Bielefeld, transcript Verlag.
- STAIGER, Emil (1951), *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantisz.
- STERNE, Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.

- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Fordítás és kánon*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 47–70.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2000), *A Nyugat és a világirodalom*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, Budapest, Krónika Nova, 111–135.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram.
- TANDORI Dezső (2001), *Sobamár. De minek? A holló megváltása. Esszék, regénybe foglalta*, Budapest, Ister.
- THOMKA Beáta (1988), *A félelem tere*, in THOMKA Beáta, *Esszéterek, regényterek*, Újvidék, Forum, 39–46.
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2001), *A magyar nyelv szövegtana*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- TÓTFALUSI István (1994), *A Holló*, in SZÉKELY Éva (szerk.), *88 híres vers a világirodalomból*, Budapest, Móra, 257–267.
- VINES, Lois Davis (ed.) (1999), *Poe Abroad. Influence, Reputation, Affinities*, Iowa City, University of Iowa Press.
- WEAVER, Warren (1993), *A matematikai kommunikációelmélet*, in JÓZSA Péter (szerk., ford.), *Társadalmi kommunikáció*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 189–214.

„Es lässt sich nicht lesen”: Az olvashatatlanság Edgar Allan Poe
A tömeg embere című elbeszélésében

Edgar Allan Poe szövegei gyakran álltak a kritikai viták homlokterében, különösen *Az ellopott levél* (1844) című novella váltott ki komoly hatástörténetet. Poe francia recepciója már a kezdetektől rendkívül termékeny szempontokkal gazdagította a szakirodalmat, hiszen Charles Baudelaire-től indul az a hagyomány, amely később Jacques Lacan és Jacques Derrida vitájában érte el a csúcspontját (EISEMANN 1999, 5; KALMÁR 1999, 181). A „francia” megközelítések elsősorban a novellák nyelvi és lelki dinamikáját vizsgálták, gyakran figyelmen kívül hagyva így a történeti kontextusukat. Ez a fajta dekontextualizáció bizonyos szempontból indokolt is volt, ugyanis sok kritikus vádolta meg Poe-t azzal, hogy történeteiben teljesen elszakadt attól a társadalomtól és kultúrától, amelyben írt és alkotott. Ennek ellenére a Shawn Rosenheim és Stephen Rachman által szerkesztett *The American Face of Edgar Allan Poe* című könyvben helyet kapó tanulmányok éppen arra hívják fel a figyelmünket, hogy „fel kell ismernünk, hogy Poe legextravagánsabb irodalmi lépései általában a polgárháború előtti Amerika kulturális és politikai környezetén alapultak” (ROSENHEIM–RACHMAN 1995, xi). A szerkesztők szerint a „francia” vagy „ellopott”¹ Poe mellett tehát észre kell vennünk a szerző „amerikai arcát” is ahhoz, hogy ki-egyensúlyozott képet kaphassunk a tevékenységéről.

A jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy Poe *A tömeg embere* (1840) című novelláját egyszerre két – francia és amerikai, pszichoanalitikus és dekonstruktív, elméleti és historizáló – perspektívából vegye szemügyre. Poe novellájának cselekménye viszonylag egyszerűen összefoglalható: a szöveg narrátora egy londoni kávéházban múlatja az időt. Nemrég épült fel súlyos betegségéből, és úgy érzi, hogy érzékei oly módon kifinomulttá váltak, hogy képesnek látszik kiolvasni a kávéházi vendégek és az utcai járókelők arcából életük történetét és valódi személyiségüket. Később megpillant egy olyan arcot, amelynek értelmezése már komolyabb nehézséget jelent a számára. Követni kezdi az öreg férfit a város utcáin, és rájön,

¹ Az „ellopott Poe” alakzata a *The Purloined Poe* című könyv címéből származik (MULLER–RICHARDSON 1990).

hogy az egész éjszaka csak körbe-körbe járkál Londonban, bármilyen meghatározott cél nélkül. Mindebből azt a következtetést vonja le, hogy egy ilyen céltalanul kóborló öregember biztosan bűnöző lehet.

A novella több szempontból kapcsolható Poe detektívtörténetehez, míg azonban *A Morgue utcai kettős gyilkosság* (1841) vagy *Az ellopott levél* egy briliáns elme sikeres analizisét példázza, addig *A tömeg embere* egy alapvetően sikertelen olvasási aktust állít a szöveg középpontjába, rámutatva az emberi elme hatáira. A novella az olvasatomban tehát az értelmezés mindenhatóságának példázatából az értelmezés kudarcának színre vitelével alakul át. Kimutatható, hogy az értelmezésnek való ilyesfajta ellenszegülés egyfajta „értelmezési kényszert” indít be a szövegben: félreolvasások sorozata képződik meg, mind az elbeszélésen belül, mind annak hatástörténetben. Tematikusan szinten tehát azt mondhatjuk, hogy a novella értelmezhető az olvasás és az olvashatatlanosság allegóriájaként (MIESZKOWSKI 2007, 30), szinte egy az egyben visszaigazolván a dekonstrukció axiómáit a textualitás alapvető természetéről. Az olvasatom azonban nem lehet elégedett pusztán ennek megállapításával: az olvasás lehetetlenségének pszichoanalitikus-dekonstruktív alapú konstatálása csak az első lépés abban a folyamatban, amely a Poe novellája által érintett 19. századi textuális-kulturális jelenségek értelmezésének segítségével akar rávilágítani a jelenkori olvashatatlaniságelmélet előtörténetére.

A retorikus és az analitikus

A névtelen narrátor a bevezető gondolatait követően így mesél arról, hogyan kezdődtek kalandjai:

Nemrégem, ősszel, alkonyat táján a D. kávéház nagy üveglablaka mögött üldögéltem Londonban. Néhány hónapig betegeskedtem, de most már javulófélben voltam, és visszatérő erőmet érezve, abban a boldog kedélyállapotban éltem, amely pontosan az ellenkezője minden unalomnak. Ilyenkor az embert elfogja valami mohó, sóvár vágyakozás, lelki szemérről lehull a fátyol – ἀχλοζή πρῆξις ἐπιήεν – a köd, amely előbb rajta volt, és felvillanyozott elméje olyannyira felülmúlja átlagos képességeit, mint Leibniz csapongó, de kristálytisztá logikája Gorgiasz agyalágyult, gyatra frázispufoztatását. A pusztá lélegzetet is élveztem, és gyönyörűség töltött el még olyankor is, amikor fájdalomra lett volna okom. Nyugodtan, de felajzott érdeklődéssel szemléltem mindent. (POE 2000, 179)

Hosszas betegségét követően a narrátor tehát mind fizikai, mind mentális értelemben ereje teljében van. Elméjének hatalmát a bekezdés három motívuma is legitimálni látszik, a narrátort az őt körülvevő világ ideális „szuperolvasójaként” állítja be: a Homérosztól származó görög idézet, Leibniz és Gorgiasz ellentétbe állítása, illetve maga az a tény, hogy egy londoni kávéházban üldögél éppen.

A fenti passzusból vett görög nyelvű idézet Homérosz *Iliász*ából származik, mely Devecseri Gábor fordításában így hangzik:

Bátran csak, Diomédész, most verekedj meg a trósszal;
mert az apád erejét küldöttem már kebeledbe,
nemremegőt, mely a pajzsrázó Tűdeusz lovagé volt,
és a homályt elvettem, amely szemed ilte eleddig,
hogy jól ismerd föl, melyik itt isten, melyik ember.
Hogyha tehát valamely isten csalogatna csatára,
nemmúló örök istennel viadalra ne állj ki
mással: hogyha azonban Zeusznak lánya jön erre
küzdeni, Aphrodité, sebesítsd meg jóhegyű érczel.

(HOMÉROSZ 2000, 77)

A fenti sorokat Pallasz Athéné mondja válaszul Diomédész hozzá intézett fohászára. Az istennő mind testi, mind lelki erővel látja el bajnokát: apjának ereje támogatja majd a csatában, valamint a halandók érzékelését korlátozó „homály”, „fátyol” vagy „köd” is fellebben a szeméről. Poe komoly irodalmi és kulturális műveltségről tanúbizonyságot tevő narrátora ugyanezt az erőt véli magáénak, és a segítségével képesnek tartja magát arra, hogy a városi tömeg véletlenszerű forgatagát megfelelően értelmezze, kiszűrve abból a legfontosabb információkat. A narrátornak ez az „ereje” elsősorban retorikai megalapozottságúnak mutatkozik, két ok miatt is. Egyrészt amiatt, hogy Homérosz idézett sora: „a homályt elvettem, amely szemed ilte eleddig” maga is a nyelv performatív hatalmáról tanúskodik, hiszen a nyelv segítségével „cselekszik” (AUSTIN 1990, 33). Másrészt a történetből idézett fenti bekezdés maga is egy retorikailag szerkesztett szöveggé válhat, amely egy irodalmi passzust használ fel a saját gondolatmenetének illusztrálásához (*genus artificiale*) (SZÖRÉNYI–SZABÓ 1997, 49).

Az a tény, hogy a narrátor a Homérosz-idézet kapcsán retorikai eszközökkel alapozza meg a saját autoritását, nem akadályozza meg, hogy még ugyanabban a mondatban leértékelje azt az eszközt, amelyhez maga is folyamodott, hiszen Leibniz és Gorgiasz ellenpontozásában éppen a retorika „frázispufogatását” lekicsinylő szándék nyilvánul meg. Leibniz racionalista filozófiája arra az axiómára épül, hogy az emberi elme képes a természet legmélyebb titkait is kifürkészni, így Gerald J. Kennedy szerint a narrátor ezekben a sorokban „a felvilágosodás hagyományára mellett teszi le a voksot, hiszen maga is a tapasztalás racionális, tudományos magyarázatát keresi” (KENNEDY 1975, 187). A szöveg egy korábbi változatában Leibniz helyett a frenológus George Combe neve szerepel, aki „egy olyan tudomány kialakításán munkálkodott, amely elméleti lehetőséget adott arra, hogy a személyiséget a külső megjelenés alapján értékelhessük” (HAYES 2002, 448). A frenológia számára a test egy jelölőként működik, amelynek a jelöltje a látszat kontingenciái mögötti valódi személyiség: művelői meg voltak győződve arról, hogy „az arc a személy jele, és ez a jel olvasható” (EAGLESTONE 1997, 74; MILLER

1990, 97). Mind a racionális filozófia, mind a frenológia stabil kapcsolatot tételez a jelölők (természeti jelenségek, testek) és a jelöltek (természeti törvények, személyiség) között, amely referenciális modell lehetővé teszi a világgal és az emberi természettel kapcsolatos általános igazságok megfogalmazását.

Mindezekkel szemben a szkeptikus Gorgiasz a retorikát részesítette előnyben a rációval és az igazsággal szemben (BAYM 1985, 1381), így nem véletlen, hogy a 19. század végén Friedrich Nietzsche, majd a 20. század második felében a dekonstrukció (Derrida vagy Paul de Man) is visszanyúlt a görög filozófus nézeteihez. Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (1873) című írásában amellet érvel, hogy maga az igazság sem a retorikától függetlenül adódó jelenség, tehát így maga is egyfajta „frázispufogatás”. Az igazság Nietzsche szerint

Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, az- az röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poétikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tün- tek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket vesztett pénzérmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok. (NIETZSCHE 1992, 7)

Nietzsche (és Gorgiasz) tehát az episztemológiát a retorika függvényének tekinti, azonban ezt a filozófiai belátást a narrátor visszautasítja azzal a gesztussal, hogy Leibnizt (vagy Combe-ot) fontosabbnak véli Gorgiasznál. Számára a nyelv az igazság átlátszó médiuma, amely így lehetőséget ad definitív értelmezések kialakításá- ra. A történet tehát a „retorikust” alárendeli az „analitikusnak”, amelyről Poe később, *A Morgue utcai kettős gyilkosság*ban a következőket írja:

Azok a szellemi tulajdonságok, amelyeket elemzőnek *{analytical}* szoktak ne- vezni, önmagukban véve nehezen elemezhetőek. Igazában csak hatásukban tud- juk értékelni őket. [...] [A]kikben megvan ez a képesség [...] nagy örömeiket lelik benne. Amint az erős ember is szereti kifejtetni testi képességeit, és élvezi a testmozgást, amint izmait gyakorolja, úgy lelkesíti az „elemző” lelket a megfej- tés *{disentangles}* lelki *{moral}* feladata. A leghétköznapiabb időtöltésben is örö- mét leli, ha az működésbe hozza e képességét. (POE 1981, 128)

Az analízis ezekben a sorokban megfejtő/kibogozó lelki/morális aktusként tűnik fel, felidézve az „analízis” szó etimológiai jelentését, mely egy csomó kibogozását jelenti (FELMAN 1985, 71). A narrátor a történet során valóban arra kényszerül, hogy megoldja/kibogozza, esetleg átvágja a címszereplő által megtestesített (gor- diuszi) csomót.

Ez a két történet, *A Morgue utcai kettős gyilkosság* és *A tömeg embere* sok szállal kö- tődik egymáshoz, amely kapcsolatról először Walter Benjamin írt Baudelaire-ről

szóló monográfiájában. Benjamin *A tömeg emberét* „egy detektívtörténet röntgenfelvételének” (BENJAMIN 1997, 48) nevezte, azonban ehhez a megállapításhoz annyit mindenképpen hozzá kell tenni, hogy van egy nagyon lényeges különbség a történetek között: míg a Dupin-szövegek az analízis sikerét vizik színre, *A tömeg embere* az analízis kudarcát jeleníti meg.

A szöveg és a város

Az a tény, hogy a történet egy londoni kávéházban kezdődik, kulcsfontosságú: a 19. századi London a világ egyik legnagyobb városa volt, így jelentős kereskedelmi, valamint információs központ is. A városokon belül pedig a kávéházak funkcionáltak az információcserre legfontosabb színtereként: hallani lehetett a legújabb pletykákat, olvasni lehetett a hazai és a külföldi hírlapokat, így a helyszín megválasztása is megerősíti „a narrátor olvasói és információkeresői szerepét” (HAYES 2002, 448). „Nyugodtan, de felajzott érdeklődéssel szemléltem mindent”, mondja a narrátor.

Szivarral a számban, előttem az újsággal, elszórakoztam a délután folyamán hol azzal, hogy a hirdetéseket nézegettem, hol a helyiségben ülő tarkabarka társaságot figyeltem, hol pedig a füstös ablaküvegen át kibámultam az utcára.

Ez az utca a város egyik legforgalmasabb közlekedési útvonala; egész nap özönlött rajta a nép, de amint sötétedett, percről percre nőtt a tömeg, mikor pedig kigyúltak a lámpák, kétsoros sűrű, szakadatlan emberfolyam hömpölygött tova az ajtó előtt. Az estének ebben az órájában soha ezelőtt nem voltam még hasonló helyzetben, és újfajta gyönyörteljes izgalom töltött el a kavargó, tenger sok ember láttára. Hovatovább nem törődtem már a bent történő dolgokkal, a kinti látvány teljesen lekötötte figyelmemet. (POE 2000, 179, 181)

Az analitikus tekintetet először szövegek, majd egyre inkább a városi tömeg köti le, amelynek különböző társadalmi osztályait a novella a napszakok által struktúráltan mutatja be. A városi tömeg panorámájában különlegesen fontos szerepet kapnak az arcok, amelyek „könyvként”, „jelként”, vagy „szöveggként” való olvasása Kevin J. Hayes szerint már Poe korában is divatos analógiának számított, így „valaki jellemének olvasása [...] olyan jelek olvasását jelentette, mint a ruházat, az arckifejezés, gesztusok, viselkedés, vagy a hang” (HAYES 2002, 446). Hayes szerint a 19. századnak ebben a szakaszában a jelek és szövegek (hirdetések, utcatáblák vagy akár arcok) felszaporodása volt tapasztalható a városokban, „a nyelv egyre inkább láthatóvá vált, a városokat pedig elborították a feliratok” (453). A szövegek ilyesfajta terjedése azonban korántsem garantálta ezeknek a jeleknek az olvashatóságát, így ezeknek az értelmezése olyasfajta megértési képességeket kívánt meg, amelyet *A tömeg embere* című novella narrátora saját magának tulajdonít. A narrátor megemlíti, hogy

A merész fényhatástól lebilincselve, egyenként kezdtem vizsgálni az arcokat. Noha a fénycsíkba kerülő alakok oly gyorsan suhantak el az ablak előtt, hogy nemigen vehettem rájuk egy pillantásnál többet, különös lelkiállapotom következtében még e röpké pillanat alatt is gyakran hosszú évek története bontakozott ki előttem. (POE 2000, 187)

A „hosszú évek története” tehát nyomot hagy a testen, az arcon, amely nyom jellé alakul, így a megfelelő szemlélő számára egy szempillantás alatt olvashatóvá válik.

A narrátor retorikailag megalapozott tekintélyét (és tekintetét) azonban hamarosan egy különleges arc teszi próbára:

Tekintetemet le nem vettem az ablakról, és elmerülten nézegettem a néptömeget, mikor hirtelen felbukkant egy arc – egy hatvanöt-hetven éves roszakatag agastyán arca –, amelynek sajátosan hóborzolt kifejezése rögtön magára vonta és lekötötte teljes figyelmemet. Soha életemben nem láttam még csak hasonló arckifejezést sem. Jól emlékszem még, az futott át az agyamon, amint megpillantottam: ha Retzch ezt látta volna, mikor megfestette a gonoszság megtestesülését, mennyivel inkább megfelelt volna számára, mint a saját elgondolása. Míg igyekeztem az első rövid pillantás alapján meghatározni, mit fejez ki ez az arc, zavaros és ellentmondó fogalmak kavargtak bennem, ilyenfélék: nagy lelkierő lakik benne, szűkösen él, óvatos, zsugori, hűvösen számító, rosszindulatú, vérszomjas, diadalmasan jókedvű, mérhetetlenül retteg valamitől, mélységesen – nem –, a végsőkig kétségbeesett. Furcsán felizgatott, meghökkentett, lenyűgözött. – Milyen viharos múltat hordhat a szívében! – gondoltam magamban. Heves vágy fogott el, hogy szemmel tartsam ezt az embert, és megtudjak róla többet is. Gyorsan felvettem a kabátomat, fogtam a kalapomat és botomat, kiesttem az utcára, és utat törve magamnak a tömegben, elindultam abban az irányban, amerre eltűnt szemem elől. Némi nehézség után végre megpillantottam, a közelébe férköztem, és óvatosan, nehogy észrevegyen, a nyomába szegődtem. (POE 2000, 187, 189)

Ennek az embernek az arca kiemelkedik a könnyen értelmezhető városi tömegből, hiszen ellenáll az olvasásnak, amely „heves vágyat” ébreszt a narrátorban arra, hogy kövesse útját az alkonyodó Londonban. Az arc egyfajta (áttételes, tudattalan) olvasata ennek ellenére létrejön, ám ez az értelmezés többet mond el az olvasóról, mint az olvasás tárgyáról.² Értelmezés helyett inkább egymásnak „ellentmondó fogalmak” felsorolását kapjuk a narrátortól. Az enumeráció minden újabb tagja az

² Az olvasás alapvető áttételes struktúrájáról egy korábbi tanulmányomban írtam részletesen (SOMOGYI 2003).

előző szupplementumává³ válik, így a sor képtelen totalizáló szintézisig jutni (DE MAN 2002, 381). Az öregember ruhái, teste és arca jelölővé válik, amely azonban nem enged bepillantást valamiféle mögöttes mélység vagy jelentés felé, így a jelek végtelen felszaporodásának lehetünk szemtanúi.

A tömeg embere által bejárt útvonal is ad némi okot a bizonytalanságra, hiszen az útvonal nyilvánvaló cél nélkül halad a városban, és sokszor vissza is tér önmagába. A korábbiakban látott arcok és emberek könnyen elhelyezhetőek voltak a narrátor számára a városi élet megszokott koordináta-rendszerében, azonban az öregember viselkedése a kísérteties érzését váltja ki az elbeszélőből, hiszen képtelen megfelelő helyet találni neki a város organikus rendszerében. A narrátor be is vallja, hogy „Most már teljesen megzavart a viselkedése”, azonban épp emiatt határozza el, „hogy nem tágitok mellőle, amíg némiképp nem elégítem ki kíváncsiságomat kiléte felől” (POE 2000, 193). Mivel az útvonalának követése nem váltja be a hozzá fűzött reményeket, a narrátor úgy dönt, hogy szembenéz a tömeg emberével:

[M]egálltam előtte, és rámeredtem egyenesen az arcára. Nem vett észre, folytatta szertartásos sétáját, én pedig nem követtem tovább, ott maradtam, elmerültem gondolataimban. – Ez az öregember – állapítottam meg végül – a mélyen élő bűn példaképe és szelleme. Nem tud egyedül lenni. Ő a tömeg embere. Hiába követném, nem tudok meg többet sem róla, sem a tetteiről. A leggonoszabb szív vaskosabb könyv, mint a *Hortulus Animæ*, és talán Isten egyik legnagyobb áldása, hogy *es lässt sich nicht lesen* – nem hagyja magát elolvasni. (POE 2000, 195, 197)

Az értelmezésnek való ellenállás és az olvashatatlansággal való szembenézés aktuusa során a narrátor kényszeresen törekszik egy lezárt, definitív olvasat létrehozására, így az öregembert beleírja a modernitás egyik archetipikus narratívájába, a dektív történetébe. Narratív lezárás helyett tehát retorikai lezárást kapunk (HAYES 2002, 460; MIESZKOWSKI 2007, 32), így az „analitikus” kudarcát a korábban leértékelt „retorikus” tényerése látszik ellensúlyozni.

³ A szupplementum fogalmát a derridai értelemben használom (DERRIDA 1976). A szupplementum első látásra valamilyen másodlagos dolgot látszik sugallni, amelyet az eredeti egységhez toldottunk hozzá. A szupplementum kiegészít és helyettesít bizonyos elemeket az eredetiben (DERRIDA 1976, 144–145), azonban e kiegészítés és helyettesítés szűk-ségessége arra utal, hogy az eredeti egység maga sem volt „teljesség” (DERRIDA 1976, lxxi). Derrida talán leghíresebb példája a szupplementumra az írás (szöveg, távollét), ahogyan a beszédet (hang, jelenlét) „kiegészíti”.

Német könyvek tanulságai

Az olvashatatlansággal és az értelmezésnek való ellenállással nemcsak a történet, hanem a narráció szintjén is találkozhatunk, ha szemügyre vesszük a novella keretét: „Találón jegyezte meg valaki egy bizonyos német könyvről: *es lässt sich nicht lesen* – nem hagyja magát elolvasni” (POE 2000, 179). Ez a német nyelvű könyv – amelyet Poe jegyzete nyomán a kritikusok Grünninger *Hortulus Animæ cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis* című könyveként azonosítanak – tehát az olvashatatlanság prototípusa a novellában. Eldöntetlen marad azonban a szakirodalomban az a kérdés, hogy a fenti könyv miért bizonyult olvashatatlannak. T. O. Mabbott 1951-es novellagyűjteménye arra a következtetésre jut, hogy Poe William Gowanstól értesült erről a bizonyos könyvről, és „az imagyűjtemény azért volt »olvashatatlan«, mert rendkívül sok nyomtatási hibát tartalmazott” (MABBOTT 1951, 419–420). E magyarázatban tehát az olvashatatlanság *betű szerinti* értendő, hiszen nyomtatási hibák eredményeként áll előttünk, amely hibák különös módon *A tömeg embere* című novella kiadástörténetében is gyakran ütik fel a fejüket.⁴ Ezzel szemben például a novella *Norton Anthology*-féle kiadása szerint az olvashatatlan könyv ötlete „Isaac Disraeli *Curiosities of Literature* című könyvből származik, amely szerint a könyv visszataszító *{offensive}* vallásos illusztrációkat tartalmazott” (BAYM 1985, 1388; NEMES 2000, 593). Ebben az esetben az olvashatatlanság *figuratív* értelemben értendő, és az olvashatatlanság tapasztalatát a szöveg és az olvasás folyamatát megzavaró képi illusztrációk közötti feszültségben ismerhetjük fel.

A novella német nyelvű idézete nemcsak azért látszik fontosnak, mert a nyelvek közötti átjárás és a fordítás kontextusában veti fel az olvashatatlanság problémáját (MIESZKOWSKI 2007, 30–31), hanem egy másik szempontból is: a korabeli amerikai kritikai diszkurzusban a „német” ugyanis egyet jelentett a „gótikussal” (HAYES 2002, 461). Bár Poe többször visszautasította azokat a kritikákat, amelyek a történeteit túlzott „germanizmussal” és rossz ízléssel vádolták (GALLOWAY 1986, 23), ez a kitétel a német könyvek olvashatatlanságát a gótikus műfaj olvashatatlanságával is összefüggésbe látszik hozni. *A tömeg embere* gótikus jegyeit figyelembe véve (SHELDEN 1975) a történet maga is felfogható egy ilyen „olvashatatlan” történetként, amely a romantikus ironia nyomaira utal a novellában. Nyilván nem véletlenül szánt fontos konceptuális szerepet az *arabeszknek* mind Poe, mind Friedrich Schlegel, a romantikus ironia talán legfontosabb teoretikusa (IMMERWAHR 1988, 84).

⁴ Erre a legjobb példa talán a szövegben szereplő német nyelvű mondatban az *es* és az *er* névmások keveredése, vagy a Homérosztól származó görög nyelvű idézet félrenyomtatása.

Schlegel az iróniáról szóló egyik legfontosabb írásában, csakúgy, mint Poe *A tömeg emberében*, maga is az érthetetlenségből indul ki. *Az érthetetlenségről* (1800) című esszé szerint „az érthetetlenség oka az értetlenségben rejlik” (SCHLEGEL 1981, 79), amelyben mindkét írónak volt része, tekintve a Poe vagy az *Athenäum* folyóirat elleni kritikái támadásokat. Schlegel szerint, meglepő módon, „a legtisztább, a legnyilvánvalóbb érthetetlenséget épp a művészetben és a tudományban: a filozófiában és a filológiában találhatjuk meg, holott ezek tulajdonképpen épp az értelmeset és a megértést tűzik ki céljukul” (SCHLEGEL 1981, 80). Sőt, előlegezve sok kortárs pszichoanalitikus és dekonstruktív elméletet, a német szerző egy lépéssel még tovább is megy ennél, hiszen az érthetetlent egyenesen az érthetőségen alapuló világ alapjaiban ismeri fel: ez a felépítmény „végső soron valahol egy olyan ponton nyugszik, amelyet homályban kell hagyni, de amely ennek fejében az egészet hordozza és megtartja. És ez abban a pillanatban elvesztené erejét, ha értelemben kívánnánk föloldani” (SCHLEGEL 1981, 89). Poe számára egy ilyen „homályban hagyott pontot” jelent a tömeg emberének valódi kiléte, amely azonban mégis képes létrehozni a narratíva egy bizonyos olvasatát.

A konfesszió és a plágium poétikája

A tömeg embere második mondata az olvashatatlanság felől rögtön az elmondhatatlanság, a narráció ontológiai problémái felé halad tovább: hogyan mondhatjuk el az elmondhatatlant? Hogyan beszélhetünk arról, ami ellenáll a narratív formába öntésnek?

Akadnak azonban olyan titkok is, amelyek nem hagyják magukat elmondani. Minden éjszaka meghal ágyában néhány ember, gyóntató atyja kezét szorongatva, könyörgő tekintetét belefúrva amannak szemébe – meghal, kétségbeesetten, görcsfogta nyelvvel, s lelke mélyén olyan irtózatot őriz, amely nem tűri, hogy felfedje. Sajnos, néha olyan iszonyattal telített terhet vesz magára az emberi lélek, hogy súlyától csak a sírban szabadulhat meg. És ilyen módon kimondatlan marad minden bűn lényege. (POE 2000, 179)

Ahogy Schlegel szerint az érthetetlen rejlik az érthetőség mélyén, ezek az elmondhatatlan titkok alkotják Lacan szerint a tudattalan szubjektumát, hiszen a tudattalan „olyan tudás, amely elkerüli és nem is tűri a tudatos reflexiót” (FELMAN 2003, 209). Michel Foucault szerint a gyónás klerikális gyakorlatának pedig éppen az a feladata, hogy az efféle ellenállást tanúsító tudást a felszínre hozza, a test bűneit narratívába öntse (FOUCAULT 1996, 16). Poe számára azonban maga a test lesz az, ami meggátolja a konfessziót: a gyónni képtelen szubjektum „meghal, kétségbeesetten, görcsfogta nyelvvel” (POE 2000, 179).

Egy a fentihez nagyon hasonló bekezdés előfordul Charles Dickens *Sketches by Boz* (1836–1837) című novellafüzérében is, amely kötet sokak szerint nagy hatás-

sal volt Poe-ra, amikor *A tömeg embere* című novellát írta.⁵ *Az iszákos halála* (*The Drunkard's Death*) című Dickens-karcolat így ír ugyanerről a témáról:

Vért dermesztő hallani a szív legmélyebb – sok éven át féltve őrzött – titkait kiömleni az elöttünk heverő eszméletlen, tehetetlen lény szájából; gondolhatjuk, hogy mennyire keveset ér egy egész élet óvatossága és ravaszsága a láz és a delírium ellenében, amely végleg letépi az általunk viselt maszkot. Furcsa történeteket mesélnek a haldoklók utolsó szavairól; büntudattal és büntettekkel teli történetek ezek, melyek gyakorta ijesztették el a haldoklók ágya mellett virrasztókat, akik féltek, hogy eszüket vesztik azoktól, amit láttak és hallottak; és oly sok szerencsétlen halt meg egyedül, olyan tettekről motyogva, amelyek nevének puszta említése is elűzte a legbátrabbakat is mellőlük. (DICKENS 1906, 555)

Ezek a halálos ágyon elhangzott történetek a kísérteties fogalomkörét idézik fel, hiszen olyan titkokat fednek fel, amelyeknek rejtve kellett volna maradniuk (FREUD 1998, 67): a láz és delírium által gyötört test gyengesége ad lehetőséget a narratíva létrejöttére. Poe novellájának fenti részlete értelmezhető a dickens-i sorok újrírásaként is, hiszen *A tömeg embere* narrátora szerint éppen a test lesz a gátja az efféle történetek elmondhatóságának. Poe és Dickens elbeszélői egyetértenek abban, hogy e narratívák képesek hisztérikus hatást kiváltani a hallgatóikból, legyenek azok egyházi személyek vagy laikusok. Felmerülhet a lehetőség, hogy magát a Poe-novellát is értelmezhetjük egy efféle vallomásként, így szükségessé válik megvizsgálni az elbeszélés által kiváltott hatástörténetet, hiszen a kritikai narratívák sok esetben áttételesen megismételni látszanak a narrátor értelmezési eljárásait.⁶

Kritikatörténeti alakzatok

A kritikatörténet vizsgálatából úgy látszik, hogy *A tömeg embere* legalább annyira lebilincselően hatott az olvasóira és kritikusaikra, mint ahogyan az öregember ábrázata hatott a narrátor képzeletére. Arthur Hobson Quinn megemlíti, hogy „A történet olyan mély hatást gyakorolt a *Blackwood's Edinburgh Magazine* kritikusra [...]”,

⁵ Míg Mabbott a Dickens és Poe szövegei közötti kapcsolatot „inspirációnak” nevezi (MABBOTT 1951, 419–420), addig Rachman és Félix Martín Gutiérrez ennél jóval erősebben fogalmaz: Rachman a plágium textuális dinamikáját vizsgálja Poe életművében (RACHMAN 1995, 71), Gutiérrez szerint pedig Dickens vázlatainak „explicit textuális át-sajátításával {appropriation}” van ebben az esetben dolgunk (GUTIÉRREZ 2000, 161). Robert H. Byer arra is felhívja a figyelmünket, hogy Edward Bulwer-Lytton *Eugene Aram* vagy *Pelham* című regényei is valószínűleg hatottak Poe-ra (BYER 1986, 224; LEVINE–LEVINE 2000, 121).

⁶ Shoshana Felman is egy hasonló olvasat igényét jelenti be vázlatosan Poe költészetének elemzésével kapcsolatban *A költészet olvasása* című tanulmányában (FELMAN 1998, 428).

hogy úgy döntött, részletesen ír a történetről” (QUINN 1941, 310) mint egy olyan elbeszélésről, amely hűen tükrözi Poe írásművészetének sajátosságait. A fenti idézetben szereplő névtelen kritikus így ír a történetekről, köztük a részletesebben elemzett novelláról: „Különösek – erőteljesek – inkább különösek, mint kellemssek, erőteljes munkák, ám nem emelkednek a géniusz rangjára.”⁷ E sorokban is felbukkan az erőnek az a fajta képe, amelyet az öregember arca idézett fel *A tömeg embere* narrátorában, a kritikus pedig legalább annyira képtelen a történet mélyére ásni, mint amennyire a narrátor képtelen volt többet megtudni a tömeg emberéről az éjszakai túrája során.

Ezzel szemben a hatástörténet későbbi fázisaiban a szöveg központi enigmájának pontos megfejtése vált egyre fontosabbá: az öregember alakját értelmezték már kívülállóként (GALLOWAY 1986, 21); a narrátor hasonmásaként (KENNEDY 1975, 186; BYER 1986, 223, 233; MIESZKOWSKI 2007, 30); örökké vándorló zsidóként, bolygó hollandiként vagy a Sátán alakváltozataként (BAYM 1985, 1381; WINWAR 1959, 209; BONAPARTE 1990, 120); valamint a történetet olvasták az Apa ödipális színjátékaként is (WINWAR 1959, 209; BONAPARTE 1990, 106). Úgy tűnik azonban, hogy ezek az értelmezések definitív „megoldások” helyett inkább emlékeztetnek azokra a „zavaros és ellentmondó fogalmak”-ra, amelyek a történet narrátorában felmerültek az öreg arcának láttán. A kritikátörténet is egy olyasfajta divergens felsorolás irányába halad, amelynek a végpontján nem található meg a szintézis lehetősége. Ez talán annak is köszönhető, hogy amikor az olvashatatlan alakzatnak stabil jelentést kölcsönöznek, akkor a narrátor történetbe beleírt vak-ságát ismétlik meg. Nem véletlenül írja Michael Williams, hogy Poe narrátorai

Gyakran találkoznak olyan szövegekkel, amelyek, *A tömeg embere* című novella elején szereplő „bizonyos német könyvekhez” hasonlóan, ellenállnak az olvasásnak [...]. Azaz ellenállnak egy definitív jelentés kinyerésének [...]. Bár a szereplők sokszor kijelentik, hogy képesek voltak a szövegek, esetleg a világ mint szöveg, helyes értelmezésére, a történetek gyakran felforgatják az effajta lezárt olvasatokat, vágy, esetleg félelem kivetítéseként leplezve le őket, így mutatva fel a nyelv redukálhatatlanságát. (WILLIAMS 1985, 632)

Ebből a perspektívából *A tömeg embere*, hasonlóan sok más Poe-elbeszéléshez, a dekonstrukcióból és a pszichoanalitikus kritikából már jól ismert olvashatatlanság-koncepciót látszik szinte szóról szóra visszaigazolni. Itt akár az „olvasatunk” meg is állhatna, hiszen a történetben felismert egy visszatérő mintát, és ezzel megmutatta, hogyan dekonstruálhatóak nemcsak a narrátor, hanem a kritika olvasási alakzatai is. Újra felvillantotta tehát a novella ürügyén Poe „francia arcát”. Számomra azonban sokkal érdekesebb az a folyamat, ahogyan Poe az általa a novellában felhasznált műfaji/történeti hagyományba írja bele az olvashatatlanság kon-

⁷ Az idézett cikk név nélkül jelent meg a *Blackwood's Edinburgh Magazine* 1847. novemberi számában, *The American Library* címmel (583).

cepcióját. Ennek az inskripciónak a feltárása során a novella megszűnik az elmélet pusztá illusztrációja lenni, és képes rávilágítani az olvashatatlanság koncepciójának történeti meghatározottságára is. A szöveg ezen irányultságához kapcsolódik Poe novellájának Baudelaire-hez és Benjaminhoz kötődő recepciója, amely a flaneur és a modernitás fogalmainak kialakítása során nyúlt vissza *A tömeg emberéhez*.

Poe és a városvázlatok hagyománya

Történeti szempontból Poe novellája a városvázlatok műfaji hagyományából nő ki, amely meglehetősen divatos írásmódnak számított a 19. század első felében lezajló társadalmi és gazdasági változások közepette, és a későbbiekben a flaneur mint városi felfedező koncepciójának kialakulásához is hozzájárult. Charles Lamb szerint egy olyan metropolisz, mint London, szinte végtelen mennyiségű látványosságot, tehát mérhetetlen sok témát kínál a „városi felfedező” számára (SEED 2004, 155). Deborah Epstein Nord ír arról, hogy a század első felében ezek a vázlatok „18. századi irodalmi konvenciókat használtak fel a városok leírására” (NORD 1988, 159), és sok szállal kötődtek a gyarmati útleírások hagyományához (MCCLINTOCK 1995, 120). A városvázlatok hagyománya így az „otthon”–„gyarmat”, „ismerős”–„ismeretlen” ellentétpárokat is némiképp relativizálta: a város az ismerős otthonból egyszerre ismeretlen (vagy olvashatatlan?) tereppé alakult át, és ezt az ismeretlen tájat a látás, az olvasás és az írás segítségével kellett ismét belakhatóvá tenni (SEED 2004, 160).

Az 1820-as években a városvázlatok önreflexív metaforája Lamb, William Hazlitt, vagy Thomas de Quincey írásaiban a *színház* analógiája volt: például William Wordsworthhoz szóló levelében Lamb a londoni forgatagot „pantomimként” és „álarcosbájként” írja le (SEED 2004, 155). Nord szerint

A színház képe kulcsfontosságú szerepet tölt be a város reprezentációjában a 19. század korai szakaszában. A metafora nemcsak szórakoztatást és előadást, hanem egyfajta távolságot is feltételez a néző és a színpadra állított cselekmény között. A korszak valós vagy elképzelt városi felfedezője a látványosságokat és az utca emberét előadásokként vagy távolról szemlélendő műemlékeként tapasztalta meg. Ez a távolság segített abban, hogy ellenőrzés alatt lehessen tartani az élményeket, bármilyen lebilincselők vagy felkavarók is voltak ezek. Egyben meggátolta azt is, hogy a városi felfedező felkavaró élmények egy szélesebb körű társadalmi zavar tüneteként legyenek értelmezhetőek. (NORD 1988, 159–160)

A korai írások tehát biztos távolságból szemlélték az eseményeket, és meg voltak győződve arról, hogy „a város társadalmi valósága organikus rendként működött, amelyet nem szabad vitatni vagy radikálisan megváltoztatni” (NORD 1988, 186). A karcolatok szerzője tehát egy olyan etnográfushoz volt hasonlítható, aki nem kívánt beavatkozni az általa megfigyelt kultúra életébe, csak objektív szempontból le akarta írni azt.

Dana Brand is a színház analógiájával írja le a flaneur később körvonalazódó fogalmát:

A francia szóhasználatban a *flaneur* olyasvalaki, aki mindenféle különös cél nélkül sétál a városban, és eközben megfigyeli a városi életet. Ahogy Walter Benjamin megjegyezte, a szót Baudelaire idejében már gyakran használták azoknak az íróknak és újságíróknak a leírására, akik a *feuilletons*-okban, a párizsi újságok rovataiban, vagy a *physiologies*-nak nevezett könyvekben írtak karcolatokat a városi életről egy sétáló vagy egy városra letekintő megfigyelő szemszögéből. Benjamin szerint a *flaneur* mint újságíró- vagy írótypus az 1830-as években született meg, amikor a párizsi újságok *feuilletons*-jai ugyanabban az elegáns, elfogulatlan, megfontolt stílusban láttatták a városi életet, mint amelyet a színházi vagy az irodalmi kritikáikban használtak. A *flaneur*ök mindig ragaszkodtak ahhoz, hogy ők véletlenszerűen kialakuló jeleneteket írnak le, és úgy mutatják be a sétálóutcákon és az árkádok alatt sétáló tömeget, mintha egy színházi előadást néznének. Önmagukat is a tömeg mint ártalmatlan és szórakoztató szöveg olvasójaként tüntették fel. (BRAND 1991, 6)

Poe narrátorához hasonlóan a flaneur is a színházak és a hírlapok szövegei felől az utcai tömeg mint olvasható és olvasandó szöveg felé fordult. A színházi előadások szöveggönyveivel szemben azonban némi nehézséget jelentett az értelmezésben a látottak véletlenszerűsége, így a flaneur sok esetben

azt állította, hogy rendkívüli értelmezési készségek birtokában van. Benjamin szerint a flaneur „aszfaltbotanikusként” tekintett önmagára, akinek rendelkezésére áll a tömeg összetevőinek azonosítása és osztályozása kialakított speciális nyelv és tudás. Gyakran azzal is büszkélkedtek, hogy képesek hozzáférni mások életéhez és tudatához. (BRAND 1991, 6)

A flaneur már nagy jártassággal rendelkezett a színház- és irodalomkritika nyelvét illetően, és ezt a retorikai hatalmát terjesztette ki a modern város és a városi tömeg olvasására. Ez a megkérdőjelezhetetlennek hitt tekintély hozta létre a metapozíció illúzióját, amely perspektívából a véletlenszerű események feltárhatták a legtitkosabb jelentéseiket is. Poe narrátora is egy ehhez hasonló retorikai stratégia segítségével állította be önmagát a kalandja során a jelenségek „szuper-olvasójaként”.

A „francia” flaneur megjelenésével párhuzamosan, az 1830-as években a városvázlatok műfaja változásnak indult Angliában: a város már nemcsak biztonságos távoból vizsgált „színház, látványosság vagy panoráma” volt (NORD 1988, 188). A pusztán esztétikai szerepet betöltő műfajban egyre inkább erősödött a társadalmi szerepvállalás fontossága: a műfaj „társadalmi változás irodalmi szószólójává változott, így szükséges volt, hogy az olvasókat közelebbi kapcsolatba hozza az utca emberével” (NORD 1988, 186). Az objektív kívülálló szempontját tehát a bevonódás, a segítségnyújtás etikája váltotta fel. Ez azért volt különösen fontos,

mert, ahogy Robert H. Byer írja, „a 19. század közepén a város és a tömeg számtalan megfigyelő számára keltette addig még nem látott inkoherencia és zavar képzetét” (BYER 1986, 221). Anne McClintock szerint a városi tömeget gyakran ábrázolták „olvashatatlanak”: „veszélyesnek”, „irracionálisnak, szubverzívnek és nőiesnek” vagy akár „vadnak” (MCCLINTOCK 1995, 46, 83, 118). „A tömeg a munkanélküliek és az engedetlen szegények szimbólumává vált”, és az alsóbb osztályok jelentette „veszélyforrások” kezelése és ellenőrzése először is reprezentációt igényelt (MCCLINTOCK 1995, 119), így a városvázlatok háttérében nemcsak etikai, hanem bizonyos ideológiai szempontokat is sejthetünk. A vázlatok voltak hivatottak biztosítani a modern világ olvashatóságát, ahol a jelek és a társadalmi problémák vészes mennyiségben szaporodtak fel:

Benjamin szerint a fantasztikus olvasási képességekkel megáldott városi felfedező koncepciója azért jött létre, hogy az írástudó nagypolgári közönséget biztossítsák arról, hogy a városi tömeg nem is annyira olvashatatlan, mint amilyennek látszott, a társadalmi élet nem is annyira inkoherens, mint amilyennek látszott, és a tömeg politikai szempontból nem is annyira fenyegető, mint amilyennek látszott. (BRAND 1991, 6)

Annak a retorikai hatalomnak a háttérében, amelyet Poe narrátora vagy a flaneur sajátjának tekint, voltaképpen az a vágy állhat, hogy az olvashatatlanság tapasztalata által képviselt fenyegetést a lehető legoptimálisabban legyen képes elfedni.

Az 1830-as évek városvázolatainak egyik legemblematikusabb példája Dickens már említett *Sketches by Boz* című karcolatgyűjteménye volt, amely David Seed szerint „összetett perspektívából szemlélte a városi életet, egyensúlyt hozva létre a »vázlat« kifejezés különféle jelentéstartalmi és az író társadalmi aggodalmai között” (SEED 2004, 156). Dickens könyve Audrey Jaffe szerint is ötvözta a „18. századi jóindulatot a társadalmi mobilitással kapcsolatban érzett 19. századi szorongásokkal, valamint azzal a korabeli nézettel, mely szerint a szegény rétegek élete alapos kormányzati vizsgálatot és központi szabályozást igényel” (idézi SEED 2004, 159).

Poe párbeszéde ezzel a hagyománnyal rendkívül figyelemre méltó. Stuart Levin és Susan F. Levin kimutatta, hogy *A tömeg embere* sokat köszönhet Dickens mellett például William Maginn 1823-as *The Night Walker* című karcolatának, amelynek narrátora egy körútra invitálja az olvasót a londoni éjszakában, óráról órára mutatva be az utcákon látható városi tömeg változását (MAGINN 1855; LEVINE–LEVINE 2000, 120). Dickens vázlatait 1836-ban írt kritikájában Poe egyébként rendkívül kedvezően fogadta, és látható volt, hogy az angol író szövegei segítettek a szerzőnek tovább finomítani a saját esztétikai nézeteit is (POE 1984; GRUBB 1950, 215–216). Mi több, az is kétségtelen, hogy *A tömeg embere* nem születhetett volna meg Dickens hatása nélkül, hiszen Poe szinte egy az egyben átvész bizonyos részeket és fordulatokat a vázlatokból, például (a már korábban is említett) *Az iszákos halálát*, vagy a *Ginmérések* (*Gin Shops*) című fejezetek egyes momentumait (MABBOTT 1951, 419–420; RACHMAN 1995, 76). Már a *Blackwood's Edinburgh Magazine* kritikája is említi, hogy

a Poe által felidézett város kevéssé emlékeztet a valódi, korabeli Londonra (585; lásd még LEVINE–LEVINE 2000, 120), így nyilvánvaló, hogy a szerző leírása a városi tömegről Maginn és Dickens szövegeinek legalábbis pastiche-a, ha nem egyenesen plágiuma. Rachman is arra a következtetésre jut, hogy Poe maga is „textuális *flaneur* volt, így ha Poe *flaneur*-szerű narrátora bármit is figyel, az minden bizonnyal Dickens szövege, nem pedig London, Párizs vagy New York utcái” (RACHMAN 1995, 77). *A tömeg embere* című novella városábrázolása tehát egy ismétlési struktúra terméke, amely a szöveg és a műfaj jelentésének radikális destabilizációjához (is) vezethet: „a város misztifikációja a dickensi szöveg transzfigurációján alapul, valamint London társadalmi viszonyainak olvashatatlaná téételén {*effacement*}” (RACHMAN 1995, 76). Poe ahelyett, hogy a korabeli társadalmi élet megnyugtató képét adná, vagy a társadalmi gondok ellen lépne fel a városvázlatok hagyományának folytatójaként, esztétikáját a történelemmel szemben dolgozza ki, figyelmen kívül hagyva a műfaj etikai tartalmait, és színpadra állítva az olvashatatlanság kísérteties visszatérését: „a tömeg megjelenítése során Poe története a társadalmi életet nem olvasható szöveggként látatja” (BYER 1986, 241–242). A városvázlatok esetében tapasztalható társadalmi elköteleződést tehát Poe novellájában a „helyi értelmezési nehézségek” és az „olvasás problematikája” iránti érdeklődés szorítja ki (DE MAN 1999, 7).⁸

A modernitás egyik prototipikus narratívájaként a városvázlat a modern városi élet megnyugtató (olvasható) képét kívánta adni a korabeli társadalom rendszerének feltárása segítségével, amelyet az első lépésnek gondolt el a valós társadalmi problémák megoldása felé tett úton. *A tömeg embere* e műfaj szubverzív újraírásaként fogható fel, hiszen a műfaj etikai potenciálja helyett pusztán annak esztétikai lehetőségei érdeklik a szerzőt: a novella az olvasás kudarcát és az olvashatatlanság kísérteties visszatérését példázza. Másfelől, ha Benjaminhoz hasonlóan a történetet „egy detektívtörténet röntgenfelvételének” (BENJAMIN 1997, 48) vagy „összínének” látjuk, akkor úgy tűnik, hogy a modernitás másik archetipikus narratívája – a detektívtörténet – tulajdonképpen az olvashatatlanságról alkotott radikális belátásnak való ellenszegülésből született meg Poe írásművészetében. A detektívtörténet esetében ugyanis egy társadalmi rendet feldúló transzgresszióval (például

⁸ Hasonló konstelláció alakul ki a történelem és az olvasás problematikája között Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című könyvének bevezetőjében is. De Man szerint a könyv „történeti tanulmánynak indult, és az olvasás elméleteként végezte. Egy, a romantikára vonatkozó történeti reflexióhoz készülődve fogtam komolyan Rousseau olvasásához, de rájöttem, hogy képtelen vagyok túljutni helyi értelmezési nehézségeken. Próbáltam megbirkózni ezzel, így a történeti meghatározásról kénytelen voltam az olvasás problematikájára váltani” (DE MAN 1999, 7). Annyiban persze különböznek de Man és Poe megközelítési módjai, hogy míg Poe narrátora viszonylag könnyedén túllép ezeken a nehézségeken, hogy szentenciózus lezárást adhasson a történetének, addig de Man nem hajlandó „túl könnyedén venni” az „olvasás lehetetlenségét” (DE MAN 1999, 330). A tanulmányomban ennek a történetiség felől a textualitás felé fordulásnak éppen az ellentétét akartam demonstrálni, amely az olvasás „helyi nehézségei” felől közelít a történetiség felé.

gyilkossággal) állunk szemben, a nyomozás pedig, mint olvasási folyamat, az elkövető felfedésével és megbüntetésével redukálja az olvashatatlant, és visszaállítja a szimbolikus rendet (BÉNYEI 2000, 15, 25). Mindezek miatt úgy érzem, hogy közvetlen folytonosságot látni *A tömeg embere* és *A Morgue utcai kettős gyilkosság* között – bár ezzel részben én is kacérkodtam akkor, amikor az analitikus elme sajátosságainak bemutatása során segítségül hívtam a később született történetet – azzal fenyeget, hogy a jelen tanulmányban elemzett narratíva legradikálisabb belátását (az olvashatatlan kísérteties visszatérését) visszaírjuk abba a metafizikus diszkurzusba, amelyet megkérdőjelezett.

Konklúzió

Tanulmányomban arra tettem kísérletet, hogy megmutassam azt az olvashatatlan elem jelenléte által létrehozott áttételes logikát, amely *A tömeg embere* című novellát és az elbeszélés hatástörténetét működteti. Poe narratívája olvasatomban ellenállni látszik a totalizáló értelmezéseknek, így első közelítésben szinte szóról szóra igazolja vissza a pszichoanalitikus irodalomkritika és a dekonstrukció olvasásról, illetve az olvasás lehetetlenségéről alkotott axiómáit. Emellett a dimenzió mellett azonban szükségesnek látszott számomra, hogy az olvashatatlanság effajta „vegytiszta” koncepcióját a 19. századi szövegek történetiségével szembesítsem, amely történeti nézőpont rávilágít az olvashatatlanság, a városvázlat, a flaneur figurája, vagy a detektívtörténet közötti komplex összefüggésrendszerre, és amely lehetővé teszi a mai olvashatatlanságkonceptió genealógiájának néhány 19. századi állomásának ideológiai rekonstrukcióját, amely szempontrendszer gyakran elsikkad a hagyományos pszichoanalitikus-dekonstruktív olvasatokban.

Bibliográfia

- The American Library (1847), *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1847/11, 574–592.
- AUSTIN, John L. (1990), *Tetten ért szavak*, Budapest, Akadémiai.
- BAYM, Nina et al. (eds.) (1985), *The Norton Anthology of American Literature*, New York, W. W. Norton & Company.
- BENJAMIN, Walter (1997), *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry JOHN, London, Verso.
- BÉNYEI Tamás (2000), *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai.
- BONAPARTE, Marie (1990), *Selections from The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-analytic Interpretation*, in John P. MULLER–William J. RICHARDSON (eds.), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 101–132.

- BRAND, Dana (1991), *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge, Cambridge UP.
- BYER, Robert H. (1986), *Mysteries of the City: A Reading of Poe's The Man of the Crowd*, in Sacvan BERCOVITCH–Myra JEHLEN (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, New York, Cambridge UP, 1986, 221–246.
- DE MAN, Paul (2002), *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, ford. NEMES Péter, in Paul DE MAN, *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 369–394.
- DERRIDA, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty SPIVAK, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- DICKENS, Charles (1906), *Sketches by Boz. Illustrative of Every-Day Life & Every-Day People*, London, Chapman and Hall.
- EAGLESTONE, Robert (1997), *Ethical Criticism. Reading After Levinas*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- EISEMANN György (1999), *A folytatódó romantika*, Budapest, Orpheusz.
- FELMAN, Shoshana (1985), Postal Survival, or the Question of the Navel, *Yale French Studies*, 69, 49–72.
- FELMAN, Shoshana (1998), *A költészet olvasása. Megjegyzések a pszichoanalitikus megközelítések korlátairól és lebetőseiről*, in BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 413–431.
- FELMAN, Shoshana (2003), *Writing and Madness. Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, trans. Martha Noel EVANS, Palo Alto, CA, Stanford UP.
- FOUCAULT, Michel (1996), *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Budapest, Atlantisz.
- FREUD, Sigmund (1998), *A kísérteties*, in BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 65–82.
- GALLOWAY, David (ed.) (1986), *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin.
- GRUBB, Gerald G. (1950), The Personal and Literary Relationships of Dickens and Poe. Part Three: Poe's Literary Debt to Dickens, *Nineteenth-Century Fiction*, 5.3, 209–221.
- GUTIÉRREZ, Félix Martín (2000), Edgar Allan Poe: Misery and Mystery in The Man of the Crowd, *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 2000/8, 153–174.
- HAYES, Kevin J. (2002), Visual Culture and the Word in Edgar Allan Poe's The Man of the Crowd, *Nineteenth-Century Literature*, 56.4, 445–465.
- HOMÉROSZ (2000), *Iliász*, Budapest, Európa.
- IMMERWAHR, Raymond (1988), *The Practice of Irony in Early German Romanticism*, in Frederick GARBER (ed.), *Romantic Irony*, Budapest, Akadémiai, 82–96.
- KALMÁR György (1999), Az ellopásban élő levél. Megjegyzések a Lacan–Derrida-vita magyar megjelenése kapcsán, *Vulgo*, 1999/1, 181–190.
- KENNEDY, Gerald J. (1975), The Limits of Reason. Poe's Deluded Detectives, *American Literature*, 47.2, 184–196.
- LEVINE, Stuart–LEVINE, Susan F. (eds.) (2000), *Edgar Allan Poe: Thirty-Two Stories*, Indianapolis, Hackett.

- MABBOTT, T. O. (ed.) (1951), *The Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe*, New York, Random House, 419–420.
- MAGINN, William (1855), *The Night Walker*, in William MAGINN, *The Odoberty Papers*, New York, Redfield, 292–299.
- MCCCLINTOCK, Anne (1995), *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, London, Routledge.
- MIESZKOWSKI, Jan (2007), *Reading, Begging, Paul de Man*, in Marc REDFIELD (ed.), *Legacies of Paul de Man*, New York, Fordham UP.
- MILLER, J. Hillis (1990), *Hawthorne and History. Defacing It*, Oxford, Blackwell.
- MULLER, John P.–RICHARDSON, William J. (eds.) (1990), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- NEMES Ernő (szerk.) (2000), *Edgar Allan Poe összes művei*, I, Budapest, Szukits.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992), A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról, ford. TATÁR Sándor, *Athenaeum*, 1992/3.
- NORD, Deborah Epstein (1988), The City as Theater. From Georgian to Early Victorian, *Victorian Studies*, 31.2, 159–188.
- POE, Edgar Allan (1981), *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, ford. PÁSZTOR Árpád, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 128–163.
- POE, Edgar Allan (1984), *Review of Watkins Tottle, and other Sketches*, in Edgar Allan POE, *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 204–207.
- POE, Edgar Allan (2000), *A tömeg embere*, ford. VERMES Magda, in Edgar Allan POE, *Megbökentő történetek – Unexpected Stories* (kétnyelvű kiadás), Szeged, Lazi, 178–197.
- QUINN, Arthur Hobson (1941), *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, New York, Appleton-Century-Crofts.
- RACHMAN, Stephen (1995), „*Es lässt sich nicht schreiben.*” *Plagiarism and The Man of the Crowd*, in Shawn ROSENHEIM–Stephen RACHMAN (eds.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- ROSENHEIM, Shawn–RACHMAN, Stephen (eds.) (1995), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- SCHLEGEL, Friedrich (1981), *Az érthetelenségről*, in *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, Európa, 79–92.
- SEED, David (2004), Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens’s London Sketches, *The Yearbook of English Studies*, 34, 155–170.
- SHELDEN, Pamela J. (1975), Poe’s Urban Nightmare: The Man of the Crowd, *Studies in the Humanities*, 4.2, 31–35.
- SOMOGYI Gyula (2003), Pszichoanalízis és retorikai olvasás: Felman, Lacan, de Man, *Alföld*, 2003/6, 65–72.
- SZÖRÉNYI László–SZABÓ Zoltán (1997), *Kis magyar retorika*, Budapest, Helikon.
- WILLIAMS, Michael (1985), Poe’s Shadow – A Parable and the Problem of Language, *American Literature*, 57.4, 1985, 622–632.
- WINWAR, Frances (1959), *The Haunted Palace: A Life of Edgar Allan Poe*, New York, Harper.

„Szemérmetlen hasonlatosság”: ismétlés és utánzás
Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című elbeszélésében*

„S miként a Majom {*Ape*} teste
az emberhez való szemérmetlen hasonlatossága {*indecent likeness*}
és annak utánzása okán neveltség tárgya,
hasonlóképpen van ez a Majom lelkével {*his soule or spirit*} is.”
(Edward TOPSELL, *History of Four-Footed Beastes* [1607],
id. ROWE 2001, 96)

Stabilnak mondható kritikai konszenzus övezi a nézetet, miszerint Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című elbeszélése az első igazi detektívtörténet. Ennek fényében még különösebbnek tűnik az a tény, hogy a novellából hiányzik a műfaj egyik legalapvetőbb kelléke, a bűn(tett). A másik kellék – a nyomozás – ugyanakkor kellő nyomatékkal jelen van, meghatározva a novella második felének cselekményszerveződését, és lehetővé téve, hogy a szöveg megfelelhessen az akkor még nem is létező műfaji követelményeknek; mindazonáltal nyilvánvaló, hogy egy oktalan állat (orangután) által elkövetett mégoly brutális cselekedet (két nő megölése és részbeni szétmarcangolása) a szó szoros értelmében nem tekinthető bűnnek. Ahogy egyre többet tudunk meg az esetről, „a bűn(tett) eltűnik: a bűnös törvényszegés egy orangután és két nő véletlenszerű találkozásának körülményeivé olvad szét”.¹ Legalábbis akkor – s erre még visszatérek –, ha az „elkövetőt” valóban az állatvilág részének tekintjük, hiszen az állatokat nem veszi körbe olyan szimbolikus rend, amelynek törvényeit áthághatnák, s ekként tetteik nem feleltethetők meg az áthágásként felfogott büntett vagy bűntény fogalmának. A nyomozás sikerét lehetővé tévő analitikus képesség, amely az elbeszélés tulajdonképpeni tárgya, talán nem is teljesen ugyanazt jelenti, ha az analitikus gondolkodás tárgya (a rejtély, vagyis a tett forrásvidéke) nem az emberi intenciók, indítékok és érzelmek világa, hanem az állati elkövető által képviselt biológikum. Ezért is fontos megvizsgálni, hogy az elbeszélésben miért épp egy orangután az elkövető, nem pedig – mondjuk – egy elszabadult cirkuszi oroszlán. Másfelől ha az orangután tette sem jogi, sem antropológiai értelemben nem tekinthető bűnnek (a valóban emberinek nevezhető bűn az elbeszélésben nem más, mint mulasztás, hanyagság: az orangután tulajdonosa hagyta,

* A tanulmány elkészítését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 számú projekt támogatta.

¹ LIPPIT 1994, 787. A kérdés általánosabb metafizikai és erkölcsi vonatkozásairól a Poe elbeszélését csak kiindulópontként használó Akira Mizuta Lippit részletekbe menően értekezik. Stephen KNIGHT (1980, 44) arról ír, hogy az elbeszélésben a büntett nem integrálódhat a társadalmi és szimbolikus folyamatokba, hiszen nem von maga után büntetést, nincs mögötte erkölcsi szempontból értelmezhető motiváció, és újbóli előfordulása sem valószínű.

hogy az állat megszőkjön), akkor a bűn – mint az a cselekedet, amelynek körülményeire a nyomozás irányul, s amely e minőségében mégis szükségképpen bűnként képződik meg – csakis allegorikus szinten válik értelmezhetővé.

Az itt következő elemzés a Poe-elbeszélés e két különösnek mondható sajátosságát (a bűn hiányát és az elkövető „személyét”) járja körül, összekapcsolva őket a szöveg két másik vonásával: a nyelv kitüntetett szerepével, valamint a novella széttagoltságával, a három (illetve inkább négy) szövegszegmens viszonylagos inkoherenciájával. A vizsgálódást érdemes a bűnügyi történet egyik alapsémáját jelentő Oidipusz-mítosznak a Poe-szövegben fellelhető nyomaival kezdeni. A mítosz kétféleképpen van jelen Poe elbeszélésében. Egyrészt viszonylag nyíltan, az alapvető kérdésfelvetés szintjén jelenik meg, hiszen *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, akárcsak az alapmítosz, az igazság és a tudás természetével és lehetőségével, illetve az *emberi* mint sajátos létező meghatározásával és meghatározhatóságával foglalatосkodó értekező szöveggént jeleníti meg önmagát, amelyben – mint John Irwin írja – az öntudat fejlődése és megszilárdulása egyet jelent emberi és állati megkülönböztetésével, az emberben lakozó állati elem kiiktatásával.² Másfelől viszont a mítosz konkrét, látható cselekménye csak töredezett, szétszórt és többé-kevésbé rejtett motívumok révén mutatkozik meg a szövegben. Ilyen motívum például a jövendőmondás (a gyilkosság áldozataival, Madame L’Espanaye-vel és lányával összefüggésben), a sebesült láb motívuma (az elbeszélő botladozása, az orangután sebesülése), a rejtvény (a Szphinx feladványának megfelelője az elbeszélő Dupin által bravúrosan feltárt gondolatmenete, vagy talán inkább maga a megfejtés, Dupin gondolatolvasási bravúrja), valamint a dolgok és szereplők rögeszmés megkettőződése. A kétféle jelenlét közötti kapcsolat leginkább talán Foucault Oidipusz-értelmezésének segítségével ragadható meg (FOUCAULT 1998, 31–41). Foucault szerint a mítoszban és Szophoklész tragédiájában az igazság úgy áll össze, mint egy antik *symbolon*: két darab összeillesztése, két valóság-szféra dialektikus összjátéka révén. Az isteni (eredetű) tudást Teiresziasz látnoki képessége képviseli (ő már a nyomozás elején tudja, ki a tettes),³ de az igazság összeillesztéséhez, létezésbe hozásához elengedhetetlenül szükséges a legalacsonyabbrendű szereplők, a szolgák tanúságtétele (tapasztalati úton szerzett tudása) is. A kétféle tudásforma között áll Oidipusz, aki az emberi észbe, racionalitásba helyezi bizalmát.

Poe elbeszélése az Oidipusz-mítoszban megjelenő tudásfelfogások újragondolásaként is értelmezhető, hiszen az elbeszélő mindvégig határozottan kitart amellett,

² IRWIN 1996, 242–244. Az Oidipusz-mítosz és Poe analitikus történetei közötti pszichanalitikus és metafizikus párhuzamokról lásd IRWIN 1996, 410–415.

³ Dupin maga is tekinthető Teiresziasz-szerű látnoknak, hiszen az elbeszélőtől megtudjuk, hogy amikor legnagyobb intellektuális teljesítményei születnek, Dupin transzba esik: „Viselkedése ilyenkor fagyossá és elvonttá {abstract} vált, üres tekintettel bámult” (133/194). A novellából idézett részletek fordításában felhasználtam Pásztor Árpád fordítását. A szövegből vett idézetekben először a hivatkozott magyar kiadás lapszámát tüntetem fel.

hogy az analitikus képesség – a szöveg tulajdonképpeni tárgya, a valódi rejtély – teljességgel emberi, racionális természetű, s ekként megismerhető és leírható; hogy Dupin titokzatoskodása és önmisztifikációja ellenére nem az intuíció, a homályos eredetű sugallat a fontos, hanem a *módszer*, amely megismerhető és elsajátítható.

A tudás, az igazság oidipuszi félgömbjei, félsymbolonjai Poe elbeszélésében ekként nem jelenhetnek meg ugyanúgy, mint Szophoklész tragédiájában: míg az *Oidipusz király*ban az isteni és az emberi szféra összeillesztése adja ki az igazságot – s a kettő között áll félúton az uralkodó istenített alakja –, *A Morgue utcai kettős gyilkosság*ban a szintek eltolódva, szintet váltva jelennek meg, s mintha Dupinen belülről származna mindkét, az igazsághoz szükséges félsymbolon: a fizikai világ megfigyeléséből származó és a mentális műveletek eredményeként létrejövő tudás.⁴ Fontos szempont ugyanakkor, hogy Poe többé-kevésbé neoplatonikus, a kiáradáson és a lényegben való részesülésen alapuló világfelfogása – ahogyan azt például terjedelmes filozófiai prózakölteményében, az *Eurekában* kifejti – eleve nem is tesz lehetővé radikálisan elkülönülő és hierarchiába rendezett szférákat: „egyetlen lélek sem alacsonyabb rendű a másikonál – semmi nem lehet felsőbbrendű egyetlen léleknél sem – minden egyes lélek részben önmaga Istene – önnön Teremtője: – egyszóval tehát Isten – mind az anyagi, mind a szellemi Isten – most már csak az Univerzumban szétáradt Anyag és Szellem formájában létezik; ennek a szétáradt, szétszóródott Anyagnak és Szellemnek az újbóli összegyűjtése pedig nem más lesz, mint a tisztán Szellemi és Egyéni Isten helyreállítása” (POE 1844, 52). Ebben a folyamatban az analitikus képesség szerepe nem elhanyagolható. „Az analízis – írja Poe-monográfiájában Clive Bloom – nem egyszerűen eszköz: ez az a képesség, amelynek révén az ember emberként ismeri fel önmagát, s ekként – ahogyan Poe az *Eurekában* elmagyarázza – e képességnek köszönheti, hogy része lehet az istenségnek. Az isteni természetű analitikus képesség a kinyilatkoztatás révén egyesíti az embert Istennel” (BLOOM 1988, 27). Noha ez némiképp túlzó megfogalmazásnak tűnik, annyi mindenképpen szerepel az *Eurekában*, hogy az analitikus képesség kulcsfontosságú „isteni” természetünk felismerésében: „És akkor – mi is volna ez az Isteni Szív? Nem más, mint a mi saját szívünk. Ne engedjük, hogy e gondolat látszólagos tiszteletlensége visszariasszon bennünket a tudat hűvös használatától – az önvizsgálatnak attól a mélységes nyugalmatól –, amelynek révén egyedül remélhetjük, hogy jelenvalóvá tehetjük eme legmagasztosabb igazságot, és kedvünkre szemlélhessük arcát” (POE 1844, 51).

Ha Oidipusz – a vérfertőzéssel és az apagyilkossággal egyként – bűne az isteni (és teiresziaszi) tudás semmibevétele vagy legalábbis eltagadása, akkor az övéhez hasonló bűnt Dupin nemcsak az eltérő világfelfogásnak köszönhetően nem tudna elkövetni, hanem azért sem, mert *A Morgue utcai kettős gyilkosság* világában Dupin –

⁴ A dupini bravúrjelenet asszociációs láncában a király, az uralkodó köztes alakját Xerxész testesíti meg, akit a botcsinálta színész, Chantilly próbál alakítani – utánozni – oly kevés sikerrel.

a végkifejlet, a feltárló tudás és igazság fényében – joggal foglalja el a feltétlen autoritás isteninek nevezhető pozícióját, s mintha a mítoszbeli Oidipusz szerepét e tekintetben a párizsi rendőrprefektus venné át (noha tévedésének következményei rá nézve nem végzetesek). Dupin és a rendőrfőnök ellentéte azonban itt kevésbé hangsúlyos, mint *Az ellopott levélben*; az isteni–emberi ellentét szerepét Poe szövegében bizonyos mértékig – az Oidipusz-mítosz fontos elemeit is visszahozva – egy másik kétosztatóság veszi át, nevezetesen az emberi és az állati közötti szembenállás, s a rendőrprefektus kudarcát mintha éppen az okozná, hogy ő meg az „állati” összetevőről feledkezik meg: „A prefektus bölcsességéből hiányzik a *stamen*: csupa fej, és nincs teste, mint Laverna istennő ábrázolásai – legjobb esetben is csak fej és váll, akárcsak a tőkehal” (163/224). Dupin meglepő hasonlatainak legérdekesebb vonása, hogy – a szöveg zárlatában mégis megidézve az *Oidipusz király* hármasságát – a rendőrfőnököt egy istenhez és egy állathoz hasonlítja (a *stamen* révén defektusos növényhez is): mintha Vidocq épp azért nem testesíthetné meg az embert mint olyat, mert – Dupinnal ellentétben – hiányzik belőle mind az isteni, mind az állati dimenzió; ezeket csak Dupin elrugaskodott hasonlatai iktatják be – mintegy felülről – a rendőrfőnök meghatározásába.

Ha tehát az oidipuszi bűnügyi történet legfontosabb elemét (a nyomozó önma-ga után nyomoz) érvényesnek tekintjük Poe szövegére is, akkor ezt csakis úgy tehetjük meg, hogy belátjuk: a belső kettősség vagy hasadtság itt egészen más módon jelenik meg. Szophoklésznál a nyomozás elkerülhetetlensége arra utal, hogy Oidipusz nem ismeri önmagát, s ezért a(z) (ön)reflexió során kívülről kell kinyomoznia valamit önmagáról. Dupin isteni pozíciója viszont egyúttal azt is jelenti, hogy a tudás, az igazság létrehozásához szükséges önreflexió a kettéválás és újrategyesülés neoplatonikus és/vagy hegeli narratívájának problémamentes változatában bomlik ki: a reflexió itt nem a hasadtság és önismerethiány megjelenésének és eszkalálódásának pusztító folyamata, hanem az a folyamat, amelynek során a szellem kivetül a világra, majd azt magába vonva – maradék nélkül – visszatér önmagába. A tudás és az önismeret természetére vonatkozó oidipuszi kérdést az elbeszélés ekként az igazság keresésének alapvetően hegeli természetű logikájába illeszti (az igazság a külső és a belső folyamatos összjátékának, egymásra épülésének végeredménye, megnyugvása).

Ezen a ponton kapcsolódhatunk a szöveg olvasásának egyik legtermékenyebb hagyományához, amely *A Morgue utcai kettős gyilkosságot* afféle pszichomachiaként, a tudat belső drámájaként értelmezi, hasonlóan látva azt *Az Usher-ház vége* című, ellentétes végkifejletű szöveghez, amely az elme végtelenül visszhangzó, belső kettőzések és tükrözések szédítő sorozatába vesző belső terét viszi színre – az Usher-ház világa az elbeszélő elméjének kivetüléseként, önmagába omló belső tükrözéseként is olvasható. Joseph Riddell Poe-tanulmányának egyik legfontosabb felismerése épp az, hogy folyamatosságot tételez a gótikus elbeszélések és az analitikus történetek (*tales of ratiocination*) között. Riddell az *Usher-ház* kapcsán, de az analitikus elbeszélésekre is érvényes módon jegyzi meg, hogy ezekben a szövegekben az alapvető dráma a „különbségek fenntartásának szükségessége” és „a végső egység

eszményének megvalósítására irányuló vágy” kétféle irányultsága között zajlik (RIDDELL 1979, 130). Ezt a belső drámát – a hegeli logika elhagyása nélkül – leírhatjuk pszichoanalitikus nyelven (Marie Bonaparte, Lemay),⁵ de metafizikusabb kategóriákkal is, mint az emberi szubjektivitás (és az emberlét) allegóriáját, az olvasás során egymásra vetítve a test és elme, illetve az emberi és állati kétosztatóságait. Ebben az értelmezésben Dupin győzelme – mint Poe detektívtörténeteinek legértőbb olvasója, John T. Irwin írja – az öntudat fejlődésének és megszilárdulásának története (IRWIN 1996, 244); egyszerre a bennünk létező állati elem (a szörnyeteg: a Minótauros és a Szphinx) legyőzése és az emberi mint olyan meghatározása.⁶

A történet – nem a szöveg – kezdetén Dupin és az elbeszélő nemigen mozdulnak ki lakásukból: Dupin már akkor „[s]em mozdult ki a külvilágba *{he ceased to bestir himself in the world}*” (131/192), amikor egyedül élt, és kettesben is teljesen bezárkóznak; „elzártságunk *{seclusion}* tökéletes volt; [...] önmagunkban éltünk *{we existed within ourselves}*” (132/193).⁷ Akárcsak az *Usher-báz* főszereplői, illetve az őket életre képzelő elbeszélő. Az *Usher-báz* allegorikus cselekménye egyfajta belső, mentális történés spirálszerű, egyre beljebb haladó kibomlásaként is olvasható, míg Dupin és társa mintha időről időre kilépnének a végzetes öntükrözés fülledt világából, hogy megoldjanak egy rejtélyt, s hogy aztán a világról való tudással teljesen térjenek oda meg. Mintha kiszabadulnának az antropológiai szempontból legalapvetőbb emberi aktus, az önreflexió magába zárt világából – annak az aktusnak a világából, amelyet az orangután imitál a tükör előtt ülve, s amelyet később az orangután vérengzését az ablakon keresztül szemlélő matróz is megismétel.

Ugyanakkor viszont mégis van valami, ami mintha megkérdőjelezné *A Morgue utca* szubjektumtörténetének sikeres hegeli totalizációját. A novella által már a nyitómondatban azonosított alapvető rejtély, az analitikus képesség természete az elbeszélő minden erőfeszítése ellenére megfejtetlen marad. Az önmagát értekező szövegeként bejelentő elbeszélésben található illusztratív történetbetét (a nyomozás és megfejtés mint az analitikus képesség működésének illusztrációja jelenik meg) egyben az analitikus képesség titka utáni nyomozás illusztrációja, allegorizálása is,

⁵ A lehető legkiszámíthatóbb – ortodox pszichoanalitikus értelemben vett – ödipális olvasat, amely még az 1940-es években született, Marie BONAPARTE nevéhez fűződik (1990, 118–119). J. A. Leo LEMAY 1982-es (*passim*) és Clive BLOOM 1988-as (26–34) értelmezései már sokkal izgalmasabbak.

⁶ „Dupin arra használja lángelméjét, hogy feltalálja és legyőzze az önmagában rejlő állatiasságot *{the brute}*, s hogy ekként kiűzze az ördögöt *{exorcise the fiend}*” – írja Richard Wilbur (id. HOFFMAN 1985, 111).

⁷ Több értelmező felfedezte a párhuzamosságot a novellában a három elzártságban élő pár (a két áldozat, Dupin és az elbeszélő, a matróz és az orangután) között; ezt erősíti meg az is, hogy a szövegben a „seclusion” vagy „secluded” szó e szöveghelyen kívül egyedül a matróz és az orangután együttélésére utalva fordul elő: a matróz „gondosan elzárva tartotta” az orangutánt *{he kept it carefully secluded}* (160/221).

ami eleve megkettőzi a bevezető értekező részt követő szöveg jelentéslehetőségeit. Ekként például az a körülmény, hogy a „gyilkosság” nem is igazi gyilkosság, hanem egy oktalan állat tombolásának eredménye, akár arra is utalhat, hogy az analitikus képesség utáni nyomozás hamis nyomon halad, hogy a nyomozás végén feltáruló igazság esetleg nem is olyan természetű (vagyis nem annak igazságáról vagy hamisságáról van szó), mint amelyet feltárni reméltünk.

Ez a feltevés merőben más fényben láttatja a szöveg egymást követő szegmenseinek szerepét és kapcsolatát is: a megfejthetetlen rejtély (az analitikus képesség titka) utáni nyomozásnak nem egymást követő stádiumairól van szó, hanem sokkal inkább a nyitó teoretikus szöveg metaforáinak ismétlés jellegű, többszörös kibomlásáról, amely a Paul de Man-i értelemben vett allegorikus, metafiguratív (és egyben defiguráló) jelleggel ruházza fel a szöveg jelentős részét. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a novella egymást követő, illetve egymást megismétlő szegmenseit az elméleti szövegben fogalomként használt metaforák defiguráló ismétlései gerjesztik: előrehaladás helyett ismétlés, ugyanannak a metaforakészletnek az ismételt kibomlása, defigurálása és újraalkotása,⁸ látszólagos narratívaként történő szétterülése. A variálódó metaforák közé tartozik az elmeél (*acumen*), amely a borotva élességében jelenik meg, a fej (elme, gondolkodás), amely variációk sorozatában – például a szög fejeként, ágytámlaként vagy lefejezéseként – ismétlődik, a középső szakaszban megjelenő kőmotívum (a lezuhanó nő halálát ugyanolyan utcakövek okozzák), a gondolkodás fonálának metaforája, vagy akár a legfontosabb metafora, a reflexióé vagy önreflexióé: az orangután tükörbe nézése ekként például nem egyszerűen cselekményelem, hanem a kibomló allegóriaként tekintett szöveg kulcsfontosságú pontja, ahol az analitikus képesség analízise, az önreflexió gesztusa ismétlődik meg groteszk formában. Amit tehát szabad Jupiternek (Dupinnek), azt nem szabad az orangutánnak – már csak ezért is muszáj pontosabban megvizsgálni az orangután státusát, az orangután és az ember viszonyát. Az orangután sorsa mintha azt sugallná, hogy az önreflexió – a kettéválás, önszemlélés és újraegyesülés dialektikus folyamata – könnyen az Usher-féle beomlásban, rossz belső végtelenségben (*Schlechte Unendlichkeit*) végződhet, azt az állapotot dramatizálva, amelyet Poe *A fekete macska* című szövegében „perverziónak” nevez, és „az ember egyik oszthatatlan, elsődleges tulajdonságának”: „a léleknek ezt a felfoghatatlan *unfathomable* vágyát, hogy gyötörje magát – hogy erőszakosan támadjon önnön természetére” (POE 1981c, 332/225).

⁸ A metafigurális metaforákról írottakat természetesen Cynthia Chase *Decomposing Figures* című könyve ihlette.

Auguste Dupin bravúráriája

„accustomed to the introspective analysis of its own operations”
(POE, *Eureka*)

Dupin sikerességének, teljhatalmának tehát az a feltétele, hogy az Oidipusz-mítosz létskáláján Dupin felfelé indulva istenné válhasson, aki az önmagában való létezésből kimozdulva visszatér önmagába (emeleti lakásába), és folytathatja ülő foglalkozását, a meditációt és önreflexiót, hiszen az allegorikus történet során a test fölött győzedelmeskedve a következő kiruccanásig biztosította a gondolat mindenhatóságát.⁹ Ahogy Irwin írja, ő a *coincidentia oppositorum*, amit a Poe-novella elbeszélője „Kettéhasadt Léleknek” nevez (az eredeti *Bi-Part Soul* inkább csak két részből állót jelent) (133/194), aki épp azért képes megbirkózni az „állati” rejtélylyel, mert ő mindenhatóként és teljességgént az állati elemet is magában foglalja – sőt, megéri. Halliburton szerint „Dupin elméje nem a világot kívülről szemlélve, hanem a *világban* fejti ki hatását; nem erőlteti rá saját logikáját a világra, hanem megéri a világ működését” (HALLIBURTON 1973, 239). Mindez azonban csak azért lehet így, mert Dupin közben megtestesíti a földi halandók számára felfoghatatlan analitikus képességet – vagyis az ő „teljessége” mások számára aligha jelent megvalósítható lehetőséget. Merthogy éppenséggel ez Dupin sikerének és teljhatalmának *ára*: Dupin – mint az emberi észszel felfogható, belátható szférából kikerülő entitás – maga válik isteni és szörnyetegtermészetűvé: azáltal, hogy Dupin útja nyugvópontra jut, a valódi nyomozás (az emberi analitikus képesség utáni nyomozás) szükségképpen kudarcot vall.

Kérdés, hogy az önreflexió spirálja vajon milyen körülményeknek köszönhetően nem a rossz végtelenség önfelbomlásába torkollik, hanem ehelyett nyugvópont-ra jut. A kérdés azért is indokolt, mert *A Morgue utca* talán még inkább bővelkedik a megkettőződésekből (vagy hasadásokban), mint az *Usber-báz*. Felesleges részletesen végighaladni a kettősségek és hasonmások során, hiszen többek között Richard Wilbur, Daniel Hoffman, John Irwin, Leo Lemay és Bryant is felhívták a figyelmet a szövegnek erre a sajátosságára (már utaltam a három páros elzártság

⁹ Óvatosságra inthet persze, hogy a másik befejezett Dupin-történetben, *Az ellopott levélben* a dialektika nyugvópontra jutása nem tűnik lehetségesnek – itt maga a levél testesíti meg azt a teljességet, amely a szereplők számára elérhetetlen (vö. BÉNYEI 2012).

párhuzamára), ahogyan arra is, hogy a szöveg Dupinnek legalább öt hasonmás-figuráját sorakoztatja fel.¹⁰

Úgy tűnik, a narratívává váló önreflexió problémája csak aporetikus módon oldódhat meg. Dupin a történet végén jut el a dialektikus folyamat nyugvópontjára, másfelől viszont csak azért juthat el ide, mert már kezdetben ő testesíti meg az ön-maga ellentétét is magában foglaló egységet. A narratív kibomlás (az illusztratív elbeszélés) ekként tulajdonképpen felesleges. Az is nyilvánvaló, hogy – ha egy pillanatra realizisztikus szereplőként tekintjük őt – Dupin a legcsekélyebb mértékben sem „változik” a történet folyamán, s a folyamat nem Bildung-szerűnek, hanem sokkal inkább szeriálisnak tűnik. Ugyanezt az aporetikusságot más oldalról is megközelíthetjük. A szereplők egyfelől egy univerzális szellem – avagy psziché – aspektusai, töredékei vagy hasonmásai, másfelől viszont mintha Dupin maga lenne az a szellem vagy létező, aki képes univerzális létezőként magába foglalni – s ekként megérteni – az elbeszél világ minden elemét. Vagyis Dupin egyszerre a történet része és a történet minden elemét magában foglaló elme.

A paradoxitás – ahogyan erre John Irwin felhívta a figyelmet (IRWIN 1996, 12–14) – már a szöveg nyitómondatában kódolva van. „Azok a szellemi tulajdonosságok, amelyeket analitikusnak szokás nevezni, önmagukban véve nehezen analizálhatók” (128/189). A szöveg az öntudat, az önreflexivitás paradoxonának erőteljes, a teljes önmegismerés lehetetlenségére való utalás révén az Oidipusz-történetet már itt felidéző újramondásával indul. Ha az analitikus képesség nemcsak Dupinben van meg, hanem egyetemes antropológiai sajátosság, akkor a mondat maga is egy analízis indítása, az analitikus gondolkodás része és terméke. Márpedig amennyiben a mondat az analitikus elme működését példázza, annyiban – ha a mondat állítását elfogadjuk – maga is analizálhatatlan, elemezhetetlen marad. Mindez tökéletes indítása egy olyan szövegnek (az első néhány oldalt elfoglaló értekezésnek), amely az érvelő-analitikus értekező próza szintaktikai és stilisztikai jegyeit utánozza – ahogyan a szöveg utolsó szegmense az elbeszélő szöveg jegyeit szimulálja –, miközben pedig mindkettő ugyanazoknak a metaforáknak a kibomlása. Az elbeszélő úgy próbálja meghatározni az analitikus képességet, hogy szembeállítja azt másfajta képességekkel (a koncentrációval, a számolással, a leleményességgel), de rendre arra a következtetésre jut, hogy az analitikus képesség mindezeket

¹⁰ Joseph Riddell megjegyzi, hogy Dupin – akárcsak Roderick Usher vagy Arthus Gordon Pym – elvesztette apai örökségének jelentős részét, s azzal, hogy az elbeszélővel osztja meg lakását, az apai-fíú kapcsolatban meghatározott identitást testvéri identitásra cseréli. Riddell szerint elvontabb szinten ez arra utal, hogy a Poe-szövegekben „a hasonmás {double} metaforikája lép az apa-fíú metaforika helyére: az ábrázolás helyéből a könyvtár ismétléssé válik: a könyvtár mint az írás helye, mint a vég nélkül ismétlődő kódolás és dekódolás folyamata” (RIDDELL 1979, 136). Mindez megerősíti Jurij Lotman belátását, miszerint a hasonmás a narratív ismétlés figurális megjelenítője (LOTMAN 1994, 87–88), s hogy ennek köszönhetően egy olyan elbeszélő szöveg, amelyben burjánzanak a hasonmásalakok, sokkal inkább repetitív, mint előrehaladó.

már eleve tartalmazza (ahogyan a cselekmény-allegória szintjén Dupin is tartalmazza a többi szereplőt). Az analitikus képesség tehát egyfelől a kutatás minduntalan elillanó tárgya, másfelől viszont már mindig jelen van, hiszen ez a kutatás mögött álló, az önmagára vonatkozó kérdéseket létrehozó képesség is egyben. Ennek a pszeudo-értekezésnek a feladata volna kifejtetni azt az „elméletet”, amelyet a szöveg hátra levő része egy (illetve két) történet révén példáz:¹¹ „Az itt következő elbeszélés leginkább úgy jelenhet meg az olvasó számára, mint az imént előttárt állításokhoz fűzött kommentár” (131/192).

A *Morgue utca* szegmensei közötti allegorikus és ismétlő viszony legizgalmasabb példája az a betétszerű jelenet, amely egyszerre önmagában álló, a másik két szegmensevel párhuzamosságokat mutató rész és a két terjedelmesebb rész közötti átvezető ízület. Dupin itt bravúrosan végigköveti az elbeszélő elméjében kibomló aszszociációs láncolatot (képes „lelkem mélyébe látni” [133/195; *fatbom my soul*]), s amely – mivel nem rendelkezik másféle narratív funkcióval – kizárólag Dupin analitikus képességeinek, kivételes éleselméjűségének illusztrálására szolgál.

Az elbeszélőnek először fel sem tűnik társa hátorzongató képessége, hiszen Dupin egyszerűen befejezi az elbeszélő elméjében épp kibontakozó gondolatot: „Való igaz, hogy a szegény flótás nagyon alacsonyra nőtt, és jobban illenék a Théâtre des Variétés-be” (133/194). Az elbeszélő automatikusan jóváhagyja a megjegyzést („Ehhez kétség sem fér!”), ami nem is csoda, hiszen Dupin voltaképpen az elbeszélő *saját hangján* szólalt meg, és az elbeszélő épp azért nem veszi észre, hogy a másik szólalt meg, mert „annyira elmerültem önmagamban [*absorbed in reflection*, vagyis elmerült az önreflexióban, az egész szöveget szervező aktusban]”. Dupin hangja ekként eleve belülről szólal meg, és az elbeszélőnek komoly erőfeszítésébe kerül, hogy „észbe kapjon”, vagyis összeszedje magát, illetve visszaemlékezzen magára [*recollected myself*], majd miután megtette ezt, kijelenti, hogy Dupin teljesítménye „meghaladja értelmemet” (133/194). Ezen a ponton, vagyis az analitikus képesség mint rejtély lehangsúlyosabb megjelenésének pillanatában jelenik meg az a szó, amely az Oidipusz-mítosz mellett a másik alpmítosszal, Thészeusz történetével is összekapcsolja a szöveget: „Nem röstellem kijelenteni, hogy meg vagyok döbbsenve” (133/194) – mondja az elbeszélő, s e helyen az eredetiben az *amazed*

¹¹ Ahogy David van Leer megjegyezte (LEER 1992, 74), az elmélet és a gyakorlat közötti viszony mindvégig problematikus marad, például azért, mert az illusztrációként előttárt fiktív elbeszélés egyszerre rejtély (bűnügyi rejtély) és megoldás (az analitikus képesség rejtélyének megoldása) (45). Amikor Dupin a rendőrség – főként Vidocq – hatástalan módszereit kritizálja, érvelése teljességgel irreleváns: miután hosszasan fejtegeti, hogy mennyire elhibázott stratégia túlságosan közelről szemlélni valamit (Túlságosan közelről nézte a dolgokat, és ez megzavarta látását. Lehet, hogy egy-két részletet rendkívül tisztán látott, de az egészet éppen ezért szem elől tévesztette [204–205]), ő maga is pontosan ugyanezt teszi: „Dupin ritka, szinte kínos gonddal figyelte nemcsak a házat, hanem az egész környéket, aminek, őszintén szólva, nem sok célját láttam” (205); „Dupin mindent aprólékosan megvizsgált” (206).

szerepel, amely a „labirintus”, „útvesztő” jelentésű *maze* származéka; a mondat ekként azt jelenti, hogy az elbeszélő útvesztőbe tévedt, és nem találja a kiutat (az asszociációt megerősíti a következő oldalon található visszautalás, amikor az elbeszélő a Dupin bravúrja hallatán érzett megrökönyödéséről {*amazement*} beszél). Az útvesztő lakója és ura pedig nem más, mint a kettős természetű Minótauros-Dupin.

A labirintusból kitalálni próbáló elbeszélő a *módszer* (az Ariadné-fonal) után érdeklődik, mire Dupin valóban fonalat ad a kezébe: felsorolja az asszociációs lánc főbb elemeit, hogy aztán sorra végighaladjon a láncszemeken. Ezen a ponton érdemes teljes egészében idézni Dupin gondolatfutamát:

Ha jól emlékszem, éppen lovakról beszélgettünk, mielőtt elhagytuk a rue C.-t. Ez volt az utolsó közös témánk. Amikor épp befordultunk ebbe az utcába, egy gyümölcsárus sietett el mellettünk, fején jókora kosárral, s közben nekitaszította önt egy kupac utcakönek, amelyet ott raktak le, ahol javítják a járdát. Ön rálépett az egyik meglazult, törött kőre {*loose fragment*}, kissé megrántotta a bokáját, mire bosszús, kicsit sértett kifejezés jelent meg az arcán, néhány szót mormogott magában, megfordult, hogy megnézze a követ, majd némán továbbment. Nem figyeltem különösebben arra, amit tett, de az utóbbi időben a megfigyelés afféle életszükségletté vált nálam.

Szemét a földre szegezte – ingerült arccal pillantva a járdában tátongó lyukakra és gödrökre (ebből láttam, hogy még mindig a kövekre gondol), amíg el nem érkeztünk a Lamartine közhöz, ahol kísérletképpen épp most raktak le egy újfajta, csapokkal egymáshoz illesztett és egymást részben elfedő kövekből álló útburkolatot. Itt földerült a tekintete, és amikor észrevettem, hogy mozog az ajka, nem kételkedtem benne, hogy a „sztereotómia” szót mormogja – e szóval illetik, kissé nagyképuen, az útburkolásnak ezt a módját. Tudtam, hogy ha a sztereotómiára gondol, egész biztosan az atomok jutnak majd eszébe, s velük együtt Epikurosz elmélete; és mivel amikor nemrégiben ez utóbbi tárgyról beszélgettünk, megemlítettem önnek, milyen különös pontossággal igazolta napjainkban a nebula-kozmozgónia a nagy görög bizonytalan sejtéseit, s hogy mindez milyen kevés figyelmet kapott, úgy éreztem, lehetetlen, hogy ne nézzen fel rögtön az Orion hatalmas *nebulájára*, és biztosra vettem, hogy meg is teszi. Így is történt, s ebből immár biztosan tudtam, hogy helyesen követtem az ön lépéseit. Abban az éles kirohanásban azonban, amely a *Musée* tegnapi számában jelent meg Chantilly ellen, a szatíra írója, amikor szégyenteljes célzásokat tett rá, hogy a cipész a nevét is megváltoztatta, amikor kothurnuszba bújtatta a lábát, egy latin sort idézett, amelyről mi is oly sokszor diskuráltunk. Ez a sor:

Perdidit antiquum litera prima sonum.

Régebben említettem már önnek, hogy ez a sor Orionra vonatkozik, amit korábban Urionnak írtak, és mivel annak idején a magyarázatom nem volt híján bizonyos epésségnek, biztosra vettem, hogy ön még mindig emlékszik rá. Világos volt tehát, hogy ön rögvest összekapcsolja majd Oriont és Chantillyt. Hogy

valóban ez történt, azt az ajkán végigsuhanó mosoly árulta el. Annak a szegény cipésznek a feláldozása *{immolation}* jutott eszébe. Ön mindedig görnyedten járt, most viszont láttam, hogy kihúzza magát: biztos voltam benne, hogy Chantilly apró termetére gondol *{reflected}*. Ekkor zavartam meg a tünődéseit, megjegyezve, hogy mivel szegény flótás valóban nagyon alacsonyra nőtt, jobban illenék a Théâtre des Variétés-be. (135–136/196–197)

Ez a rendkívüli szövegrész tehát, amellyel az egész jelenet befejeződik, hogy a szöveg minden átmenet nélkül rátérjen a gyilkossági esetre, hangsúlyosan úgy jelenik meg, mint Dupin módszerének illusztrációja. Tüzetesebb olvasás révén azonban kitűnik, hogy a gondolatfutam illusztratív értéke meglehetősen csekély, hiszen Dupin mindvégig önmagát olvassa: a láncnak nem kevesebb, mint három láncszeme eredetileg is Dupintól származik, s ekként a híres módszer titka nem más, mint hogy Dupin kitűnően ismeri mind az elbeszélő elméjének tartalmát, mind az elbeszélő észjárását: a szövegrész ismétlődő kulcsmotívuma a „lehetetlen volt, hogy ön ne...” *{you could not have...}*; Dupin tehát csak azt fejt meg, amit előre megjósolt, *most* semmit nem téve hozzá az eredeti asszociációs lánchoz. Ha létezik analitikus módszer, akkor az az elbeszélő elméjében rejlik – vagy Dupin elméjében, amennyiben Dupin az elbeszélő gondolatainak követése helyett voltaképpen megjósolja, megelőlegezi azokat, s ha így van, Dupin a saját elméjének működését „fejt meg”. Az egyetlen dolog, ami új Dupin bravúrmonológjában, az maga az ismétlés: az ismétlés tár fel egy sor olyan mozzanatot, amelyeknek maga az elbeszélő egyáltalán nem, vagy csak halványan volt tudatában. Az ismétlés (a Dupinen keresztül, kívülről történő ismétlés) révén válnak a felidézett elemek az elbeszélő számára freudi értelemben is háttorzongatóvá. Dupin kivetíti saját elméjének mozgását, egy másik elmébe helyezve bele önmagát – méghozzá teljes sikerrel, amin aligha lepődhetünk meg, hiszen Dupin már eleve ott volt.

Dupin magyarázata ekként arra semmiképpen nem alkalmas, hogy felfedje az analitikus módszer titkát. Akkor viszont kérdés, hogy miért szerepel itt egyáltalán. Ha *A Morgue utcai kettős gyilkosság*ot a korábban elmondottak értelmében ismétlésen alapuló allegorikus szövegnek tekintjük, akkor ez a betét a második az ismétlések sorozatában, s részben épp azért van rá szükség, hogy háromtényezőssé tegye a sorozatot, és ekként a szöveg figuratív és defiguráló logikáját tekintve valóban ismétlésről – s ne csak kettőződésről – beszélhessünk. Érdemes röviden áttekinteni, hogy a dupini bravúrária miképpen válik a figuratív sorozat részévé.

Dupin összefoglalója a lovakra való, látszólag teljesen irreleváns utalással indul, amely talán annyiban bír jelentőséggel, hogy ebbe a szövegrészbe is beiktatja az állati szférát (ráadásul olyan állatot, amely Swift *Gulliver utazásai* című satírájában éppenséggel az ember meghatározási nehézségének kontextusában jutott főszerphez). Az első – véletlenszerű, kívülről behatoló, s ekként semmiképpen nem „megfejtendő” – elem a vigyázatlan gyümölcсарus, aki épp azért löki meg az elbeszélőt, mert kosarat cipel a fején, teherhordásra használja a gondolkodás szervét. A fej a szöveg allegorikus szövetében – szellem és test küzdelmében – mindvégig

az elme, a szellemi képességek trópusa: az orangután Madame L’Espanaye-t lefejezi, Camille testét pedig „fejfel lefelé” gyömöszöli fel a kéménybe (137/198);¹² Dupin nyomozásában a legfontosabb nyom az ablakkeretben talált fejetlen szög, ahogy az ágy fejrésze {*head*} is megkülönböztetett figyelemben részesül. A véletlen fizikai, testi baleset által elindított asszociációs sor ekként nem gondolattal, hanem külső tényezővel indul: egy meglazult kővel, a rendszerbe nem illeszkedő töredékkel {*loose fragment*}, akárcsak maga a nyomozás s egyáltalán az analitikus folyamat, amelynek célja az ilyen töredékek, hibák kiiktatása és a rendszerbe való beillesztése. A hiba, a meglazult töredék következménye a testi sérülés: az elbeszélő megrántja a bokáját, oidipuszi sebesülésével megelőlegezve az orangután fogyasztósságát: az emberszabású majomról megtudjuk, hogy „a hajón egy száлка fúródott a [...] lábába” (160–161/221). Az elbeszélő a baleset és a sérülés után lefelé néz – egyrészt az utca követ bámulja, amelyen később Madame L’Espanaye halálra zúzza magát („a tompa tárgy kétségtelenül az *udvar kövezete* volt [155/215]), másrészt saját testére figyel: úgy is fogalmazhatunk, hogy a botlás és a sebesülés ideiglenesen testi létezővé degradálja. A sorban következő „sztereotómia” szó közvetlenül kapcsolódik az elbeszélés fő tárgyához, amennyiben „szétvágást” jelent, s így az analitikus képesség etimologikus metaforája. A szó másik funkciója, hogy elindítja a gondolatfutam második fő figuratív és logikai vonulatát, hiszen az eddig uralkodó fent/lent, szellem/test vertikális viszonyrendszere mellé bevezeti a szétvágás/összeállítás másféle dinamikájú ellentétét. Annak a ténynek, hogy a „sztereotómia” az „analízis” majdnem szinonimája, különös jelentősége van: a *mise-en-abyme*-ként működő asszociációsor ugyanis ezen a ponton lép át a tárgyak és a test alacsonyrendű világából a gondolatok világába (az elbeszélő eddig csupán fizikai hatásokra és testi történésekre adott reflexszerű választ), illetve a nyelvbe: a következő láncszem, az „atom”, már egyértelműen a hangzása miatt jut az elbeszélő eszébe, illetve a két szó között gondolati (etimológiai) kapcsolat is van. A „szétvágással” eljutunk a részekre bontás és forgácsolás végső pontjára, hogy elkezdődjön az összerakás és megszilárdulás folyamata – noha a következő láncszem, a ködfelhő (*nebula*) még nem elkülönülő, szilárd test. Ezzel párhuzamosan a vertikális váltás is megtörténik, hiszen mostantól a hangsúly egyértelműen áthelyeződik a fejbe-elmébe, a meglehetősen összetett gondolati műveletekbe – és természetesen a nyelvbe. Epikurosz és az asztrológiai elméletek¹³ ahhoz a *Fasti*-ből származó ovidiusi sorhoz vezetnek,¹⁴ amely a betűk, a hangzás kopása és eltorzulása révén a nyelv materialitására, a materialitás révén létrejövő véletlenszerű, gyakran meglepő kap-

¹² A „fejfel lefelé” mozzanata a magyar fordításból kimaradt.

¹³ Lawrence Frank kiváló tanulmányában (FRANK 1995) részletesen elemzi ezt a vonulatot, Laplace „nebuláris hipotézisének” részleteit (Poe az *Eureka* című szövegben oldalakon keresztül taglalja), valamint ennek Dr. Nichol általi felfolgozását, amely szerepel ugyan Dupin bevezető asszociációs láncában, magából a megfejtésből azonban már kimaradt.

¹⁴ „Az eredeti betű is elvesztette már ősi hangzását” (*Fasti*). Gaál László magyar fordításában: „Csakhogy idővel a szó kezdete átalakult” (OVIDIUS 1986, V, 536).

csolatokra és párhuzamokra irányítja a figyelmet (megelőlegezve ezzel a nyelv későbbi szerepét), miközben maga a „torzulás” fordított irányú folyamatot rajzol ki: a „vizelet” jelentésű *ouron* szóból az Orion tulajdonnév lett, és a mitológiai hősre és a hős felemelkedésére, szellemi létezővé, csillagképpé való változására utaló névben már elhalványult, illetve eltörődött az eredeti, (al)testi jelentés; vagyis a folyamat egyszersmind az anyagi-testi eredettől való elszakadásra, a test elfelejtésére, a jelentés felemelkedésére is utal. Orion motívuma és az általa megidézett séma révén veszi át végképp a szétforgácsolás helyét az összeillesztés, az összekapcsolás *{combination}* logikája: Dupin feltevése szerint lehetetlen, hogy az elbeszélő ne kombinálja össze az égbe szállt Oriont és a felkapaszkodott Chantillyt (a szimbolikus és szemantikai, illetve a társadalmi felemelkedés példáit). Nem elhanyagolható apróság, hogy Chantilly eredeti foglalkozása *{cobblers}* nemcsak a lábhoz kapcsolódik, de az asszociációs sor kiindulópontjául szolgáló utcakövekhez *{cobblestones}* is, mint hogy az sem, hogy Chantilly kritikai megemmisítését az angol szöveg az áldozat, feláldozás jelentésű *immolation* szóval jelöli (a szó eredete arra utal, hogy az áldozat fejére durvára őrölt lisztet vagy valami más őrleményt – *meal* – szórtak). Amikor az elbeszélő épp visszanyeri szellemi identitását, és kiegyenesedve esendő és botladozó testből ismét szellemi létezővé válik, szegény Chantilly aláhull a színpadi uralkodó (Xerxész) megszemélyesítésének magasából, hogy rituális áldozatként végezze, átvéve az elbeszélőtől a testi-anyagi vonásai által meghatározott létező szerepét. Alacsony termete eleve alkalmatlanná teszi magasrőptű, uralkodói szerepek eljátszására: kudarcának és bukásának kulcsa társadalmi hovatartozását, alacsonyrendűségét is hűen megjelenítő testi adottságaiban rejlik – őt utoléri az a végzet, amelytől az elbeszélő épp most menekült meg.¹⁵

Az asszociációsor végére érve nyilvánvaló, hogy hiába várjuk a „módszer” felfedését, s hogy a módszer voltaképpen nem más, mint ismétlés. Amíg az elbeszélőt elfoglalják a saját gondolatai (annyira elfoglalják, hogy nem képes rájuk gondolni, emlékezni), addig „Dupin megfigyel, követve és emlékezetébe vésve a gondolatmenet láncszemeit” (WILLIAMS 1988, 142). Mindaz, ami az elbeszélő számára nem tudatos, nem irányított történés (reflexreakciók, önkéntelen asszociációk, vagyis alapvetően gépies testi és mentális tevékenységek), Dupin elméjében megkettőződve, megismétlődve tudatos (reproduktív-analitikus) gondolatfutam láncszemévé válik. Az elbeszélő testi és gondolati tevékenységének gépiessége – a reflexióiba merült elbeszélő reflexióinak reflektálatlansága – Dupin gondolkodását burkoltan a gépiességgel állítja ellentétbe.¹⁶ David van Leer szerint Dupin úgy be-

¹⁵ Ennek a betétnek az egyébként részletes elemzésében John Irwin – hogy stílszerűen fogalmazzak – meglehetősen földhözragadt marad, mert egyértelműen politikai allegóriaként olvassa a jelenetet: Irwin számára Chantilly egyszerűen alacsony származású ember, aki sikertelenül próbál meg feltörni (IRWIN 1996, 349–356), és az alacsony–magas ellentétpár végső jelöltje a társadalmi különbség (352, 355).

¹⁶ Vö. IRWIN 1996, 113–114. Irwin arra is felhívja a figyelmet, hogy a transzba esett Dupin maga is gépiesen viselkedik (114).

szél, mintha az ő gondolkodása teljesen szabad volna, miközben az elbeszélő gondolatai determináltak (LEER 1992, 73), mechanikusak. Másként fogalmazva azt is mondhatnánk, hogy az elbeszélő feltáruló gondolatmenete eleve nem más, mint Dupin olvasásának allegóriája.

Az orangután-trilógia

„Olyan könnyű volt utánozni az embereket”
(KAFKA 1995, 289)

A fentiek mellett van még egy olyan aspektusa a Chantilly-utalásnak, amely összekapcsolja ezt a bravúrriát a szöveg alapvető kérdéseivel, motívumaival és folyamataival; nevezetesen az a tény, hogy Chantilly színész, még hozzá – ha hihetünk az idézett kritikának – csapnivaló színész. Ez a mozzanat, beilleszkedve az utánzás-ismétlés láncába, sajátos összekötő figurává, evolúciós értelemben véve is afféle hiányzó láncszemmé teszi Chantillyt Dupin és az orangután között.

Az elbeszélés értelmezői az orangutánt többnyire az általában vett állatiasság, a test, a szexualitás allegorikus megtestesítőjeként (például Irwin) vagy – főként újabban, a kontextualizáló olvasásmódok térhódításával – mint faji-etnikai allegóriát olvassák.¹⁷ Elise Lemire például közvetlen kapcsolatot vél felfedezni a gazdája ellen lázadó orangután és Nat Turner rabszolgalázadása, illetve az 1838-as philadelphiai rabszolgafelkelés között (Poe Philadelphiában élt); többen felhívták a figyelmet annak a Poe korában elterjedt rasszista karikatúrátípusnak a divatjára, amelyen borbélyokat utánzó, fehéréket borotváló majmok szerepeltek, illetve azoknak a korabeli útleírásoknak és „természettudományos” szövegeknek a jelentőségére, amelyek a bennszülötteket és a feketéket az emberszabású majmokhoz hasonlították.¹⁸ Anélkül, hogy ezeknek a kontextualizáló olvasásoknak akár a létjogosultságát, akár a konkrét belátásait kétségbe vonnám, úgy gondolom, ezekben az értelmezésekben az utánzás és ismétlés mozzanata teljes mértékben alárendelődik a faji-etnikai allegóriának, s ekként az elbeszélés többi részében (vagyis a szöveg nagy részében) játszott szerepe meglehetősen funkciótlanná válik.

¹⁷ Ez utóbbi, manapság uralkodónak nevezhető értelmezés képviselői többek között Nancy A. HARROWITZ (1997), Betsy ERKKILA (2001, 62), Joan DAYAN (1994, 257–258), Christopher PETERSON (2010), John Carlos ROWE (2001, 96–99), Elise LEMIRE (2001) és Ed WHITE (2003). Van, aki a Henry Louis Gates elméleti munkássága révén ismertté vált posztkoloniális metaforát, a „signifying monkey”-t is felfedezi benne (PETERSON 2010, 163).

¹⁸ Efféle párhuzam vonódik például Edward Long számos kiadást megért, eredetileg 1774-ben megjelent *History of Jamaica* című könyvében: „Az orang-után agya az emberi agy szellem nélküli utánzata {icon}; [...] puszta anyag, amelyet nem szellemít át a gondolkodás princípiuma” (id. DAYAN 1994, 243).

Hogy az ismétlés funkcióját, az orangutánmotívum és az ismétlés összefüggését pontosabban láthassuk, érdemes röviden szemügyre venni a szöveg egyik legfontosabb ismétlését: *A Morgue utcai kettős gyilkosság*nak a Dupin bravúros olvasásával több szempontból párhuzamba állítható, azt megismétlő színe az a jelenet, amelyben a hazatérő matróz a saját szobájában találja az orangután.

A gyilkosság éjszakáján, azaz pontosabban a gyilkosság hajnalán, vidám éjszakai matrózmulatságból hazaérve, az állatot *{beast}* hálószobájában találta; a szomszédos fürkéből tört be ide, amelyet pedig biztos zárkának vélt. Kezében borotvával, fülíg beszappanozva ült a tükör előtt, és éppen azzal próbálkozott, hogy megborotválkozzon, úgy, ahogyan ezt a fürke kulcslyukán át leskelődve gazdájától látta. (161)

Ebben a jelenetben, amely bizonyos értelemben maga is megismétlődik a gyilkosság epizódjában, az orangután, miközben a gazdáját utánozza (aki épp alantasabb ösztöneinek engedve mulatozik valahol), voltaképpen kettős utánzási műveletet mutat be. Egyrészt nyilvánvalóan a borotválkozás műveletét imitálja, mintha a szőre eltávolításával valami kétségbeesett evolúciós ugrást akarna végrehajtani¹⁹ – nem mellesleg Dupin számára épp az emberi hajtól eltérő állagú szőr az egyik kulcsfontosságú nyom. Természetesen ez az értelmezés már az emberré válás vágyának nagyon is emberi indítékával látja el az orangután tetteit, vagyis az értelmezés műveletében előre antropomorfizálja, „szereplővé” változtatja a természeti létezőt. Az utánzás másfelől – és erre korábban már utaltam – a tükörbe nézés révén az antropológiai értelemben vett alapvető emberi tevékenységre, a már a nyitómondatban apóriához vezető önreflexióra vonatkozik (IRWIN 1996, 134) – s ekként a nyitómondat allegorikus megismétléseként is olvasható. Ez a tükörbe nézés, önreflexió az egész szöveg központi tevékenysége és kiindulópontja, amely – talán Occam borotvájának villogtatása révén – az elbeszélés dinamikáját szolgáltatja.

Mindezzel csak arra kívántam rámutatni, hogy az allegorikusan értett orangután korántsem csak a „néger” allegóriája (ahogy nem is egyszerűen az „állat” allegorikus megtestesítője), hanem a mimikri és az utánzás elvének groteszk megtestesítője is az elbeszélés ismétléselven alapuló szövegvilágában, vagyis egyfajta önallegória is. A mimikri látványosan összekapcsolja egymással az azonosulás és a szerepjátszás vagy színészet motívumait is, s ez a kapcsolat arra is utal, hogy Dupin módszere néhol kísérteties hasonlóságokat mutat az utánzás és azonosulás egyes eltagadott – állatias, gépies, de legalábbis majomszerű – mozzanataival.

Ebben az összefüggésben érdemes visszatérni a színészetnek a szöveg figuratív világában betöltött szerepére. Dupin sok tekintetben emlékeztet a nagy színész alakjára, legalábbis ahogyan az Denis Diderot *Színészparadoxon*ában megjelenik.

¹⁹ LEMIRE az egyetlen értelmező, aki felfigyel erre a lehetőségre (2001, 182).

A nagy színész diderot-i meghatározásában mindvégig megfigyelhető egy végül feloldatlanul maradó kettősség, amely Dupin alakításainak kétértelműségét is felidézheti: valamiféle állandó billegés a – nevezzük így – belső és külső utánzás elsőbbségét illetően. A jó és a rossz színész ellentétét Diderot utánzásuk különbözőségeként ragadja meg. A nagy színész – akár a klasszicista művész – képzelőerejét és emlékezetét egyaránt felhasználva főképp a természetet és példaképeit utánozza, vagyis egy „eszményi példakép utánzására tör”, folyamatosan közelítve játékát az ideálhoz, miközben egyszersmind játékának hatására is figyel, s „gondolatban mindent előre felmért, kiszámított” (DIDEROT 1966, 13). Amikor tehát eléri a tökéletességet, olyasmit utánoz – akárcsak Pygmalion –, ami a valóságban nem létezik (51). A reflektáló, eszményt utánzó színész mellett ugyanakkor minduntalan felbukkan Diderot fejtegetéseiben a nagy színész másik arca is. A nagy színészt Diderot „tükörnek” nevezi, nemcsak azért, mert utánzásának milyensége nem függ a saját érzelmi állapotától, hanem azért is, mert – mivel ilyenkor nincs saját belső természete, érzelmi állapota – *mindent* képes befogadni. Legfőbb képessége nem más, mint hogy „aggályos gonddal, megtévesztő hűséggel mímeli az érzés minden külső jegyét” (19), vagyis munkája alapvetően nem lelki, hanem testi erő kifejtést igényel, miközben mentális energiáit nem magára az utánzásra, hanem a folyamatos önreflexióra és a hatás megfigyelésére fordítja.

A színpadon ugyanakkor nem a hétköznapi valóság látható, hanem annak művészi mímézise, vagyis a színészi utánzás lényege – a passzivitást sugalló tükörmetafora ellenére – mégsem az élethűség: a színész az elméjében létező eszményi mintával azonosul, azt utánozza. Ezen a ponton azonban ismét felbukkan a korábban említett ellentmondás, hiszen Diderot szerint a színész kétféleképpen sem a mindennapi valóságot jeleníti meg. Egyrészt kevesebbet ad annál, hiszen az eszményhez képest a valóság gesztusai eltúlzottnak, közönségesnek tetszenek; a szenvedély „fintorait az ízléssel nem bíró színész szolgáiban másolja, a nagy színész ellenben óvakodik tőlük” (25; vö. 54, 93). Másrészt viszont az eszmény több is a valóságnál: a színpadi indulat a valóságosnak „túlzott mása, kötött szabályok szerint formált s nagyított torzképe” (71). Szükségünk van a felnagyított, eltorzított képekre, ugyanis – írja Diderot, beiktatva az én és a másik, a belső és a külső poe-i problematikáját – „enlelkünk megismerésének ez az egyetlen útja” (72).

Külső és belső utánzás viszonyának ellentmondásosságára utal, hogy míg egyfelől Diderot a nagy színész teljesítményét is az utánzás regiszterében írja le, a hidegfejű, gondolkodó, analitikus nagy színész ellentétéként mégis „az utánzó színészt” jelöli meg (8), akit ösztönös színésznek is nevez (9). Diderot szerint ugyanis a nagy színész, akinek legfőbb tulajdonsága az érzelemlétküliség, az első előadás után „nem érez többé, csak ismétél” (14): soha nem a saját érzelmeit fejezi ki a színpadon, hanem miközben másvalaki identitását ölti fel, folyamatosan reflektál önmagára (19), megkettőzve lényét. Diderot nagy színésze ekként épp azért lehet nagy, mert „saját mivolta nem állja útját, hogy a másét magára öltse”, „talán éppen azért lehet minden, mert semmi” (52, vö. 63) – akárcsak Borges Shakespeare-je. „Ha a színész önmagát adná, hogyan lehetne valaha is mássá? S honnan tudná,

amikor mássá akar válni, hogy meddig menjen el, hol a határ, ahol meg kell állnia?” (12). Diderot színésziideálja ekként egyrészt az eszményt a lelkében hordó ember, aki ennek az eszménynek a megvalósítására tör, másrészt viszont a par excellence descartes-i és locke-i ember, aki tulajdonképpen nem más, mint az önreflexió (a gondolkodás) formája és folyamata: belül üres, de mindent a reflexió tárgyává képes tenni, s így tesz szert tulajdonképpeni belső tartalmakra. „Természet-től vagyunk, amilyenek vagyunk: mássá utánzás által leszünk” (71).

A színészpárhuzam két irányba is megnyithatja Dupin belehelyezkedő és azonosuló képességének olvasását. Az egyik lehetőség a művészet diskurzusa felé kiterjeszteni Dupin értelmezését.²⁰ Charles J. Rzepka például Keats „költői karakteréhez”, a mindennel azonosulni képes költő „negatív képességéhez” hasonlította Dupin kunsztját, vagyis azt a módot, ahogyan önmagát mintegy kiüresítve bárkivel és bármivel képes azonosulni (RZEPKA 2005, 87).

Én azonban ezúttal a színészpárhuzam által sugallt másik, ellentétes irányú értelmezési lehetőségével foglalkozom, amely egyúttal az orangután szerepének bizonyos fokú átértelmezéséhez is elvezethet. A színészet – Diderot értekezésében is – a kontrollált utánzás, a mássá levés tevékenysége, a mássá levés folyamatának feloldhatatlan belső ellentmondásossága miatt azonban a színészi utánzás horizontján mindvégig ott lebeg az uralhatatlan, ripacskodó, hisztérikus utánzás rémképe. Mint Athena Vrettos kiváló könyvéből tudjuk, a 19. századi orvosi és pszichiátriai diszkurzusban meglehetősen elterjedt volt az utánzás, a színjátszás és az én képlékenysége vagy bizonytalansága között feltételezett kapcsolat. Az „idegi mimézis” és a „neuromimézis” a korabeli pszichiátriai nyelv széles körben használt pszichiátriai kifejezései voltak (többek közt Gustave Le Bon tömegpszichológiájában is),²¹ amelyek bizonyos érzelmek és érzelemkifejezések önkéntelen utánzását jelölték, és sokan gondolták úgy, hogy a színházi előadások különösen hajlamosak az efféle ragályos, hisztérikus mimikus cselekvések előidézésére a közönség befolyásolhatóbb tagjaiban. A színészetben ekként veszélyforrást láttak, ahogyan például Alexander Bain viktoriánus pszichológus is, aki szerint „a színészek képesek olyan érzelmi megnyilvánulásokra, [...] amelyek fertőzően hatnak a szemlélőkre” (VRETTOS 1995, 85).

²⁰ Franco MORETTI a nagy detektív énnélküliségét, belső ürességét a művészi személytelen-ség modernista eszményéhez hasonlítja (1983, 142). Stephen KNIGHT (1980, 40) és Clive BLOOM (1988, 27) Dupin analitikus képességét Coleridge „ész”- (*reason*)-felfogásával veti össze, amelyben az elemző képesség egyrészt a vallásos intuícióra épül, Dupinnél a képzeletre, az érzés és az elme összjátékára támaszkodik.

²¹ Vö. VRETTOS 1995, 84. Le Bon szerint a tömegpszichózis forrása – a testi közelség révén – a befolyásolhatóság és az utánzási hajlam eluralkodása. Érdekes, hogy Poe elbeszélésében épp így hívják (Le Bon) az ártatlanul letartóztatott szereplőt, akinek Dupin viszonzni szeretne egy korábbi szívességet.

A fentiek fényében az orangután – Chantilly közvetítésével – úgy is értelmezhetjük, mint Dupin önküirítési és azonosulási (utánzó) képességének groteszk és potenciálisan végzetes paródiáját. A mimikri a bölceleti és antropológiai diszkurzusban általában olyan utánzást jelöl, amely a külső jegyeket utánozza az utánzott jelenség belső lényegének megértése nélkül, ugyanakkor olyan utánzásként is felfoghatjuk, amelyben – erre figyelmeztet Diderot is – az utánzást nem kíséri reflexió, s ekként nem különül el egymástól az utánzott aktus és az utánzás aktusa. Ha Dupin győzelme az intellektus, a fej győzelmét jelenti a test fölött (Dupin emeleti lakásából fizikai passzivitása ellenére is ellenőrzése alatt tartja az odakint, az odalent és a test világát), akkor a neuromimézis 19. századi etiológiája különösen érdekesnek tűnik. Az idegi alapú mimikriben ugyanis – legalábbis ahogyan azt a korabeli pszichológiában elképzelték – ugyancsak a fej uralkodik a test fölött, amennyiben a test a megzavart elme fantáziáit viszi színre, csak hogy az eredmény itt éppenséggel a reflexió nélküli teljes azonosulás.

A nagy színészt emellett olyannak is láthatjuk, mint *A Morgue utca* orangutánját: ha a nagy színész tehetsége nem más, mint „elképzelní s lángeszűen utánózni egy hatalmas szellemalakot; utánózni egy nála sokkalta magasabb rendű lény mozgását, tetteit, taglejtését s egész megjelenését” (DIDEROT 1966, 54), akkor az orangután groteszk embertravesztíája is hasonló pályát követ: az orangután (akár csak Chantilly) egy magasabbrendű létező eleve reménytelen utánzásával próbálkozik. Chantilly „felemelkedése” ekként olyan, mint az orangután jelképes emberre való avanzsálása és fizikai „felemelkedése”.

Az orangutánszobjektum ebben az értelmezésben a mimikri fogalmát és fenyegetését idézi fel, azt a lehetőséget, hogy az én szilárd belső mag híján imitatív impulzusok és imitált, megtanult, uralhatatlan gesztusok sokaságából tevődik össze.²² Noha az utánzást a majmokkal és emberszabású majmokkal kapcsoljuk össze, már Arisztotelész úgy fogalmazott, hogy az ember a „legutánzóbb természetű” lény (ARISZTOTELÉSZ 1974, 10). Athena Vrettos idézi a 19. század végének egyik amerikai pszichiáterét, Boris Sidist: „Az emberi faj átlagos példányának nem a társadalmi ösztön *{sociality}* vagy a racionalitás a legjellemzőbb tulajdonsága, hanem [...] a befolyásolhatóság *{suggestibility}*: az ember befolyásolható lény”, aki természetből fogva késztetést érez rá, hogy utánozza mindazt, amit lát (VRETTOS 1995, 89).

Ha az orangutánra mint a mimikri, az uralhatatlan és megértés nélküli utánzás megtestesítőjére tekintünk, a figura a gépiesség korábban már említett motívumához is kapcsolódik; az állatokat a filozófia a 19. században jobbra reflexreakciók korlátozott repertoárjával rendelkező, gépies és gépszerű lényeknek tekintette, akik olykor képesek az emberek utánzására (mint a papagáj vagy a majom), de mindig anélkül, hogy megértenék, mit utánoznak. Descartes szerint az ember és

²² A mimikri és a szobjektumfelfogás bölceleti és antropológiai összefüggéseinek részletes tárgyalását lásd BÉNYEI 2011, 119–159.

állat közötti különbség úgy fogalmazható meg, hogy az emberrel ellentétben az állatok (például a majmok is) pótolhatóak lennének egy gép által (DESCARTES 1992, 62–4).²³ Rousseau is úgy fogalmazott, hogy „az állatok valamennyien leleményes gépek csupán” (ROUSSEAU 1973, 95).

A mimikrifiguraként értelmezett orangután a másikkal tökéletes azonosulásra képes Dupin démoni és groteszk hasonmásalakja, amely ráadásul korántsem egyedüli Poe életművében. Poe több szövegében is megjelenik az utánzásban, mássá válásban feloldódó identitás, például a *William Wilson* című elbeszélésben, ahol a főszereplő hasonmása, mielőtt végképp az elbeszélő lelkiismeretének némiképp kiszámítható megtestesülésévé válna, színházi metaforák sorozatában jelenik meg, mint az eredetit ügyesen utánzó színész (621–622/634).

A hasonmás itt olyan entitásként jelenik meg (mint Dosztojevszkij *A hasonmás* című kisregényében), amely a mozdulatok, gesztusok ismétlésével képes volna átvenni a szubjektum szimbolikus helyét; ez a szimbolikus reprodukcióba maradék nélkül beíródó szubjektivitás, amely feloldódik a mechanikus ismétlésben (mint E. T. A. Hoffmann *Olympiája*). Joan Copjec „hamisíthatónak” (*counterfeitable*) nevezi az ilyen szubjektivitást (COPJEC 1995, 90–91), amelyet ekként nemcsak gépezet helyettesítheti, de „mechanikus élő hasonmás” is, vagyis emberszabású majom, mint a téma oly sok irodalmi megjelenésében Sławomir Mrożektól Pablo Urbányin át Ian McEwanig vagy Will Selfig, nem beszélve Kafka *Jelentés az Akadémiának* című elbeszéléséről, amelyben Rótpéter, az emberi viselkedést alaposan megfigyelő majom sikerrel illeszkedik be az emberi társadalomba – elsősorban mint varietéművész, aki talán épp az emberi identitás gépiességét játssza el esténként az embereknek, azt, amit Nietzsche Zarathustrája így fogalmaz meg: „Valaha majmok voltak, és bizony az ember még most is majmabb, mint bármelyik majom” (NIETZSCHE 2000, 18).

Mint említettem, *A Morgue utca* orangutánja nem magányos figura Poe művészetében, és noha *A Morgue utcai kettős gyilkosság* mintha inkább elfedni igyekezne a Dupin és az orangután közötti kapcsolatot, az orangutánfigurát felléptető másik két Poe-elbeszélést akár úgy is olvashatjuk, mint ennek a rejtett párhuzamnak a színre viteleit. A neuromimézist nyíltan kapcsolja össze az ember és állat megkülönböztetésének nehézségével, illetve az orangutánmotívummal a *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere* című Poe-elbeszélés, amely leginkább *A Morgue utcai kettős gyilkosság* inverziójaként olvasható, nemcsak azért, mert itt állatokat utánzó emberek állnak a középpontban, hanem azért is, mert ez a szöveg az őrülség mibenlétét, meghatározását kutatja ugyanolyan kitartóan, mint a másik novella az analitikus képesség titkát. Az elbeszélő egy közismerten felvilágosult, a betegeknek az épületen belül nagy személyes szabadságot és mozgásteret biztosító dél-franciaországi elmeegógyintézetbe látogat, ahol igen szívélyesen fogadják; csak a törté-

²³ Linné válaszképpen úgy nyilatkozott, hogy „Descartes nyilván nem látott még emberszabású majmot” (id. AGAMBEN 2004, 23).

net végére derül ki, hogy különösnek, de alapvetően mégis „normálisnak” tűnő vendéglátói voltaképpen az ápoltak, akik egy hónappal azelőtt átvették a hatalmat, orvosukat szurokban és tollban hempergették meg, majd bezárták őket az épület egyik szárnyának föld alatti celláiba, és rendszerüket új, a korábbinál hatékonyabb „terápiának” nevezik.

Ha ez a szöveg *A Morgue utcához* hasonlóan valamely emberi sajátosság – itt rendellenesség – titkát kutatja, akkor az eredmény is hasonlóan bizonytalan, hiszen az elbeszélésben sorra irrelevánssá válnak az egymás után megképződő ellentétek: az őrültséget nem választja el éles határvonal a furcsaságtól *{odd}*, különöségtől *{queer}* vagy a hóbortosságtól *{eccentricity}*. A rossz ízlés és a provinciális avíttóság a normalitás és őrültség közötti skála legelső lépcsőfokaként jelenik meg, de még a céltudatos gondolkodás sem az őrültség ellentéte; ahogy a házigazda, Maillard professzor mondja (aki orvosként kezdte, ápoltként folytatta, s most a tótágast álló világban újra főorvos), az őrült „ravaszága is közmondásos [...] Ha valami tervet forral, szándékát bámulatos higgadtsággal képes eltitkolni”,²⁴ „az őrült nem okvetlen bolond” (319/396).

Az őrültség mibenlétének behatárolhatatlansága – akárcsak az analitikus képességé *A Morgue utcában* – az utánzás kontextusában dramatizálódik. Az őrült legzavarbaejtőbb képessége épp „az az ügyesség, amellyel az épelméjűséget szimulálja” (318/394), és itt válik végképp elkülöníthetatlenné a kategória, hiszen ha valaki teljes elszántsággal és egyébként – ezt az egy rendellenességet, vagyis az őrültséget leszámítva – ép szellemi képességekkel veti bele magát az utánzásba, aligha lehet megkülönböztetni az általa utánzott jelenségtől. Erre a paradoxonra utal Maillard professzor is: „Valóban, amikor egy őrült teljesen épelméjűnek mutatkozik, eljött az ideje, hogy kényszerzubonyba dugják” (318/394).

Az asztal körül ülő hóbortos figurák egyes esetek részletekbe menő ismertetésével szórakoztatják a vendéget, s az ismertetett esetek mindegyikében hangsúlyozzák az utánzás életszerűségét, tökéletességét, „zenialitását” (314/389), sőt, annak „ésszerűségét”: „Madame Joyeuse-nek megvolt a magához való esze *{sensible person}*, ahogy önök is tudják. A rögeszme *{crotchet}* nála sem hiányzott, de azt áthattotta a józan ész *{common sense}*, és igen kellemes hatást tett mindenkire, akinek volt szerencséje őt megismerni” (315/390). Az őrültséget az elbeszélésben épp az utánzás tökéletessége, átéltsége leplezi le, amikor az utánzó teljes egészében átalakul az utánzott személlyé vagy állattá, s eredeti, utánzás nélküli vagy előtti identitásából nem marad semmi; a teljes átalakulás azzal a következménnyel jár, hogy elmosódik az *ábrázolás* (sőt, az *analízis*, hiszen kóresetek elemzéséről van szó) és az *ismétlés* vagy *performancia* közötti keskeny határvonal. Amikor a magukat Maillard doktor családtagjainak és rokonainak kiadó – vagyis eleve épelméjűséget tettető – őrültek sorra beszámolnak egy-egy esetről, mindegyikük elmondja, hogy az illető beteg

²⁴ POE, *Dr. Kátrány és Toll professzor módszere*, 318/394. Felhasználtam Babits Mihály fordítását.

minek képzelte magát (teáskanna, pezsgősüveg, bűgőcsiga, szamár, béka, kakas, zseniális szónok stb.), részletesen ecsetelve az utánzás mikéntjét, majd – és itt történik az összeolvadás – bemutatják, utánozzák az utánzás aktusát, s közben teljesen elvesztik önuralmukat, azonosulva az illető tárggyal, avagy éppenséggel a beteggel, aki épp ezzel a tárggyal azonosult – a különbség nem érzékelhető. Az analízis – az eset külső és fogalmi szempontú elemzése, értelmezése – észrevétlenül csúszik át a tökéletes, ám reflektálatlan és gépies mimikribe. Az őrülség tehát bizonyos tekintetben úgy jelenik meg, mint megvalósult prozopopoeia, mint tökéletes, azonosulásba torkolló utánzás.

Ez a meghatározás azonban – s épp ez a nyugtalanító a szövegben – nem képes az őrülség lehatárolására. Maillard professzor például (aki egyébként valóban Maillard professzor *is*, vagyis annak adja ki magát, aki valójában), miközben az őrülség mibenlétéről és a kezelésmódok közötti különbségről magyaráz, maga is ugyanazt teszi, mint „őrültebbnek” tűnő volt páciensei és betegtársai, csak éppen az, amit ő utánoz, nem teafőző, pezsgőspalack vagy béka, hanem egy „normális ember”, sőt, egy a normalitás és őrülség mibenlétéről értekező, azt analitikus módon meghatározni próbáló szakember. Az „őrülség” legnyilvánvalóbb tünete ekként nem maga az utánzás, önmagunk másnak képzelése, hanem csak az utánzott tárgy tartalma, mibenléte, vagyis az őrülség úgy jelenik meg a szövegben, mint sajátos tárgyú rögeszme vagy hóbort *{crotchet}*, valamely tárgyra való imitatív és azonosuló rögeszmés ráirányulás, csak éppen az identitásnak ez a felfogása – amely nem áll messze a „normális” szubjektivitás pszichoanalitikus, mondjuk lacani felfogásától – korántsem képes megnyugtatóan elkülöníteni egymástól az őrült és az épelméjű viselkedést. Nem derül ki, hogy Maillard professzort pontosan mi okból minősítették át ápolttá, de ha azért, mert új elméletekkel előhozakodó zseniális elmeorvosnak képzelte magát, nos, akkor Maillard nem sokban különbözik Chantillytól, aki pedig nagy színésznek képzei magát, ám ezért nem elmeagyógyintézetbe zárják, csak kinevetik.

Az elbeszélés az őrülséget mindvégig az ember meghatározásának kontextusában, afféle antropológiai küszöbfogalomként kezeli. Erre utal a szöveg két leghátborzongatóbb mozzanata is, amelyek közvetlen kapcsolatot is létesítenek a Dupin-novellákkal. Amikor behozzák az ebédlőbe a vendég kedvéért feltálatl fényűző vacsora főfogását, a kissé már zavart elbeszélő egy az *Aeneis*-ből vett latin sorral írja le az ételt: „*Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*”.²⁵ A sor a megvakított emberevő óriásra, Polüphemoszra vonatkozik, de nemcsak a kannibalizmus szörnyű és oktalanak bizonyuló gyanúját villantja fel, hanem a formátlanság, szörnyetegség emlegetésével a központi kérdésre, az ember meghatározásának,

²⁵ VERGILIUS, *Aeneis*, III, 658. Lakatos István fordításában: „Nincs szörnyebb, otrombább rém, oly nagy, vak azonban.” Szó szerinti fordításban: „rettenetes, formátlan, hatalmas szörnyeteg, a fénytől megfosztott”. A *monstrum horrendum* szerkezet utal Dupin ellenfelére (és titkos hasonmására), D. miniszterre *Az ellopott levél* című elbeszélésben.

a biológikum puszta anyagiságától való elkülönítésének nehézségére utal – akár csak a másik háttorzongató mozzanat, amely az ember és állat közötti különbséget állítja előtérbe. Az ápoltból lett orvosok terápiája abban áll, hogy szurokbatollba hengergetik a legyőzött orvosokat és ápolókat, megfosztva őket ember mivoltuktól (amivel egyébként a szöveg a korabeli elmeógyógyintézetek általános gyakorlatára is utal). A bebörtönzöttek ugyanakkor kénytelenek azonosulni a rájuk kényszerített identitással, hiszen csak egy módon képesek jelt adni magukról: artikulálatlan „üvöltések és sikolyok” (315/391) segítségével, melyeknek hallatán az elbeszélő „értelmes” *{sensible}* vendéglátói reszketni és makogni [az angolban a majom hangadását megnevező *gibbering* szerepel] kezdenek. Amikor a foglyok kiszabadulnak, és üvöltözve közelednek az ebédlő felé, a páciensek egytől egyig átadják magukat rögeszméjüknek, és az utánzás teljesen, a reflexió legkisebb nyoma nélkül eluralja azonosságukat; a betört ablakokon át „viaskodva, toporzékolva, karmolászva és üvöltve egész hadsereg özönlött be közénk, akiket az első pillanatban csimpánzoknak, orangutánoknak vagy nagy fekete páviánoknak néztem, amilyenek a Jóreménység-foka környékén élnek” (320/397–398). A „normális” hierarchia és állapotok helyreállításához tehát éppenséggel az szükséges, hogy az orangutánnak öltözött foglyok állatként viselkedve betörjenek egy zárt szobába, megismételve *A Morgue utcai kettős gyilkosság* egyik központi jelenetét.

Szintén az utánzás kontextusában hajtja végre *A Morgue utca* inverzióját az „orangután-trilógia”²⁶ harmadik darabja, a *Bice-Béka* című elbeszélés, amely olyan, mintha Poe összekeverte volna *A Morgue utcai kettős gyilkosság* egyes motívumait, hogy aztán másként fűzze őket össze. Az állatnevet viselő címszereplő (angol neve Hop-Frog) nyomorék törpe, egy mókakedvelő és szerföltött kegyetlen király udvari bolondja, sorozatos megaláztatások áldozata, aki csak sántikálva tud járni, a felsőteste viszont annál erősebb és ügyesebb, és olyan ügyesen mászik, mint egy „kis majom”.²⁷ A király egyik, a törpének címzett mondata jelzi, hogy ennek a szövegnek is az ember mibenléte, ember és nem ember elkülönítése a tétje: „Embert faragok belőled *{I will make a man of you}*” (506/457). Ha úgy tetszik, az elbeszélést olvashatjuk e jóslat valóra váltásának történeteként is.

A törpe egy napon megelégteli megaláztatásait, és miután a király egyre unszolja, hogy találjon ki valami mókát a közelgő jelmezbálra, tréfának álcázott kegyetlen bosszút eszel ki: azt javasolja, hogy a király (akire a szöveg egy helyütt „szörnyetegként” utal [455/504]) és tanácsosai adják elő *A nyolc láncra vert orangután* című jelenetet, öltözzenek be „örzöiktől elszabadult orangutánoknak *{escaped from your keepers}*”, és tegyenek úgy, mintha rá akarnának ijeszteni a vendégekre. Az

²⁶ BRYANT „ape trilogy”-ról beszél (1996, 461), de mivel mindhárom szövegben megjelenik konkrétan az orangutánmotívum is, talán így is nevezhetjük őket.

²⁷ POE, *Bice-Béka*, 453/503. Felhasználtam Kuczka Péter fordítását. Az utánzás motívuma egyébként már a legelső bekezdésben felbukkan, amikor az elbeszélő úgy fogalmaz, hogy a király és miniszterei „utánozhatatlan *{inimitable}* tréfamesterek” voltak (452/502).

orangutánjelmez annyit jelent, hogy a király és tanácsosai kátrányba áztatott ruhába öltöznek, amelyre – az orangutánészórt utánozva – vastag lenréteget tapasztanak (458/506). Amikor eljön a jelmezbál éjszakája, és a hűség kedvéért egymáshoz láncolt, orangutánnak öltözött uralkodó és miniszterei berontanak a terembe, a törpe egy égő fáklyával felkapaszkodik a csillár kampójához erősített láncon, majd némi mókázás után felgyújtja az előkelőségeket.

A *Bice-Békában* emberek adják ki magukat orangutánnak, de – mivel nem sok fogalmuk van róla, hogy milyen is az orangután – voltaképpen úgy utánoznak valamit, hogy nem tudják, mit utánoznak. „A kérdéses állatokat történetem idején csak hébe-hóba látták a civilizált világban, és mivel a törpe utánezatai *{imitations}* kellőképpen vadállatiasak és a kelleténél is nagyobb mértékben rémségesek, úgy gondolták, sikerült biztosítaniuk a természeti hűséget *{truthfulness to nature}*” (457/506). Akárcsak a *Dr. Kátrányban*, itt is a pusztza, modell és eredeti nélküli hasonlatosság, a mimika veszi át az uralmat, de ezúttal inverz módon. Míg *A Morgue utca* orangutánja embermimikrije során az emberi viselkedés külső jegyeit utánozza azok megértése, belsővé tétele nélkül, az emberek orangutánmimézise mögül még az orangután külső jegyeinek ismerete is hiányzik (jellemző, hogy a király és miniszterei először tollakkal akarják borítani testüket): a lenréteggel utánzott szórbundában a „természeti hűség” jegyében a „vadságként” elgondolt „természet” ideájának durva mimézisét valósítják meg. A maszkabál vendégei közül sokan megértik a mimézis mimikrijellegét: „ahogy azt előre sejtették, számos vendég úgy vélte, hogy ezek a riasztó küllemű lények – ha nem is éppen orangutánok – valóban *{in reality}* valamiféle vadállatok” (459/507). Vagyis értik, hogy az utánzás tárgyául szolgáló valóság a „vadállat”, a „fenevad” referenciálisan megfeleltethetetlen kategóriája,²⁸ illetve ideája – ahogy *A Morgue utca* orangutánja sem csak a saját gazdáját utánozza, hanem az „ember” vagy „emberi” ideáját is. Illetve talán csak számunkra jelenik meg így az utánzás, hiszen a kérdés éppen ez: elvonatkoztatási, fogalomalkotási képesség nélkül az utánzás épp azért groteszk, mert – ellentétben Diderot színészével és Dupinnal – csak a mozdulatok utánzására terjed ki. A kettő közötti ellentét ugyanakkor épp a másik híres Dupin-novellában, *Az ellopott levélben* kérdőjeleződik meg, ahol is a páros-páratlan játékot tökélyre fejlesztő, Dupin által afféle parabolikus figuraként leírt kisfiú ezt írja módszeréről: „Ha ki akarom találni, hogy milyen okos vagy milyen ostoba, milyen jó vagy milyen gonosz valaki, vagy mire gondol abban a pillanatban, akkor igyekszem arckifejezésemet, amennyire csak lehet, az ő arckifejezéséhez igazítani, magamra öltetni vonásait, és bevárni, milyen gondolatok támadnak agyamban, milyen érzések szívemben, amelyek egybevágnak a magamra öltött arckifejezéssel” (226–227/215–216).

²⁸ Leland S. PERSON teljes joggal állapítja meg, hogy ebben az elbeszélésben – akárcsak *A Morgue utcában* és Herman Melville *Benito Cereno*jában – az erőszak alapvetően emberi attribútum, hiszen forrása elsősorban a király (2001, 219), és az emberrel szembeállított alakok az embertől tanulják azt meg.

A *Bice-Békában* a király új „szerepeket” (*characters*) követel a törpétől (455/404), mintha unná az eddigi szerepeit, és mintha királyként – akárcsak Dupin – úgy érezné, hogy joga és hatalma van mindenkinek és mindennek a bőrébe bújni. Az orangutánssággal épp az a baj, hogy ez nem feltétlenül nevezhető *szerepnek*, hogy túl van azon a határon, amikor a színész vagy a maskarás még uralja és szerepként képes szemlélni a felvett identitást. Mivel túl van a még felfogható másság határán, az orangutánmimikri – a mégoly művi „vadság” vagy „állatiság” bélyege – visszafordíthatatlan folyamatot indít el, Walter Benjamin mimikrifelfogását idézve fel, mely szerint az utánzás afféle megőrzött archaikus biologikum, az embert a természeti világgal összekötő nyitottság, mássá levés plasztikus, polimorfikus képessége (BENJAMIN 2001, 64), amely azonban az elkülönült identitás ígézetében élő ember számára végzetes fenyegetéssé vált, végpontján a formátlan anyagiségbe való beolvadással, az abjekt amorf anyaggá válással: a tűzben szinte egymásba olvadó nyolc emberi test „bűzös, elfeketedett, förtelmes, felismerhetetlen [*indistinguishable* – vagyis egymástól is megkülönböztethetetlen testekről van szó] tömegként {*mass*} himbálózott a láncokon” (461/509), miközben – test és lélek szétválásának groteszk allegóriájában Bice-Béka, akárcsak *A Morgue utca* orangutánja, „kényelmesen felmászott a mennyezetig, és a tetőablakon keresztül eltűnt” (461/509).

Mindkét orangutánnovella az utánzás és azonosulás egy-egy lehetséges végpontját, az én felbomlásával járó verzióját dramatizálja. A *Dr. Kátrány* ápoljtjai a pusztá utánzásként elgondolt állati létbe süllyednek, amely a gépi létezéssel tűnik egyenértékűnek, hiszen a békát vagy tyúkot utánzó betegek nem kevésbé örültek, mint az, aki teáskannát imitál. A *Bice-Békában* az állatnak öltözött, szimbolikusan állattá váló ember (király) számára az állati lét elvezet az anyagiségbe való teljes és végleges visszasüllyedéshez. A *Dr. Kátrányban* a bebörtönzött orvosok és ápolók megjárják az állati lét poklát, hiszen csak „állati identitásukkal” azonosulva, üvöltve és karmolászva tudnak visszaváltozni emberré. Számukra az anyagi-fizikai létben való végleges feloldódás fenyegető rémkép marad számukra: a *Bice-Béka* zárlatában a táncterem közepén füstölő fekete anyagmassza ugyanaz, mint az ünnepi asztalon megjelenő alakatlan és otromba (*informe, ingens*) szörnyeteg, az individuumot elnyeléssel fenyegető anyagi lét.

Az orangután-trilógia másik két darabja azzal is utal *A Morgue utcára*, hogy központi kérdéssé válik bennük a kint és bent dinamikája, a kijutás és bejutás lehetősége. Az első Dupin-történet első megoldandó rejtélye az, hogy miképpen lehet kijutni egy bezárt szobából. A két társnovella ennek a kérdésnek a fokozott tétjét is jelzi: a kint és bent határa nemcsak a szubjektivitás és a szellem dialektikus történetének alapvető szervező ellentétét szolgáltatja, hanem emellett az ember és az emberlétből kizárt régió határait is utal. A bezárt szobát John Irwin a Thészeusz-mítosz labirintusához hasonlítja (az elmegyógyintézet lakói is egy szörnyeteg húsából lakomáznak), és a párhuzam annyiban mindenképpen jogos, hogy a labirintus kívülről nyitott tér, amely azonban belülről a maga sajátos módján „zárt” – úgy is mondhatnánk, hogy olyan, mint az idő, amennyiben lehetetlenné teszi a visszafordulást.

Ha tehát az orangután-trilógia másik két darabjának kontextusában olvassuk, *A Morgue utca* orangutánja Dupin hasonmásaként értelmezhető, amely Dupin azonosulásban-utánzásban felolvadó azonosságának egyik lehetőségét jeleníti meg. Az orangután „bűne”, vagyis a neki tulajdonított, illetve benne megtestesülő tűrhetetlen mozzanat – és itt a faji-etnikai alapú olvasat is ismét relevánssá válik – az eltagadott plasztikusság, mimikus képesség, adornói szóval idioszinkrázia jele, s mint ilyen akár erőszakkal is feltétlenül kiiktatandó a civilizált világból. Az idioszinkrázia hisztérikus kizárása nem más, mint az archaikus mimikus hajlam kivétele a (például faji alapon meghatározott) másikra: „csak mások gesztusain és magatartásmódján vesszük észre saját tabuvá lett mimetikus vonásainkat, mint izolált maradványokat, a racionalizált környezetben kirívó szégyenletes rudimentumokat” (HORKHEIMER–ADORNO 1990, 215). Az elbeszélés kétféle utánzást tételez, mintha megnyugtatóan el lehetne különíteni a „jó” (dupini), belső megértésen alapuló, és „rossz”, megértés nélküli utánzást, az utóbbit belesűrítve az orangután állatiasként megjelenített alakjába.

Emberszabás

„A nyelv a mi Rubiconunk,
amelyen egyetlen oktalan állat {brute} sem képes átkelni”
(Max Müller, id. STOCKING 1991, 61)

Ahhoz viszont, hogy az orangutánt az „állatiasság” allegóriájaként tekintsük, ahogyan azt a legtöbb értelmező (például John Irwin) teszi, el kell tekintenünk orangután voltától, hiszen az a tény, hogy emberszabású majomról van szó, nem pedig medvről vagy oroszlánról, éppenséggel abba a kategóriába juttatja az orangutánt, amely a „szereplő” és a csak allegorikusan értelmezhető „állat” között van. Az orangután nem egyszerűen az állatvilágot, a nem emberit képviseli, nem olyan – ahogy Lippit véli –, mint „bármely másféle állat” (LIPPIT 1994, 787), s ezt a feltevést megerősíti a korabeli természettudomány orangutándiskurzusa is, amelyet Poe szövege is megidéz.

Dupin a nyomozás során Cuvier *Animal Kingdom* című természetrajzi munkáját használja forrásként, amelyet az elbeszélőnek is odaad: „A kelet-indiai szigetek hatalmas, vörös orangutánjának részletekbe menő anatómiai leírása és általános jellemzése volt. Mindenki számára közzismert ennek az emlősnek az óriási termete, rettenetes testi ereje és mozgékonyága, vad féktelensége és utánzó hajlama. Egyszerre megértettem a gyilkosság borzalmainak minden részletét” (156/217).²⁹ Ezek a sajátosságok – az utánzóhajlamot leszámítva – állatias, sőt vadállati létezőként azonosítják az orangutánt, a hangsúly egyértelműen a tettes – tőlünk való –

²⁹ Az orangután utánzó hajlama Buffon leírásában is központi szerepet kapott (vö. LEMIRE 2001, 182).

különbségén van, akárcsak a következő bekezdésben (157/217), ahol az elbeszélő megjegyzi, hogy a tudományos szöveg leírása az orangután ujjáról és szőréről egyezik a Dupin által felfedezett nyomokkal. Cuvier könyvében azonban mást is olvashattak, többek között azt, hogy az orangután „az emberre leginkább emlékeztető állat, köszönhetően fejformájának, homloka alakjának és agytérfogatának” (id. PETERSON 2010, 160). Vagyis az orangután nem egyszerűen *állat*, hanem a korabeli felfogás szerint az emberhez leginkább hasonlatos állat, sokak szerint inkább alacsonyrendű ember. Ennek a kérdésnek – s az orangután szerepeltetésének – a tétje nem más, mint a Dupin által megfejtett legelső rejtély státusa. Ha ugyanis a véres cselekedet nem bűntény, akkor Dupin nyomozása, hermeneutikai és analitikus teljesítménye is más értelmezést nyer. Ezen a ponton szükséges röviden utalni a korabeli – meglepően gazdag – „orangutándiskurzus” legfontosabb vonulatára, nevezetesen az orangutánnak az ember és az állatvilág megkülönböztetésében játszott kitüntetett szerepére.

Az orangután a rendszertan szerint az *emberszabású majmok* közé tartozik (az angolban e csoport tagjait – a majmoktól megkülönböztetve – *ape*-nek nevezik),³⁰ és a kérdés épp ennek az „emberszabású” melléknévnek a pontos jelentése. A modernitásban kibontakozó természettudomány egyik fő újdonsága a természet osztályozásának új rendje,³¹ ezen belül pedig az embernek mint a természettudományos diskurzus tárgyának a megjelenése, az ember meghatározása és elkülönítése volt (HORIGAN 1988, 71), s ebben az emberszabású majmok megfigyelése és leírása különös jelentőségre tett szert. Mint Stephen Horigan leírja, a 18. században és a 19. század elején komoly természettudományos vita folyt az embert az állatvilágtól elválasztó határ pontos hollétéről. Míg Edward Tyson 1699-es, az orangután és az ember összehasonlító anatómiájáról írott könyvében „az állati és a racionális közötti kapcsot” látta az orangutánban (AGAMBEN 2004, 25), Edward Long pedig 1774-es *History of Jamaica* című könyvében az orangután agyát az emberi agy „szellem nélküli utánzatának *{icon}*” nevezte (id. DAYAN 1994, 243), Linné *Homo nocturnus* névvel emberként határozta meg az orangutánt, és az ismert angol amatőr természettudós, Lord Monboddó is embernek, racionális lénynek tekintette az emberszabású majmokat (HORIGAN 1988, 72–76). Rousseau is úgy érvelt, hogy az embert az emberszabású majomtól elválasztó különbség kisebb, mint az embertípusok között megfigyelhető különbségek.³² A vita az irodalom területén is megjelent; Laura Brown például részletesen ír Thomas Love Peacock *Melincourt, avagy Sir Oran Haut-ton* című 1818-as regényéről, amelyben az Afrikából származó, Angliában parlamenti képviselővé is megválasztott majomember a nemes vadember tarzani

³⁰ A magyar „majmol” szó angol megfelelője sem „to monkey”, hanem „to ape”.

³¹ A viktoriánus természettudomány taxonómiai lázáról lásd Harriet RITVO (1998) kitűnő könyvét.

³² ROUSSEAU a vadember és a civilizált ember közötti metafizikus különbségről beszél (1978, 97–98): a vadember a természet része, nincs benne semmi, ami a vad állapot elhagyására ösztökélné: „képzetele semmit nem fest elé, szíve semmit sem követel” (98).

típusát testesíti meg (BROWN 2010, 1–7). Az emberszabású majmok – főként az orangután – hovatarozásának kérdése a korabeli populáris kultúrában is fontos szerepet játszott, ahogyan ez kiderül például James Cooknak a híres Barnum múzeum *What Is It? (Hát ez meg mi?)* című kiállításának kontextusáról és fogadtatásáról írott tanulmányából. Régi hagyományt folytatva (orangután már 1799-ben is állítottak ki Amerikában, *Az őserdő vadembere* címmel [COOK 1996, 147, 142]) Barnum 1846-ban Londonban, majd 1860-tól New Yorkban „hiányzó láncszemnek” öltöztetett be torzszülötteket, és kommentár nélkül állította ki őket. A liminális figura egyik „összetevője” bevallotta az orangután volt, és sokan orangutánnak is nézték a torzszülöttet (COOK 1996, 148, 151). Ez azonban önmagában még nem jelentette, hogy megoldódott a lény besorolása, ahogy ez a korabeli híradásokból is kiderült. A *New York Herald* beszámolója például mindvégig az emberi és orangutánvonások hibridjeként jellemezte a lényt, az orangután az emberi fajon belüli változatként határozva meg: „a természet egészen rendkívüli tréfája {*freak of nature*}, olyan lény, amely feltehetően a mi orangutánfajunkhoz tartozik” (id. COOK 1996, 151). Laura Brown szerint Poe elbeszélése is az általa feltárt, az emberszabású majmok bizonytalan státusát kihasználó irodalmi hagyományba illeszkedik, s noha Brown az orangután pusztá szerepeltetésén kívül semmilyen indokot nem hoz fel, annyiban jogosnak tűnik a felvetése, hogy *A Morgue utca* – a korabeli orangutánvizsgálathoz igazodva – az orangután meghatározásának, elkülönítésének kulcsaként a nyelv kérdését helyezi előtérbe.

Emlékeztet, hogy Dupin számára a tettes azonosításának egyik legfontosabb kulcsa az a különös hang, amelyet a tanúk mind másképpen értelmeztek: mindannyian nyelvként, emberi hangként (*voice*-ként) azonosítják az orangután hangját, a matróz és az állat közötti veszekedést pedig mindegyikük valódi interszubsjektív szóváltásként írja le. A csendőr, Isidore Muset például azt vallja, hogy „az első emeletre érve kétféle hang, hangos és dühös kiáltás ütötte meg a fülét. Az egyik hang durva, a másik sokkal magasabb és rikácsolóbb {*sbriller*} – különös, idegenszerű hang. A durva hangnak néhány szavát meg tudta különböztetni, franciául beszélt. Bizonyos benne, hogy nem volt női hang. Az átkozott és ördögbe szavakat tisztán hallotta. A rikácsoló hang idegen nyelven beszélt. Nem tudja határozottan, női vagy férfihang volt-e (139/200).” Az orangután hangját azonban annak furcsasága és kellemetlensége ellenére is mindegyik fültanú valamely számára nem ismert idegen nyelvvel azonosítja, sőt még a beszélő nemi azonossága is kérdéses (többen is lehetségesnek tartják, hogy nő volt – ami különösen érdekes az elkövetett tett brutalitásának fényében; 139–140/200–202).³³ Dupin számára mindez azt jelenti, hogy a feltételezett beszélő nyelvének mindenki számára való idegensége valójában nem más, mint a beszélőnek – pontosabban a hangok forrásának – a nyelv intézményétől való idegensége. A nyelv intézményének lényegét

³³ Poe elbeszélése elképesztően mizogün szöveg – ebben talán csak a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* vetekedhet vele.

Dupin a tagoltságban, az artikulációban ragadja meg; amikor az elbeszélő felveti, hogy a tettes esetleg egy őrült lehetett, Dupin így válaszol: „az őrülte hangja még legvadabb dühöngésükben sem olyan, amilyen az a lépcsőházba lehallszós, különös hang volt. Az őrülteknél is van nemzetiségük, valamilyen néphez tartoznak, és még ha szavaik összefüggés híján vannak is, beszédük legalább a szótagokra bontás {*syllabification*} koherenciájával rendelkezik” (155–156/216). Az artikuláció küszöbjelenségként való felfogását egy másik mozzanat is alátámasztja. Amikor transzba esik, Dupin hangja megváltozik, sokkal magasabb regiszterbe vált, és emlékeztet az orangután rikácsolására, sőt veszekedő hanghordozására is: „máskor oly gazdag tenor hangja fülsértően magas lett, ami ingerült veszekedésként hangzott volna” – mindehhez azonban az elbeszélő nyomban hozzátold egy megszorítást: „ha nem enyhítette volna a hatást kiejtésének, artikulációjának {*enunciation*} határozottsága és tökéletes tagoltsága {*distinctness*}” (194/133). Úgy tűnik tehát, az artikulált beszéd jelenti azt a lényegi különbséget, amit a többi testi jellegű nyom (az ujjak lenyomata a nyakon, a vörös szőr) csak megerősít.

Az „orangután-trilógia” másik két darabjában is központi szerepet játszik az emberi hang és az (állati) zaj közötti különbség, de egészen más a végkifejlet. A *Dr. Kátrányban* a bebörtönzött ápolók és orvosok artikulálatlan üvöltéssel adnak hírt szorongatott állapotukról, ember voltukról, miközben az ápoltak állathangokat utánözva veszítik el identitásukat. A *Bice-Béka* nyitójelenetében erőszakkal kényszerítik a törpét, hogy bort igyon (ő tartózkodik az alkoholtól, mert szinte a tébolyultságig felizgatja magát tőle [454/504]), majd miután megalázzák barátját, a törpe lány Trippettát, a törpe furcsa reszelő hangot hallat, amellyel különös módon éktelenül feldühíti a királyt, aki mindenáron tudni akarja, hogy honnan jött a hang. Bice-Béka ekkor még az ablak mellett gubbasztó papagájra fogja a dolgot, mondván, a madár „a csőrét köszörülte a kalitka rácsán” (456/505). A hang feltételezett forrása ekként az állatvilág akusztikai utánzógépezete, a megértés nélküli nyelvi mimikri allegorikus megtestesítője.³⁴ Amikor a törpe – kezében az égő fáklával – előbb a király fejére áll, majd onnan kúszik felfelé a vasláncon, újra ugyanez a reszelő hang hallatszik, de immár nem kétséges, hogy honnan jön: „a törpe agyarszerű fogai adták ki a hangot; olyan erővel szorította össze és csikorgatta őket, hogy habzott a szája, miközben tébolyult dühvel meredt a király és hét tarse felfelé tekintő arcába” (460/508). Ha Deleuze és Guattari felfogásából indulunk ki, az emberi kommunikációt megzavaró reszelős hang – akárcsak az orangután nem emberi hangja – nem az artikulált emberi hang pusztá ellentéte, hanem „jelentés nélküli hangzások” sora, a nyelv (illetve a hangadás) nem jelentő, intenzív használatának példája (DELEUZE–GUATTARI 2009, 46), és nem az emberi és állati ellentétéről van szó, hanem tiszta intenzitásról (27), a nyelvet átszelő szökésvonalról, amely „olyan kifejező élő anyagot” szabadít fel, amely „önmagáért beszél és nincs szüksége formára” (43). Akárcsak az ápolók esetében, itt is az embervolt

³⁴ Eredetileg a híres holló is papagájnak indult (WILLIAMS 1988, 156, 10. j.)

végző bizonyítása során törnek fel nem emberi hangok Bice-Béka torkából, illetve ő nem is a belső hangképző szerveit használja a jelenetben. Az ápolók és Bice-Béka állattá válása (Deleuze kifejezésével: állattá leendése) éppenséggel az emberi és állati közötti különbség elmosódását, minden különbség és forma elmosódását, radikális deterritorializációt eredményez, rálelést „a tiszta intenzitások világára” (26) – nem véletlen, hogy a király, a forma és a rend képviselője, éktelen és megmagyarázhatatlan haragra gerjed a hang hallatán. Az elbeszélésben a majomszerű főszereplő és a papagáj szerepeltetése ekként ezen a radikális módon foglalja keretbe az emberfogalom meghatározási kísérletét. Poe úgy szemléli ember és állat kapcsolatát, mint – legalábbis Deleuze és Guattari szerint – Kafka: nem különbségről van szó, hanem a tiszta intenzitások közös világáról.

Az orangután-trilógia két másik darabja mintha itt is megkérdőjeleznék *A Morgue utca* egyik alaptételét, hiszen problematikusként láttatják az artikulált beszédnek mint az embervolt kritériumának szerepét. Poe szövegei ebben is a 18. és a korai 19. századi antropológiai diszkurzus egyik fő dilemmáját fogalmazzák újra. Noha Jean-Jacques Rousseau *A nyelvek eredetéről* írott esszéjének felütésében magabiztosan úgy fogalmaz, hogy „[a] beszéd különbözteti meg az embert az állatoktól” (ROUSSEAU 2007, 5), az artikuláció megléte vagy hiánya nála sem merev kétosztatúságot jelent: úgy képzeli el a nyelv fejlődését, hogy az artikulálatlan, a hangsúlyra épülő, az érzelmekhez szóló hangfolyamból – ami nem nyelv előtti állapot, hanem a nyelv legősibb formája – fokozatosan artikulált, az értelemre hatni kívánó közlésforma lett: „a nyelv pontosabb, világosabb, de egyben vontatottabb, zöngételegebb és hidegebb lesz” (ROUSSEAU 2007, 15, vö. 43.). A tagolatlan, kiáltásszerű hangadás tehát, amennyiben valamely belső tartalmat vagy szükségletet fejez ki, nem a nyelv ellentéte, hanem annak ősi formája. *Értekezés az egyenlőség eredetéről* című írásában ezt írja: „az első emberi nyelv, a legegyszerűsebb, a legerőteljesebb nyelv, az egyetlen, amire az embernek szüksége volt [...] a természet kiáltása” (ROUSSEAU 1978, 103). A kétféle jeladás közötti hierarchia korántsem egyértelmű, hiszen az üvöltés, a természeti kiáltás nemcsak már nyelvnek minősül, de ez minden nyelv alapja, amely a későbbi artikuláció során egyfelől sokat nyer árnyaltság tekintetében, másfelől viszont veszít is kifejező erejéből. Az a tény tehát, hogy az orangután nem képes tagolt beszédre, két szempontból sem jelent feltétlenül abszolút különbséget. La Mettrie-hez hasonlóan például Rousseau is úgy hitte, hogy az orangután meg lehetne tanítani a beszédre (HORIGAN 1988, 75). „Bár a beszéd szervei természettől fogva megvannak az emberben, maga a beszéd nem természetes adottság” (ROUSSEAU 1978, 181). Lord Monboddó szerint „nemcsak magányosan élő vadakról, de – ha szabad így neveznem őket – egész népekről derült ki, hogy nem rendelkeznek a nyelv adományával [...] Ez a helyzet az orangutánnál is” (id. HORIGAN 1988, 76).

Ha figyelembe vesszük a beszéddel kapcsolatos felfogás ellentmondásait, „a vadállat ördögi halandzsázása (*fiendish jabberings of the brute*)” talán másként is értelmezhető. Az orangután képviseli a végpontját az elbeszélésben a hangadásnak mint tiszta intenzitásnak, a nyelv testi, anyagi eredetének, vagyis valami olyasminnek, ami a

szöveg más helyein is megjelenik, például Dupin bravúráriájának etimológiai szegmensében, amikor az Orion szó eredetéről beszél (az angol szövegben az állat neve, az *ourang-outang* is olyan, mint egy jelentés nélküli, ismétlődő nyelvdarab). Az elbeszélés másféleképpen is ráirányítja a figyelmet a nyelv materialitására, arra a tényre, hogy a nyelv ismétlődő hangok (betűk) rendszere, amely változó rendszerességgel, de gépszerű módon eredményez azonos vagy egymáshoz hasonló kombinációkat, még hozzá úgy, hogy ezek a kombinációk csak részben állnak a beszélő ellenőrzése alatt. A legnyilvánvalóbb példa a rejtély megoldásának egyik kulcsa, az ablakfélfába vert szögek különbsége, illetve az ezzel kapcsolatos poliglott homofónia. A Párizsban játszódó történet angolul íródott, s ekként a szög megfelelője a „nail” (amely egyébként körmöt is jelent, és később érdekes módon az orangután karmaira is ezt a szót használja Dupin a pontosabb „talon” helyett). A homofónia részletekbe menő elemzését John Irwin elvégezte (IRWIN 1996, 196–1988), itt csak arra érdemes utalni, hogy a szög francia megfelelője, a „clou” ugyanúgy hangzik, mint az angol „clue”, ami megoldási kulcsot, árulkodó nyomot jelent, s amely az Ariadné fonalára is utaló „clew” (fonál) szó változataként született.

A két szó ugyanúgy hangzik, miközben teljesen mást jelent – s ebben emlékeztetnek a két zárt ablakra, illetve az ablakokat rögzíteni látszó, látszólag teljességgel azonos szögekre.³⁵ A bezárt szoba rejtélyének megoldásához az vezeti el Dupint, hogy a látszólagos azonosság mögött különbséget feltételez: az egyik szög feje – a szöveg allegorikus szerveződésében szintén kulcsfontosságú, a megfejtés jelenetében a fonetikailag igen hasonló „bed” szóval permutálódó „head” – le van törve, de mivel a szög be van ágyazva az ablakfélfába, a hajszálrepedés nem látható. A szög egyébként sem tölti be a szerepét, és az ablak egy „láthatatlan rugó” (*invisible spring*) segítségével magától csukódik be (150–151/210–211). A szögek eredeti jelentése ekként teljességgel értelmetlen: mindössze arra utalnak, hogy az ablakot belülről be lehet zárni: az ablak zárt állapotának feleslegesen megkettőzött, látható jelei.

Ha tehát figyelembe vesszük az elbeszélésnek a nyelv materialitására, a mechanikus ismétlésekre és párhuzamokra történő utalásokat, az orangután makogása és rikácsolása – akár csak a celláikból kiszabadult ápolók üvöltése vagy Bice-Béka fogcsikorgatása – nem a nyelv ellentéte, hanem sokkal inkább annak szubsztrátuma, a nyelv testi eredetének megjelenése. Nyelv, nonszensz és vágy hármasságáról írott könyvében Jean-Jacques Lecercle – némiképp Deleuze és Guattari felfogását megidézve – megkülönbözteti az absztrakt és a materiális nyelvet (LECERCLE 1985, 44–45). Míg az első az ész és a szubjektum uralma alatt áll, artikulált, és elvont tartalmakat közvetít, ekként eleve meghaladva a beszélő személy illetékességét, addig a másik „a vágy, illetve a test szenvedélyei és cselekedetei által szennyezett”

³⁵ Lacani kifejezéssel a szövegvilág *point de capiton*jának, lehorgonyzási pontjának is nevezhetjük a hibás szöveget, különösen, ha a „nail” szó említett többjelentésűségét is figyelembe vesszük (a *point de capiton* fogalmáról vö. ŽIŽEK 1997, 99).

nyelv (7), amely a szubjektum számára nem uralható. Ez a nyelv „a test mélyéről” tör elő, „rekedten, erőszakosan, mássalhangzókkal, kiejthetetlen hangokkal, sikyokkal és rekedtes suttogásokkal telve” (41), szétrobbantva a szilárd, elkülönült szubjektumot.

Az orangutánokkal és más emberszabású majmokkal kapcsolatos fejtegetéseiben Rousseau úgy vélekedett, hogy a nyelv megléte vagy hiánya nem elegendő egy lény ember voltának megállapításához, s amíg nem vizsgáljuk meg, hogy megvan-e benne „a tökéletesedés különbsége”, ami Rousseau-nak ebben az írásában átveszi a nyelv metafizikai és antropológiai vízvonalasztó szerepét, nem dönthető el, hogy vademberről vagy állatról van szó (ROUSSEAU 1978, 179–183). Ha Poe orangutánja pusztán állat, akkor a természet része, vagyis tettének bármiféle allegorikus értelmezése elhibázott, prozopopoeikus kritikai gesztus; ha viszont vadember (vagyis *már* ember), akkor utánzása éppenséggel a tökéletesebbé válás groteszk kísérlete, amely azonban alapvetően mégis az önmeghaladás *emberi* indítékával bír.

Épp ezért fontos, hogy a „tettes” olyan lény, amelynek – legalábbis Poe idejében – rendszertani, ontológiai és metafizikai státusa rendkívül kérdéses, amelyet nem lehet egyszerűen az állatvilágba utalni, de embernek sem tekinthető, s így tettsének és megnyilatkozásainak sikeres dupini megfejtése, értelmezése – az a folyamat tehát, amellyel a szöveg a legfőbb rejtély, az analitikus képesség természetét példázza – is mélységesen kétértelmű marad. Mindvégig él a gyanú, hogy az orangután állat, s ha így van, akkor nincs semmiféle „rejtett mozgatórugó” vagy „indíték” (*bidden spring*), nincs olyan elme, amellyel Dupin szembeszállhatna és azonosulhatna. Ez esetben Dupin – mint Lawrence Frank írja tanulmányában – nyomozása során egy motivációk, tervek nélküli világ ijesztő látomása bontakozik ki, ahol az anyagi-fizikai történések véletlen következményei okozzák a dolgokat (FRANK 1995, 181), s Dupin csak a véletleneket produkáló, pusztán a fizikai törvények által irányított anyagi világ bizonyos véletlenszerű eseményeinek logikáját fejt meg. A nyomozás során Dupin arra buzdítja az elbeszélőt, hogy az verje ki végre a fejéből „az indítóok elhibázott fogalmát” (*the blundering idea of motive* [153/214]). A zárt szoba rejtélyének megfejtésében a szög a rejtett (mozgató)rugó jele, allegorikusan utal valami belső, rejtett tartalomra, indítékra. Ha nincs rejtett rugó (indíték), akkor a szög nem utal semmire, csak önmagára, üres jelölője valaminek, ami nincs ott. Ha pedig nincs feltárható indíték, akkor Dupin, az első detektív nem az emberi világ erkölcsi-érzelmi bonyolultságát azonosulás révén megértő hermeneuta, hanem a fizikai világ jelenségeit magyarázó természettudós. Nyomozásának és tudásának tárgya, az ember, vagy az egyik, vagy a másik rendbe tartozik.

Ha tehát az első detektívtörténet tétje az ember meghatározása és megnyugtató elkülönítése az állatvilágtól, akkor Poe történetének csak az egyik lehetséges olvasata az, hogy a sikeres megfejtés folyamata – az analitikus képesség létezése és alkalmazása – maga végzi el ezt a megkülönböztetést. A különbség létrehozásának képessége, az elbeszélés fő tárgya voltaképpen mindvégig homályban marad, s ekként a különbség nem képes általános, fogalmi síkon megfogalmazható elvé

válni, az ember mint szubsztancia meghatározása nem történik, nem történhet meg. Ember és állat kapcsolatáról írott könyvében Giorgio Agamben az emberszabású majmokra vonatkozó osztályozások és elképzelések történetét feldolgozva épp ezekről a kérdésekről beszél, s közben mintha Poe elbeszélésének allegorikus értelmezését nyújtaná. „Az embernek – írja Agamben – nincs saját identitása azon a képességen kívül, hogy emberként ismeri fel önmagát [...] az ember az az állat, amelynek emberként kell felismernie önmagát ahhoz, hogy ember legyen” (AGAMBEN 2004, 26). Agamben a linnéi *Homo sapiens* elnevezés iróniájának felfejtésével folytatja, Linné egyik levelét idézve: „S az ember mégis felismeri önmagát. Talán ki kellene iktatnom ezeket a szavakat. És mégis arra kérem önt és az egész világot, hogy mutassanak nekem olyan nembeli különbséget az ember és az emberszabású majom között, amely egybevág a természetrajz elveivel. Én egészen biztosan nem találtam ilyet” (id. AGAMBEN 2004, 26). Agamben a 19. századra kiépülő embermeghatározás szerkezetéről írva mintha *A Morgue utcai kettős gyilkosság* egyik középponti jelenetét értelmezné: „A *Homo sapiens* ekként sem világosan meghatározott faj, sem pedig szubsztancia; sokkal inkább olyan eszköz vagy gépezet, amely létrehozza az »emberi« felismerhetőségét. A korízlással összhangban az antropogenikus (vagy nevezhetjük – Furio Jesi kifejezését kölcsönvéve – antropológiaiak is) gépezet optikai természetű [...] Tükrök sorából összeállított optikai gépezet, amelyben az önmagát szemlélő ember saját képmását már mindig az emberszabású majom vonásaiban deformálódva látja meg” (26–27). Az embernek – írja Agamben – e gépezet működése alapján fel kell ismernie önmagát egy nem emberben ahhoz, hogy ember legyen.

Az orangután ekként mégis visszavezet az Oidipusz-mítosz világszerkezetéhez. A középkori ikonográfiában – mint Agamben emlékeztet rá – a majom tükröt tart az ember elé, amelyben a bűnös embernek *simia dei*ként (isten majmaként) kell felismernie önmagát. Poe elbeszélésének tanulsága, hogy a majom által élénk tartott, saját azonosságunkhoz szükséges tükörképről nem tudjuk eldönteni, hogy az voltaképpen micsoda. Az orangután merő eldönthetlenség; önmagában testesíti meg az ember meghatározásának, a természettől való végleges és megnyugtató elkülönítésének lehetetlenségét. Az első detektívtörténetben tehát tettes, a „másik” nem az állati dimenzió, maga a feltörő természet, hanem sokkal inkább maga az antropológiai alapkérdés, a „mi az ember” eldönthetlensége. Az orangután ezért szörnyeteg, hibrid lény, amelynek hibridsége – ellentétben a Szhinxével és a Minótauroszéval – nem elkülönülő testrészek gyanánt válik láthatóvá, hanem egyszerre mindenütt van és nincs sehol. S mint minden valamirevaló hibrid szörnyeteg, megfejtendő rejtélyt testesít meg és kínál, akárcsak a Szhinx és a Minótauros, a rejtély pedig nem más, mint az ember mibenlétének – az analitikus képességnek – a sikeres nyomozás után is rejtve maradó titka.

Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio (2004), *The Open: Man and Animal*, Stanford, Stanford University Press.
- ARISZTOTELÉSZ (1974), *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Magyar Helikon.
- BARRETT, Lindon (2001), *Presence of Mind: Detection and Racialization in “The Murders in the Rue Morgue”*, in J. Gerald KENNEDY–Liliane WEISSBERG (eds.), *Romancing the Shadow. Poe and Race*, Oxford, Oxford University Press, 157–176.
- BENJAMIN, Walter (2001), *A mimetikus képességről*, ford. SZABÓ Csaba, in „A szirének hallgatása”. *Válogatott írások*, Budapest, Osiris, 64–67.
- BÉNYEI Tamás (2011), *Mimikri: egy kritikai metafora nyomában*, in *Traumatikus találkozások. Elméleti és gyarmati variációk az interszubsztitívitás témájára*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 119–159.
- BÉNYEI Tamás (2012), *Getting Even: On the Figurative Logic of “The Purloined Letter”*, in BENCZIK Vera–FRANK Tibor–GEIGER Ildikó (szerk.), *Tanulmányok Bollobás Enikő 60. születésnapjára*, Budapest, ELTE BTK, Angol-Amerikai Intézet, 41–48.
- BLOOM, Clive (1988), *Reading Freud Reading Poe*, Basingstoke, Macmillan.
- BONAPARTE, Marie (1990), *Selections from The Life and Work of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*, in John P. MULLER–William J. RICHARDSON (eds.), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 101–132.
- BROWN, Laura (2010), *Homeless Dogs and Melancholy Apes. Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination*, Ithaca, Cornell University Press.
- BRYANT, John (1996), *Poe’s Ape of Unreason: Humor, Ritual and Culture*, *Nineteenth-Century Literature*, 51.1, 16–52.
- CHASE, Cynthia (1986), *Giving a Face to a Name: De Man’s Figures in Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 82–112 [részlet: Arcot adni a névnek: De Man figurái, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, *Pompei*, 8.2–3 (1997), 108–147].
- CHURCH, Joseph (2006), *To Make Venus Vanish: Misogyny as Motive in Poe’s “Murders in the Rue Morgue”*, *The American Transcendental Quarterly*, 2006.3, 407–418.
- COOK, James W., Jr (1996), *Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P. T. Barnum’s “What is It?” Exhibition*, in Rosemarie GARLAND THOMSON (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 139–157.
- COJEC, Joan (1995), *Read my Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, Mass., MIT.
- DAYAN, Joan (1987), *Fables of Mind. An Inquiry into Poe’s Fiction*, Oxford, Oxford University Press.
- DAYAN, Joan (1994), *Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves*, *American Literature*, 66.2, 239–273.

- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Qadmon.
- DESCARTES, René (1992), *Értekezés a módszerről*, ford. SZEMERE Samu, BOROS Gábor, Budapest, Ikon.
- DIDEROT, Denis (1773/1966), *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG Livia, in *Színészparadoxon – A drámaköltészetéről*, Budapest, Magyar Helikon, 5–98.
- ERKKILA, Betsy (2001), *The Poetics of Whiteness: Poe and the Racial Imaginary*, in J. Gerald KENNEDY–Liliane WEISSBERG (eds.), *Romancing the Shadow. Poe and Race*, Oxford, Oxford University Press, 177–204.
- FOUCAULT, Michel (1973/1998), *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*, ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk.
- FRANK, Lawrence (1995), “The Murders in the Rue Morgue”. Edgar Allan Poe’s Evolutionary Reverie”, *Nineteenth-Century Literature*, 50.2, 168–188.
- HALIBURTON, David (1973), *Edgar Allan Poe. A Phenomenological View*, Princeton, Princeton University Press.
- HARROWITZ, Nancy A. (1997), *Criminality and Poe’s Orangutan: The Question of Race in Detection*, in Janet LUNGSTRUM–Elizabeth SAUER (eds.), *Agonistics. Arenas of Creative Conflict*, Albany, State University of New York Press, 177–195.
- HOFFMAN, Daniel (1985), *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Vintage.
- HORIGAN, Stephen (1988), *Nature and Culture in Western Discourses*, London, Routledge.
- HORKHEIMER, Max–ADORNO, Theodor Wiesengrund (1990), ford. BAYER József et al., *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest, Atlantisz.
- IRWIN, John T. (1996), *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- KAFKA, Franz (1995), *Jelentés az Akadémiának*, ford. TANDORI Dezső, in *Elbeszélések*, Budapest, Ferenczy Kiadó, 285–292.
- KENNEDY, J. Gerald (1987), *Poe, Death, and the Life of Writing*, New Haven, Yale University Press.
- KNIGHT, Stephen (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- LECERCLE, Jean-Jacques (1985), *Philosophy Through the Looking-Glass. Language, Nonsense, Desire*, London, Hutchinson.
- LEER, David van (1992), *Detecting Truth: The World of the Dupin Tales*, in Kenneth SILVERMAN (ed.), *New Essays on Poe’s Major Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 65–91.
- LEMAY, J. A. Leo (1982), The Psychology of “The Murders in the Rue Morgue”, *American Literature*, 52.2, 165–188.
- LEMIRE, Elise (2001), “The Murders in the Rue Morgue”. Amalgamation Discourses and the Race Riots of 1838 in Poe’s Philadelphia, in J. Gerald KENNEDY–Liliane WEISSBERG (eds.), *Romancing the Shadow. Poe and Race*, Oxford, Oxford University Press, 177–204.

- LIPPIT, Akira Mizuta (1994), Afterthoughts on the Animal World, *Modern Language Notes*, 109.5, 786–830.
- LOTMAN, Jurij (1994), *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*, ford. KLAUSZ Ildikó, PÁLFI Agnes, in KOVÁCS Árpád–V. GILBERT Edit (szerk.), *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai (in honorem Jurij Lotman)*, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 83–118.
- MORETTI, Franco (1983), *Clues, in Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, London, Verso, 131–156.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Így szólott Zarathustra*, ford. KURDI Imre, Budapest, Osiris.
- NYGAARD, Loisa (1994), Winning the Game: Inductive Reasoning in Poe’s “Murders in the Rue Morgue”, *Studies in Romanticism*, 33.3, 223–254.
- OVIDIUS NASO, Publius (1986), *Római naptár (Fasti)*, ford. GAÁL László, Budapest, Helikon.
- PERSON, Leland S. (2001), *Poe’s Philosophy of Amalgamation. Reading Racism in the Tales*, in J. Gerald KENNEDY–Liliane WEISSBERG (eds.), *Romancing the Shadow. Poe and Race*, Oxford, Oxford University Press, 205–224.
- PETERSON, Christopher (2010), The Aping Apes of Poe and Wright: Race, Animality, and Mimicry in “The Murders in the Rue Morgue” and Native Son, *New Literary History*, 41.1, 151–171.
- POE, Edgar Allan (1844), *Eureka*, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/eureka.html> Letöltés ideje: 2012. 12. 08.
- POE, Edgar Allan (1981a), *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, ford. PÁSZTOR Árpád, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 128–163. [*The Murders in the Rue Morgue*, in *Selected Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1988, 189–224.]
- POE, Edgar Allan (1981b), *Az elloptott levél*, ford. PÁSZTOR Árpád, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 216–235. [*The Purloined Letter*, in *Selected Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1988, 330–349.]
- POE, Edgar Allan (1981c), *A fekete macska*, ford. PÁSZTOR Árpád, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 330–339. [*The Black Cat*, in *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 223–230.]
- POE, Edgar Allan (1981d), *Az Usber-báz vége*, ford. BABITS Mihály, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 87–107. [*The Fall of the House of Usber*, in *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 231–245.]
- POE, Edgar Allan (1981e), *Bice-Béka*, ford. KUCZKA Péter, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 452–461. [*Hop-Frog*, in *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 502–509.]
- POE, Edgar Allan (1981f), *Dr. Kátrány és Töll professzor módszere*, ford. BABITS Mihály, in Edgar Allan POE *Válogatott művei*, Budapest, Európa, 379–398. [*The System of Dr Tarr and Professor Fether*, in *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 307–321.]

- POE, Edgar Allan (1981g), *William Wilson*, ford. SÓVÁGÓ Katalin, in *Misztikus történetek*, Szeged, Lazi, 1999. [In *The Complete Tales and Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, 626–641.]
- RIDDELL, Joseph N. (1979), The “Crypt” of Edgar Allan Poe, *boundary 2*, 7.3, 117–144.
- RITVO, Harriet (1998), *The Platypus and the Mermaid and Other Figments of the Classifying Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1978), *Értekezés az egyenlőtlenség eredetéről*, ford. KIS János, *Értekezések és filozófiai levelek*, Budapest, Magyar Helikon, 59–200.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007), *Esszé a nyelvek eredetéről*, ford. BAKCSI Botond, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor.
- ROWE, John Carlos (2001), *Edgar Allan Poe’s Imperial Fantasy and the American Frontier*, in J. Gerald KENNEDY–Liliane WEISSBERG (eds.), *Romancing the Shadow. Poe and Race*, Oxford, Oxford University Press, 75–105.
- RZEPKA, Charles J. (2005), *Casebook Entry No. 1: The Ape and the Aristocrat*, in *Detective Fiction*, Cambridge, Polity Press, 72–89.
- SMITH, Andrew (2000), *Gothic Radicalism: Literature, Philosophy and Psychoanalysis in the Nineteenth Century*, Basingstoke, Macmillan.
- STOCKING, George (1991), *Victorian Anthropology*, London, Simon and Schuster.
- THOMAS, Peter (2002), *Poe’s Dupin and the Power of Detection*, in Kevin J. HAYES (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 133–147.
- VRETTOS, Athena (1995), *Somatic Fictions: Imagining Illness in the Victorian Age*, Stanford, Stanford University Press.
- WHITE, Ed (2003), The Ourang-Outang Situation, *College Literature*, 30.3, 88–112.
- WILLIAMS, Michael J. S. (1988), *A World of Words: Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*, Durham, Duke University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (1997), *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso.

Irodalmi és tudományos vállalkozás:
az *Arthur Gordon Pym* és az átverés természetrajza

A richmondi *Southern Literary Messenger* olvasói, akik 1837 januárjában és februárjában egy nantucketi fiatalember kalandos történetével találkoztak a magazin hasábjain, nem lehettek biztosak benne, igaz történetet olvasnak-e, vagy regényt. Az elbeszélő bemutatkozó szavai – „Nevem Arthur Gordon Pym. Apám köztisztviselőként álló polgárember volt, aki hajózási kellékekkel kereskedett Nantucket városában, ahol magam is megláttam a napvilágot” (POE 1837a, 13) – utalhattak regényre vagy akár önéletrajzi történetre is. Az írás névtelenül jelent meg, tehát nem lehetett kizárni, hogy szerzője maga az elbeszélő. Az olvasók emlékezetükbe idézhettek egy ehhez hasonló művet, a *Robinson Crusoe*-t, amelyről mindenki tudta, hogy műfaja regény, és szerzője Daniel Defoe. Ám az is köztudott volt, hogy Crusoe viszontagságait valójában egy skót tengerész, Alexander Selkirk élte át. Vajon Arthur Gordon Pym egy Selkirkhez hasonló valós személy, vagy kitalált? A mérleg nyelve valószínűleg a regény felé billent. „Arthur Gordon Pym” legelső kalandja, egy rosszul végződő kirándulás az *Ariel* nevű vitorlason, akár meg is eshetett volna, ám a történet további fejleményei sokkal inkább voltak „regényesek”, mint valószerűek. A magazin következő, februári számában az olvasók nyomon követhették Pym további kalandjait, amint egy hajó rakterében rejtőzve majdnem megfullad és éhen hal, miközben a legénység soraiban véres lázadás tör ki. Ám azoknak, akik kíváncsiak voltak, hogyan végződött a zendülés a *Grampus* nevű bálnavadász hajón, illetve mi lett Arthur Gordon Pym és barátja, Augustus Bernard sorsa – akár regényhősökről volt szó, akár valós személyekről –, csalódniuk kellett. A *Messenger* márciusi száma már az *Arthur Gordon Pym* következő folytatása nélkül jelent meg. Nem tudhatjuk, hogy az olvasók felfedezték-e a félbemaradt történet és egy szerkesztői bejelentés között, amely két hónappal előbb, a januári számban, Edgar Allan Poe kritikai rovata után húzódott meg. A rövid közlemény szerint „Mr. Poe érdeklődése másféle fordult”, ezért jókívánságokkal búcsúzik „a Magazintól, kevés ellenségétől, valamint számos barátjától” (POE 1837b, 72).¹ Poe 1837 februárjában New

¹ Az *Arthur Gordon Pym*ből vett idézetek kivételével az angol nyelvű szövegrészeket a saját fordításaim. – V. G.

Yörkba költözött, ahol változatosabb irodalmi közéletet, élénkebb magazinpiacot, szélesebb és értőbb olvasóközönséget, könnyebb megélhetést remélt. Thomas White-tal, a *Messenger* tulajdonosával nem volt felhőtlen a viszonya, és elválásukkor nehezteltek egymásra (QUINN 1941, 262), ezért nem érezte kötelességének, hogy folytassa első és egyetlen regénye, az *Arthur Gordon Pym* közlését.

Azok az olvasók, akik Pym úrfit megőrizték jó emlékezetükben, csupán 1838 júliusában találkozhattak vele újra, amikor története megjelent a New York-i Harper and Brothers kiadásában. Mint annak idején a *Messenger*-ben, a szerző neve itt sem szerepelt. A kötet elején egy „Megjegyzés” állt, amelyben „A. G. Pym” valós személynek vallotta magát, és azt állította, hogy mindazok a kalandok, amelyeket itt közzétett, valóban megestek. Mindeddig tapasztalatlansága miatti aggályai tartották vissza attól, hogy saját nevében álljon elő történetével. Úgy vélte, az elbeszélte események túlságosan elképesztőek ahhoz, hogy az olvasók hitelt adjanak nekik. Írói képességeit sem tartotta megfelelőnek (POE 1994, 7–8). Ezért egy évvel korábban – bizonyos „virginiai urak” kérésére – megbízta „Mr. Poe-t”, hogy szerkesztőként működjék közre a történet „szépirodalmi műként” való közreadásában a *Southern Literary Messenger*-ben. Azonban, teszi hozzá „A. G. Pym”, Mr. Poe leleményes fogása, hogy az elbeszélésre „a regényesség köntösét borítsa”, nem vált be: „A nagyközönség semmi hajlandóságot nem mutatott, hogy az írói fantázia szüleményeként olvassa a *Messenger* hasábjain megjelent részletet” (POE 1994, 8–9). Tehát „A. G. Pym” logikája szerint az elmesélt történet hitelességének bizonyítéka éppen az, hogy hihetetlen.

Az *Arthur Gordon Pym* keletkezésének tágabb történeti, kulturális és piaci kontextusának felidézése megmagyarázhatja a könyv műfajával és szerzőségével kapcsolatos kódosításokat. Poe regénye jól beillett mind a korabeli kalandregények közé, mind az 1830-as évek utazási és természetrajzi irodalmába. Mindkét műfaj egyforma súllyal volt jelen az irodalmi piacon, és hasonló módon vettek részt az Egyesült Államok birodalomépítési törekvéseinek ideológiai megalapozásában. Az eredetileg regénynek készülő *Pym* utólagos átalakítása úti beszámolóvá – a Harper kiadó piaci stratégiájának részeként – Poe professzionális íróvá válásának egyik fontos állomása. Miután ugyanis 1835 augusztusában tanúja volt egy sikeres New York-i sajtóátverésnek, amely megalapozta egy filléres napilap, a *Sun* tartós népszerűségét, nem volt ellenére, hogy maga is hasonló megtévesztéssel próbálkozzék. Bár kísérlete, hogy regényét igaz történetként tálalja, nem sikerült, Poe mégsem mondott le az olvasók manipulálásáról. 1840-ben a *Burton's Gentleman's Magazine*-ben folytatásokban megjelenő története, a *Julius Rodman naplója* olyannyira valószínű volt, hogy az Egyesült Államok Kongresszusának egyik képviselője felszólalásában hiteles dokumentumként hivatkozott rá. Tanulmányomban azt vizsgálom, milyen szerepet játszottak a felfedezőutak dokumentumai a 19. századi amerikai birodalmi terjeszkedés előmozdításában, illetve milyen hatással voltak ugyanezek a dokumentumok a regény egyik sajátos műfaji változatának meghonosodására. A 19. század elején ugyanis az észak-amerikai kontinens még ismeretlen vidékeinek a folyamatos felderítése az Egyesült Államok nemzeti ügyévé lépett elő.

Az 1830-as években a politikai döntéshozók érdeklődése a csendes-óceáni övezet felé fordult, és a regionális hatalommá előlépett fiatal államalakulat globális gazdasági befolyási övezet kiépítésébe kezdett. A tágan értelmezett irodalom – amely magában foglalta a természetrajz tudományos irodalmát is – előkészítette, kísérte és előmozdította a birodalmi terjeszkedés folyamatát. A valóságnak tartott tapasztalati tények, a természettudományos felfedezések és a fikció közti határ azonban átjárható és sokszor tetszőleges volt, és előfordult, hogy az olvasók saját belátásuk szerint húzták meg köztük a választóvonalat. A „tény” és „igazság” ingatag ismeretelméleti helyzetét használta ki néhány szerző, köztük Poe, amikor a siker reményében az átverés eszközéhez folyamodott. Azonban amikor a Harper kiadó égisze alatt megjelent *Arthur Gordon Pym nantucketi tengerész elbeszélése* kilépett a fikció világából, hogy narratívaként hitelt és tudományos tekintélyt követeljen a maga számára, aláásta annak a természettudományos beszédmódnak a hitelét, amely a globális birodalmi érdekszféra megteremtését alapozta volna meg.

Hibetelen, de nem igaz

A 19. század első felének amerikai könyvpiacán elmosódott a „narratívák”, azaz a megtörtént eseményekről, főként utazásokról szóló beszámolók és a fiktív művek közti határ. Az Egyesült Államok területi terjeszkedése a kontinensen, majd kereskedelmi érdekszférájának a létrehozása a Csendes-óceánon felkeltette az érdeklődést az úti beszámolók iránt, és a kiadók igyekeztek eleget tenni az olvasói igényeknek. A Harper fivérek által kiadott kötet címe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket (Arthur Gordon Pym nantucketi tengerész elbeszélése)* azt hirdette, hogy a könyv „narratíva”. Fedőlapján hosszú alcím ígéri, hogy zendülésről, mészárlásról, hajótörésről, csodálatos megmenekülésről, a „Déli-Jeges-tenger vizein” való hajózásról, „benszülettek” csapdájáról, valamint „még délebbi” vizeken való „meghökkenítő” felfedezésekről lesz szó (POE 1994, 5). Csakhogy a történet véget ér, mielőtt Pym valamennyi tapasztalatát megosztaná az olvasóközönséggel. Az *Arthur Gordon Pym* utolsó fejezetében az elbeszélés hirtelen átvált naplójegyzetekbe, amelyek izgatott hangon tudósítanak arról, hogyan sodródik a Déli-sark felé egy kenuban Pym, sorstársa és segítője, Peters, valamint foglyuk, Nu-Nu, egy déltengeri fekete szigetlakó. Egy látomásszerű jelenet közepén, éppen amikor a kenu koromsötétben suhan „egy gomolygó zuhatag ölelésébe” és a láthatáron egy hatalmas emberi alak bukkan fel, a történet hirtelen megszakad (280–284). A könyvet egy újabb „Megjegyzés” zárja, amelyben egy „szerkesztő” – aki értésünkre adja, hogy ő nem „Mr. Poe” (287) – beszámol „Mr. Pym váratlan és tragikus” haláláról, valamint közli, hogy a kézirat, amely a történet még hátralevő részét tartalmazta, „immár örökre elveszett” (285). A „szerkesztő” sajnálatosnak találja, hogy értékes információ semmisült meg a Déli-sark térségéről, éppen most, amikor az Egyesült Államok kormánya expedíciót küld arra a vidékre. Ezt követően szakértői hozzáértéssel fűz magyarázatot Mr. Pym történetének néhány, általa fontosnak ítélt részletéhez:

azokat a hieroglifaszzerű írásjeleket értelmezi, amelyekre Pym bukkant legutolsó kalandja helyszínén, a déltengeri Tsalal szigetén, egy föld alatti hasadékban.

A távoli, még felderítetlen vidéken, egy barlang járataiban felfedezett írásjelek szakértői magyarázata kellő komolyságot kölcsönöz Pym elbeszélésének, és alátámasztani látszik a történet hitelességét. Továbbá mi lehet életszerűbb annál, hogy a kalandos események átélője elhalálozik, mielőtt elmondhatná, mi történt vele? És mi bizonyíthatná jobban, hogy a kötet megtörtént eseményeket tartalmaz, mint a történet összekapcsolása bizonyos valós eseményekkel? A „szerkesztő” ugyanis, amikor a Déli-sark felderítését emlegeti, arra a Charles Wilkes kapitány által vezetett felderítő expedícióra utal, amelynek ügye 1829 óta napirenden volt az Egyesült Államok Kongresszusában, és amelynek hajói rövidebb idővel az *Arthur Gordon Pym* megjelenése után, 1838 augusztusában indultak útra a virginiai Norfolk kikötőjéből (PONKO 1997, 334). Azonban a két hitelesítő „Megjegyzés”, amely a kalandos történetet keretezi, inkább felbosszantotta, semmint meggyőzte az olvasókat. A korabeli bírálók egyöntetűen csalást kiáltottak. Rámutattak a történet részleteinek valószínűtlenségére, és megállapították, hogy a könyv „kiváló trükk” (WALKER 1986, 91, 94, 96). Két New York-i bíráló a tengerjáró Szindbádhoz, Lemuel Gulliverhez és Münchhausen báróhoz hasonlította Arthur Gordon Pymet (93–94, 100). A philadelphiai *Alexander's Weekly Messenger* cikkírója úgy vélte, hogy a könyv „Defoe nyomán” íródott, és „a virginiai Mr. Poe tollából” származik. Az ugyancsak philadelphiai *Gentleman's Magazine* tulajdonosa és szerkesztője, William Burton pedig sajnálkozását fejezte ki, hogy „Mr. Poe neve egy ilyen mértékű ostobasággal és arcátlansággal” került kapcsolatba (95, 96). A londoni recenziók barátságos elnézéssel nyilatkoztak a könyvről. Észrevették, hogy a történetet Defoe, Coleridge és Marryat kapitány művei ihlették, ám ugyanakkor nevetségesen túlzónak találták (101–103). Egy a *New Monthly Magazine*-ben megjelent cikk szerzője pedig megjegyezte, hogy a *Robinson Crusoe* „több tengerészt teremtett, mint a Parlament összes törvénye a Wittenagamot óta” (105). Amennyiben Poe, a Harper kiadóval egyetértésben, azt a látszatot kívánta kelteni, hogy az *Arthur Gordon Pym* valós személy által elbeszél, megtörtént kalandokat tartalmaz, a kísérlet kudarcot vallott.

Az *Arthur Gordon Pym* a korabeli bírálók szerint egyszerűen csak gyenge regény vagy rosszul sikerült átverés volt. Ám több értelmező, aki a korabeli irodalmi piac és a kialakulóban levő amerikai tömegkultúra összefüggésében gondolkodik, a kalandregény és az utazási irodalom paródiájának tekinti Poe regényét (COX 1968, 74; KENNEDY 1973, 195). David S. Reynolds több művet is megnevez, amelyek vélhetően Poe célpontjai közé tartoztak. Ilyen volt például a bizonytalan személyazonosságú „Maria Monk” 1836-ban kiadott katolicizmussal szembe fordított és szenzációhajhász könyve, valamint több korabeli kalandos történelmi regény, például a két népszerű déli író, William Gilmore Simms és Robert Montgomery Bird művei (REYNOLDS 1988, 242). Burton R. Pollin szerint Poe paródiájának lehetséges célpontja Benjamin Morrell *A Narrative of Four Voyages* (Narratíva négy utazásról) című, 1832-ben megjelent utazási narratívája (POLLIN 1994, 9). Lisa Gitelman ehhez még hozzáteszi Edmund Fanning *Voyages Round the World* (Utazások a világ

körül) című könyvét. Mindkettőt a Harper kiadó dobta piacra 1832-ben, illetve 1833-ban.² Gitelman úgy véli, a *Pym*nek éppen a korabeli és modern bírálók által kifogásolt elemei bizonyítják legékebben, hogy a regény paródia. A valószerűten és szenzációhajhász epizódok, a komoly hangvételű, de semmitmondó és sablonos természetrajzi leírások, illetve a sokat ígérő alcím és a történet lezáratlansága közt fennálló ellentmondás elsősorban Morrell és Fanning narratívái felé mutatnak, de ugyanezek a jellemzők megvoltak a 19. század első két évtizedének brit és amerikai utazási és felfedezési irodalmában. Poe parodizáló szándéka, állítja Gitelman, ezekre a sajátosságokra irányult (GITELMAN 1992, 352–353).

A feltevést, hogy a *Pym* eredetileg paródiának készült, Poe korai novellái is alátámasztják. Az 1830-as évek derekán írott, magazinokban megjelent történeteinek mindegyike tartalmaz parodisztikus elemeket. Pályája elején Poe előszeretettel utánozta és egyben parodizálta az edinburgh-i *Blackwood's Magazine*-ben megjelenő népszerű és szenzációvadász történeteket (lásd ALLEN 1969, 20–39). Ezek a rövid írások első látásra nagyon is különböznek egymástól mind témáikban, mind hangvételükben. Van köztük gótikus rémtörténet (*Metzengerstein*), misztikus monológ (*A csönd*), tragikus románc (*A találka*), burleszk (*Az elveszett lélegzet*), politikai szatíra (*Pestis király*) és kalandos, misztikus történet (*Palackban talált kézirat*). Közös elemük talán csak az érzelmes vagy komikus túlzás. Kiadástörténetük azonban megerősíti, hogy a legtöbb korai novella stílusgyakorlat és paródia, bár nem ez a legszembetűnőbb sajátosságuk. A népszerű irodalomra válaszoló szándék a korabeli átlagolvasók előtt bizonyára rejtve maradt, és a pályatársak számára nem mindig volt egyértelmű.³ Poe pályáját azonban végigkíséri a populáris stílussal való párbeszéd.

² A narratíváknak már a szenzációkeltő címei is elég alapot szolgáltattak a paródiához: „Utazások a Föld körül; a szerző parancsnoksága alatt és részvételével megtett délteni utazásokról, a Csendes-óceán északi és déli vidékeiről, Kínáról és egyéb vidékekről szóló válogatott ismeretekkel. Továbbá, információk a legújabb jelentős felfedezésekkel kapcsolatban, az 1792-es és 1832-es esztendőik között, amelyhez csatlakozik egy beszámoló az Első Amerikai Felderítő Expedícióról, amely az Egyesült Államok Kormányának védnöksége alatt utazott, a Seraph és Annawan brigeiken, a déli féltékére. Írta Edmund Fanning”; „Narratíva négy utazásról a Déltengerekre, a Csendes-óceán északi és déli vidékeire, a Kínai-tengerre, az Etiópiai- és Déli-Atlanti-óceánra, az Indiai- és az Antarktiszi-óceánra. 1822 és 1831-es évek között. Továbbá a partvonalak és szigetek áttekintése hajózási útmutatókkal, és beszámoló néhány új és értékes felfedezésről, beleértve a Mészárlás-szigeteket, ahol a szerző legénységének tizenhárom tagját mészárolták le és ették meg a kannibálok. Amelyhez előljáróban hozzátartozik egy eset elbeszélése a szerző ifjú éveiből. Írta ifj. Benjamin Morrell kapitány.”

³ Pályatársa, John Pendleton Kennedy például egyik levelében óvta Poe-t a „különcködő” írói pózoktól, és attól tartott, írásait félreértik. „Néhány *bizarr játékodat* – írja – tévesen szatírának nézték, [pedig] te nem annak szántad.” Válaszában Poe elismerte a vegyes szándékot: „Legtöbbjüket félig ugratásnak *szántam*, félig szatírának – bár valószínű, hogy ezt magam sem ismertem fel teljes mértékben” (POE 1838, kiemelések az eredeti szövegben).

Poe, aki elsősorban a költészetet tartotta hivatásának, anyagi megfontolásból kezdett el rövid prózai műveket közölni a nagyvárosok, Baltimore, Richmond, Philadelphia, majd New York irodalmi magazinjaiban. Pályája elején ezeket „rövid cikkeknek”, illetve „magazincikkeknek” hívta, és meggyőződése volt, hogy megírásuk legalább annyi írói rátermettséget igényel, mint egy divatos regényé (POE 1984, 205). Korai novelláival kapcsolatban nagyszabású tervet dédelgetett. Egy keretes elbeszéléskötet részeként képzelte el őket, amelynek „A Fólió klub” címet adta volna. A kerettörténet szerint a novellák egy tizenegy tagból álló klub tagjainak irodalmi próbálkozásai, amelyeket egy-egy lakomával egybekötött összejövetelel a résztvevők meghallgatnak, majd ezekhez, némi ivászat után ellankadt kritikai érzékkel, bíráló megjegyzéseket fűznek. A gyűjtemény tehát nem csupán a korabeli híres – vagy csupán abban a pillanatban népszerű – szerzők modorának és kedvelt témáinak a paródiáit tartalmazta volna, hanem az irodalomkritikáét is (HAMMOND 1972, 25–26). Poe-nak, a magazinokban közlő és szerkesztőként dolgozó hivatásos írónak, mindkettő ismerős terület volt. A kötet tervezetét azonban két kiadó, a philadelphiai Carey, Lea & Blanchard és a New York-i Harper and Brothers is elutasította (QUINN 1941, 226, 250). A kéziratot James Kirke Paulding, a New York-i író és újságíró, az úgynevezett „Knickerbocker csoport” tagja ajánlotta a Harper kiadó figyelmébe, és ő volt az, aki beszámolt az elutasítás okáról.⁴ Eszerint Poe-nak „le kellene ereszkednie az átlagos olvasóhoz [...] és remek humorát saját nemzetünk hibáira és gyarlóságaira kellene irányítania”. Ugyanis, tette hozzá Paulding, „ahhoz, hogy a satírárt értékeljék, olyasvalami ellen kell irányítani, ami az olvasók számára ismerős” (PAULDING 1836b, 8). Mivel pedig pályatársként helyesen ítélte meg Poe habitusát és írói tehetségének jellegét, egy közvetlenül neki írott levélben azt tanácsolta, próbálkozzék „többkötetes [fikatív] történettel”, azaz regénnyel (PAULDING 1836a, 9).⁵ Három hónappal később a Harper fivérek, Poe érdeklődésére, levélben indokolták nemleges döntésüket. Eszerint a magazinokban megjelent novellák másodközlése nem kifizető. Az olvasók a hosszabb lélegzetű, összefüggő történeteket kedvelik. „A Fólió klub” paródiái pedig túlságosan „tudós” és „misztikus” művek, kevesen értenék meg őket. A levél befejező mondata találóan foglalta össze az irodalmi piac törvényeit és a sikeres írói karrierépítés titkát: „Úgy véljük, saját érdekében szükséges, hogy lemondjon [a kötet] közléséről. Életbevágóan fontos, hogy egy szerző első műve népszerű legyen. Az irodalmi hírnév tekintetében semmi sem nehezebb, mint a

⁴ Paulding a *Southern Literary Messenger* tulajdonosának, Thomas W. White-nak írt a Harper fivérek döntéséről. Poe-hoz ez ügyben írott levele, amennyiben volt ilyen, nem maradt fenn.

⁵ „A Tale in a couple of volumes”. A 19. század elejének szóhasználatban a „tale” kitalált történetet jelentett, és a regény, illetve a viszonylag új novella műfajára egyaránt használták. Paulding összemosta ugyan a paródia és a satíra fogalmát, ám jól látta, hogy Poe-t egyaránt érdeklik a társadalmi szokások és a nemzeti habitus, illetve az írói modor és stílus kérdései, bár azt nem vette észre, hogy az utóbbi valamivel jobban.

kezdeti kudarc árthatmas hatását ellensúlyozni” (HARPER AND BROTHERS 1836). Poe, akinek a megélhetése attól a szerény jövedelemtől függött, amit íróként és szerkesztőként keresett, nem hagyhatta figyelmen kívül James Paulding és a Harper fivérek véleményét.

Egy vállalkozás tanulópénze

Poe bizonyára azonnal megfogadta jóakarói tanácsát, és hozzákezdett az *Arthur Gordon Pym*hez. Magazinokban közlő íróként és egy új, de reményteljes richmondi irodalmi magazin szerkesztőjeként tisztában volt a közönség érdeklődésének irányával, az irodalmi színtér eseményeivel, és az irodalmi piac szabályaival. Az előző év végén meggyőződhetett róla, hogy az utazás és a kaland témái mindig számot tarthatnak az olvasók figyelmére. A Harper fivérek, akiknek kiadói politikája jól igazodott az olvasóközönség elvárásaihoz, reprezentatív kiadásban jelentették meg a *Robinson Crusoe*-t. A tetszetős, metszetekkel díszített, keményfedelű kötet-ről Poe 1836 januárjában közölt ismertetőt a *Messenger*ben. Defoe regényének új kiadása, írja, gyermekkori emlékeket idéz fel minden olvasóban, hiszen Robinson viszontagságai sok fiatal fiúban ébresztették fel „a merész kalandok szellemét”.⁶ Lelkesedését láthatóan csupán az árnyékolta be, hogy egy évszázaddal a *Robinson Crusoe* megjelenése óta a világ szűkebb lett. A sikeres felfedező a világóceán minden eldugott zugába eljutottak, és „egyetlen négyzethüvelyknyi terület sem maradt valamely jövőbeli Selkirk számára” (POE 1984, 201). Poe sajnálkozása azonban inkább csak retorikai fogás volt. Magazinszerkesztőként, azaz hivatásos olvasóként nem került el a figyelmét a csendes-óceáni expedíciók iránt tanúsított érdeklődés mind a nagyközönség, mind a politikai döntéshozók részéről.

Néhány hónappal a Defoe-kötetről írott recenzió megjelenése után Poe újabb cikkben foglalkozott a tengeri utazás témájával, amikor az Egyesült Államok Kongresszusának jelentését ismertette egy csendes-óceáni expedíció előkészületeivel kapcsolatos tanácskozásról és vitáról. A jelentés „világos, férfias és határozott” hangvétele, mutat rá, méltó az ügy sürgősségéhez és a javasolt teendők léptékéhez (POE 1984, 1228–1229). A *Messenger* 1836. augusztusi számában megjelent írás idézi a Kongresszusban felszólaló Jeremiah N. Reynoldst, aki 1829 és 1831 között részt vett a magánszemélyek anyagi támogatásából fedezett, úgynevezett Palmer–Pendleton-féle déli-sarki expedíción (SHAPLEY 1985, 27). Reynolds első-sorban a connecticuti bálnavadászok képviselőjében szólalt fel, akiknek érdekében

⁶ A 19. századi olvasók, köztük Poe, már aligha tartották fontosnak Defoe regényének ideológiai és erkölcsi vonatkozásait, az önvizsgálat protestáns gyakorlatának a bátorítását és a Gondviselés sorsalakító szerepébe vetett bizalmat. Robinson Crusoe történetéből csupán a tengeri utazások és a lakatlan szigeten történt kalandok maradtak emlékeztetésekként.

állt új, halászatra alkalmas területek feltérképezése.⁷ Ám emellett kitért a felfedezőút nemzetgazdasági jelentőségére. Az amerikai kereskedelmi flotta, állította Reynolds, híján van azoknak a földrajzi és hajózási ismereteknek, amelyeket egy a Csendes-óceán déli vidékeire küldött tudományos expedíció szolgáltatni tudna. „Országunk kereskedelme – tette hozzá – a világ eldugott vidékeire is kiterjed, [olyan déli szigetcsoportokra,] amelyek bővelkednek a kereskedelem számára értékes javakban, ám amelyekről semmi pontosat nem tudunk; egyetlen kikötésre alkalmas öbölről sem készült térkép, és azokról a szigetekről, amelyek lakottak, ismereteink még ennél is hiányosabbak” (idézi POE 1984, 1229). A kongresszusi dokumentum alapos ismertetése arról árulkodik, hogy Poe nagyobb figyelemmel fordult a tudományos és gazdasági kérdések felé, mint amennyit egy richmondi lapszerkesztő mindennapos munkája megkívánt. Mind a Defoe-recenzió, mind a kongresszusi jelentés részletes összefoglalója arra utal, hogy tisztán látta: a kaland mellett a legnagyobb közérdeklődésre számot tartó témák a tudományos célú felfedezőutak és az üzlet. Az *Arthur Gordon Pym*en dolgozó író olyan egzotikus kalandokból és praktikus ismeretekből készült ízelítőt nyújtani az olvasóknak, amelyeket akár egy déltengeri expedíció résztvevői is átélhettek és feltárhattak.

Amikor tehát az *Arthur Gordon Pym* első két folytatása megjelent a *Southern Literary Messenger*ben, Poe minden bizonnyal egy *Robinson Crusoe*-típusú regényként tekintett készülő művére. A parodisztikus elemek, amelyek a korai novellákhoz hasonlóan a *Pym* szövegében is megbújtak, az átlagolvasó számára aligha befolyásolták volna a fordulatos regény összehatását. Poe elsősorban a kiadói igényeknek engedelmességgel fordult a hosszú elbeszélő műfaj felé, és arra a piaci sikerre, népszerűsége törekedett, amelynek lehetőségét a Harper fivérek az előbb említett, 1836 júniusában kelt levelükben megvillantották. Ezért feltételezhetjük, hogy amikor egy évvel később, 1837 júniusában eladta a könyv szerzői jogát a kiadónak, a kötet címlapján a saját nevét kívánta látni. A szerződésben a könyv címeként *The Narrative of Arthur Gordon P.Y.M. of Nantucket* (Arthur Gordon P.Y.M. nantucketi tengerész elbeszélése) szerepelt (DWIGHT–JACKSON 1987, 245). A „narratíva” megjelenése a címben arra utalhat, hogy a Harper fivérek szerették volna kihasználni az olvasóközönség úti beszámolók iránti érdeklődését, és piaci lehetőséget láttak a műfaji megjelölés kétértelműségében. Az 1837-es évben azonban a piac jóval keményebb feltételeket kényszerített a vállalkozókra, mint az Egyesült Államok fennállása óta bármikor. Az előző évben Andrew Jackson elnök azzal próbált gátat szabni az állami tulajdonban levő földek adásvételével kapcsolatos spekulációnak, hogy elrendelte a tranzakciók kizárólag készpénzben való lebonyolítását. A készpénzhiány miatt 1837 májusában a bankok felfüggesztették bankjegyeik beváltá-

⁷ A Kongresszus által nyilvánosságra hozott dokumentum teljes címe: „Jelentés a Tengerészeti Ügyek Bizottságának részéről, amelyhez olyan Connecticut állambeli állampolgárok fordultak beadványaikkal, akik érdekeltek a bálnavadászatban, és kérelmezik, hogy [a kormány] expedíciót indítson a Csendes-óceán és a Déltengerek vidékeire. 1836. március 21.”

sát, és a gazdaság átmenetileg megbénult (ATACK–PASSELL 1994, 96). A válság miatt a Harper fivérek egy éven át késleltették, egyéb tervezett kiadványaik mellett, a *Pym* kinyomtatását (DWIGHT–JACKSON 1987, 248). Amikor pedig a könyv 1838 júliusában megjelent, borítóján a hosszú, szenzációkeltő alcím szerepelt, ám Poe neve nem, a könyv elején és végén pedig a két „Megjegyzés” azt bizonygatta, hogy a szerző maga „A. G. Pym”. A könyv kézírata elveszett, ezért nem tudhatjuk, hogy Poe mikor, miért és mennyit változtatott eredeti elképzelésén és a mű szövegén. Nem kizárt tehát, hogy a Harper fivérek kérésére illesztette a hitelesítő „Megjegyzéseket” a könyv elejére és végére. Emellett elképzelhető, hogy a válság miatt a Harper kiadó minden eszközzel igyekezett biztosítani az *Arthur Gordon Pym nantucketi tengerész elbeszélése* sikerét, akár azon az áron is, hogy átveri az olvasókat. Poe pedig több okból, melyek közt a pénzhány, a türelmetlenség vagy a sietve és kevés műgonddal írott könyvvel kapcsolatos elégedetlenség egyforma valószínűséggel szerepelhetett, nem kifogásolta a döntést, és megírta a megtévesztő bevezető, illetve befejező részt.

A képzeletbeli és a tényszerű közti átjárhatóság sem a korabeli művelt olvasók, sem Poe számára nem volt új, vagy akár szokatlan jelenség. Egyfelől a 19. század első két évtizedének kiadói gyakorlata, amely az előző század angol hagyományain nyugodott, és amelyet Poe gyermekkori olvasmányai során ismert meg, nem tett éles különbséget elképzelt és megtörtént eseményeket elbeszélő prózai művek közt. Még az 1820-as években is, mind Nagy-Britanniában, mind az Egyesült Államokban, mindennapos gyakorlat volt regényeket önéletrajzként vagy narratívaként eladni (ALLEN 1969, 81). Másfelől a 18. századi angol regény narrációja gyakran alapult naplók, levelek szimulációján. A *Robinson Crusoe*, amely mintaként szolgált az *Arthur Gordon Pym*hez, a címszereplő naplójának a részleteit is tartalmazza, Samuel Richardson regényeinek cselekménye pedig teljes egészében levelek tartalmából áll össze. Ezekhez a nagy múltú irodalmi és irodalmi piaci konvenciókhoz társul még a művet „dokumentumokból” összeállító „szerkesztő” fiktív figurája, amely szintén 18. századi jelenség, és amelynek alkalmazása, írja Everett Zimmerman, magának az írás folyamatának kölcsönzi a regényben ábrázolt „esemény” státuszát. Ezáltal a narráció tárgya egy másik narráció, nem pedig valamely megalapozó esemény (ZIMMERMANN 1996, 53). Korai írásaiban Poe már alkalmazta a beágyazott elbeszélés gyakorlatát: a *Palackban talált kézirat* és a *Hans Pfaall* formája például napló. Azzal, hogy ezekben a novellákban egy „szerkesztő” néhány „dokumentumot”, naplójegyzetet tár az olvasó elé, arra hívja fel a figyelmet, hogy az elbeszélés alapja nem a tapasztalati valóság – egy hajózás a Bolygó Hollandin és egy utazás a Holdba erre amúgy sem adott alapot –, hanem egy másik történet. Mindazonáltal Poe ügyelt arra, hogy a naplójegyzetek tárgya elég érdekfeszítő legyen a korabeli magazinolvasók számára: egy déli-sarki kaland és egy különleges léggömb építése.

Mind a *Palackban talált kézirat*, mind a *Hans Pfaall* sorsa értékes tanulsággal szolgált Poe számára, hiszen megvillantották előtte az utazás és felfedezés témájában rejlő piaci lehetőségeket. A *Palackban talált kézirat* elnyerte a baltimore-i

Saturday Visiter 50 dolláros különdíját, és dicsérő kritikákat kapott. Az egyik bíráló, Beverley Tucker regényíró, sajnálkozva jegyezte meg, milyen kár, hogy a szerző „nem mentette meg [a hajót] a végveszélyből, és nem küldött nekünk egy másik palackot, amelyben [egy második kézirat] részletesen elmesélte volna megmenekülésének történetét” (idézi WHALEN 1999, 160). Az idősebb pályatárs jóindulatúan élcelődő írásából Poe leszűrhetette, hogy a lezáratlan történetek a folytatás megírásának lehetőségét hordozzák, főként, ha utazásról és sokat ígérő felfedezésekről szólnak. A *Hans Pfaall* sikere más természetű volt: a rotterdami mesterember története, aki egy „azóttal” megtöltött ballonnal a Holdon járt, nagyszabású sajtóátverésének volt az ihletője. Két hónappal Poe novellájának megjelenése után, 1835 augusztusában a New York-i filléres napilap, a *Sun* hasábjain több híradás jelent meg egy nagy teljesítményű teleszkópról, amellyel az angol csillagász, Sir John Herschel alaposan megvizsgálhatta a hold felszínét (TUCHER 1994, 51–52). A cikkek egyikét egy holdbéli tájképet ábrázoló könyvomat egészítette ki, amelyen denevérszárnyú lények röpködtek festői környezetben. Poe biztos volt benne, hogy Richard Adams Locke, a Holdkacsa néven elhíresült cikksorozat szerzője, a *Hans Pfaall* ötletét használta fel a nagyszabású megtévesztéshez, amely megalapozta a filléres napilap tartós népszerűségét (POE 1835a). Ám emellett, hogy bosszankodott a novella ötletének eltulajdonítása miatt, Poe felismerte, hogy az átverések, ha jól előkészítik őket, piaci sikert hozhatnak. Hányatott sorsú regénye kiadásánál igyekezett érvényesíteni a *Palackban talált kézirat* és a *Hans Pfaall* tanulságait. Az Arthur Gordon Pym nevében írott bevezetővel, illetve a „szerkesztő” utólagos megjegyzésével hitelessé próbálta tenni a történetet, amelynek befejezetlensége a folytatás megírására adhatott volna alkalmat. A sietve eszközölt változtatások azonban nem bizonyultak elegendőnek és kellőképpen meggyőzőnek ahhoz, hogy a könyvet igaz történetként olvassák, és az *Arthur Gordon Pym* átverésként megbukott.

Irodalmi vállalkozás a birodalomért

A Harper kiadó okkal feltételezte, hogy ha Poe regényét narratívaként dobja a piacra, nagyobb nyereségre tesz szert. Az utazásokról beszámoló narratívák népszerűsége megnőtt az 1830-as években, amikor az észak-amerikai kontinens és a világóceán még ismeretlen vidékeinek felderítése nemzeti üggyé lépett elő. A sajtó a tudományos és földrajzi felfedezésekre irányította a nagyközönség figyelmét. Amint a Holdkacsa esetéből is látható, a tájékoztatásra fordított befektetések megtérültek, minél szenzációsabbak voltak a hírek, annál jobban. A könyvpiacra egymás mellett voltak jelen a regények és a narratívák. Az amerikai birodalomépítésnek ebben a szakaszában a tágra értelmezett irodalom, mind a természettudományos, mind pedig a szép-irodalom, részt vett a kontinensen való terjeszkedés előkészítésében és előmozdításában, illetve a csendes-óceáni érdekszféra létrehozásában. A tényirodalom és a fikció közti választvonal azonban nem rajzolódott ki élesen. A 18. század során a regény,

állítja Paul Hunter, egyéb narratív formák kortárs változatainak, azaz a történetírás, életrajz, önéletrajz és utazási irodalom mintáinak a követése mellett alakította ki saját szabályait, ezért gyakran jellemezte bizonyos mértékű „műfaji bizonytalanság” (HUNTER 1990, 338–356, 342). Ugyanakkor a tényeket tolmácsoló narratív formákat hasonló kétértelműség jellemzi, amely magából a megformálásból fakad. Amint Lennard J. Davis megállapítja, „a korai modern olvasó és író számára komoly gondot jelentett, hogyan lehetséges olyan narratívát létrehozni, amely egyértelműen vagy tényszerű, vagy kitalált. [...] [A] megbízható elbeszélői beszédmódra adott volt az igény, de ugyanígy adott volt a nyelv alkalmatlansága arra, hogy ezt az igényt kielégítse” (DAVIS 1983, 153). Ezen alkalmatlanság forrása, amint Davis másutt kifejti, a nyelv, a narratív formák, köztük a regény, ideológiai átitatottsága (DAVIS 1987, 24–27). Poe regénye, az *Arthur Gordon Pym*, függetlenül attól, hogy a kortársak fikcióként vagy narratívaként olvasták, a nemzet- és birodalomépítés ideológiai feltevéseit közvetíti, ugyanúgy, mint a birodalom vagy a birodalmi érdekszféra földrajzi és természetrajzi „tényeit” közvetítő dokumentumok.

A 19. század elején a függetlenségét csak nemrégiben elnyert Egyesült Államok számára az észak-amerikai kontinens addig még ismeretlen vidékeinek felderítése nem csupán politikai és tudományos, hanem üzleti kérdés is volt. Louisiana megvásárlása elejét vette Franciaország újbóli terjeszkedésének a földrészen, ám Spanyolország nyugati és déli, illetve Nagy-Britannia északi szomszédsága továbbra is biztonsági és gazdasági kockázatot jelentett. A birodalmi versenyben a tudományos ismeretek stratégiai fontosságúak voltak. Az amerikai politikai vezetőket egyfelől érdekelték, másfelől nyugtalanították a szárazföldi felderítő utakról érkező értesülések. Thomas Jefferson már 1783 végén fontolgatta a Mississippit és Kalifornia közé eső terület felderítését, mert hírt kapott egy a térségbe készülődő brit expedícióról. „Attól tartok – írta George Rogers Clarknak, a Függetlenségi háború veterán dandártábornokának – hogy gyarmatosítási szándékaik vannak arra felé” (JEFFERSON 1783). Azonban az első nagyszabású brit kontinentális felderítő út csupán egy évtizeddel később valósult meg: a skót Alexander Mackenzie 1793-ban kelt át a Sziklás-hegységen. Amikor 1801-ben *Voyages from Montreal* (Utazások Montrealból) címmel közzétette naplóját, Jefferson, aki ekkor első elnöki ciklusát szolgálta, újra aggódní kezdett, hogy a britek megvetik a lábukat a Columbia folyó felső folyásánál, és kisajátítják a nagy haszonnal járó prémkereskedelmet (WOOD 2009, 377; GOUGH 1992, 171). Az észak-amerikai kontinensen jelen lévő nemzetek politikai vezetői gyanakodva figyelték egymás expedícióit, mivel sejtették, a kimondott tudományos célok kimondatlan területszerzési terveket takartak. A terjeszkedési folyamat előkészítése a maguk összetett szándékai közt is előkelő helyen szerepelt.

Jefferson 1802-ben látott hozzá egy transzkontinentális felfedezőút előkészítéséhez. Fél évvel később, miután sikerült elnyernie a Kongresszus beleegyezését és anyagi támogatását, levélben fordult az expedíció vezetőjéhez, Meriwether Lewis századoshoz. Emlékeztette őt az út tudományos céljaira és feladataira. Emellett lel-

kére kötötte, hogy amennyiben ellenséges személyek akadályoznák haladásukat, azonnal forduljanak meg, és térjenek haza: ne kockáztassák életüket és értékes jegyzeteiket. „Amennyiben odavesznek, Önökkel együtt az információ is elvész, amelyhez hozzájutottak” (JEFFERSON 1984, 1128–1130).⁸ Az expedíció által összegyűjtött tudásanyag fontosságát tovább növelte, hogy 1803 júniusában az Egyesült Államok és Franciaország lebonyolította a történelem legnagyobb szabású földüzletét, Louisiana megvásárlását. Amikor a William Clark hadnaggyal kiegészült csoport 1804 májusában elindult a Missouri forrásvidékére, majd a Sziklás-hegységen át Columbia folyó csendes-óceáni torkolatához, az út jelentős részét már hazai területen tette meg. Felderítő munkájuk, természetrajzi és etnográfiai kutatásaik elősegítették az Egyesült Államok megnövekedett területének megismerését, valamint a nyugat felé való terjeszkedés és birodalomépítés folyamatát.

Naplóikat illetően Meriwether Lewis és társa, William Clark igen körültekintően jártak el. Napi feljegyzéseiket jegyzetfüzetekbe írták át, amelyeket lepecsételt bádogdobozokban tároltak (LAWSON-PEEBLES 2008, 197). Az amerikai polgárok azonban csupán 1814-ben kaphattak betekintést az 1804 és 1806 között lezajlott sikeres expedíció történetébe. Lewis 1809 októberében különös, máig tisztázatlan körülmények közt meghalt, ezért a naplókat Jefferson kérésére a princetoni joghallgató, Nicholas Biddle szerkesztette kiadható szöveggé. A könyv, *History of the Expedition Under the Command of Captains Lewis and Clark* (A Lewis és Clark századosok által vezetett expedíció története) címmel, 1814-ben jelent meg, Biddle nevének feltüntetése nélkül. A kötet várt sikere azonban elmaradt, mert a könyvpiaccon megelőzte az expedíció egyik résztvevőjének saját naplója, valamint legalább nyolc vagy kilenc bizonytalan forrásból származó, plagizált, ám lenyűgözően kalandos történetekkel teli beszámoló. Ez utóbbiakat a történészek „apokrif kiadványokként” tartanak számon (CUTRIGHT 1976, 33–34). Igaz, a Biddle által szerkesztett kötet is csupán azért volt „kanonikusnak” tekinthető, mert Jefferson személyesen bábáskodott létrejöttében. Biddle, aki „soha nem járt nyugatabbra a Susquehanna folyónál” (LAWSON-PEEBLES 2008, 227), festői tájleírássá változtatta a naplók szövegét. Lerövidítette, majd összefüggő elbeszéléssé dolgozta át a részletes és részletező feljegyzéseket, ezért munkája inkább tekinthető irodalmi, mint tudományos vállalkozásnak. Értelmezésében, írja Gunther Barth, az expedíció vezetői „hallgatag klasszikus hőökké” változtak, nyelvezete pedig „a kaland és a birodalom” élményét hozta közel az olvasókhöz (BARTH 1994, 515).

A felfedezőutak eredeti, szerkesztett vagy hamisított dokumentációja szinte azonnal részévé vált annak a kulturális termelésnek, amely a nemzetépítést és ezzel egyidejűleg a birodalmi terjeszkedést kísérte és tette elfogadhatóvá a nemzeti

⁸ Jefferson aggodalma nem volt alaptalan. Zebulon Pike hadnagy, aki 1805-ben járta be a Sziklás-hegység déli vonulatát, az Egyesült Államok hasznára gyarapította tudását, és több jegyzetfüzetet is megtöltött feljegyzéseivel. Balszerencséjére azonban spanyol fogásba esett, és egy ideig börtönben raboskodott, ahol naplóit és térképeit elkobozták (GOETZMANN 2009, 173).

képzelet számára. A Lewis és Clark-féle expedíció több évtizeden át foglalkoztatta az Egyesült Államok polgárait és politikai döntéshozóit. A felfedezőit naplójának Biddle-féle feldolgozása pedig még hosszú ideig számot tarthatott egy szűk, de elit közönség érdeklődésére: több író sajátított ki belőle részleteket, amelyeket a forrás megjelölése nélkül építettek be műveikbe. Ilyen volt Washington Irving két, 1836-ban és 1837-ben megjelent, csupán részben fiktív, propagandaelemeket kalandos történetekkel és tájleírásokkal elegyítő könyve, az *Astoria* és az *Adventures of Captain Bonneville* (Bonneville kapitány kalandjai). James Fenimore Cooper Bórhárisnya-sorozatának harmadik regénye, *A préri* (1827) színtere és cselekményének több eleme is arra utal, hogy a szerző olvasta a Lewis és Clark-féle naplókat. A belőlük merített részletekkel és ötletekkel tette szemléletessé annak a vidéknek a leírását, ahol ő maga sohasem járt (RONDA 1990, 341; MUSZYNSKA-WALLACE 1949, 193). Poe is megemlékezik a Biddle által szerkesztett naplókról az *Arthur Gordon Pym*-ben. Amikor a címszereplő elfoglalja búvóhelyét a *Grampus* rakterében, „Lewis és Clark útleírását” viszi magával olvasnivalónak (35). Befejezetlenül maradt novellája, a *Julius Rodman naplója* (1840) pedig egy olyan utazásról szól, amely a Missouri folyó mentén, a Sziklás-hegységen át, északnyugati területeire vezetett. A történet szerint Rodman kis csapatának útja évekkel előzte meg a Lewis és Clark-féle expedíciót, legalábbis az eredeti dokumentumnak álcázott kitalált történet ezt kívánja elhithetni az olvasókkal.

A 18. és 19. század fordulóján a kontinens felderítése volt az Egyesült Államok és a szomszédos nagyhatalmak terjeszkedési törekvéseinek és versenyének a színtere, és a felfedezőutak, illetve ezeknek a dokumentációja ugyanennek az eszköze. Az 1820-as években az észak-amerikai kontinens területének fokozatos megismerésével és benépesítésével párhuzamosan a fiatal köztársaság hozzálátott tengeri, főként csendes-óceáni befolyási övezetének megteremtéséhez. Az olyan szárazföldi felfedezőutak, mint a Lewis és Clark-féle expedíció és az ezt követő, a földrész közbülső és nyugati vidékeit feltérképező utak mellett az óceáni expedíciók nemcsak a nagyközönség, hanem a politikai élet résztvevőinek érdeklődésére is számot tarthattak. Míg az 1803-as louisianai földvásárlás célja a kontinensen való terjeszkedés és a nemzeti terület növekedése volt, addig a 19. század harmadik és negyedik évtizedének a politikai és gazdasági törekvései az óceáni érdekszféra kiterjesztésére irányultak. Az Egyesült Államok ekkor csatlakozott a földrajzi felfedezések második nagy korszakához. A világóceán kevésbé ismert vidékeinek felderítése fontossá vált az olyan tengeri nagyhatalmakkal való versenyben, mint Nagy-Britannia, Hollandia, Franciaország és Spanyolország. Az Egyesült Államok óceáni jelenlétének kezdetétől fogva az volt a mozgatórugója, ami gazdaságának jellegét és erősségét adta már a gyarmati korszakkal kezdődően: a halászat, a bálnavadászat és a kereskedelem (lásd JOHNSON–BEST 1995, 15–23, 45–58). Azzal, hogy az Egyesült Államok főleg a csendes-óceáni övezetben nem területszerzésre, hanem befolyási övezet kiépítésére törekedett, egy globális érdekszféra alapjait teremtette meg. A folyamat kezdetén, a 19. század közepén, két olyan hatalmas piac megnyílására vált lehetővé, mint az 1830-as években Kína, és később, az 1850-es években Japán.

Szerzők és bértollnokok

Ugyanúgy, ahogyan a kontinentális Nyugat megismerését és meghódítását elősegítő felfedezőutak naplói és feljegyzései, a tengeri felderítő expedíciók dokumentumai is számot tartottak a közönség érdeklődésére. Az átlagolvasók elsősorban új ismereteket és érdekesítő kalandokat vártak a kiadott útinaplóktól és narratíváktól. Honfitársaiknak a tudomány szolgálatában végzett munkájáról értesülve hazafias érzelmeiknek is utat engedhettek. A szélesebb látókörű olvasók emeltt tudatában voltak a felfedezőutak nemzetgazdasági hasznának. A kiadásra szerkesztett naplók és narratívák iránti igény sokrétűsége miatt a szerzők és kiadók kifinomult és kipróbált megtévesztési stratégiákhoz folyamodtak, hogy minél nagyobb olvasótáborból szólítsanak meg. Ezek egyike fantomszerzők alkalmazása volt, akik érdekesítő cselekménnyé változtatták az események sorát, és egzotikus tájképekké a tárgyilagos, unalmas, hiányos vagy éppen hiányzó leírásokat. Ehhez a megoldáshoz a brit gyakorlat szolgált példával: Alexander Mackenzie *Voyages from Montreal* című narratíváját, a felfedező feljegyzéseinek felhasználásával, William Combe író és megrögzött tréfamester írta azalatt, amíg a londoni adósok börtönében ült (LAWSON-PEEBLES 2008, 198). Benjamin Morrell *Four Voyages* című narratívájának fantomszerzője, a Harper kiadó megbízásából, Samuel Woodworth költő és újságíró volt (WHALEN 1999, 164). A megbízott bértollnokok csak képzeletben jártak azoknak az utazásoknak a helyszínén, amelyeket gördülékeny szövegeikbe foglaltak. Ezzel tovább háziasították az utazók, felfedezők, hajóskapitányok feljegyzéseit, amelyek már eleve euro-amerikai szemléletet tükröztek.

A Harper fivérek emellett arra bátorították a szerzőket, hogy úti beszámolóikat a már megjelent utazási irodalom felhasználásával tegyék hitelesebbé. Az 1837-es évben például, amikor az *Arthur Gordon Pym* kiadását a gazdasági válság miatt elhalasztották, piacra dobták John Lloyd Stephens sikert ígérő könyvét, amelyben az utazó és amatőr régész, a kiadó kérésére, egyiptomi és szentföldi élményeit foglalta össze.⁹ A vonakodó Stephenst, aki nem készített feljegyzéseket és nem bízott eléggé emlékezetében, maga James Harper bátorította, hogy merítsen ihletet a rendelkezésére bocsátott „temérdek könyvből”, és úgy „tálaljon fel valamit” (idézi EXMAN 1965, 94–95; POLLIN 1994, 10). Poe valószínűleg tudott Harperék módszeréről, amellyel elérték, hogy a szerzők a szó szoros értelmében termeljék – pontosabban újratermeljék – az utazási irodalmat. Regényének elején, a „Megjegyzés”-ben, a szerényen szabadkozó Pym egy körülményesen fogalmazott körmondatba rejti ugyanazt az aggodalmat, amelynek John Lloyd Stevens is hangot adott: „mivel a hazámtól távol töltött idő nagyobbik részében nem vezettem naplót, tartottam tőle, hogy csupán emlékezetemre hagyatkozva nem leszek képes olyan, kellőleg részletes és összefüggő beszámolót írni élményeimről, mely valóban a hitelesség erejével hatna az olvasó-

⁹ *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petraea, and the Holy Land* (Utazás Egyiptomba, Provincia Arábiába és a Szentföldre).

ra” (7). A Harper fivérek által kiadott *Arthur Gordon Pym* szövegének ez a részlete közvetett, ám meggyőző bizonyíték arra, hogy Poe a kiadó utasítására álcázta regényét narratívának. Nehéz időkben egy úti beszámoló kisebb piaci kockázatot jelentett, mint egy regény.

Hogy történetének a hitelességét alátámassza, Poe több korabeli narratívából merített ötleteket és használt fel szövegrészleteket. Mind az érdekesítő kalandokhoz, mind a tudományos ismeretekhez számtalan forrást kínált a korabeli könyvpiac. A *Grampus*on kitört véres zendülés történetét, főkolomposainak jellemrajzát a *Globe* bálnavadász hajón 1824-ben lezajlott lázadásról írott, ismert és tartósan népszerű narratívák szolgáltatták (lásd BEEGEL 1992, 9–19).¹⁰ A hajótörés jelenetei, amelyekben a *Grampus* irányíthatatlan roncsként vesztegel vagy sodródik az óceánon, emlékeztetnek Coleridge *A vén tengerész* című költeményére, ám az emberevés epizódjában Poe az *Essex* bálnavadász hajó túlélőinek az esetét használta fel, amelyet Owen Chase 1821-ben megjelent narratívájából merített (BERGLUND 2006, 13).¹¹ A navigációval kapcsolatos technikai részletek és a természetrajzi leírások forrása Benjamin Morrell már említett úti beszámolója, a *Four Voyages*. Az *Arthur Gordon Pym* két fejezete, a tizenkettedik és a tizennegyedik, a csendes- és indiai-óceáni szigetek partszakaszairól, kikötőhelyeiről, pingvinjeinek és albatroszainak a megfigyeléséről, a Morrell-narratíva megfelelő részeinek rövidített változata (POLLIN 1994, 9–10). Ugyancsak innen származik a Tsalal-szigeti vérszomjas bennszülöttek támadásának a története a huszonkettedik fejezetben (WHALEN 1999, 178–179). A *Globe*-zendülés eseményei, az *Essex* túlélőinek szenvedései, valamint a tudományos megfigyelések és a déltengeri szigeten bekövetkezett mészárlás egymást követő epizódjai megfelelnek a *Pym* cselekményszerkezetének. A gótikus elemeket felsorakoztató kalandos, ám igaznak beállított történet, amely egyúttal természetrajzi, sőt etnográfiai információt tartalmazott, a szó szoros értelmében minden olvasói igényt megpróbált kielégíteni. Poe könyve maradéktalanul szemléltette a Harper fivérek kiadói politikáját.

Könnyen lehet, hogy az *Arthur Gordon Pym* művészi és kritikai kudarca azért következett be, mert Poe – sietve, átgondolatlanul és megfelelési kényszerből – fércmunkát végzett. Azonban ez a különféle forrásokból felépített, regényből átszabott narratíva éppen azt a folyamatot szemlélteti, ahogyan a 19. század elejének utazási irodalma újabb utazási irodalmat gerjesztett. A zendülések, hajótörések,

¹⁰ William LAY–Cyrus HUSSEY: *A Narrative of the Mutiny on Board the Whaleship Globe of Nantucket* (Narratíva a *Globe* bálnavadász hajón kitört lázadásról) és Hiram PAULDING: *Journal of a Cruise of the United States Schooner Dolphin among the Islands of the Pacific Ocean: and a Visit to the Mulgrave Islands in Pursuit of the Mutineers of the Whaleship Globe* (Narratíva az Egyesült Államok szkúnere, a *Dolphin* útjáról a csendes-óceáni szigetvilágban és a Mulgrave-szigeteken, a *Globe* bálnavadász hajó zendülőinek nyomában). A két narratíva Bostonban, illetve New Yorkban jelent meg 1828-ban és 1831-ben.

¹¹ *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex* (Narratíva az *Essex* bálnavadász hajó rendkívüli és gyötrelmes hajótöréséről).

kényszerből elkövetett emberevés, felderítő utazások, ellenséges fekete szigetlakókkal való harcok epizódjai akár vég nélkül sokszorosíthatók voltak, illetve egyik könyvből a másikba vándorolhattak. A *Pym* ugyanúgy tekinthető a hitelesség illúziójának érdekében használt, silányra sikerült plágium elrettentő példájának, mint – ahogy előbb láttuk – az utazási irodalom paródiájának, vagy akár az eszközeit megmutató metafikciónak. Poe e két utóbbi minőséget ötvözi abban, ahogyan Benjamin Morrell narratíváját használja forrásként. Egyfelől parodizálja, hiszen, amint Burton Pollin szemléltette, különösen jó érzékkel választotta ki a *Four Voyages* azon részeit, amelyek nyilvánvaló tudományos tévedéseket tartalmaznak. Ilyenek például az óriásteknőcök és a viharmadarak méretéről szóló adatok a tizenkettedik és tizennegyedik fejezetben (POLLIN 1994, 9). Másfelől pedig Arthur Gordon Pym bevezető „Megjegyzése”, metafikciós eljárásként, a fantomszerző szerepére irányítja a figyelmet. A könyv állítólagos szerzője itt mondja el, hogy történetének a *Southern Literary Messenger*-ben korábban megjelent részletét egy hivatasos író rendezte sajtó alá. „Mr. Poe – jelenti ki Pym – azzal az ajánlattal fordult hozzám, járuljak hozzá, hogy ő maga szerkesszen elbeszélést az általam rendelkezésre bocsátandó adatok alapján kalandorozatom első feléről, [melyhez] megadtam a beleegyezésemet” (8–9). Poe metafikciós eljárása egyszerre szubverzív és játékos. A Morrell-narratíva, akárcsak Alexander Mackenzie kiadott naplói és a Lewis és Clark-naplók Nicholas Biddle által szerkesztett változata, fantomszerző munkája volt. Azzal, hogy egy olyan narratíva – a *Four Voyages* – részleteit használta saját valószerűtlen történetének hitelesítésére, amely maga is bértollnok műve, „Arthur Gordon Pym” elbeszélése aláásta a népszerű és tekintélyes felfedezési és utazási irodalom megbízhatóságát.

Nem valószínű, hogy Poe kifogyott volna az ötletekből, ezért nem írta meg Pym kalandjainak végkifejletét, miközben ötletesen megmagyarázta, miért hiányzik a történet vége. Ennél sokkal valószínűbb rejtett parodizáló szándéka, amely azonban nem zárta ki, hogy a Harper kiadó igényeinek is eleget tegyen. Az is lehetséges, hogy arra számított, siker esetén egy második kötetben folytathatja címszereplőjének déli-sarki kalandjait. Addig is gondoskodott róla, hogy saját írói tekintélye ne szenvedjen kiköszörülhetetlen csorbát. Az *Arthur Gordon Pym* végén levő második „Megjegyzés”-ben a szerkesztő, aki beszámol „Mr. Pym” haláláról és kéziratának megsemmisüléséről, felkéri azt az urat, „akinek neve előjáróban említettik”, azaz „Mr. Poe-t”, hogy töltsen ki „azt az űrt, ami a fejezetek helyén maradt”, tehát fantomszerzőként fejezze be a narratívát. Azonban „Mr. Poe – sajnálkozik a szerkesztő – elhárította magától a feladatot”, mivel kételkedik mindabban, amit Pym abban a kéziratban leírt (285). Az elbeszélés korábbi, a *Messenger*-en megjelent részletének fantomszerzője, a fiktív „Mr. Poe”, ügyesen megóvta Mr. Poe hitelét.

Bibliográfia

- ALLEN, Michael (1969), *Poe and the British Magazine Tradition*, New York, Oxford University Press.
- ATAK, Jeremy–PASSELL, Peter (1994), *A New Economic View of American History from Colonial Times to 1940*, New York, W. W. Norton.
- BARTH, Gunther (1994), Timeless Journals: Reading Lewis and Clark with Nicholas Biddle's Help, *Pacific Historical Review*, 63, 499–519.
- BEEGEL, Susan F. (1992), "Mutiny and Atrocious Butchery". *The Globe Mutiny as a Source for Pym*, in Richard KOPLEY (ed.), *Poe's Pym. Critical Explorations*, Durham, Duke University Press, 7–19.
- BERGLUND, Jeff (2006), *American Explorations of Colonialism, Race, Gender, and Sexuality*, Madison, University of Wisconsin Press.
- COX, J. M. (1968), Edgar Poe: Style as Pose, *Virginia Quarterly Review*, 44, 66–89.
- CUTRIGHT, Paul Russell (1976), *A History of the Lewis and Clark Journals*, Norman, University of Oklahoma Press.
- DAVIS, Lennard J. (1983), *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press.
- DAVIS, Lennard J. (1987), *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York, Methuen.
- DWIGHT, Thomas–JACKSON, David K. (1987), *The Poe Log. A Documentary Life of Edgar Allan Poe*, Boston, G. K. Hall.
- EXMAN, Eugene (1965), *The Brothers Harper. A Unique Publishing Partnership and Its Impact upon the Cultural Life of America from 1817 to 1853*, New York, Harper & Row.
- GITELMAN, Lisa (1992), *Arthur Gordon Pym and the Novel Narrative of Edgar Allan Poe*, *Nineteenth-Century Literature*, 47.4, 349–361.
- GOETZMANN, William H. (2009), *Beyond the Revolution. A History of American Thought from Paine to Pragmatism*, New York, Basic.
- GOUGH, Barry M. (1992), *The Northwest Coast: British Navigation, Trade, and Discoveries to 1812*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- HAMMOND, Alexander (1972), A Reconstruction of Poe's 1833 Tales of the Folio Club. Preliminary Notes, *Poe Studies*, 5.2, 25–32.
- HARPER AND BROTHERS (1836), *Letter to Edgar Allan Poe, 19 June 1836*, in *The Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/misc/letters/t3606190.htm> Letöltés ideje: 2012. 12. 28.
- HARPER AND BROTHERS (1839), *Letter to Edgar Allan Poe, 20 February 1839*, in John W. OSTROM–Burton R. POLLIN–Jeffrey A. SAVOYE (eds.), *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/misc/letters/t3902200.htm> Letöltés ideje: 2012. 12. 28.
- HUNTER, Paul (1990), *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth-Century Fiction*, New York, W. W. Norton.

- “Index. Southern Literary Messenger Vol. III” (1837), *Southern Literary Messenger* Vol. 3, 3–5. The Making of America.
<http://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0003.001/3:2?rgn=full+text;view=image> Letöltés ideje: 2013. 01. 04.
- JEFFERSON, Thomas (1783), *Letter to George Rogers Clark, 4 December, 1783*, in *The Letters of Thomas Jefferson*, The Avalon Project.
http://avalon.law.yale.edu/18th_century/let21.asp Letöltés ideje: 2013. 01. 05.
- JEFFERSON, Thomas (1984), *Letter to Meriwether Lewis, 20 June, 1803*, in Merrill D. PETERSON (ed.), *Writings*, New York, The Library of America, 1126–1132.
- JOHNSON, Donald D.–BEST, Gary Dean (1995), *The United States in the Pacific. Private Interests and Public Policies, 1784–1899*, Westport, Praeger.
- JONES, Karen R.–WILLS, John (2009), *American West: Competing Visions*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- KENNEDY, Gerald (1973), The Preface as a Key to the Satire in *Pym*, *Studies in the Novel*, 5, 191–196.
- LAWSON-PEEBLES, Robert (2008), *Landscape and Written Expression in Revolutionary America*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MUSZYNSKA-WALLACE, E. Soteris (1949), The Sources of The Prairie, *American Literature*, 21.2, 191–200.
- PAULDING, James Kirke (1836a), *James Kirke Paulding to Mr. Edgar Allan Poe, 17 March 1836*, in Benjamin F. FISCHER (ed.), *Poe in His Own Time. A Biographical Chronicle of His Life, Recollections, Interviews, and Memoirs Drawn from Recollections by Family, Friends, and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, 9.
- PAULDING, James Kirke (1836b), *James Kirke Paulding to Thomas W. White, 3 March 1836*, in Benjamin F. FISCHER (ed.), *Poe in His Own Time. A Biographical Chronicle of His Life, Recollections, Interviews, and Memoirs Drawn from Recollections by Family, Friends, and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, 8.
- POE, Edgar Allan (1835a), *Letter to John Pendleton Kennedy, 11 September 1835*, in *The Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/works/letters/p3509110.htm> Letöltés ideje: 2013. 01. 14.
- POE, Edgar Allan (1835b), *Letter to Thomas W. White, 30 April 1835*, in *The Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm> Letöltés ideje: 2012. 12. 28.
- POE, Edgar Allan (1837a), “Arthur Gordon Pym. No. 1.”, *Southern Literary Messenger*, 3.1 (Jan. 1837), 13–16. The Making of America.
<http://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0003.001/21:10?rgn=full+text;view=image> Letöltés ideje: 2013. 01. 04.
- POE, Edgar Allan (1837b), Editorial notice, *Southern Literary Messenger*, 3.1, 72. The Making of America.
<http://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0003.001/80:32?rgn=full+text;view=image> Letöltés ideje: 2012. 12. 26.

- POE, Edgar Allan (1838), *Letter to James Kirke Paulding, 19 July 1838*, in *The Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/works/letters/p3807190.htm> Letöltés ideje: 2012. 12. 28.
- POE, Edgar Allan (1840), *Letter to William E. Burton, 1 June 1840*, in *The Letters of Edgar Allan Poe*, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.
<http://www.eapoe.org/works/letters/p4006010.htm> Letöltés ideje: 2012. 12. 28.
- POE, Edgar Allan (1984), *Essays and Reviews*, ed. G. R. THOMAS, New York, The Library of America.
- POE, Edgar Allan ([1838] 1994), *Arthur Gordon Pym*, ford. BART István, Budapest, Európa.
- POLLIN, Burton R. (1994), *Introduction to The Narrative of Arthur Gordon Pym*, in *The Collected Writings of Edgar Allan Poe*, Vol. 1, *The Imaginary Voyages*, New York, Gordian, 4–16.
- PONKO, Vincent Jr. (1997), *The Military Explorers of the American West, 1838–1860*, in John Logan ALLEN (ed.), *North American Exploration*, Vol. 3, Lincoln, University of Nebraska Press, 332–411.
- QUINN, Arthur Hobson (1941), *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*, New York, Appleton-Century-Cross.
- REYNOLDS, David S. (1988), *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, New York, Knopf.
- RONDA, James P. (1990), *Astoria and Empire*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- SHAPLEY, Deborah (1985), *The Seventh Continent. Antarctica in a Resource Age*, Washington, D. C., Resources for the Future.
- THOMAS, Dwight–JACKSON, David K. (1987), *The Poe Log. A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849*, Boston, G. K. Hall.
- TUCHER, Andie (1994), *Froth and Scum. Truth, Beauty, Goodness, and the Ax Murder in America's First Mass Medium*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- WALKER, I. M. (1986), *Edgar Allan Poe. The Critical Heritage*, New York, Routledge.
- WHALEN, Terence (1999), *Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America*, Princeton, Princeton University Press.
- WOOD, Gordon (2009), *Empire for Liberty. A History of the Early Republic, 1789–1815*, Oxford–New York, Oxford University Press.
- ZIMMERMANN, Everett (1996), *The Boundaries of Fiction. History and the Eighteenth-Century Novel*, Ithaca–London, Cornell University Press.

Zene az irodalomban: Virginia Woolf

Lehet-e szavakkal megközelíteni egy zeneművet? Virginia Woolf inkább tagadó, mintsem állító választ adott e kérdésre, de egész élete során foglalkoztatta az „ut musica poesis” eszménye. Egy hangversenyen, miközben Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach és Franz Schubert műveit hallgatta, magában arra a következtetésre jutott, hogy „a zenének minden leírása értéktelen” (V. WOOLF 1979a, 33), ám szüntelenül ösztönzést merített a zenéből. Valószínűleg már 1905-ben (V. WOOLF 1992, 251) megismerte Walter Paternek azt az állítását, mely szerint „Minden művészet állandóan a zene rangját igyekszik elérni” (PATER 1986, 86), és korán olvashatta Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényének előszavát is, amelyben a következő kijelentés található: „A formát tekintve, minden művészetnek a zenész művészete szolgál mintául *{type}*” (WILDE 1984, 17). „Noha nem igazán vagyok zeneértő, különös módon mindig zeneként képzelem el a könyveimet, mielőtt megírom őket” – jegyezte meg élete vége felé. „Szándékom megvizsgálni a zenének az irodalomra tett hatását” – tette hozzá néhány hónappal a halála előtt (V. WOOLF 1980, 426, 450).

Annak mérlegelése, milyen zeneműveket ismert, némileg segíthet regényei írásmódjának és szerkezetének megközelítésében, annak ellenére, hogy természetesen nem lehet egyirányú oksági viszonyt föltételezni. Kísérletem csakis töredékes lehet, hiszen fennmaradt önéletrajzi művei korántsem adnak teljes tájékoztatást, prózájának ritmusát pedig anyanyelvi olvasónak célszerű elemeznie.

Elvezethet-e egyáltalán zene és irodalom összehasonlítása irodalmi szövegek jobb megértéséhez? A választ nem könnyű megtalálni, hiszen az efféle összevetés különböző vizsgálódásokat jelenthet.

Milyen módon lehet jelen egy társművészeti alkotás az irodalmi szövegben? Gérard Genette „használat” és „említés” között tett különbséget az idézésről írt munkájában. „A »Párizs nagy város« mondatban a Párizs szó tárgyhasználatban szerepel [...]; a »Párizs két szótagból áll« viszont említi (idézi) a város nevét” (GENETTE 1999, 235–236). Természetesen ideáltípusokról van szó, egy társművészeti alkotás tényleges szerepeltetése valamely irodalmi alkotásban sosem tisztán képviseli a két lehetőség közül az egyiket. A *Jacob's Room* című regényben a Cambridge-ben játszódó fejezet két része közötti átmenetet biztosító, a „Holdfény szo-

nátára válaszként felhangzó keringő” szavak (V. WOOLF 1959, 43) például inkább „említés”-nek, mintsem „használat”-nak minősíthetők. Ugyanez mondható a *Night and Day* (Tandori átköltésében *Éjra nap*) V. fejezetében olvasható szavakról, amelyek szerint William Rodney „Mozart egyik operájából egy dallam foszlányát dúdolta”, illetve a XXII. fejezetnek arról a tudósításáról, hogy ugyanez a szereplő a hivatalából hazatérve „leült a zongorához és *A varázsfuvolából* játszott dallamokat” (V. WOOLF 1966, 68, 295), sőt arról is, hogy Clarissa Dalloway emlékezetében Peter Walsh és Joseph Breilkopf Wagnerről egykor folytatott beszélgetése is hagyott némi nyomot (V. WOOLF é. n., 52).

Megkockáztatnám a föltevést, hogy valamely festmény szavakkal leírása talán inkább lehetséges, mint egy zenei szerkezet irodalmi utánzása. Akár igaz ez az észrevétel, akár nem, annyi bizonyos, hogy Virginia Woolf festők között élt – nővére, Vanessa és Duncan Grant legszorosabb környezetéhez tartozott –, s a két értekező, ki döntő hatást tett írásművészetére, Roger Fry és Clive Bell, képzőművészetrel foglalkozott. Részben ezzel is magyarázható, hogy az 1925 körül írt *A Simple Melody* (*Egyszerű dallam*) című rövid történetben egy elképzelt tájkép fontosabb szerepet játszik, mint az öreg hegedűs által játszott dallam.

Miként lehet körülírni a zenének Virginia Woolf írásmódjára tett esetleges hatását? „Nem sok olyan tény áll rendelkezésünkre, amelyből ki lehet indulni” – írta a szóban forgó kérdéskör egyik megközelítője (JACOBS 1993, 228). A naplókából, eszszékből, levelekből és más szövegekből nyerhető anyag olyannyira hézagos, hogy legfőljbbe tétova következtetések megfogalmazását teszi lehetővé. Hadd hivatkozzam egyetlen példára. 1929. január 16-án az író és férje Berlinbe utazott, ahol nővére és fiatalabb unokaöccse, Quentin Bell, valamint Duncan Grant csatlakozott hozzájuk. „Időnk legnagyobb részét az operában töltöttük” – írta Virginia Woolf egyik rokonának (V. WOOLF 1978a, 126), ám sem a napló, sem a levelezés nem tájékoztat bővebben, Quentin Bell pedig egyszerűen kudarcnak minősíti a németországi tartózkodást, és semmilyen opera-előadást nem említ. Ilyen hiányos tájékoztatás alapján nehéz az író zenei tapasztalatairól számot adni.

Nem vitás, hogy a 19. század végén a felső középosztálybeli angol családok gyerkeinek neveléséhez hozzátartozott bizonyos képzőművészeti s zenei ismereteknek az elsajátítása. Az író anyja „tudott zongorázni, és kedvelte a zenét” (V. WOOLF 1978b, 100). „Tegnap láttuk az elsőt a négy opera-előadás közül” – tájékoztatta Thoby bátyját a fiatal lány 1898 júniusában. 1899. augusztus 12-én kelt levelében arra utalt, hogy a Stephen gyerekek „fűgákat játszanak a harmóniumon”, 1904 decemberében pedig egy másik ismerőst arról tudósított, hogy „estebéd után mindennap órákat” tölt rajzolással (V. WOOLF 1975, 17, 27, 170). Már 1901-ben emlegeti „régii zongoráját”, a következő évben pedig egy pianínó megvételére utal. Föltehetően Adrian öccsének lehetett legtöbb érzéke a zene iránt, hiszen rendszeresen Johann Sebastian Bach, Händel és Schumann műveinek kottáját hozta haza (V. WOOLF 1975, 41, 55, 88). Amikor azután Virginia könyvbírálatok írását kezdte meg, zenei tárgyú könyvek méltatását is vállalta: 1905-ben a *The Oxford History of Music* ötödik kötetét ismertette a *Guardian* számára,

1909-ben pedig *Az opera* címmel cikket közölt a *The Times* hasábjain (V. WOOLF 1986, 373–374, 269–272). Szóvá tette az angliai zenei élet hiányosságait, 1918-ban „a music hall hihetetlenül szánalmas ostobaságá”-ról érkezett (V. WOOLF 1979a, 144), és bírálta azokat, akik az oratóriumot tekintették „a művészet egyedül megengedhető formájának” (V. WOOLF 1987, 262). Nem állt egyedül a brit zenei élet hiányosságaira utaló véleményével, hiszen a zeneszerző Dame Ethel Mary Smyth még 1932-ben is arról panaszkodott, mennyivel kevésbé becsülik e művészetet a szigetországban, mint német földön. Egy ifjú tehetségről így írt Virginia Woolfnak: „kiemelkedő. Hogy sajnálom őt! Angliában kell élnie ezzel az adottsággal – maga nem tudja, milyen magányra van kárhozthatva” (V. WOOLF 1983, 69).

A tágabb értelemben vett Stephen családban többen is játszottak hangszeren. Amikor „kértük, hogy játsszon valamit, [...] végigkalapálta Beethoven egyik szonátáját, egy muskétás ezred dübörgésével” – írta a fiatal Virginia Helen Stephen (1862–1908) unokatestvérének a zongorajátékáról (V. WOOLF 1975, 343). Barátnői közül Emma Vaughan (1874–1960) hónapokat töltött Drezdában, hogy fejleszse zenei műveltségét.

Bármennyire sokat írtak a fiatal Virginia Stephenről, viszonylag kevesen tértek ki a zenére, és tudósításuk nem is mindig teljesen megbízható. Egy szakértő említi, hogy Oliver Strachey (1874–1960) „Lechitisky növendéke volt Bécsben” (JACOBS 1993, 229). Föltehetően Teodor Leczetyckire (1830–1915) kell gondolni, arra a lengyel zongoristára, aki nagy hatású előadói hagyományt teremtett.

Virginia fivéreiének barátai s tanuló társai között többen is műkedvelő zenészek voltak. „Jellemző vonása volt, hogy legtöbbször Chopin műveit játszotta” – jegyezte föl Leonard Woolf Harry Gray-ról, akiből később hírneves sebész lett (L. WOOLF 1980, I, 112), a bölcsele G. E. Moore-ról pedig azt írta, hogy „az *Adelaidét*, Schubert dalait, vagy a *Dichterliebét* énekelte, [...] a *Waldstein* vagy a *Hammerklavier* szonátát játszotta” (L. WOOLF 1964, 42), tehát olyan műveket, amelyek közismerten számottevő fölkészültséget igényelnek.

Az említettek nyilván hozzájárultak ahhoz, hogy a fiatal lány zenei műveltséget tudott szerezni, de náluk is fontosabb lehetett Saxon Sydney-Turner (1880–1962) hatása, mert ő nagyon sokat járt hangversenyre, és „följegyezte, nemcsak a fejében, de írásban is, milyen operákat látott” (L. WOOLF 1980, I, 66). Minden bizonnyal neki is lehetett köszönni, hogy a fiatal lány különösen vonzódott Wagner művésze iránt, mindaddig, míg Leonard Woolf nem igyekezett elfordítani Virginia érdeklődését a bayreuthi mester alkotásaitól. 1911-ben, Ceylonból visszaérkezve, Virginia későbbi férje úgy találta, hogy a brit főváros zenei életét külföldiek határozták meg. „Az Orosz Balett kedvelői különös módon Wagnert is csodálták, pedig aligha lehet elképzelni az emberi elmének és léleknek két olyan alkotását, mely ennyire ellentétes *{bostile}* volna egymással” (L. WOOLF 1964, 49).

Virginia Stephen tudomásom szerint legkorábban a *Vázlat a múlttól* című szövegében utalt először Wagnerra, midőn a *Ring* 1900 júniusában tartott előadásait méltatta (V. WOOLF 1978b, 155). 1904-ben Párizsból egy Clive Bell és a festő

Gerald Kelly társaságában elköltött olyan estebédről tudósította Violet Dickinson, amelynek során Beatrice Thynner „fejtette ki elméleteit Wagnerről”, heves vitát kezdeményezve (V. WOOLF 1975, 140). A következő év elején azután egy Wilhelmine örgrófnő életéről készített kétkötetes munka ismertetésében megjegyezte, hogy e hölgy nemcsak egyetemet létesített, de „megelőzte a jelenlegi operaházat”, vagyis a bayreuthi Festspielhaus (V. WOOLF 1986, 90). Két évvel később látta *A niirnbergi mesterdalnokok* egyik előadását, és hallgatta, mint játszotta Adrian öccse Wagner zenéjét valamilyen átiratban a zongorán. Az a kijelentése, mely szerint „semmi nem vesz rá arra, hogy elmulasszam Richtert”, arra enged következtetni, hogy rendszeresen látogatta a Covent Garden előadásait (V. WOOLF 1975, 294, 308, 312). 1909-ben méltatást írt Miriam Jane Timothyról (1879–1950), a Londoni Szimfonikus Zenekar tagjáról, aki Hans Richter szerint „egyformán kiválóan játszott hárfán és lanton” (V. WOOLF 2003, 23). 1908-ban „meglehetősen kielégítő előadásban” látta az *Istenek alkonyát*, és azzal az indokkal nem fogadta el Lady Robert Cecil meghívását, hogy „operánk 4:30-kor kezdődik”. Ebben az évben „majdnem minden este operába” ment, és „délutánonként” németül tanult (V. WOOLF 1975, 329, 330, 331, 333), mivel meg akarta érteni Wagner szövegeit. Sydney-Turnertől kapott egy hiteles arcképet Hans Sachsról, és arra kérte barátját, szerezzen neki jegyeket további előadásokra (V. WOOLF 1975, 352, 362).

1909-ben Sydney-Turner és Adrian társaságában Bayreuthba látogatott. „Most a *Parsifal* szövegét olvassuk, majd ebéd után meghallgatjuk a halhatatlan művet”, tudósította nővérét augusztus 7-én. A következő nap így számolt be az élményeiről: „Saxon és Adrian szerint nem volt jó előadás, ám csak akkor fogok valamit is tudni, ha már négyszer hallottam a művet. [...] Egész reggel a *Parsifal* nehezen érthető részéről beszélgettünk” (V. WOOLF 1975, 404). Augusztus 11-én újra látta Wagner utolsó művét. Szinte „könnyezett”, és azt a következtetést fogalmazta meg, hogy „ez minden más operánál figyelemre méltóbb; majdnem észrevétlenül vezet a zenétől a szöveghez” (V. WOOLF 1975, 406). Abban az évben Siegfried Wagner és Karl Muck vezényelte a művet. A fönmaradt hangfölvételek azt sejtetik, hogy értelmezésük erősen különbözhetett egymástól. A zeneszerző fia (maga is zeneszerző) mintha áttetsző zenekari játékra törekedett volna (Archipel 02888-1 és 2), Muck viszont lassú és súlyos előadások hagyományát teremtette meg (Naxos Historical 8.110049-50). Érdekes volna tudni, melyik változatot érezte vonzóbbnak Virginia Stephen.

Az a tény, hogy a *Lohengrint* „roppant nehézkes operá”-nak találta (V. WOOLF 1975, 409), némi magyarázatot igényelhet. Fialat és viszonylag beavatatlan személy véleményét nem kell okvetlenül túlzottan komolyan venni, de mivel a *Parsifal* nem igazán könnyen érthető alkotás, elismerhető, hogy amennyiben élvezte ezt a művet, érzékelhette Wagner művészetének némely sajátosságát. Nem szabad feledni, hogy a *The Times* augusztus 21-én megjelent számában hangsúlyozta, hogy csakis „egy műkedvelő benyomásai”-ról tud beszámolni. Elismerést érdemelhet, hogy azért vélte a későbbi alkotást magasabb rendűnek, mert „alig vesszük észre az átmenetet” (V. WOOLF 1986, 288–289). Ez a tétova észrevétel egyáltalán

nincs ellentmondásban Wagner céljával. A *Lobengrin* természetesen legalább két-éle történeti távlatból értékelhető: lehet a Hoffmann, Weber, Marschner, Lortzing képviselte német romantikus dalmű tetőpontjának vagy *A kékszakállú herceg vára* egyik ösztönzőjének vélni, hiszen Bartók egyfelvonásosában a fisz-c szembeállítás éppúgy összefüggésbe hozható Wagner művének fölépítésével, mint a vér motívuma az Ortrud alakjához kapcsolódó zenével. E két történeti összefüggés közül Virginia Stephen egyikről sem tudhatott.

Bayreuthból a három angol utazó Drezdába látogatott, ahol a *Salome* egyik előadását tekintették meg. „Nagyon fölizgatott; azt hiszem, új fölfedezés. Ugy sikerül nagy emóciót előidéznie, hogy mellőzi a szépséget” (V. WOOLF 1975, 410). Ebből az elismerésből arra lehet következtetni, hogy a fiatal író nő észrevette: a megszokott szépség nem okvetlenül szükséges a kifejező erő eléréséhez.

Londonba visszatérve, Virginia Stephen 1910-ben valószínűleg látta a *Tristan* (V. WOOLF 1975, 425) és az *Elektrát* (LEE 1997, 239), Richard Straussnak összhangzattani (harmóniai) vonatkozásban legerősebben kezdeményező operáját, sőt talán 1911-ben a *Ring*nek egyik előadását is. Leonard Woolffal 1912-ben kötött házassága után azonban már nem sokszor hallhatta Wagner zenéjét. 1913-ban Katherine Coxhoz írt levele férjének hatásáról tanúskodik: „Tíz nappal ezelőtt feljöttünk a fővárosba, hogy megtekintsük a *Ringet* – soha többé nem kívánom látni [...]. A szemem megsérült, a fülem eltompult, az agyam merő péptömeg – Ó, a zaj és a hőség, a bömbölő érzélgőség, amely egykor teljesen elbűvölt, és most tökéletesen hidegen hagy. Szemlátomást mindenkinek ez lett a véleménye, noha néhányan még mindig hívők maradtak” (V. WOOLF 1976, 26). 1923-ban már úgy írt egy fiatal nőnek, hogy inkább a cselekményre, mintsem a zenére vonatkoztatott: „A minap elmentem a *Tristan* előadására, de a szeretkezés untatott. Amikor az ön korában voltam, úgy véltem, ez a legszebb dolog a világon – vagy csak Saxonthoz alkalmazkodtam?” (V. WOOLF 1977, 56). Ennek a megállapításnak a hitelét némileg kétségessé teszi egy Sydney-Turnerhez szóló levele: „Ott voltam a *Walkür* előadásán [...]. Maradéktalanul legyőzött – állapítottam meg magamban –, csak kicsit untam – nem vagyok képes hosszú érvelést élvezni a zenében, amikor az nyilvánvalóan nem több mint üzleti ügyekről tárgyalás Wotan és Brünnhilde között. A többi viszont nagyszerű volt” (V. WOOLF 1977, 186). Ha eltekintünk a látványra vonatkozó bírálattól, a második felvonás második jelenetének minősítéséből – melyet szerzője „az egész tetralógia legfontosabb jelenetének” nevezett (DONINGTON 1974, 155) – azt lehet sejteni, hogy az író nő nem ismerte föl a mű fordulópontját, Wotan kifakadásának dramaturgiai szerepét, vagyis azt, hogy a főisten keserűségét annak fölismerése okozza, hogy nem képes olyan lényt támogatni, aki merőben különbözik az istenektől, mert szabad az akarata. Wotan magánszáma fokozatosan vezet majdnem kíséret nélküli beszédű zenekari kísérettel párosított ének összetett zenei szövetéhez, miközben az önvizsgálat a múlt ellentmondásait világítja meg. Ahogyan Pierre Boulez fogalmaz: „Wotan teljes vallomása Brünnhilde jelenlétében nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük jellemét, amely ily módon sokkal mélyebben lelepleződik, mint bármely *cselekvényesebb* eljárással” (BOULEZ 2005, 176).

Bár röviddel a *Walkür* előadása után Virginia Woolf eszmét cserélt Hans Richter vezével, Wagner rendíthetetlen hívével, Sydney J. Loebbel (1876–1964), akkoriban készült egyik rövid történetében Clarissa Dalloway a *Mesterdalnokokra* utalt (V. WOOLF 1989, 194), és 1931-ben meghallgatta Ethel Smyth hosszú elemzését a *Parsifal*tól (V. WOOLF 1983, 49), mégsem ment el 1935-ben a *Tristan*, sőt a *Ring* 1937-ben és 1938-ban Wilhelm Furtwängler irányította előadására sem, melyen Frida Leider, Kirsten Flagstad, Maria Müller, Tiana Lemnitz, Margarete Klose, Franz Völker, Max Lorenz, Lauritz Melchior, Herbert Janssen és Rudolf Bockelmann énekelte a főbb szerepeket. A brit sajtó rendkívüli módon magasztalta ezeket az előadásokat, és a két sorozatból forgalomba hozott hangfelvételek (Music & Arts CD-1035 és Eklipse EKR 62) megerősítik azt a véleményt, mely szerint alighanem ezek szinte páratlan tolmácsolások lehettek. Vélhetően férje hatására is vissza lehet vezetni, hogy Virginia Woolf föladta a német nyelv elsajátítását és Wagner műveinek rendszeres hallgatását. Nincs kizárva, hogy veszteséget érzett, hiszen már 1915-ben sajnálattal állapította meg, hogy „volt idő, amikor hetente legalább háromszor mentem operába és esti hangversenyre” (V. WOOLF 1979a, 19). Későbbi éveiben alig hallott 1800 után készült operát. 1928-ban Gluck *Armida* című alkotását nem találta nagyon érdekesnek (V. WOOLF 1977, 497), 1931-ben Purcell leghosszabb operaszerű művét, *A tündérkirálynőt* nagyon élvezte (V. WOOLF 1978a, 290, 292), a következő évben a *Dido és Aeneas*t a Sadler’s Wells színházban „teljesen kielégítő” tolmácsolásban látta, az *Orpheus és Euridikét* pedig – föltehetően angol nyelvű előadás alapján – „a valaha írt legszebb operának” nevezte (V. WOOLF 1979b, 135, 259). Ezekről a művektől eltekintve jórészt Mozart műveit látta: 1918-ban a *Don Giovanni* és *A varázsfuvola*, 1926-ban a *Figaro házassága*, 1930-ban *Az álruhás kertészlány*, 1931-ben ismét *A varázsfuvola* előadásán jelent meg, majd 1933-ban unokahúgát, Angelica Bellt vitte el a Sadler’s Wellsbe, ahol a *Don Giovanni* került színre. 1934-ben Glyndebourne-ba utazott, ahol a *Figarót* Fritz Busch vezényelte, Willi Domgraf-Fassbänder énekelte a címszerepet, Aulikki Rautawaara a grófné és Luise Helleltsgrüber Cherubino szerepét. Fritz Busch vezényletét annyira vonzónak vélte, hogy a következő évben is meghallgatta az ő irányításával *A varázsfuvolát*, sőt a kiváló karmester egyik hangversenyén is ott volt.

Az általam ismert források alapján úgy gondolom, Virginia Woolf Richard Strauss egy vagy két egyfelvonásosán kívül nem ismerte meg a Wagner utáni időszak jelentős operáit. 1926-ban esetleg hallotta Rimszkij-Korszakov 1907-ben *Legenda a láthatatlan Kityez városáról és Fevronyija szűzleányról* címmel bemutatott operájának hangversenyszerű előadását (V. WOOLF 1982, 72), 1931-ben pedig Vita Sackville-West és a zeneszerző elvitte Ethel Smyth *A hajórombolók* (*The Wreckers*) című alkotásának előadására (V. WOOLF 1983, 48), melyet már ismert a drezdai bemutatót három évvel követő, 1909-ben Sir Thomas Beecham vezényletével tartott előadásból. Egyik mű sem vonzotta, a brit zeneszerzőnek Art(h)ur Nikisch és Bruno Walter által becsült háromfelvonásos operája sem, pedig annak szövege Cornwallból, tehát olyan vidékről származó legendát idéz föl, amelyhez Virginia

Woolfot gyerekkori emlékek fűzték. Saját korának zenéjét alig hallotta. Ezzel magyarázható, hogy az *Ariadne és a kékszakállt* „fonnyadt, mesterkéltn operá”-nak nevezte, a Covent Gardenben Philippe Gaubert vezényelte előadás meghallgatása után (V. WOOLF 1985, 81). Paul Dukas egyetlen énekes színpadi művét 1907-ben mutatták be. Schönberg és Alban Berg is nagyra értékelte. Annak ellenére, hogy idézi a *Pelléas és Mélisande*-ot és *A tengert*, vannak benne olyan alkotóelemek, amelyek inkább az expresszionizmushoz állnak közel, mintsem Debussy művészetéhez. 1936-ban Messiaen „félreértett fő műnek” nevezte, s különösen dicsérte a középső felvonást, „az árnyékból a fényre vezető crescendót, melynek eredményeképpen e második felvonás Dukas és a zene egyik fő műve” (MESSIAEN 1936, 79, 84).

Virginia Woolf és Sydney-Turner kapcsolata idővel lazulhatott, de az író nő továbbra is számított e barátjának hozzáértésére. 1920-ban egyik hozzá intézett levelében első regényének egyik részletére vonatkozó kérdéssel fordult hozzá: „Szeretném, ha ismét megmondaná, mi a száma annak a Beethoven-sonátának, amelyet Rachel játszik – Amerikába küldtem az általam jegyzetelt példányt, és most itt is új kiadást jelentetnek meg –, nem emlékszem, mit is mondott nekem – én op. 112-re utalok, ami nem lehet helyes” (V. WOOLF 1976, 418). Nem emlékezett arra, hogy az op. 112 a *Meereszille und glückliche Fabrt* kantáta, s ez elárulja, hogy Sydney-Turner volt legfőbb zenei tanácsadója. Még a későbbi években is többször együtt mentek hangversenyre, így hallották 1923-ban az „isteni Bach” *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* kezdetű (BWV 201) világi kantátáját (V. WOOLF 1977, 39).

Bármennyire is változhatott felfogása a későbbi években, a művészetről kialakuló szemléletére hatással lehetett Wagner zenéje. „[K]éltelkedem abban, hogy valóban élvezte a bayreuthi tartózkodás feszült légkörét”, állította egyik méltatója (JACOBS 1993, 234). Ennek a vélekedésnek ellentmond annak megelevenítése, hogyan viselkedett a közönség a „felvonások között”, sőt általában a helyszín leírása az *Impressions at Bayreuth* című cikkben. Cáfolatként lehetne idézni a következő szavakat: „mikor véget ér az opera, már meglehetősen későre jár; ha az ember a dombról lefelé haladva félúton visszanéz, sötét színű kocsik áradatát látja, egymás fölött imbolygó, szabálytalan fáklyákhoz hasonló lámpákkal”. A cikk a város hangulatának hatásáról is szól: „éjszaka üres utcákon kóborlunk, fejünkben a *Parsifal* zenéjével; az Eremitage kertjeiben a virágok csodálatos parazsakhoz hasonlóan fénylenek, a hang színbe vált át, a szín szavakat vált ki, s kiemelődünk a mindennapi világból” (V. WOOLF 1986, 289–292). Ha félreértelmezzük a korai hatásokat, a korai műveket sem megfelelően olvassuk.

Hadd említsek egy példát. Rachel Vinrace, a *The Voyage Out* (Tandori Dezső átköltésében *Messzeség*) főszereplője műkedvelő zenész. A regény *Melymbrosia* című első változatában azt olvassuk, hogy Beethoven egyik kései sonátája „fekszik a kis zongorán”, miközben ő egy „lebilincselő részletet” olvas:

Der zagend vor dem Streiche
sich flüchtet, wo er kann,
weil eine Braut er als Leiche
für seinen Herrns gewann!
Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?

(V. WOOLF 2002, 36)

Izolda gúnyos szavai a második felvonás második színében arra céloznak, hogy Tristan nem szívesen szembesítődik vele, mert a hajón egy másik férfi számára viszi menyasszonynak. A következő fejezetben a Rachellel egy hajón utazó Clarissa Dalloway a társalgóban meglátja a *Tristan* partitúráját, és ez Bayreuthot juttatja az eszébe: „soha nem fogom feledni életem első *Parsifalját* – forró augusztusi nap, testes öreg német asszonyok, magas nyakú, hosszú kabátokban, majd az elsötétített színházban egyszer csak megszólal a zene [...]. Ez semmi máshoz nem hasonlítható” (V. WOOLF 2002, 54).

A regény későbbi változatában csak az szerepel, hogy Rachel Vinrace Bach egyik fúgáját játssza. Kopognak, és belép Mrs. Dalloway. „A Bach-fúga hirtelen darabokra tört” (V. WOOLF 1965, 61). „Rachel érettsége Virginia Woolfét tükrözi viszka, ki maga mögött hagyta a népszerű Wagnert Beethoven, Bach és Mozart régebbi műveiért” – érvel egy irodalmár (KELLEY 2010, 422). E magyarázat legalábbis három szempontból nem állja meg a helyét. A regény korai változatában Wagner úgy szerepel, mint Beethoven örökségének folytatója – a romantikus zeneszerzőnek elődjéről írt esszéinek a szellemében. Másodszor nem lehet feledni, hogy az első világháború előtt Wagner zenéje korántsem volt népszerűbb Mozart vagy Beethoven alkotásainál, hiszen ez utóbbiakhoz sokkal könnyebben lehetett hozzáférni. Végül a regény szóban forgó részlete inkább irányítja a figyelmet a szövegre, mint a zenére. Az idézett szavak némileg rejtélyes jelentésük miatt foglalkoztathatták az írónt.

Virginia Stephen már korán érdeklődött Sir Tristram és Lady Iseult legendája iránt. *Mistress Joan Martyn naplója* című, 1906-ban készült művében az olvasható, hogy „Master Richard” „magas, dallamos hangon” mond el egy történetet. „Félre téve a vidámságot, mozdulatlan szemmel elnézett a fejünk fölött, mintha a szavait valami közeli látomásból merítette volna. Amint szenvedélyessé vált a történet, megemelte a hangját, ökölbe szorította a kezét, fölemelte a lábát és széttárta a karját. Amikor ahhoz a részhez ért, amelyben a szerelmesek elválnak egymástól, mintha látta volna, ahogyan a Hölgy eltávolodik tőle, mind távolabbra nézett, míg a látomás szerte nem foszlott, ekkor karját üresen leeresztette. Sebesülten fekszik, Britanniában, és hallja, hogy a Hercegnő eljön hozzá a tengeren keresztül” (V. WOOLF 1989, 55–56). A német idézet a *Melybrosiában* arra emlékeztet, hogyan ruházta föl Wagner összetettséggel a szerelmi történetet.

Leonard Woolf azt sugallta az önéletrajzában, hogy Gyagilev balettja nagyon másféle modernséget képviselt, mint Wagner. Virginia Woolf általam ismert nap-

lóiiban és leveleiben nem találtam utalást a korai 20. század legjelentősebb táncjátékaira. *A tűzmadár* „csak Gyagilev harmadik brit vendégjátéka” alkalmával, 1912. június 18-án került színre a Covent Garden operaházban, a *Petruska* angliai bemutatójára 1913. február 4-én került sor, a *Le Sacre du Printemps* pedig ugyanabban az évben, július 11-én hangzott föl a Drury Lane színházban (THOMAS 2010, 69, 70, 72). Quentin Bell szerint a Woolf házaspár 1913 júliusának elején látta az Orosz Balett valamelyik előadását, de bővebb tájékoztatást nem ad (BELL 1972, II, 12). Lytton Strachey megnézte az utóbbi művet, és életének „egyik legfájdalmasabb tapasztalataként” jellemezte az előadást, hozzátéve: „nem tudta elképzelni, hogy lehet az unalmat és a merő kínszenvedést ilyen magas fokon párosítani egymással” (HOLROYD 1994, 291). Noha *A csalogány* előadásra került Emil(e) Cooper vezényletével 1914-ben (STRAVINSKY 1962a, 52), nem találtam nyomát annak, hogy a Woolf házaspár részt vett volna Sztravinszkij első operájának előadásán, melyet szerzője 1908-ban, tehát zenei írásmódjának megváltozása előtt kezdett írni.

Azok a táncjátékok, amelyekkel Gyagilev megismertette az angolokat, többségükben a Wagnerénál lényegesen szokványosabb és érzelmösebb romantikát képviseltek. „A londoni közönséget Pavlova érdekelte a *Giselle*-ben. [...] Londoni őszi évadunk másik nagy sikere Keszinszkaja föllépése volt *A battyúk tavában*” (GRIGORIEV 1960, 69). Csajkovszkij zenéje köztudottan nagyon eltér Wagnerétől, de összhangzati vagy szerkezeti vonatkozásban aligha nevezhető „kezdemenyezőbbnek”, Wagner és Adolphe Adam művészetének összevetésére pedig talán nincs szükség. Elképzelhető, hogy Gyagilev úgy vélte, a brit közönség nincs fölkészülve a legmerészebb alkotások befogadására. 1918-ban Virginia Woolf csak *A karnevál* balett-pantomimot és a *Seberezáde* egyfelvonásos koreográfiai drámát láthatta (V. WOOLF 1979a, 222, 288), melyek a társulat legkorábbi tevékenységéhez tartoztak, hiszen 1910-ben mutatták be őket. Az egyikhez Robert Schumann zongorára írt füzérét Rimszkij-Korszakov, Ljadov, Glazunov és Cserepnin hangszerelte, a másik Rimszkij Korszakov népszerű szvitjét vitte színpadra. Virginia Woolf levelezéséből (V. WOOLF 1976, 367) arra lehet következtetni, hogy 1919-ben a *La Boutique Fantastique* című alkotást látta az Orosz Balett előadásában, mely „Rossini sajátos darabjainak gyűjteményéből”, Respighi hangszerelésével készült, Lydia Lopokova és Léonide Massine főszereplésével (GRIGORIEV 1960, 154–155). Roger Fry írt egy cikket az orosz táncosokról, de a zenével nem, csakis Larionov színpadtervezésével foglalkozott (REED 1996, 296). Öt évvel később az író rész vett *A pásztorlány kísértései avagy A győztes szerelem* (*Les tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur*) című alkotás előadásán, melynek Bronislava Nizsinszka készítette a koreográfiáját és Juan Gris a díszletét. Virginia Woolf azt jegyezte föl, hogy „kevésbé népszerű, de érdekesebb táncjáték, mint a *Cimariosiana* és *A kék vonat*”, egy Cimariosától származó táncszvitzen alapuló egyfelvonásos balett, illetve egy Jean Cocteau szövegére Darius Milhaud által írt „táncos operett”. *A pásztorlány kísértéseiről* a *Nation & Athenaeum* számára írt cikkében Virginia Woolf a látottakra hívta föl a figyelmet, és nem is említette Michel Pignolet de Montclair

(1667–1737) zenéjét, amelyet a hangszeres művész, karmester és zeneszerző Henri Casadesus (1879–1947), a Société des Instruments Anciens egyik alapítója hangszerelt. Hermione Lee azt állítja, hogy 1926-ban Virginia Woolf és Vita Sackville-West „megnézte Sztravinszkij új táncjátékait a Haymarket színházban” (LEE 1997, 501), ezzel szemben Gyagilev munkatársa csak *A menyegző* előadásáról ad számot ebből az időből (GRIGORIEV 1960, 229).

G. E. Moore-ral, Sydney-Turnerrel vagy Adrian Stephennel ellentétben Leonard Woolf nem volt gyakorlati zenész. Nem játszott hangszeren, és nem próbálkozott zeneszerzéssel. Járt hangversenyre, de ízlését eszmei fönntartások korlátozták. Ön-életrajzában így írt: „1911-ben semmit sem tudtam Wagnerről, de felfogtam, hogy itt az ideje komolyan szembenézni vele. Ezért kibéreltem egy páholyt a *Ring* októberi előadásaira, s Virginia el is jött megnézni *A Rajna kincsét*, a *Siegfriedet* és *Az istenek alkonyát*, sőt a *Walkür* előadásán Rupert Brooke és Adrian is megjelent.” Leonard Woolf emlékezetére hatottak a későbbi történeti események, de kezdettől fogva bizalmatlan volt Wágner műveivel szemben. Írásaiban nem foglalkozott a német szerző zenéjével. „Értem, hogy a *Ring* a maga módján mesteri alkotás, de nem szeretem, ahogyan Wagnert és a művészetét sem. [...] A németek a 19. században létrehoztak egy hagyományt, egy élet- és művészetbölcseletet, amely bárbar, fennkölt, de hamis {*phony*}. Wágner egyszerre volt előidézője és következménye ennek a visszataszító folyamatnak, amely azután az emberi állatiasság és lealjasodás tetőpontjához és megdicsőítéséhez, Hitlerhez és a nácihoz vezetett” (L. WOOLF 1964, 50).

Az 1920-as évek második felében Leonard Woolf hanglemezeket ismertetett a *The Nation and Athenaeum* hasábjain. A hangfölvételek egy részét mai szemmel is értékesnek lehet nevezni. Talán azért is különös figyelmet szentelt a Dolmetsch család tevékenységének, mert tudhatta, Virginia féltestvérének, az 1897-ben meghalt Stella Duckworthnek „Arnold Dolmetsch volt a hegedűtanára” (V. WOOLF 1978b, 113), aki 1917-ben készített egy (napjainkban a Courtauld Képtárban kiállított) virginált Roger Fry számára, de Leonard Woolf nem látta meg a történetileg tájékozott (historikus) előadás jelentőségét. Nem igazán érthető, miért szűkítette válogatását öt cég (Parlophone, Beltona, His Master’s Voice, Columbia, Decca) termékeire, nem figyelve olyan jelentős gyártók lemezeire, mint a Telefunken, Homocord, Odeon, Polydor vagy Gramophone. Az általa méltatott anyagnak mintegy a felét viszonylag jelentékenynek lehet mondani. A *Lobengrin* első felvonását záró jelenetnek angolul énekelt, Sir Hamilton Harty vezényletével fölvett tolmácsolása például aligha tekinthető jelentős hozzájárulásnak a befogadás történetéhez. Noha a méltató rövid értékelései nem értéktelenek, megjegyzései elsősorban a fölvétel műszaki erényeire és fogyatékoságaira – például a zenekar, a kórus és a szólisták egyensúlyára – vonatkoznak. A *Fantasztikus szimfóniának* a Columbia által kibocsátott fölvételéről szóló viszonylag hosszabb cikkből szinte teljesen hiányzik Felix von Weingartner vezényletének a méltatása.

Ha eltekintünk az eszmei, sőt politikai tényezőktől, két további észrevételt lehet tenni Leonard Woolf zenére vonatkozó nézeteiről. Olykor előfordulnak tévedé-

sek – *A két gránátos* című dal Schubert műveként szerepel (L. WOOLF 1967, 201) –, és néha – például Beethoven kései vonósnégyeseinek magasztalásában – érzékeltetni lehet a korabeli divatos vélemények hatását. Mivel ez utóbbi művek esetében a méltató a Léner és Capet együttes főlvételeiről írt (L. WOOLF 1929a, 252; 1929b, 543), Virginia Woolf is gyaníthatóan ezeket a tolmácsolásokat ismerhette. Férje állítása szerint az író nő különösen szerette ezeket az alkotásokat: „Egy alkalommal azt mondtam neki: ha szól valamilyen zene az ember hamvasztásakor, az legyen a Cavatina az op. 130. jelzetű B-dúr vonósnégyesből. Van egy pillanat, amikor a korporsó lassan becsúszik a kemence nyitott ajtaján, és a Cavatina közepén néhány hihetetlen szépségű ütem szelíden lüktető mozgással mintha tétovázna – ha e kettő egybeesik, a zene szelíden előreviszi a halottat a feledés örökkévalóságába. Virginia egyetértett velem.” Virginia Woolf testének elhamvasztásakor „mellesleg a »Boldog Lelkek« zenéje hangzott fel Gluck *Orfeuszából*” (L. WOOLF 1975, 95–96), de tagadhatatlan, hogy az 1920-as és ’30-as években Beethoven vonósnégyesei okozták a legnagyobb élményt a házaspár számára. Ezen nem változtat, hogy abban a korban szokás volt dicsérni e műveket. Több forrás is megerősíti ezt. Közülük egy visszaemlékezést idéznék olyan íróval, akit Virginia Woolf sokra tartott: „A Mavra és a Renard 1922-ben tartott bemutatója után egy összejövetelre mentem [...]. Marcel Proust is ott volt. A legtöbben az Operából, az én bemutatómról jöttek, de Proust éppen akkor kelt föl az ágyból [...]. A zenéről beszélgettünk, és ő lelkendezve szólt Beethoven kései vonósnégyeseiről. Osztottam volna e lelkesedést, ha nem lett volna közhely a kor értelmiségi köreiből, ha zenére vonatkozó ítélet lett volna, s nem irodalmi póz” (STRAVINSKY 1962b, 102).

A fönmaradt írások azt sugallják, hogy a háború utáni években Virginia Woolf zenei élményeit már nem operai előadások, hanem hangversenyek és főlvételek jelentették. „Mozart zenéjét játszották egy hangversenyen” – mondja az 1919-ben írt *Rokonszenv (Sympathy)* elbeszélője, s ugyanennek a zeneszerzőnek a neve szerepel *A vonósnégyes* (1920) című történetben (V. WOOLF 1989, 108, 140). A második esetben egy szereplő az éppen hallott mű szerzőjét említi. Nincs kizárva, hogy téved, és akkor nincs ellentmondás azzal a naplófőljegyzéssel, amely szerint ezt a szöveget Schubert egyik ötösének előadása ihlette (V. WOOLF 1981, 24).

A *Csúcsos tetőket*, Dorothy Miller Richardson regényfüzérének első részét, Duckworth körülbelül hat hónappal Virginia Woolf első regénye előtt jelentette meg. A Németországban nevelőnőként tartózkodó hősnő tud zongorázni, és nagy hatással van rá, hogy Hannoverben „a hét minden napján mindenütt szól a zene” (RICHARDSON 1976, I, 66). Talán az ebben a regényben olvasható leírás Beethoven, Weber és Chopin műveinek előadásáról adhatott ösztönzést *A vonósnégyes* megírására.

Noha egy 1915-ben, a Queen’s Hallban Sir Henry Wood (1869–1944) vezényelte délutáni hangverseny műsorán szerepelt Wagner zenéje César Franck szimfóniája és Lalo *Spanyol szimfóniájának* három tétele mellett (V. WOOLF 1979a, 5, 20), e karmester legtöbbször a bécsi klasszikusok műveit szólaltatta meg. „Promenade” hangversenyein Johann Sebastian Bach alkotásai is gyakran szerepel-

tek, ami még akkor is figyelemre méltó, ha tolmácsolásai elavultnak minősíthetők a 21. század távlatából. Virginia Woolf e zenekari hangversenyeken kívül a Shelley House kamaraműsorait is kedvelte. 1919-ben az Allied String Quartet estjére ment el a Wigmore Hallba (V. WOOLF 1979a, 307), majd 1921. április 25-e és 30-a között az Aeolian Hallban Beethoven összes vonósnégyesét hallotta a London String Quartet előadásában (V. WOOLF 1981, 113). Schubert művei közül az *Oktett* és a *Vonósötös* okozott számára nagyon mély élményt (V. WOOLF 1979a, 63; 1981, 24).

Óvatosan megkockáztatható a föltevés, hogy Virginia Woolf ízlését a korszak brit zenéjének maradisága is korlátozhatta. Annak ellenére, hogy Ethel Smyth zenéjét „túl irodalminak – túlfeszítettnek – túlzottan kioktatónak” találta (V. WOOLF 1983, 12), kötelességének érezte, hogy meghallgassa a rádión a zeneszerzőnő által 1930-ban vezényelt Promenade hangversenyt, amelyen az 1908-ban írt *Anakreoni óda* hangzott fel néhány dal kíséretében. Nehéz megállapítani, mennyiben a kényszerezett udvariasság készítette arra, hogy „nagyon kielégítőnek” nevezze e műveket a szerzőjükhöz intézett levélben (V. WOOLF 1978a, 209). 1931 elején a Woolf házaspár megjelent *A börtön* című oratórium bemutatóján, két évvel később pedig Virginia Woolf a rádió meghallgatta a Canterbury Fesztiválon rendezett szerzői estet, majd biztosította a zeneszerzőnőt arról, hogy „nagyon” élvezte a zenéjét. 1934-ben elismerő szavakat küldött egy olyan hangverseny után, amelyet Sir Thomas Beecham teljesen Ethel Smyth művészetének szentelt. „Remélem, most már vége a Smyth Fesztiválnak” – írta megkönnyebbüléssel Quentin Bellnek január 10-én. 1934-ben elment az 1893-ban írt, később némileg átdolgozott késő romantikus *d-moll mise* előadására, de az a levél, amelyet egy 1935-ben tartott hangverseny előtt írt a zeneszerzőnőnek, elég határozottan érzékelteti, hogy a személyes kapcsolat miatt járt a hangversenyeire: „Igen, 3-án eljövök, ha tudok, de nem lehetek egészen biztos ebben, mert utálok a délutáni hangversenyeket. Mindazonáltal az irántad érzett szeretetből ott leszek, ha tudok” (V. WOOLF 1979b, 193, 267, 269, 280, 370).

Családi kapcsolat magyarázza, hogy igyekezett megjelenni olyan hangversenyeken, amelyek műsorán szerepeltek Vaughan Williams művei, mint ahogyan a barátság indokolta, hogy Lord Berners zenéjét is meghallgatta, nem szólván a Sitwell testvérek és William Walton együttműködésével készült *Façade* című alkotásról (V. WOOLF 1981, 245–246), vagy Leonard Constant Lambert (1905–1951) *Pomona* című húszperces táncjátékáról, amelyhez Vanessa Bell készítette a jelmezeket (V. WOOLF 1983, 144). 1934-ben Lytton Strachey másodfokú unokatestvére és Clive Bell barátnője, Mary Hutchinson vitte el a Woolf házaspárt, hogy meghallgassa a Sadler’s Wells Opera fő karmestereként ismert Lawrence Collingwood (1887–1982) egyik operájának a bemutatóját (V. WOOLF 1983, 207).

Mindent összegezve, valószínű, hogy a 20. század leginkább kezdeményező műveinek többségét nem hallhatta Virginia Woolf. Ravel 1903-ban készült, 1910-ben átdolgozott *Vonósnégyese* (V. WOOLF 1979a, 226; 1981, 39), Debussy Rameau ösztönzésére 1915–1916-ban írt *Triószonátája* (V. WOOLF 1976, 140), *A katona történetének* 1928-ban színpadra került változata (V. WOOLF 1994, 564) és a *Petruskának*

Beecham orosz operáknak és baletteknek szentelt sorozatában elhangzott részletei (V. WOOLF 1983, 31) tartozhattak a kisszámú kivételek közé. Egy Clive Bellnek 1919-ben küldött levél ugyan arra utal, hogy Virginia Woolf tervezte megnézni a *Petruskát* (V. WOOLF 1976, 375), de jelenlegi ismereteim alapján nem tudom, valóban elment-e az Alhambra Színházba. Tekintettel arra, hogy „az Alhambrában az évad július 30-án véget ért” (GRIGORIEV 1960, 157), és az író még október 27-én is habozott megtekinteni „az orosz táncosokat”, mivel „túlzottan drágák” voltak a jegyek (V. WOOLF 1976, 393), nem valószínű, hogy látta Sztravinszkij második jelentős táncjátékát. 1921-ben a *Le Sacre* kétszer is előadásra került az angol fővárosban, előbb egy Leon Aynsley Goossens (1893–1962) vezényelte hangversenyen, a zeneszerző jelenlétében, majd Gyagilev együttesének egyik színházi föllépésekor. A Debussy emlékére írt *Fűvősszimfónia* bemutatója a Queen’s Hall hatalmas csarnokában megbukott. „A művem és Kuszevickij”, a karmester „áldozattá” váltak, ahogyan Sztravinszkij mintegy másfél évtizeddel később megjegyezte (STRAVINSKY 1962a, 94, 96). 1927-ben azután maga a zeneszerző vezényelte el *Oedipus Rex* című opera-oratóriumát, és Gyagilev is előadta a balettjeit (STRAVINSKY 1962, 133), de nem találtam nyomát annak, hogy Virginia Woolf elment volna ezekre az alkalmakra.

„Szereti a népezenét?” Amikor ezt kérdezte Ethel Smythtól, félreérthetetlenül tette, hogy sem a zenében, sem az irodalomban nem látja hasznát a folklór fölélesztésének. „Véleményem szerint ez tönkreteszi a modern zenét – ahogyan Synge és Yeats is tönkretette magát a kelta siratóénekekkel” (V. WOOLF 1978a, 406). Egy 1934-ben írt levele szerint még Ethel Smyth zenéjét is „kakofónnak” érezte (V. WOOLF 1979b, 360). Talán Walton és Lambert újklasszicizmusa is ösztönözhetett arra, hogy az 1930-as években visszatért „az ábrázoló formához”, „a tények rögzítéséhez”, „Jane Austen tárgyias, realiztikus írásmódjához, a történet folyamatos előreviteléhez” (V. WOOLF 1983, 142, 147, 168). Lambert síkra szállt Schönberg és Sztravinszkij művei ellen, és Virginia Woolf többször is azt kérte Ethel Smythtól, jelentesse meg esszéjét a brit szerző zenéjéről (V. WOOLF 1978a, 214, 215, 226). A Preludio, Corante, Pastorale, Menuetto, Passacaglia, Rigadoon, Siciliana és Marcia nevű utánezatokból álló *Pomona* olyan szerző műve volt, aki Sibeliust tartotta számon „a jövőbeli zene igazi őreként”, azt a finn zeneszerzőt, „akinek árnya rávetítődött Walton *Első szimfóniájára* (1935)” (WOOD 1961, 156). Lambert 1927-ben írta balettjét, de Virginia Woolf 1933-ban látta, amikor *Flush* életrajzát igyekezett befejezni és *Az évek első, The Pargiters* című változatával folytatott nehéz küzdelmet. Ő maga úgy jellemezte e műveit, mint „kakukktojásokat” (V. WOOLF 1983, 143). Mindehhez még azt is hozzá lehet tenni, hogy azok a művek, amelyeket 1927-ben, 1929-ben és 1934-ben vezényelt Sztravinszkij Londonban, az *Apolon Musagète* és *A tiündér csókja* című balett, valamint a *Perséphoné* című melódráma, korábbi írásmódokat utánoznak és olyan újklasszicista eszményt testesítenek meg, amelyet a brit közönség fönttartás nélkül el tudott fogadni. Egyiküknek eredetisége sem fogható a tízes évek alkotásaihoz. Ahogyan maga a zeneszerző mondta, olyan stílust és hangszerelést igyekezett megvalósítani, „amely révén a zenét első hallásra fel lehetett fogni” (STRAVINSKY 1962a, 149).

Miközben Virginia Woolf elmulasztotta a két háború közötti időszaknak alighanem legkiemelkedőbb opera-előadásait, kiváló szövegeket volt alkalma hallani. 1919-ben Alfred Cortot (1877–1962) zongorázását élvezhette, 1924-ben a nagyszerű mezzó Elena Gerhardt (1883–1961) előadásában ismerhette meg Brahms dalait, és a portugál csellista Guilhermina Suggia (1888–1950) művészetéről is fogalmat alkothatott magának. 1932-ben a Busch vonósnyégyes Brahms, Dvořák és Beethoven műveivel lépett föl, a következő évben pedig négyszer is hallotta ezt az együttest (V. WOOLF 1979a, 311; 1981, 298, 320; 1983, 78, 147), sőt a Westminster Apátságban Arányi Jelly Bach-tolmácsolását is élvezhette (V. WOOLF 1979b, 163). 1934-ben, az akkor nyílt Glyndebourne-i Fesztiválon Fritz Busch vezényelte délutáni hangversenyen vett részt, 1939-ben pedig Adolf Busch együttesével a Wigmore Hallban Schubert korai (D. 112) *B-dúr*; Mozart *g-moll* (K. 516) és Beethoven *cisz-moll vonósnyégyesét* (op. 131) hallgatta meg – tehát azt a művet is, amelyben Wagner szerint „a legfelsőbb álomkép legkedvesebb emlékekben ébred föl” (WAGNER é. n., 97).

Korántsem mindig lelkesítette az előadás. 1918-ban lassúnak és érzélgősnek, „siránkozóan nyúlósnak” találta, ahogyan Julian Clifford (1877–1921) Mozart *g-moll szimfóniáját* (K. 550) vezényelte, és a „közönséges” jelzővel illette azt, ahogyan Henry Wood J. S. Bach, Beethoven, Mozart, Gluck és Dvořák műveit megszólaltatta (V. WOOLF 1979a, 142, 206). A karmesterek színészkedését, így Beecham „fintorait, csitító, táncoló, himbáló mozdulatait” fölöslegesnek és zavarónak találta (V. WOOLF 1983, 284). A rádióon hallottakat is gyakran bírálta: „túl lassan játszanak”, jegyezte meg a Menaghten nevű (női) vonósnyégyes Haydn-játékáról (V. WOOLF 1980, 54).

A hanglemezek elterjedésével a házaspár egyre inkább otthon hallgatott zenét. Egy utalás Artur Schnabel egyik Beethoven-estjére, egy 1932. november 8-án kelt levélben arra enged következtetni, hogy az is távol tarthatta Virginia Woolfot a hangversenyektől, hogy a hőségben könnyen elájult, szíve és érverése szabálytalanra lett (V. WOOLF 1979b, 122). „Haza, zenét hallgatni.” „Hamarosan megszólal a harang, eszünk, és azután zenét hallgatunk [...], bármennyire jó is ezt a levelet írni, mennem kell, hogy betegyem a pástétomot a sütőbe [...]. Azután bekapcsoljuk a hangszórót – ma este Bach lesz.” „Számomra az a rádiózás öröme, hogy otthon ülhetek és magam vezényelhetem *A mesterdalmokokat*. Elöttem a kotta és vezényelek és dühös vagyok, amikor nem engem követnek. Így az ember észreveszi, milyen gyakran hibáznak az énekesek – egy ütemmel előbb lépnek be vagy késnek.” „Feketék a fellegek, miközben Brahmsot tettük föl.” „Éjszaka Bach”; „tekézünk, majd Madame de Sévigné-t olvasom, azután sült sonka gombával estebédre; majd Mozart” (V. WOOLF 1982, 108, 247; 1979b, 88; 1883, 107, 241, 336; 1980, 286). Az efféle szavak a naplókban és a levelekben némi fogalmat adhatnak a házaspár napi szokásairól.

Schönberg *Öt zenekari darabja* (op. 16) 1912. szeptember 3-án megtartott londoni bemutatója „rendkívül ellenséges fogadtatásra” talált (HECKERT 2010, 49), de a szerzőnek több műve is elhangzott Angliában. 1923 novemberétől sok hangver-

senyt közvetített a rádió (DOCTOR 1999, 337–351), ám Schönberg nevével nem találkoztam a naplómban, levelekben vagy életrajzokban. 1929 és 1936 között Anton von Webern négyszer is vezényelt a BBC-ben. A Lewis Foreman által a Continuum Records (SBT 1004) számára készített tájékoztató füzet szerint J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, ifjabb Johann Strauss, Bruckner, Wolf, Mahler, Krenek és Milhaud művei mellett a második bécsi iskola három tagjának alkotásai is megszólaltak. Az sejthető, hogy a kortársak közül Berg fogadtatása volt viszonylag kedvezőbb. 1934. március 14-én sor került a *Wozzeck* hangversenyszerű előadására, 1936. május 1-jén pedig Webern hangversenyt vezényelt elhunyt pályatársa és barátja emlékére. Virginia Woolf naplóiban nagyon sok méltánylás található rádióban közvetített hangversenyekről, ám az említett hangversenyekre egyetlen utalást nem találtam.

A harmincas évek második felében, amikor már érzékelni lehetett a fölkészülést a háborúra, és Leonard Woolf egyre sokoldalúbb tevékenységet folytatott a Munkáspártban, Virginia Woolf „a politika egyetlen ellenszerének” nevezte a zenét (V. WOOLF 1980, 19). Esténként még a légitámadások alatt is használták a lemezjátszót, ahogyan például az 1940. október 22-i följegyzés is tanúsítja ezt: „olvasás, zene, ágy” (V. WOOLF 1984, 333).

Mivel a házaspár hanglemezeinek jegyzéke később Leonard Woolf hagyatékával Sussex egyetemére került, és ő olykor följegyezte a napot, amikor egy lemezt meghallgattak, tétova föltevéseket lehet megfogalmazni arról, milyen műveket hallgattak legtöbbször. A harmincas években előszeretettel tették föl lemezjátszójukra J. S. Bach műveinek Edwin Fischer és Alfred Cortot készítette fölvételeit, Beethoven vonósnygyeseit a Busch, Capet és Léner együttes előadásában, ugyanennek a zeneszerzőnek szonátáit Artur Schnabel, Adolf Busch és Fritz Kreisler tolmácsolásában, a Pro Arte vonósnygyes Haydn-sorozatát, a Szymon Goldberg és Lili Kraus által játszott Mozart-szonátákat. A jegyzékben Debussy *Hegedű szonátája*, valamint Richard Strauss, Ravel és de Falla neve is szerepel, de erős a gyanúm, hogy e lemezek már 1941 után kerültek be a gyűjteménybe. Egyetlen számottevő 20. századi zenemű céduláján van feltüntetve, hogy 1935. április 10-én meghallgatták, s ez Bartók 1908–1909-ben készült *Első vonósnygyese* (op. 7).

A lemezhallgatás fokozatosan átalakította Virginia Woolf munkamódszerét. „Kicsit dolgozom a szövegen este, mikor a lemezjátszó Beethoven kései szonátáit játssza.” „Tegnap éjjel Beethoven egyik vonósnygyesének hallgatása közben arra gondoltam, hogy a közbeiktatott részeket mind Bernard végső beszédébe ömleszttem.” Az efféle kijelentésekből az sejthető, hogy a zene segíthette *A hullámok* megírását (V. WOOLF 1982, 139, 339). Annyi bizonyos, hogy élete utolsó évtizedeiben Virginia Woolf Beethoven vonósnygyeseit Shakespeare műveihez hasonló remekművekként tartotta számon. „*A Hamlet* vagy egy Beethoven-vonósnygyes az igazság erről az általunk világnak nevezett hatalmas tömegről” – ahogyan élete végén állította (V. WOOLF 1978b, 84).

A zenei ösztönzés elismerése mindazonáltal nem jelentheti, hogy az ember elfogadja az olyan kijelentéseket, amelyek szerint *A világitótoronyhoz* „szonáta formá-

ban írt regény” (FORSTER 1961, 381), az írónőnek Roger Fryról írt életrajza „szonáta fölépítésű” (JACOBS 1993, 253), vagy „a hosszú életű Orlandóra vonatkozó elgondolást” a *Le Sacre du Printemps* ösztönözte (HALLER 1993, 226). Egyike azoknak a cikkeknek, amelyek az írónő művészetét a zenével igyekeznek összefüggésbe hozni, óvatosságra int. Tanulmánya elején Gerald Levin azt hangoztatja, hogy *A hullámok* megírásával Virginia Woolf „ellenpontos stílust” valósított meg, de utóbb maga hívja föl a figyelmet ennek az érvnek a fogyatékosságára: „Egy regényben a szólamokat nem lehet egy időben hallani” (LEVIN 1983, 165, 166). A hét szereplő magánbeszédeit csakis egymás után olvashatjuk, tehát a fűgával vont párhuzam félrevezető. Néhányan azok közül, akik amellet kardoskodnak, hogy Wagner hatását Beethovené váltotta fel, angol forrásokra hivatkoznak. Nem bizonyos, hogy fölismerték: a matematikus J. W. Sullivan (1886–1937) *Beethoven szellemi fejlődése* (1927) című könyvét alighanem Wagner 1870-ben megjelent, leg-hosszabb esszéje ösztönözhetette.

Roger Fry már 1918-ban fölismerete, hogy Virginia Woolf művészetének a ritmus a legfontosabb sajátossága. Nem volt elégedett a *The Mark on the Wall* befejezésével, de észrevette az eredetiséget a szöveg megalkotottságában: „Természetesen sok valamilyen módon jó író létezik, de mióta Henry James eltávozott, maga az egyetlen, aki a nyelvet művészi közegként használja, a szavak szövetének jelentést és minőséget ad, majdnem teljesen függetlenül attól, miről is beszél” (SPALDING 1999, 198). „*A hullámokat* nem cselekmény, hanem ritmus jegyében írom” – hangsúlyozta az írónő (V. WOOLF 1982, 316). Egy Ethel Smythnek küldött levél elárulja, hogy tudatában volt annak: szembehelyezkedett a műfaj megszokásaival: „a ritmus közelebb áll hozzám a történetmondásnál, s ez élesen ellentmond a regény hagyományának” (V. WOOLF 1978a, 204). *A felvonások között Pointz Hall* című első változatának írása közben úgy érezte, „egy könyv ritmusa, ahogyan az ember fejében lüktet, az embert gombolyaggá alakítja, és ezáltal elcsigázza. A PH utolsó fejezete annyira belém ivódott, hogy szinte minden általam kimondott mondatban ezt hallottam” (V. WOOLF 1984, 339). 1930-ban arról panaszkodott Ethel Smythnek, hogy „nincsenek írásjelek a hangnem érzékeltetésére” (V. WOOLF 1978a, 225–226), és egy 1936-ban megjelent esszéiben azt hangsúlyozta, hogy „a prózáíró ugyan azt színleli, hogy az ész hangjának engedelmességgel jözanul halad előre, mindazonáltal állandó izgalmat okoz a ritmus szüntelen változtatásával” (V. WOOLF 2011, 418). Louie Everest, a Woolf házaspár „főszakácsa” följegyezte, hogy fürdéskor az írónő magához beszélt. „Mind csak beszélt, beszélt, beszélt [...]. Amikor Mr. Woolf látta a meglepetést az arcomon, közölte velem, hogy Mrs. Woolf mindig hangosan mondogatja azokat a mondatokat, amelyeket aznap este leírt. Tudnia kellett, jól hangzanak-e, és a visszhangos fürdőszoba megfelelő hely volt arra, hogy kipróbálja őket” (NOBLE 1975, 189).

A hangnem és a mondatok egymáshoz illesztése döntő szerepet játszik Virginia Woolf regényeiben, de túlzás volna őket meghatározott zenei műfajokhoz vagy szerkezetekhez kapcsolni. Tétova magyarázatainkat általánosabb alakban célszerű megfogalmaznunk. Mivel *A hullámok* stilizáltsága rokon a vers ritmusával, helyén-

való lehet azzal érvelni, hogy „a hat szereplő között a különbséget inkább lehet *hallani*, mint látni” (CAUGHIE 2010, 345). Lily Briscoe-t „valami ritmus irányítja”, de ez legalább annyira térbeli, mint zenei, visszhangozva Roger Fry föltevését, mely szerint „a ritmus a festészetnek éppúgy alapvető és nélkülözhetetlen életeleme, mint minden művészetnek” (REED 1996, 102). Festményével *A világtótoronyhoz* szereplője „táncszerű ritmikus mozgást valósított meg, melyet a kihagyások és az ecsetvonások viszonya idézett elő” (V. WOOLF 1963, 184, 182).

A jelentős művész sosem felejt el az őt korán ért hatásokat. Virginia Woolf esetében hiba volna azt gondolni, hogy szakadék választotta el a Wagner színpadi művei által előidézett ifjúkori élményeket Beethoven alkotásainak későbbi hatásától. A *Jacob szobájában* arról esik szó, hogy egy előadáson a Brangäne szerepét alakító énekesnő „kissé rekedten” énekel (V. WOOLF 1959, 68). 1926-ban a tőzeg égetésének a látványa Virginia Woolfot *Az istenek alkonya* hőséneke a halálára emlékezteti (V. WOOLF 1977, 309). Öt évvel később egy Ethel Smythhez intézett levelében azt írja, hogy a *Siegfried* második felvonásában az erdőszongást a ritmus teszi különössé: „a rádióból Wagner szól, párizsi közvetítésből. Az ő ritmusa megsemmisíti az enyémet. [...] Az írás nem egyéb, mint szavakat találni a ritmushoz” (V. WOOLF 1978a, 303). *Az évek* egyik szereplőjének, Kittynek a *Siegfried* a „kedvenc operája” (V. WOOLF 1937, 196). Ha valaki ezt úgy értelmezi, hogy a szóban forgó zenemű „az önkényt és az erőszakot szemlélteti” ebben a regényben (LEE 1997, 242), akkor ez nem egyéb, mint a szövegre erőszakolt eszmei előítélet. Noha Virginia Woolf leghosszabb regényének a Covent Garden operában játszódó jelenete nem teljesen cáfolja, hogy az író egy előadás megjelenítésénél elsősorban a közönséget és csak másodsorban a zenét állítja előtérbe, hiszen műveiben az előbbire utaló mondatok „száma nagyobb, mint a zenére és az előadókra” vonatkozik (JACOBS 1993, 241), általánosabb síkon a zene segíthette annak fölismeréséhez, hogy a „ritmusérzék” – melynek jelentőségét már *Az utca zenéje* című korai esszéjében kiemelte (V. WOOLF 1986, 30) – minden prózaírás nélkülözhetetlen formalkötője. Míg apja, „a Viktória kori hitetlenség egyik nagy kezdeményezője”, az „elkötelezetlen értelem eszközt” vélte központi értéknek, Virginia Woolf a zenét s így Wagner romantikus „expresszionizmusát” (TAYLOR 1989, 402, 413) állította szembe apja nemzedékének tudományos eszményével. Legalábbis részben a zenéből merített ösztönzésnek köszönhető, hogy a korai 20. század egyik kiemelkedő művészevé válhatott.

Bibliográfia

- BELL, Quentin (1972), *Virginia Woolf: A Biography*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- BOULEZ, Pierre (2005), *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques NATTIEZ et Sophie GALAISE, Paris, Christian Bourgois.
- CAUGHIE, Pamela L. (2010), *Virginia Woolf: Radio, Gramophone, Broadcasting*, in Maggie HUMM (ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 332–347.
- DOCTOR, Jennifer (1999), *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DONINGTON, Robert (1974), *Wagner's „Ring” and Its Symbols*, Third edition, London–Boston, Faber and Faber.
- FORSTER, E. M. (1961) *Virginia Woolf*, in Mark SCHORER (ed.), *Modern British Fiction*, New York, Oxford University Press, 376–390.
- GENETTE, Gérard (1999), *Figures IV*, Paris, Seuil.
- GRIGORIEV, S. L. (1960), *The Diaghilev Ballet 1909–1929*, Translated and edited by Vera BOWEN, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- HALLER, Evelyn (1993), *Her Quill Drawn from the Firebird: Virginia Woolf and the Russian Dancers*, in Diane F. GILLESPIE (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia–London, University of Missouri Press, 180–226.
- HOCKERT, Deborah (2010), *Schoenberg, Roger Fry and the Emergence of a Critical Language for the Reception of Musical Modernism in Britain 1912–1914*, in Matthew RILEY (ed.), *British Music and Modernism, 1885–1960*, Farnham, Surrey–Burlington, VT, Ashgate, 49–66.
- HOLROYD, Michael (1994), *Lytton Strachey: The New Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- JACOBS, Peter (1993), *‘The Second Violin Tuning in the Ante-Room’: Virginia Woolf and Music*, in Diane F. GILLESPIE (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia–London, University of Missouri Press, 227–260.
- KELLEY, Joyce E. (2010), *Virginia Woolf and Music*, in Maggie HUMM (ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 417–436.
- LEE, Hermione (1997), *Virginia Woolf*, London, Vintage.
- LEVIN, Gerald (1983), *The Musical Style of The Waves*, *Journal of Narrative Technique*, 13: 164–171.
- MESSIAEN, Olivier (1936), *Ariane et Barbe-Bleue*, *La Revue Musicale*, 132–136: 79–86.
- MILLER, J. Hillis (1983), *Mr Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in To the Lighthouse*, in Robert KIELY (ed.), assisted by John HILDBIDLE *Modernism Reconsidered*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 167–189.
- NOBLE, Joan Russell (ed.) (1975), *Recollections of Virginia Woolf*, London, Sphere.

- PATER, Walter (1986), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Edited with an Introduction by Adam PHILLIPS, Oxford–New York, Oxford University Press.
- REED, Christopher (ed.) (1996), *A Roger Fry Reader*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- RICHARDSON, Dorothy M. (1976), *Pilgrimage*, With an Introduction by Walter ALLEN, New York, Popular Library.
- SPALDING, Frances (1999), *Roger Fry: Art and Life*, Norwich–Norfolk, Black Dog Books.
- STRAVINSKY, Igor (1962a), *An Autobiography*, New York, W. W. Norton & Co.
- STRAVINSKY, [I. F.] (1962b), *In Conversation with Robert Craft*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- TAYLOR, Charles (1989), *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- THOMAS, Gareth (2010), *Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911–1929*, in Matthew RILEY (ed.), *British Music and Modernism, 1895–1960*, Farnham, Surrey–Burlington, VT, Ashgate, 67–91.
- WAGNER, Richard (é. n.), *Gesammelte Schriften und Dichtungen: Neunter Band*, Herausgegeben von Wolfgang GOLTHIER, Berlin, Bong & Co.
- WILDE, Oscar (1984), *The Complete Works*, With an Introduction by Vyvyan HOLLAND, London–Glasgow, Collins.
- WOOD, Hugh (1961), *English Contemporary Music*, in Howard HARTOG (ed.), *European Music in the Twentieth Century*, Revised edition, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 145–170.
- WOOLF, Leonard (1929a), New Gramophone Records, *The Nation and Athenaeum*, May 18, 252.
- WOOLF, Leonard (1929b), New Gramophone Records, *The Nation and Athenaeum*, July 20, 543.
- WOOLF, Leonard (1964), *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911–1918*, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Leonard (1967), *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919–1939*, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Leonard (1975), *The Journey Not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939 to 1969*, New York–London, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- WOOLF, Leonard (1980), *An Autobiography*, With an Introduction by Quentin BELL, Oxford, Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia (1937), *The Years*, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1959), *Jacob's Room. The Waves*, New York, Harcourt, Brace & World.
- WOOLF, Virginia (1963), *To the Lighthouse*, Introduction by D. M. HOARE, London, Dent (Everyman's Library).
- WOOLF, Virginia (1965), *The Voyage Out*, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1966), *Night and Day*, London, The Hogarth Press.

- WOOLF, Virginia (1975), *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf. Volume 1: 1888–1912*, Editor Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1976), *The Question of Things Happening. The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912–1922*, Editor Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1977), *A Change of Perspective. The Letters of Virginia Woolf. Volume III: 1923–1928*, Editor Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1978a), *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf: 1929–1931*, Editor Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1978b), *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, Edited with an Introduction and Notes by Jeanne SCHULKIND, Frogmore, St Albans, Herts, Triad Panther.
- WOOLF, Virginia (1979a), *The Diary. Volume I: 1915–1919*, Introduced by Quentin BELL, Edited by Anne Olivier BELL, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1979b), *The Sickle Side of the Moon. The Letters of Virginia Woolf. Volume V: 1932–1935*. Editor: Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1980), *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf. Volume VI: 1936–1941*, Editor Nigel NICOLSON, Assistant Editor Joanne TRAUTMANN, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1981), *The Diary. Volume II: 1920–1924*, Edited by Anne Olivier BELL, Assisted by Andrew MCNEILLIE, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1982), *The Diary. Volume III: 1925–30*, Edited by Anne Olivier BELL, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1983), *The Diary. Volume IV: 1931–35*, Edited by Anne Olivier BELL, Assisted by Andrew MCNEILLIE, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1985), *The Diary. Volume V: 1936–1941*, Edited by Anne Olivier BELL, Assisted by Andrew MCNEILLIE, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- WOOLF, Virginia (1986), *The Essays. Volume I: 1904–1912*, Edited by Andrew MCNEILLIE, San Diego, CA, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- WOOLF, Virginia (1987), *The Essays. Volume II: 1912–1918*, Edited by Andrew MCNEILLIE, San Diego, CA, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- WOOLF, Virginia (1988), *The Essays. Volume III: 1919–1924*, Edited by Andrew MCNEILLIE, San Diego, CA, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- WOOLF, Virginia (1989), *The Complete Shorter Fiction*, Edited by Dusan DICK, 2nd edition, San Diego, CA, Harcourt, Brace, Jovanovich.

- WOOLF, Virginia (1992), *A Passionate Apprentice: The Early Journals of Virginia Woolf*, Edited by Mitchell A. LEASKA, London, The Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1994), *The Essays. Volume IV: 1925–1928*, Edited by Andrew MCNEILLIE, Orlando, FL, Harcourt, Inc.
- WOOLF, Virginia (2002), *Melymbrosia*, Edited with an Introduction by Louise DESALVO, San Francisco, CA, Cleis Press.
- WOOLF, Virginia (2003), *Carlyle's House and Other Sketches*, Edited by David BRADSHAW, London, Hesperus Press.

Számunk szerzői

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

EISEMANN György DSc, az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének egyetemi tanára, fő kutatási területe a romantika és a korai modernség irodalma. Legutóbb megjelent könyve *A későromantikus magyar líra* (Ráció, 2010).

SOMOGYI Gyula (1979) a Miskolci Egyetem Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatásaiban elsősorban a kortárs irodalomelméletek, a vizuális- és populáris kultúra, valamint a 19. századi amerikai irodalom kérdésköreit vizsgálja.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének egyetemi tanára, az Indiana University professor emeritusa, az MTA és az Academia Europaea tagja, a *Hungarian Studies* főszerkesztője. Tizenhat önálló könyve közül a legutóbbi: *Az újraolvasás kényszere* (Kalligram, 2011).

VÖÖ Gabriella (1962) a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének adjunktusa. Kutatási területe a 19. századi amerikai irodalom és az angol nyelvű irodalom magyarországi recepciója. *From the East Looking West: British and Irish Culture and National Self-Definition in Interwar Hungary* című könyve 2010-ben jelent meg.

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