

Filológiai KÖZLÖNY

LXVI. évfolyam

2020/3

A NORVÉG IRODALOM

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunk tematikus írásait **Masát András** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Előszó (<i>Masát András</i>)	5
MASÁT ANDRÁS: Írói stratégiák fordulóponton: a „rejtély” és a „látogatás” a 19. századi norvég nemzetépítés prózájában	7
DOMSA ZSÓFIA: „Hát nem látja, hogy becsapják?” Knut Hamsun <i>Hemmelig ve</i> (<i>Titkos fájdalom</i>) című novellájának értelmezési lehetőségei	32
VAJNA ÁDÁM: Nemzet(le)építés? A kortárs norvég líra viszonyai nemzetéhez és nemzetéhez	45
FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR: Nostalgia és metanosztalgia a mai norvég irodalomban	57
▪ MŰHELY	
SARBU ALADÁR: „Az esztéta vágyódása a kifejező, dekoratív formák után.” Szerb Antal, Walter Pater és a liturgia	75
BENYOVSZKY KRISZTIÁN: Csodálatos halálkabaré. Elemzési szempontok a <i>Hrussz Krisztina csodálatos látogatása</i> című novellához	89
▪ RECENZÍÓ	
SIMON GÁBOR: A tudás konstruálásának történeti mintázatairól	107
Számunk szerzői	113



Előszó

A skandináv irodalmakba az utóbbi két évben immáron második alkalommal nyerhet betekintést a *Filológiai Közlöny* olvasója. Az első részben, a 2019/4. számban a dán és svéd irodalom volt a középpontban, a jelenlegi számban a norvég. A két volt skandináv nagyhatalommal szemben Norvégia újkori nemzetállamnak tekinthető, több vonatkozásban fejlődési fáziskéséssel. Hans Magnus Enzensberger az 1980-as évek elején az országgal kapcsolatban nemcsak anakronizmusokról beszélt, hanem ún. „egyidejűtlenség”-ről („Ungleichzeitigkeit”), és Norvégiát egyfelől szabadtéri múzeumnak lát(tat)ja, másfelől viszont a jövő laboratóriumának. Ez a kép mára minden bizonnyal az utóbbi irányba mozdult el: Norvégia jelenleg a világ egyik leggazdagabb országa (még az 1980-as években lehetett hallani az [ön]kritikus, ironikus megjegyzést: „Észak Szaúd-Arábiája vagyunk”), ugyanakkor olyan fejlett demokráciával büszkélkedhet, amely a közösségi értékeket és a társadalmi dialógusokat helyezi mindenek elé. Ami pedig az irodalmat illeti, egyedülállóan nagyvonalú állami könyvtámogatási rendszer segíti az írókat/költőket. Nem véletlen, hogy a statisztikák szerint Norvégia a világ egyik legtöbbet olvasó lakosságát mondhatja magáénak.

A nemzetállam újkori kialakulásának folyamata a nemzeti identitás kérdését folyamatosan ébren tartotta a közéletben és az irodalomban egyaránt. De a skandináv közösség szerves részeként is, mely mindenekelőtt a történelmileg kialakult közös értékszemléleten, az egymás számára többé-kevésbé érthető nyelvi kommunikáción alapszik, felmerülnek a nemzeti lét speciális kérdései és azok (ön) megjelenítési formái, hiszen a szoros regionális együttműködés mellett Norvégia sok szempontból mégis „kívülálló” (pl. nem EU-tag; de a *Filológiai Közlöny* olvasója számára bizonyára még fontosabb, hogy 1885 óta két hivatalos írásbeli nyelvvaltozattal találkozhatunk, melyek megléte kettős gyökerű, sokszínű irodalmat eredményez).

Így nem véletlen, hogy az alábbiakban két tanulmány is a nemzetépítés kérdései körül forog: az első a 19. századi „klasszikus” nemzetépítés irodalmában a narratív struktúra két elemét vizsgálja, és az írói stratégia paradigmaváltási lehetőségeire mutat rá (Masát); a másik viszont már a 21. század költészetében

a nemzet(le)építés tematikát járja körül, egyben jelezve a költői megszólalások migrációs körrel való kibővülését (Vajna).

A norvég irodalom egyik legnagyobb, egyben legellentmondásosabb prózaírója Knut Hamsun, akinek novellái Magyarországon kevésbé ismertek; itt a több vonatkozásban inkoherens és ambivalens szöveg elemzési lehetőségei elsősorban a nagyobb terjedelmű prózai mű, a *Mysterier/Rejtelmek* irányába mutatnak (Domsa)

A mai próza a nosztalgia–metanosztalgia (valamint antinosztalgia) perspektívájában kerül elemzésre, így a jelenkori prózafolyamatokba nyer az olvasó bepillantást (Fejérvári).

A tanulmányok között egyfajta párbeszéd is fellelhető, a nemzetépítésről és annak irodalmi vetületeiről, valamint a prózai struktúrákról a 19., majd a 21. században. Ezzel remélhetőleg sikerül a mindenkori olvasó figyelmét felhívni néhány elemzett szövegre, és felkelteni az érdeklődést a felvetett irodalmi jelenségek iránt.

Masát András

Írói stratégiák fordulóponton: a „rejtély” és a „látogatás” a 19. századi norvég nemzetépítés prózájában

1. Nemzetépítés: Idegenségtapasztalat, önmegjelenítés és medialitás. A dilemmák és a lehetséges írói stratégiák

1814 az újkori norvég állam megszületésének éve. A napóleoni háborúk következtében, illetve a kielii békeszerződés értelmében Dánia elveszti Norvégiát, melyet Svédországhoz csatolnak. Az addig több mint 400 éves dán–norvég együttélésben¹ Norvégia egyértelműen alárendelt szerepet játszott. Így válhatott ez a korszak a 19. századi visszatekintésben a nemzeti múlt „400 éves éjszakájává”, ahogy erről Henrik Ibsen *Peer Gynt* című (1867) drámájában, a kairói színen a nemzeti érzelmű Huhu beszél (IBSEN 1962, 200; IBSEN 1966, 915),² és bár ez a kijelentés Ibsennél meglehetősen ironikus és (ön)kritikus kontextusban³ hangzik el, jól tükrözi a kor nemzetfelfogásának egyik alaptételét, mely a „nemzet” „meseternarratívájának” alapvető elemét kínálta a nemzeti múlt szemléletéhez (és egyben jövőképehez).

A Dániától leválasztott állam nemsokára Svédországhoz kénytelen csatlakozni, de a „kegyelem heteiben”, azaz a már nem dán, de még nem svéd viszonylatrendszerben, 1814. április 11-től május 20-áig egy összehívott alkotmányozó ország-

¹ Az együttélés, illetve alávetettség pontos kezdetéről megoszlanak a történelmi állásfoglalások: van, aki 1380-tól keltezi; van, aki 1397-től, továbbá 1523-tól, vagy 1537-től aszerint, hogy az együttélés vagy az alávetettség kezdetét számítják. A legújabb kutatások természetesen az együttélés szükségességét, illetve pozitív oldalait is feldolgozzák.

² „Firehundreårig natten/ruget over apekatten; / og man vet så lange netter / landsens folk i stampe setter”; magyarul: „Négyszázéves éjjel fonja / árnyékát a rab majomra: / márpedig az ilyen hosszú / éjjel örül, mint a rossz szű.” (Hajdú Henrik fordítása.)

³ Huhu (akinek alakját Ibsen íróársáról, a dialektusok nyelvén író Vinjérről mintázta) beszéde az őrütek házában nyilvánvalóan a nemzeti érzület több aspektusának (pl. a „nemzeti” nyelvnek – lásd lejjebb) ugyancsak ironikus szemléletét jelzi, mint ahogy később pl. az öreg Dovre megjegyzésében is ez expressis verbis megnyilvánul: „Dovregubben: Jeg vil gå til komedien. De søker i bladet nasjonale subjekter –” uott 227, magyarul: „Kotyvasztok egy darabot. / Most jól fizet a nemzeti eszme –” uott 967. Kétségtelen, hogy ezek a részek – mint ahogy az egész dráma – a norvég nemzettudat és identitás önkritikus kontextusában értelmezhetőek. A *Peer Gynt* egészében véve jelzi a nemzetépítés romantikus szakaszának – ellentmondásos – lezárását Ibsen életművében és egyben a norvég irodalomban is.

gyűlés megalkotja a nemzeti alaptörvényt, az alkotmányt. És utána már hiába kényszeríti ki a svéd király a csatlakozást, azaz a kieli békeszerződés végrehajtását, az ún. mossei konvenció értelmében az alkotmányt el kell fogadnia, és ezzel megteremtődik annak a lehetősége, hogy 91 évvel később, 1905-ben egy hosszú fejlődési periódus után Norvégia Svédországtól független, önálló államként léphessen fel (Észak-)Európa színterén.

Ezt a hosszú periódust⁴ nevezi a norvég (irodalom)történetírás az ún. „nasjonsbygging” (nemzetépítés) korszakának. Az elnevezéssel egyetérthetünk, de világosan kell látnunk (és ez máig nem kap kellő hangsúlyt a szakirodalomban sem), hogy 1814-ben nem egy függetlenségi harc eredményeként, azaz nemzeti mozgalmak következményeként szakadt el Norvégia Dániától, hanem nagyhatalmi döntések következtében. Így az alkotmány megalkotása lesz tulajdonképpen az az első – egyben alapvető – mozzanat, mely a nemzeti szuverenitás egyértelmű és túlbecsülhetlen jelentőségű megnyilvánulása és a független, vagy legalábbis egyenrangú államért folyó politikai küzdelem egyik állandó tartóoszlopa. Az új, kialakulatlan államszerkezetnek ugyanis számos kérdéssel kell szembenéznie, elsősorban azzal, hogy milyen politikai és jogi intézményrendszert, állami struktúrákat akarnak/tudnak az új (ismét uniós) szerkezetben Svédországgal kialakítani. A legsürgetőbb kérdés mégis mindenekelőtt abból adódik, hogy Norvégia nagyhatalmi döntéssel, váratlanul és visszavonhatatlanul kiszakad a korábbi („400 éves”) dán–norvég politikai és kulturális köztérből. A Svédországgal való unió viszonylagos függetlenségében egy jövődöbéli teljesen független állam perspektívája mellett így elsősorban az „új” állam lakóinak, a nemzetnek mint történelmileg kialakult kulturális, nyelvi közösségnek a mibenléte kerül a középpontba. Korábbi nemzeti (vagy akár szeparatista) mozgalmak híján így a nemzetállam kialakításában a „nemzeti” tartalom, a nemzet önmagáról alkotott és másoknak közvetítendő képe – bár nem minden előzmény nélkül,⁵ de mégis – váratlanul válik sürgetően aktuálissá, és olyan szimbolikus térként jelentkezik, mely üresnek vagy legalábbis tisztázatlannak mutatkozik a Dániától való elszakadás után. Az 1814-es események következtében ugyanis minden, ami eddig dán–norvég, azaz „közös” volt, az most vagy dán, vagy norvég kérdésként jelentkezett. De mi az, hogy norvég, mi a „saját” és mi az „idegen”? Az alapvető nemzetépítési kérdések tehát elsősorban az

⁴A tulajdonképpeni időtartamról is megoszlanak a vélemények, a kezdetet illetően (1814) érthetően egyetértés van, a befejezés évét többen 1870-ben látják (a nemzeti romantika lezárulását tekintve fő szempontnak), többen későbbre datálják, de végül is 1905, a teljes függetlenség éve az általánosan elfogadott záróév.

⁵Lásd pl. a Koppenhágában 1772-ben alapított *Norske Selskab* (Norvég Társaság) írói kört, vagy 1809-ben a *Selskabet for Norges vel* (Társaság Norvégia üdvéért), vagy a norvég fővárosban 1813-ban működni kezdő első egyetem tevékenységét, melyek a szellemi élet nemzeti irányultságát tartják szem előtt.

elhatárolódás talaján, annak kényszerűségei és szükségszerűségei mentén vetődnek fel. A nemzet értelmezésének „üres tere” ugyanakkor egyben rendkívüli mozgásteret is kínált: lényegében előzmények, örökölt elképzelések nélkül beindulhatott egy intenzív *önmegjelenítési* folyamat, azaz az elképzelt, megvalósítandó *nemzetkép színrevitele*.

1.1. A „nemzeti” tartalmak színrevitele

A feladat kettős: egyrészt meg kellett találni, azaz *rekonstruálni* egy „saját”, tehát norvég nemzeti történelem és kultúra primordiális tartalmait, másrészt a jelenben *konstruálni*, színre vinni a modern nemzeti identitás lehetséges és/vagy kívánt alkotóelemeit, szerves összefüggésben egy olyan „norvég” múlttal, mellyel az elképzelt nemzetkép összhangban áll. A beinduló nemzeti média fórumain egyre növekvő nyilvánosság előtt a történelemtudomány, nyelvtudomány és a beinduló folklorisztika ilyen irányú *rekonstruáló* törekvései mellett mind hangsúlyosabb szerepet kap a festészetben, zenében és az irodalomban a *nemzeti jelen* feltárására irányuló tevékenység. Így indul be egy olyan folyamat, melynek során a festők, írók és a zenészek mintegy felfedezik az országukat, azaz a polgári elit felfedezi az „új” honfitársakat, a parasztokat és egyben a hazai tájakat, melyek szépsége nyugodtan kelhet versenyre Svájc sokat dicsért hegyeivel és völgyeivel – írja pl. Mauritz Hansen *Luren* című novellájában (1819)⁶ a levélíró Carl Mølmann festő barátjának. A „nép” felé való fordulás nyilvánvalóan az európai romantika norvégiai recepcióját is jelzi, mint ahogy erre lejjebb kitérünk. A hazai parasztok ábrázolása, bekapcsolásuk a nemzetépítő programba pedig a „népiség”, az elsősorban Grundtvigtól átvett ún. „folkelighed”, a népközeli érzület meghirdetése – a romantikus impulzusok (Herderen keresztül is ható) recepciójával együtt – központi programmá válik, bármennyire is mást és mást jelent ez a „népiség” pl. az írói stratégiákban. A norvég festők különösen fontos szerepet kapnak: külföldi ösztöndíjuk vagy hosszabb tartózkodásuk során nemcsak tanulnak (elsősorban Düsseldorfban vagy Münchenben), hanem a norvég „egzotikus” tájak és a norvég népi jelenetek megfestésével és külföldi sikeres bemutatásával az országimázs, az *európai* (esetükben vizuális) *Norvégia-kép* tudatos alakítói.

⁶ In: „*Skizzerede Nationale Fortællinger i Breve fra Carl Mølmann*” című elbeszélésgyűjteményben, lásd még lejjebb.

1.2. Intermedialitás és szinergia: a nemzeti tableau vivant

A nemzeti festészet természetesen elsősorban a hazai nyilvánosság számára közvetíti, fedezi fel a „népi” életformákat, szokásokat folklorisztikai pontossággal. Ugyanilyen céllal születnek zenei gyűjtések/feldolgozások, és – mindenekelőtt – irodalmi alkotások a szépirodalom és a folklorisztikai leírás köztes terében. A művészetek szerves együttműködésének legkiemelkedőbb mozzanata érhető tetten, amikor intermedialis effektusokra építő nemzeti *tableau vivant* kerül 1849 márciusában bemutatásra. A norvég főváros színpadán a városi polgárság egyfajta *nemzeti performanszot* hajt végre: a kor két leghíresebb festője, Tidemand és Gude közös festménye (*Brudeferd i Hardanger* – A menyasszony útja a Hardangerfjordban⁷) az esküvőre csónakban induló – ünnepi népviseletbe öltözött – menyasszonyt és kíséretét, azaz az idilli táj idealizált falusi szereplőit ábrázolja. Ezt a festményt most egy olyan élőképben mutatják be a lelkes fővárosi publikumnak, melyben Andreas Munch képre írt költeményét nemcsak előadják, hanem éneklis egy kórus, ugyanis Halfdan Kjerulf a költeményt népzenei motívumokra építve kórusműként meg is zenésíti. A színpadi csónakban pedig Ole Bull, a kor legendás hegedűművésze játszik. A társművészetek, illetve művésztársak együttműködése olyan szinergiát szabadít fel, hogy a közönség a jelen levő művészeket⁸ szűnni nem akaró ünneplésben részesíti. A tableau vivant sikere több szempontból is jól példázza a hazai polgárság „nemzeti” együttműködési ajánlatát, s egyben annak határait⁹ is: a „nép” iránti érdeklődés idealizált jellegét, és a nemzetépítés romantikus elemeinek részarányát.

⁷ A képnek hét változata is született.

⁸ A két festő szemtanúk beszámolója szerint pl. kéz a kézben ment fel a színpadra. Érdekes – és kevésbé ismert – körülmény, hogy a képet ők már korábban Düsseldorfban szintén élőképben mutatták be, nagy sikerrel, tehát végső soron egy Németországban már „kipróbált” kulturális eseményről volt szó, s ahogy a német közönség „egzotikum” iránti érdeklődése bizonyára hozzájárult a sikerhez, úgy a norvég fővárosban a hazai polgárok érdeklődését bizonyos mértékig a hazai, a „saját” „egzotikum” szintén táplálhatta. – Nem szabad szem elől téveszteni azt a tényt sem, hogy Dániában és Norvégiában korábban sem volt ismeretlen az ún. hazafias tableau/élőkép. Lásd még: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande... A Tidemand- és Gude-kiállítás (2003. szeptember 28 – december 7-ig) katalógusa 2003.

⁹ Itt nemcsak arról van szó, hogy polgári szereplők mutatnak be a polgárságnak egy tradicionális központi paraszti/népi eseményt, hanem – többek között – arról is, hogy a téma és a kiválasztott életkép a „mehívott nép” általános idealizálásával egyben irányt is szab a meghívott fél magatartási formáinak. Bővebben lásd ehhez MASÁT 2016, 57–68.

1.3. A nemzeti irodalom: alternatívák és lehetőségek

Hely hiányában nem szóltunk eddig arról az alapvető összefonódásról, amelyet egyfelől a történelmileg aktuálissá és sürgetővé vált nemzetépítés eszmei tartalmának kialakítása, szükségszerű tisztázása, másfelől pedig az európai romantika norvég recepciójának egymást erősítő kapcsolata jelentett. Így például az orálisan áthagyományozott nemzeti örökség feltárása és *írásbeli rögzítése* mindkét oldalról érkező igény. A fentebb röviden ábrázolt élőkép is a nemzeti romantika és egyben a nemzetépítés egyik központi jelképévé válhatott. Bármennyire is harmonikus egységet kívánt azonban sugározni, a folyamat távolról sem volt ellentmondások és dilemmák nélküli. A romantika recepciója, mely Norvégiában főképp a dán romantikán keresztül elkésetten és másodlagosan jelentkezik, nyilvánvalóan a nemzeti függetlenség és nemzeti kultúra kérdéseinek a közbeszédben való folyamatos fenntartásában érvényesül elsősorban. Ugyanakkor a nemzetépítés pragmatikus kérdései a romantikus impulzusokkal szemben kiegyensúlyozott, felvilágosító és gyakorlati szempontok érvényesítését is igénylik. A felszínre került dilemmákat elsősorban irodalmi fórumok és „táborok” álláspontjai jelzik, itt viszont már nemcsak a nemzeti irodalom és kultúra szerepéről, hanem annak legfontosabb hordozójáról, a *nemzeti nyelvről* is megindul a vita. Ivar Aasen munkássága nyomán ugyanis nemsokára megjelenik a paraszti dialektusokból konstruált (ugyanakkor az ősi norvég nyelv orális örökségét illetően sok vonatkozásban rekonstruált) „norvég” nyelv grammatikája (1848), majd szótára (1850) az eddig használt „dán” írásos nyelv „*nemzeti*” *alternatívájaként*, és a kibontakozó nyelvi vita jól tükrözte az alapvető dilemmát, melyet az akkori irodalom vezető képviselői fogalmaztak meg. Wergeland, a század legnagyobb norvég költője a nemzeti függetlenség radikális képviselőjeként áll szemben a szintén elsősorban lírikus Welhaven, a későbbi egyetemi professzor „dánomán”, azaz a közös dán–norvég kulturális örökséget hangsúlyozó nemzetépítési elképzeléseivel. Nyilvánvaló, hogy itt a „saját” és az „idegen” elkülönítése, értelmezési lehetőségei a nemzeti kultúra továbbvitelének dilemmáit tükrözik: a közös („dán”) korszak után lehet-e, kell-e megtagadni a dán–norvég kulturális együttélést, és annak nyelvvel együtt az – úgymond közös – irodalom nyelvi lehetőségeit, esztétikai kódrendszerét, vagy abból kilépve egy (re)konstruált „nemzeti” nyelvvel a paraszti nyelvben örökített kulturális örökséget feltárva lehet/kell továbblépni? Hely hiányában e helyütt a nemzeti kultúra kialakulásának folyamatát kényszerűségből leegyszerűsítve, az alapvető dilemmák két kulcsszó körül válnak nyilvánvalóvá: „*nemzet*” („nasjon”) ¹⁰ vs. „*műveltség*” („civilisasjon” vagy később „dannelse”). Ennek megfelelően kristályosodnak ki a „nemzeti” irodalmi stratégiák és formák is.

¹⁰ Aasen megfogalmazásában „Nationalitet” – nacionalizmus/patriotizmus értelemben, illetve később Vinje nyomán – népiség jelentéssel.

Az alábbiakban – bár a kezdetben mindenképp a líra műfajában zajlanak le az ideológiai viták is – a nemzeti prózafejlődés két, általunk fontosnak vélt mozzanatára kívánunk rámutatni. Felfogásunk szerint mindkettő az irodalmi nemzetépítésben egyfajta paradigmaváltási lehetőséget jelez, noha mindkettő stratégiai jelentőségét az írói gyakorlat csak később vagy más formában jelzi vissza.

2. A norvég novella kezdetei: a krimi mint novella. A nyitott szöveg, a nyitott olvasó és a rejtelny Mauritz Hansennél

Az 1814 után az eddigi (dán vagy dán–norvégnek felfogott) irodalmi nyelven írott *prózai* formák jelentős része *felvilágosító írások* („*opplysningsskrifter*”) formájában a parasztokhoz kíván szólni, azaz „művelni” akar (lásd „*civilisasjon*”), megtanítani őket a helyes életvitelre, azért, hogy morálisan és szellemileg is a haza, a nemzet méltó képviselői lehessenek. Ez a fajta nép felé fordulás, „népiség” a művelődési program sokáig ható irodalmi formája lesz: Wergeland, a nemzeti romantika legnevesebb lírikusa pl. 1830–39-ig *For Almuen* (A köz számára) címmel, 1839–45-ig pedig *For Arbeidsklassen* (A dolgozó osztály számára) címmel tanító–nevelő elbeszéléseket¹¹ is ír. Ezek hol nagyon egyszerű tanmesék, hol viszont már keretes elbeszélések (pl. egy tanító emlékiratai vagy az óra való emlékezés) és összetettebb struktúrájú novellakezdemények. A polgári olvasótábor ugyanakkor – az ország „felfedezése” nyomán – a hazai „romantikus” tájak és lakóik leírását várja. Ezért a prózában kétfajta „népiség” („*folkelighed*”) rajzolódik ki: az egyik a parasztságnak szóló didaktikus, ún. felvilágosító irodalom formáiban, a polgári olvasó számára pedig ez a „népiség” a romantika recepcióját tükröző elragadtatott útleírásokban, paraszti életképekben és lokális érdekességek, helyi mondák¹² közlésében nyilvánul meg. A nemzeti-népi tematika itt a helyi szereplők és viselkedésük gyakran már szinte folklorisztikus pontossággal történő leírásában mutatkozik meg. A (polgári) elbeszélő ezekben a beszámolókból, útleírásokban a számára *idegen vagy ismeretlen „sajáttal”* találkozik, ezért és így válhat a látogatás az ilyen szöveg-típusok adekvát keretévé.

A („saját”) ismeretlennel való találkozás tehát alapvető struktúraképző elem az új nemzeti prózában. Ez az ismeretlen lehet népszokás, helyi monda, népi rigmus

¹¹ Ezenkívül iskolai irodalmi szöveggyűjteményt készít *Læsebok for den norske Ungdom* címmel (1844), N. J. Wessellel együtt, de lényegében ő állítja össze, ügyelve a norvég szerzők arányára (bár kénytelen dán szerzőket is felvonultatni az irodalmi kánon tradíciója miatt). A tankönyv mégis megbukik, ami itt is a nemzeti függetlenségre való törekvés és a dán–norvég közös nyelv és kultúra közötti feszültségre vezethető vissza.

¹² Itt a nyelvnek lesz majd kiemelt szerepe; a kérdés ugyanis, hogyan, milyen mértékben írjuk le, vagy leírhatjuk-e egyáltalán a hallott dialektust, részletesebben lásd lejjebb.

vagy éppen a helyi dialektus; ugyanakkor ezekben vagy ezeken kívül gyakran valami rejtély, valami titokzatosság is övez(het)i az ismeretlen, felfedezendő tájat, embereket. Ez sok vonatkozásban éppen a felvilágosító, művelő didaktikus struktúrák ellenében hathat, mindenképp megbontva azok egydimenziójú elbeszélőmodusát, ugyanakkor nyit(hat) a korabeli romantika azon vonásai felé, melyekben az elfojtott vagy észlelni soha nem is kívánt érzelmek, félelmek ismeretlen, ezért azon ijesztő, rémisztő területét is bekapcsolhatják, melyet németül a Schauerromantik, angolul gothic fiction, skandináv nyelveken „skrekromantik”, magyarul általában az ún. rémromantika néven említünk.

Az alábbiakban a titok/rejtély kapcsán Mauritz Hansen több prózai szövegét mutatjuk be. Mauritz Hansen (1794–1842) kora kiemelkedő hatású prózaírója volt, akit a norvég irodalomtörténet aztán korán elfeledett, és a nemzeti irodalmi kánonba csak az utóbbi évtizedekben került vissza ismét – elsősorban mint kora novellistája és a norvég krimi első képviselője. A kettő nem igazán találkozik az értékelésekben, pedig felfogásunk szerint a hanseni prózának éppen ez a legfőbb vívmánya: a rejtély növekvő szerepével prózai szövegeiben egy bonyolultabb, összetettebb struktúrát alakít ki, mely a népfelvilágosító írásokkal vagy az útleírásokkal szemben az olvasót is már egy másfajta olvasói stratégiára biztatja, neveli. Alábbi kiválasztott szövegeiben éppen a strukturális változások egy szeletét mutatjuk be, azt kutatva, hogy miként válhat a rejtély a nemzeti novella kialakításánál strukturaképző elemmé.

2.1. Fővárosi elbeszélő vidéken rejtélyt old meg: *Luren* (A lur / hegyi kürt, 1819)

Itt is végső soron egy úti beszámolóval van dolgunk, de a szokásostól eltérően a fővárosi elbeszélő az északi országrészből hazafelé tartva nem útleírást akar adni, hanem egy történetet a „tulajdonképpen Norvégiából” (GIMNES–HAREIDE 1997, 116)¹³ megírni, mely „kimondhatalanul megható” (GIMNES–HAREIDE 1997, 116).¹⁴ Az elbeszélő tulajdonképpen levélíró, aki vidéki útja során (a táj természetesen festő ecsetjére való, hiszen festő a címzett) Gudbrandsdalban¹⁵ egy kis völgybe érkezik helyi kísérelőjével. Itt találkozik Thronddal, aki népviseletben (!) „honfitársként” üdvözi őt, meghívja házába, ahol megismerkedik a feleséggel és lányával. Kiderül az is, hogy Thrond Széphajú Harald király¹⁶ egyenes leszármá-

¹³ „fra det egentlige Norge”

¹⁴ „usigelig rørende”

¹⁵ Gudbrandsdal máig a népviselet, a népköltészet egyik kiemelkedő – geográfiailag behatárolható – területe.

¹⁶ Norvégia egyesítője, az első norvég király (szül. idő: nem egyértelmű – halál: ca. 930).

zottja (!), polcán a „mi Snorrénkkal” (GIMNES–HAREIDE 1997, 118).¹⁷ Az itt talált idillikus táj és benne a paraszti „honfitársak” képe végül is csak egy kisebb talány miatt válik az elbeszélő/levélíró számára különösen érdekessé: elmentében újra hallja a lur, úgymond „az arkádiai lur” (GIMNES–HAREIDE 1997, 117)¹⁸ hangját, egyfajta dialógusként – mintha valaki kérdezne egy gyermekről, és a válaszadó megnyugtatja. Amikor utánakérdez, észreveszi a lány, Ragnhild zavarát, sőt ki nem mondott kérését, hogy ne faggassa őt erről. A rejtély nem hagyja nyugodni, és amikor nyolc nap múlva ismét arra vezet útja, és ismét hallja a lur hangját és a különös dialógust, nem tétovázik, és kísérőjét kényszeríti, hogy vigye őt a lur hangjainak forrásához. Ott találja egy kunyhóban Ragnhildet, amint egy bölcső fölé hajol. Kiderül, hogy Ragnhild és a látogató kísérője, Guttorm szeretik egymást, de Thronde nem engedte, hogy lánya férjhez menjen a szegény Guttormhoz, aki tanítóként szeretné közös jövőjüket megalapozni. Közös gyermeküket így titokban, felváltva gondozzák, és a luron keresztül értesítik egymást a gyerek mi-benlétéről. A látogató felkapja a gyermeket, és Throndehoz indul a két fiattal. Ott előveszi a norvég királyokról szóló Snorrét és a Bibliát, hogy meggyőzze a makacs parasztot, hogy a királyi vér mellett hallgasson a Biblia szavára, amely szerint mindannyian egyenlők vagyunk Isten színe előtt, és megbocsátást és szeretet hirdet – ezek után megmutatja neki unokáját, akit Thronde végül elfogad és Isten bocsánatát kéri, ahogy ő is megbocsát lányának. Így kerülhet sor aztán esküvőre, melyen ott kellett maradnia és az utána következő szentelőn is, ugyanis a gyermeket Caroline névre keresztelték a „levélíró”-elbeszélő (alias Carl Møllmann) után. Így hagyja aztán el a helyet, a „béke templomát” (GIMNES–HAREIDE 1997, 120)¹⁹ a levélíró, miközben Isten áldását kéri ezekre a „jó emberekre” (GIMNES–HAREIDE 1997, 120).²⁰ Hosszasan lehetne időzni a jelzőkben is megmutatkozó romantikus „országfelfedezés” és egyben a polgári olvasónak szánt „népi” irodalom struktúrájánál, és a lelkes találkozást a paraszti élet „valóságával”. Szempontunk szerint a legfontosabb itt mégis az, hogy a rejtély beiktatása a mainstream-próza (útleírás, látogatás) struktúráját többsikűvé teszi: a táj és az emberek leírásán és a (kötelező) lelkesedésen felül az idillikus hazai tájon valami lappangó titokra bukkan a látogató, mely kapcsán kétfajta erkölcsi rend bontakozik ki és kerül a középpontba. Fővárosi levélírónk ugyanis egy olyan problémával találkozik, mely a paraszti világ rendjében a helyiek számára megoldhatatlan. A Snorre királyszagáiban le-

¹⁷ „vår Snorre”. Snorre/Snorri Sturluson az izlandi középkori történelem és kultúra központi alakja, irodalmi tevékenysége során nem csak az (ifjabb, ún. *Prózai*) *Edda* megalkotója, hanem a norvég királyságakat leíró és összefoglaló munkája, az ún. *Heimkringsla* révén a norvég történelmi identitás egyik alapvető alakja.

¹⁸ „den arkadiske lur”. A jelző kapcsán az idilli állapotok és a pásztori lét is felidéződik.

¹⁹ „fredens tempel”

²⁰ „Gud velsigne disse gode mennesker!”

írt középkori – patriarchális rendből örökölt – törvényeket a polgári látogató a keresztény erkölcs parancsaival és egyben a liberális polgárság modern étoszával szembesíti, de a rejtélyt, illetve a problémát úgy oldja meg, hogy a Snorréban leírt és most Thron által képviselt „nemzeti” tulajdonságok is megmaradhassanak. Így tud a kívülről jövő polgári látogató egy olyan új, a liberális polgári erkölcsöknek megfelelő modern és mégis „nemzeti” erkölcsi rendet teremteni, melyet vidéki honfitársai el tudnak fogadni.

2.2. A nyitott szöveg, nyitott olvasó és a magyarázat a rémromantika kulisszái között: *Novellen* (A novella, 1827)

A második szöveg már címében is többet kínál: egyértelműen egy novellát. Mivel a korszak dán–norvég kultúrájában a novella egyáltalán nem definiált szövegformaként egy, már nemzetközileg elfogadott prózai szövegformát takar, amely túlmegy valamilyen módon a szokásos nevelő vagy folklorisztikus útleírásokon, nyilvánvaló, hogy itt már egy igényesebb és modernebb irodalmi szövegtípus megteremtése a cél. Erre egyértelmű utalások is találhatóak a szövegben.

Röviden a történet: egy asztaltársaság unszolására az én-elbeszélő (itt az elbeszélő magát mint a *Husvennen* című folyóirat szerkesztőjét és tanítót jelöli meg, azaz Mauritz Hansenre, a szerzőre utal) gyerekkorából egy történetet mesél el. Lényeges mozzanat, hogy expressis verbis megemlítsre kerül, hogy éppen a hézagos emlékezet kitűnő lehetőség, hogy az ember egy sikerült novellát alkosson, hiszen így sok olyan hézag marad az elbeszélésben, amelyeket mindenki saját maga kitölthet (HANSEN 1855–58, 4).²¹ A házigazda-szerkesztő-elbeszélő gyerekkori történetet ad elő: A szülők baráti körében mindig felbukkant egy furcsa nő, akitől – nemcsak a külseje, de viselkedése alapján is – a gyerekek féltek. Egyik este aztán elmeséli az apa a borzongó gyerekeknek, hogy ez az asszony, aki ősz haja ellenére még nem is olyan öreg, azért néz ki így, mert egy baleset következtében, épp esküvője előtt lezuhant egy pincébe, onnan önerőből nem tudott szabadulni, a ház lakói ott pedig nem is keres(het)ték, így az akkori fiatalasszony egy évig egy pincébe volt bezárva, élve eltemetve, és csak nagy nehézségek árán élte túl az ott szerzett szörnyű élményeket. Az asztaltársaság elismeréssel fogadja az elbeszélő gyerekkori élményét mint novellát, amely a különös nő, Sars kisasszony viselkedését magyarázza. Az egyetlen idegen a társaságban, a schleswigi Martin azonban másnap, amikor továbbindul, közli a házigazdával, hogy ő a nő történetét az elmondottak alapján egész másképp látja, és – úgymond – hozzásegítené a házigazdát egy más, újabb novellához, és elmondja az őáltala gondolt/rekonstruált

²¹ „det Ubestemte i Omridsene her vilde give Fantasien frit Spil”

történetet. Szerinte a pincében töltött egy év nem véletlen vagy baleset eredménye volt, mint ahogy az előző nap erről hallottak, hanem egy tudatosan kiosztott félelmetes büntetés, mégpedig akkori vőlegénye részéről: Sarsnak ugyanis mint jövődöbéli apósa háziasszonyának viszonya volt a gazdával, aki a fiatal házvezetőnőt hatalmával és a helyzettel visszaélve kényszerített bele ebbe a kapcsolatba. A lány ezt leplezendő, jövődöbéli apósát a fiú megérkezte előtt megmérgezte. A fiú a viszonyról tudomást szerezve és a halálokot is sejtve, a következő büntetés mellett dönt: a fiatal menyasszony csak egyévi, pincében való raboskodás után szabadulhat. Ez a második magyarázat már minden kis részletet meg tud magyarázni a nő különleges viselkedésében (félelmeit, pszichopata viselkedését), így az eredeti történet tényeiből kiindulva, azokat megtartva Sars kisasszony történetét teljes egészében átértelmezi, és egy olyan magyarázatot kínál, amely az objektív tények alaposabb rekonstrukciója. Martin magyarázata a detektív lehetséges magyarázata: minden elemet bevon az értelmezésbe, és ezeket logikus összefüggésbe tudja állítani. A következő narratív struktúra válik ezáltal láthatóvá: kezdetben adott egy esemény, történet, jelenség, amely önmagában értelmezhetetlen. Erre következik – egy emlékező „novella” formájában – egy aránylag ártalmatlan magyarázat, mely jellemzően eredetileg a gyerekeknek szánt történet. Ez a történet nem ad kimerítő magyarázatot a történet minden egyes elemére. Így az olvasó – csakúgy, mint Martin, az idegen – egy bővebb, mindent lefedő magyarázatot keres, mellyel aztán másnap reggel Martin áll elő. Ezt a folyamatosan toldható, kiegészítendő szerkezetet erősíti még az is, hogy a házigazda és Martin közötti beszélgetésben Martin egy részletre nem ad magyarázatot, csak bevallottan találgat. Ez arra utal, hogy nem biztos, hogy ez az egyedüli, mindent megoldó, azaz megmagyarázni tudó végső értelmezés, csak egy adekvátabb változat. Így sugallhatja a narratív szerkezet azt, hogy ugyanaz a történet, tényadatsor eltérő magyarázatokra ad alkalmat, és a „történés” és a „történet” nem ugyanaz. A *Novellen*ben olyan ténytöröket ismerünk meg, amelyek – gyermekkori emlékeként – homályosak vagy hézagosak. Épp ez a hézagosság feltétele a krimi-történetnek, de a novella struktúrájának is. Az előszörre értelmezhetetlen, látszólag értelmetlen vagy semmitmondó tények nélkül, azaz „lekötetlen” helyi értékkel bíró elemek nélkül nincs krimi-történet, de modern szépirodalmi szöveg sem. A kihagyások, Wolfgang Iser kifejezésével az ún. „üres helyek” (Leerstelle) jelentősége a recepcióesztétikából már régóta ismert. Itt most 1819-ből egy olyan elbeszélői struktúrával van dolgunk, mely a szöveg fantáziával és logikával egyaránt kipótolandó, „nyitva hagyott” ténytörökre szisztematikusan mutat fel lehetséges magyarázatokat. További bűnügyi elbeszéléseiben ez a struktúra csak kiterbélyesedik és összetettebbé válik.

2.3. A bűnügyi történet felé: *Jutulskoppen. En norsk Kriminal-Fortælling* (1836, Jutulskoppen. Egy norvég bűnügyi elbeszélés)

Ez az elbeszélés alcímében már bűnügyi elbeszélésként határozza meg önmagát, és már nagyobb szövegcorpusszal rendelkezik: az 1858-as Schwach-féle kiadásban²² 65 oldalas. A fiktív elbeszélő itt mindenekelőtt kiadói szerepet tölt be: teljesen a(z ál-) dokumentarizmus jegyében először egy bizonyos Petra Lanter kiasszony leveleit jelenteti meg, melyeket a hölgy jegyesének, Edvard Flack hajóskapitánynak írt. A fiktív elbeszélő kiadói funkciója egyben persze szerkesztői szerepet jelent: egy-egy levelet elhagy, stb. Ezekben a levelekben olyan történetről esik szó, amely során egy hat éve történt eseményt Petrának köszönhetően ismét elővesznek: és a Petra által kezdeményezett keresés során a malom vizében meg is találják egy kisfiúnak a holttestét. A gyerek nagynénjét és nevelőjét, Kristine Skrubbstadot, akit eddig Petra leveleiben egy szimpatikus hölgyként ismerhetünk meg, gyanúsítják a tettel, és le is tartóztatják. Itt megszakadnak a levelek, mert a címzett, a hajóskapitány közben hazaérkezik. Az eddigi „kiadó” most „elbeszélő” lesz, és elmeséli, hogy a hajóskapitány barátját is magával hozta, a dán ügyvédet, Örberget, akit az ügy a levelek alapján érdekel, és a letartóztatott nőt szeretné képviselni. Ezután újabb dokumentumok következnek. Először a törvényszéki ülés jegyzőkönyveit olvashatjuk: az ügyvéd védőbeszédét, aki nemcsak a letartóztatott nő ártatlanságát bizonyítja, hanem megnevezi a gyilkost is, aki nem más, mint a gyerek apja. Az apa – így a vád – azt hitte, hogy a gyűlölt testvérnek, Jensnek a fiát látja, és így lett saját fia gyilkosa – állítja az ügyvéd, aki Petra megfigyeléseit még kiegészítette a falusi helybeliek megkérdezésével. A következő dokumentum, amelyet az olvasó megkap, a most megvádolt paraszt, Halvard védőbeszéde, aki ugyazon tényekből kiindulva épp az ellenkezőjét bizonyítja: ő nem lehetett a gyilkos. Az olvasó nem tud dönteni, és nő a feszültség: Ekkor újabb fordulat áll be a törvényszéki tárgyalásban: Örberg ügyvéd most Halvardot már nemcsak fia, hanem a korábban eltűnt testvér, Jens meggyilkolásával is megvádolja. Az ügyvéd olyan szavakat idéz, melyeket Jens akkor kiabált testvérenek, amikor az őt egy zsákba kötözve a malom vizébe dobta. Mivel ezeket a szavakat más nem hallhatta, Halvard beismeri tetteit, mert – úgymond – Isten ellen nem tud semmit tenni. Most egy rövid beszámolóban értesülünk arról, hogy Halvard az őt ért sokk hatásra meghal, az ügyvéd pedig elutazik. Az elbeszélés azonban újra egy levéllel zárul, amelyet ezúttal Petra kap Örbergtől, az ügyvédtől. Ez a levél egy újabb (végső?) magyarázatot tartalmaz az egész ügy lefolyásáról. Ebben a levélben kiderül, hogy az ügyvéd tulajdonképpen a meggyilkolni vélt, eltűnt Jens, tehát Halvard testvére, és egyben Kristine

²² Mauritz Hansen (1855–58), *Mauritz Hansens Noveller og Fortællinger. Efter Forfatterens Dødsamlede og ordnede af C. N. Schwach. I–VIII.*, Christiania, VI. 1858. Az alábbiakban ezen kiadás alapján idézünk.

elvezettnek hitt férje. Ez megmagyarázza azt is, hogy miért volt tudomása az ügyvédnek Jens utolsó szavairól testvéréhez, hogy miért viseltetett az ügy iránt olyan nagy érdeklődéssel, stb. Ebben a levélben Örberg-Jens még egyszer dicséri Petra leveleiben a tárgyilagos, részletes beszámolókat, melyek számára is utólag sok mindent megvilágítottak, és az egész lefolyást megértették vele. Ahogy korábban Flack, a vőlegény a levelek józan, logikus szempontjait dicséri, ugyanúgy köszöni most Jens is ezeket, és azt írja, hogy ezek a levelek számára az „elbeszélés fonalát” (HANSEN 1855–58, 416).²³ jelentették – tehát már nem is egy bűnüggyel van dolgunk, hanem egy elbeszéléssel? Jens történetével?

Petra levelei a lehetséges kiindulópontot jelentik egy tényállás lehetséges magyarázataival, de az ő magyarázatai (= levelei) bevallottan csak feltevések, találgatások voltak, melyek eleve csak egy átfogóbb és alaposabb rekonstrukciós munkára (magyarázatra) ösztönöztek (HANSEN 1855–58, 378).²⁴ A tényekre következik egy magyarázat (Petra a gyanúval, illetve elképzelésével), ezt követi egy másik (a faluközösség véleménye, hogy Kristine a kisfiú gyilkosa), aztán egy harmadik (Örberg védőbeszéde Kristine ártatlansága mellett), aztán egy negyedik (a megvádolt Halvard védőbeszéde), ezt követi egy ötödik (az ügyvéd vádbeszéde Halvard ellen, akit testvére meggyilkolásával is vádol), és aztán elkövetkezik az utolsó, mindent lefedő magyarázat (Jens Halvardsson levele, amelyben mindenre fény derül).

2.4. Nordic Noir – Norvégiában: *Mordet paa Maskinbygger Roofsen* (1839, könyv formában 1840, A Roofsen gépészen elkövetett gyilkosság)

A norvég irodalomtörténet jeles képviselője, Willy Dahl szerint a világ talán első bűnügyi regénye (DAHL 1993)²⁵ alcímében bűnügyi anekdotaként²⁶ („En kriminalanekdote fra Kongsberg”) jellemzi önmagát. Egy mindvégig háttérben maradó elbeszélő mesél el félig áldokumentarista szerkezetben egy eseményt, amely jobbra olyan – természetesen ismét hiányos – törvényszéki aktákra épül, amelyeket az elbeszélő, úgymond, maga sem tud mindig értelmezni, és jogi szempontból sem

²³ „Det er mærkværdigt, hvorledes Deres Breve giver mig Traaden til min Fortælling.”

²⁴ „thi jeg vilde aabne Dig den selv samme *Gjetningsmark*, som strakte sig hen for Kristine og hendes Omgivelser” (kiemelés tőlem – M. A.).

²⁵ Dahl arra hivatkozik, hogy E. A. Poe 1841-ben megjelent *The Murders in the Rue Morgue* című könyvét szokták a világ első bűnügyi elbeszéléseként említeni.

²⁶ A mai fogalmaink szerint ez a meghatározás inkább az elnevezés körüli bizonytalanságot tükrözi. Kisregénynek viszont bizvást nevezhető: a legújabb kiadás 2017-ből 118 számozott oldalt tartalmaz, lásd HANSEN 2017. A továbbiakban ennek a – nyelvileg modernizált – kiadásnak az alapján idézünk.

találja kielégítőnek a talált aktákat, mert úgy tűnik, elsősorban a bányászkapitány véleménye volt a döntő. Az elbeszélő aztán hangsúlyozza is, hogy ő csak az események egy lehetséges rekonstrukcióját tudja elmesélni, azaz története csak egy a lehetséges magyarázatok közül, és az olvasó maga is mindig fordulhat az írásos (és hiányos) forrásokhoz (HANSEN 2017, 31–32).²⁷ Hely hiányában összefoglalásként megállapítható, hogy itt is adva van egy alapvető tény (Roolfesen eltűnése), mely – mint mindig – egy lehetséges eseménysor egy vagy több, de semmiképp sem összes elemét tartalmazza. Itt is részmagyarázatok születnek (aszerint, hogy a gyanú kire száll), majd következik egy látszólag mindent megoldó megoldás: egy levél, mely – látszólag – a végső megoldást sugallja, azt bizonyítva, hogy az állítólagos áldozat életben van. Ezt követi egy jóval logikusabb és minden gyanús vagy homályos elemet feldolgozó, azaz „megmagyarázó” olvasat, amikor Barth, a jogi gyakornok, aki a detektív szerepét tölti be, megvizsgálhatja a levelet, és egy vegyi eljárás eredményeképp kiderül, hogy az hamis. A rekonstruált, eredeti levél az összes gyanús elemre mint kiindulási pontra nézve újabb magyarázatot ad, így a bányászkapitány és a tanácsos mégiscsak joggal gyanúsítható. Az utolsó oldalon aztán következik még egy végső csavarás: itt úgy tűnik, hogy a tanácsos feleségének több szerepe lehetett, mint amelyet Barth tevékenysége, illetve magyarázata eddig felfedett; ráadásul Barth eddig kitartó igazságkeresése is a helyi hierarchia érintettsége láttán megrendülni látszik. Tehát az utolsó pillanatban is egy újabb megoldás lehetősége merül fel: és ezzel a detektív mindenhatósága is megkérdőjeleződik, az olvasó pedig ismét gondolkodásra kényszerül a végkifejletet illetően.

Ennél a regénynél a kémia, azaz a tudomány bevonásával még világosabb lesz, hogy a magyarázatok a racionális, a logikus és szisztematikus gondolkodásra – de egyben innovatív, fantáziát is igénylő feltevésekre – épülhetnek.

Mindhárom elbeszélésben olyan tényesorokat ismerünk meg, amelyek szükségszerűen homályosak vagy hézagosak. Épp ez a hézagosság feltétele a novella struktúrájának, de a krimi történetnek is. Hansennél így kialakul egy *nyitott* szöveg, amely az alaptörténet (kipótolandó, „nyitva hagyott”) tényesoraira egymás után mutat fel lehetséges magyarázatokat. Ezek a magyarázatok mind jobbak, mind teljesebbek, mindinkább adekvát értelmezései a tényesoroknak. A lehetséges megoldásoknak, az értelmezéseknek ez a folyamatos felkínálása, elfogadása,

²⁷ „Han som refererer denne begivenheten, henvendte seg, mens han studerte den gamle skrevne bok der han har funnet den opptegnet, til en dyktig jurist med sin store tvil og sine mange spørsmål. Det forekom oss underlig at saken var blitt så vaklende og lunkent behandlet. [...] Men vi fikk ingen annen forklaring enn at jurisdiksjonen i Bergstaden på den tiden var et underlig mismask som for det meste rettet seg etter den allmechtige overberghauptmannens forgodtbefinnende... [...] Derfor har vi ingen annen mulighet enn å referere med troskap det vi har lest, og for øvrig må vi henvise den leseren som ikke er tilfreds med dette, til våre kilder og arkivet, som verkets humane direksjon visstnok lar ham få samme adgang til som vi har blitt tilbuddt.”

mérlegelése, elvetése azt is sugallja, hogy a legutoljára hallott magyarázat sem biztos, hogy végleges, a szöveg ezáltal explicite nyitottá válik. Ez egyben azt jelenti, hogy olyan elbeszélői stratégiával van dolgunk, mely a folyamatos magyarázat-lehetőségek felkínálásával, felmutatásával a *mindentudó elbeszélő* funkcióját, szerepét megszünteti vagy fölöslegessé teszi; sőt a hagyományos mindentudó elbeszélő egyenesen lehetetlenné válik. Az elbeszélő csak egy kívülálló megfigyelő, egy esetleg egyes szám első személyben megszólaló hallgató, vagy névtelen „tudósító”, vagy pszeudo-„kiadó”, azaz inkább szöveg-„rendező”. Az egysíkú elbeszélés helyett többdimenziójú, többhangú elbeszélői háló jön létre. Mindebből az olvasó szerepének megváltozása is következik: az olvasó nemcsak az itt nem részletezett „rémromantika” kulisszáival (élve eltemetés, vertikális irányú csapdák, csapóajtók, esetleges testvérgyilkosság, a halottnak vélt személy „feltámadása” stb.) találkozhat, és ennek megfelelően borzongva szórakozhat, hanem folyamatosan érzékeli, hogy az adott újabb és újabb magyarázatok a szövegértelmezés új és új dimenzióit nyitják meg, és ahogy a kiindulási/elmesélt történet nyitott marad, ő is nyitottá válik egy mind adekvátabb értelmezés irányába. Ez a szövegstruktúra nem a nevelő, felfedező útleíró elbeszélőre figyelő, befogadó-passzív olvasói beállítottságát igényli, hanem az aktív és *nyitott olvasó*ét. Az újfajta olvasói stratégia pedig több olvasatot megenged, inspirál, sugalmaz: Így lesz az olvasó is detektív, aki megpróbálhat maga is minél adekvátabb lehetséges magyarázatot találni az adott szövegvilágban felkínált („hiányos”) történet egyes elemeire és így az egész szövegre.

Mauritz Hansen „rejtélyes” szövegei arról tanúskodnak, hogy a beinduló norvég prózában a felvilágosító és felfedező, azaz egysíkú-prózai szövegek mellett az ún. „morskabslesning”, a szórakoztató irodalom és annak nemzetközi (német, dán, francia, angol) bűnügyi és rablóhistoriákra épülő vonulata is meghonosodik. Éppen Hansen²⁸ „dánul” írt szövegei révén ezek a témák és írói technikák a norvég irodalmi szövegek struktúrájában (és értelmezésében) innovatív lehetőségeket kínálnak. Hansen elsősorban a dán/német romantika bűnügyi, rejtélyes történeti recepciójában ugyanis összetettebb irodalmi struktúrákat (keretelbeszélés, retrospektív technika) vesz át,²⁹ és fejleszti ezeket tovább. Így honosítja meg a novella

²⁸ Hansen iskolaigazgató, nyelvtanár, több nyelvtankönyv írója, így értő olvasója az európai kortárs irodalomnak.

²⁹ Ezt láthatjuk majd a dán Blicher (pl. *Præsten i Vejlbj* 1829 – utóbbi a dán irodalomtörténet-írás tartja a világ első bűnügyi elbeszélésének...) és a svéd Almquist (pl. *Skällmora kvarn* 1838, erről pedig 1972-ben egy kritika mint az első svéd detektívnovelláról ír...) hasonló szövegeiben: mindkettőjük „bűnügyi elbeszélései” felfogásom szerint ugyanilyen fontos szerepet játszottak, mint Hansenéi Norvégiában. A nyitott szöveghez érdekes svéd hozzájárulás éppen Almquist *Dialog om sätten att sluta stycken* című „beszélgetése” a *Törnrosens bok* VI. kötetében 1835-ből.

műfaját Norvégiában; azzal pedig, hogy ezekben a struktúrákban, toposzokban norvégok a szereplők (bár többször bukkan fel az idegen: német vagy dán!), és a helyszín is Norvégia, sőt ritkán még a tájra jellemző dialektus egy-egy mondata is elhangzik, „nemzetivé” válik. Elsősorban innen és nem a leíró, felfedező, útleíró prózából vezet az út tovább, a nemzeti próza további kiteljesedéséhez. A hanseni szövegek többek között egyfajta polgári keretes varázsmesékként a népmese- és népmondagyűjteményeket is bizonyos vonatkozásokban megelölegetik.

Hansen fent tárgyalt szövegei azt is jól mutatják, hogy a kihagyásos vagy homályos vagy furcsa, rendkívüli, megborzongató jelenségek magyarázatánál a norvég romantikában tartósan meglévő népfelvilágosító-rationális tartalmak is helyet kapnak. A logika, az ész és a tudomány mindig ellensúlyozza a rémromantikus elemeket, és szoros kapcsolatban állnak a fantáziára építő magyarázattal. A racionális értelmezés a norvég népmondák gyűjteményében is felbukkan, de már egész más helyiértékkel.

3. A „látogatás”: Olvasói elvárások és nyelvi stratégiák a norvég mondagyűjtésekben; norvég Seherezádé mesék és ellenmesék között

A nemzetépítés egyik fontos és egyre sürgetőbb feladata az orális nemzeti örökség feltárása: a nemzeti kultúra évszázadokon átívelő meglétének bizonyításához elengedhetetlen a „nép” költészetének megismerése, hozzáférhetővé tétele, rögzítése, melyet a romantikus impulzusok csak felerősítenek. Az orális tradíciók, a szóbeli emlékezet hagyományozó rendszerének az írásbeli irodalmi kommunikációs formákba való beemelése, átfordítása önmagában is rendkívüli feladat, hiszen az eltérő szemantika, más narratív logika, alapvetően más kommunikációs szituáció folytán eltérő kommunikációs technológiákról van szó. Ez a helyzet Norvégiában a számos dialektus meglétével nyelvi síkon jóval erőteljesebben jelentkezik, mint más nemzeti kultúrában, hiszen itt a dán nyelv írásbeliségében kellett a norvégnak érzett dialektusokban megőrződött népköltészetet feljegyezni, közzétenni. A táj és a „honfitársak” felfedezése a mainstream prózában már korábban is lehetőséget nyújt a norvég népdalok, népmesék és népmondák óvatos felvételére mint a megfigyelt népi kultúra, egy hallott „népi történet” átírásaként (lásd Bjerregaard, Wolff, Østgaard, Foss, Herre szövegeit). A kimondottan folklorisztikai gyűjtések is aránylag korán megindulnak (így pl. Andreas Faye 1833-ban már *Norvég mondákat* ad ki), helyi tanítók, lelkészek kapcsolódnak bele, de a dán–norvégban rögzített szövegek csupán egy szűk, néprajzi irányultságú érdeklődésre tarthattak igényt. A nemzeti irodalom számára P. Chr. Asbjørnsen Jørgen Moe-val közösen jegyzett népmese-gyűjtése (*Norske Folkeeventyr* címmel jelenik meg 1842–44-ben) jelenti a Grimm testvérek inspirálta hozzájárulást. Az igazi áttörést azonban Asbjørnsen varázsmese- és népmondagyűjteménye jelentette (*Norske Huldreeventyr*

og *Folkesagn* I–II. 1845–1848).³⁰ Amíg a népmese gyűjteményben a dán–norvég írott nyelv használata az olvasói elvárásoknak megfelelően csak egyes, speciális „norvég” (= dialektusban használt) szavak felvételét teszi lehetővé,³¹ a népmondák gyűjteménye egyértelmű paradigmaváltás lehetőségét jelzi az irodalmi nyelvben. Legszembetűnőbben azáltal, hogy egyes helyi mondák hosszabb, önálló szövegkorpuszként, mintegy idézetként *eredeti nyelvformájukban*, azaz dialektusban jelennek meg, először a norvég irodalomban. Ez a merész lépés olyan írói stratégiát követelt meg, amely kompromisszumokra építve esztétikai és nyelvi vonatkozásban is egyfajta közvetítői álláspontot tud sikeresen megvalósítani. Az alapvető kérdés nyilvánvalóan az volt, hogy miként tegyük a polgári olvasó számára érdekessé a témát és mindenekelőtt az autentikus nyelvhasználatot. Asbjørnsen több mondat egybefűz, hogy az olvasói érdeklődést fenntarthassa, és ezeket keretbe foglalja. A keret szokványos: általában egy látogatás, melyben a városi polgár látogatást tesz a parasztok között; ez Mauritz Hansen óta ismert szerkezeti megoldás és bevett, visszatérő cselekményelem, a népmondák közvetítésében azonban kiemelt szerepet kap. Asbjørnsennél is a keret nyelve a polgári kommunikációnak megfelelően a dán–norvég írott nyelv, de amikor a találkozás folyamán helyi történetek, mondák kerülnek elmondásra, akkor átvált dialektusra. A népi tematikának, az „alacsony” kultúrának és a nyelvének, azaz a dialektushasználatnak a polgári irodalomban való megjelenése, azaz a „magas” irodalomba való beemelése azonban nem egyszerű feladat. A polgári olvasóval való elfogadtatás érdekében Asbjørnsen nagyon átgondolt és gondosan előkészített stratégiát dolgoz ki, mely messzemenőleg figyelembe veszi az olvasói elvárásokat, sőt, azokat nagymértékben meg is tudja változtatni azáltal, hogy a szövegstruktúrákban a mindenkori nyelvi prezentáció jogosultságát alátámasztja. Olyannyira, hogy felfogásom szerint a mondagyűjtések kerettörténetei összetett szerkezetükkel az életkép és a novella közötti határmezsgyén mozognak, nyelvileg pedig egy elképzelt nemzeti irodalmi nyelv gyakorlati – kompromisszumos – megteremtésének lehetőségeit mutatják, vagy ez irányban legalábbis jóval nagyobb olvasói rugalmasságot tesznek elfogadottá.

³⁰ A gyűjtemény címe szó szerint Hulder-mesék és népmondák – a hulderek tehénfarokkal rendelkező, női erdei szellemek, emberfeletti erővel és szexuális vonzóerővel. Mivel csak mondákban szerepelnek, ezért az adott cím már a korai kritikákban és később is megkérdőjeleződött – lásd pl. a folklorista Moltke Moe (a mese gyűjtő Moe fia) írását: MOE 1927, 100, 113.

³¹ A mesék és mondák megkülönböztetése, elválasztása sem a gyűjtőknél, sem pedig a kritikusoknál nem következetes. De amikor Collett professzor, az irodalmi közvélemény egyik legfontosabb formálója a mondákat dicséri, a népmese gyűjtő Jørgen Moe azt válaszolja, hogy a mesék önálló történetek, novellák (!), amelyeknél a nehézséget a „könyvnyelvben” való visszaadásuk jelenti; a mondáknál viszont mindig állandó változásban lévő történeteket kell egy adott pillanatban egy adott elbeszélőtől megragadni, és így az elbeszélő személyétől függ az elbeszélés hangneme. Lásd MOE 1845 és MOE 1877, 84–89.

Az alábbiakban erre a nagyon átgondolt komplex stratégiára, melynek részleteire a szakirodalomban kevés figyelem esik (kivétel AARSETH 1981; BAUMGARTNER 1993, 311–321³²), szeretnék rámutatni egy szöveg, a *Høyfjellsbilleder. En søndags-kveld til seters* (Hegyvidéki-képek. Egy vasárnap este a nyári legelőn)³³ segítségével. A keretről már szóltunk – ez tehát nem új a kor prózai struktúráiban, mint ahogy az sem, hogy a keret itt is egy látogatásra épül: a polgári elbeszélő egy név szerint megnevezett angol vadással és két helyi kísérelővel, a rénszarvasvadász Tor Ullsvollennel és annak testvérével látogatást tesz a nyári legelőn, ahol az idült többek között a korábban már szerepet kapott lur jól hallható hangja illusztrálja. A dán–norvég írott nyelvű hagyományos tematika és struktúra azonban mindjárt az első pásztorlánnyal való találkozáskor jelzésszerű zavart szenved: az angol kirándulótárs, miután eddigi norvégiai tartózkodás alatt csak a parasztok nyelvét tanulta meg, egy kérdésre félig angolul, félig pedig dialektusban (!) válaszol (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 297).³⁴ Ez olyan komikus hatást kelt, ami világosan mutatja, hogy a több elemből álló elbeszélői stratégia egyik központi eleme a *nyelvhasználat* lesz. Az angol zagyva, keverék-nyelvezete ugyanis többszörös nyelvi jelzés: egyrészt a parasztlányok dialektusa természetesen és érthetőnek, másrészt – főképp – pedig „nemzetinek” mutatkozik az angollal való beszélgetésben. Egy újabb szereplő, a helyi iskolamester is felbukkan, aki reménytelenül szerelmes az egyik fejőslányba; és persze ő is azonnal megszólal, mihelyt a vendégek mese utáni kíváncsiságukat említik. Már előzőleg is elmondja Brit, az egyik jelen lévő lány, hogy ha az iskolamester belejön, vége-hossza nincs a bibliai és más prédikációnak, tanulságos történetnek (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 298).³⁵ De nála is elsősorban a nyelvhasználat lesz a szembetűnő, ugyanis a „helyi értelmiség” képviselője nem beszél sem teljes dialektusban, sem a dán–norvég írott nyelvnek megfelelő nyelvi standardban (lásd ASBJØRNSEN–MOE 1990, 299).³⁶ Viselkedése is ezt sugallja: az elbeszélő expressis verbis szembe is állítja a hegyvidéki paraszt tudásszomját és egyenes naiv kérdéseit az iskolamester erőszakos, félművelt kérdezősködésével (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 299).³⁷ A kulcsszó a „félművelt”, ami már ruházata leírásában is kifejezésre jut. Tehát az angol–dialektus keveréknyelvezet után most az iskolamester a dán „könyvnyelvet” utánozó és azt a dialektussal keverő nyelve lesz

³² A témát bővebben kifejtve lásd még MASÁT 1996.

³³ In *Norske Huldreeventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen, Anden Samling*, Christiania 1846. Itt az alábbi kiadás alapján idézünk: ASBJØRNSEN–MOE 1990.

³⁴ „Vi vudd’ sjå how det ser ut til fjells, og så vudd’ vi skuder rein.”

³⁵ „Når skulmesteren fysst tek te, er det ingen ende på remsom både utu bibelé og anna preik.”

³⁶ „...alt i en oppstyttet efterligning av foreldret boksprog, men inn imellom plumpet uforvarende djerne ord og vendinger fra Gudbrandsmålet.”

³⁷ „Fjellbonden vitebegjærighet og likefremme, naive spørsmål var her blitt til påtrengende, halv-dannet spørresyke...”

nevetséges. Így, a két hallott keveréknyelv után, a helyi dialektust használó fejlődő lányok beszéde mindinkább természetesnek hat, az iskolamester nyelvhasználata és viselkedése, tudálékossága pedig egyre inkább negatívvá és nevetségessé válik. Ez a negatív szerep nem csak nyelvi kifejezésmódja miatt válik struktúráképző elemmé: amikor a vendégek a fejlődő lányokat helyi történetek elbeszélésére kérik, ő azonnal bibliai történeteket vagy Octavianus császárról, „Tristram lovagról” stb. szóló történeteket kínál elmesélésre (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 300).³⁸ Ekkor és így implikálnak a negatív szereplő kijelentései, reakciói, „provokációi” egy ellentétes magatartást, azaz az eddig csak rejtett argumentációs szerkezetben most már lehetővé és érthetővé válik a kezdeti szándék *expressis verbis* kimondása: ők – a városi látogatók – nem ilyen történetekre kíváncsiak, hanem erdei tündérek-ről (hulderekről), trollokról, Askeladdenről (a norvég népmese Hamupipókének megfelelő férfi szereplőjéről) akarnak hallani, olyan történetekről, amely – szól az elbeszélő replikája – még soha nem jelent meg papíron, és csak a nép száján él (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 301).³⁹ Így jut el az olvasó a helyi mondákhoz és azok dialektusban történő leírásához. Tehát szerkezetileg a látogatás során a szereplőknek (és az olvasónak) egy olyan negatív figurával kellett találkozniuk, aki megjelenésével egy argumentációs rendszer alkotórésze lesz, azzal, hogy az ismert polgári olvasói elvárásokat jeleníti meg, azokat megfogalmazza, de csak nevetséges és elviselhetetlen módon tudja ezeket képviselni. Így mintegy kiprovokálja annak az ellenkezőjét, azaz olyan új olvasói közösséget teremt, olyan elvárásokat implikál és tesz érthetővé, amelyek a helyi mondákat kíváncsisággal, azok dialektusban való visszaadását pedig megértéssel fogad(hat)ják. Ez a szerkezet végig a narratív struktúra szerves alkotórésze. Asbjørnsennél a keret általában egyszerre több helyi történet, népmonda közlését teszi lehetővé, hiszen a nyári legelő közösségében a mesélők egymás történeteit folytatják, kiegészítik stb. Itt nemcsak arról van szó, hogy több monda egybefűzésével⁴⁰ az olvasói érdeklődés is könnyebben fenntartható, hanem arról is, hogy a feljegyzett népmondák kerüljenek a középpontba, és ne a keret története(i) vagy a közlések körülményei.⁴¹ Választott szövegünkben az iskolamester a hulderekről és trollokról szóló történeteket több-

³⁸ „Jeg kan nok alltids fortelle noget av den bibelske historie, eller også for eksemplum om kejser Octavianus. Dess foruden kjenner jeg en meget sorigfull elskovhistorie om den mannhaftige ridder Tristram og den dydefulle prinsesse Indiane, og så videre, etcætera.”

³⁹ „Nei, beste skolemester, avbrøt jeg ham; de der historierkan jeg på fingrene; det jeg ønsker å høre er fortellinger om huldrer og troll, eventyr om Askeladden, og slikt noe som aldri stått på prent, men bare lever på folkemunne.”

⁴⁰ Itt elsősorban Cooker *Irish fairy tales* (1825–28) volt a minta.

⁴¹ Moltke Moe folklorista erről így vélekedik: „Skulde Asbjørnsen have fulgt sit forbillede i bare at lægge et eneste eller høist et par sagn ind in hver fortællingsramme, vilde derfor sagnene have druknet i natur – og folkeligvsskildringer”, in MOE 1927, 112.

ször megszakítja, és észszerű magyarázattal akar szolgálni a látszólag érthetetlen és csak emberfölötti lények közreműködését feltételező rejtélyes történetre. Egy lány eltűnésének kapcsán pl. megjegyzéseket tesz a feltehetően könnyűvérű nő szereplő és férfi társa ravaszságára stb. De a mesélő fejlődésének nem értik a tudálékosan és körülményesen előadott magyarázatot a nyelv és az előadásmód miatt, de nem is nagyon akarják hallani a racionális magyarázatot, melybe az erkölcsi prédikálás hangja (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 306)⁴² is vegyül. Amikor a történetet más és más elbeszélő tovább folytatja, ez a szembeállítás tovább erősödik, azaz az argumentációs struktúra folyamatosan megmarad, hiszen a történet végén az iskolamester megjegyzi, hogy hiányzott belőle a „felvilágosítás”, a „tudományosság” (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 311),⁴³ egyszóval ő, a mindinkább nevetségessé váló szereplő fogalmazza meg ismét az esetleges olvasói kritikákat (is), mintegy megelőlegezve azokat a hagyományos olvasói elvárás jegyében. Erre következik az elbeszélői/narrátori/rendezői megjegyzés, miszerint „leírhatatlanul nevetéses” az iskolamester fellépése, hiszen az iskolamester által hivatkozott írott történetek semmit nem érnek, azok „halottak”, és azokon mindenki csak nevet (ASBJØRNSEN–MOE 1990, 312).⁴⁴ Így, az iskolamester avított, félművelt nyelvi megnyilvánulásaival szembeállítva találkozhatnak a nyári legelő közössége és a városi vendégek elvárásai, és kialakul(hat) egy új, e vonatkozásban homogén nyilvánosság. Amikor aztán az iskolamester alkoholos befolyásoltságában már dialektusban akar egy hasonló helyi történetet előadni, és így elvileg ő is elfogadott elbeszélő lehetne, mesélés közben a (reménytelenül) szeretett lány után fut, ezzel ismét csak nevetéses szerepbe kerül. Az iskolamester tehát egy kulcsfontosságú személy a szöveg szerkezetében, aki mint elvileg potenciális közvetítő a helyi, népi kultúra és a városi/polgári/nemzetközi kultúra között, nem tud megfelelni ennek a szerepnek, felvilágosító, nevelő szerepe diszfunkcionálissá vált (lásd ASBJØRNSEN–MOE 1990, 312).⁴⁵ Ezért a mondákat előkészítő argumentációs rendszerben ő képviseli azt a negatív, illetve inkább nevetéses, idejétmúlt pozíciót, melyre reagálva kibontakozhat és megfogalmazódhat az új esztétikai irány, mely expressis verbis érvelhet a fantázia, a nemzeti népköltészet világa, végső soron a nemzeti romantika paradigmaváltást követelő iránya mellett. A nyári legelő demokratikus és nemzetinek érzett közössége a szóban hagyományozott és mindig folytatható/variálható helyi történeteket érzi sajátjának, és a látogatók, azaz a polgárság képviselői (az angolt

⁴² „...men når skulmestern fortæl, ramsa `n upp ei røgle så lang, som ingen kan skjønne, um pres-ten og fauten, og attpå sier `n at det va `Bjønn Prerststulé som tok bruré tå Svare-lofté...”

⁴³ „Det er mangel på opplysning, mitt barn, mangel på lærdom.”

⁴⁴ „Men det skrevne ord er dødt og maktesløst. Det lå en maktesløs, en ubeskrivelig komikk over hans fremstilling... Rett som det var, måtte vi le alle sammen...”

⁴⁵ Amikor nevetnek rajta, nem is érti, hogy miért: „Men skolemesteren skjønte ingenting.”

is beleértve) tudatos érdeklődéssel és aktív részvétellel segítik és támogatják ezt a folyamatot.

A tematika újdonságát csak a használt nyelv radikális mássága múlta felül. Először történt meg, hogy egyfajta „közvetítő esztétika” jegyében szóbeli kommunikációs formák hosszabb szövegkorpuszként emelkednek be az irodalmi nyelvbe autentikus nyelvi hordozójukkal együtt, azaz dialektusban. A lejegyzés technikai oldaláról nézve is teljesen új a feladat, hiszen pl. a hagyományos (= dán) írott nyelv sokszor nem tudja visszaadni a fonetikus kiejtést.

Az olvasói siker először váratott magára. Bár a *Den Constitutionelle* újság szerkesztője, Andreas Munch dicséri és Auerbach *Dorfgeschichtenjéhez* hasonlítja Asbjørnsen gyűjteményét (MUNCH 1848, 129),⁴⁶ a korabeli kritika jellemző módon két oldalról is támadja a mese- és mondagyűjteményeket.

A kor legjelentősebb íróője, az első társadalomkritikai regény írója, Camilla Collett a meséket/mondákat nyersnek találja nyelvezetében, és egy ellenmesét ír: ebben egy norvég Seherezádét szólaltat meg *En Vandring og et Eventyr*⁴⁷ (Egy kirándulás és egy mese) címmel, mely aztán kevés változtatással *Langs Andelvenen* (Az Andelven folyó mentén) címmel bekerül az író 1860-ban megjelenő novelláskötetébe. Érdemes kitérni az itt megjelenő keretre, mert ebben Camilla Collett az első változatban a szerkesztőhöz szólva Asbjørnsent (más helyütt Asbjørnsent és Moét) név szerint említi és a mese elbeszélőjét (Anne Marie-t, a második verzióban Lisbeth Mariát) a „mi Seherezádénkként” (COLLETT 1844)⁴⁸ bemutatva olyan mesét ígér, amely nyelvében is „kulturált”, és bizonyos „eleganciát tükröz, és ezzel együtt épp olyan norvég, mint Asbjørnsen és Moe-é”, akik a „nyersséget ötvözik a legdicsérendőbb művészeti készséggel”⁴⁹. Camilla Collett mesélő asszonya, a norvég Seherezádé egy idilli erdei tisztáson kezdi történetét, és a narrátor-elbeszélő mindjárt az elején reméli, hogy egy ilyen szép, napsütötte helyen Lisbeth nem harangozókról fog mesélni, akik húst loptak: egy ilyen helyen bizonyára a királylányra emlékszik, aki kedvesét keresi (COLLETT 1861, 74).⁵⁰ Nyomatékos tehát a szembeállítás: az idilli („norvég”) környezetben a szimpatikus, kulturált nyelven megszólaló („norvég”) paraszti mesemondónak a nemzet-

⁴⁶ Ha ezzel a véleménnyel nem is érthetünk egyet, az irodalmi megkomponáltságra vonatkozó nézetekkel igen.

⁴⁷ Megjelent *Den Constitutionelle* című újság 1844, 17/18. számában.

⁴⁸ „vor Sheherezade” (tehát az első verzióban)

⁴⁹ „De vil bemerke en vis Elegance i Formen i hendes Eventyr; og med dette er ere de ligesaa norske som Asbjørnsens og Moes, hvor den opprindelige Raahed er bibeholdt med den rosværdigste Kunstfærdighed. Jeg seer vor Sheherezade trække utaalmodig i Uldstrømpen, det betyder at hun er ferdig”, in COLLETT 1844, oldalszám nélkül (szintén az első verzióban).

⁵⁰ „O Lisbeth har du Hjerte til at tale til mig om Klokkere, som stjæle Flesk paa dette sted og i en saadan Belysning! Husker Du da ikke om Kongedatteren, der søgte efter sin Kjæreste?” (második verzió a novelláskötetből).

közi polgári elvárásoknak kell megfelelnie, így alakulhat ki a nemzeti irodalom, és nem a lokális szereplők nyers történeteiben és éppolyan nyers nyelvezetükben. Ezután kerül sor a *Historien om den forladte Prinsessen* (Az elhagyott királykisasszony története) című mesére.

A mesegyűjtő páros egyike, Moe még abban az évben Collett meséjére válaszolva egy ellen-mintamesét ír *En vandring og et Eventyr, sligt det er* (Egy kirándulás és egy mese valójában) címmel. Annak ellenére, hogy a *Den Constitutionelle* című lap szerkesztője ezt nem engedi újságjában publikálni (tehát ott, ahol Camilla Collett meséje megjelent), és csak 1877-ben (!) jelenik meg Moe *Össze gyűjtött írásaiban* (MOE 1877, 200–217), így az irodalmi közvélemény számára nem jelenthetett aktuális hozzászólást, mégis nagyon jól mutatja az írói stratégiák és irányok különbözőségét. Moénál is egy keretbe foglalt meséről van szó, és ez a keret pontosan az ellenkezője Camilla Collett példameséje bevezetőjének: egy csúnya, mogorva, nyersbeszédű férfi–Scherezádé lesz a mesélő, aki úgymond annak ellenére autentikus személy, hogy híján van a „kulturált nyelvnek és bizonyos eleganciának a forma vonatkozásában” – idézi Moe nem véletlenül e helyütt Collettet szó szerint, idézőjelben (MOE 1877, 201).⁵¹ A hozzá vezető fáradságos út a norvég téli vidéken keresztül is embert próbáló, de a narrátor-elbeszélő ironikus kommentárja rokokó hangulatot (MOE 1877, 210)⁵² kíván éreztetni a szerkesztővel (akit, ugyanúgy, mint Camilla Collett, a keretben megszólít), és ezzel nyilvánvalóvá teszi a kontrasztot, amely a realitás és a hagyományos olvasói elvárások között kirajzolódik.⁵³

A másik oldalról Vinje (1818–1870), a dialektusban írók egyik legnevesebb, ámbár vitatott és ellentmondásos élharcosa 1852-ben, *hagyományos dán–norvégban* írt recenziójában dicséri Asbjørnsent, hogy „megértette a népnyelv szellemét

⁵¹ „...en norsk Sheherezade i Skindbuxer og Kofte, med Tollekniv og Snushorn ved Siden. Jeg tør indestaa Dem for, at han er en af de Ægte, skjønt han mangler »det Kultiverede i Sproget og en vis Elegance i Formen«...”

⁵² „Rokokko-Smag, herr Redaktør, Rokokko!” Itt persze oldalvágást is érzékelhetünk a „dán-párti” Welhaven irányába, akinek 1841-ben *Rokoko* címmel jelent meg novellája. Ebben a bevezető keret a kortárs életmódot és mentalitást rokokóként jellemzi, és aztán egy kínai (!) történetet mesél el.

⁵³ Hogy az ellentétek nem voltak olyan nagyok, és hogy az írók, kritikusok mennyire az együttműködés, a „nemzeti stratégia” egyesítő lendületében dolgoznak, arra jó példa, hogy Asbjørnsen a népmondák első részének 1859-es, második kiadása előszavában köszönetet mond Camilla Collettnek és férjének, Collett professzornak a konkrét segítségért, hiszen az író nő írta az egyik mondafűzér keretének túlnyomó részét (!), egy másikat pedig Welhaven professzor nézte át (Welhaven az ún. „dánomán” tábor vezéralakja, a norvég nemzetépítés dán–nemzetközi alapú ideológiájának kiemelkedő képviselője). A második rész 1866-ban kiadott második kiadásában pedig Ivar Aasen segítségét köszöni, tehát mindkét „tábor” az aktív segítők között van. Természetesen az ő segítségük igénybevétele Asbjørnsen gyakorlati kompromisszumkereséséről is tanúskodik.

és egy valódi nemzeti formában adta azt vissza” (VINJE 1993, 71).⁵⁴ Sőt, ugyanott világosan megfogalmazza, hogy a mesékben nem a morális tanulságot kell keresni, hiszen a költészet nem szolgálólánya az erkölcsnek, és a meséket a fantázia költői játékának tartja; „a mese akkor jó, ha a fantáziát megmozgatja és ily módon megszólít, és az a mese, amely a népben fejlődik, mindig ilyen” (VINJE 1993, 74);⁵⁵ tehát pontosan megfogalmazza az aktuális paradigmaváltást, a haszonelvű vagy erkölcsi tanító, felvilágosító irodalom idejétmúlt pozícióit az új (romantikus impulzusokat felvevő), a fantáziára és szórakoztatásra épülő irodalmi szemlélettel és olvasói elvárással szemben. Ezt követően 1859-ben, *dialektusban* megírt recenziójában Vinje viszont már egyértelmű kritikát fogalmaz meg: Bár Asbjørnsen teljesítményét „egyedülállóan népinek” (VINJE 1993, 301)⁵⁶ találja, de – mint írja – ez még semmiképp sem kielégítő, hiszen Asbjørnsen egy szegényes nyelven ír, amelyet a „könyvnyelven” (értsd: dánul) olvasóval norvég nyelvként akar elfogadtatni; ők pedig meghallgatják ezeket a „norvégul” írt meséket, de valami komoly vagy magasabb témát ezen a nyelven nem tudnak elképzelni (VINJE 1993, 303).⁵⁷ Még azt is javasolja, hogy a keretet hagyja el (!), hosszabb távon pedig minden mesének és mondának a saját dialektusában kellene feljegyzésre kerülnie. Nyilvánvaló, hogy a két elvi állásfoglalás közti lényeges különbséget a két recenzió eltérő nyelvi kontextusa, az ezzel együtt járó ideológiai/nyelvszemléleti különbségben kell keresni: a polgári közönségnek szóló (első) recenzióban a népi irodalom és az új esztétikai pozíciók elfogadtatása áll a középpontban, a másodikban viszont a dialektusokra épülő népnyelv hívei a címzettek. Ebben a közegben viszont nem akarja elfogadni az Asbjørnsennél tapasztalt, a tudatos kompromisszumkeresés jegyében született áthidaló megoldásokat; a „nemzeti” nyelv (gyakorlati) megvalósításához a dialektusok széles és radikális használatát minden irodalmi szempont fölé helyezi.

⁵⁴ „...han (ti. Asbjørnsen – M. A.) har oppfattet Aanden i Folkespoget og gjegivet den i en ægte national Form.”

⁵⁵ „Men Eventyret er en poetisk Leg af Indbildningskraften, der riktignok som oftest udtaler en sædelig Idé, men som dog ligesaa ofte er et vilkaarligt Spil. Naar Eventyret sysselsætter Fantasien og saaledestiltaler, er det godt, og Eventyr, som have udviklet sig i Folket, gjøre altid dette.”

⁵⁶ „makalaus folkeleg”

⁵⁷ „Han (ti. Asbjørnsen – M. A.) fekk til at venjast paa Norsk ved at gjeve vaare Bokfolk dette Armodsmålet, som var den einaste, dei paa Norsk tolde, daa dei totte, at slike Eventyr nok kunde vera høyrande paa i Norsk Maal, men nokot aalvorsamt elder hægri liggjande paa ingen mogleg Maate.”

4. Két szövegtípus a „nemzeti” novella megteremtésének irányában

Számos részletről lemondva e helyütt csak felmutatni kívántuk, hogy az előző pontban tárgyalt írói teljesítmény, azaz a népmese és népmonda beemelése az írott irodalomba milyen összetett írói stratégiát kívánt – mind a téma, mind pedig a feljegyzési-nyelvi technikák részéről. Nem véletlen, hogy éppen ezért Asbjørnsen népmese-népmonda feldolgozásai a hagyományos életkép-keretet megújítják, és erősen közelítenek a novella szövegtípusához. Hansen és Asbjørnsen két különböző tradícióvonal mentén strukturális értelemben ebben és itt jutnak közel egymáshoz. Hansen a krimi norvég környezetbe való illesztésével „nemzeti” történeteket kínál, és (példáinkban) a rejtély-konstrukcióban tágabb értelemben gyakran polgári „mesék” pozícióit előlegezi meg. Ezekben a rémromantika kelleit használja, amelyek sok vonatkozásban összevethetők a norvég népmesék, népmondák hegyi szellemeivel, trollokkal, hulderekkel, nála is „győz az igazság”, és olyan narratív struktúrákat vezet be, melyek továbbgondolhatóak, folytathatóak, kiegészíthetőek (hasonlóan, mint ahogy Asbjørnsennél a nyári legelő mesélő közösségénél láthatjuk). Hansen nyitott szövegei egyben új recepciós stratégiát implikálnak, melyek rugalmasabb és modernebb olvasói elvárásokat alakítanak ki. Asbjørnsen a Hansennél is már alkalmazott keretet fejleszti tovább: a polgári életkép nyújtotta keretben a szokványos látogatást azonban új szerkezeti elemekkel egy átgondolt argumentációs szerkezetté bővíti. Így, a keret összetett narratív és nyelvi struktúráival fogadtat(hat)ja el a népmeséket, népmondákat és azok dialektus-nyelvezetét, azaz a nemzeti kultúra orálisan tradált örökségét az addigi írott irodalomban. Mindkét írói stratégia egy jelentős fordulópontot jelez a nemzeti próza kialakulásában: a mainstream felvilágosító, tanító, felfedező prózájával szemben a romantika új, fantáziára épülő, szórakoztató irodalmát képviselik, mindketten a (nemzeti) novella szövegtípusainak irányába. A hanseni szórakoztató kriminovellák korukban bár népszerűek voltak, de a legutóbbi századfordulóig elfeledett szövegeknek bizonyultak. Az Asbjørnsenhez (és Moéhoz) köthető népi irodalomnak a magas polgári kultúrába való befogadása sem azonnal, és csak átgondolt kompromisszumos újítások során ment és mehetett végbe. A norvég próza kialakulásának szemszögéből nézve a fent tárgyalt két stratégiai elem, a „rejtély”, illetve a „látogatás”, és a narratív struktúra ezekhez kapcsolódó innovatív megújításai felfogásom szerint mégis központi jelentőségűek: fordulópontot jeleznek, és hosszú távon döntő hatással voltak a 19. századi norvég próza kialakulására. Ezért is találkozhat velük a mai kor olvasója: Hansen bűnügyi regényét pl. 1840 után 2004-ben újra kiadták, szerteágazó életművéről az utóbbi évtizedekben több monográfia is született⁵⁸; Asbjørnsen pedig nemzetközi ismertségű népmese-

⁵⁸ Pl. Arve FRETHEIM (2006, 2007), *Livets kolde prosa – Maurits Hansen og hans samtid*, Oslo, Aschehoug; Bjørn TYSDAHL (1988), *Maurits Hansens fortellerkunst*, Oslo, Aschehoug; Olaf ØYSLEBØ

se- és népmondagyűjteményében pl. éppen az idézett *Høyffell*-ben (már a tárgyalt első részben is, a második részben pedig központi szereplőként) Peer Gynt alakját ismerteti meg a polgári olvasóval, hogy aztán Ibsen egyik leggyakrabban játszott színművében ő lehessen a főszereplő mint a norvég „nép” és korabeli norvég mentalitás ellentmondásos képviselője. Arról e helyütt nem is szólva, hogy Ibsen analitikus drámáiban a rekonstrukciós szerkezet Hansen szövegeire vezethető vissza (FRETHEIM 2006).

Bibliográfia

- AARSETH, Asbjørn (1981), *Realismen som myte*, Bergen, Universitetsforlaget.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen (1845–1848), *Norske Huldreeventyr og Folkesagn I–II*.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen – Jørgen MØE (1842–44), *Norske Folkeeventyr*.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen – Jørgen MØE (1990), *Samlede Eventyr*, Oslo, Cappelen.
- BAUMGARTNER, Walter (1993), Volksliterarische Erzählkunt und ihr Sympathisant Asbjørnsen, in MASÁT András – MÁDL Péter (red.): *Literature as Resistance and Counter-Culture*, Budapest, Hungarian Association for Scandinavian Studies.
- COLLETT, Camilla (1844), En Vandring og et Eventyr, *Den Constitutionelle* 1844/17–18.
- COLLETT, Camilla (1861), *Fortællinger af Forf. til Amtmandens Døttre*, Christiania, Steensballe.
- DAHL, Willy (1993), *Dødens fortellere. Den norske kriminal- og spenningslitteraturens historie*, Bergen, Anna.
- Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande... A Tidemand- és Gude-kiállítás* (2003. szeptember 28. – december 7-ig) katalógusa 2003.
- FRETHEIM, Arve (2006), *Livets kolde prosa – Mauritz Hansen og hans samtid*, Oslo, Aschehoug.
- GIMNES, Steinar – Jorunn HAREIDE (1997), *Norske Tekster. Prosa før 1900*, Oslo, Cappelen.
- HANSEN, Mauritz (1855–58), *Mauritz Hansens Noveller og Fortællinger. Efter Forfatterens Død samlede og ordnede af C. N. Schwach. I–VIII.*, Christiania, Tønsberg.
- HANSEN, Mauritz (2017), *Mordet på maskinbygger Roolfsen*, Oslo, Nasjonalbiblioteket.
- IBSEN, Henrik (1962), Peer Gynt, in *Ibsens samlede verker. Fra Brand til Keiser og Galilæer 1866–73*, København, Gyldendal.
- IBSEN, Henrik (1966), Peer Gynt, in *Henrik Ibsen színművei*, HAJDÚ Henrik fordítása, Budapest, Magyar Helikon.
- MASÁT András (1996), *Von Genrebild zu Bauernerzählung*, Budapest, Germanistisches Institut.
- MASÁT András (2016), Nemzetépítés, nemzet-konstrukciók és nemzeti mítoszok Norvégiában a 19. században, in ANKA László et al. (szerk.): *Natio est semper reformanda*, Budapest, L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem.

(2001), *Maurits Hansen som forteller. En studie av fortellemåter, språk og stil i de første romaner fra norsk miljø etter 1814*, Oslo, Solum Forlag.

- MOE, Jørgen (1845), Om Fortællemaaden af Eventyr og Sagn, *Den Constitutionelle* Nr. 231, 19.8
- MOE, Jørgen (1877), *Samlede Skrifter II.*, Kristiania, Alb. Cammermeyer.
- MOE, Moltke (1927), Det nationale gjennombrud og dets Mænd, in uő, *Samlede Skrifter*. Bd. 3., Oslo, Instituttet for sammenlignende kulturforskning.
- MUNCH, Andreas (1848), Norske Huldre-eventyr og Folkesagn fortalte af P. Chr. Asbjørnsen. Anden Samling 1848, in *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Literatur*, Christiania.
- VINJE, Aasmund Olavsson (1993), *Skrifter i Samling*, 2. utgåva, Oslo, Samlaget.
- WERGELAND, Henrik – Niels Joachim WESSEL-BERG (1844), *Læsebok for den norske Ungdom*, Christiania.

DOMSA ZSÓFIA

„Hát nem látja, hogy becsapják?”

Knut Hamsun *Hemmelig ve (Titkos fájdalom)* című novellájának értelmezési lehetőségei

Knut Hamsun életműve több szempontból egyedülálló. A modern regény egyik kiindulópontjának tekintett *Éhség* (1890) miatt az 1859-ben született norvég szerző irodalomtörténeti jelentősége vitathatatlan, ám Németország iránti politikai elkötelezettsége a második világháború óta folyamatosan heves vitákat vált ki. Nevét emlegetve állandó alliteráló jelző a Nobel-díjas náci norvég író.¹

Első áttekintés során az lehet a benyomásunk, hogy a kiterjedt nemzetközi és a norvég Hamsun-kutatásban a regények vizsgálata dominál, míg novellái kevésbé érdeklődést váltanak ki. Ez a benyomás azonban tévesnek bizonyult, amikor belefogtam a *Hemmelig ve (Titkos fájdalom)* című novellával kapcsolatos szakirodalom feltérképezésébe. A szöveg nyitottsága, talányos volta, a pszichoanalitikus tendencia és az életrajzi vonatkozás egy sor izgalmas olvasatot eredményezett, amelyekből néhányat igyekszem tanulmányomban is hivatkozni. Eredeti elképzelésem az volt, hogy a novella doppelgänger-motívumát pszichoanalitikus és queer-irányzatok alapján olvassam. A novellára vonatkozó gazdag Hamsun-kutatásra hivatkozva azonban a retorikai és kompozíciós elemek vizsgálatára is igyekszem kiterjeszteni elemzésemet. Nézőpontom szerint a szövegben olyan ellentétes tendenciák érvényesülnek, melyek aláássák mind a realista, mind az allegorikus olvasatot. A folyamatos, fel nem oldott kétely a következetlennek tűnő szöveg tárgyává végül magát az ambivalenciát teszi.

¹A jelentős irodalmi teljesítmény és a védhetetlen politikai gesztusok ellentmondásait, együttállását tárgyalja az a tanulmánykötet, amely Masát András szerkesztésében 2011-ben jelent meg *Irodalmi szövegek és politikai állásfoglalások. A Hamsun-jelenség* címmel. A kötetben szereplő írások Hamsun életművével, politikai szerepvállalásával foglalkoznak, és az íróról kialakult irodalmon túli kép aspektusait tárgyalják európai irodalmi párhuzamok tükrében.

A *Titkos fájdalom* 1897-ben a *Siesta* című novellagyűjteményben jelent meg, azonban már 1891-ben olvasható volt a *Verdens Gang* napilapban, akkor még *Underlige Sjæle*, azaz *Különös lelkek* címmel.² Az elbeszélés négy jelentőségteljes találkozás története az én-elbeszélő és egy különös alak között, aki a főszereplőt bizonyos időközönként felkeresi, megkönyékezi vagy leszólítja. A találkozások négy különböző nagyvárosban zajlanak, köztük néhány év telik el. Az első találkozásra az én-elbeszélő lakásán „valahol a Klarebodernén”, Koppenhága belvárosának egy közismert részén kerül sor. Az időpont 1879 karácsonya, amikor egy idegen férfi toppan be az én-elbeszélő szállására azt állítva, hogy régóta ismerik egymást. Az én-elbeszélő eleinte vonakodik a különös, kellemetlen érzéseket keltő embertől, végül mégis belemegy, hogy valahol már találkoztak. Az idegen esti kocsikázásra hívja a főszereplőt, így még aznap közösen indulnak útnak lovas kocsival kifelé a városból. Az út során azonban a különös férfi először fenyegetően, majd erőszakosan kezd viselkedni. Fojtogatja az én-elbeszélőt, és megebezi a nyakán egy éles tárgygal. A feldúlt én-elbeszélő ki akar szállni a kocsiból, de belátja, hogy túl messze volna gyalog visszaindulni a városba, így kénytelen-kelletlen az idegennel együtt kell visszatérnie Koppenhágába. Az út során nem hangzik el semmi olyasmi, ami megmagyarázná az idegen különös viselkedését. A sértett én-elbeszélő igyekszik palástolni, hogy mennyire megrémítette az inzultus.

A következő találkozásra Németországban, a hamburgi pályaudvaron kerül sor. A misztikus férfi egy vonatkupéból intve köszön az én-elbeszélőnek, mintha régi ismerősök volnának. A főhős azért, hogy bizonyítsa, nem fél az idegen alaktól, beül mellé a kupéba. Ekkor azonban a férfi úgy tesz, mintha nem ismerné a főszereplőt. Útközben álkulcsokat vesz elő, és egyenként tisztogatni kezdi őket. Még akkor sem zavartatja magát ebben a bizarr elfoglaltságban, amikor az ellenőr belép a kocsiba. Ez a találkozás anélkül zajlik le, hogy a két főalak szót váltana egymással.

A következő találkozást rendkívül szűkszavúan tárja elénk a novella. Az én-elbeszélő egy New York-i játékbarlangban ruletkez. Épp egy komolyabb összeget készül feltenni, és minden bizonnyal elveszteni, mikor a férfi felbukkan, és miután rövid ideig figyel a játékot, figyelmezteti a főszereplőt, hogy csalás történik. Az én-elbeszélő fölényeskedve reagál, holott a különös idegen ezúttal mintha segítő szándékkal közeledne hozzá. Az én-elbeszélő végül szó nélkül távozik, meg sem köszönve az idegen közbeavatkozását, és kártérítést sem követel a krupietól a csalás miatt.

Az utolsó találkozás Kristianiában zajlik – ahogy 1925-ig Oslót, Norvégia fővárosát hívták –, körülbelül tíz évvel az elbeszélés jelen idejű síkját megelőzően. A férfi hivatlanul toppan be az én-elbeszélő lakásába, és ha lehet, még különöseb-

² A novella magyar nyelven még nem jelent meg. A tanulmányban idézett szövegrészeket saját fordításomban közlöm.

ben viselkedik, mint korábban: Először pontosan tizenhat koronát kér, nem többet, nem kevesebbet, majd miután megkapja a pénzt, és miután az én-elbeszélő azzal vádolja, hogy elcsent valamit a lakásból, gunyorosan mutatja, hogy ennél a pénznél jóval több van a zsebében, és nem viszi magával a szokatlanul nem kerek összegű alamizsnát. Az én-elbeszélő később megtudja, hogy a férfi a szomszédjához is benézett, és magát ószeresnek adta ki.

A novella egy epilógussal zárul, amely egyfajta kulcsként kíván szolgálni a férfi megmagyarázhatatlan viselkedésére. Az én-elbeszélő egy nőre hivatkozik, akivel nemrég ismerkedett meg. A nőt elmondása szerint mardossa a lelkiismeret-furdalás egy korábban elkövetett bűn miatt, ezért igyekszik mindent elkövetni, hogy másokban gyanút keltsen saját személye iránt. Azt akarja, hogy jelentsék fel, de akármivel próbálkozik, nem sikerül elérnie a célt, és nem lepleződik le a titka. Az én-elbeszélő párhuzamot lát a nő hiábavaló küzdelme és a férfi provokatív viselkedése között. Ez a magyarázat látszólag megnyugtatja a főhőst, de az olvasóban mégis kérdőjelek maradnak. Annak ellenére, hogy a novella olykor igen részletgazdagon mutatja be a két alak találkozását, bennünk aligha tud egyértelmű kép kialakulni arról, hogy ki is a misztikus látogató, és legfőképpen ki lehet az én-elbeszélő.

Az elbeszélés rugója a két különös lélek ambivalens kapcsolata, a novella végére illesztett magyarázat csupán látszatz megoldásnak tűnik (BJERCK HAGEN 2002, 132). Az én-elbeszélő és titokzatos férfi közti küzdelem és vonzalom többértelműsége miatt az olvasóban többféle értelmezési stratégia merülhet fel: Vajon kövessük a szöveg lélektani realista nyomvonalát, melyet különösen a novella lezárása ajánl fel, vagy tekintsük mindkét szereplőt allegorikus alaknak, esetleg a gótikus rémregényekben szereplő vámpírok leszármazottjának? Olvassuk talán Hamsun ismert regényeinek, így a *Rejtelmek* (*Mysterier*, 1892) vagy a *Pán* (*Pan*, 1894) impulzív, szeszélyes, olykor irracionális főszereplőinek ismeretében a novellát, vagy zárjuk ki ezt az intertextuális világot, és szorosan a szövegre koncentráljunk? Lehetünk-e egyáltalán biztosak abban, hogy bármi is igaz a novella cselekményét alkotó találkozásokról, hogy valóban megtörtént eseményekről olvasunk?

A kérdések több, egymást keresztező megközelítést vetnek fel a szöveg irodalmi elemzéséhez, amely ezáltal megteremti a saját módszerét. Ennek fényében azokat az elemeket szeretném kiemelni Hamsun elbeszélésében, amelyek a lélektani-realista összképet megzavarják, későbbiekben pedig a szöveg allegorikus értelmezéséhez szeretnék néhány megjegyzést fűzni.

A novellában minden eseményt az én-elbeszélő szempontjából ismerünk meg, kizárólag az ő szavai szolgálnak garanciául arra vonatkozóan, hogy a találkozások valóban megtörténtek, illetve hogy úgy történtek, ahogy az én-elbeszélő leírja őket. Egy-egy rövid megszólalás révén a titokzatos alak is szót kap ugyan, ám az egyenes és a függő beszéd többnyire összemosódik, így sokkal inkább az

én-elbeszélő tudatán átmosott szavak ezek, mint valódi idézetek. A novella az alábbi nyugtalanító sorokkal kezdődik: „Nu har jeg truffet det samme menneske for fjerde gang. Han forfølger meg allevegne, jeg er aldri trygg for ham, for han dukker opp og møter meg ansikt til ansikt på de mest avsides steder” (Immár negyedjére botlok ebbe az emberbe. Mindenhova követ, sosem lehetek biztonságban tőle, mert felbukkan és a legképtelenebb helyeken is szembe találok magam vele) (HAMSUN 2009, 135). Az egész novellán végighúzódó kellemetlen rejtelmesség a művet a gótikus, romantikus irodalmi hagyományhoz köti, asszociációkat ébresztve a doppelgänger és más hasonló kettőzött lények világával (BJERCK HAGEN 2002, 131). Több északi rokona is van Hamsun különös, fenyegetően viselkedő és talányosan fogalmazó látogatójának: Hans Christian Andersen *Árnyék* című elbeszélésének sötét főalakja és Henrik Ibsen *Peer Gyntjének* hetyke Idegen utasa is lehetséges összehasonlítási alap. Ugyanakkor eszünkbe jut Sigmund Freud 1919-es *Das Unheimliche (A kísérteties)* című tanulmánya is, amely szerint maga a kettőződés okozza a kísérteties, halált idéző kellemetlen hatást az irodalomban.³ A rémtörténetet ígérő novellakezdet klasszikus elbeszéléstechnikát használva a találkozásokat a múltba helyezi, de a találkozások sorát nem zárja le. A fenyegetettség érzése tovább kíséri az én-elbeszélőt, miközben a szöveg látszólag valóságos világa kizárólag az elbeszélő pszichés benyomásaira szűkül.

A szövegben fontos kontrasztot jelent a cselekmény látszólag valóságos és pontos geográfiai elhelyezése. Ahogy láttuk, az első találkozás Koppenhágában, a második a hamburg–brémai vasútvonalon, a negyedik New Yorkban, az ötödik Kristianiában zajlik. A nagyvárosok képe azonban egyik jelenetben sem látható. A novella terjedelmi korlátai közé nyilván nem is férne részletesebb helyszínrajz, de ezenkívül sem tudunk meg olyan különös ismertetőjegyet vagy térbeli indokot, ami alapján fontos lenne, hogy miért éppen ezeken a helyeken játszódik a történet. A földrajzi helyek említése talán véletlenszerű, de nem céltalan. Kozmopolita világképet alakítanak ki bennünk, amely nem országhatárokhoz kötött, azaz ilyen módon nem azonosítható egyetlen kulturális közeggel. A szöveg törekszik arra, hogy dokumentálja az eseményeket, de ne tegye azt visszakereshetővé a térképen, mintha ezzel is tágítani kívánná az én-elbeszélő térbeli szabadságát, ellenpontozva az idézett bevezetőből érezhető fenyegetettséget és a mozgástér beszűkülését, amelyet az idegen veszélyes jelenléte eredményez. Nem egyetlen város, nem egyetlen ország, nem egyetlen kontinens határain belül létezik a főhős: kozmopolitizmusa annak a stratégiának a része, amellyel Hamsun számos művében is találkozhatunk, és amelyet Øystein Rottem – Nietzsche hatását vizsgálva Hamsun *Rejtelmek* című regényében – illúziókeltő tevékenységként, humbugként jellemezte (ROTTEM 2002, 86).

³ Freud esszéjében Otto Rank *Der Doppelgänger* című 1914-es tanulmányára támaszkodik.

Az első találkozás alkalmával mind az én-elbeszélő, mind a különös látogató igyekszik a világpolgár benyomását kelteni a másikban. Az idegen férfi egy sor helyet és várost említ Európában, majd arra lyukad ki, hogy Kristianiában találkoztak. Mivel a köztük használt nyelvre nincs külön utalás, feltételezhetjük, hogy mindketten norvégul beszélnek, azaz norvégok, így a tény, hogy éppen Norvégia fővárosában láthatták egymást korábban, nem bizonyítja ismeretségüket. Az én-elbeszélőben gyanú ébred, ahogy bennünk is, de különös vonzalmának első bizonyítéka képpen, belemegy a látogató által felkínált játékba: „Han gjorde meg usikker, jeg kunne ikke svare for at jeg ikke hadde truffet ham i Kristiania engang” (Elbizonytalanított, nem állíthattam, hogy valamikor nem találkoztam vele Kristianiában) (HAMSUN 2007, 136). Bizonytalanság árad mindenből, amit az én-elbeszélő a férfival kapcsolatban említ: ahogy viselkedik, ahogy kifejezi magát, amit mond. Ugyanakkor az az érdeklődés, sőt vonzalom is kiderül, amely az én-elbeszélőt az idegen bizarrságához köti. Annak beismerése, hogy minden rossz előjel és elbizonytalanító körülmény ellenére vonzza az idegen személye, a következő önreflexív gondolatban mutatkozik meg: „Jeg forundret meg litt i førstningen, men slo det allikevel snart hen; på reiser slutter man seg så snart sammen, en fremmed blir kamerat og venn på ringere enn time” (Először kicsit meglepődtem, de hamar elűtöttem a gondolatot, hogy utazás során összerázódnak az emberek, egy kurta óra alatt válik idegenből cimbora és barát) (HAMSUN 2007, 137).

Nem derül ki, hogy melyik utazásra érti ezt a megjegyzést az én-elbeszélő. Vajon arra az utazásra utal, amelyre meghívta az idegen, vagy arra, amely során korábban állítólag összefutottak? Összevetve a kozmopolita-tematikával, a mondat a Hamsun-hősök nyughatatlan, nem röghöz kötött életstílusára, az életműben később folyton visszatérő vándor-motívumra is utalhat.⁴ Az utazás a szöveg egyik legfontosabb szervezőeleme. Ragnhild Hagen Ystad olvasatában a novella térbeli elhelyezkedése allegorikusan értelmezendő, különös tekintettel az esti kocsiútra, amelyet a városból kifelé és a lélek mélye felé tartó utazásként fog fel (YSTAD 2002, 205). Értelmezésem szerint a nagyváros-motívum annak a figyelemelterelő hadműveletnek a részeként is értelmezhető, amellyel az elbeszélés következetesen a különös doppelgängert és kétes működését helyezi fókuszba. Miközben elmélyülten figyeljük az idegen látogatót, egyre jobban megfeledkezünk az én-elbeszélő kivoltáról. Nem tudunk semmit a külsejéről, koráról, szakmájáról, és az sem derül ki, hogy miért tartózkodik éppen azokon a helyeken, ahol a történet játszódik. Az idegen iránti vonzalma miatt egy darabig még a nemében sem lehetnénk

⁴Per Thomas Andersen a kozmopolitizmus, a városi vándorok és az ismétlések funkcióját elemzi az *Éhség*ben. A kozmopolitizmus és poszt nacionális világgépet többek közt Ulrich Beck, Zygmunt Bauman és Jürgen Habermas tanulmányaira hivatkozva vezeti le. A kozmopolitizmus, az utazás Walter Benjamin szerint alaptörténet, melynek pandantja a letelepedettséget képviselő paraszti élet (ANDERSEN 2013, 13). Hamsun életművét végigkíséri mindkét alaptörténet.

biztosak, gondolván például Hamsun 1903-ban megjelent *Kjærlighedens slaver* (*A szerelem rabszolgái*) című novellájára, ahol az én-elbeszélőről csak fokozatosan derül ki, hogy nő.

Az egyetlen konkrét elfoglaltság, amelyet az én-elbeszélő megemlít, az első találkozás bevezetőjéből derül ki: elmondása szerint épp kottákat másolt, mikor az idegen bekopogtatott az ajtón. Mellékesen megjegyzi, hogy „at det voldte meg meget hodebry eftersom jeg slett ikke kunne lese noter” (nagy gondot okozott a feladat, miután nem tudok kottát olvasni) (HAMSUN 2007, 135). Sem itt, sem később nem kapunk magyarázatot arra, hogy miért űz olyan elfoglaltságot, amelyhez nincs képzettsége. Allegorikus értelemben ez a meddő tevékenység a szerző írói válságát, elakadását jelenti, ahogy Dolores Buttry (1982) és Erik Bjerck Hagen (2002) is rámutat. Ez tehát az én-elbeszélő önábrázolásának első kétes pontja, amelyet később még számos magyarázatra szoruló mozzanat követ. Miközben szinte semmit sem tudunk meg az elbeszélőről, érdeklődésünk egyre erőteljesebben az idegen alak felé irányul. Ezt a tendenciát erősíti az én-elbeszélő vonzalma is, amely nem a verbális kommunikáció szintjén mutatkozik meg. Hamsun az érzékszervi benyomásokat, a különös testi érintkezéseket is leírja, hangsúlyozva ezek fontosságát. Åsmund Hennig a novella érzelmi állapotokat taglaló leírásait elemezve a főszereplő hangulatait és érzéseit Heidegger nyomán kognitív funkcióként értelmezi (HENNIG 2005, 134). A szereplők nemével kapcsolatos ambivalenciát rögtön az első érzéki benyomás teremti meg: valaki bekopog „lett, meget dempet, som en kvinnehånd” (könnyed, nagyon halk, akár egy női kéz) (HAMSUN 2007, 137). Az androgün jellegét a férfi nőies fizikumának leírása is felerősíti bennünk: „En mann på bortimot tredve år, blek, med mørkt blikk, smale aksler, påfallende smale aksler” (Férfi, harminc körül, sápadt, sötét tekintet, keskeny vállú, meglepően keskeny vállú) (uo.). Később megtudjuk, hogy kifejezetten elegáns volt az öltözéke az első találkozás alkalmával. Az elbeszélő azt is megfigyeli, hogy a férfi csak az egyik kezén viselt kesztyűt. Erik Bjerck Hagen szerint ez a momentum a kottamással együtt allegorikusan utalhat a szöveg szerzőjének *writer's block* állapotára (BJERCK HAGEN 2002, 136). Fontos megjegyezni, hogy sem a kesztyű, sem a kottamásolás nem kerül elő később a szövegben. A novellában amúgy említett néhány tárgy, például a pénz, az tolvajkulcsok és kulcsok ezzel szemben, mint látni fogjuk, egymással részben összekapcsolható képletet alkotnak.

A férfi személyével kapcsolatos ambivalenciát mutatja az is, hogy miután elérte célját, és meg tudta győzni az én-elbeszélőt, hogy ismerik egymást, rögvest bagatellizálja a helyzetet: „Forresten har jeg intet ærend til Dem, sa han: det falt meg bare inn å hilse på Dem som landsmann og gammel kjenning” (Különbén semmi dolgom Önnel: csak eszembe jutott, hogy mint földimét és régi ismerősömet üdvözöljem Önt) (HAMSUN 2007, 136). Az elbeszélő ingerküszöbe mintha összehangban emelkedne az idegen megtévesztő stratégiájának lépéseivel: észreveszi ugyan, hogy a férfi talányosan fogalmaz, de nem is reagál arra, hogy itt már

egyenesen régi ismerősnek nevezi. A szöveg mindössze egy idézőjellel jelzi a szavak mögötti kétes igazságot, amikor az idegen „a régi ismeretségre” hivatkozva invitálja konfliskocsis kirándulásra a főszereplőt.

A szöveg újabb ambivalens mozzanata, hogy a meghívást az idegen egy figyelemztetéssel egészíti ki, és felszólítja a főhóst, hogy ne vigyen magával pénzt az útra. Ez a gondolat a novella tolvaj-motívumához kapcsolódik. Az idegen mindigig bűnöző benyomását kelti, szándéka mégsem nyilvánvaló. A pénzhez köze van, ám ez csak eszköz és nem cél, egy elbizonytalanító játék része, amelybe a főhóst és ezáltal minket is magával csábít a titokzatos idegen. Az utolsó találkozás alkalmával, mikor az én-elbeszélő teljesíti kérését, és átad neki tizenhat koronát, gúnyosan meg is jegyzi: „Gode Gud, hvor De er dum!” (Te jó ég, maga milyen ostoba!) (HAMSUN 2007, 144). A tolvajlás mindegyik találkozás alkalmával az idegen alak szerepjátékának fontos eleme, de nem következetes jelleg: a New York-i jelenet rációfól ugyanis a tolvaj-motívumra. „Ser De da ikke at man svindler Dem?” (Hát nem látja, hogy becsapják!) (HAMSUN 2007, 143), kiált a férfi a főhősre a rulettasztalnál, miközben leleplezi a krupié csalását. A mondat kétélű, hiszen a megfogalmazásból az derül ki, hogy a főhős felelős, hogy csalás áldozata lett. Bár az idegen itt mintha az én-elbeszélő védelmében lépne fel, mégsem hiszünk, hogy ő maga ártatlan. Inkább játéktérmi cinkosnak tűnik, akire a krupié szó nélkül hallgat. A szöveg ezen a ponton is az ambivalencia felé viszi az értelmezést, egyre kétségesebbé téve a végleges magyarázat lehetőségét. A titkos New York-i játéktérben elhangzó kérdést érthetjük az elbeszélő gőgös viselkedésére, de értelmezhetjük modellként magára az olvasás ambivalenciájára, a befogadó örökös becsapottságára.

Miközben csökken a valószínűsége annak, hogy racionális magyarázatot találunk a férfi viselkedésére, az én-elbeszélő egyre leplezetlenebb lelkesedést mutat iránta, amelyet legfőképpen a szóhasználatban érhetünk tetten. A hamburgi vonatjelenetben úgy fogalmaz, hogy nem akarta zavarni ezt „az érdekes embert”, a játéktérben „az én idegenem” kifejezést használja, az epilógusban „egy sajátos embernek” titulálja, majd rajongással és megértéssel tele „az én titokzatos ismerősöm, a fekete szemű férfi” leírást adja róla. Bár állítja, hogy „valamiben sántikál”, ettől önsanyargató módon még jobban vonzza a férfi, aki újra és újra legyőzi az én-elbeszélőt. A történettel kapcsolatos kíváncsiságunkat ébren tartja, hogy erre a mazochista vonzalomra választ találjunk. Az epilógus e rejtély nyitja kíván lenni, ám a magyarázat, mely szerint az idegen tulajdonképpen önmaga gyanúba keverésén fáradozik, sántít.

Törést tapasztalunk az én-elbeszélő és a titokzatos férfi világa között. Míg az én-elbeszélő reakciói alapján pszichológiai realizmussal ábrázolt alak, addig az idegen férfi a gótikus rémregényekből lép elénk. Találkozásaik egy zárt világban jönnek létre, amely a valóságos és a természetfeletti metszéspontján található. Ebből a szempontból a novella mellékszereplőit is meg kell vizsgálnunk, hiszen ők

jelezhetik az átmenetet a két világ között. A kocsis, a kalauz és a krupié személye lehetne bizonyíték arra, hogy az idegen férfi nem pusztán kísértet, hanem valóságos hús-vér ember. A jelenetekben azonban ezek az alakok beavatott cinkosként, marionettbábuként viselkednek. A szövegben említett háziúr törli meg ezt a logikát, aki ugyan nem jelenik meg, de az én-elbeszélő elmondása szerint ő is találkozott az idegennel, és neki is feltűnt a férfi gyanús viselkedése. Ha megszólalna, ez a főbélő volna az egyetlen külső szemlélő, aki igazolná, hogy a titokzatos alak valóban létezik. A többi mellékszereplő ugyanis kétértelműen viselkedik: a kocsis úgy tesz, mintha nem érzékelné a két utas közti feszültséget, a kalauz sem reagál arra, hogy a különös férfi olyan tárgyakat vesz elő a vonaton, amelyeket nyilvánvalóan bűncselekmények elkövetésére lehet használni, a krupié pedig zokszó nélkül engedelmeskedik az idegennel, és zsebre teszi a csaláshoz használt kulcsot. Ez a három alak egy árnyékvilág és a feltételezett valóságos világ határán létezik. A kristianiai háziúr lehetne az átmeneti létezés cáfolata, ám ő – nyilván nem véletlenül – nem jelenik meg a szövegben.

Az epilógusban leírt bűnhődést kereső bűnöző igazságát a rendőrség szerepe is megkérdőjelezi. A férfi az első találkozás alkalmával azt mondja magáról, hogy unatkozik: „Jeg kjeder meg, jeg har ikke noe å gjøre mer. Jeg finner endog på å narre politiet nu og da for tidsfordriv, men det er altfor lett, det opptar meg ikke” (Unatkozom, nincs már dolgom. Olyakor azért bolondját járatom a rendőrséggel, hogy elüssem az időt, de túl könnyen megy, ezért nem köt le igazán) (HAMSUN 2007, 136). Erre rímel, hogy a konfliktuskocsin történt verekedés után szinte reménykedve kérdezi az én-elbeszélőtől, hogy feljelenti-e, ám választ nem kap, ezért taktikát vált, és így folytatja: „Men hvis De melder meg, fortsatte han, så må De gjøre det straks. Akk, jeg er borte lenge før man griper efter meg!” (De ha fel akar jelenteni, akkor gyorsan tegye meg. Ah, árkon-bokron túl leszek, mire üldözőbe vesznek!) (HAMSUN 2007, 139). A rendőrség nem is jut ennél több szerephez a szövegben, ezzel is jelezve, hogy ebből a hamsuni világból hiányzik az a külső objektív autoritás, amely befolyásolhatná a modern ember lelkében zajló ambivalens folyamatokat.

A novella humbug-tematikáját jelzi, hogy nem dönthető el, a férfi valóban bűnöző-e, vagy csak annak akar látszani. Az epilógus kész ténynek tekinti, hogy bűnöző, összefüggésben azzal, hogy az én-elbeszélő többször utalt ezzel kapcsolatos gyanújára. Ezzel függ össze a vonatjelenet álkulcs-témája és az utolsó jelenetben lezajló párbeszéd, amelyben bizonytalan az idegen, hogy kéregetni vagy lopni jött. A novella azonban ezt az érvelést sem engedi következetesen végigvinni, hiszen a koppenhágai lovas kocsis utazás során az idegen fojtogatja az elbeszélőt, és a nyakán meg is sebzi, tehát bizonyítottan látszik az a benyomás, hogy bűnöző. Ragnhild Hagen Ystad olvasatában ez a momentum a Drakula-mítoszhoz való kapcsolódást mutatja. Ystad azzal is érvel a vámpír-olvasat mellett, hogy a férfi a többi éven át húzódozó cselekmény szerint nem öregszik (YSTAD 2002, 207–208).

Mind a bűnöző-identitás, mind a vámpír-viselkedés ugyanakkor álcaként is fel-fogható, amely mögé a szöveg elrejtí saját tulajdonképpeni szándékát. Hogy mi ez a szándék, az az epilógusban szereplő magyarázat ellenére rejtély marad. A rejtélyhez pedig csak álkulcsokat találunk a novellában. A vonatjelenetben előkerülő tolvajkulcsok az én-elbeszélő tudatlanságát mutatják, a New York-i játéktérben a krupié álkulcsa is az én-elbeszélő megvezetésének eszköze. Az utolsó jelenetben az ajtóban van a kulcs, így az idegen kéretlenül léphet az én-elbeszélő szobájába.

A főhős és az idegen közti alapvető különbség a kulcsok használatában érhető tetten. Az én-elbeszélő számára rejtve marad minden valódi kulcs, a kották megértéséhez szükséges violinkulcstól az idegen viselkedését megmagyarázó kulcsig. Az epilógusban előadott történet a bűnhődést kereső nőről csak álkulcs, amivel az én-elbeszélő és az olvasó is hiába próbálkozik. Számunkra ugyanis idővel az válik igazán fontossá, hogy megértsük, miért is kötődik a két alak egymáshoz, mire kell az idegennek az én-elbeszélő, és miért lesz ő önként foglya ennek a kétes fickónak.

Egyértelmű választ ugyan nem kapunk, bár sejthetjük, hogy a modern emberi lelkiállapot feltérképezése a cél. Ha a kérdést Hamsun életművének a tükrében vizsgáljuk, többféle válasz adható. Dolores Buttry ezt teszi, amikor pszichoanalitikus olvasatában a titokzatos férfit az én kreatív oldalának, míg az én-elbeszélőt a racionális oldalnak tekinti, a novella egészét pedig az állandó ellenmondásokkal dolgozó művészi alkotásmóddal magyarázza: „The story is a striking verbalization of Knut Hamsun’s antagonism toward the artistic activity forced on him by his very own nature” (BUTTRY 1998, 233). Buttry szerint a novella cselekménye azt a folyamatot ábrázolja, ahogy a racionális ént fokozatosan sarokba szorítja, majd teljesen elfoglalja az én teremtő, kreatív oldala.

Erik Bjerck Hagen hasonló következtetésre jut, mikor a novella én-alakját Hamsunnal vagy egy hozzá igen hasonló típusú íróval tekinti egyenlőnek. Szerinte a novella „kan leses som en skildring av hvordan Hamsuns litterære jeg (den fremmede) forvandles fra å være det empiriske jegets (fortellerens) uhåndterlige antagonist til å bli dets produktive protagonist” (úgy olvasható, mint Hamsun irodalmi énjének [az idegen] kialakulását, ahogy az empirikus én [elbeszélő] kezelhetetlen antagonistájából produktív protagonistává válik) (BJERCK HAGEN 2002, 136). Bjerck Hagen utal arra is, hogy a novella a *Rejtelmek* című regény vázлата.

Ragnhild Hagen Ystad a férfit doppelgänger-alakként értelmezi, és a novella keletkezésének életrajzi hátterét és intertextuális vonatkozásait is feltárja, állítva, hogy a *Titokzatos fájdalom* Hamsun védőbeszéde a *Hazard* című novella kapcsán őt ért Dosztojevskij-plágium vádja ellen (YSTAD 2002, 212). Annak ellenére, hogy különösen az epilógusban szereplő magyarázat a *Bűn és bűnhődés* tematikáját veti fel, a novella sokkal inkább intrikus kommentár, mint elismerése Dosztojevskij befolyásának.

Az az értelmezés, amely a novellát későbbi regények előtanulmányaként és a jellegzetes hamsuni írástechnika tollpróbájaként tekinti, azáltal is igazolódni lát-

szik, hogy az író a *Siesta*-gyűjteményt „noget Skrab”, azaz „néhány vacak” (HAMSUN 1984, 216) megjegyzéssel illetve német fordítójának, Marie Herzfeldnek 1890. december 30-án írt levelében. A novellagyűjtemény címe így utalhat arra az átmeneti időszakra, arra a köztes pihenőre, amelyet az író egyfajta délutáni félálomban, az *Éhség* és a későbbi regények megírása között töltött.

Az idézett Hamsun-kutatás alapján látszik, hogy e rövid novella fontosságát izgalmas az írói életmű fényében vizsgálni. Érvényes lehet azonban az a megközelítés is, amely szorosan a szöveg elemeire, a cselekményre koncentrálna annak ellentmondásosságát önmagára vonatkoztatva elemzi. A szöveg alapján ugyanis végig nem derül ki, hogy az idegen férfi létezik-e, vagy az elbeszélő rém-, esetleg vágyálmái hívták-e életre. A lezárás problematikus voltáról már esett szó, és a novellában leírt találkozások többértelműségét is felfoghatjuk annak a stratégiának a részeként, amely folyamatos bizonytalanságban tart bennünket a fantázia és a valóság találkozásáról. A pontos időbeli és térbeli elhelyezés, a valósághűségre törekvő leírás azonban ellentétes irányba hat, és fokozatosan növeli az olvasóban a bizonytalanságot a novella cselekményével és alakjaival szemben. Ennek eredményeképpen maga a kétely, az ambivalencia válik döntő befogadói élménnyé.

A *Titkos fájdalom* olvasása során az androgün, illetve feminin jegyek is növelik bennünk a szöveggel szembeni kételyt. Mint láttuk, már az első találkozáskor feltűnő diszkrepanciát jelez az én-elbeszélő számára az idegen nőies kopogtatása, külseje. Ennek alapján felötlük bennünk a jungi archetípus-elmélet is, amely kissé leegyszerűsítve a férfit a főszereplő árnyékaként, illetve az ellentétes nem benne élő tudattalan képviselőjeként, azaz animájaként érti. Ez a nemi kettősség azonban később eltűnik, és csak az epilógusban lesz ismét meglepő, hogy az elbeszélő egy nő élettörténetével magyarázza a misztikus férfi érthetetlen viselkedését.

A különös vonzalmat ugyanakkor az viszi tovább a későbbi jelenetekben, ahogy a két alak közt a testi kapcsolat is hangsúlyossá válik, leváltva a verbális kommunikációt. A konfliktuscsin történt megalázó támadás után az én-elbeszélő azzal igyekszik visszaszerezni fölényét, hogy „unødig nær opp til min reisefelle” (szükségtelenül közel húzódtam az útitársamhoz) (HAMSUN 2007, 138). A vonatúton ennek a kínos jelenetnek a párja zajlik le. Itt sem hangzik el egyetlen szó sem, de az én-elbeszélő folyamatos alárendeltséget érez, amelyet a testtartásával próbál kompenzálni:

Legg nu merke til hvorledes jeg satt: med benene utstrakt imot ham på hans eget sete, mine sko berørte nesten hans frakk. Da legger han, likegyldig og likesom i tanker, en dirk som han just var blitt ferdig med bort på mine ben og tar fatt på en ny. Mennesket legger meg ned med sine dirker og jeg sitter og ser på det selv.

(Vegyük észre, ahogy ültem: lábamat felé nyújtottam, átnyúlva az ő ülésének oldalára, a cipőm szinte súrolta a kabátját. Ekkor ő, szenvtelenül, mintha csak elgondol-

kodott volna, azt a tolvajkulcsot, amivel épp elkészült, a lábamra tette, majd egy újat vett elő. Az telerak engem az álkulcsaival, én meg csak ülök és nézem [HAMSUN 2007, 141].)

A fizikai kapcsolat mindkét esetben balul sül el. Hiábavaló próbálkozás, ahogy az én-elbeszélő különös testhelyzetével, fizikai közelségével fölényét igyekszik érvényre juttatni: a konflis jelenetben a kalapja bánja, amelyre az idegen pimaszul ráül, a vonaton pedig gyanúba keverheti azzal, hogy a lábát használja asztalnak az álkulcsok tisztogatásához. A két epizód alapján feltételezhetnénk, hogy a testi kapcsolat a későbbiekben is fontos marad, ám ez a motívum a következő epizódokban nem kap helyet. A novella egyes részei ezen a ponton sem alkotnak koherens egységet.

Annak ellenére, hogy a nemi kettősség nem válik a szöveg fő témájává, relevánsnak tartom a queer-szemponútú megközelítést is. Anne Scott Sørensen Herman Bang *Franz Pander* című 1885-ben, az *Excentriske noveller* című kötetben megjelent novelláját elemzi hivatkozással arra, hogy „den litterære kønskritik og spesielt inspirationen fra »queer theory« åbner for at der kan læses andre dimensioner frem i teksten” (az irodalmi genderkritika, különös tekintettel a queer-elméltre a szöveg új dimenzióit nyitja meg előttünk) (SCOTT SØRENSEN 2008, 287). Scott Sørensen ebben a megközelítésben nagy hangsúlyt fektet a dán novellában megjelenő performatív elemekre. Herman Bang novellájában a nemi performance vezet odáig, hogy a feltörekvő, androgün személyként bemutatott főszereplő kívülreked azon a műmárvánnyal és műpálmákkal díszített, kirakatvilágon, amelynek mindenáron része kíván lenni. Mindkét novellában fontos a megjátszott valóság, a feminin és maszkulin jegyek keveredése, a latens homoszexualitás irodalmi ábrázolása, ám nem elsősorban ezen jegyek miatt tartom relevánsnak a queer-megközelítést.

Hamsun novellája hiányérzetet hagy bennünk, mintha hiányosan, nemtörődöm módon volna megírva. Ahogy láttuk, a *Titkos fájdalom*ban több szinten is megmutatkozik következtelenség: a jellemábrázolás folyamatos ambivalenciái, a felemás kötődés a rémirodalomhoz, a képi elemek, így például a kerék, a pénz és a motívumok, mint az utazás, kozmopolitizmus szabálytalan megjelenései, a mesebeli hármas szám helyett a négy és szorzatainak használata. Továbbá a cím is megtévesztő, mert a titkos fájdalmat nem a bűnhődést kereső férfi, hanem a tőle rajongva rettegő én-elbeszélő éli át. Mindez, ahogy már utaltam rá, érthető az írói válság okozta szenvedésre is. Anne Scott Sørensen Herman Bang novellájával kapcsolatban arra a következtetésre jut, hogy éppen a novella hiányosságában rejlik annak provokatív irodalmi hatása: éppolyan megoldatlan marad, ahogy a téma is. A feloldatlanságok következtében az olvasó egy queer állapothoz hasonló, másság (SCOTT SØRENSEN 2008, 288) érzéssel lép ki a novella világából. Ez a másság, a novella következtében bennünk megváltozó nézőpont, hasadás, amely valójá-

ban Hamsun novellájának témája. Fontossá válik a novella, mert hiába reméljük, hogy kulcsot kapunk a szöveghez. A racionális megközelítést aláássák a novella egymásnak ellentmondó tendenciái. A lényeg a lezáratlanságban, a tökéletlenségben van, így kevésbé fontos, hogy a novella a saját lelkiállapotait vizsgáló modern emberre (íróra) céloz,⁵ vagy a misztikummal, a másikkal szemben félelemmel teli nyugtalanságot (HENNIG 2005, 134) fejezi ki.

Hamsun novellájában a biztos és végleges válasz, a kulcs hiánya válik produktív tényezővé, amely arra készíti az olvasót, hogy maga is naivan és vonzódva közelítsen a szöveghez: úgy essen csapdába, szenvedjen vereséget, ahogy az én-elbeszélő alulmarad a ravasz, megfoghatatlan antagonistával szemben. A novella témája, az idegen férfi titka nem oldódik meg, mi pedig egy fájdalmas másság állapotában találjuk magunkat, amely lezáratlanság miatt nem engedi, hogy a novella a felejtés homályába vesszen. Épp tökéletlensége, a magyarázat hiánya miatt marad a felszínen, és válik furcsa módon kulccsá a kezünkben Hamsun több ambivalens regényalakjának megértéséhez, így a sokat vitatott Nagelhez a *Rejtelmekből* vagy Glahnhoz a *Pán* című regényből.

Az irodalmi szövegek olvasása és elemzése az elméleti indoklácson túl a szöveg értékére is igyekszik reflektálni. Ennek fényében érdekes Robert Fergusont idézni, aki *Gåten Knut Hamsun* című biográfiájában Hamsunt idézve megjegyzi, hogy 1897 délutáni szieszta, terméketlen év volt az életműben, amely alatt jelentéktelen szövegek jelentek meg (FERGUSON 1996, 188). A *Titkos fájdalom* értékének megítélését maga a szerző kezdte meg azzal, hogy idézett levelében a *Siesta* című kötetben szereplő szövegekre azt mondta, hogy csupán „néhány vacak”, amit „az utóbbi időben írtam” (HAMSUN 1994, 131). Annak ellenére, hogy Hamsun talán nem tartotta fontosnak ezeket a novellákat, köztük a *Titkos fájdalom* című történetet, a szöveg az ezredforduló környékén egy sor izgalmas olvasatot inspirált. Az idézett elemzések döntően abból indultak ki, hogy az én-elbeszélő a szerző irodalmi megkettőzése, míg az idegen férfi allegorikus vagy lélektani szempontból értelmezhető. Számomra azért volt fontos a szöveg újraolvasása, hogy követhessem a benne rejlő nyomokat, megfigyelve, ahogy vakvágányra terelik az én-elbeszélő és az olvasó megértési kísérleteit. Így a játékteremben elhangzó mondat – „Hát nem látja, hogy becsapják?” – leleplező a csalóra és a becsapottra nézve egyaránt. A *Titkos fájdalom* nyilván nem megkerülhetetlen szövege Hamsun életművének, ambivalenciája, nyitottsága, befejezetlensége azonban az irodalmi befogadás eleményének inspiráló metaforája.

⁵ Knut Hamsun 1890-ben írt *Fra det ubevisste sjeleliv* című, nemcsak az életmű, hanem a kor szemléletére nézve is nagy jelentőséggel bíró cikkében a modern irodalom új feladatát az emberi lélekállapotokra való érzékenységben és fogékonyságban fogalmazza meg.

Bibliográfia

- ANDERSEN, Per Thomas (2013), „Hvor burde jeg da være?” *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur*, Oslo, Universitetsforlaget.
- BUTTRY, Dolores (1982), „Secret Suffering”: Knut Hamsun’s Allegory of the Creative Artist, *Studies in Short Fiction* Winter, 19,1 1–7.
- BUTTRY, Dolores (1998), Pursuit and Confrontation: The Short Stories of Knut Hamsun, *Scandinavian Studies* 70, 2 233–250.
- BJERCK HAGEN, Erik (2002), Knut Hamsuns ”Hemmelig ve”, in Per-Arne MICHELSEN – Marianne RØSKELAND (szerk.), *Forklaringer: Litterære tekster lest på nytt*, Bergen, Fagbokforlaget, 130–138.
- FERGUSON, Robert (1996), *Gåten Knut Hamsun*, Oslo, Gyldendal.
- FREUD, Sigmund (2001), A kísérteties, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX*. Budapest, Filum, 245–281.
- HAMSUN, Knut (1994), *Knut Hamsuns brev 1879–1895*. Harald S. NÆSS (szerk.), Oslo, Gyldendal.
- HAMSUN, Knut (2009), Hemmelig ve, in *Samlede verker*, Oslo, Gyldendal, 17. kötet, 133–146.
- HENNIG, Åsmund (2005), „Se slike historier skal man fortælle”. *Knut Hamsuns noveller – ni analyser*, Cappelen Damm Høyskoleforlaget, 129–154.
- MASÁT András (2011) (szerk.), *Irodalmi szövegek és politikai állásfoglalások. A Hamsun-jelenség*, Budapest, Gondolat.
- ROTTEM, Øystein (2002), *Hamsun og fantasiens triumf*, Oslo, Gyldendal.
- SCOTT SØRENSEN, Anne (2008), Feministisk litteraturkritik og litterær kønskritik, in Johannes FIBIGER et al (szerk.), *Litteraturens tilgange*, København, Gyldendal, 301–326.
- YSTAD, Ragnhild Hagen (2002), Møter mellom selvet og «det andre». Tre noveller fra Knut Hamsuns novellesamling *Siesta, 1897*, in Even ARNTZEN (szerk.), *Knut Hamsun og 1980-tallet: 10 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 2002*, Hamsun-Selskapet, 197–223.

VAJNA ÁDÁM

Nemzet(le)építés? A kortárs norvég líra viszonyai nemzethez és nemzetihez

Mi a nemzet? Ez a kérdés szerepel már 1882-ben, bőven a globalizáció, és nem mellesleg a szuverén Norvégia (vagy éppen Magyarország) létrejötte előtt Ernest Renan híres előadásának címében (RENAN 1995). Renan jó előadóhoz híven, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk, meg is válaszolja a kérdést, ez nem jelenti azonban azt, hogy a nemzet fogalma biztos definícióval rendelkezne, és jelen írásnak nem is lesz célja, hogy állást foglaljon bármilyen meghatározás mellett. Sokkal inkább azt kívánja vizsgálni, természetesen a teljesség igénye nélkül, hogy az akár eltérő nemzet-definíciókhoz miként viszonyul a kortárs norvég líra. Két középgenerációhoz tartozó költő, Dan Andersen és Pedro Carmona-Alvarez, valamint a lassan élő klasszikusnak tekinthető Øyvind Berg verseit ezen problematika felől olvasva elsősorban azt igyekszem kideríteni, miben tér el a kortárs líra nemzetképe a korai nacionalizmus idejének nemzetképétől, és milyen keretek között lehet érdemes beszélni nemzetről a mai lírában. Természetesen ehhez elengedhetetlen egy gyors pillantást vetni a nemzet fogalmára.

Mi a nemzet?

A fogalom meghatározásának első lépéseként érdemes megnézni a legáltalánosabb forrást, az egynyelvű szótárakat. A norvég akadémiai szótár kettéválasztja a *nasjon* (nemzet) szó jelentését: „(1) emberek csoportja közös (történelmi, kulturális, nyelvi) identitással; (2) állam; ország” („Nasjon”). A magyar akadémiai szótár hasonlóképp definiálja a *nemzetet*, viszont egyetlen, elsődleges jelentés alá sűrítve: „Történelmileg kialakult tartós közösség, amelyet közös nyelv, terület, gazdasági élet, vmely jellegzetes kultúrában megnyilvánuló közös lelki sajátosság és rendsz. vmilyen államszervezet tart össze” („Nemzet”). A nemzet, és a belőle képzett szavak a hétköznapi beszédben meglehetősen változatos jelentésekkel bírnak; norvégul a *nasjonalitet* (nemzetiség) állampolgárságot is jelöl; magyarul a *nemzetiség* szó nyelvi, kulturális alapon szerveződő kisebbségeket is jelent; miközben a United Nations magyar és norvég fordításában is államokat értünk *nemzet* alatt.

Már ez a jelentéskavalkád is mutatja, hogy nincs egyszerű dolgunk a szó meghatározásával, ráadásul a szótári magyarázatok is könnyen kiközösíthetők egyértelműségükből. Külön nemzetet alkotnak-e például a francia kanadaiak és az angol anyanyelvű kanadaiak? Egy nemzet tagja-e az észak-norvégiai számi rénszarvastyenyésztő és az oslói bankár? Mindenesetre a norvég akadémiai szótár képtelenségű definíciója Friedrich Meinecke sokat idézett, 20. század eleji gondolatával állítható párhuzamba, miszerint megkülönböztethetünk „kultúrnmazetet” és „államnmazetet”, ahol előbbi valamilyen közösen megélt kulturális örökségen alapul, utóbbi pedig a közös politikai történelmen és az alkotmányon (MEINECKE 1928, 3). A továbbiakban nemzetet mindkettőt és bármelyiket értem.

Nemzet és irodalom

Gyakorlatilag irodalomtörténeti evidencia, hogy számos európai közösség esetében a 18. század végi, 19. századi irodalom alapvető szerepet tölt be a nemzetépítésben, így van ez Norvégiában és Magyarországon is. Nem véletlen, hogy az európai államok nemzeti himnuszainak jelentős része ebből a korszakból származik. De sokkal újabb példát is találunk a jelenségre, ha számba vesszük a korai posztkoloniális irodalmakat, amelyek esetében, ahogy azt Imre Szeman is megjegyzi, egyfajta nacionalista irodalom igyekszik a nemzet megalkotásához elengedhetetlen egyéni és kollektív identitásokat létrehozni (SZEMAN 2003, 25).

A nemzetépítés tehát nehezen képzelhető el irodalom nélkül. Ezt nemcsak egyes szépirók állítják, mint például Aldous Huxley, aki szerint „a nemzeteket meghatározó részben a költők és írók találják fel” (HUXLEY 1933, 52), hanem a nemzet mint olyan kutatásának egyik legtöbbet idézett szerzője, Benedict Anderson is, aki szerint a nemzet nem más, mint „egy elképzelt politikai közösség” (ANDERSON 2006, 6), aminek tagjai, mivel nem ismerhetik egymást mindannyian személyesen, kénytelenek másképpen megteremteni a közösségüket. Ennek legfontosabb eszközei pedig az újság és a regény, két olyan forma, amely a 19. században kezdte élni virágkorát (25).

Bár Anderson a költészetnek különösebben nagy figyelmet nem szentel, ha a végső következtetéséből indulunk ki, miszerint „a nyomtatott-kapitalizmus tette lehetővé egyre több ember számára, hogy teljesen új módokon gondolkodjanak saját magukról, és a másokhoz való viszonyukról” (36), akkor még az ő fogalmai szerint is jogosan emlegethetjük a költészet nemzetépítő szerepét, arról nem is beszélve, hogy maga Anderson is könyve első fejezetének mottójául, egy Walter Benjamin-idézet mellett, Daniel Defoe *The True-Born Englishman* (A tősgyökeres angol) című verséből választott egy részletet. A lényeg ugyanis az, hogy „a fikció szépen lassan beszívárog a valóságba, és megalkotja az anonimitásban létező közösségnek azt a figyelemreméltó magabiztosságát, ami a modern nemzeteket

jellemezi” (36). Erre a legkézenfekvőbb norvég példa a *Norges Skaal* (Koccintás Norvégiára), Johan Nordahl Brun 1771-es, patrióta sorokkal teli bordala, amit a dán–norvég perszónalunió cenzorai első körben nem is engedtek megjelentetni. Természetesen nem Brun találta ki Norvégiát, de ez a szöveg is jó eséllyel hozzájárult annak az elképzelt közösségnek az alakításához, amit ma Norvégiaként ismerünk. Nem véletlenül írja David Aberbach a nacionalista költészetről szóló cikkében – még ha ez elsőre kissé túlzásnak is tűnik –, hogy „a nemzeti költészet képes jelentős mértékben megváltoztatni egy nemzet életét” (ABERBACH 2003, 256). Erre enged következtetni a norvég irodalomtörténész Jon Haarberg is *Nei, vi elsker ikke lenger. Litteraturen og nasjonen* (Nem, már nem szeretjük. Az irodalom és a nemzet) című könyvében. Szerinte az 1800-as évek közepe táján a költészetet mindennél nemzetibbnek tekintették, egyedül a népmesék bírtak hasonlóan fontos szereppel (HAARBERG 2017, 20).

Irodalom és nemzet kapcsolata tehát egy bizonyos történelmi kort és egyes szövegeket vizsgálva leírható a nemzetépítés keretein belül, előtérbe helyezhető a nemzeti identitás erősítésének kérdése. Azonban a nemzeti identitás komplex jelenség, ami számtalan és bonyolult módon kapcsolódhat a nemzeti irodalomhoz, hiszen például az a vers is a nemzettel foglalkozik, amelyik kritizálja, sőt esetleg elátkozza a hazát. Ezek között a kapcsolódási módok között mindenesetre van egy olyan, amit érdemesnek tartok kizárni jelen írás kereteiből, ez pedig az a gondolat, miszerint a nemzeti irodalom tükrözné a nemzet, a nemzet tagjainak gondolkodását. Ez a fajta megközelítés ugyanis valamiféle előzetes jelentés megletétét feltételezi a műben, és alárendeli az olvasót a szövegnek. Ráadásul, ahogy Yasir Suleiman írja, „arra a téves premisszára épít, miszerint a nemzet és az irodalom ontológiailag elkülönülnek” (SULEIMAN 2006, 3), miközben termékenyebb és valószínűbb gondolat az, hogy a társadalmi valóság és a kultúra szimbiózisban létezik egymás mellett. A következőkben elemzett versek is példaként szolgálnak arra, hogy a kulturális termékek segíthetnek árnyalni a nemzethez és társadalomhoz kapcsolódó viszonyunkat.

Nemzet és irónia

Mint már említettem, a nemzetet tematizáló irodalom gyakran összekapcsolódik a nacionalizmussal, legyen az akár a klasszikus, a francia forradalom alapjaira építő nacionalizmus, akár a korai posztkolonialista nacionalizmus. De mit kezdhet a 21. századi norvég irodalom a nemzettel a globalizáció, a bevándorlás és az internacionalizmus kellős közepén? Ma, amikor már nincs szükség klasszikus értelemben vett nemzetépítésre, hogyan viszonyulhat a költészet a nemzet fogalmához? Éppen ezeket a kérdésekre olvasható egyfajta válaszként Dan Andersen 2016-os *Flaggtale* (Zászlóbeszéd) című kötete. A könyv fehér borítójának közepén egyet-

len norvég zászló lengedez, a kötetben pedig többek között olyan cikluscímek vannak, mint az *En slags rettighetskonvensjon* (Egyfajta jogi egyezmény) vagy a *Nasjonens grunnlegging: En betenkning* (A nemzet megalapítása: egy nyilatkozat). A kötet több verse is az eskütétel retorikáját imitálja, erre példa a következő szöveg is:

Jeg sverger på dette flagget
 Jeg sverger på vårt felles flagg
 Jeg sverger *til* vårt felles flagg
 Hvilke andre flagg skulle jeg sverge til?
 Hvilke andre flagg skulle jeg kunne forstå?
 Jeg sverger på at flagget vårt er godt
 Jeg sverger på at flagget er levelig
 Jeg sverger på at det er *mer* enn levelig
 Jeg sverger på at jeg ikke ville kunne leve under et annet flagg
 Jeg sverger

Jeg sverger på a beskytte vår rikdom med passende forklaringer
 Jeg sverger på å rettferdiggjøre det jeg ikke alltid forstår
 eller kan leve med
 Jeg sverger på å forvalte disse forklaringene etter beste evne
 og, når de ikke strekker til,
 rettferdiggjøre dem med noe annet
 Jeg sverger på å følge vårt verdsett i møte med andre flaggs folk,
 på mitt blod og min sjel
 Jeg sverger på å være overbærende,
 å være vitende om våre verdiers suverenitet
 Vi har våre feil; ingen er perfekte
 Det er en av våre verdier, og jeg sverger på den
 Den sverger jeg på, fra dypet av min sjel
 (ANDERSEN 2015, 16).⁶

⁶ Esküszöm erre a zászlóra / Esküszöm a közös zászlónkra / A közös zászlónkra esküszöm / Melyik másik zászlóra esküdnék? / Melyik másik zászlót érthetném meg? / Esküszöm, hogy a zászló jó / Esküszöm, hogy a zászló élő / Esküszöm, hogy a zászló több mint élő / Esküszöm, hogy nem tudnék másik zászló alatt élni / Esküszöm // Esküszöm, hogy megvédem a gazdaságunkat találó magyarázatokkal / Esküszöm, hogy megmagyarázom azt is, amit nem mindig értek / vagy tudok elfogadni / Esküszöm, hogy legjobb tudásom szerint védelmezem ezeket a magyarázatokat / és, amikor nem elegendők / valami mással igazolom őket / Esküszöm, hogy ha más zászlóhoz tartozó emberekkel találkozom, követem az értékrendünket / véremmel és lelkeimmel / Esküszöm, hogy elnéző leszek, / hogy tudatában leszek az értékeink szuverenitásának / Megvannak a magunk hibái;

A vers a kötet legelső, *En fundamental åpenhet* (Egy alapvető nyitottság) címre hallgató ciklusából van, ami már önmagában jele lehet egyfajta iróniának, hiszen a nacionalizmusról jellemzően nem a nyitottság az első asszociációnk. És valóban kézenfekvő lenne a kortárs nemzetversekkel kapcsolatban iróniát keresni, hiszen ez a posztmodern egyik legalapvetőbb eszköze, és kiváló alapot szolgáltatna a nemzethez való viszony újragondolására. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. A kötetben természetesen találhatunk példát klasszikus értelemben vett iróniára, ilyen többek között, amikor a nyitóvers a következő sorokkal zárul: „Esküszöm, hogy gondoskodom a tengerről / Esküszöm, hogy végighúzom benne a horgaimat, / kihúzom a halakat, / leengedem a fúrókat a tengerfenékre, / és kipréselem az olajat a kereszt közepén” (9).⁷ Az irónia azonban mégsem ennyire egyértelmű mindegyik versben, és erre példa az itt egészben idézett szöveg is.

Az elsődleges olvasói stratégia egy 21. századi, fiatal, nyugati szerző nemzetről szóló könyvét kezünkbe véve valószínűleg az lenne, hogy az egész vershez úgy álljunk hozzá, mint egyetlen, hosszú ironikus monológhoz. Ennek a megközelítési módnak az érvényességét támasztaná alá a verset végigkísérő „esküszöm”, ez a performatív beszédaktusként funkcionáló retorikai fordulat, ami már önmagában is felfogható a túlzás ironikus gesztusaként. Ezzel a megközelítéssel azonban az a probléma, hogy a szöveg utolsó három sorát nehezen tudjuk beleilleszteni az egységes képbe. Természetesen olvashatjuk azt is ironikusan, hogy „Megvannak a magunk hibái; senki sem tökéletes / Ez egyike az értékeinknek, és erre esküszöm is / Esküszöm erre a lellem mélyéről”, viszont akkor ellentmondunk az eddigi iróniának, ami pontosan a hibákra világított rá. Nehéz ugyanis nem ironikus kijelentésnek tekinteni azt, hogy „megvédem a gazdagságunkat találó magyarázatokkal”, vagy hogy „megmagyarázom azt is, amit nem mindig értek / vagy tudok elfogadni”, hiszen aki tisztában van azzal, hogy ilyen módon jár el, az általában nem jár el ilyen módon. Azonban, ha ezeket a sorokat ironikusan olvassuk, akkor nehezen tudjuk ironikusan olvasni azt, hogy „Megvannak a magunk hibái”, és „Ez egyike az értékeinknek”. Úgy tűnik tehát, hogy mégis komolyan kell vennünk a verset, ami viszont azért nem megnyugtató megoldás, mert a szöveg hemzseg a túlzásoktól („esküszöm”) és a parodisztikusan naiv kijelentésektől („a zászló jó”, „a zászló élő”).

Amint arra már Wayne Booth is rávilágított, az irónia véget nem érő láncolata természetéből fakadóan nem megállítható, illetve „ezt a végtelen folyamatot nem az irónia, hanem az irónia megértésének vágya állítja meg” (BOOTH 1975, 59).

senki sem tökéletes / Ez egyike az értékeinknek, és erre esküszöm is / Esküszöm erre a lellem mélyéről (A szépirodalmi szövegek fordításai tőlem származnak. A könnyebb olvashatóság kedvéért a szövegközi idézeteket a főszövegben magyarul tüntetem föl.)

⁷ „Jeg sverger på å forvalte havet / Jeg sverger på å dra mine kroker gjennom det, / trekke fiskene opp, / senke borene i havbunnen / og presse oljen ut av korsets midte.”

Nem is arra szeretném tehát a hangsúlyt fektetni, hogy szerintem a vers mely kijelentései ironikusak, és melyek nem, illetve hogy melyik olvasat a helyes. Inkább arra próbálom ráirányítani a figyelmet, hogy a szövegben található esetleges iróniá(k)nak látszólag nem az a célja, hogy teljesen felszámolja a nemzet eszméjét vagy a nemzetben való gondolkodást, hanem csupán az, hogy ellensúlyozza a fanatizmust.

Ez pedig azt jelenti, hogy a vers iróniához való viszonya meglehetősen jól leírható a metamodernizmus iróniaképével. Mint a posztmodern utáni gondolkodás egyik lehetséges kerete, a Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker nevéhez fűződő metamodernizmus felülírja a posztmodernre jellemző általános iróniát. A szerzőpáros szerint a metamodernizmus „oszcillál a modern lelkesezés és a posztmodern irónia között” (VERMEULEN–VAN DEN AKKER 2010, 5–6).⁸ A metamodernizmus a pluralizmust és az iróniát arra használja, hogy ellenálljon (counter) a modern vágyódásnak, míg a posztmodern arra, hogy kioltsa (cancel out) azt, így tehát a metamodern irónia a vágyhoz, a posztmodern irónia pedig az apátiához kapcsolódik (10).

Valójában a könyvről született reflexiókban is hasonló gondolatokat találunk, csupán máshogy megfogalmazva. Runar Bjørkvik Mæland szerint a kötet implicit társadalomkritikája miatt olvashatnánk a könyvet a knausgård-i antikonzervativizmus felől, de Andersennél „kevés olyan tézis van, amelynek ne találnánk meg az antitézisét is” (BJØRKVIK MÆLAND 2016). Harald Anvik konklúziója pedig az, hogy a Flaggtale „szatirikus, de mégis mély, leplezett, de mégis őszinte, megnevettető, de mégis tele van sötét komolysággal” (ANVIK 2016).

A nemzet tehát nem egy vágyott, imádott vagy a beszélőt büszkeséggel eltöltő dolog, viszont nem is valami elátkozott vagy fölöslegesnek tételezett. Ahogy a kötet egyik verse is indít, „Legmélyen belül csupán a valahová tartozásról álmodsz” (ANDERSEN 2016, 32).⁹

⁸Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy ha a korábbiakban leginkább a romantika korának nemzetépítéséről esett szó, és nem a modernizmusról, Vermeulen és van den Akker elmélete hogyan illeszthető mégis a képbe. Arról nem is beszélve, hogy a holland szerzőpáros valójában a romantika visszatéréséről beszél a metamodernizmus kapcsán. Hogy lenne akkor mégis szembeállítható vele? Leginkább úgy, hogy a *Notes on Metamodernism* romantikafogalmának középpontjában a romantika mint „kísérlet és elbukás közti oszcillálás” (VERMEULEN–VAN DEN AKKER 2010, 8) áll, ami elsődlegesen nem a nemzetépítés romantikájának jellemzője. És természetesen Arthur Lovejoy nyomán Vermeulen és van der Akker is elismeri, hogy a romantika nagyon sokrétű és sokértelmű fogalom. Mindeközben a modern számukra többek között az utópizmust, a (lineáris) fejlődést, a nagy narratívákat, a funkcionalizmust és a formai tisztaságot jelenti.

⁹„Dypest sett drømmer du bare om tilhørighet.”

Nemzet és identitás

Pedro Carmona-Alvarez *Samtaler med onkel Nica og tante Viola* (Beszélgetések Nica bácsival és Viola nénivel) című 2015-ös köteténél nehéz lenne jobb példát találni a kortárs norvég költészetben a nemzeti identitás problematikájának illusztrálására. A chilei születésű, spanyol anyanyelvű, de Bergenben felnőtt és norvégul alkotó szerző előszeretettel hozza játékba a saját életrajzi elemeit a kötetben, miközben a legtöbb versben erősen jelen van a metapoézis is, amit már az is jelez, hogy Nica bácsi és Viola néni a könyv fülszövege szerint a vers nagybácsija és nagynénije.

A kötet első *Om å oversette Yahya Hassan* (Yahya Hassan fordításáról) című ciklusában Carmona-Alvarez összemosza a palesztin származású fiatal dán botrányköltő alakját – akinek a kötetét valóban ő fordította dánról norvégra – a sajátjával. A hasonlóság alapját pedig a versbeszélő már a fülszövegben sejteti: „A költő maga mondja egy sajtóközleményben: Ez a könyv akkor kezdett formát ölteni, amikor nagyjából ezredszer kértek fel, hogy írjak esszét arról, milyen menő, hogy egy *degos*, mint én, fordít egy *perker*, mint Yahya Hassan”¹⁰ (kiemelések tőlem – V. Á.). A ferdén szedett szavak közül a *degos* a latin ajkúakra használt pejoratív norvég szó, a *perker* pedig a közel-keletiekre használt pejoratív dán szó. Vagyis a hasonlóságot éppen a kívülállás hozza létre, az a kívülállás, ami a nemzethez tartozást is megnehezíti.

Egyik részről kérdésessé teszi a norvég vagy dán nemzethez való tartozást, amint azt a ciklus egyik verse is megvilágítja, ahol a versbeszélőnek azt magyarázzák, „sokan vannak / Észak-Norvégiában is, akik barnák / olyasmi barnák vagy sötétek / olyan sötétebbek, mint ti vagytok / szinte nyugatnorvégok is lehetnétek!” (445).¹¹ Itt paradox módon éppen a befogadás gesztusának tűnő kijelentés emeli ki a különbséget. Másik részről pedig felfüggesztődik a felmenők nemzetéhez való tartozás is, hiszen a *degos* szó a chileitől a spanyolon át az olaszig gyakorlatilag bármelyik latin ajkú nemzet tagját jelölheti, a *perker* szó pedig a *perser* (perzsa) és a *tyrker* (török) szavak összevonásából jött létre, és jelölhet bármilyen közel-keleti vagy arab ajkú személyt.

Ez az identitásproblematika tematizálódik a következő versben is az *Om Mexico (egentlig ikke)* (Mexikóról [valójában nem]) című ciklusból:

¹⁰ „Dikteren sjøl sier, i en pressemelding: Denne boka begynte å ta form da jeg ble bedt om å skrive cirka tusen essays om hvor kult det var at en *degos* som meg skulle oversette en *perker* som Yahya Hassan.”

¹¹ „det er mange / i Nord-Norge som er brune også / like brune eller mørke / sånn mørke som dere er / dere kunne nesten ha vært fra Vestlandet, dere!” (445).

JEG VOKSTE OPP SOM MEXICANER

i en liten landsby full av støv og døde
 i en gate oppkalt etter et spansk svin som kom
 med lanser og hester og rævpulte hele purka, sånn
 snakket vi i Mexico da jeg blei eldre, jeg var ikke knivskarpt
 men skarp nok, en liten mørk tass
 med sleik og bandana, en raddis-unge som sverget
 til Trotskij, Khlebnikov, Cervantes
 hos prestene og nonnene som hamret gullalderen inn
 i treskallene våre *vindmøller*, sa de
 og vi skrev av og etterlignet
 de lespende s'ene til alle dem
 som prøvde å gjøre seg fine
 som hadde bodd i utlandet og trodde ingen
 ville se svimerkene i sjela dems
 bare de lot som om Madrid hadde vært
 knall i padden, helt forjævlig nydelig
 der borte i Europa *ikke én sjel som kalte meg svarting*
 sotrør, rotte¹²

(CARMONA-ALVAREZ 2017, 477).

A ciklus első verse felvázolja a szövegek keletkezésének történetét, miszerint „... felkértek, hogy írjak egy esszét / Mexikóról / engem, aki sosem volt Mexikóban / akinek halálfélelme van / ha csak bemegy egy mellékutcába / Oslóban / aki szinte nem is megy már ki / emberek közé / engem kértek fel / hogy írjak / drogról és erőszakról és emberekről / Mexikóban” (473).¹³ Ez az előzetes tudás erősen megbonyolítja az identitásvizonyokat, ahogy arra később még visszatérek. Azonban

¹²MEXIKÓIKÉNT NÓTTEM FEL / egy porral és halottakkal teli vidéki kisvárosban / egy utcában, amit egy spanyol disznóról neveztek el, aki jött / a lándzsáival és a lovaival és seggbe baszta az összes kocát, így / beszélünk mi Mexikóban amikor idősebb lettem, az eszem nem volt borotva-éles / de azért éles volt, egy sötét kis tökmag / simára nyalt hajjal és bandanával, egy radikális fiatal, aki húséget fogadott / Trotskijnak, Hlebnikovnak és Cervantesnek / a papoknál és apácáknál, akik az aranykort verték bele / a fafejünkbe *szélmalmok*, mondták / és mi leírtuk és utánoztuk / mindenki pösze sz-ét / aki próbálta előkelőnek beállítani magát, / azokét akik éltek külföldön és azt hitték senki / nem látja meg az égésnyomokat a lelkükön / ha úgy tesznek, mintha Madrid remek dolog / lenne, egészen rohadtul kellemes / ott messze Európában / egyetlen lélek sem hívott bokszosnak, / kormosnak, patkánynak

¹³...de har bedt meg skrive et essay / om Mexico / og så meg da, som aldri har vært i Mexico / som er livredd / bare jeg går inn i en bakgate / i Oslo / som nesten ikke lenger går ut / blant folk / meg har de spurt / om å skrive / om narkotika og vold og om folk / i Mexico

akkor sincs egyszerű dolgunk, ha a verset önmagában olvassuk, hiszen a szöveg önmagában is a nemzet mint elképzelés összetettségét képezi le a spanyol–mexikói viszonyon keresztül. A mexikói identitásnak ugyanis intézményesített része a spanyol kultúra, amint azt a spanyol konkvisztádorról elnevezett utca, vagy a Spanyol Birodalom 16–17. századra datált aranykorának tanítása is mutatja. Ez nyilvánvalóan a gyarmatosítás hozadéka, van az identitás meghatározásnak azonban egy másik része, ami már inkább az öngyarmatosítás kategóriájába esik, ez pedig az európai spanyolra jellemző pösze sz-hang (azaz zöngétlen dentális frikatíva) ejtése egyes olyan esetekben, ahol a mexikói (és latin-amerikai) nyelvjárásokban jellemzően a magyar sz-hez hasonló hangot (azaz zöngétlen alveoláris frikatívát) ejtenek. A fenti jellemzők mind egy saját mexikói nemzeti identitás megteremtése ellenében és a spanyol nemzeti identitás felvétele érdekében dolgoznak, annak ellenére, hogy, amint az a vers lezárásából kiderül, egy gyarmati sosem lesz teljes értékű spanyol. Ezt valójában már a szöveg eleje sejteti, hiszen a spanyolokkal való első találkozás a versben (és természetesen a valóságban is) az erőszak köré szerveződik. A versbeszélő identitása éppen ebből a spanyol–mexikói dichotómiából látszik kitörni Trockij és Hlebnyikov említésével, ahol előbbi a világforgóradalom hirdetője, utóbbi pedig a többek között a múlt elutasítását hirdető orosz futurizmus egyik központi képviselője; miközben a lenyalt haj és a bandana mint a fiatal mexikói bandatagok elengedhetetlen kellékei, éppen a karikatúrisztikusságot hozzák be a versbe.

Ha most visszatérünk a ciklusnyitó versből idézett részlethez, akkor egy újabb identitásréteggel kell számolnunk. Feltételezhetjük egyfelől, hogy a versbeszélő, amelyik kijelenti, hogy sosem járt Mexikóban, majd azt, hogy mexikóiként nőtt fel, hazudik; másfelől pedig, hogy két versbeszélővel van dolgunk, mégpedig abban a felosztásban, hogy az egyiket felkéri esszéíráásra, ő pedig alkot egy másik versbeszélőt, aki kijelenti, hogy mexikói. Mivel problematikus versen hazugságot számon kérni – ahogy Hans Georg Gadamer írja „a költői szó [...] önmagát hiteltelíti, és nem ad teret semminek, ami verifikálná” (GADAMER 1994, 149) –, természetesebb lehet a második opciót választani.

Azonban ez a potenciális második versbeszélő sem autentikus, ráadásul éppen saját magát leplezi le a nyelvhasználatával. A vers végén ugyanis elrejt egy közismerten bergeni dialektusra jellemző kifejezést, a *knall i paddent* (szuper, remek), amivel Carmona-Alvarez egyrészt a saját életrajzát hozza játékba, másrészt pedig egyértelműen jelzi egyfajta norvégiai identitás jelenlétét a beszélőnél. Az identitásokkal való játék a nemzet problematikájának egy fontos aspektusára hívja fel a figyelmet. Ha a szövegnek nem is az a célja, hogy felszámolja a nemzetet mint olyant, de jól illusztrálja azt, amit Arjun Appadurai jelent ki *Patriotism and Its Futures* című cikkének első mondatában: „Meg kell haladnunk a nemzetben való gondolkodást” (APPADURAI 1996, 158). A vers többszörösen is azt támasztja alá, hogy a nemzethez tartozás alapját egy egyértelműen kulturális produktum, a kol-

lektív képzelet adja. A pösze sz, a bandana és a „knall i padden” mind a nemzethez tartozást fejezik ki, de azáltal, hogy ezek elsajátítható és nem kisajátítható tényezők, éppen azt mutatják, hogy a nemzet nem természetes vagy magától értetődő.

Nemzet és állam

Az utolsó tárgyalandó szöveg Øyvind Berg *Gjennom mørketida* (Át a sötét napokon/télen) című 2014-es kötetében jelent meg, amelyben december 1-től február 28-ig datált, erősen önéletrajzi ihletésű verseket olvashatunk. A december 1-i szöveg tanúsága szerint a versbeszélő boszniai tartózkodási engedélyét blokkolták a norvég hatóságok, miközben boszniai párja norvégiai tartózkodását szintén megnehezítik. Találnak azonban egy kiskaput a Stavangeri Egyetem segítségével, és Stavangerbe költöznek, hogy négy év után először törvényesen lakhassanak együtt. Az alábbi, december 19-i szöveget ennek az ismeretében érdemes olvasni:

Våkna opp som et skjelvende vrak
 men her i oljebyen er min elskede og jeg
 ganske alene. Ingenting å være redd for.
 Bortsett fra statens nidkjære tjenere.
 Sånn sett er Norge også et drømmeland
 og vi ber til de guder som ikke fins
 om at nasjonen aldri skal våkne
 og få oss levende. La oss få bli,
 la oss leve i fred og betale vår skatt.

(BERG 2014, 24.)¹⁴

A tanulmány elején említett Ernest Renan elgondolása szerint „a nemzet: lélek, szellemi alapelv”, és „két dolog alkotja, mely azonban voltaképp egy”. Egyrészt az „emlékek gazdag örökségének közös birtoklása”, másrészt pedig „a jelenlegi megegyezés, vágy arra, hogy közösen éljünk, annak szándéka, hogy a továbbiakban is kamatoztassuk az osztatlanul kapott örökséget” (RENAN 1997, 185). Míg a korábbi két vers érintette mindkettő alkotóelemet, Berg versbeszélőjénél sem az örökség, sem a nemzeti értelemben vett közös élet iránti vágy nem artikulálódik, ez azonban nem jelenti azt, hogy a szöveg túllépne a nemzetalapú gondolkodáson.

¹⁴Úgy ébredtem, mint egy reszkető roncs, / de itt az olajvárosban a szerelmem és én / eléggé egyedül vagyunk. Nem kell félnünk semmitől. / Leszámítva az állam ügybuzgó szolgálait. / Norvégia innen nézve is egy álomország / és imádkozunk a nemlétező istenekhez, / hogy a nemzet sose érjedjen fel, / és nyúzzon meg minket élve. Hadd maradjunk, / hadd éljünk nyugalomban, és fizessük az adónkat.

Éppen ellenkezőleg, a nemzet nagyon is meghatározó, fenyegető erőként jelenik meg. A versbeszélő azonban nem elátkozza a nemzetet, vagy teljesen kiiktatni igyekszik azt, hanem visszafokozza állammá, azaz tisztán politikaiként létezővé. Az azért való imádkozás, hogy „a nemzet sose ébredjen fel” egyértelmű utalás a norvégul is létező nemzeti ébredés (nasjonal vekkelse) szókapcsolatra, ami, mint arról már szó esett, meghatározó mértékben kötődik az irodalomhoz. Berg versét tehát könnyen felfoghatnánk a nemzetépítés ellenében írt szövegnek. Felmerül azonban a kérdés, hogy egy nemzeti nyelven írt irodalmi alkotás bírhat-e valaha nemzetleépítő erővel, vagy pedig a lehetetlent kísérli meg, amennyiben megkerülhetetlen módon éppen azt a nemzetinek tekintett kultúrát gazdagítja, amelyet leépíteni látszik.

Berg versével kapcsolatban hasonló problémával találkozunk, mint amikor valaki kijelenti, hogy nincs norvég identitása, hiszen adott személy az állam, sőt jó eséllyel még a társadalom szemében is norvég marad, ahogyan Berg versét is alapvetően a norvég nemzeti kultúra részének tekintjük (amint azt jelen tanulmány kontextusa is mutatja), és így hozzájárul, még ha korlátozott mértékben is, a már említett andersoni elképzelt politikai közösség fenntartásához.

Természetesen ez a gondolat csak akkor nyer értelmet, ha továbbra is hiszünk benne, hogy társadalom és költészet kapcsolata nem bomlott fel teljesen. Ebből és persze nagyon sok más szempontból is lehetne vizsgálni még költészet és nemzet kapcsolatát, hiszen nem esett szó például a költőszerep változásairól, a nemzeteken és nyelveken átívelő költészeti projektekről vagy a mélyebb irodalomtörténeti hagyományról. E tanulmánynak azonban elsődleges célja az volt, hogy rövid bepillantást nyújtson abba, milyen módokon gondolja tovább ezt a kapcsolatot a kortárs norvég líra. Kár lenne nem foglalkozni ezzel a kapcsolattal, hiszen irodalomtörténeti szempontból is kijelenthetjük, hogy a költészet sokat köszönhet a nemzetnek, ahogy a nemzet is a költészetnek. Végeredményben pedig jogos gondolatnak tűnik, hogy amíg létezik nemzet és létezik költészet, addig nemzeti költészet is létezni fog, a szónak mindegyik jelentésében.

Bibliográfia

PRIMER IRODALOM

Dan ANDERSEN (2016), *Flaggtale*, Oslo, Tiden Norsk Forlag.

Øyvind BERG (2014), *Gjennom mørketida*, Oslo, Forlaget Oktober.

Pedro CARMONA-ALVAREZ (2017), Samtaler med onkel Nica og tante Viola, in uő, *Buktalerens rike. Dikt 1997–2017*, Oslo, Kolon Forlag.

SZEKUNDER IRODALOM

- ABERBACH, David (2003), The poetry of nationalism, *Nations and Nationalism* 2003/2, 255–275.
- ANDERSON, Benedict (2006), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised ed., London – New York, Verso.
- APPADURAI, Arjun (1996), Patriotism and Its Futures, in uő, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 158–177.
- ANVIK, Harald (2016), „Flaggtale“ – den hvite manns byrde anno 2016, *Kulturifarta.no* 2016. 03. 09., <http://www.kulturifarta.no/litteratur/nye-boker/1679-flaggtale-den-hvite-manns-byrde-anno-2016.htm> (2020. 04. 10.).
- BJØRKVIK MÆLAND, Runar (2016), Ja, vi elsker, *Universitas* 2016. 06. 05., <https://universitas.no/sak/61600/ja-vi-elsker/> (2020. 04. 10.).
- BOOTH, Wayne C. (1975), *A Rhetoric of Irony*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- GADAMER, Hans Georg (1994), Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez? TALLÁR Ferenc fordítása, in uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins, 142–156.
- HAARBERG, Jon (2017), *Nei, vi elsker ikke lenger. Litteraturen og nasjonen*, Oslo, Universitetsforlaget.
- HUXLEY, Aldous (1933), *Texts and Pretexts*. London – New York, Harper & Brothers Publishers.
- MEINECKE, Friedrich (1928), *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*. 7. kiad., München–Berlin, Verlag von R. Oldenbourg.
- „Nasjon”. *NAOB – Det Norske Akademis ordbok*, 2020, <https://naob.no/ordbok/nasjon> (2020. 04. 03.)
- „Nemzet”. *A magyar nyelv értelmező szótára*, 1959–1962, <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/n-40903/nemzet-412C3/> (2020. 04. 03.)
- RENAN, Ernest (1995), Mi a nemzet?, RÉZ Pál fordítása, in BRETTER Zoltán – DEÁK Ágnes (szerk.), *Eszmék a politikában: a nacionalizmus*, Pécs, Tanulmány Kiadó, 171–187.
- SULEIMAN, Yasir (2006), Introduction: Literature and Nation in the Middle East. An Overview, in Yasir SULEIMAN – Ibrahim MUHAWI (szerk.), *Literature and Nation in the Middle East*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1–15.
- SZEMAN, Imre (2003), *Zones of Instability. Literature, Postcolonialism, and the Nation*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- VERMEULEN, Timotheus – Robin VAN DEN AKKER (2010), Notes on metamodernism, *Journal of Aesthetics & Culture* 2010/2, 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (2020. 04. 07.)

Nosztalgia és metanosztalgia a mai norvég irodalomban

2002. nyár, Kristiansand, Agderi Főiskola, norvég nyelv és irodalom nyári iskola. Bjarte Breiteig, a fiatal novellista tart előadást az írás mibenlétéről s ehhez kapcsolódóan a saját elbeszéléseiről, amelyek ezt megelőzően a kurzus egyik témavonulatát képezték. Előadását barokk zenei részlettel kezdi, egy orgonamű, Bachtól az *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* korárelőjáték szól a hangszóróból. A rövid bejátszást követően félig költői kérdés: milyen benyomásokat kelt ez a zene? Az előadást mozgásba lendítő válasz szerint rejtély, enigma, misztikum, valami megválaszolhatatlan rejlik a kompozíció hangjai mögött. Ez lenne egyúttal a jó próza titka is, folytatja Breiteig, de lehetne szó bármelyik időben kibontakozó társművészetről – gondoljunk például Stanley Kubricktól a *2001: Űrodüsszeiára!*

A fenti, megtörtént élményeket feldolgozó sorok akár egy nosztalgikus énelbeszélés felütését is alkothatnák, és ezen a metanarratív szinten helyes is ilyen formában olvasnunk őket. A két műalkotás – a korárelőjáték és a film – elliptikus összekapcsolása ugyanakkor kristályosan villantja fel annak a részben nosztalgikus, részben misztikus szemléletnek egy központi elemét, amely meghatározó lesz az alábbi esszében. Azzal, hogy Breiteig előadásában nem a Kubrick-filmet ikonikusan bevezető Richard Strauss-fanfárt (*Imígyen szóla Zarathustra*), de még csak nem is Johann Strausstól a filmben szintén meghatározó *Kék Duna-kerिंगöt* választotta, ugyanakkor pedig nem Tarkovszkij monumentális filmjét, a Bach-mű pillérszerű felbukkanásaira mintegy kifeszített *Solarist* említette rövid bevezetőjében, tudatosan vagy tudattalanul bár, de kihagyta a logikai láncolat két fontos elemét, amivel olyan asszociációs teret szabadított fel, amely nem kényszerít e kapcsolat létrehozására, de magában foglalja annak lehetőségét.

Tarkovszkij említése e korai ponton azért is releváns, mert egy másik filmje, a *Nosztalgia* tézisszerűen épít arra a fogalmi kincsre, amelyből a következő eszme-futtatás is bőségesen merít. Először részben e film és recepciója segítségével igyekszem definiálni a nosztalgia, metanosztalgia és posztosztalgikus látásmód néhány elemét, hogy azután áttekintsem, ezek az aspektusok miként és főleg mi célból jelennek meg három mai norvég szerző, a már említett Bjarte Breiteig, illetve Kjersti Annesdatter Skomsvold és Klara Hveberg írásaiban. Ahol lehet, a

norvég szövegekre azok magyar fordítása alapján hivatkozom, emellett az elméleti keretrendszer által is igyekszem a magyar irodalom irányában kiterjeszteni, hogy követem Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos érvelését, akik Tarkovszkij nosztalgiafelfogását Pilinszky János poétikájával kiegészítve tárgyalják. A nosztalgikus gondolkodás vezérmotívumaként akár Pilinszky axiómáit is elfogadhatnánk: „Minden lejátszódhat újra, holott megismételhetetlen, minden megváltódhat, holott megváltoztathatatlan, jóvátehető, holott jóvátehetetlen és vadonatúj, holott végérvényesen vége van” (idézi KOVÁCS–SZILÁGYI 1997, 261). Az utolsó kitétel, a *lezárt vadonatúj* az, ami jelen szempontunkból különös jelentőséggel bír.

A *nosztalgia* mint abnormis állapot a görög *nosztosz* („hazatérés”) és *algia* („bánat” vagy „betegség”) szóösszetételre megy vissza (CROSS TURNER 2008, 183), amelyet a svájci Johannes Hofer alkotott meg 1688-ban, és amely eredetileg valóban többé-kevésbé egészségügyi jelentéstartományra korlátozódott, arra a jobbára katonák és zsoldosok körében elterjedt érzelmi állapotra, amely németül a *Heimweh*, norvégul a *hjemve*, magyarul pedig a *honvágy* szóval írható le (ROUTLEDGE 2016, 4; STAROBINSKI 1966, 84; CROSS TURNER 2008, 203). A 19. századra aztán előbb a fogalom kóros jellege, majd a térbeli haza- vagy elvagyódáshoz kötöttsége homályosult el és olvadt bele egy tágasabb, a melankóliával rokon értelembe. „*Ott* már nincs, *ide* még nem tud megérkezni” (KOVÁCS–SZILÁGYI 1997, 262) – ez a térhez kötött emóció vált mindinkább metaforikussá, és a tér-idő átvitt értelmű kiterjesztésével a most és akkor viszonylag könnyedén lépett az itt és amott helyébe.

Nem mellékes elkülönítenünk e ponton a *nosztalgia* két fontos megjelenési formáját. Svetlana Boym gondolatmenetét követve Cross Turner elválasztja egymástól a „restauratív” és a „reflektív” nosztalgiát: míg az előbbi „a *nosztoszt* hangsúlyozza, és az elveszett haza transzhistorikus helyreállítására tesz kísérletet”, addig az utóbbi „az *algia*ban, magában a vágyódásban éli ki magát, és késlelteti a hazatérést – sóvárogva, ironikusan, kétségbeesve” (BOYM 2001, xviii és CROSS TURNER 2008, 183–184). Kulcsfontosságú, hogy már ezen az elméleti szinten belép a képbe az irónia jelensége, amely osztozik a (*meta*)*nosztalgia* központi elemét jelentő *távolság* motívumában. Csakhogy míg az irónia működésében a szó, jelenség, állapot vagy gesztus átvitt értelme a szoros értelemtől való távolságának következtében aláássa a közlés közvetlen, reflektálatlan jelentését és jelentésmódját, a *nosztalgia* esetében a távolság éppen hogy maga teremti meg azt az érzelmi komplexumot, amely a múltban – vagy a messzeségben – való elveszéssel fenyeget.¹⁵

A kifejezés metaforizációja tehát a romantika korára lényegében lezajlott, ám ez sem az érzelmet, sem annak leírását nem tette meghaladottá. Jóllehet ma könnyen társul a nosztalgiához egyfajta szabadkozás annak vélt vagy valós giccsessége

¹⁵ Ennek az iróniának különösen mulatságos példája Svetlana Boym kétségkívül szándékos címválasztása: *The Future of Nostalgia*, azaz *A nosztalgia jövője*.

miatt, a kultúra területén továbbra is megkerülhetetlennek tűnő jelenségről van szó. A 20. és 21. század eddigi fejleményei – különös tekintettel a *retró* térnyerésére – két irányba mutatnak a nosztalgia alapjelensége felől. Egyrészt beszélhetünk a semlegesebb jelentéstartalmú *posztnosztalgiáról*, amely a *poszt-* előtagtól már megszokott paradox összetettséggel írja le a hullámok időrendi egymásutánját, illetve a *posztnosztalgia* tagadón affirmatív viszonyát a *nosztalgiához*.¹⁶

Másrészt elemzésünk tárgyát képezheti a *metanosztalgia*, melynek előtagja nem kevésbé komplex, mint a *posztnosztalgiáé*, ám a lineáris sorrendiség síkja helyett egyfajta vertikumot jelenít meg, és valamely magaslatról, de legalábbis kívülről tekint eredeti viszonyítási pontjára. Ebben az értelemben a *metanosztalgiát* szigorú határvonal választja el reflexiójának tárgyától, a *nosztalgiától*, amellyel ugyanakkor osztozik a múlt felé fordulás gesztusában, ám jellemezheti egy olyasfajta tárgyilagosság és távolságtartás, amely a nosztalgikus szubjektivitástól definíció szerint idegen. A *metanosztalgia* ráadásul megkettőzi és háromdimenziós térbe helyezi a *nosztalgiától* és az *iróniától* egyaránt elidegeníthetetlen távolságot: kívülről, kellő distanciával értékeli a *nosztalgikus* szubjektumot, melyet egy másik (sok esetben minőségileg is eltérő) távolság választ el saját nosztalgiája tárgyától. Ennek szélsőséges meghatározását jelentheti a metanosztalgia mint „a nosztalgia folyamata iránti nosztalgia” (CROSS TURNER 2008, 190).¹⁷

Ezt a többszörös elméleti rétegződést hadd illusztráljam egy konkrét példával, Bjarte Breiteig „Késő estig” című novellájával. Az elbeszélés egyes szám első személyű narrátorának életkora homályban marad, minden okunk megvan azonban azt feltételezni, hogy jóval az események után emlékszik vissza arra a konkrét esetre, amely hatodik osztályos korában játszódott le vele. Mint a *Fantomfájások* című kötet sok más elbeszélése, ez a szöveg is nagyon markáns helymeghatározással indít, amely felvillantja, ám nem engedi érvényesülni az elbeszélő vélelmezhető nosztalgiáját: „Amikor Anya összejött Jannel, beköltöztünk Jan nagy tóparti házába.” Azonnal megismerkedhetünk Jan lányával, az elbeszélő (mint kiderül, átmeneti) mostohatestvérével is: „Én egy padlásszobát kaptam, falszomszédja let-

¹⁶ Amint azt Vivian P. Y. Lee kifejti, a *posztnosztalgikus* jelző „nem »anti-nosztalgikus«, hanem a múlthoz mint történelemhez/szöveghez/képhez való árnyalt viszonyulást implikál; mint ilyen, azt, ami poszt-nosztalgikus, felfoghatjuk a *meta-(kon)textuális önkritika* formájaként is” (LEE 2009, 6; kiemelés az eredetiben). Ahol másként nem jelzem, az idegen nyelvű forrásszövegeket saját fordításomban közlöm.

¹⁷ Maria Freij a Cross Turnerétől eltérő metanosztalgia-definíciót használ, amikor egy Lars Gustafsson-versről értekezve kifejti: „A veszteségérzet a nosztalgiaköltészet hagyományosan melankolikus értelmében nem jelenik meg itt, hanem az emberi állapottal összefonódó, nagyobb léptékű magányosság és az idő múlása játszik szerepet [...] felidéz egy visszavonhatatlan veszteséget, de a vers igencsak tudatában van e szempontok visszavonhatatlanságának is [...] a reflexión túllépve válik metanosztalgikussá” (FREIJ 2018b). A metanosztalgia e távolságtartó válfaja különösen Kjersti Annesdatter Skomsvold műveinek elemzésében nyert majd jelentőséget.

tem Jan lányának, akit Theának hívtak, egy évvel idősebb volt nálam, hetedikbe járt, és amikor valakivel róla beszéltem, mindig azt mondtam, hogy a nővérem” (BREITEIG 2019, 69). Fontos elem az otthonosság megteremtésének nosztalgikus vágya, a kegyes hazugság, amellyel az elbeszélő létrehozza azt a viszonyítási pontot, a család melegét, amelyből előzőleg kiragadták őt a körülmények.

A vízparti villa hamar különös jelentőségre tesz szert, ugyanis a tetőablakából rálátni arra a fjordhotelra, amely egy szép nyári nap kigyullad, és a katasztrófa kilenc ember halálát okozza. Kétszeres, ha nem többszörös távolság létesül tehát a kezdet kezdetén: az új helyre költözésnek az elbeszélést megelőző időbeliségét a tó két partján álló ingatlanok térbeli kontrasztja ellenpontozza. Emocionális és esztétikai szempontból ugyanakkor a szép családi idill sztereotípiája kerül további antagonisztikus ellentétbe a halálos veszedelem fenségességével, valamint a szemmel és távcsővel is látható épülettüzet tovább mediatiszálja az, hogy a rádióban, majd a televízióban is hírt adnak a tragédiáról – mi több, Jan először a rádióból értesül az eseményekről, és emiatt ragad távcsövet, hogy maga is megbizonyosodjon a tudósítás helytállóságáról.¹⁸ Pedig megvan minden, amire markerként szükség lehet az együttlét aláfestéséhez:

Jan pöszmételekvárt és bacont is rakott a palacsintájára. És cukrot. Én nem szerettem így, mégis leutánoztam. A bacon jól át volt sütve, és ropogott a fogam között, majd összekeveredett a lekvárral. Két palacsintával jóllaktam, de azért vettem még egyet, lekvárral, baconnel, cukorral, és sikerült is legyűrnöm. Jan hetet evett meg. Milyen jó itt kint a melegben, mondta két harapás között, hát nem fenségese? (BREITEIG 2019, 71),

de rögtön ezután felbukkan az aggódás árnyéka. Érdekes és váratlan, mondhatni ironikus módon nem Thea édesapja, Jan aggódik leginkább a lányáért, hanem az elbeszélő édesanyja: „Anya gyümölcslet töltött a műanyag kancsóból, és megkérdezte, Thea nem mondta-e, hová megy. Azt feleltem, hogy nem. Furcsa, hogy nincs még itt, mondta Anya. Aztán meg ez a tüzeset” (BREITEIG 2019, 71).

Jan előbb csak kifigurázza, később kimondott ingerültséggel reagál arra, hogy az elbeszélő édesanyja aggodalmában végigtelefonálja az ismerőseiket, mi több, nyomatókosan így mutatkozik be: „Thea anyukája vagyok” (BREITEIG 2019, 74). A fiúhoz hasonlóan az anya is igyekszik restaurálni a családi idillt. Thea persze végül megkerül, s mint kiderül, egy közeli hegytetőről nézte végig a szállodatüzet. Összeveszik az apjával, majd az elbeszélő szobájába vonul, aki egyfajta epifániát él

¹⁸ Ez a mediatiszáció paradox módon egyszerre távolítja a közelben zajló eseményeket és közelíti őket azáltal, hogy mintegy a család „nappalijába” hozza a helikopterek közeli képét és a mentésben segédkező tűzoltókat és mentőket.

át – jóllehet, mint Breiteignél szinte védjegyszerűen hozzászokhatunk, a narratívum lezáratlan marad, ha ez nem is kelti a befejezetlenség benyomását.

Az idősebb elbeszélő szándékolt reflektálatlanságát érzékletesen fejezi ki a különböző hangok és megszólalások elkülönítésének teljes hiánya: a párbeszédes részek még bekezdésekre sem tagozódnak, és az így kibontakozó tudatáramban sosem tudni, hogy a visszatekintő elbeszélő én vagy a kiskamasz elbeszélő (szereplő, részt vevő) én szempontjából követjük-e az eseményeket. Az író–szerző–elbeszélő kontinuumban sem az író, sem az implicit vagy dramatizált szerző nem kap külön jelölőt, egyedül a dramatizált első személyű narrátor azonosítható, viszonylag szűk korlátok között.¹⁹ Emiatt igazi nosztalgikus gesztusként egymásba mosódik az elbeszélő, illetve a szereplő én, és egyfajta ismeretlen eredetű visszavágyódásból mint triggerből adódik az egész narratív kontextus, hiszen idejekorán, az első bekezdés végén megtudjuk: „Aztán Anya meg én továbbköltöztünk, és azóta nem találkoztam” Theával (BREITEIG 2019, 69).

A fenti tényezőkből következik, hogy a novella elbeszélőjét nem reflektív, sokkal inkább restauratív nosztalgia mozgatja. Merőben más azonban a helyzet a szöveg metanosztalgikus szintjén. Ez az aspektus nemcsak hogy megköveteli a reflektáltságot, de egyenesen megteremti azt az ironikus távolságot, amely a jelöletlen implicit szerző és az elbeszélő között létesül, részben mentalitásbeli, részben időbeli okokból. Az eredetileg 2000-ben, Breiteig *Surrogater* című kötetében megjelent elbeszélés idején annak technológiai közege már elavultnak minősült, a World Games című, Commodore 64-re az 1980-as évek derekán fejlesztett számítógépes játékot például úgy kell „betölteni”, hogy az nemcsak ma nehezen értelmezhető, de már 2000-ben is az volt. Itt ütközik ki ugyanakkor a nosztalgia és a metanosztalgia újabb megkülönböztető jegye. Míg a nosztalgia definíció szerint zárt érzelmi komplexum, amelyet a múlt és a jelen *elzártsága* pecsétel meg, a metanosztalgia a jövő felé teljesen, a múlt felé részben nyitott komplexum. A metanosztalgikus szöveg tehát idővel maga is változik, így Breiteig novellájának fordítójaként nem volt számomra meglepő, hogy körültekintő szerkesztőm, Kassai Zsigmond rákérdezett: a játék esetében valóban a „betölteni” igenév-e a megfelelő. A konzolok és kontrollerek korában ugyanilyen nosztalgikus anakronizmus a nyolcvanas évek „joystick”-jeinek említése.

A mai középgenerációban alkalmasint nosztalgikus gyermekkori emlékeket ébresztő játék a C64 márka hanyatlásával átmenetileg elérhetetlenné vált. Azóta azonban magát a játékot különféle emulátorok segítségével élhetjük újra modernbb számítógép-konfigurációkon, a pusztá hangulatát pedig visszaadja a video-

¹⁹ A narratívum szerkezeti modelljének tekintetében Wallace Martin 1986-ban közölt sémáját követem, melynek rövid összefoglalójáért lásd GYURIS 2011.

megosztókon közzétett játékmenet-felvétel.²⁰ A metanosztalgiának ez a rétege lehetővé teszi a nosztalgián való felülemelkedést, amennyiben áthidalja a jelent a nosztalgikus múlttól elválasztó időszakot, és alkalmat kínál a nosztalgikus emlékek ha nem is identikus, de legalább analóg újraélésére. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a metanosztalgia a múlt felé is részben nyitott jelenség.

A novellát lezáró leírás vizuális részletessége visszazökkent az elbeszélés idő-síkjába. Míg a norvég nyarak késő estig elhúzódó alkonyatának hangulata – az elbeszélő állításával ellentétben – nagyon is különös a maga módján, egyúttal kísértetiesen hasonlít arra a képre, amelyet Anthony Esolen (2018) vázol fel a nosztalgiáról írott könyvének bevezetőjében: „De most még világos volt, és nem volt semmi látnivaló, csak az egyre vékonyodó füst a város felől, meg néhány szétszórt csónak kint a tavon, melyek feltehetően hazafelé tartottak, kiürült hűtőtáskákkal és nedves fürdőruhákkal” (BREITEIG 2019, 76–77). A „hazafelé” tartó járművek említése explicite hív fel a nosztalgikus olvasatra. A szöveg kódája viszont már metanosztalgikus gesztusként, mintegy Breiteig novellafüzérének védjegyeként hangsúlyozza ki a fizikalitásba horgonyzott jelenvalóságot – „Kibámultam az ablakon, az üveg tiszta mocsok volt a sárgászöld virágpottól, jó régóta nem láttunk már esőt” (77) – egyaránt nyitva hagyva a nosztalgikus azonosulást, illetőleg a metanosztalgikus elhatárolódás lehetőségét.²¹

A metanosztalgia manifesztációit boncolgatva itt már láthatjuk, hogy a jelenség és írói eszköz egyúttal a befogadói oldalon is kérdéseket vehet fel, mondhatni tetemre hívhatja az olvasót, akinek ilyen esetben tudatosan vagy tudattalanul, de döntenie kell, hogy a komplett, egyszersmind befejezetlen gondolat- és cselekményfolyamatot milyen dimenzióban kerekíti ki. Ez az irány, annak szélsőséges megnyilvánulási formájában, akár azt is eredményezheti, hogy míg az írói és elbeszélői pólus már-már mentes a nosztalgiától, és a metanosztalgia *antinosztalgikus* irányát jeleníti meg, addig ugyanez a hiány a befogadói póluson annál fájdalmasabb nosztalgikus azonosulást vagy beleérezést követel. Körülbelül így fogalmazhatjuk meg azt a benyomást, amelyet Kjersti Annesdatter Skomsvold *Gyorsuló lépteim a távolba tűnnek* című kisregényének főszereplője – Mathea Martinsen – kelt az olvasóban. A sajátos, közelebbről meg nem határozott mentális konstitúciójú, egyes szám első személyű, jelen idejű elbeszélő hiába idézi fel egymást követő flashbackekben életének legfontosabb emlékeit, szinte sosincs az az érzésünk, hogy nosztalgiát érezne ezek után – még amikor visszatérő sírásrohamait

²⁰Lásd például shorturl.at/agDP6; az elbeszélésben külön említett sziklaugrás versenyszám 14:30 perctől követhető.

²¹Hasonló, igen intenzíven materiális ellenpont festi alá például a „Köd. Rekvium” műlmi nem akaró büntudattal küszködő főhősének kálváriáját, aki egyfajta negatív nosztalgia értelmezési mezőjében kísérel meg (véltetően újra és újra) visszatérni meghatározó élményének helyszínére és időpontjába.

említi, akkor sem. Életének drámai epizódjai mindazonáltal óhatatlanul beleágyazódnak abba a referenciális keretbe, amely minden felnőtt olvasó előtt ismeretes és ismerős lehet: párkapcsolat, veszteség, kudarc – megannyi, a nosztalgiának és megbánásnak hagyományosan teret adó témakör. A befogadói élményben ezek az elemek könnyen rendeződnek nosztalgikus mintázatokba, amelyeket csak tovább élesít a könyv metanosztalgikus és antinosztalgikus hangvétele.

Egyrészt ott van Niels, akit az elbeszélő nem hajlandó, csak a saját maga által ráruházott becenévvel, Epsilonként megnevezni.²² A nosztalgia ebben a tapasztalatot távolító, a könyv végére már-már az összeomlásig megingó identitásstruktúrában szinte nem is értelmezhető. Az egyik utolsó jelenetben az elbeszélő teljes értetlenséggel fogadja a néhai férjét temető lelkész szavait: „– Nielst hirtelen ragadta el a halál, egy röpké nappal a nyugdíjazása után – mondta a pap. – Mi lehet ennek az értelme? – Tekintete végigszántotta a padosorokat, nem jöttek el valami sokan, és közülük sem volt senkinek semmi ötlete. Én a második sorban ültem, és azon töprengtem, ki lehetett Niels. Nem az volt az érzésem, mintha a pap akár csak megközelítőleg is Epsilonról beszélt volna” (SKOMSVOLD 2014, 134).

De nemcsak mások azonosítása válik nehézkessé, ha nem lehetetlenné az elbeszélő-főhős számára, hanem saját identitásától is elszakad. Egy nem sokkal a temetést felidéző flashback előtt leírt jelenetben, miután a nyugdíjasklubban tévedésből kisorsolták a maga készítette fülvédőkből varrott kabátját a résztvevők között, csaknem sikerül eljutnia énjének e mélyre elásott vonásáig: „most már tudom, hogy ez a kabát többet jelentett nekem, mint akkor sejtettem, amikor még megvolt” (SKOMSVOLD 2014, 116–117). Mielőtt azonban a szembenézésre sor kerülhetne, észreveszi maga előtt a rullatoros Rolfot, aki ugyanarról az összejöveteletről tart hazafelé, mint a narrátor. Matheából, aki most szeretne kommunikálni Rolffal, hiányzik a „társasági intelligencia”, ezért a következő meggyőződésre jut: „Einar Lundévé kell válnom, mindenki Einar Lundét nézi” (SKOMSVOLD 2014,

²² Skomsvold előszeretettel használ matematikai képleteket könyvei „mottója” vagy felütése gyanánt, sőt *Litt trist matematikk* („Kis[sé] szomorú matematika”) című versciklusának címe is mintegy eszünkbe idézi, hogy szerzője matematika–informatika szakon végzett. (Érdekes, és egy másik tanulmányban bizonyára gyümölcöző kiindulópont lehetne, hogy Bjarte Breiteig matematika–fizika szakra járt, míg Klara Hveberg doktori fokozatot szerzett matematikából. Odáig a magam részéről egyelőre nem merészkednék, hogy a matematika és a [meta]nosztalgikus írásmód közé bármilyen relációjelet tegyek.) A mottó itt a következő: > , nagyobb, mint epsilon – mintegy a szerelmes szív emotikonjának (< 3) a megfordítása. A kisregény – a szerzővel utólag egyeztetett – magyar címe, *Gyorsuló lépteim távolba tűnnek* (az eredeti *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, azaz „Minél gyorsabban megyek, annál kisebb vagyok” helyett) elkülönböző a norvég kiadás relativitáselméletet felidéző szintaxisától, és idejekorán megelőlegezi az olvasó mint szubjektum, illetve az elbeszélő mint szubjektum közötti határvonalat, ami azonban a narratívától egyáltalán nem áll távol.

117).²³ Lunde, a televíziós személyiség ebben az egyszerű közlésfolyamatban egyfajta alteregóvá válik az emberi érintkezést egyébként teljes mértékben kerülő elbeszélő számára, aki egyébként még a postaládához is csak azt követően megy ki, hogy meggyőződött róla, a lépcsőházban biztosan nincs senki. Miután azonban Einar Lundévé lényegülve Mathea szinte vakmerően megszólítja a rullátoros Rolfot („Elnézést, a Királyi Televíziótól jöttem – mondom. – Megengedné, hogy feltegyek önnek néhány kérdést?”, 128), egyszersmind ki is esik a szerepéből, és Lundét már csak külsőségeiben viseli magán, Matheává azonban szintén nem tud visszavedleni, amint azt az ezt követő gondolatmenet megfogalmazása is kifejezi:

Összezavarodom, és nem is tudom, mit mondjak, egy csapásra ráébredek, hogy nincs értelme barátkoznom vele, elvégre Mathea Martinsennek van szüksége barátokra. A figyelem, amit magamra vontam, [...] értelmetlen [...], de most, hogy Rolf kérdő tekintettel bámul rám, nem állhatok csak itt szótlanul, és az egyetlen dolog, ami Mathea Martinsen javára válhat, az, ha megtudom, hogyan halhatok meg végre (SKOMSVOLD 2014, 128).

A szubjektum-Mathea és az objektum-Mathea egy mondaton belül válik ketté, amit megtéte a tény, hogy maga az elbeszélő is Mathea, egy tisztázatlan időpillanatból tekintve önmagára.²⁴ Ez a hasadás ideális háttere lehetne a nosztalgikus emóciók felbukkanásának, amit tovább erősíthetnének az elbeszélőnek az Einar Lunde-vezérmotívumhoz kapcsolódó érzései.²⁵ Elvégre nem sokkal korábban, egy másik flashback-képben már kiderült, hogy Mathea tudattalan-tudatelőttés belvilágában központi szerepet játszik Lunde. Egy ízben például, mintegy abszurd retorzióként férje fokozódó érzéketlensége és feltételezett hűtlensége miatt, azt *álmodta*, hogy miután Epszilon „kimondta a nő nevét, én [...] bosszúból az »én bemondómnak« szólítottam Einar Lundét. De a legrosszabb az volt, hogy ál-

²³ Einar Lunde, akinek „sokkal könnyebb beszédbe elegyednie az emberekkel” (SKOMSVOLD 2014, 116), a kisregény visszatérő kívülálló szereplője. Esténként tévéhíradót vezet (20, 35, 40–41, 62, 98–99, 121), amikor pedig valami miatt egy másik bemondó, Jon Gelius helyettesíti, az Mathea számára „csalódás” (67–68).

²⁴ A nyelvi aluldetermináltság lehetővé teszi a tudatáram folyamatos jelen idejű narratívumát éppúgy, mint a röviddel az események után keletkező visszatekintő elbeszélést. Az előbbi interpretáció ugyanakkor a megszakítatlan, jelen idejű beszámoló, illetve a cselekmény végkifejlete alapján valamivel valószínűbbnek tűnik.

²⁵ Noha erre semmiféle explicit diagnosztikai utalás nem történik, a kisregényt olvasva felerősödhet bennünk az érzés, hogy Mathea Martinsen erőteljes autisztikus vonásokkal rendelkezik. Az iménti, 8. jegyzetben felsorolt Einar Lunde-megjelenések monoton, egyszersmind biztonságot adó sora mellett számos más, a Mathea viselkedését jellemző különös, esetenként kényszeres elem is ebbe az irányba mutat. A regény arra sem tesz semmiféle célzást, hogy a nosztalgiaimmunitás vajon ebben a keretben (is) értelmezendő-e, de ez a vonulat eléggé életszerű.

momban is egy széken ültem, ölemben egy babával, s közben rámutattam Einarra, és azt mondtam: – Nézd, apa benne van a tévében” (SKOMSVOLD 2014, 115).

A fenti példákon végighaladva az olvasó annál erőteljesebben érezheti a metanosztalgikus készletet, minél erőteljesebbé válik az elbeszélő viselkedésében az antinosztalgikus tényező. Csaknem ugyanazt állapíthatjuk meg ebben az összefüggésben, amit Maria Freij jelent ki Lars Gustafsson „Austin, Texas” című költeményével kapcsolatban:

míg a hagyományos nosztalgia az otthonhoz és ennek kiterjesztésével egy múltbeli időhöz való visszatérés fájdalmas vágyakozását jelenti, a metanosztalgikus irodalmi kifejezésből hiányzik a nosztalgikus mód fenntartásához [...] szükséges romantizáló mozzanat. [A mű] nem nosztalgikus, de – más témák mellett – a nosztalgiáról is szól. Metanosztalgiája így a nosztalgia feletti hatalmat, nem pedig az annak való alávetettséget követeli meg, és hiányoznak belőle a nosztalgia egyes naivabb vonásai, mint például az érzelemnek való önátadás. Ezt a módot az a tudatosság tünteti ki, amellyel a múltat kezeli (FREIJ 2018a, 71; FREIJ 2018).

Az viszont már a Mathea Martinsenhez kapcsolható metanosztalgia kortárs dimenzióját domborítja ki, hogy ugyanő megjelenik Kjersti Annesdatter Skomsvold autofikciós regényében is (*Monstermenneske [Szörnyember]*, 2012), amely ugyancsak sokszor él az antinosztalgikus értelemben vett metanosztalgia eszközeivel.²⁶

A Mathea Martinsenhez és a róla és Epsilonról szóló regényhez fűződő elentmondásos viszony fejeződik ki például abban, hogy a *Monstermenneske* én-elbeszélése egy pontján a szerzővel azonos nevű főszereplő-narrátor kijelenti: „Jeg hater ME” (SKOMSVOLD 2012, 105), majd habozás nélkül hozzáfűzi, hogy diagnosztizált betegségén, a *myalgias encephalopathián* kívül ez a gyűlölet vonatkozik magukra a betűkre és az általuk monogramszerűen reprezentált Matheára és Epsilonra is. Azt az elbeszélő explicite már nem teszi hozzá, de a fentiekből logikusan következik, hogy létezik a fenti tómondat angolos, az önsegítő kötetek ironikus inverzét megtestesítő olvasat: „I hate ME.” Ebből a pozícióból nemcsak a lehetséges, egyszersmind meg nem valósítható nosztalgia tárgyától elválasztó távolság leküzdése van eleve kizárva, de a visszatérés igényét is idejekorán elfojtja a kimondott (ön)gyűlölet. Pedig egyébként nyílhatna tér a nosztalgia *helyeinek*

²⁶ Az autofikció, autonarráció és tudatáram/tudatfolyam részletezésébe e helyütt nincs mód mélyebben belebonyolódni, jóllehet nagyon is érdekes lehet számba venni, milyen motívumok is vezethetnek egy adott szerző antinosztalgikus attitűdjéhez, amikor pszichológiai értelemben a publikáció és hatásgyakorlás közvetlen igénye mellett a szembenézésre és megbirkózásra is használja az írást. Aki e témakör elméleti, illetve a skandináv irodalomra vonatkozó konkrét kifejtéséről bővebb információkat keres, annak a következő forrásokat ajánlhatjuk: CSÚR 2015; MIHÁLY 2017, 10 *skk.*; CSÚR 2020, 47–57 *et passim*.

újbóli felkeresésére, hiszen nem sokkal később a Lutvann-tóhoz tett látogatást felidéző szakasz például egy gyermekkori emlék felbukkanásába torkollik. De az ehhez kapcsolódó érzelmi reakció – „Most meglátom a télben várakozó Lutvannt, és magától értetődik, hogy sírok, hiszen a sírásomnak egyszerűen nem akar vége szakadni soha” (SKOMSVOLD 2012, 126) – nem a retrospektív-restauratív nosztalgia, hanem a jelenben megnyilvánuló szorongás könnyeit takarja. Kiút pedig nem látszik sem a múlt, sem a jövő felé: „Amit most még nem tudok, az az, hogy egy német, akivel a jövőben találkozom majd, úgy beleszeretett Matheába, hogy ideutazik, csak hogy megnézzze a Lutvannt, látni akarja Mathea tavát” (SKOMSVOLD 2012, 127).

Az olvasóval való hamis nosztalgikus kacérkodás ugyanakkor éppúgy megnyilvánul a *Monstermenneske* lapjain, mint ahogy a *Gyorsuló lépteim* egyfajta kihívást intézett a befogadó iránt, akinek döntenie kell, hogy Mathea sorstörténetét el látja-e nosztalgikus árnyalatokkal, avagy sem. A *Monstermenneske* énelbeszélője, aki osztozik például Mathea postaláda-szorongásában – „én nem merek lemenni a postaládához, talán vakmerőség volt a második emeleten venni lakást” (SKOMSVOLD 2012, 37) – a szerencsenapján – „kétezeröt ötödik hó huszonötödike, ötször öt, az huszonöt, és ötös volt a mezszámom, amikor futballoztam [...]. Ezenkívül huszonöt éves vagyok” (SKOMSVOLD 2012, 38) – értesül arról, hogy az imént említett, a regény későbbi részében részletezett súlyos idült betegsége következtében rokkantnyugdíjra jogosult. Ám ennél érdekesebb, hogy milyen hatással van rá a jeles nap fő sporteseménye, a Bajnokok Ligája-döntő, amelyet a haverjaival szurkoló pártjától, Eriktől külön, otthon néz végig:

több tízezer néző éneklé a „You’ll Never Walk Alone”-t, úgyhogy úgy teszek, mintha én sem lennék magányos. Crespo épp most emelte át a labdát [a kapuson], a Liverpool 3–0-s hátrányban van. [...] Háromszor veszem fel a lépésszámlálómát, és indulok el pisilni, arra gondolok, hogy a meccs már úgymint eldőlt, de valahányszor átlépek a küszöböt, tomboló üdvrivalgást hallok, és vissza kell sietnem, hogy megnézzem a gól ismétlését. [...] [Erik] és a Liverpool nyert (SKOMSVOLD 2012, 38).

Az azonosulást az elbeszélővel és Erikkal egyaránt szinte lehetetlenné teszi ez a leírás. Ugyanakkor az az olvasó, akiben élénken él a nevezett futballmérkőzés emléke, nem tudja nem átítatni egyfajta nosztalgiával az erről szóló sorok olvasásélményét. Ezt értem Skomsvold metanosztalgikus gesztusán, amellyel minduntalan felhívja a befogadót, hogy választása szerint esetleg olyan nosztalgiaélményekkel egészítse ki az olvasást, amelyek az elbeszélőtől idegenek, s amelyek ily módon kiélezzik az olvasó mint cselekményen kívüli én, illetve az olvasó mint a cselekménybe önmagát beleélő én közti kontrasztot.

Ha Skomsvold metanosztalgiája a *Gyorsuló lépteim*ben antinosztalgikus képet öltött, és ezt a szerző autonarratív regénye sajátos adalékokkal egészítette ki, Klara

Hveberg első regénye, a *Lene din ensomhet langsomt mot min* (*Támaszd a magányod lassan az enyémnek*) tartalmában és szerkezetében egyaránt kiaknázza a metanosztalgikus elemekben rejlő potenciált. Az alábbiakban következő leíró értelmezés annyiban hasonlít a fenti Skomsvold-szakasz megközelítésére, hogy igénybe veszi Hveberg mint olvasó észrevételeit, csakhogy míg Skomsvoldnál a szerző autofikciós regényéből emeltem ki idevágó részleteket, Hveberg kérésemre privát üzenetben bontotta ki, amit immár nem szerzőként, hanem olvasóként állapíthatott meg regényének (meta)nosztalgikus vonásairól.²⁷

Bizonyos értelemben a *Lene din ensomhet* (HVEBERG 2019) egy kötetben kombinálja a *Gyorsuló lépteim* és a *Monsternenneske* közös metszetét, vagyis fikciós mű erőteljes önéletrajzi áthallásokkal. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélő által fokalizált főhős, Rakel Havberg például alig leplezetten a szerző nevének anagrammáját viseli (Havberg és Hveberg emellett születési évükben, a vicces félreolvasások és nyelvi játékok iránti lelkesedésükben és számos más vonásukban is osztoznak), továbbá kezdettől szembeötlő a főszereplő és a szerző nagyívű matematikai pályája közti párhuzam. Ami a szerkezeti metanosztalgiát illeti, az első sorban az olvasásélmény lehetséges ciklikusságában valósul meg. Mielőtt azonban erre bővebben kitérnék, felvillantok a regényből néhány tartalmilag (meta)nosztalgikus vonást.²⁸

A regény már a legelején, a bevezető „fejezetben” (jobb híján nevezzük így) felvillantja a később felbukkanó szinte összes motívumot. Megemlíti az Oslói Egyetem Abel-épületét és annak lépcsőit, Szofja Kovalevszkáját, a mindössze negyvenegy évesen elhunyt matematikazsenit, Weierstrass kimagasló tanítványát, akiről Rakel rajongásig szeretett professzora, az ekkor még csak névről ismert Jakob Krogstad a későbbiekben monográfiát tervez írni, valamint a zenét, jelen esetben a lépcsőházban füttyült *Holdfény-szonátát*, amelyet a tíz-egynéhány emelet megmászását igénybe vevő idő (felfelé 3:26 perc, lefelé 2:18) alatt el lehet füttyülni. Vagy pedig – ami számunkra fontosabb: „vissza [lehet] gondolni a városra, ahonnan ideköltözött” (HVEBERG 2019, 8).

²⁷ Levelezésünkre ez év májusában került sor. Fontosnak tartom kiemelni, hogy olvasóként Klara Hveberg sem ad megalapozottabb értékelést vagy interpretációt saját művéről, mint tehetné bárki más – ám ugyanezen elvek mentén nem is kell automatikusan rosszabbnak tekintenünk az értelmezését másokénál. A tapasztalat ugyanakkor nemcsak az elemző, de a szerző számára is tanulságos lehet, amint azt Hveberg maga is megjegyzi.

²⁸ Ennek során szinte már zsinórmértékként használhatjuk a szerző intuitív fogalommeghatározásait: „A »nosztalgia« ebben az összefüggésben a szó hétköznapi jelentésével egyértelmű, vagyis egyfajta vágyakozás az egyén életének egy korábbi időszakába vagy egy általában véve korábbi korszakba, a múlt egyfajta romantizálása [míg] a metanosztalgia egyfajta kettős nosztalgia (vagyis olyan nosztalgia, ami már egy a kiindulásában is nosztalgikus pontra vágyakozik vissza) [illetőleg] a nosztalgikus dolgoknak és azok működésének fürkészése és kutatása.”

Az első részt lezáró mondat lehetőséget kínál fel, ugyanakkor nem kényszerít arra, hogy a könyvben sűrűn előforduló gyermek- és fiatalokra való visszatekintéseket nosztalgikus keretben olvassuk. Nyelvi eszközként a gyakran – és nemritkán szinteg véletlenszerűen – váltogatott jelen, illetve jövő idejű elbeszélés jelzi, hogy a harmadik személyű, ám erősen fokalizált elbeszélő hangja nem mentes a visszatérés, azonosulás vágyától. És bár a fenti szakaszban ez a visszatérés elsődlegesen térbeli nyomatékú, a regény egészében kiegyensúlyozott a tér- és az időbeli nosztalgia potenciálja.

A bevezetést követő szakaszban olvasható, paradox módon jelen időben, laza kronológiában elbeszélte gyermekkori emlékek kiváló példáját adják ennek. Rakelelső emlékei: a zenei hangok, a betűk, a számok, az összeadás növekedése (HVEBERG 2019, 11–13). Az iskola és a krétaszag, apa keze, Bach *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* korárelőjátéka (HVEBERG 2019, 20).²⁹ „Pillanatnyi boldogság”: Arthur Grumiaux kazettáról César Franck *A-dúr szonátáját* játssza a moldei Kringstad-öböl partján (HVEBERG 2019, 23–24). Ezek az önmagukban érzelmekkel telített, de nem szükségképpen nosztalgikus motívumok egyrészt kibontják a bevezetés komponenseit, másrészt megágyaznak a későbbi, nosztalgiával erőteljesebben átitatott epizódoknak. Ez nem véletlen, hiszen a gyermekkor és a családi idill vagy románc archetipikusan jeleníti meg a nosztalgia közhelyeit.

Ugyanakkor ha mutatkozik is valamiféle vágyódás e gyermekkori idill iránt, és tagadhatatlan, hogy Rakelelső és Jakob kibontakozó kapcsolatának is van egy nagyon erőteljes apa-lány dimenziója, ezt mindig aláássa vagy legalábbis ellenpontoszza egyfajta ironikus távolságtartás. A kringstadi epizódot például beárnyékolja a fenyegetés, hogy Rakelelső apja és anyja esetleg (véltetően újra) összekülönbözik, de egy másik, németországi nyaralás „boldogságpillanatát” is csorbítja, hogy a négyéves Rakelelső nem tud segíteni afrikai származású édesanyja szorongásán, amikor egy autóra zárva a kompra várnak, „papa, mama, Mozart és ő” – pedig egy pillanattal előbb még azt kívánja, bár sohasem érne el az autósor a kompot, bárcsak örökké tartana ez a boldogság (HVEBERG 2019, 207). A tiszta nosztalgiához az az epizód kerül a legközelebb, melynek során a kis Rakelelső egy ifjúsági zenekari táborban egy szőke, göndör hegedűs fiúval kiszökik reggeli előtt, és Grieg *Tavasznak* hangjaira Mariekkjekset majszol: „Ezután sohasem fogja tudni úgy hallgatni ezt a zenét, vagy enni a Mariekkjekset, hogy ne jusson eszébe a fiú” (HVEBERG 2019, 133). E jelenetben a metanosztalgiát az jeleníti meg, hogy a nosztalgikus érzelmi komplexum megképződésének pillanatában reflektálunk a szóban forgó nosztalgiára. Áttételesen pedig az olvasó asszociálhat saját hasonló, potenciálisan nosztalgikus emlékeire.

²⁹ Ha az olvasónak e ponton a nosztalgiától sem teljesen idegen déja vu-érzése támad, az nem véletlen: Hveberg regénye anélkül utal vissza a Breiteig előadásával kapcsolatban korábban már felidézett zeneműre, hogy bármiféle kauzalitást feltételezhetnénk emögött.

Rakel Jakobhoz fűződő viszonyát viszont a férfi családi háttere bonyolítja, így a szerelmi beteljesedés elérése eleve kétségesnek mutatkozik. S ezen a ponton nem mellékes az sem, hogy Rakel megítélése szerint Jakobnak emocionális okokból vakfolt marad a Kovalevszkaja–Weierstrass-viszony szerelmi dimenziója is, jól-lehet a nő szerint levelezésükből ez a napnál világosabb (HVEBERG 2019, 40–43). Ez talán a regény legnyilvánvalóbban metanosztalgikus cselekményszála, hiszen az olvasótól (és saját történetüktől) eleve elkülönülő, reflektált és mediatizált szereplők egy időben (19. századi) és térben (Oroszország–Németország–Svédország) egyaránt távoli, ám saját tapasztalatukkal annál mélyebb rokonságot mutató történetben kapcsolódnak össze.

Ami a metanosztalgia strukturáló szerepét illeti, két szempont merül fel. Az egyik a befelé végtelen fraktálszerkezet és a (meta)nosztalgikus flashbackek viszonya, a másik az olvasás fenomenológiája, ezen belül is az első és a második olvasat közti lényegi különbség. Az előbbi aspektust maga a regény is tematizálja, míg az utóbbi lehetőségét a regény zárórésze nyitja tágra, anélkül azonban, hogy azonnali újraolvasást követelne a befogadótól – adott esetben elégséges lehet egyes epizódok *déjà vu*-szerű felvillanása is.

A fraktáljelenséget az elbeszélő maga vezeti be, sokatmondón egy nosztalgikus visszapillantás keretében. Középkiskorában az édesapja elvitte egy fraktálok-ról szóló előadásra, ahol különösebb matematikai előismeretek nélkül láthatta a Sierpinski-háromszög, illetve a Mandelbrot-halmaz jelenségét (HVEBERG 2019, 56–57). E fraktálok tetszőleges nagyságrendben ugyanazt a komplexitást mutatják, így értendő, hogy „befelé végtelenek”: saját kópiáikat tartalmazzák egyre kisebb és kisebb méretben, *ad infinitum*. Ennek a szerkesztési elvnek az inverze az, ahogy a fent már idézett, másfél oldalas bevezetés magában foglalja a teljes regény vezérmotívumait. Ez persze önmagában nem újdonság a prózairodalomban, az viszont már annál figyelemreméltóbb, ahogy az elbeszélő a gyarapító ismétlések sorának segítségével, a zenei variációk formájától sem idegenül építi fel az alapelemekből a teljes félfikatív univerzumot. Ilyen ismétlődés vagy visszahangeffektus például a „kompkereztesződés” és a „kompcsók” (*fergekryss* és *fergekys*) nehezen lefordítható félreértésének magyarázó, illetőleg nosztalgikus említése (HVEBERG 2019, 25 és 298) vagy a Luca-napok emléke (HVEBERG 2019, 73 és 191) – „Rakel és Jakob napja”, hiszen ekkor csókolóztak először.

A legérdekesebb ilyen visszapillantás, amely talán már kimeríti a vezérmotívum fogalmát, Stein Mehren költészetének ismételt felbukkanása. Fontos metafikciós elem, hogy Mehren költői technikájára jellemző a már közölt versek átdolgozása, újraírása, ami miatt egyes címek ismétlődnek különböző köteteknek tartalomjegyzékében is. Rakel és Jakob (akiben a nő saját benyomása szerint maga „nevelgeti a költőt”; HVEBERG 2019, 79) azt játsszák, hogy egy vers különböző verzióit szín-

tetizálva létrehozzák a számukra, pillanatnyilag ideális változatot (82–85).³⁰ Ez olyan jól sikerül, hogy egyfajta „virális” fraktál gyanánt innen ered a regény címe is: Jakob, aki Stein Mehren szerelmes verseit olvasva nosztalgikusan Rakerre gondol (148), a költő egyik sorát pontatlanul idézi. Ami az eredetiben „csendesen” (*stille*), nála „lassan”-ná (*langsomt*) válik (152), Raker pedig nem tudja eldönteni, hogy véletlen hiba-e, vagy szándékos átértelmezés. A metanosztalgikus elemet Mehren szövegének inherens kétértelműsége erősíti fel: „Hát sohasem válunk el egymástól egészen? / De, mindig elválunk egymástól. / A végünk sohasem ér véget egészen” (148). Ez a soha véget nem érő szerelem igen komor képét is elénk festheti. Hiszen a Mehren által szemügyre vett, kezdetben nosztalgikus érzelmi komplexum egyazon versen belül emelkedik arra a metanosztalgikus szintre, ahol már a nosztalgiáról magáról elmélkedik, és már a szerelmi boldogság pillanata magában foglalja azokat a nosztalgikus emóciókat, amelyek az időben óhatatlanul pusztulásra vannak ítélve. Ezt kiterjesztve, amikor Jakob Mehrent olvasva Rakerre és a vers(re)konstrukciós játéukra emlékszik vissza (Hveberg 2019, 148 és 84), ez a nosztalgikus gesztus a nosztalgia iránti nosztalgia metanosztalgikus értelmében változik át. Raker pedig közvetlenül azután medítal a *lassan-csendesen* tévesztés okai felett, hogy mintegy kívülállóvá zökkent ki, hiszen Jakob közölte vele, nem folytathatják a viszonyt tovább:

Csak nyelvbtlés lett volna? Vagy ezzel a szócserevel találkozásaik sűrű mélységébe kapott bele, melynek folytán lassabban ment az idő, és a pillanatok rögzültek mindörökre? [...] Miféle kifogás volt ez? [...] Az arany szürke kővé változtatható szavakkal csupán? A boldog pillanatok boldogtalanná válhatnak, amikor a jövőben tekintünk vissza rájuk? (HVEBERG 2019, 152) –

bizonyos szempontból maga a metanosztalgia perspektívája ez. A második szerkezeti elem metanosztalgikus vonása a regény újraolvasásakor tárulhat fel. Ez önmagában megint csak nem egyedi jelenség, hiszen Wolfgang Iser az olvasás fenomenológiájának tárgyalásakor már kifejtette, hogy egy mű első, illetve második olvasása során egyes elemeiben radikálisan eltérő élményben lehet részünk. Szempontunkból a második olvasás paradox, a regény *későbbi* szakaszaira *visszatekintő* olvasmányélmény itt a legrelevánsabb. Ez teszi lehetővé például, hogy amikor másodjára is eljutunk a vers(re)konstrukciós epizódhoz, már belengje azt a szakítás felé megelölegezett, előremutató irányú visszapillantás aurája, hiszen „az olvasás folyamatában aktívan egymásba szövődik a várakozás és

³⁰ A matematikus itt is viaskodik a költővel az elsőbbségért: „Jóllehet hat sor mindegyik verzióban azonos, 2592 különböző variánsot lehet készíteni azoknak a soroknak a cserélgetésével, amelyek különbözők” (HVEBERG 2019, 83). Jó ömennek tűnik, hogy kettejük verziói mindössze két sorban térnek el egymástól.

a visszatekintés, ami másodszori olvasás esetében egyfajta megelőlegezett visszatekintéssé [*advance retrospection*] válhat” (ISER 1972, 287).³¹ Ami tehát elsöre talán inkább nosztalgikus befogadói élmény, abban másodjára már a metanosztalgia távolságtartása veheti át az uralmat.

Nem mellékes, hogy az újraolvasás a cselekményszálban is fontos szerepet kap, hiszen Rakel azon a Luca-napon, amikor már az elválás keserűségével emlékszik vissza az első csók Luca-napjára, ismét nekiáll Thomas Hardy *Egy tiszta nő* című regényének. Ez a könyv szerepelt Jakob ötös listáján, amit magával vinne egy lakatlan szigetre, de közvetlenül ezt megelőzően, Rakel kimondott kérése ellenére, Jakob egy új könyvet is küld neki ajándékba: Alice Munro *Mennyi boldogság!* című novelláskötetét. A gyűjtemény címadó darabja nem ok nélkül kelt szorongást Rakelben, hiszen Szofja Kovalevszkajáról szól, és a nő drámai halálával végződik (HVEBERG 2019, 191). Metanosztalgikus elemnek tekinthetjük azt, ahogy Rakel nosztalgikus élményei éles ellentétbe kerülnek Jakob látszólagos érzéketlenségével és egoizmusával, mintegy kikényszerítve a részben hamis nosztalgiával való szembesülést.

Még egy kerettel kijebb lépve azt látjuk, hogy a cselekmény során Rakel elbeszélőként és szereplőként is három alakban jelenik meg. Hol a gyermek, hol a fiatal lány, hol pedig a felnőtt nő kerül a narratívum fókuszába, jóllehet az elbeszélés kitart a harmadik személyű perspektíva mellett. Ez nemcsak a potenciálisan nosztalgikus értelmezéseket kuszálja össze, de a reflektáltság különböző szintjei miatt az olvasótól is folyamatos metanosztalgikus (s egyben metanarratív) döntéseket követel.

Mielőtt megpróbálnánk választ adni a kérdésre, hogy a nosztalgia és a metanosztalgia miért játszik ilyen jelentős pozitív, illetőleg negatív szerepet a mai norvég prózairodalom egy jól látható vonulatában, még két konkrét példát szeretnék bemutatni. Az egyik a zene és a nosztalgia bensőséges viszonya, a másik pedig a tárgy nélküli nosztalgia. Az előbbi visszacsatolható az iménti, olvasási folyamatot leíró elemzéshez, hiszen a zene, akárcsak az olvasás, klasszikus értelmezésében lineáris, időben kibontakozó esztétikai élmény; az utóbbi viszont abban a szélsőséges értelemben válik metanosztalgikussá, hogy a nosztalgia mégoly elvont tárgyát is tagadja, és úgy vágyik vissza valahová, hogy az a *valahol* talán nem is létezett soha.

A zene és a nosztalgia kapcsolatára Klara Hveberg regénye kapcsán már számos példát láthattunk. Elképzelhetjük az ideális olvasót, aki minden egyes zene-művet pusztán említés alapján fel tud idézni – tegyük fel, hogy élettapasztalata

³¹ Az olvasót természetesen semmi sem gátolja meg abban, hogy már az első olvasás során visszaalapozzon a korábbi jelenethez, amikor az utólag új, nosztalgikus jelentőségre tesz szert – amely nosztalgia már eleve benne rejlett ebben az epizódban –, de lineárisan másodjára olvasva a regényt, az élmény zökkenőmentesebben valósulhat meg.

egybevág, vagy tartalmazza Raket Havberg zenei műveltségét és élménykincsét, vagy ha ez nem így van, a regény olvasásával párhuzamosan időt szakít arra, hogy meghallgassa a műben említett zenéket. Bjarte Breiteig novellái közül ez a szempont a „Köd. Rekviem” című elbeszélésben a legerősebb, amelynek hőse Brahms *Német rekviemjének* szövege és dallama által alápontozva keresi (és talán találja meg egy transzcendens síkon) a megváltást egy múltbeli baleset okozta bűntudata alól.³² A nosztalgikus érzelmi komplexumot az elbeszélés szinte tudományos igényű, szélsőségesen materiálisan leírásokkal tűzdeli, ami kézenfekvő módon vezet át a metanosztalgia szenttelen, objektív terepére.

Míg számos Breiteig-novellában olvashatunk különféle haza- és visszatérésekről, amelyek vagy valamely szereplő halála, vagy egyéb tényezők miatt nem vezethetnek a családi idill helyreállításához, az objektum nélküli metanosztalgia legélesebb megjelenését az „Eltűnni” című elbeszélésben találjuk, melynek alábbi párbeszéde nemcsak a kötet címére (*Fantomfájások*) ad váratlan feloldást, de a nosztalgia nélküli metanosztalgia egyfajta példája vagy meghatározása gyanánt is olvasható:

Hogy bírtad ki ilyen sok éven át teljesen egyedül?

Megint az ablak felé fordult, és nem felel azonnal.

Volt jobb, rosszabb, mondja rövidesen.

De mostanában?, firtatom.

Azt feleli, mostanában nem olyan rossz. Jórészt megbarátkozik vele az ember. Azt válaszolom, hogy nem hiszem.

Nem hiszem, hogy ez lehetséges, mondom.

Feláll, és kinyitja az ajtót, de megáll, és a félfának támaszkodik. Azt mondja, hogy mindenki vágyik valamire. Mindig. De az ember sosem tudja pontosan, hogy mi is az, ami után vágyakozik. Néhányszor lenyomja a kilincset, és csak azután folytatja: Aki elvesztett valamit, azt hiszi, tudja, mi hiányzik neki. Akinek sohasem volt semmije, annak nem kell hinnie semmi ilyesmit. Annak minden hiányzik (BREITEIG 2019, 167).

³² A zene és az iseri befogadás-fenomenológia átfedését kiválóan támasztja alá Stan Erraught alábbi gondolatmenete: „A művészet enigmatikusságának megértése nem egyenértékű konkrét műalkotások megértésével, amelyek belülről jövő objektív tapasztalati újrajátszást követelnek ugyanabban az értelemben, amelyben egy zenemű interpretációja annak hű előadását jelenti. A »belülről jövő objektív tapasztalati újrajátszás« azt igényli, hogy a »rendes« időnkől befektessünk az esztétikai vagy zenei időbe...” (ERRAUGHT 2018, 109). A zene mint cselekményépítő és strukturáló elem tehát eleve magában hordozza a (meta)nosztalgikus dimenziót, csakúgy mint egy rövidebb vagy hosszabb irodalmi mű újraolvasása, újrajátszása.

Vajon mi is állhat e művek (meta)nosztalgikus vonásai mögött, a szerzők esetleges lélektani érdeklődésén és sok ponton átfedő életrajzi hátterén túlmenően? Úgy vélem, a mai norvég (és tágasabb értelemben véve skandináv) irodalom nemcsak követi, de konstruktívan ki is aknázza azt a pszichológiai felismerést, amelyet Constantine Sedikides és társai így foglalnak össze:

A nosztalgia, amelyet évszázadokon át pszichológiai betegségnek tekintettek, most alapvető emberi erőforrásként lép elénk. A mindennapi élet szövetének része, és legalább négy pszichológiai kulcsfunkciót lát el: pozitív affektust generál, emeli az önbecsülést, erősíti a társas összekapcsolódást és enyhíti az egzisztenciális fenyegetést. Ezáltal a nosztalgia segíthet az egyéneknek navigálni a mindennapok megpróbáltatásai között (SEDIKIDES et al. 2008, 307).

Ehhez az itt tárgyalt művek konkrét összefüggésében annyit fűznék még hozzá, hogy a nosztalgia és a metanosztalgia eszközeivel Breiteig, Skomsvold és Hveberg a narratív művek szereplőinek – és sok esetben elbeszélőinek – kívülállóságát is aláfesti. A nosztalgikus motívumok segítenek az olvasónak azonosulni a regényekben és novellákban megjelenő, mégoly idegen karakterekkel is. A metanosztalgia ugyanakkor elidegenítőleg hathat, és nemcsak egyes szereplőkkel szemben teremt távolságot, de az olvasót mint szubjektumot is reflexióra készíti a mű és a szereplők mint objektumok tükrében. Befogadói szempontból ennek a komplex hatasegyüttesnek az olvasás minden szintjén túlbecsülhetetlen hozadékai mutatkozhatnak, az egyén imént említett mindennapi „navigációjától” a közösség identitásépítéséig bezárólag.

Bibliográfia

- BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- BREITEIG, Bjarte (2014 [1998]), *Fantomsmarter*, Oslo, Aschehoug.
- BREITEIG, Bjarte (2014 [2000]), *Surrogater*, Oslo, Aschehoug.
- BREITEIG, Bjarte (2019 [1998/2000]), *Fantomfájások*, fordította Fejérvári Boldizsár, Budapest, Noran Libro.
- CROSS TURNER, Daniel (2008), Restoration, Metanostalgia, and Critical Memory: Forms of Nostalgia in Contemporary Southern Poetry, *The Southern Literary Journal* 40, 2, 182–206.
- CSÚR Gábor Attila (2015), Közös vonások: irányzatok a kortárs skandináv regényben, *Eötvözet. Acta Szegediensia Collegii de Rolando Eötvös Nominati* 2015/3, 15–22.
- CSÚR Gábor Attila (2020), *A történelmi regény alakváltozatai az ezredforduló utáni skandináv irodalomban*, PhD-disszertáció, ELTE BTK.
- ERRAUGHT, Stan (2018), *On Music, Value and Utopia: Nostalgia for an Age to Come?* London & New York, Rowman & Littlefield.
- ESOLEN, Anthony (2018), *Nostalgia: Going Home in a Homeless World*, Washington DC, Regnery Gateway.

- FREIJ, Maria (2018a), „For Benjamin it’s all Natural, but Never really for Me”: Metanostalgia in Lars Gustafsson’s „Austin, Texas”, in *Once Upon a Time: Nostalgic Narratives in Transition*, szerk. Niklas SALMOSE – Eric SANDBERG, Stockholm, Trolltrumma Academia, 68–81.
- FREIJ, Maria (2018b), Into the Texan Sunset: Metanostalgia, Retro-, and Introspection in Lars Gustafsson’s „Where the Alphabet Has Two Hundred Letters”, *Humanities* 7, 103, 2020/02/10 <shorturl.at/aoqNŹ>
- GYURIS Norbert (2011), *A vénember lányoma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség*, Szeged, Americana eBooks.
- HVEBERG, Klara (2019), *Lene din ensombet langsomt mot min*, Oslo, Aschehoug [magyar nyelvű részletek és cím Domsa Zsófia fordításában elérhetők itt: shorturl.at/duCSV]
- ISER, Wolfgang (1972), The Reading Process: A Phenomenological Approach, *New Literary History* 3, 2, 279–299.
- KOVÁCS András Bálint – SZILÁGYI Ákos (1997), *Tarkovszkij. Az orosz film sztalkere*, Budapest, Helikon.
- LEE, Vivian P. Y. (2009), *Hong Kong Cinema since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- MÁTÉ, MIHÁLY (2017), Az autofikció és tudatfolyam-technika Karl Ove Knausgård *Harcom 1* című regényében, OTDK-dolgozat.
- ROUTLEDGE, Clay (2016), *Nostalgia: A Psychological Resource*, New York – London, Routledge.
- SEDIKIDES, Constantine – Tim WILDSCHUT – Jamie ARNDT – Clay ROUTLEDGE (2008), Nostalgia: Past, Present, and Future, *Current Directions in Psychological Science* 17, 5, 304–307.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2012), *Monstermenneske*, Oslo, Oktober.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2013), *Litt trist matematikk*, Oslo, Oktober.
- SKOMSVOLD, Kjersti Annesdatter (2014), *Gyorsuló lépteim távolba tűnnek*, Budapest, Gondolat.
- STAROBINSKI, Jean (1966), The Idea of Nostalgia, *Diogenes* 54, 81–103.

„Az esztéta vágyódása a kifejező, dekoratív formák után.” Szerb Antal, Walter Pater és a liturgia

Esztétizmus: Szerb Antal

Szerb Antal megkülönböztetett figyelmet tanúsított az angol nyelvű irodalmak iránt, nem meglepő tehát, ha munkássága egy anglistának olykor felettébb érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. Alábbi tanulmányom kiindulópontjául a *Naplójegyzetek (1914–1943)* című, önéletrajzi és korai szépprózai írásokat tartalmazó kötet néhány esztétikai tárgyú megfigyelése szolgál, de ha gondolatmenetem megkívánja, meríték Szerb egyéb műveiből is. Egy korábbi munkámban (SARBU 2018) már érintettem Szerb és Walter Pater viszonyát, ám ott a liturgiával kapcsolatos kérdések kibontására nem volt terem. Ezt pótlendő térek most vissza a témához, ami persze azzal jár, hogy kontextusteremtés céljából előző tanulmányom bizonyos állításait megismétlem.

Bár a címébe foglalt évszámok szerint a *Napló* Szerb csaknem a teljes írói pályáját átfogja, anyaga nagyrészt az ezerkilencszáztíz és -húszas években keletkezett. Következtetésem szerzőjük intellektuális fejlődésének elsősorban erre a szakaszára vonatkoznak. Szerbet, ahogy e dokumentumgyűjteményből kitetszik, a húszas évek első felében két esztétikai probléma foglalkoztatta intenzíven: a romantika platóni fogantatású szépségeszményének megjelenítése a műalkotásban és, nyilván nem függetlenül piarista iskolázottságától és Sík Sándor hatásától, egy keresztény (katolikus) esztétika lehetősége. A két probléma háttere hasonló, az elsőt, már csak a platóni alapozás miatt is, különösebb aggály nélkül köthetjük az előző évszázad végén Angliából indult, és ott mozgalomként (Aesthetic Movement) elhíresült esztétizmushoz, de Szerb elképzelt keresztény esztétikájának is Platón az egyik kiindulópontja. Lássuk előbb az elsőt. Az árulkodóan *Romantizmus* címet viselő, a kötet függelékébe 1923. március 2-ai keltezéssel felvett novellájának szerelmes hőse arra döbben rá egy éjszakai sétája során, hogy szerelme tárgya voltaképpen nem is az a csinos dán leány testi valójában, akivel németországi utazása során a véletlen összehozta, hanem az a tökéletes szépség, amit alakjára a holdfény rávetít (SZERB 2001, 345). A *Napló* nagyjából egyidős másik darabjában (1923. IV. 17.) Szerb egy *elképzelt* leány megfestéséről töprengve hasonló következtetésre jut: a legfontosabb, véli a festő szerepébe bújva, hogy ott legyen „a lelkesedés sugara a [leány] szemében. [...] Márpedig a lelkesedés a szivárványhíd, mely

véges ember-mivoltunkat a végtelen értékekkel összeköti; amikor valami örök szépségért rajongunk, és szavunk elakad a közvetlen átélés mámorában” (SZERB 2001, 120–121, a második kiemelés tőlem). Az anyagi világban megjelenő szép mögött mindkét esetben felsejlik a szellemvilágbeli eredeti; a lelkesült kitérőésekben nincs semmiféle keresztény teológia, idealizmusukban a német és angolszász romantika Platónról származó transzcendens, mondjuk így: pogány művészeteszménye tér vissza.

Az, hogy itt az idealizmusnak egy, a kereszténység előtti rendszeréről van szó, látnivalóan zavarta az ekkor még a katolikus normákhoz igazodó fiatalembert, mert a *szépség* mindennemű hasznossági elvet kizáró felmagasztalása ütközött ezekkel a normákkal, mi másért fordult volna Sík Sándorhoz tünődései közepette, ha nem azért, hogy ez irányú kétségeit eloszlassa? Ami aztán meg is történt: Sík megnyugtatta, hogy szárnyát próbálgató írónál „az esztétizmust [...] nem tartja veszedelmesnek”, mint ahogy az élmények keresését sem, még ha azok dekadensek is (1923. VI. 7. SZERB 2001, 139). Ám mielőtt Sík véleményét kikérte volna, a kételyek gyötörte fiatalember komolyan fontolgatta esztétizmus iránti vonzódásának ötvözését vallásos meggyőződésével: „Synthesisre kell hozni a görögséget és a kereszténységet” – olvassuk egy nem sokkal korábban kelt bejegyzésében. „Minden azon múlik, tudunk-e kitermelni egy mai keresztény esztétikát. Historiailag talán a Madonna-tiszteletből kellene kiindulni, theoretice a *Phaidros* idevágó részeiből. A szépségélményt mint egyetlent, ahol az ember közvetlenül szemléli az ideált, a vallási élet részévé kell tenni” (1923. III. 28. SZERB 2001, 109). A „Madonna-tiszteletben”, immár keresztény tartalommal, „pogány” fogantatásának terhétől megszabadítva, az eszmény és valóság (ideális szép és jó, megvalósult szép és jó) egysége van jelen, egyszerre vallási és esztétikai kategóriaként: „a Madonna, amint a misztikusok víziójában élt, a legtökéletesebb műalkotás: idea és alak tökéletesen egyek” (1923. IV. 18. SZERB 2001, 122), ami már a keresztény művészetelméletéről töprengő Szerb Antal érzékenységét sem zavarhatta. A kontextus alapján a *Phaidrosz* „idevágó részei” minden bizonnyal azok a passzusok, amelyekre *A világirodalom történetében* „szerelemtan” gyűjtőnéven hivatkozik (SZERB 1941, 163), s amelyekben Szókratész előadja, milyen állapotba kerül a lélek, amikor a valódi létezők égen túli világából visszatér, és az ott látottak hasonmásaival találkozik. A hasonmások közül legnagyobb hatást a *szépség* e világi formája teszi rá, szövi tovább a platóni gondolatot a dialógusban Szókratész, még pedig azért, mert a *szépség* a valódi létezők között is ragyogott, „aztán ideérkezvén is, a legvilágosabb érzékszervünkkel [mármint a szemünkkel, S. A.] ragadtuk meg, és ő itt is a legvilágosabban ragyog. Hiszen a látás a legélesebb a testen át érkező érzékeléseink közül (*Phaidrosz* 250d, PLATÓN 2005, 51). A *Romantizmus* női hősenek a holdfényben megjelenő égi mása, a megfestendő leány szeméből sugárzó *lelkesültség*, valamint a *Phaidrosz*ban emberi formát öltő szépség mögött ugyanaz a képlet található.

Szerb bizonytalan, kiindulópontokat keres, és úgy látszik, talál szintéziséhez, de a gondolatot nem viszi tovább, amire jó oka volt. Alig egy évvel a keresztény esztétika lehetőségének felvetése után azzal a kérdéssel találja ugyanis szembe magát, hogy mi maradt a katolicizmusából. A válasz rezignált: megmaradt „a katolicizmus és a középkor feltétlen tisztelete”, „a romantikus vágy mint Isten-vágy”, „a *feltétlen esztétaság*, a pillanat és az intenzitás tisztelete, a miszticizmusra való hajlam [. . .] A humanisztikus ideál: a totális ember, aki elől semmi sem idegen” (1924. III. 9. SZERB 2001, 220, kiemelés tőlem). S nem sokkal később, egy, a majdani első feleségével, Lakner Amáliával végigveszekedett délutánt követően („Kis-Lil nem az igazi, és más sem az igazi, mert csak Krisztus az igazi”), annak beismeréseként, hogy az esztéta fölébe kerekedett a hívőnek: „Borzasztó vágyódást érzek az utóbbi napokban, húsvét közeledtére a katolikus liturgia után: a térdelő imádság, mise, áldozás után. De azt hiszem, ez csak az esztéta vágyódása a kifejező, dekoratív formák után, és azért nem is engedek nekik. Maradjon ez is reménytelen szerelem” (1924. IV. 13. SZERB 2001, 236).

A liturgia és a mise utáni vágyódást a *Napló* tanúsága szerint elfojtotta, valóban, de a „katolicizmus és a középkor feltétlen tisztelete” erős maradt a pálya későbbi állomásain is, mint azt az *Utas és holdvilág*ban a főhős Mihály katolikussá lett barátjának, az önmeztagadás szigorú szerzetesi regulái szerint élő Ervinnek szeretetteljes ábrázolása tanúsítja. A hétköznapiaságból kitörni készülő fiatal Szerb Antal a hitben, illetve a művészetben, ideálisan a keresztény művészetben (HAVASRÉTI 2013, 68–69) látott lehetőséget „véges ember-mivoltunk” és a „végtelen értékek” összekapcsolására; a költői hajlamait elfojtó regénybeli Ervin a katolikus egyházban.

A katolicizmustól érzelmileg eltávolodó, de magát még a „feltétlen esztétaság” hívének valló Szerb azonban az esztétizmussal sem kacérkodik sokáig, irodalomtörténeti, kritikai tevékenységéhez módszert, elveket a húszas évek végétől a szellemtörténetben talál, amit ötvöz az irodalomszociológiával és a freudi pszichoanalízissel (POSZLER 1978, 371), mint ezt monumentális vállalkozásai, a *Magyar irodalomtörténet* (1934) és *A világirodalom története* (1941) bizonyítják. Pályája végén azonban visszatér az ifjúkori vonzalomhoz, de csak azért, hogy ítéletet mondjon róla. A platóni ideák nem léteznek, hangzik ez az ítélet, a költészetnek nem azok „megábrázolása” a feladata, mert ez valami nem létező belemagyarázása „az Élet analizálhatatlan kontinuitásába”. Rendszer nincs, az élet kaotikus, a feladat „[t]ehát: kikapcsolni a költészetből a logikát; ne rendszerezzük, ne platonizáljuk, hanem ábrázoljuk meg a chaotikus és elsősorban értelmetlen életet” (1943. IV. 11. SZERB 2001, 280).

„Ábrázoljuk meg a chaotikus és elsősorban értelmetlen életet?” Hogyan? – kérdezhetné az ifjúkori teóriák ismeretében a hirtelen azok megtagadásával szembe-sülő olvasó. A válasznak további gondolatmenetem szempontjából kiemelkedő jelentősége van. Az „imp[resszionista?]” költő – mondja Szerb, ahol az „impresz-

szionista”, ha elfogadjuk a szerkesztői kiegészítést, itt az immár anti-platonista feltételrendszernek való megfelelést jelzi – nem hisz sem a platóni, sem másmi-lyen rendben. „Megismerés nincs, csak »megfejtés« – (az is illuzórikus), intuíció, mely nem alkalmas ítéletalkotásra, ha nem támogatja logika; márpedig nem sza-bad, hogy támogassa!” (1943. IV. 11. SZERB 2001, 280).

E mondatok úgy hangzanak, mintha címzettjük művész, még hozzá költő vol-na. Szerb nem hitte, hogy merev határ volna a primer szépirodalmi és a magas színvonalú elméleti-kritikai alkotómunka között, így nincs okunk kétségbe vonni, hogy kijelentését ez utóbbira is érvényesnek tartotta. Ez pedig mélységes keserű-ségre vall egy olyan ember részéről, aki mást sem tett, mint rendszerbe foglalta, ami rendszerező elmék nélkül, mint amilyen az övé is volt, megközelíthetetlen maradt volna.

Esztétizmus: Walter Pater

Szerb útja az eszmei előképek primátusának elismerésével kezdődik, és a naplóbe-jegyzés szerint az érzéki tapasztalat hangsúlyozásával, a megismerés tagadásával, a logika elvetésével, az intuíció felmagasztalásával, az „impresszionista” költő fel-adatának kijelölésével ér véget. Idea, ideál, érzékelés, impresszió – olyan kategóri-ák, amelyek a 19. század második felének angol esztétizmusában, a Walter Pater és követői munkásságának nyomán kibontakozott elméleti vitákban is sarkalatosnak számítottak, s amelyek alapján Szerb szellemi rokonsága Paterrel feltételezhető, egyes esetekben pedig dokumentálható. Annak ellenére, hogy Pater útjának irá-nya a látszat szerint éppen a fordítottja a Szerb Antal által bejárt útnak. A külön-biséget nemcsak a kettejüket elválasztó évtizedek, de szellemi közegük különbségei is magyarázzák. Az érett Viktória-kori Angliában ugyanis nemcsak a szépművé-szetek, az irodalom és a velük foglalkozó kritika és elmélet képviselői, filozófusok és esztéták keresték intenzíven a válaszokat az átalakuló társadalmi és gazdasá-gi környezettel, az új természettudományos igazságok kihívásaival szembesülve, hanem az anglikán egyház is. A vallásos hit erodálódását, a társadalmi kohéziót biztosító szerepének gyengülését jól tükrözi a Patert is inspiráló Matthew Arnold szép-szomorú verse, a *Dover Beach* (1867) (*A doveri part*³³) és híres könyve, a gö-

³³ Az interneten is olvasható fordításban, amely Lakatos Kálmán munkája, nem érvényesül a tör-ténelmi-társadalmi kontextus, s így sajnos elsikkad a vers központi metaforájának értelme, vö. „The Sea of Faith / Was once, too, at the full, and round earth’s shore / Lay like the folds of a bright girdle furled” és „A hűség tengere / tetőzött egykor éppen így; a part / mint bomló fényes öv vonala ing” sorokat (Arnold 2000, 324), ahol a „The Sea of Faith” helyesen a (vallásos) *hit* tengere, amely vala-ha körbeölelte a Földet, és csak másodlagosan „A hűség tengere”. https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Arnold%2C_Matthew-1822/Dover_Beach/hu/15671-Doveri_part 2020. május 31.

rög szellemiségű kulturális megújulást ajánló *Culture and Anarchy* (1869) (Kultúra és anarchia), amely polémiák sorát indította el. A kulturális és egyházi közegben zajló erjedés, már csak azért is, mert szellemi központja mindkettőnek Oxford volt, nemritkán összefolyt, aminek különösen akkor volt jelentősége, amikor elmentés vagy annak vélt elveket (szépségkultusz *versus* erkölcsi felelősségtudat) ütköztettek vagy próbáltak éppen összebékíteni a polémiák résztvevői.

Ezt az amúgy is mozgalmas kultúrteret Walter Pater esszégyűjteménye, a *The Renaissance* (1873), magyarul *A renaissance*³⁴ (1913), még inkább felkavarta. Pontosabban nem is a könyv maga, hanem annak viszonylag rövid utószava. Noha címe és kötetbeli helye révén a tanulságok összegzését ígéri, a *Zárószó* (Conclusion) előbb készült el, mint a kötet legtöbb írása – egy hosszabb esszé részeként már 1868-ban –, és egyáltalán nincs összhangban azok szellemiségével, mert olyan nézeteket közvetít, amelyekre az előtte sorjázó esszék nemigen készítik fel az olvasót. Megjelenésekor elutasítói a *l'art pour l'art* angliai zászlóbontását látták benne, de az igazi botrányt nem ez okozta, hiszen a kifejezést Blake-ről szólva Swinburne 1877-ben már honosította, a francia nyelvben pedig már 1835-ben polgárjogot nyert, tehát a fogalom és az általa jelölt mozgalom nem volt ismeretlen. És persze nem volt ismeretlen az esztétizmus sem. Tartós ellenszenvet az esszé ismeretelméleti – szenzualista, szolipszista, végső fokon agnosztikus – alapvetése keltett, még az olyan kiváló elmék körében is, mint George Eliot (DONOGHUE 1995, 58) és Leslie Stephen (MEISEL 1980, 97). Minden relatív, írja Pater, a valóság és benne az érzékelő szubjektum szüntelenül változik, a tárgy elsiklik a megismerés elől, a formák, a körvonalak, amelyeket látni vélünk, csupán a tudatunk által a káoszra vetített illúziók, biztosak csak abban lehetünk, hogy a körülöttünk levő világról impressziókkal rendelkezünk. Szó sincs itt transzcendenciáról, üdvösségről, a világ nem valamilyen magasabb, természetfölötti rendnek, hanem, mint azt már Winckelmannról szólva könyve utolsó nagy esszéjében kifejtette, az egyetemes természeti törvénynek van alávetve, amely nemcsak a fizikai létezés, de az erkölcs területén is érvényesül (PATER 2011a, 231). A véges emberi életnek tartalmát az érzékelés pillanatainak intenzitása, szenvedéllyel való telítettsége, kiváltképp a szenvedélyek legnemesebbike, a művészet önmagáért, a művészet kedvéért való szeretete (the love of art for art's sake) adhat (PATER 1873, 213, az első kiadás szövege).

A botránykő tehát ez volt: az erkölcs relativizálása, az érzéki tapasztalat felmagasztalása, különösen, hogy az elvont erkölccsel (abstract morality) (PATER 1873, 212, az első kiadás szövege) szembeállítva ezt könnyen lehetett hétköznapi hedonizmusként értelmezni. Bár a kutatás egy ideje Nietzscheig vezető szálakat bont

³⁴A könyv nálunk *A renaissance* címmel Sebestyén Károly fordításában jelent meg (Budapest, Révai, 1913), de pontatlanságai miatt csak a címet és az utószó (Conclusion: *Zárószó*) magyarítását tartottam meg belőle.

ki az életműből (MILLER 1976; 1991; WHITELEY 2010), a könyv egészének filozófiai háttérét Platón és az Oxfordban szinte kultikus tiszteletnek örvendő Hegel szolgáltatta – Pater egyik visszatérő elemzési szempontja, hogy kiben és miként mutatkozik meg a *Zeitgeist* –, ez azonban nem bizonyult enyhítő körülménynek számára. A zajos fogadtatás megfélemlítette, és visszakozott: a könyv második kiadásából (1877) kihagyta a *Zárószót*, s amikor később visszavette, a sértő kifejezéseket átfogalmazta. Kereste a kompromisszumot újabb munkáiban is, amire a regényformába bújtatott, Marcus Aurelius korába transzponált intellektuális önéletrajza, a *Marius the Epicurean* (1885) (Marius az epikureista) és a *Plato and Platonism* (1893) (Platón és a platonizmus) címen összegyűjtött előadásai kínálnak egyértelmű bizonyítékokat. Ezt a kompromisszumkeresést lehet megalkuvásnak is tekinteni, ám a szövegek hangvétele arról tanúskodik, hogy bár az érzékek dominanciáját hirdető meggyőződését nem akarta feladni, őszintén foglalkoztatta az isteni rend kontrolljának engedelmeskedő létezés perspektívája. A *Marius* azonos nevű hőst eszmélésének első szakaszában az érzékelés tárgyainak szüntelen alakulásáról-változásáról, a megismerés lehetetlenségéről győzi meg kedvenc filozófusának, Hérakleitosznak tanítása és a személyes tapasztalata, amihez a kürénéi Arisztipposz, majd Epikurosz filozófiájában talál életviteli elveket, miközben saját személyét az érzékelés-érzékenység tökéletes eszközévé akarja formálni. Idővel azonban kételkedni kezd: nem értik-e félre Hérakleitoszt azok, akik az állandóság tagadásába a harmónia, az isteni rend tagadását is beleértik? A kérdés akkor dől el, amikor a Platón olvasó, sztoikus Marcus Aurelius udvartartásának tagja lesz, és egy kivételes pillanatban alkalma nyílik megfigyelni, amint a kozmoszt átható rendről meditáló császár arcán megjelenik a lelki béke ama felismerésének a nyomán, hogy – mint a narrátor, a sztoikus Aurelius elmélkedéseinek vonatkozó mondatát Marius gondolataiba csempészve megfogalmazza – ez a rend az ő lelkéből és az őt környező világból sem hiányozhat (Could there be *Cosmos*, that wonderful reasonable order, in him, and nothing but disorder in the world without?) (PATER 2011b, 2: 41, kiemelés Patertől). A császár nem, de Marius innét eljut a Rómában hol megtűrt, hol üldözött új hittel való azonosulásig, és ha formailag nem is, lélekben keresztény lesz, és ekként hal meg.

Az új hit azonban nem csupán intellektuális belátás, hanem érzelmi azonosulás kérdése is, és itt lép be a széplelkű római ifjú életébe a liturgia. Először akkor, amikor egy vértanú özvegyének, Ceciliának³⁵ a házában a Madonna pateri alakváltozatával találkozik: a rendezett, tiszta környezetben „a görög szobrászat legszebb nőalakjaira” (the best female statuery of Greece) (PATER 2011b, 2: 107) emlékeztető, de azt az anyai szeretet gesztusainak kifejezésével meghaladó,

³⁵Nem azonos a 3. századi vértanú, a zene védőszentjeként ismert Szent Cecíliával. A regény szerint mártíromságot szenvedő férjét, Ceciliust sem tartja számon a szentek sorában a *Magyar Katolikus Lexikon*.

nyugalmat, méltóságot sugárzó, a gyermekei társaságában, karján egy kiseddel megjelenő asszony a harmonikus, családközpontú, értelmes élet szimbólumaként marad meg emlékezetében. Ezt követően a narrátor, ismét vállalva az anakronizmust, kilép a Marius élete alkotta időkeretből, és a saját nevében szólva méltatja a katolikus liturgiát. Eszerint a zsidó, görög és római elemekből gyors, de szerves fejlődés eredményeként Nagy Konstantin idejére kialakuló katolikus mise, az értelemre és az érzelmekre egyaránt ható szertartás az emberi elme egyik hatalmas alkotása. Az olyan kitételek, mint „a katolikus egyház esztétika bája” (the aesthetic charm of the catholic church) (PATER 2011b, 2: 123), „az egyház csodálatos liturgikus szelleme” (the wonderful liturgical spirit of the church) (uo.), a zene, az ének, a drámai elemek örömteljes alkalmazása, és végül, egy fejezettel később, Marius részvétele Cecilia házában egy istentiszteleten, ahol mindezt át is éli, nem hagynak kétséget afelől, hogy a katolikus liturgiát Pater a hittel való érzelmi eggyé válás eszközének tekintette.

Marius egyszerre fiktív alak és alteregó, természetesnek tartjuk tehát, hogy magához hajlította alkotója. Azt viszont már kevésbé tartjuk természetesnek, hogy ugyanezt teszi, amikor mesterét, Platont értelmezi. A róla szóló könyv lapjain a görög filozófus legalább annyira az érzéki szépségnek hódoló szenzualista, mint elvont gondolkodó. Erre a hangsúlyváltásra Paternek szüksége is volt, hogy az ideatanból levezethesse a *l'art pour l'art* még mindig kedves doktrínáját. Abból, hogy a *Phaidroszban* az ideák között különleges hely illeti meg a *szépséget*, Pater számára magától értetődően következik, hogy a görög filozófus „annak a modern felfogásnak az előfutára, amely szerint a művészet egyetlen célja önnön tökéletessége – »a művészet a művészet kedvéért«” (He anticipates the modern notion that art as such has no end but its own perfection, – ‘art for art’s sake’) (PATER 2011d, 268). De Platón ebben a könyvben más módon is előfutára a modern esztétizmusnak: *Az államban*, ahogy Pater látja, a fegyelmezett, puritán, kollektivistá Spárta magasztosul fel az individualista, szertelen Athénnel szemben. A fegyelmenek való alávetettségért, az élet formákba szorításának nehézségeiért a spártai ifjúságot ennek az életnek a szépsége, műalkotás volta, más szóval esztétikai minősége kárpótolja. Az egyéni élet mint műalkotás megvalósítására Pater környezetében Oscar Wilde törekedett a leglátványosabban. És a leghatásosabban is ő ábrázolta, kegyetlen iróniával, a *The Portrait of Dorian Gray* (1891) (*Dorian Gray arcképe*) című regényében. De, akárcsak a *Marius*, a Platón-könyv sem egyoldalúan magasztalja fel a szenzualizmust. A *szép* Platón szerint, mondja Pater, nem választható el a *jótól*, az esztétika az etikától. A tökéletes formák nemcsak az egyén széperzékeit csiszolják, de erkölcsseit is, a művészet világában megvalósuló rend és harmónia átsugárzik az emberi világba (PATER 2011d, 282).

Szerb Antal és Walter Pater

Szerb Antal jól ismerte angol esztétizmust. *Századvég* című satirikus elbeszélésében (1934) remek humorral kelti életre a mozgalom csaknem-kortárs képviselőit, mindenekelőtt W. B. Yeatsot, Lionel Johnstont, Ernest Dowsont és kisebb mértékben Wilde-ot. Paterről nem esik szó, de az említett költőkről tudnivaló, hogy így vagy úgy valamennyien az „oxfordi bölcs” tanítványai voltak, mint ezt Yeats önéletrajzában olvashatjuk (YEATS 1955, 303). De már a *Napló* korai bejegyzéseiben találunk az érdeklődésre utaló bizonyítékokat: „az intelligens modern embernek kell magát stilizálni, kell egy kicsit pózolnia, mert ha olyannak mutatja magát, mint amilyen, akkor semmilyen. [...] Ezt a Wilde-szerű gondolatot igyekeztem is megvalósítani” (1918. június 17. SZERB 2001, 55). Nem lényegtelen mozzanat, hogy az életéből műalkotást formáló Wilde csaknem Walter Paterrel egy időben került az ifjú, még kiforratlan személyiségű Szerb látókörébe: „most olvasom Pater: Renaissance-át, mely Wilde-ra olyan óriási hatással volt, engem is áthat valami reneszánsz szellemmel” (1918. március 30. SZERB 2001, 41). Bár panaszkodik, hogy *A reneszánsz* nehéz olvasmány, több mint két évvel később egyetértően idézi a *Zárószó* egyik híres, az esztétizált-szenzualista élet lényegét kifejező mondatát: „To burn always with a fine, gem-like flame” (helyesen: with this hard, gem-like flame), ahol a „gem-like flame” a *szépért* való lobogásra utal (1920. december 26. SZERB 2001, 83). Ez a mondat, ismét aprócska elírással, Kerényi Károly *Halhatatlanság és Apollón-kultusz* című könyvének 1938-as méltatásában is felbukkan: „To burn always in a hard gem-like flame, mindig kemény, drágakőszerű lángban égni – ezt a követelést állította fel a Kerényivel ókorszemléletében is rokon Walter Pater. Kerényi megvalósítja ezt a követelést, mindig és fáradhatatlanul fehér izzásban van” (SZERB 2002a, 628). A német megszállás előestéjén a Zelk Zoltán verseiről írt, de csak halála után megjelent kritikájában *A reneszánsz* Botticelli-esszéjére hivatkozik: „olyasvalamit kellene mondanunk, mint amit Walter Pater mond Botticelli Madonna-arcairól: Zelk Zoltán versei a hétköznapi szomorúságát fejezik ki” (SZERB 2002b, 667).

Pater Madonna-rajongásának ismeretében nem érdektelen, hogy a tőle vett Botticelli analógiában felbukkan a Madonna ikonikus alakja, amely, kultusza révén, a *Phaidrosz*-szal együtt a valamikor tervezett keresztény esztétika egyik kiindulópontja lett volna. A Kerényi-recenzió esetében is elgondolkodtató, hogy bár *A reneszánsz* témája szerint nem az ókorral foglalkozik, Szerb mégis az ókorszemléletét említi. Nem egészen légből kapott a kérdés, hogy nem Pater más, kimondottan ókori témájú műveinek sugallata rejlik-e ezen összehasonlítások mögött. Kézenfekvő e ponton a Platón-könyvet és a *Mariust* elővenni, s a feltételezést, hogy ne maradjon pusztá spekuláció, ha bizonyítani nehéz is, tényekkel támogatni. Jó alkalmat kínál erre *A világirodalom története*:

Az esztétizmus tudatos megalapítója Walter Pater. [...] A művészi szépség benne válik öncélú kultusz tárgyává. A kultúra vallási alapjai Patert nem vonzották kevésbé [sic], mint Ruskint, de állásfoglalás nélkül, az élvező szemével nézte azokat [...] Szíve a pogány világ szabad szépségvallása felé húzta, de tisztelte a dómépítő középkort is és műveiben kettejük összeláncolódását, „interpenetrációját” vizsgálta. Így *Marius the Epicurean* [...] című késő-római tárgyú regényében és bájos *Imaginary Portraits*-jeiben (1887), amelyek a kultúra egy-egy nagy fordulatát mutatják be képzelt előfutárok arcképén keresztül. Fő műve a *The Renaissance* című esszégyűjteménye, a renaissance pogány életöröméről szóló legendának egyik alappillére (SZERB 1941, 3: 366).

Platónról itt nincs szó, az *Imaginary Portraits*, bár fontos könyv, nem tartozik a témánkhoz, a *Marius* azonban igen. A jellemzés, hogy „késő-római tárgyú regény”, semmitmondó ugyan, még azt sem bizonyítja, hogy Szerb olvasta, és nem csak „tudott róla”, figyelmen kívül hagyni azonban nem lehet, mint ahogy ő sem hagyta figyelmen kívül, s ha csak annyit ismerünk is el, hogy tudott a liturgiát és benne a Madonna alakját felmagasztaló *Marius the Epicurean*-ról, beiktathatunk egy, elismerem, gyenge láncszemet a Madonna-kultusz esztétikai használhatóságáról tett 1923-as megnyilatkozás és az 1944-es tényszerű, e tragikus kor hangulatát tükröző, Pater ihlette Madonna-metaphora közé. Az sem csupán mint mellékszál érdekes, hogy a *Világirodalom* Pater-jellemzése elismerő ugyan, de nélkülözi a korábbi elragadtatást, szerény megerősítéseként annak, amit Poszler György is megállapít: a szellemtörténet vonzásának engedve Szerb eltávolodott az esztétizmustól, és már a reneszánszért sem rajongott úgy, mint korábban (POSZLER 1978, 371–378). Amiként, de ezt már én teszem hozzá, ifjúkora valóságos hite is kihűlt.

Pater viszont az évek múlásával is maradt, aki volt, illetve, hogy stílusos legyen, Hegel tanítványához illően „megszüntette megőrizte” régi énjét. Nem távolodott el az esztétizmustól, de sokat finomított rajta. A Madonna meg éppen akkor lett fontos számára, amikor e finomítás intenzív fázisába lépett. Ha művészetfelfogásának csomópontjait dominanciájuk szerint időrendben csoportosítjuk, azt látjuk, hogy eredendően szolipszista-agnosztikus szenzualizmusát, a megismerés helyébe állított impresszionizmusát beoltja előbb Hegellel, majd Platónnal, központi helyre állítva a *Phaidroszt*, s az így kialakult bölcséleti alapozást megpróbálja minél kevesebb veszteséggel a keresztény világképbe áttemelni, s a kereszténységet (katolicizmust), szertartásai költőiségének hangsúlyozásával, a teológiailag és esztétikailag definiált Madonna-figura megalkotásával erre fogadóképessé tenni. Szerb teoretikus megnyilatkozásai a *Naplóban* (Hegeltől esetében eltekinthetünk) éppen ellenkező irányt követnek: a *Phaidrosztól*, a platonizmustól, a keresztény esztétika iránti igénytől, a Madonna-kultusztól, a liturgia mint lelki szükséglet megfogalmazásától jut el „az élet káosz” bölcselmén alapuló „impresszionista” mű-

vészet ajánlásáig. Az, hogy itt a szokásos kelet-közép- európai fáziskésésről van szó, nem magyarázza meg a hasonlóságok időrendjének logikáját. Abban meghatározó szerepe a szellemi és politikai környezetnek volt.

Liturgia, költészet, anglikanizmus

Az esztétizmus és a vallás szintetizálására tett kísérletéért Pater a legsúlyosabb kritikát T. S. Eliottól kapta, évtizedekkel a halála után. „A vallás érzem dolga s nem igazán metafizikai ügy” volt számára, dörgött Eliot 1930-ban (ELIOT 1981, 271–72). Elhamarkodottan ítélte: a *Marius* éppen arról szól, hogy a vallás metafizikai ügy Paternek. Az eredetileg unitárius Eliot 1928-ban talált lelki otthonra a konzervatív anglikán (high church) egyházban, amelyhez, bár egy időben az anglikanizmus népi szárnyával (broad church) is rokonszenvezett, Pater is tartozott. Eliot költészetét a fordulat után át- meg átszövik a vallásos üzenet közvetítésére hatáserősítő céllal alkalmazott liturgikus motívumok, azaz nála a liturgia vonul be a költészetbe. Paternél hasonló találkozás megy végbe, csak más kiindulópontból, más hangsúlyokkal: a *Marius*ban a késő római kor mindennapjainak költészeté termékenyíti meg a kialakulóban lévő liturgiát. Hitterjesztői buzgalom nem fűtötte, de a maga módján, az esztéta módján, volt javaslata arra, hogy a hitében megrendült viktoriánus Angliában miként lehetne megőrizni a keresztény tanítás vonzerejét. Eliot kritikájában az őszintétlenség vádja is benne rejlik, ami Marius-Pater mélyen átértzett töprengéseinek fényében természetesen szintén igazságtalan. De szempontjai, ha tévútra vezetik is, amikor Paterről ítélik, a katolikus liturgia formái után vágyakozó Szerb Antalnál részben alkalmazhatók. Részben, ismétlem, mert őszintétlenségről itt sincs szó. Szerb elismeri, hogy vonzalma már nem a hitből, hanem pusztán a *szép* szeretetéből táplálkozik, és ezért el kell fojtania: „azt hiszem, ez csak az esztéta vágyódása a kifejező, dekoratív formák után, és azért nem is engedek nekik”. Nem engedett, de csodálata e „kifejező és dekoratív formák” iránt megmaradt. A *Világirodalomban az ókeresztény irodalom műfajai között* megemlíti a liturgiát (SZERB 1941, 1: 155), melyet „a himnusz-költészet fénykora”, a középkor tovább gazdagított, amikor megalkotta azokat a költeményeket, „amelyek máig a katolikus liturgia ékességei” (SZERB 1941, 1: 214). Másutt, a drámafejlődés kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy a szentmise a pap szavaira válaszoló kórus, a pap és a ministráns párbeszéde révén már magában foglalta a liturgikus dráma elemeit. Mintha csak Oscar Wilde szavait visszhangozná, aki ezekben az elemekben a görög dráma és a liturgia közötti folytonosságot hangsúlyozta (FRASER 1986, 205).

Egy kis kitekintés

„Ami dogmaként esetleg nyersnek tűnhetett, mint imádság már elfogadtatta magát; annak az egészséges elvnek megfelelően, mely szerint *Lex orandi, lex credendi* – hiedelmeink csupán imánk és énekünk kurta absztrakciói” (What might seem harsh as dogma was already justifying itself as worship; according to the sound rule: *Lex orandi, lex credendi* – Our creeds are but the brief abstract of our prayer and song) (PATER 2011b, 2: 124–125). A viktoriánus Angliában nem Pater volt az egyetlen, aki a liturgia szépségében nem pusztán dekorációt, hanem a hit megélésének eszközét látta. Ebben nemcsak az esztétikai mozgalom képviselői, különösen a katolikus hitre tért Lionel Johnson és a katolicizmussal rokonszenvező Oscar Wilde osztoztak vele, de – s ez a Matthew Arnold által inspirált humanizáló „hellenizmus” divatját is csak erősítette – egyházi emberek is. Az 1830-as években kibontakozó traktáriánus reformmozgalomnak nem egy képviselője éppen azt hiányolta az anglikanizmusból, amit a korai katolicizmusban Pater csodált: a költészetet, s ebben a hiányban az angol egyház spirituális elsekélyesedésének kísérő jelenségét látta. Ellenpéldát többen közülük a római katolikus egyházban találtak, olyannyira, hogy a reformereket kritikusaik a katolicizmussal való kiegyezés előkészítésével is megvádolták. Nem alaptalanul: a traktáriánusok vezéralakja, az immár a magyar katolikusoknak sem idegen John Henry Newman 1845-ben katolizált.³⁶ Több mint húsz évvel később követte ifjú híve, a költő Gerard Manley Hopkins, aki, nem mellesleg, Oxfordban Pater tanítványa volt. Newmannek többek között a liturgiáról is volt súlyos mondanivalója – Eliot tévedett, amikor, csak hogy Pater vallásos útkeresésének jelentőségét kisebbítse, Newmannal állította szembe, akit szerinte „ritkamód nem izgatott, hogy miként lehet az ortodoxiát érzéki formában kifejezni” (ELIOT 1981, 390). Ennek éppen az ellenkezője igaz. Newman szerint az egyház akkor teljesíti hatékonyan a küldetését, ha igazságait nem pusztán fogalmak segítségével, hanem a képzeletet mozgósítva juttatja el az emberekhez, azaz szertartásai oly módon hatnak, mint a költészet. Elutasította ugyanakkor a vallásosságunk azt a formáját, amelyet pusztán a liturgia szépsége inspirál, a tanokkal való azonosulás nélkül (NEWMAN 1849, 175–176; FRASER 1986, 60–62). Nagy kérdés persze, hogy van-e értelme egyáltalán a kettőt különválasztani. Nem nehéz belátni, hogy itt bizony a romantikából ismert *fej és szív, értelem és érzelem* ellentétpár munkál az érvek mélyén, amelyet Keats híres ódája a „beauty is truth, truth beauty”: „a szép igaz, az igaz szép” tömör formulájában oldott fel. De nem kell Keatsig visszamennünk ehhez a szintézishez, pályájának a *Marius* és a *Plato* közé eső sza-

³⁶Newman pályájának magyar nyelvű áttekintése: Lukács László (2010), Newman és a II. Vatikáni zsinat, *Vigília* 75. 9, 650–659, vagy https://vigilia.hu/pdfs/Vigilia_2010_09_facsimile.pdf#page=33

kaszában, *Style* [Stílus] című esszéjében (1888) Pater is újrafogalmazta a maga platonista definícióját a művészetről: „végülis minden szépség csupán *kifinomult igazság*” (all beauty is in the long run only *fineness of truth*) (PATER 2011c, 10, kiemelés Patertől). Ha a művészi alkotás ennek a követelménynek megfelel, írja Pater, akkor nyugodtan állhat bármilyen, az emberiség javát szolgáló ügy mellé, azaz a „művészet a művészet kedvéért” elve nem zárja ki a hasznossági szempont érvényesítését, a *szép* és az *igaz* mellett egy harmadik, ugyancsak az ókor óta velünk élő filozófiai kategória, a *jó* figyelembevételét. A liturgiában is ez a műalkotásoktól elvárt esztétikai feltétel, a tartalom és a forma egysége valósul meg. És a lényegyet tekintve nem különbözik ettől Hopkins sok vívódás árán kikínódott meggyőződése sem. Híres esztétikai kulcsfogalma, az *inscape* (belső kép) abból indul ki, hogy testi valójában Krisztus „a teremtett szépség isteni őstípusa, miáltal [Hopkinsnak] sikerült harmóniába hoznia a szép iránti szeretetét és költői alkotó tehetségét vallásos elkötelezettségével”, és így megalkotnia egy sajátos vallásesztétikai elméletet (FRASER 1986, 70).

E kurta kitekintésben könyvekre elegendő anyag rejlik, s ezekből jó néhányat már megírtak. A katolicizmussal szimpatizáló anglikán Pater, a katolizált és néhány éve a szentek sorába emelt Newman, valamint a szintén konvertita Hopkins a hit és az esztétika viszonyát illetően olyan orientációt követtek, amelynek a katolikusoknál ma is a hierarchia legmagasabb szintjén van képviselése. Példaként álljon itt XVI. Benedek pápa véleménye, amit még bíborosként fogalmazott meg egy interjúban:

Ha az Egyház folytatni akarja a világ átalakítását és humanizálását, hogyan mondhatna le liturgiájában a szépségről, arról a szépségről, amely oly szorosan kapcsolódik a szeretethez és a Feltámadás ragyogásához? Nem, a keresztények nem érhetik be könnyű megoldásokkal. Egyházukat olyan helyé kell alakítaniuk, ahol a *szépség* – és következésképpen az *igazság* – otthonra találnak (id. MILARE 2013, 102, kiemelés tőlem).

Valami hasonlót ajánlott Szerb Antal is, amikor úgy gondolta, hogy „a szépség-élményt mint egyetlent, ahol az ember közvetlenül szemléli az ideált, a vallási élet részévé kell tenni”. Véleménye megerősítéseként Ratzinger pápává választása után, egy művészekkel való beszélgetésben, a téma egyik legilletékesebb szaktekintélyére, a 20. század nagy hatású katolikus gondolkodójára, a svájci Hans Urs von Balthasarra hivatkozott, akinek *A dicsőség felfénylése* című könyvéből az alábbi mondatot idézi: „A *szépség* az a szó, amelyet legelsőként kell kimondanunk. A gondolkodó értelem mindennel előbb szembe mer nézni, mint a szépséggel, mert megragadhatatlan ragyogásként sugárzik az *igaz* és a *jó* kettős csillagzata körül, és fogja át szétszakíthatatlan egységüket” (id. MILARE 2013, 10; magyarul BALTHASAR 2004, 20, kiemelések tőlem).

A szép, az igaz és a jó: a liturgiától és a keresztény esztétika igényétől visszajutottunk Platonhoz, aki mind Walter Pater, mind a fiatal Szerb Antal számára kiindulópont volt, s aki, mint a tudós teológus szerzők fenti megnyilatkozásai tanúsítják, jelen van a keresztény gondolkodásban ma is. Bár Walter Pater kitágította a maga platonista gondolkörét Hegellel, akinek az esztétikájába egyébként már a rút is belefért, haláláig a szépség kultuszának a híve maradt. A pályáját kezdő Szerb Antal művészetfilozófiája lényeges pontokon hasonlít Walter Pateréhez, s ha ezt hamar kinötte is, e hasonlóság, részben mint hatáskapcsolat eredménye, részben mint érzékenységbeli rokonság bizonyítéka megérdemli a figyelmet.

Bibliográfia

- ARNOLD, Matthew (1972), *Dover Beach* [1867], in Helen GARDNER (szerk.), *The New Oxford Book of English Verse*, 703.
- ARNOLD, Matthew (2000), *A doveri part*, ford. LAKATOS Kálmán, in KAPPANYOS András (szerk.), *Angol költők antológiája*, Budapest, Magyar Könyvklub, 324–325, https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Arnold%2C_Matthew-1822/Dover_Beach/hu/15671-Doveri_part.
- BALTHASAR, Hans Urs von (2004), *A discsőség felfénylése: teológiai esztétika 1, Az alak szemlélése* [1988], ford. GÖRFÖL Tibor, Budapest, Sík.
- DONOGHUE, Denis (1995), *Walter Pater: Lover of Strange Souls*, New York, Knopf.
- ELIOT, T. S. (1981), *Arnold és Pater*, ford. TAKÁCS Ferenc, in *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*, szerk. EGRI Péter, ford. BÓDIS Edit et al., Budapest, Gondolat, 261–274.
- FELLOWS, Jay (1991), *Tombs, Despoiled and Haunted: "Under-Textures" and "After-Thoughts" in Walter Pater*, Stanford, Stanford University Press.
- FRASER, Hilary (1986), *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAVASRÉTI József (2013), *Szerb Antal*, Budapest, Magvető.
- MEISEL, Perry (1980), *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*, New Haven, Yale University Press.
- MILARE, Roland (2013), *The Sacred Is Still Beautiful: The Liturgical and Theological Aesthetics of Pope Benedict XVI*, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 16. 1, 101–125.
- MILLER, J. Hillis (1991), *Foreword: Fractal Pater*, in Jay FELLOWS, *Tombs, Despoiled and Haunted: "Under-Textures" and "After-Thoughts" in Walter Pater*, Stanford, Stanford University Press, i–xxvi.
- MILLER, J. Hillis (1976), *Walter Pater: A Partial Portrait*, *Daedalus* 105.1, 97–113.
- NEWMAN, John Henry (1849), *Discourses Addressed to Mixed Congregations, Discourse 9. Illuminating Grace*, <http://www.newmanreader.org/works/discourses/discourse9.html>, 169–191. 2020. június 6.

- PATER, Walter (1873), *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan, vagy e-texts for Victorianists, szerk. Alfred J. DRAKE, <http://www.victorianprose.org/> 2020. június 7.
- PATER, Walter (1913), *A renaissance*, ford. SEBESTYÉN Károly, Budapest, Révai.
- PATER, Walter (2011a), *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873, 1900], The Works of Walter Pater 1, Cambridge, Cambridge University Press. (The Cambridge Library Collection)
- PATER, Walter (2011b), *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas* 1–2 [1885, 1900], The Works of Walter Pater 2–3, Cambridge, Cambridge University Press. (The Cambridge Library Collection)
- PATER, Walter (2011c), Style, in uő, *Appreciations: With an Essay on Style* [1888, 1901], The Works of Walter Pater 5, Cambridge, Cambridge University Press, 5–38. (The Cambridge Library Collection)
- PATER, Walter (2011d), *Plato and Platonism: A Series of Lectures* [1893, 1901], The Works of Walter Pater 6, Cambridge, Cambridge University Press. (The Cambridge Library Collection)
- PLATÓN (2005), *Phaidrosz*, ford. KÖVENDI Dénes, átdolg. SIMON Attila, Budapest, Atlantisz. (Platón összes művei kommentárokkal)
- POSZLER György (1978), *Szerb Antal*, Budapest, Akadémiai.
- SARBU Aladár (2018), Szerb Antal, W. B. Yeats, Walter Pater és *A Pendragon legenda*, *Filológiai Közlöny* 64.2, 69–81.
- SZERB Antal (1941), *A világirodalom története* 1–3, Budapest, Révai.
- SZERB Antal (1959), *Magyar irodalomtörténet* [1934], Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (1963), Századvég [1934], in uő, *Szerelem a palackban*, Budapest, Magvető, 144–162.
- SZERB Antal (2001), *Naplójegyzetek (1914–1943)*, szerk. TOMPA Mária, közrem. PETRÁNYI Ilona, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2002a), Kerényi Károly Apollón-könyve [1938], in uő, *Mindig lesznek sárkányok. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák* 2, *Magyar irodalom*, szerk. PAPP Csaba, Budapest, Magvető, 626–629.
- SZERB Antal (2002b), Bevezető Zerk Zoltán verseihez [1977], in uő, *Mindig lesznek sárkányok. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák* 2, *Magyar irodalom*, szerk. PAPP Csaba, Budapest, Magvető, 666–668.
- SZERB Antal (2015), *Utas és holdvilág* [1937], Budapest, Magvető.
- WHITELEY, Giles (2010), *Aestheticism and the Philosophy of Death: Walter Pater and Post-Hegelianism*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing. (Studies in Comparative Literature 20)
- WILDE, Oscar (2005), *The Picture of Dorian Gray: The 1890 and 1891 Texts*, in *The Complete Works of Oscar Wilde* 3, szerk. Joseph BRISTOW, Oxford, Oxford University Press.
- YEATS, William Butler (1955), *Autobiographies*, London, Macmillan.

Csodálatos halálkabaré

Elemzési szempontok a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* című novellához

„A novella realitásból irrealitásba átlépő történetet beszél el, szüzséje rövidre fogva az, hogy egy fiatalembernek a szerelme meghal, majd – nyolc év (!) múlva – a halott, mintha mi sem történt volna, megjelenik a fiatalember lakásán. A találkozás azonban, rációfalva a hajdani szerelemre, hamar kifulladás; a nagy szerelem valójában már nincs meg, közöny és érdektelenség veszi át helyét, s a lány, ahogy jött, távozik is. *Allegorizáló történet ez a szerelem kihűléséről [...]*” (LENGYEL 2011, 56; kiemelés tőlem – B. K.). Ekképpen foglalja össze Lengyel András a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* cselekményét, s veti fel egyúttal annak egy lehetséges értelmezési irányát is. Az allegorizáló olvasat kézenfekvőnek tűnik, mégsem elégséges ahhoz, hogy a Kosztolányi-novella poétikai összetettségéről kellőképpen árnyalt képet adjon. Ehhez ugyanis tekintetbe kell venni a narráció sajátosságait és a különféle irodalmi hagyományokba való beágyazottságról árulkodó szöveghelyeket is. Ez utóbbiak egyikére (Cholnoky-allúzió) maga a tanulmány szerzője is utal: „Ne kérdezz semmit – mondta fuldokolva a leány. – Itt vagyok, hisz láthatsz, frissen és ragyogóan. Ne gondold Cholnoky Viktor novelláira, amelyekben visszajárnak a szellemek. Én nem vagyok se szellem, se kísértet. De nincs időm a beszédre” (KOSZTOLÁNYI 1965a, 178). Lengyel András helyesen mutat rá az idézett szakasz ambivalens, az ő kifejezésével élve, „paradox” jellegére. Kosztolányi kísértettörténetet írt, indokoltan hivatkozik tehát a nagy magyar „kísértetlátó” szerzőre, ugyanakkor viszont az utalás az elhatárolódás gesztusát foglalja magában, hiszen „éppen a valóságosság illúziójának megteremtését szolgáló retorikai eszköz” (LENGYEL 2011, 56). Hrussz Krisztina ugyanis, érvel a szerző, azon kísértetek sorába tartozik, „amelyik bennünk él, belőlünk kel életre, de az írói anyagkezelés ezt realiztikus eszközökkel előadott vízióvá formálja” (LENGYEL 2011, 56).

Egy ilyen szempontú értelmezés kivonja a novellát a fantasztikus irodalom hatóköréből: a történet természetfeletti mozzanataira az irónia vagy a paródia megnyilvánulásaként tekint, s azok alkalmazását a lélekrajz céljait szolgáló, elsősorban az érzelmek paradoxonát szemléltető kifejezőeszközként kezeli. A Kosztolányi-recepcióban mindkét megközelítési szemponttal találkozhattunk már. A szöveg korábbi értelmezői egyaránt kitértek a műfajparódia és a metaforikus

értelmű tudatábrázolás jelenségére, miközben ennek megvilágításához, viszonyítási pontként, más szerzők és Kosztolányi egyéb műveit is segítségül hívták.

Angyalosi Gergely „a valószerűtlenség alkalmazásának szélsőséges képviselőjeként” hivatkozik a novellára, s az elbeszélésmódban éri tetten a parodikus mozzanatot. „Az egyes szám harmadik személyű narrátor itt egyáltalán nem próbálja pszichológiailag hitelessé tenni a halott megjelenését. Ennek következményeként viszont a novella *hangneme parodisztikussá válik*, tehát ismét csak egysíkúvá alakul a jelentésszerkezet” (ANGYALOSI 1996, 37; kiemelés tőlem – B. K.). Remélem, hogy elemzésem cáfolja majd a tanulmány szerzőjének egysíkúságra vonatkozó megállapítását. Szegedy-Maszák Mihály az *Éjféli* című, 1917-ben megjelent antológia³⁷ elbeszéléseinek vonatkozásában tekinti műfajparódiának Kosztolányi történetét. „A hihetetlen (fantasztikus) történetnek a kicsúfolásáról van szó: a másvilágról visszatért tíz perc után távozik, mert a két világhoz tartozó szereplőknek semmi mondanivalójuk nincs egymás számára” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 107). Ezt erősíti meg, teszi hozzá, a Cholnoky Viktorra tett gúnyos utalás és a novella kötetben elfoglalt helye is. *A varázsló halála* című Csáth-novella előtt szerepel ugyanis, „mintegy azt sugalmazva, hogy a két mű közeli rokona egymásnak” (107). Pedig a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* valójában „kiferdítése (paródiája) a többi elbeszélésnek” (107). Szegedy-Maszák Mihály álláspontját egyetértően idézi a szöveg legutóbbi elemzője, Rigó Gyula is (RIGÓ 2013, 58–59).

A novellát Kosztolányi szimbolista poétikájának összefüggésrendjében olvasó Thomka Beáta a tudati folyamatok történetyszerű ábrázolását emeli ki, s ehhez kötődően utal a szerző prózanyelvének lírai-retorikai átalakulására is: „A halott Krisztina visszatérése [...] volt szerelmesének képzelgéseként, vágyképként is megközelíthető, ami azt jelenti, hogy az esemény egy lelkiállapotnak és tudattartalomnak, emléeknek a megtestesítője, jele és képe a történetben. Ennek értelmében a találkozás az analógiás tudatműködés és a metaforikus elbeszélésszerkezet következtében a lány utáni vágyakozás megjelenítése” (THOMKA 1988, 51). Egy másik elemzésében további érdekes meglátással egészül ki ez az olvasat. Nemcsak arról lehet szó, hogy a fiatalember „tényleges eseményként éli át sokéves vágyképét”, hanem hogy ő maga is ehhez válik hasonlatossá. Thomka szerint ugyanis Kosztolányi a fantasztikus fordulatot azzal készíti elő, hogy „a szeretőjét gyászoló diákot észrevétlenül transzformálja: nem a lány emléke a diák kísérője, hanem ő válik a halott kísérő árnyékává. Fokozatosan homályosul el a diák valóságossága; a hazaérkező lány sem kísértet, hanem *mintha maga a találkozás is két fiktív lény, két*

³⁷ A *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* a Bálint Aladár szerkesztette, alcíme szerint „magyar írók misztikus novellái”-t magában foglaló kötetben jelent meg harmadszor, melyhez maga Kosztolányi Dezső írt előszót. A novellát előtte folyóiratban közölte (*A Hét*, 1911. január 29. 66–68), majd a *Bolondok* (1911) című kötetében látott napvilágot.

árnyék között jönne létre. A történet egész cselekménye ily módon a tudatban lejátszódó folyamatokból épül fel” (THOMKA 1986, 95; kiemelés tőlem – B. K.).

Tanulmányomban a novella néhány olyan további aspektusára szeretném felhívni a figyelmet, amely kiegészíti és árnyalja az idézett Kosztolányi-értelmezők főbb megállapításait. Úgy vélem ugyanis, hogy a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* több, mint pusztán paródia vagy allegória, illetve hogy e két olvasási irány indokoltságát további szövegtények egyaránt megerősítik. Erről győző meg bennünket a mű végtelenül tudatos nyelvi és szerkezeti megformáltsága, amire eddig kevés figyelmet fordítottak. Az újabb jelentés-összefüggések a műfaji intertextualitás szövegben kódolt nyomait követő komparatív olvasás eredményeként tárulnak fel előttünk. Kosztolányi a mese, a mítosz és a kísértettörténet műfaját, s rajta keresztül konkrét történetek irodalmi emlékezetét mozgósítva dolgoz ki egy olyan novellapoétikát, amely a tragikus és komikus esztétikai hatásminőségek elegyítésében érdekelt.

Gyász és nevetés

Kosztolányi novellája tárgyilagos, adatgazdag felütéssel indul: „Hrussz Krisztinát, a kabaré-énekesnőt 1902. január 7-én temették el” (175). Az ezt követő két mondat is ebben a stíluszellemben pontosítja a megnevezett esemény időbeli körülményeit „A temetés délután három órakor volt. Erősen fagyott, már egészen besötétedett, mikor a koporsót kivitték az udvarra, és felállították az ácsolt ravatalra, hogy beszenteljék, és reátegyék a halottaskocsira” (uo.). Ezután azonban valami megváltozik a hírlapi cikknek induló szövegben. A tragikus eseménysor további leírásába ugyanis olyan motívumok ékelődnek be, amelyek némi derűt kölcsönöznek az egyébként komor hangulatú felvezetésnek. Azért, mert nem helyén valóak, a referált alkalomhoz nem illőek. A narrátor a szertartást végző pap és a maroknyi résztvevő kegyeltsértés határát súroló érzéseiről és gondolatairól számol be. Nem az érzelmi lesújtottság, a megrendültség vagy a hitből táplálkozó vigasz, hanem az elfogyasztott vagy az elfogyasztandó ételek kellemes emléke foglalkoztatja őket. „A papnak a hidegtől meggypiros volt az orra. Még *szájában volt az ebéd íze*, a badacsonyi bor kesernyés zamata.” Az énekesnő kollégáiról és a kabaré igazgatójáról ezt olvassuk: „Majdnem mindnyájan *jól érezték magukat*. Itt a gyász kellős közepében *az ebédjükre gondoltak*. Buja és dús érzések tarkázták a komoly elérékenyedést.” Még a halott kedvese sem érzi át a veszteség valódi tragikumát: „Nem is igen hitt a halálában. Hallgatta a bús kántálást, a latin jajveszélést, *s a csokoládé-uzsonnán járt az esze*” (uo.; minden kiemelés tőlem – B. K.).

Az 1. rész idézett mondatai a halál-tapasztalat idegenségéről és a felfokozott vitalitás élményéről árulkodnak. A testi, gasztronómiai élvezetek felidéz(őd)ése egyfajta háritó vagy védekező gesztusként is értelmezhető: mintha a szereplők

ezen keresztül kapaszkodnának még szorosabban a földi életbe, s próbálnának távolságot tartani az őket egyelőre nem érintő, csak majdan, a távoli jövőben fenyegető sorseseeménytől. Nem veszik (elég) komolyan a halált, nem gondolnak igazán bele annak radikalitásába, vagy azért, mert új tapasztalatként (a halott kedvese), vagy mert rutinná vált szakmai gyakorlatként (a pap) élük meg azt. Van tehát az egész jelenetnek, a túlvilági dolgok materiális, testi szempontú lefokozásából kifolyólag némi karneváli hangulata. A sötét ünnepélyességet részben feloldó életigenlő derű olyan nyelvi fordulatokban is visszaköszön, ami már-már az idillikus érzélgősségre billenti át az elbeszélésnek ezt a szakaszát. Kosztolányi ugyanis, a gasztronómiai motívumsort folytatva, azt írja, hogy az időközben eleredő ólomeső „üveggé és *cukros gesztenyévé* változtatta a tárgyakat” (175).³⁸

Az előbb mondottakkal kapcsolatos egy másik, már itt felbukkanó kettősség is, ami aztán végigvonul a novella további szakaszain, és kihatással lesz a mű globális értelmezésére. Ez pedig a *komoly és a nevetséges* egyidejűségéből eredő kontraszt. Szinte jelképesnek tekinthető, hogy a színház részéről a „néhány ripacs”-on kívül „egy komoly művész és a kabaré igazgatója” (175) állja körül a koporsót. Annak a koporsóját, aki maga is a nevetetés és szórakoztatás „iparágát” űzte. Az őt a későbbi években már mélyen gyászoló kedvese naponta elmegy a kabaréba, nézi a műsort, s közben keresi, persze hiába, „a kis züllött színpadon, a színes lámpák között” (176) a halott énekesnőt. Képzeltégeiben Krisztina „a nyakába csimpaszkodik, elbújtatva fejét a mellén, és *kacag*” (uo.). A koporsóban fekvő lány szellemalakja akkor jut eszébe, amikor a társaságban „a *jókedv* bukfencet vetett” (177). A túlvilágról hazalátogató énekesnő arcáról azt olvassuk, hogy „szelíd, majdnem *vidám*”. A meghökkent fiatalember az általa vezetett kényszeredett társalgásban, mely a kabarészínház legújabb híreit is magában foglalja, végig hezitál a komoly és a vidám témák között: „Először valami *vidámat* akart mondani, aztán valami *nagyon komolyat és gyászosat*, de egyiket se találta jónak, és inkább hallgatott” (179). S végezetül egy abszurd kérdés bukik ki belőle („Nem fázol meg ebben a vékony ruhában?”), amire a lány már csak nevetve tud felelni: „– Nem – *kacagott* a lány” (179; minden kiemelés tőlem – B. K.).

Kosztolányi úgy beszél el egy fiatal lány haláláról, majd annak részleges visszavonásáról szóló történetet, hogy abban kezdettől fogva ott bujkál, s minduntalan fel-felüti a fejét a vidámság. A gyász, a részvét, a szeretett személy elvesztése feletti fájdalom ábrázolását komikus elemek ellenpontoszzák. A halál és a nevetés, a nyomasztó és a derűt keltő összekapcsolásáról tesz említést Kosztolányi egy 1910. szeptember 11-én kelt (később még ismertetésre kerülő) esszéjében is, amely a rémtörténetekkel, s konkrétan azok egyik német művelőjével, Hans Heinz Ewersszel foglalkozik. Ebben szóba hozza a híres montmartre-i Cabaret

³⁸ Az édesség motívumának szemiotikájáról Kosztolányi regényvilágában lásd BENYOVSZKY 2010; 2012.

de l'Enfert is, „amely koporsókkal, csontvázakkal, kripták rémületével csalogatja nemcsak a kíváncsi idegeneket, hanem magukat a párizsiakat is. Az, aki belép ide, megdöbben, nem az ízléstelen hatásadászat szegényes fantáziájától, nem a *bús tréfától*, nem a *színházi gyásztól*, de attól a gondolattól, hogy ez a halálkabaré már réges-rég virágzik, és üzleti számításait mindig plusszal zárja le. Úgy látszik, szükség van rá” (KOSZTOLÁNYI 2006a, 292; kiemelés tőlem – B. K.). Ez a jellemzés mintha a nem egész fél év múlva megjelenő *Hrussz Krisztina csodálatos látogatásának* a szemléletmódját előlegezné meg, amely – mint egy „bús tréfa” – szintén koporsók és kripták rémületével manipulál, miközben a cselekmény szintjén összevonja a színház (nota bene a kabaré) és a gyász tematikáját. Talán nem kell külön hangsúlyoznom, hogy a novella ugyanakkor nem esik az „ízléstelen hatásadászat” csapdájába. Nem veszi teljesen komolyan a hátborzongatás műfajának előírásait, inkább csak játszik velük.

Mielőtt a csodálatos visszatérésre sor kerülne, Kosztolányi – hol többé, hol kevésbé burkoltan – már igyekszik felkészíteni az olvasót a valószerű világtól való elszakadásra. Mégpedig azzal, hogy a történetet a mese és a mítosz forrásvidékére tereli. S ez a műfajközi átszivárgás is a komikum és az ironia térnyerését elősegítő eljárásá alakul át.

Számító meseszerűség

Közismert Kosztolányi névmániája és névmágiája, így aligha lehet véletlen, hogy a novella egyik főszereplőjét Tass Vidornak hívják. A keresztnév a hét törpe egyikének a nevével egyezik, épp azéval, akinek arcán állandó mosoly ül. A családnév ezzel szemben egészen más asszociációkat kelt. Ott rejlik benne az Anonymus által a honfoglaló vezérek egyikeként említett Tas neve, ami az ősiséget és a magyarságot egyaránt konnotálja. Ez a történelmi emlékezet kölcsönözte fennkölttség viszont ironizálódik a hozzá kapcsolt keresztnév hatására, mégpedig a számszerű egyezésből adódó párhuzam következtében: a hét vezér a hét törpével kerül egy névtani kötelékbe.³⁹ A diák nevében tehát az előkelő komolyság és a gyermeki vidámság kapcsolódik össze, ami jól tükrözi azt a kínos, zavaró kettősséget, ami a Krisztinával való beszélgetésben is megnyilvánul, s ami végső soron, miként fentebb már szóltam róla, az egész történet ambivalens, tragikomikus összehatását jellemzi. A halott lány pedig Hófehérke alakjával kerül párhuzamba: fehér ruhában temetik el, s a megeredő ólmos eső „a koporsót vékony jégvártyával vonta be, úgyhogy kívülről egy üvegekoporsónak tetszett” (175). Mindezt tekintetbe véve új értelmet nyer Tass Vidor feltámadt Krisztinát üdvözlő csókja, mivel beleláthatjuk

³⁹ A hét vezér és a hét törpe összekeverésével Markos György és Nadas György klasszikus kabaréjelenetében, a *Katonadologban* is találkozhatunk.

a mesebeli herceg halált legyőző csókját is. Még akkor is, ha nem ez támasztja fel a lányt, s igazából csalogással jár: a mesével egyező módon a szerelem legyőzi ugyan a halált, a csók viszont a szerelem halálát hozza el („De mintha csalódtak volna a csókban. Elszomorodtak és a diák lehorgasztotta a fejét. Ez tehát az a találkozás, amiről annyit álmodozott” (178).

A mesei tradícióra való rájátszásként kell értelmeznünk a számszimbolika szerepét a szövegben. Már-már parodikus, ahogy Kosztolányi a hetes és különösen a hármas számot teszi meg a történet vezérmotívumává. A hét vezérről és a hét törpéről már szó esett. A gyorsan kifulladásó beszélgetés közben Tass Vidor számolja a perceket: „Lopva az órára tekintett, s látta, hogy még csak hét perc óta van ott a lány” (179). Később újra megteszi: „Még csak kilenc perc pergett le” (uo.). Azaz: háromszor három perc. Hrussz Krisztina temetése január 7-én délután háromkor kezdődik. Megtudjuk, hogy a lány „három nap előtt betegedett meg, tüdőgyulladásban” (175). A frissen gyászoló fiatalemberről azt olvassuk, hogy a temetés után: „Három napig alig aludt.” (176.) Krisztina visszatéréséről a novella 3. részét alkotó mondat tudósít. A lány rögtön a túlvilági randevú elején figyelmezteti kedvesét arra, hogy az ideje behatárolt: „Most három óra. Három óra harminc perckor már nem vagyok itt” (179). A kiüresedett, formális beszélgetés záróakkordjaként háromszor felel „Igen”-nel a fiú időjárásfirtató kijelentéseire. A rátörő unalomtól háromszor ásít egymás után. Miután magára marad, Tass Vidor harmadszor is az órájára pillant: „Három óra tíz perc volt” (180).

Képletes halál

Miként arra Thomka Beáta idézett tanulmányában rámutatott, Krisztina látogatása előtt Tass Vidor egy metamorfózison megy keresztül, minek következtében fokozatosan veszíti el élő, valóságos személyre utaló tulajdonságait, s maga is egyre inkább halott kedvesével kerül egy létszintre. Ez a retorikai „átszabás” azonban más szempontból is figyelmet érdemel. Tass Vidor nemcsak árnyékká, szellemé lényegül át, hanem a gyötrő vágy mélységeit ecsetelő leírásnak köszönhetően a szakralitás jegyeivel is felruházódik. A sóhajtás úgy marad meg benne, „mint egy *szent vágy*” (176), ami napról napra „*alázatosabb lett*” (177). Úgy érzi, hogy Krisztina akárcsak röpke megpillantásáért az „*életét adta volna oda*” (176) vagy „*évekig gyalogolt volna hajadonfőtt, vérző, mezítelen lábbal*” (177). Mielőtt tehát tropológiai halottá válna, már a szerelem mártírijaként áll előttünk. (Ezt a jelentéssort erősíti meg az önmegtartóztató életmódjára tett későbbi utalás is: „[...] Krisztina halála óta nem fogadott nőlátogatót.” 177.) A halott lánnyal való azonosulásról beszámoló mondatok élettelen tárggyá változtatják a gyászoló fiatalembert: „Kísérő árnyéka lett a halottnak. *Szikáran és sápadtan* áhította vissza a holdfényben. *Mereven* beszélt. *Hidegen* és csillogón öltözködött. Mellén, *mint kriptán a fehér*

kölöp, állandóan ott feszült a kifogástalan plazstron, tündökölve, szikrázva, s az, aki látta, egy halottra gondolt, egy leányra, egy leány bús fejére, aki alatta sápadtan alussza a névtelen álmot” (177). A folyamatot és egyúttal a novella 2. részét egy olyan mondat zárja le és tetőzi be, amelynek következtében Tass Vidor újra ember, s mégis élettelen vonásokat kap. Az arca „évek múltán is ezt tükrözte, az első ijedtséget és riadalmat, amely megmerevedett rajta, *kőkemény* és *hideg* lett, mint egy *halotti maszk*” (177; kiemelés tőlem – B. K.).

A fiatalember sírkővé és kőkemény halotti maszkká való átalakulása névtanilag motivált fordulatként (tropus) is olvasható, tekintve hogy a Tas török eredetű név jelentése: kő. Fontosabb azonban arra rámutatni, hogy a sírkő-hasonlat következtében a halott Krisztina visszatérése közvetlenül az esemény bekövetkezte előtt ugyancsak tropológiai szintre helyeződik át. Mielőtt „reális kísértetként” jelenne meg szerelme lakásán, kigondolt, (el)képzelt alakká transzformálódik („aki látta, egy halottra gondolt”). A térbeli érintkezésen alapuló metonimikus jelentéstársítás logikáját követve Tass Vidor bensőjének, szívének „lakója” lesz. Amikor tehát valóban elébe toppan, mi, olvasók gondolhatunk arra is, hogy nem a temetői, hanem csak a képletes sírboltból került elő. Ahogy az *Éjfé*lhez írott előszóban fogalmaz Kosztolányi: „Magunkban hordozzuk a kísérteteket” (KOSZTOLÁNYI 1987, 5).

Az élő bebalzsamozása (Tass Vidor) és a halott megelevenítése (Hrussz Krisztina) két ellentétes irányú, ugyanakkor egymást kiegészítő folyamat, aminek köszönhetően lehetővé válik a két személy találkozása, s jelképesen földi és a földön túli világ pillanatnyi fúziója. A fantasztikus találka a szerelmes fiatalember állhatatosságának köszönhetően valósul meg, az ő ráolvasásszerűen ismételtgetett mondata („Ha visszajönne!”) hozza vissza halott kedvesét az élők közé; de paradox módon miatta is végződik kudarccal, azaz a lány túl korai eltávozásával. Talán nem teszünk erőszakot a szövegen, ha erre való tekintettel Tass Vidort Orpheusz-szal, szerelmét az alvilágból visszaéneklő mitológiai hőssel állítjuk párhuzamba, Kosztolányi novelláját pedig a mitológiai történet modern, profanizált, ironikus változataként (is) olvassuk. A gyászoló fiatalember híján van ugyan az isteni dalnok minden csodás képességének, s csak képletesen száll le az alvilágba (a fentebb jellemzett „balzsamozó retorika” a mitológiai alászállás ekvivalenseként is felfogható), az eseményeknek, úgy tűnik, mégis ő a mozgatója. Hrussz Krisztinában sincs semmi nimfaszerű, hacsak fiatalságát és szépségét nem tartjuk annak. Eüridikével ellentétben azonban nem férje ígéretszegése miatt kényszerül távozásra, hanem önszántából hagyja ott párját, s tér vissza nagy sietve a holtak világába (a visszatérés helyéről nem esik szó a szövegben).

A szüzsé antik kötődésének nyomaként értelmezhető a 4. rész nyitómondában szereplő *pogány* melléknév is: „Pogány lumpolás után ment haza a diák, a forró májusi délutánon” (177). A Tass Vidor züllött életmódjára utaló kifejezés ezáltal feszültségbe kerül szakrális, mártíri szerepkörével. Figyelmet érdemel továbbá a forró májusi délután különös égi látványát megörökítő leírás egyik jel-

zője is: „Távol az ég sarkán *kénes* csíkok kígyóztak, homályos fények, mint mikor valaki a sötétben tükörrel játszik. Ment előre, a lakása felé” (177; kiemelés: B. K.). Még nem tudja, mi, pontosabban ki vár rá otthon, de a mondat pokoli aszociációkat keltő „kénes” jelzője már előrevetíti nekünk, olvasóknak a túlvilág betörésének eseményét. Az infernális háttér előtt hazafelé tartó és egyúttal halott kedvese elébe menő fiatalember képét pedig – a felvetett mitológiai párhuzamok fényében – nem annyira „ördöngösség” összekapcsolni a végzetes alvilági sétára induló Orpheusszal.

Láthattuk tehát, hogy mielőtt a természetfeletti fordulat bekövetkezne, Kosztolányi két olyan műfaji szűrőn engedi át a történet egyes elemeit, amelyek a 20. századi cselekmény térdejéhez és modern világképéhez viszonyítva a csodás kategóriájába tartoznak. De mit is jelent a szöveg kontextusában a *csoda*?

Hétköznapiak és csodák

Érdekes az ez irányú fejtegetést a címmel kezdeni. A benne szereplő *csodálatos* jelző első fokon a látogatás természetfeletti jellegét hivatott kiemelni, tekintettel arra, hogy egy nyolc éve halott fiatal nő váratlan felbukkanása mindenképpen rendkívülinek és (racionálisan) megmagyarázhatatlannak minősülő esemény. Csodaszámba megy tehát, ha valami ilyen megesik. A szöveg tükrében azonban a kifejezés egy másik, az előbbihez szorosan kapcsolódó jelentésvonatkozása is figyelmet érdemel.

Krisztina kedvesének visszatérő, jellegzetes megnyilvánulása a *csodálkozás*. A novellában ötször is említődik, hogy Tass Vidor rácsodálkozott bizonyos dolgokra. A szláv eredetű *csoda* származékszava a meglepődést, a hitetlenkedő ámulatot fejezi ki, s így van ez ebben az esetben is. A fiatalembert a lány távozása és váratlan visszatérése készíti csodálkozásra. A temetés kezdetén még nem igazán fogja fel a veszteség súlyát. „Inkább csodálkozott és báméskodott, mint gyászolt” (175).⁴⁰ A halál hirtelen ragadta el őt mellőle, ezért érzi hihetetlennek az egészet. A gyászszertartás végeztével viszont már érzelmileg érintettebben gondol halott kedvesére: „Újra fájdalmas erővel fogta el a csodálkozás. Krisztinát kereste, és ő – ó, igen –, ő már nem volt” (176). Később többször elképzeli, visszasóvárogja őt, s már azt is elhiszi, hogy visszatérhet hozzá: „Ha csengettek, az ajtóhoz rohant és csodálkozott, hogy nem ő jön” (176). S amikor végül tényleg megjelenik nála, fel sem merül benne ennek a lehetősége: „Tass Vidor csodálkozott, s nem tudta elgondolni, ki keresheti...” (177). S értetlenség és csodálkozás ül ki az arcára a lány üdvözlése után is: azt olvassuk, hogy „kérdően bámulta” annak régi gyűrűjét (uo.).

⁴⁰ Eszünkbe juthat erről a *Kék gyász* tizenhárom éves elbeszélője, aki órákig „csodálkozva, fűrészve” bámulja kisöccse kiterített holttestét. (KOSZTOLÁNYI 2006b, 280.)

A *bámulás*, a korábban idézett *báméskodással* együtt, a csodálkozó magatartás mimikai jele. A fiú idegen dologként tekint az elvileg ismerős ékszerre, ugyanolyan csodálkozó értetlenséggel szemléli, mint a temetési szertartást vagy a csók után Krisztina arcát és szemét: „Egy kis ideig bámulták egymást” (178). A „megvilágosodás”, az újrafelismerésből származó öröm azonban elmarad, a másik tekintetének mohó fürkészése az érzelmi veszteséggel szembesíti mindkettőjüket, a korábbi állapot visszafordíthatatlan megváltozásával.

Fontos hangsúlyozni, hogy a csodaváráó attitűd Krisztinát is jellemzi. Testbeszéde egyértelműen erről árulkodik: „Krisztina kitérte karjait. A szája pedig pirosan, frissen kettéhasadt, ájultan várta a csókot” (uo.). A csalódást és szomorúságot hozó csók után viszont a csodálkozás és a meglepetés már csak ironizált formában jelenik meg nála. A bámulás például nem a változás reményét hordozó örömteli ámulat, hanem a rosszallás jeleként reflektálódik abban a párbeszéd-részletben, mely a lány Vidor már-már röhejesnek ható kérdésére („Hogy vagy? – kérdezte. – Azaz, mi újság?” 179) adott reakcióját tartalmazza: „A lány *tág szemeket meresztett*. Elvégre tapintatlanság ilyesmit kérdezni egy halottól” (uo.; kiemelés tőlem – B. K.). S a banalitásból eredő érdektelenséget, tehát bizonyos tekintetben a meglepetés, az őszinte rácsodálkozás hiányát fejezi ki Krisztina – alább még elemzendő – mondata, mely ötször hangzik el a párbeszéd során: „Érdekes.”

A csodát és a csodálkozást egyaránt magában foglaló cím-szó, a *csodálatos* tehát a nyelvi kifejezés síkján kapcsolja össze azt, ami a főszereplők létmódja, jelleme és a köztük kirajzolódó párhuzamnak köszönhetően tematikusan is összetartozónak mutatkozik – mondhatni egy (szó)tőről fakad. Az élők szempontjából az elmúlás, a halál megmásíthatatlan tényére való rácsodálkozás, a holtak szempontjából pedig az élők világától való elidegenedésnek a tapasztalata fonódik össze Tass Vidor és Hrussz Krisztina tragikomikus szerelmi történetében. Nincs átjárás, érdemi és tartós áthatás sem az élők és holtak szférája, sem pedig a valós és elképzelt alakok között. A kettő, a kölcsönös idegenség okán, a pillanatnyi érintkezést követően leválik egymásról. A novella cselekménye e felismeréshez vezető út egyes állomásait mutatja be, a szöveg nyelvi megformáltsága viszont ezt a tapasztalatot a prózaritmus útján is „tudunkra adja” – azaz: bizonyos kulcsfontosságú szóelemek ismétlődése révén megerősíti, reprodukálja. Innen nézve a *csoda* – *csodálkozás* – *csók* – *csalódás* szósor érdemel figyelmet, amely ebben a sorrendben még az események narratív logikáját is leképezi. Lényegesebb mozzanat azonban meglátni e szócsoport és ezáltal a szöveg homofón szervezettségére utaló jeleket. Ezek a hangalaki egyezések ugyanis nem esetlegesek, hanem részben etimológiai, részben pedig szövegpoétikai motiváltságot tükröznek. A szemantikai összetartozás, az egymásba foglaltság és egymásrautaltság mozzanata jut bennük kifejezésre. A halott Krisztina csoda számba menő megjelenése csodálkozást szül Tass Vidornál, s az olyannyira áhított csók pedig kölcsönös csalódást eredményez. A csodában és a csókban részben – már a jelölők szintjén is – ott van, ott kísért a csalódás lehető-

sege. Jól szemléltethető ez a fordulatszerű felismerést megfogalmazó mondat kétféle kiemelésével. 1. „De mintha CSalÓdtaK volna a CSÓKban.” 2. „De mintha CSalÓDtAk volna a CSÓKban” (178).

Ez a versnyelvi szervezettség jegyeit mutató történet- és szövegképzés nem egyedi eset Kosztolányi novellisztikájában és a regényeiben sem.⁴¹ A fenti szósor viszont elvezet bennünket egy olyan, négy évvel korábban megjelent novellához, a *Pesztrához*, amelynek kiválóságaira Kovács Árpád elmélyült, revelatív elemzése világitott rá nemrégiben (Kovács 2013, 53–99). Több motivikus egyezés és párhuzam is erősíti a két szöveg közötti kapcsolatot (melyek közül az egymással kölcsönviszonyba lépő *csoda*, a *rácsodálkozás*, a *bámulás* és a *csók* kiemelt szerephez jut), miközben egy lényeges különbség is kirajzolódik közöttük: a *Pesztrából* hiányzik a *csalódás* mozzanata. Egy pozitív csoda-élményt ábrázol, melynek azonban nem természetfeletti alapja van. A takarítást végző fiatal cselédlány a hajnali szoba és a havazás látványa következtében részesül a világ önfeltárulkozásának, a „primordiális látás”, az „átfogó együtt-látás” (Kovács 2013, 77) felemelő – ámulatot és áhítatot szülő – élményében: „Vera bámulta ezt a panorámát, s mintha először látta volna, megfedkezett a dolgról és kicserepesedett, *kicsi ajkai szétnyíltak*” (KOSZTOLÁNYI 1965c, 64; kiemelés tőlem – B. K.). Akárcsak a csókot váró Krisztinée („szája pedig pirosan, frissen kettéhasadt”), akinek a száját ezután ellenben már csak a csalódás szavai hagyják el. Vera viszont az örömtől elfúló hangon próbálja ismételten szavakba foglalni azt, amit épp átél, s nem jut tovább a csoda szinonimáját jelentő „Hó...”-nál (65). A két novella tehát egymás inverzének tekinthető. Míg az előbbi a hétköznapi esemény nyomán létesülő csodáról számol be, addig az utóbbiban a csoda hétköznapisága jut kifejezésre. Felemelő, torokszorító boldogság-érzés az egyik, csalódott fásultság a másik oldalon.

Kísérteties automatizmusok

Wirágh András az *Éjféli* antológia és a benne szereplő novellák korabeli recepciójával kapcsolatban mutatott rá a német nyelvű rémtörténetek népszerűségének negatív megítélésére a kortársak szemében. Mint írja, „a századforduló környékén megsokasodó »filléres könyvtárak« csatornája akadálytalan utat biztosított a ponyvairodalomnak. Hans Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Otto Soyka, Franz Spunda, Karl Hans Strobl, Leo Perutz, vagy éppen Paul Frank, Alfred Kubin, vagy Oscar Schmitz nevei ma már ismeretlenül csengenek, de az osztrák-német szerzők késő tízes, illetve kora húszas években magyarul is megjelent szövegeit manapság a horror, a fantasy, a sci-fi korai előképeiként, kismestereiként emlegeti

⁴¹ Erről lásd SZITÁR 2000 és ÉRFALVY 2012.

a szakirodalom” (WIRÁGH 2015, 152). Tóth Árpád és Juhász Gyula egyaránt erős fenntartásokkal viseltetett e műfaj említett művelőivel kapcsolatban. Az előbbi a két antológiáról írott kritikáját ezekkel a szavakkal kezdi: „Már a világháború kitörése előtti években egyre szaporodó számmal jelentek meg a budapesti könyvkereskedések újdonságai közt a mindenféle kísértethistóriák, fantasztikus és borzalmas történetek. Nagyobbára német import volt ez [...]” (TÓTH 1918). Ezután név szerint Hans Heinz Ewers és Gustav Meyrink nevét említi. Számunkra a német regényíró, novellista, Hans Heinz Ewers (1871–1943) érdemel most figyelmet, mégpedig azért, mert Kosztolányi Dezső – az első fejezetben már idézett cikkében – meglepő módon elismerően nyilatkozott róla; egyébként elismerőbben a borzalomkeltés terén mutatott érdemeit ugyancsak kiemelő, de elbeszéléseit a dagályosságra való hajlam miatt el is marasztaló Bíró Lajosnál is.⁴² A *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* szempontjából Kosztolányi írásának két gondolata érdemel figyelmet. Az egyik a félelemkeltés irodalmi eszközeivel, a másik a nem hagyományos kísértetekkel kapcsolatos.

Kosztolányi először egy kísértetnovellákat egybegyűjtő német nyelvű kötet apropóján tesz említés a műfaj legfontosabb képviselőiről, majd a párizsi rémszínházat érintő rövid kitérő után tér rá az irodalmi félelemkeltés lélektani hátterének magyarázatára: „A borzalom pszichológiája igen bonyolult. *Az, ami mást elborzaszt, engem esetleg megnevette.* Régente véres fűrtökkel, koponyákkal, síri árnyakkal rémítgették az olvasót. Ezek mintegy a rémület alapegységei. Brutális, drasztikus, paraszti hatáseszközök. *Az ijedelem pedig egy csalódás eredménye.* Valami olyat látunk vagy hallunk, amit nem vártunk” (KOSZTOLÁNYI 2006, 292; kiemelés tőlem – B. K.). Ezután, egy Freudra tett utalást követően jut el Ewersig, olyan, a tudat alatt rejtőz finom lélektani mozgatórugók iránt fogékony szerzőként jellemelve őt, aki novelláiban „a borzalom szubliminális elemeit keresi, azokat a lelki momentumokat, amelyek önmagukban hordozzák a magyarázatukat, tovább nem analizálhatók, kisebb egységekre nem bonthatók” (293). Ennek érdekében továbbra is használja a műfaj romantikus kelléktárának elemeit, csak éppen módosított formában. Így van ez a kísértetekkel is: „Neki is vannak kísértetei, de az ő kísértetei nem mindig éjfélkor és ködben kísértének, de lehet, hogy délben, verőfényben, és lehet, hogy *a kísértet húsból és vérből való, kézszelfogható, földi kísértet*, aki éppen természetességével rettent meg” (293; kiemelés tőlem – B. K.).

A cikket és a novellát egymás felől olvasva az derül ki a számunkra, hogy Kosztolányi *külsőségeiben* tartotta magát az ewersi mintához, alapvetően azonban más

⁴² „Ez egy közlékeny író. Német ember, a jogok doktora, járt Granadában és Haiti szigetén, Nápolyban és Ragusában, Caprin és Ausztráliában (amint az a novellái dátumaiból kiderül), sokat látott, sokat hallott, sokat olvasott, közölni akarja veled észleleteit, nem tud idejekorán elhallgatni és ellaposítja a novelláját. Aki borzongatni akar engem, az ne eressen ki a kezei közül, az takarékoskodjék a legerősebb hangjaival; de ha egyszer kivágta őket, akkor ne beszéljen tovább” (BÍRÓ 1908).

célok vezérelték, mint a műfajt komolyan vevő írókat, a „borzongás specialistáit”.⁴³ Hrussz Krisztina kísértetjárása több tekintetben is eleget tesz a fenti jellemzésnek, csak éppen nincs benne szinte semmi hátborzongató. Az énekesnő egy „forró, májusi délutánon” jelenik meg mint „kézzelfogható, földi kísértet”, aki viszont nem rettent meg a környezetét, sem a cselédet, sem a kedvesét. Nem misztikus, megfoghatatlan szellemalakként, nem is visszatásító zombiként vagy démonikus vampként tér vissza, hanem olyan, továbbra is vonzó nőként, akinek – s itt nyilvánul meg leginkább Kosztolányi iróniája – kimondottan előnyére vált a túlvilágon eltöltött pár év. „A halál határozottan jót tett neki. Sokkal egészségesebb volt, mint mikor élt. Kissé meg is hizott a koporsóban. De elegáns volt, akár csak skatulyából ugrott volna ki” (178). A halott visszatérése tehát nem félelmetes, a novella mentes a horrorisztikus „paraszti hatászközöktől”. A csalódás pedig, mely a váratlan esemény következménye, nem ijedelmet szül, hanem csodálkozást, zavart, majd unalmat.

Tényleg úgy van, ahogy az idézett cikkben áll: ami mások által elborzasztóként ábrázolt esemény, annak Kosztolányi inkább a nevetséges oldalát emeli ki. Megnyilvánul ez abban a stilisztikai fogásban is, hogy a félelmetes jelentéskörébe tartozó szavak rendre, következetesen nem félelmetes dolgokra vonatkoznak. A horrorisztikus hatás ironizálása elsősorban a Tass Vidor lelkiállapot-változását közvetítő narrátori megnyilatkozásokban figyelhető meg: „Ezzel az elcsendesedett bánatával azonban még *rettenetesebbnek* tetszett” (176). „*Ijedten* vette észre, hogy neki az idő nem orvosság” (176). „*Irtózat*os hosszúnak látszott az idő. Egyre *kínzóbb* a hallgatás” (178). „*Halálos* zavarban kereste a szavakat” (179). S mintegy e tendencia kicsúcsosodásaként könyvelhető el a Krisztina ásitását előkészítő mondat: „Ekkor pedig valami *rettenetes* történt” (179–180; minden kiemelés tőlem – B. K.). A rákövetkező mondat első fele még fenntartja a feszültséget, az olvasó azt gondolhatja, hogy tényleg valami szörnyűség van készülóban („A lány egyszerre valami szorítást érzett az állkapcáiban, szeretett volna felkiáltani...”), a folytatás viszont már egészen más irányba tereli a mondandót („hogy mennyire unja magát, és futni, futni ebből a szobából”, 180).

A lány ezt követően már nem tud ellenállni a rátörő késztetésnek, s elásítja magát: „Hiába küzdött ellene. Az izomszalagok felrántották a száját és ő *mint egy kis automata* – s ez nem csalódás – egészségesen, erősen ásitott. Ásitott egyszer. Ásitott kétszer. Ásitott harmadszor” (180; kiemelés tőlem – B. K.). A „rettenetes” fordulatról tudósító mondatok ritmikája a szintaktikai paralelizmus szintjén érzékelteti azt, amit szemantikailag a második mondatban szereplő hasonlat fejez ki. A mechanikusan ismétlődő ásitás mint a testnek való kiszolgáltatottság jele egy automata bábhöz teszi hasonlatossá Krisztinát. Az anatómiai szempontú leírás

⁴³ Bíró Lajos használja ezt a találó meghatározást Ewersszel kapcsolatban.

is ezt nyomatékositja. Innen nézve viszont beszédének gépiessége is más fényben tűnik fel. A Vidorral való, egyre inkább unalomba fulladó beszélgetés közben ugyanazt az egy mondatot ismételve („Érdekes”), majd az illető semmitmondó meteorológiai tárgyú kijelentéseire reagálva („Esik. [...] Tegnap pedig szép idő volt. [...] Micsoda vihar”; 179) háromszor egymás után mond „Igen”-t; mint egy kis automata – tehetnék hozzá itt is. S hogy milyen, önmagán túlmutató jelentősége van ennek a részletnek?

Úgy gondolom, indokoltan vetődik fel annak a lehetősége, hogy Kosztolányi itt *A homokember* bizonyos motívumaira játszik rá. Krisztina gépiessége E. T. A. Hoffmann sokat elemzett fantasztikus novellájának Olimpia babáját idézi fel. A Spalanzani professzor és az ördögi vonásokkal felruházott Coppola által készített emberforma báb felettébb szűkös szókinccsel rendelkezik. Amikor Nathanael szenvedélyes sóhajok kíséretében szerelmet vall neki, Olimpia válasza az ifjú költőien elragadtatott vallomásaira mindegyre ugyanaz: „Ó, ó, ó!” (HOFFMANN 1982, 129). Miután lelepleződik a csalás, tehát hogy Olimpia nem a professzor lánya, hanem csupán egy általa készített automata, a társaság egyes – utólag bölcs – tagjai sokat mondanak találják azt, hogy „Olimpia, fittyet hányva az illemre, többet tüsszögött, mint amennyit ásított” (134). A tüsszentésre ugyanis mindig „akkor került sor, amikor a rejtett szerkezet felhúzta magát” (134), ezt a zajt kellett tehát leplezni vele. E felismerés döntő hatást gyakorol a társasági életre, a szerelmespárok nő tagjai igyekeznek megszabadulni a gépiesség benyomását keltő minden megnyilvánulástól. „A teadélutánokon hihetetlenül sok volt az ásítózás, tüsszenteni viszont soha senki nem tüsszentett, nehogy gyanúba keveredjék...” (135).

A beszéd és az ásítás gépiessége Krisztinát Olimpiához, a szerelmes elvalkultság és a valósággal való kiábrándító szembesülés pedig Tass Vidort Nathanaelhez teszi hasonlatossá. A pontosság kedvéért tegyük hozzá, hogy az ásítás Kosztolányinál ambivalens nonverbális jelnek tekinthető. Míg a német szerző művében emberi attribútum, addig nála csak részben az, a hasonlatnak köszönhetően ugyanis legalább annyira a gépiességet is nyomatékositó elem. Továbbá: a beszéd gépiessége ugyanúgy jellemzi Tass Vidort is, hiszen a társalgás előtt idézett egyenes beszédként mindig csak ugyanaz az egy mondat hagyja el a száját, hol sóhajtás, hol zokogás kíséretében – Ha visszajönne! Ezért a magyar szerző változatában, újfent az iróniát erősítendő, kicsit olyan, mintha két bábú beszélgetne egymással. S ezzel összefüggésben további figyelemre méltó párhuzamra vetül fény a *Pesztra* vonatkozásában. Vera ugyanis egy halott (!) kislány elhanyagolt babáját (!) csókolja meg dobogó szívvel, mire annak „szemei egyszerre kinyíltak, s jól látta, könnyel voltak tele” (KOSZTOLÁNYI 1965c, 64). Kovács Árpád ehhez hozzáfűzi: „A csoda tehát a csók aktusában történik meg, azaz nem természetfeletti módon, hanem a cselekvéshez kialakított sajátos – már-már erotikus – viszonyulással [...]” (KOVÁCS 2013, 67).

Hoffmann novellájában az élőknek látszó test élettelen tárgyként, lélektelen bá-buként való leleplezése a kísérteties (unheimliche) hatás egyik fő forrása. Nathanael szemtanúja lesz, amint imádott kedvese a professzor és az ügyvéd dulakodása közben darabjaira hullik, s szemétől is megfosztatik. A nevetséges és ijesztő nyugtalanító kettőségéről Kosztolányi történetében nem beszélhetünk, ő a csalódás mozzanatának komikus oldalát domborítja ki. Az élő–holt oppozíciója Krisztina esetében is felmerül, de nem válik a – todorovi értelemben vett – habozás alapjává, mivel a lány szinte a megjelenése pillanatától kezdve valóságos, hús-vér személyként áll előttünk, s ráadásul ő maga hangsúlyozza, hogy nem kísértet. A végén nem semmisül meg, hanem azt olvassuk, hogy ásítógörccs gyötörte arccal „szó nélkül tűnt el a szobából” (180).

Amerikai szépség

Ahogy azt már korábban említettem, Szegedy-Maszák Mihály a novella megjelenési körülményeinek a figyelembevételével, az *Éjjelben* szereplő művek kontextusában fogalmazta meg parodikus olvasatát. De ugyanezt megtehetjük az ezzel egy napon megjelent *Kísértethistóriák* vonatkozásában is. Egy ilyen komparatistikai szempontú vizsgálódás természetesen önálló tanulmányt igényelne, én most csupán egy novella korántsem kimerítő összehasonlítására szorítkozom. A szerzőjéről Kosztolányi több alkalommal ugyancsak elismerően nyilatkozott. 1909-ben például azt, hogy a „világirodalom híres rémüldözői mellette csak játszó gyermekek” (KOSZTOLÁNYI 2006b, 89). Edgar Allan Poe-ról van szó, és a *Ligeiáról*.⁴⁴ Úgy gondolom ugyanis, hogy a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* nemcsak az őt követő Csáth-novella felől nézve tűnik paródiának, hanem – s talán még inkább – az amerikai költő, író líraian hátborzongató történetére való tekintettel is. Ironikus rájátszás és folytatás is egyben.

A legközvetlenebb kapcsolatot a két szöveg között a halott kedvese után sóvárgó fiatalember lelki gyöttrődésének bemutatása és a szeretett személy túlvilágról való visszatérése képezi. Mindkét férfi lelkileg belerokkan az őt ért veszteségbe, ugyanakkor a viszontlátás töretlen, állhatatos vágya jellemzi őket, ami hozzájárul a későbbi határsértő esemény bekövetkezéséhez. „[...] hangosan a nevért szólítottam csöndes éjszakákon vagy magányos nappalokon a szurdokvölgyek védett sarkaiban, mintha az eltávozott utáni vágyam vad mohósága, komor szenvedélye, emésztő hevülete vissza tudná őt állítani arra az ösvényre itt a földön, melyet (ő, hát lehetséges, hogy örökre?) elhagyott” (POE 2009, 99) – mondja gyöttrődéseit megvallva a Poe-novella névtelen narrátora. Nem tud betelni a szeretett nő szép-

⁴⁴ A *Kísértethistóriák*ban harmadikként szerepel, mégpedig Babits Mihály fordításában.

ségével, minduntalan azt érezteti, hogy az meghaladja a nyelvi kifejezés határait. A rajongó imádat hangján szól testének egyes részeiről, különösen arcát, s azon belül is a szemét veti alá romantikusan részletező – természeti és kozmikus párhuzamok során keresztül kifejtett – elemzésnek. A Flaubert, Maupassant és Csehov stílusnyomdokain haladó Kosztolányinál ebből csupán néhány érzéki, impresszionista hatású szóképbé foglalt testi részlet marad: „Az évek fátyolán át szőkén és aranyosan ragyognak eléje a szeplői, ezek az édes, erotikus pettyek. Szája, mint egy roppant rubin villog, s érzi ezüst nyálának langyos nedvességét is” (176).

A szemnek és a nézésnek a motívuma, mely köztudottan *A homokemberben* is kulcsfontosságú mozzanat,⁴⁵ Hrussz Krisztina történetében is kiemelt szerepet kap. Láthattuk ezt már a csodáról szóló részben. Az ott leírtakat azzal egészíteném ki, hogy Tass Vidor már a vágyképeiben, az elképzelt találkákon is „hallgatta a kacagását, *bámulta a szemét*” (176) kedvesének. Továbbá a halálból megtérő Krisztina láttán gyertyát gyújt, hogy jobban megnézze magának, jóllehet erre nem volna szükség, hiszen egy tavasz délután történik mindez: „Most már *tisztán látta Krisztinát*” (179). S a lány maga is hangsúlyozza a férfitekintetnek való kitettségét: „Itt vagyok, *hisz láthatsz*, frissen és ragyogóan” (178; minden kiemelés tőlem – B. K.).

A két nőalak között azonban jellem, tudás és fizikai külső tekintetében is alapvető különbségek mutatkoznak, melyek ugyanakkor, épp a kontraszt okán, mutatják összetartozásukat. Míg a valamilyen mélységes, ősi tudás birtokában levő Ligeia erős élni akarásának köszönhetően tudja legyőzni a halál korlátait és tud más testében visszatérni („elkeseredett komolysággal vágott az életre”; Poe 2006, 87), addig Hrussz Krisztinát szerelmese sóvárogja vissza az életbe. Az előbbi nő aktív alakítója, az utóbbi inkább passzív elszenvedője saját „feltámadásának”. Krisztina szinte számonkérően szegezi neki meghökkent párjának a kérdést: „Te nyolc év óta mindennap hívtál. Most beteljesült a kívánságod. Mit akarsz?” (178). A magas, karcsú, hollófekete hajú Ligeia már életében is olyan metafizikai igazságok tudója, ami teljesen lenyűgözi a férjét, ezzel szemben a szőke, érzéki szeplőkkel meghintett arcú kabaré-énekesnő ettől jóval egyszerűbb, hétköznapiabb lélek. Külső vonásai a Poe-novella elbeszélőjének második feleségét, a szelíd „szőke hajú, kék szemű Rowena Trevaniont” (Poe 2009, 97) idézik.

Az említett különbségeken túl ugyanakkor fontos kiemelni, hogy Ligeia és Hrussz Krisztina egyaránt a valóság és a képzelet határán mozgó szereplők. Az előbbi már életében is, az utóbbi csupán halála után válik némileg éteri alakká. Vőő Gabriella tesz említést azokról a korai szerzőszempontú megközelítésekről, amelyek Ligeiát Poe tudatának a kivetüléseként, „az ihletettség megfoghatatlan,

⁴⁵ Ebből kiindulva fogalmazza meg Sigmund Freud a kasztrációs komplexus lényegét: „(...) a szem féltése, a vakságtól való félelem elég gyakran helyettesítője, pótszere a kasztrálástól való félelemnek” (Freud 1998, 70).

magasztos szellemi állapotát” (Vöő 2016, 126) megszemélyesítő szereplőként értelmezték. Az autobiografikus belemagyarázás segítségül hívása nélkül is felfigyelhetünk azonban néhány „gyanús” körülményre. A nő ismeretlen eredete, az első találkozás homályba vesző emléke,⁴⁶ hibátlan, ugyanakkor megragadhatatlan szépsége, férfi bölcselőket megszegényítő műveltsége, látomásosként jellemzett külseje,⁴⁷ árnyékszerű mozgása és a könyvekhez való szoros kötődése⁴⁸ egyaránt arra is engedhet következtetni, hogy esetleg – ha nem is Poe, de – az elbeszélő képzeletének a szülöttéről van szó. Krisztina pedig a halálát követően válik a diák emlékezte és képzelete formálta lényé („Elképzelte, hogy mellette ül [...] Sokszor látta az ágyán is [...] kifestette magának a találkát”; 176).

Poe (*Berenice*, *Eleanor*, *Morella*, *Az Usher ház vége*) s számos korábbi és későbbi kísérettörténet szerzője, legtöbbször csupán a visszatérés pillanatát örökíti meg, amit a gyászoló férfi – a hol misztikus, hol démonikus vonásokkal kitűnő túlvilági női karakternek köszönhetően – általában traumatikus tapasztalatként él meg. S Kosztolányi mintha épp az ilyen típusú, a *Ligeiát* is magában foglaló históriák folytatását írta volna meg, bemutatván azt – mi történik, amikor a gyászoló szerelmes fantáziája által kiszínezett vágykép nemcsak testet ölt, hanem tényleges kommunikáció is létesül közöttük. S ez a továbbgondolás a hátborzongató atmoszférát a komikumban oldja fel, s egyúttal utat nyit az allegorikus olvasatokba futó konklúziók előtt (a történet ábránd és valóság, vágy és beteljesülés ellentétét példázza).

Befejezés

A *Hrussz Krisztina csodálatos látogatásában* feltárt nyelvi sajátosságok, illetve intra- és intertextuális összefüggések megerősíteni látszanak Kovács Árpádnak a szerző prózaújító törekvéseiről és az életmű poétikai egységéről megfogalmazott felvetéseit. Az elemző szerint Kosztolányi „a novellaműfaj innovációjával kísérletezett, s a klasszikus, illetve szimbolikus novella tagadásaként a *rövidtörténet* kiművelésén fáradozott” (Kovács 2013, 54). Ez főként a cselekményesség visszaszorulásában és bizonyos, lírain szerveződő szövegsajátosságok előtérbe kerülésében mutatható ki. Nevesül abban, hogy „a jelentésképzés súlypontja az elbeszélés nagy egységeiről, a narratív kijelentésekről az őt alkotó nyelvi és grafikai elemekre, a szavakra és jelekre” (Kovács 2013, 55) helyeződik át, ami egyfelől a nyelvi és a kulturális

⁴⁶ „Nem tudom földézni, hiába igyekszem, hogy hogyan, mikor, vagy pontosan hol találkoztam először Ligeiával” – olvassuk a novella nyitómondatában (Poe 2006, 86).

⁴⁷ „Ragyogása szinte ópiumos látomás volt: légiés, lélekemelő látvány [...]” (Poe 2006, 88).

⁴⁸ „Úgy jött és ment, mint egy árnyék. Sosem vettem észre, hogy bejött *zárt ajtajú könyvtárszobámba*, amíg meg nem hallottam édes, mély hangjának drága zenéjét, ahogy márvány kezét a vállamra tette” (Poe 2006, 88; kiemelés tőlem – B. K.).

emlékezet fokozott mozgósítását, másfelől pedig a ritmusképző ismétlődések kialakulását vonja maga után.

A *Hrussz Krisztina csodálatos látogatásában* az irodalmi hagyományok mobilizálása a mitológiai és mesei szubtextusok beépítésében (Oprheusz, Hófehérke), valamint a parodikus műfaji rájátszásokban (Hoffmann, Poe) és ironikus utalásokban (Cholnoky Viktor) öltött formát. A számszerűség következetes érvényesítése (3,7), bizonyos mondatok refrénszerű ismétlődése (Ha visszajönne! Érdekes. Igen.), a vissza-visszatérő kulcsszavak etimológiai és anagrammatikus jelentéspotenciáljának narratív kiaknázása (csoda, csók, csalódás), illetve a trópusok alkalmazásából következő másodlagos jelentések érvényesülése (Tass Vidor mint sírkő és halotti maszk) lírai, versnyelvi sajátosságokként tarthatók számon.

A *Pesztra* (1907), a *Hajnali részegség* (1933) és az *Ilona* (1935) között kimutatható motivikus ismétlődések és variációk okán írja Kovács Árpád: „Megdöbbenően egységes Kosztolányi költői nyelve. A latinus tisztaság okát épp ebben a poétikai következetességben kell keresni, s nem valamiféle esztétizmusban” (Kovács 2013, 69). A *Pesztrával* való összevetés olyan kapcsolódásokra világított rá, amelyek úgy vélem, indokolttá teszik, hogy a *Hrussz Krisztina csodálatos látogatása* is helyet kapjon a prózai és verses életmű kontinuitását és kölcsönhatását bizonyító művek sorában.

Bibliográfia

- ANGYALOSI Gergely (1996), *A narrátor nézőpont-változatai Kosztolányi novellisztikájában*, in uő, *A költő hét bordája*, Debrecen, Latin Betűk, 32–40.
- BENYOVSZKY Krisztián (2010), Anna, te édes, *Literatura* 2010/1, 52–66.
- BENYOVSZKY Krisztián (2012), Dolce vita Sárszegen, *Kalligram* 2012/7–8, 32–39.
- BÍRÓ Lajos (1908), A borzongás, *Nyugat* 1908/9.
- ÉRFALVY Lívია (2012), *Kosztolányi írásművészete*, Budapest, Gondolat.
- FREUD, Sigmund (1998), A kísérteties, ford. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, in BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum, 65–83.
- HOFFMANN, E. T. A. (1982), A homokember, ford. BARNA Imre, in uő, *Az arany virág-cserép*, Budapest, Európa, 101–139.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1987), Előszó, in *Éjféli*, szerk. BÁLINT Aladár, Budapest, Terra–Mecenás, 5–7.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1965a), Hrussz Krisztina csodálatos látogatása, in KOSZTOLÁNYI, *Elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Magyar Helikon, 175–181.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1965b), Kék gyász, in KOSZTOLÁNYI, *Elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Magyar Helikon, 280–284.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1965c), Pesztra, in KOSZTOLÁNYI, *Elbeszélései*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Magyar Helikon, 63–67.

- KOSZTOLÁNYI Dezső (2006a), Hans Heinz Ewers, in KOSZTOLÁNYI, *Szabadjükötő. Esszék a világirodalomból*, Budapest, Osiris, 292–295.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2006b), Edgar Allan Poe, in KOSZTOLÁNYI, *Szabadjükötő. Esszék a világirodalomból*, Budapest, Osiris, 88–93.
- KOVÁCS Árpád (2013), *Az irodalmi esemény*, Budapest, Gondolat.
- LENGYEL András (2011), *A „kifordult tény”: egy modernitásalakzat geneziséhez. Kosztolányi, Cholnoky Viktor és A Hét*, *Forrás* 2011/1, 40–60.
- PÁJI Gréta (2018), Kosztolányi „névszemlélete” és névválasztással kapcsolatos eljárásai az újabb kutatások tükrében, *Studia Litteraria* 2018/1–2, 144–158.
- POE, Edgar Allan (2009), Ligeia, ford. NÁDASDY Ádám, in *Düledék palota – Klasszikus rémtörténetek*, szerk. SÁRKÖZY Bence, Budapest, Magvető, 87–105.
- RIGÓ, Gyula (2013), *Until Departed by Death? Female Ghosts in Fantastic Literature*, in *Narrative construction of identity in female writing*, eds. BÁRCZI, Zsófia – PETRES CSIZMADIA, Gabriella, Budapest, Eötvös University Press, 39–67.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- SZITÁR Katalin (2000), *A prózanyelv Kosztolányinál*, Budapest, ELTE.
- THOMKA Beáta (1986), *A pillanat formái*, Újvidék, Forum Könyvkiadó.
- THOMKA Beáta (1988), Tudattörténet és álomelbeszélés, in *uó*, *Esszétetek, regényterek*, Újvidék, Forum Könyvkiadó.
- TÓTH Árpád (1918), Kísértethistóriák, misztikus elbeszélések, *Nyugat* 1918/2.
- VÖÖ Gabriella (2016), *Kortársunk, Mr. Poe*, Budapest, Ráció.
- WIRÁGH András (2015), Egy előszó, és ami mögötte van, *Kalligram* 2015/7–8, 150–155.

SIMON GÁBOR

A tudás konstruálásának történeti mintázatairól

(Aradi Csenge: Diskurzusok emberről és Istenről.
Kognitív metaforaelméleti elemzések Pascal és La Rochefoucauld munkáiban.
Modern Filológiai Füzetek 65. Budapest: Ráció Kiadó, 2019. 271 p.)

A történetiség vélhetően esszenciális közege az irodalomról (és általában véve a kultúráról) való gondolkodásunknak: nem csupán azért, mert az irodalomtudomány kibontakozásakor történeti hagyományként értelmezte saját tárgyát, hanem azért is, mert e hagyomány felmérése vezethet el valamiféle rendezettség felismeréséhez (lásd KULCSÁR-SZABÓ 2012, 15). Napjaink plurális irodalomtudományi diskurzusában egyaránt jelen van a historizálás elutasítása és megújítása. Azonban talán nem annyira a narratíva sémájának mellőzése, mint inkább az irodalomtörténetre mint elbeszélésmódra irányuló folytonos reflexivitás az, amely megtermékenyítheti az irodalomtörténet-írást. Ahogyan Kulcsár-Szabó Ernő fogalmaz, a diszciplína elsődleges feladata, „hogyan feltárja a maga számára azt a (jelentős részben önmegértésbeli) tapasztalatot, mi minden befolyásolja és határozza meg őt magát már mindig is előzetesen abban, hogy mit tekintsen egyáltalán a történelem irodalmi valóságának” (KULCSÁR-SZABÓ 2012, 6).

Ezt a gondolatmenetet követve és parafrázálva arra a kérdésre érdemes többek között választ keresnünk, hogy minek a történetét beszéljük el, amikor irodalomtörténetet művelünk: a szerző, illetve az őt körülvevő szociokulturális közeg életútját, a (motívumoktól a formákon át a műfajokig terjedő) poétikai konvenciók alakulását, vagy éppen az esztétikai tapasztalatokat kontextualizáló médiumok hatásának kibontakozását. A kognitív szemléletű megközelítésmódok egyik előnye minden bizonnyal abban rejlik, hogy alkalmasnak tűnnek e szempontok ötvözésére, miközben a humán megismerés általános jellemzőire mint motivációs bázisra építve ki is szabadítják az irodalomtörténeti diskurzust a teleologikus koncepciók csapdáiból. A kognitív poétika Reuven Tsur nevéhez fűződő irányzata például a poétikai konvenciókat kognitív problémákra adott adaptív viselkedéses válaszokként értelmezi, pontosabban e válaszok esztétikai funkcióval felruházott külvületeiként (lásd TSUR 2017, a kognitív poétika irányzatairól SIMON 2019). Némiképp hasonló gondolaton alapul a Magyarországon kognitív irodalomtudományként ismert irányzategyüttes, amely az irodalmi élményt az emberi elme alapvető funkciói felől mutatja be, másrészt éppen e funkciók fennmaradásának (bepyakorlásuknak, rugalmas kiterjesztésüknek) a zálogaként értelmezi (a kogni-

tív irodalomtudományról lásd HORVÁTH–SZABÓ 2013, HORVÁTH [szerk.] 2014). Az a kiindulópont tehát, amely az irodalmat az emberi megismerés fajspecifikus jelenségeként tematizálja, egy olyan folyamat fejleményeiként teszi értelmezhetővé az egyes korok szövegeit, amelynek lényege a sajátosan evolválódott humán elme reprezentációs kapacitásainak kiaknázása, és amely folyamat így korról korra, nemzedékről nemzedékre, kultúráról kultúrára újakezdődhet, illetőleg számos tényező (például mintakövetés, kulturális átadás, vagy az adott minta kognitív eredményessége) által befolyásolva bontakozik ki.

Korántsem véletlen, hogy a kognitív megközelítéssel nem jellemezhető Nicolas Pethes (PETHES 2012, 434) is az irodalmi formáknak „a tudás konstruálásában betöltött szerepét” tartja olyan vizsgálati szempontnak, amely lehetővé teszi az irodalomtörténet-írás számára, hogy „azonosítson egy, a hagyományos műfaji határoktól független írásmódot”, és ezzel eltávolodjon az életrajz vagy a fejlődés sémaszervező koncepcióitól. Másként fogalmazva: ha azt vizsgáljuk, miként jön létre, hogyan reprezentálódik, milyen mintázatokba rendeződik az ember önmagáról és a világról szerzett tudása, akkor az irodalmi hagyomány szövegei között új kapcsolatokat, e szövegek háttérében pedig összetett tudáskonstruáló folyamatokat figyelhetünk meg.

Erre vállalkozik Aradi Csenge monográfiája is, amely a 17. századi franciaországi janzenista gondolkodásmód bizonyos fogalmi struktúráinak szerveződését és nyelvi szimbolizálódását térképezi fel, és amely így a tágan értett kognitív szemléletű irodalomtudományos vállalkozások közé sorolható. A szerző a munka második, elemző részében három fő téma köré csoportosítja kutatási eredményeinek bemutatását: az egologikus tér (episztemológiai és társas) funkcionálásának, az autentikus megismerésnek és az ember világbeli helyének (ezen keresztül Istenhez való viszonyának) metaforikus fogalmiasítását tárja az olvasók elé a korszak két közismert gondolkodója, Blaise Pascal és La Rochefoucauld szövegeinek részletes vizsgálatával. Az elemzéseket informatív és könnyen befogadható bevezetés előzi meg, amely eligazítja az olvasót a választott elméleti keret alapfogalmai, nyelvelméleti és filozófiai előfeltevései között, továbbá bemutatja a janzenista morálfilozófia művelődés- és irodalomtörténeti jelentőségét. A kötetet a legfontosabb eredményeket összefoglaló, ugyanakkor a vizsgálat során felmerülő további kérdésekre is nyitott összegző fejezet zárja.

A kora újkori világirodalom vagy a francia (irodalmi) kultúra iránt érdeklődők figyelmét mindezek alapján feltétlenül megérdemli a kötet, azonban a választott megközelítésmód, a kutatás kiemelkedően interdiszciplináris jellege, továbbá a perspektívákban gazdag tárgyalásmód miatt a mű mindazok számára ajánlható, akik a kogníció, az irodalom és a nyelv kapcsolatrendszerét szeretnék jobban megismerni. Aradi Csenge több oldalról közelíti meg például a janzenizmus szellemi irányzatát: ismerteti politika- és művelődéstörténeti háttérét, részletezi morálfilozófiai és teológiai eszmerendszerét, és ráirányítja a figyelmet a mozgalomhoz

köthető sajátos episztemológiára is. A komplex megközelítésmód összetett látásmóddal párosul a kötetben: a szerző megfigyelhetővé teszi, miként konstruálja meg La Rochefoucauld portréjában azt az egologikus teret, amelyből aztán megpróbál kilépni, amikor önéletrajzi írásaiban saját magát az udvari elit tagjaként pozicionálja. Vagyis a hiúság és a nyilvános énkép kettősségét, feszültségét mutatja fel többek között az elemzés, ráirányítva a TENGER metaforáján keresztül a figyelmet arra, hogy az egologikus tér egyszerre lesz az önmegismerés kiindulópontja és ellenpontja (vagy inkább szubjektivitásából eredően a gátló tényezője) is a vizsgált szövegekben. Hasonlóan izgalmas és komplex eredmény annak a felmutatása, milyen feszültségviszonyok jellemezték az emberi megismerésről vallott nézeteket a korban: a természettudományok koncepcionális mintái már hatottak a világról való gondolkodásra, ugyanakkor ez utóbbit áthatotta a LÉTEZŐK NAGY LÁNCA metafora hierarchikus struktúrája is, amely a Teremtőt helyezte a világrend csúcára. Részben e problémakörrel hozható összefüggésbe Pascal ismeretelméletének részletes tárgyalása is a kötetben, amelyet egyfelől áthat a karteziánus dualizmus (és ennek révén a léleknek, intellektusnak tulajdonított elsőbbség), ugyanakkor a francia filozófus éppen Isten megismerésében tulajdonít kitüntetett jelentőséget az intuíciónak (a szívhez kötött megismerés) folyamatának, megelőlegezve részben például Peirce modern episztemológiáját, részben pedig a kognitív nyelvészet testesültség (embodiment) fogalmát – ezen keresztül az antikarteziánus kognitív tudományok felé teszi nyitottá Aradi Csenge Pascal filozófiáját.

A kutatás során a szerző olyan specifikus műfajokat vizsgált, amelyek a kor szak irodalomtörténetének előterében állnak, a hétköznapi olvasó számára azonban mégis periferikusnak bizonyulhatnak: a portré, az önéletírás, a töredékek, a maximák rövid terjedelmű műfajokként különösen alkalmasnak tűnnek mind a metaforikus fogalmi szerkezetek szövegalapú azonosítására, mind e szerkezetek összekapcsolódó, rendszerbe szerveződő mintázatainak feltárására, ráadásul intenzív befogadói interakciót várnak el, tehát kognitív szemléletű elemzésük különösen indokolt és produktív lehet. Az egyes szövegrészletek elemzése általában véve alapos, több esetben a nyelvi-grammatikai megformálást is megfigyelteti a szerző, a gondos jegyzetapparátusból pedig a szövegek filológiai sajátosságaira is fény derül.

Ha pedig az olvasó a nyelv működéséről és működtetéséről szeretne új ismereteket szerezni, Aradi Csenge monográfiája e téren is izgalmas jelenségeket helyez előtérbe. A szerző a metafora fogalmát a kognitív nyelvészet konceptualizációs paradigmájához igazodva értelmezi és alkalmazza, ugyanakkor egyértelművé teszi, hogy a metafora nem csupán az egyéni elme, hanem a közösségben és kultúrában élő ember konceptualizációs művelete. A megismerés testi és kulturális motiváltságát egyenrangúként mutatja be, ráirányítva a figyelmet a szociokulturális szituáltság jelentőségére a metaforák vizsgálatában (és követve ezáltal a kognitív metaforaelmélet nemzetközi szakirodalmának újabb fejleményeit), bár némi fe-

szültség tapasztalható a fogalmi metaforák korokon és kultúrákon átívelő univerzálisának tétele, valamint társas-kulturális meghatározottságuk között, amelyet az egyes elemzések nem oldanak fel. Annál több részletet tesznek azonban ezek az elemzések láthatóvá a vizsgált szövegek összetett metaforikusságáról. Meglepően gazdag például a FÉNY fogalmának megjelenése forrástartományként: nem csak a megismerő emberi elme ítélőereje képeződik le erre a fogalomra (A TUDÁS LÁTÁS fogalmi metafora megvalósulásaiában); Pascal apologetikájában az isteni minőség metaforikus megjelenítőjévé válik (ezen a ponton a LÁTÁS a hittel kerül összefüggésbe, az emberi elme pedig inkább részesül a fényben, nem pedig annak forrása), sőt, ezen keresztül eljutunk a morális gondolkodásban való funkcionálásához is, amennyiben a FÉNY a pozitív erkölcsi minőséget képezi le, hiánya pedig a mindenkori ROSSZ fogalmát. Ehhez hasonlóan összetett a SZÍV metaforizálódásának bemutatása: az elemzések legfőbb konklúziója, hogy a szerv egyszerre jelenik meg cél- és forrástartományként is, előbbi esetben a TARTÁLY és – egy összetett fogalmi integráció révén – a NAP metaforizálja, utóbbi esetben pedig ember és Isten kapcsolata reprezentálódik a TEST fogalmával, amelyben a SZÍV egyszerre metonímiája a megváltásban részesülő embernek, és metaforája az egységet irányító isteni szeretetnek. Mindez pedig ismét a testesültség antikarteziánus perspektívája felé mozdíthatja el Pascal ember- és istenképzését.

A specifikusabb vagy általánosabb érvényű metaforákon túl a monográfia árnyaltan mutatja be azt a diszkurzív közeget is, amelyben La Rochefoucauld és Pascal művei létrejöttek. Ily módon még a 17. századi francia udvari kommunikáció folyamatáról, a korabeli társalgások szerveződéséről is értékes történeti pragmatikai információkat nyújt a kötet.

Aradi Csenge latens módon érvényesíti a kognitív poétika fontos módszertani elvét, az értelmező cáfolatot (lásd VANDAELE–BRÔNE 2009, 8): mind a nyelv-, mind az irodalomtudomány, sőt a filozófia területéről is alkalmaz fogalmakat, modelleket, ám kutatása interdiszciplináris jellegénél fogva az átvett eszközöket adaptálja is egyúttal elemzése tárgyához, kiterjesztve azok használatát, és megújítva, esetenként megnövelve magyarázó erejüket. Meggyőző tehát a szerző elméleti felkészültsége és elemzői szemléletmódjának összetettsége, amelyet csak néhány ellentmondás, illetve pontatlanság zavarhat meg a kifejtésben. Talán a legproblematikusabb szerzői döntés metafora és metonímia összevonása, illetve az utóbbi kategória beolvasztása az előbbibe. Jóllehet a kognitív nyelvészeti metaforakutatás mára már feltárta számos metaforikus megfeleltetés metonimikus alapjait, a két jelenség között legalább ennyire számottevőek a különbségek is: talán a legfontosabb, hogy míg a metonímia fogalmi kereten (tartományon) belüli megfeleltetés (illetve figyelmi váltás), addig a metafora keretek (tartományok) közötti leképezésekkel modellálható fogalmi szerveződés. Következésképpen az egyszerűsítés érdekében vállalt egyesítés inkább elfedi egyes szöveghelyek gazdag jelentését: a 174. oldalon (268. lábjegyzet) láthatóan a szerző által adott elemzés is profitált

volna metonímia és metafora megkülönböztetéséből, hiszen amennyiben a VI-LÁGOSSÁGOT a FÉNY fogalmi keretén belül metonimikusan hozzáférhetővé váló elemnek tekintjük, ez a metonimikus konceptualizáció egyúttal a FÉNY keretének egyik metaforikus funkcióját (a racionális értelem leképezését) is jobban kirajzolhatóvá tette volna más funkciók (hit, moralitás) viszonyában.

Zavaróan hat a szövegben a *tartomány*, (*fogalmi*) *keret* (*frame*), *motívum*, *al-motívum* szakkifejezések nem minden esetben konzekvens használata is: míg az egyik elemzésben a FÉNY a LÁTÁS forrástartomány egyik almotívuma (139. oldal), egy másik ponton a FÉNY önálló fogalmi keretként jelenik meg. Noha a konceptualizációs paradigma képviselői is gyakran tekintik szinonim jellegűeknek ezeket a terminusokat, a nemrég megjelent funkcionális kognitív szemléletű új magyar nyelvtan (TOLCSVAI NAGY szerk. 2017) jelentéstani fejezete hatékonyan igazította volna el a szerzőt ezen a területen.

Érdekes ellentmondást hordoz a teológiai témájú szövegek metaforikusságának vizsgálatát megalapozni hivatott gondolatmenet is (a kötet 72. oldalán): jóllehet a hit misztikumának metaforikus-allegorikus reprezentálása valóban igen erős hagyomány, ám ha elfogadjuk a szerzővel együtt, hogy az ilyen jellegű tapasztalatokról nem is lehet racionálisan gondolkodni és beszélni, akkor fennáll a veszélye annak, hogy újraterejtjük a hétköznapi és a figuratív-metaforikus nyelvhasználat között tételezett klasszikus dichotómiát. A kognitív nyelvészet alapvető belátása (miszerint gondolkodásunk lényegében metaforikus) éppen a metafora transzcendens-artistikus minőségének előfeltevését számolja fel anélkül, hogy a tapasztalatok nem konvencionális leképezésének potencialitását elutasítaná.

Aradi Csenge láthatóan tájékozott a kognitív nyelvészet elméleti alapküldésében. Éppen ezért lepheti meg az olvasót, hogy a kötetben Steven Pinker az experencializmus bemutatása során jelenik meg, mégpedig kognitív struktúráink innát alapjait hangsúlyozó teoretikusként. Mivel a tapasztalati realizmus a konstruktivista tanulásméletekkel mutat szoros kapcsolatot (amelyek elvetik az innatizmus tételét), és mivel az amerikai pszichológus a nyelvi készséget alapvetően velünk született képességnek tekinti (szemben a holista kognitív nyelvészet elméleti előfeltevésével), ezen a ponton a kötet kissé elbizonytalanít az elmére és a nyelvre vonatkozó elméleti kiindulópontját illetően.

Mind az elemzések, mind pedig a szerkesztés általában véve igen alapos. A mű nyelvezete az absztrakt elméleti tárgy és a gazdag összefüggésrendszereket felmutató látásmód mellett is kifejezetten olvasóbarát, bátran ajánlható mind a metaforaelmélettel (és általában véve a kognitív nyelvészettel) csak most ismerkedő érdeklődőknek, vagy akár a korszakot vagy éppen a megközelítésmódot behatóan ismerő kutatóknak is. Pascal apologetikus szöveghelyeinek bemutatása, vagy a NAP és a SZÍV, illetve az *amour propre* és a test biológiai működésének analógiája esetében mintha egybecsúszna a szövegről kialakított olvasat (azaz a szövegjelentés elemző feltérképezése) és az interpretáció művelete, esetenként pedig az

volt a recenzens tapasztalata, hogy a metaforikus implikációk részletezése mellett a szerző által implikált metaforák bemutatása is helyet kapott a kifejtésben, az elemzői gondolatmenet tehát nem minden esetben maradt meg szorosan a vizsgált szövegek által nyelvtanilag is hozzáférhetővé tett metaforikus konceptualizációknál, vagy éppen tágabban értelmezte e fogalmi potencialitást. Ez azonban inkább arra készítheti az olvasót, hogy aktív interakcióba lépjen mind a primer szövegekkel, mind azok részletgazdag értelmezésével.

Aradi Csenge monográfiája több tekintetben hiánypótló munka a magyar tudományosságban. A szerző a kulturális nyelvészet diszciplináris kiindulópontját választja kötetében, ugyanakkor a perspektívák és a megközelítésmódok sokfélesége miatt a munka akár az úgynevezett kognitív bölcsészettudomány (*cognitive humanities*) egyik első magyar nyelvű eredményeként is számon tartható. Olyan tudományos dolgozatként, amelyben nem csupán egy korszak szellemi irányzata kerül új megvilágításba, hanem amelyből jobban megérthetjük, hogyan gondolkodott a 17. század embere, és remélhetőleg azt is, miként maradhatunk diskurzusban ezzel az örökséggel.

Hivatkozott irodalom

- KULCSÁR-SZABÓ Ernő (2012), Az irodalomtörténet(írás) problémája: Megírható-e egy hozzáférhetetlen „mibenlét” története? In DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter (szerk.): *Esemény – trauma – nyilvánosság*. Budapest, Ráció Kiadó, 11–37.
- HORVÁTH Márta (szerk.) (2014), *A művészet eredete: Kultúra, evolúció, kogníció*, Budapest, Typotex Kiadó.
- HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet (2013), Kognitív irodalomtudomány: Bevezető, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 59: 139–150.
- PETHES, Nicolas (2012), Az eset esztétikája: A műfaj antropológiai és irodalmi elméleteinek konvergenciájáról, *Irodalomtörténet* 43: 431–444.
- SIMON Gábor (2019), A kövületektől a térképekig: A költészet kognitív szemléletű megközelítési lehetőségeiről, *Literatura* 45: 411–421.
- TOLCSVAI NAGY Gábor (szerk.) (2017), *Nyelvtan*, Budapest, Osiris Kiadó.
- TSUR, Reuven (2017), *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford, Oxford University Press.
- VANDAELE, Jeroen – BRÔNE, Geert (2009), Cognitive poetics. A critical introduction, in uők (eds.): *Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1–29.

Számunk szerzői

BENYOVSZKY Krisztián (1975) a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének oktatója, egyetemi tanár. Kutatási területei: irodalomelmélet, szemiotika, modern és kortárs magyar, szlovák és cseh próza, populáris kultúra és irodalom, kiemelten a detektívtörténet értelmezésbeli kérdései, irodalom és illusztráció kapcsolata. Legutóbbi könyvei: *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább* (Pozsony, Kalligram, 2016). *Megközelítési szempontok a populáris irodalom és kultúra tanulmányozásához* (Nyitra, 2019).
e-mail: benyokri@yahoo.it

DOMSA Zsófia (1975) irodalomtörténész, műfordító, az ELTE BTK Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékének adjunktusa, a Skandinavisztika doktori program témavezető oktatója. Doktori disszertációját *Jon Fosse korai drámáiról* (2009) írta. Kutatási területe a modern skandináv irodalom, a norvég színháztörténet, valamint az óészaki irodalom.
e-mail: domsa.zsofia@btk.elte.hu

FEJÉRVÁRI Boldizsár (1977) az ELTE Eötvös József Collegium műhelyvezető tanára (Angol–amerikai Műhely), műfordító, kiadói szakember. Szakterülete a skandináv irodalom, illetve az angol klasszika és romantika.
e-mail: fejervari.boldizsar@btk.elte.hu

MASÁT András (1947) az ELTE Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke professzor emeritusa, a skandinavisztikai doktori iskola programvezetője. Fő kutatási területe a 19. és 20. századi skandináv irodalom, azon belül elsősorban a két nyelvi változatra épülő norvég próza fejlődési állomásai, a nemzetépítés irodalma. Legutóbb szerkesztője (és tanulmányírója) volt az *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség című* tanulmánykötetnek (Budapest, Gondolat Kiadó, 2011).
e-mail: masat.andras@gmail.com

SARBU Aladár (1940) az ELTE Angol–Amerikai Intézetének professor emeritusa. 1983–89-ben tanszékvezető, 1993–2009-ben a *Modern angol és amerikai irodalom* doktori program vezetője. Szakterülete a modern angol regény, az angol modernizmus, az amerikai romantika és az irodalomelmélet. Fontosabb könyvei: *Henry James és a lélektani regény* (1981); *The Reality of Appearances: Vision and Representation in Emerson, Hawthorne, and Melville* (1996); *The Study of Literature: An Introduction for Hungarian Students of English* (2008). Walter Pater és az angol modernisták kapcsolatáról készülő monográfiájából eddig a Pater munkásságát összefoglaló, valamint a Henry Jamesre, James Joyce-ra, W. B. Yeatsre és Oscar Wilde-ra gyakorolt hatását bemutató fejezetek jelentek meg angolul. Az 1970-es évektől regényeket és elbeszéléseket is publikál. E téren legújabb munkája: *Botond. Politikai kutyaregény* (2017).
e-mail: sarbu@t-online.hu

SIMON Gábor (1986) nyelvész, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézetének adjunktusa. Az ELTE DiAGram Központjának kutatója, a MetaID Kutatócsoport vezetője. Fő kutatási területei a líraiság kognitív poétikai elmélete, illetve a metaforikus figurativitás kognitív korpusznyelvészeti vizsgálata.
e-mail: simon.gabor@btk.elte.hu

VAJNA Ádám (1994) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, költő, szerkesztő. Kutatási területe a kortárs norvég és magyar közéleti költészet.
e-mail: vajnaadam@gmail.com