

Csányi Erzsébet

VILÁGIRODALMI KONTÚR

**A kötet megjelenését a Nyílt Társadalomért Alap, Jugoszlávia
támogatta**

Csányi Erzsébet

VILÁGIRODALMI KONTÚR

Esszék, tanulmányok

**Forum Könyvkiadó, Újvidék
Iskolakultúra, Pécs
2000**

© Csányi Erzsébet, 2000
Elektronikus publikáció: Ljubomir Mačković, 2003

I.

MÍTOSZOK: A TUDATALATTI SZIMBÓLUMVILÁGA

Khaoszból, a világ ősállapotából és Nüxből, a mindenre ráboruló sötétségből az ókori görög teremtésmítosz szerint csupán a feketeség újabb árnyalatai születtek: az éjszaka és a fénytelen sötétség. Ebből az amorf tagadásból keletkezett legelőször is Erósz, a vonzalom és szerelem istene. Ő hívta életre a Fényt, majd Uranoszt, az ég-ősapát és Gaiát, a földanyát. Az úrt és a formátlanságot lassanként egyre emberibb alakú lények töltik ki. Otthonossá válik a világ.

E berendezkedés az ember eredendő szimbolizációs tevékenységének lecsapódása. Ernst Cassirer szerint a megismerés során "aktív" szimbólumokat alkotunk, melyek nem pontos leképezései a létnek, hanem sajátos jelek. A mítoszok ugyanis mint alapvető világmegismerő képződmények nem fogalmakra irányulnak, hanem többszörös jelentésekre. Ilyképp nem a valóságot utánczó közvetlen képek, hanem az emberi valóságot leképező jelrendszerek. A szimbólumképzés mint prelogikus művelet olyan örök pszichológiai tartalmakat hordoz, amelyeket Jung az emberiség kollektív tudatalattijának nevez. A mitologikus képzetek archetípusok formájában őrzik az emberi őstapasztalatokat, ősképeket.

Ezt a képileg megjelenített szellemi tevékenységet Meletyinszkij a művészi alkotással egészen rokon jelenségnek tartja. Eltérés a tudatos és az ösztönös mozzanatok arányában mutatkozik. Jung szerint a szimbólumteremtő, szublimációs folyamatok mögött ösztönerők átszellemítése zajlik. Az archetípusokban a képszerűség, az alakzatiság, a megszemélyesítés olyan mélyről jövő tudattalan tartalmakat jelenít meg, amelyek genetikusan öröklődnek, s nem az egyéni megtapasztalás eredményei.

A mítoszok ilyen ősképeket, életmodelleket, sorsszimbólumokat hordoznak. A labirintus az alvilág/testbelső szimbóluma, a saját farkába harapó kígyó az egymásba kapaszkodó öszülők jelképe, a

mitikus héroszok mély tudatalatti aktusoknak, lélekképeknek a kivetítései.

Mitikus és esztétikai tudat közötti abszolút határokról Gadamer szerint sem beszélhetünk. Az élményesztétika, a szubjektív megéltétség mögött mindig is működik egy mitikus-allegorikus hagyomány.

A szimbolizációs emberi tevékenység azért oly eredendő, mert az elme tudattalan aktivitásában gyökerezik. Lévi-Strauss szerint a jelképteremtés által strukturáljuk impulzusainkat, formát kényszerítünk a tartalomra. A mitikus öntőforma a bináris oppozíciók logikáját vezeti be az emberi öntudatra ébredés hajnalán. A mítosz ugyanis az ellentétek dualizmusából teremt egy szerkezeti rácsot, hogy az összevisszaságot elrendezze, a külvilág kódjait az ember számára érthető módon artikulálja.

Az őskáoszsal, a Semmivel szembeni harcot a teremtés kezdetén nem Valaminek, hanem Erósznak kellett felvennie. A bináris ellentétek küzdelmét, a világteremtést a Vágy motorja indította be.

POR, ÉRC, VELŐ ÉS VÉR

Homérosz halálképei

Az *Iliász* ábrázolta mitikus-történeti idők háborúi a létfenntartásért folytatott küzdelem részei. A közösségi értékrend legmagasabb fokán a harci dicsőség állt. Az *Iliász* tükrébe tekintve különös kép rajzolódik ki előttünk, ha csupán a viaskodáshoz kötött részleteket emeljük ki. Vakmerőség és félelem, dicsekedés és sírás szeszélyes kavargása jellemzi a hősök viselkedését. A közösségért cselekszenek, tehát nemcsak önző dicsvágy űzi őket a harcmezőre. A vitézi virtus – minek része a szenvedélyes öldöklés – a kiváló férfiú nélkülözhetetlen jellemvonásává lett.

A harctól való visszavonulás Akhilleuszt életterétől, érvényesülési lehetőségeitől fosztja meg: “Férfidicsőséget szerző gyűlésbe se járt már, / harcba se ment, kedves szívét sorvasztva csak ült ott / és így vágyakozott a csatára s a harci zsvajjra.”

A farkasként egymásra rontó görögök és trójaiak ádáz küzdelmének látványát Homérosz számtalanszor elének tárja. Ahogy bennük kavarog jajszó és diadalszó, úgy a leírás is a végsőkig ambivalens. Bármennyire is kifejezett az élethez való ragaszkodás, a tőle való eloldódás mégsem csüggesztő. Az eposz hordozta primitív világkép hősiessége nem engedélyezi az iszonyú hadilárma, a vértől áztatott föld negatívumként való elutasítását. A küzdelem ugyanis magától értetődően szükséges, magasztos, monumentális.

Különös az a kontraszt, amely e fenségességet a legbrutálisabb naturalizmussal ötvözi. Az eposzi elbeszélő nem huny szemet az ádáz mézszárlás részletei felett, nem fordítja el tekintetét az erőszakos halálnemek számunkra megdöbbentő és viszolyogtató tünetei-től. Követi és közli a halált okozó fejleményeket, anatómiai pontossággal ábrázol:

“Őt most Mérionész meglepte, mikor menekült már, / s jobboldalt a farán sujtotta: s a dárdahegy áttört / hólyagján s

farcsonjtja alatt kiszaladt a szabadba; / térdre rogyott jajgatva, halál borította sötétbe.”

Vagy: “Phüleidész, a dicsődárdás, közelébe kerülvén, / nyakcsigolyáján át belelökte az érchegyű dárdát: / és szemben foga közt nyelvét szétszelte az érchegy: / porba rogyott, foggal mardosta a jéghideg ércet.”

Másutt: “mert az erős kelevéz meg az izmos kézbe belesujtott, és a velő is előbuggyant vérrel keveredve nyílásán, erejét veszítette”; “omlott ki a béle / át a rezen, s ő porba zuhant, markolta a földet”.

Az eszményített magatartás szerint a hős legyen “mohó az ölésben”. S míg az elbeszélő kíváncsian csodálkozik rá a mészárlás részleteire, szavainak végkicsengése semmiképp sem lesz szkeptikus, mert világszemlélete egy életet és halált egybelátó bölcsesség.

Még az emberi test szétroncsolásában is annak gyönyörű bonyolultsága, a kéz izmossága, az ember által készített fegyver tökéletessége nyugtözi le. Másrészt, a végzet elfogadása a halandó számára végül is a hősies felmagasztosulás esélye.

Por, érc, velő és vér keveredése az Iliászban ember és világ bensőséges egységét tükrözi.

ÉDENKERT, TESTKERT, SÍRKERT

Az Énekek éneke kódjai

A megneemesített, megzabolázott, miniatürizált természet – a kert – magán viseli az ember keze nyomát, érdekeit, gondolatait, ízlését. Hordozza az ember élővilág utáni áhítozását, közösségét az anyafölddel, a levegőéggel, a megunhatatlan ritmusú, élő formákkal, színekkel. A kert, a bekerített földdarab is a lehetőségek végtelenjét tükrözi.

Az édenkert – mint az utópikus létállapot előfeltétele minden kertfogalomban ott kísért.

A bibliai *Énekek éneke*ben a szerelmes lány szőlőskertek őrzője, s a találkák színhelye fölé is csak a nyitott ég hajol.

Az állat- és virághasonlatok sokaságából kibontható a szőlőskert, a gyümölcsös idillje, amely árnyékával, illatával és terméseivel a gyönyör és az enyhület forrása:

“Erősítsetek engemet borral, és jó illatú almákkal tápláljatok, mert beteg vagyok az szerelem miatt.”

A gyümölcs a szerelem mitikus termése és tápláléka.

Az *Énekek éneke* kertjében a szőlő, a bor mellett szereplő virágok és gyümölcsök között az egyik legfontosabb az almafa:

“Mint az almafa az erdőnek fái között, olyan az én szerelmesem az ifjak között.”

A kert a maga édeni adományaival a szerelmesek kertje. Ugyanakkor a kert a lány testének a szimbóluma:

“Olyan vagy, mint a bérekesztetett kert, én hűgom, szerelmes jegyesem, mint az befoglaltatott forrás és bépecsételtetett kútő.”

A test mint berekesztett kert magába foglalja a végtelent is, hisz a szöveg szerint e kert mélyén forrás rejlik, ami, ha feltöretik, szabad folyást keres buzgó vizének.

A metaforikus azonosítás nyomán a kerthez szóló fohász tulajdonképpen a lány, a szerelem megszólítása.

A hézagos, archaikus elemeket megvillantó szöveg erotikus vonatkozásai elsősorban a természetközelséget tükrözik. A kertekben, “a drága füvek táblái” között éjszakázó fiú feje “megrakodik” az éj harmatjával, mert a szerelem részegítő ereje hatalmas és rettenetes, “mint az sokzászlós tábor”.

A kutatók az *Énekek éneke* beszédfordulataiban archaikus, pogány temetési szertartások rigmusaira emlékeztető képeket vélnek felfedezni. A kert mozzanata is e feltételezést támasztja alá, ugyanakkor a szerelem és a halál együttes jelentkezése nem is oly véletlen egy sírkerti környezetben. A közel-keleti temetési szertartásokat ugyanis szexuális orgiák követték az enyészeten való felülkerekedés aktusaként.

Csak a szerelem olyan erős, mint a halál.

Az *Énekek éneke* édenkert-képzeteiben a sírkert homálya kísért.

SZÁJ: SZÓ ÉS NEVETÉS

Századunk írásművészete az oldhatatlan félelem irodalmaként mutatkozik meg, ha a reneszánsz karneváli világrézékeltése felől vetünk rá pillantást. A legnagyobb reneszánsz művek ugyanis – Bahtyin szerint – egy félelem nélküli világba vezetik be az embert. A nevetés kultúrájának, archeológiájának beláthatatlan terét azonban a XVI. századtól kezdve az újabb korok lassan elfelejtik.

Az emberi civilizáció, mondhatnánk, fokozatosan elkomorul.

Az őskor népei még természetesnek vették, hogy a szakrális szertartásnak az ún. "rituális kacaj" is része, azaz, hogy a lelki higiénia megőrzése végett az istenség magasztalása mellett ott kell lennie az istenséget ócsárló ceremóniának is. A komoly, fenséges kultusz párjaként kötelezően jelent meg annak vidám, becsmélő változata.

A kétpólusú, ambivalens szertartások hagyománya azt bizonyítja, hogy a komoly kultusz önmagában elviselhetetlen volt, lehengerlő jellege tűrhetetlen.

A pátoszon, amely könnyen billen át félelemérzetbe, csak az ősi nevetés újjáteremtő rituáléja által lehetett felülkerekedni.

A komoly és a vidám közti egyensúlyozás létérdekből fakadó, elemi szükségletként lepleződik le. Csökönnyösen tartja magát az ókorban, s a későbbi századokban is. Olyan szokástörédek őrzik ezt az ambivalenciát, mint pl. a győztes magasztalásával együtt járó paródia, avagy a halottsiratáshoz tartozó kacagás.

Szükségszerűen bekövetkező veszteségünk, hogy a reneszánsztól kezdődően a nevetéskultúra egyetemes hagyományai kifakulnak, a nevetés életet igenlő, rituális funkciói eltűnnek. A derű kiszorul a hivatalos létszférákból, a hivatalos művészetből.

A karnevál ünnepi kacagásából a századok folyamán kivesszük a megújulás eszményisége, s a nevetés komplexitásából csupán az egyik pólus, a lefokozó/tagadó elem marad meg.

Szemléleti fogyatékoságaink masszív vonulata áll össze annak következtében, hogy a klasszikus irodalmi kánonokban már csupán ez az egysikúvá torzuló nevetés rögzül. Ezzel együtt ugyanis az újabb korok számára teljesen érthetlenné válik a letűnt idők groteszk világérzékelésének életet és halált egymásban látó képessége. Mi több, a groteszk világkép a rút szeméremsertő esztétikájával azonosul.

A karneváli groteszk kiszorulásával egyenes arányban keletkeznek fehér foltok, neurotikus pontok, amelyeket az újabb irodalmi beszédmódok gondosan megkerülnek.

A hallgatás mögött lappangó "rút" valóságvonatkozás a titok, a szégyen, a szörnyűség, a félelem kútja.

Az újkor szatirikus, tagadó nevetése ezt már nem oldja, nem oldhatja fel.

A groteszk realizmus tökéletes egyensúlya – a vele járó, számunkra immár meghökkentő, obszcén ösképekkel – olyan egykori emberi készségünkre figyelmeztet, amelyhez hallatlan intellektuális bátorság kellett. Nélküle azonban mit sem ért volna a halállal, lemondással és megalázkodással beborított lét.

EROTIKA ÉS ESZTÉTIKA

Platón a túlélésről

Ha Erósz úgy fogjuk fel, mint törekvést a szépre, jóra és igazra, akkor az erotika szükségszerűen kerül be az esztétikai kérdések körébe. Platónnál ez még olyan nyilvánvaló, hogy *A lakomában* kifejtett szerelemfilozófia egyben ars poetica is.

Erotika és esztétika eredendő összefüggéseinek hálózatában Platón két alapvetően fontos gondolatot fogalmaz meg. Az egyik szerint: “A rútban nemzeni nem lehetséges, csak a szépben.” A rút terméketlen, nem tud megfoganni, s nemzésről/alkotásról csak ott lehet szó, ahol a szépség mint értékminőség megjelenik. Eszerint értéktelen alkotás nincs, mert a fércművet nem illetheti az alkotás megnevezés.

Csak a szépség termékeny, s csak a szépségnek van esélye a túlélésre. Platón okfejtése értelmében ugyanis Erósz nem pusztán a szépségre irányul, hanem a szépben való szülésre és nemzésre, azaz a halhatatlanságra, amit az utódok létrehozása biztosít: “Isteni természetű dolog a nemzés és a foganás, olyasmi, ami a halandó lényben halhatatlan.”

A szerelemről – a korabeli felfogás szellemében főleg férfiak közötti szerelemről és erotikáról – szólván Platón tudatosan következtet a művészetre, az esztétikai értékteremtésre, alkotásra. *A lakomában* elhangzó eszme-futtatások nem rekednek meg szerelemfilozófiai – metaforikus – szinten, hanem kifejtik mindennek művészetfilozófiai vonatkozásait is. Megkülönböztetik a testben és a lélekben való termékenységet, s elsőbbséget tulajdonítanak azoknak, akik a “lelkükben viselősek”. Ilyenek a költők, történetírók és filozófusok, akik az isteni szépségre függesztve értelmük pillantását olyannyira elmélyednek e szemlélődésben, hogy a megvilágosodás révén feltárulkozik előttük “valami csodálatos természetű szép”, s halhatatlan, valódi erényt nemzenek és nevelnek föl. Platón konkrét példát is hoz e magasabbrendű nemzésre:

“El is fogadná mindenki, hogy inkább ilyen gyermekei legyenek, mint emberi sarjai, s ha Homéroszra tekint meg Hésziódoszra és a többi költőre, irigyen látja, hogy ezek olyan utódokat hagytak maguk után, amelyek halhatatlan hírt és emlékezetet szereznek nekik.”

A műalkotás utódként való értelmezése *A lakomában* erotika és esztétika lényegi összefüggéseinek tudatos megfogalmazása. Az alkotás, “a nemlétezőnek létezőbe való átmenete” Platónnál a szellemi éleslátás, a megvilágosodás fogalmához kötődik. Az irodalom későbbi fejleményei szempontjából rendkívül fontos az az ógörög elmélet, miszerint a tudás és a látás egymás szinonimái, s kapcsolatuk a görög nyelvben gyökerezik, hisz a látni és a tudni szó ugyanazon igeből származik. A nézés és a megértés ősi egységének szempontja számtalanszor szolgálhat irodalomértelmezési fogódzóként mai megközelítéseinkben is.

SZERELEM, MAGÁNÉLET, HÉTKÖZNAPOK

A longoszi idill

A sztereotípiákból építkező ókori görög erotikus regény a szerelem konformista modelljét ábrázolja. Nem ismeri az eksztázist, az olyan szenvedélyt, amely elsodorná a normákat. A fabuláris séma utolsó láncszeme általában a boldog házasságkötés.

Vannak azonban hallatlan újdonságai is ennek a fiatal műfajnak. Férfi és nő viszonya olyan jelentőséget kap a regényes ábrázolásban, mint addig még soha. Szükségük is van erre a fontosságtudatra, mert a közösség eposzi akla helyett a magánélet és a hétköznapi bizonytalan közege veszi őket körül. Longosz *Daphnisz és Khloé* című regénye olyan előszóval indul, ami képleolvasásként értelmezi az elkövetkező történetet. A narrátor egy festmény jeleneteit nézegeti, s “elfogja a vágy, hogy írásba foglalja, amit festve lát”. A festett képet elbűvölőbbnek tartja, mint a sűrű lombú ligetet, mert ezt “mester remekelte és szerelem ihlette”.

A képzőművészeti mestermű megszövegesítése is mesteri, szabályos formákra törekszik: négy “könyvben” tárulnak fel két év váltakozó évszakai. Nemcsak ez biztosít megnyugtató ritmust az események alakulásában, hanem a fiúhoz és a lányhoz kötődő párhuzamos történetek, motívumok rendje is. A motívumkettőzés behálózza a művet, s a párkapcsolat idillikus feltételeit teremti meg.

Daphnisz, a kecskepásztor fiú és Khloé, a birkapásztor lány közti gyengéd viszony fokozatosan alakul, szinte késleltetve bontakozik ki, az évszakok körforgásának függvényeként. A természetkultusz olyannyira áthatja a szerelmi érzést, hogy az névtelenül lopózik be a főhősök szívébe. A mesei bonyodalmak, cselek és csodák sémái is mind ezt az alapvető kérdést, a szerelem mibenlétét segítik tematizálni: “Így gyötrődött Khloé, így beszélt magában, pedig a szerelemnek még a nevét sem tudta.”

A hősök érzelmi felnövekedését a természetes élet segíti, a természet ciklikus változásainak utánzása. A tudatosodási

folyamatot ez is serkenti, de emberi és isteni ügyködésre is szükség van, hogy a lecke teljessé váljon.

A szerelem elsősorban a szépség felismerését jelenti, majd fizikai rosszulletet, mivel a néven nem nevezett érzés beteggé teszi Daphniszt és Khloét: “Beteg vagyok én most, de hogy mi bajom, nem tudom. Fájdalom gyötör, de sebem nem lelem. Bánat emészt, pedig egyetlen báránynomnak sincsen híja. Forróság kínoz, bár hűvös árnyékba húzódtam.”

Longosz szöveggépzése jól szerkesztett, változatos: sok apró megfigyelést szór el, s a beszédmódok közül nem hiányzik a szofisztikus retorika, a vetélytársak szónoki érvelése, a vád- és a védőbeszéd sem. A történetészövés betétes, ami rétegezi a szöveget. Betétet képeznek az álomleírások, a csodás történetek, a mitikus regék. A pásztorsíp történetét pedig olyan tánc egészíti ki, amely pantomim formájában megismétli a történet mozzanatait, egyik “nyelvről” a másik “nyelvre” fordítja.

A kifejeletet, a férfi és nő erotikus kapcsolatának hamvas és emelkedett idilljét a szerző egy éles kontraszttal emeli ki: a szerelmesek előtt felbukkan még egy akadály – a részeges, homoszexuális kéjenc, aki vágya tárgyául éppen Daphniszt választja.

A korábbi évszázadok szemléletével ellentétben Longosz regénye már a heteroszexualitásban ábrázolja azt a szépséget, ami a szerelmi érzés eszményítésének feltétele.

“MESE-BESZÉD”: ÖNREFLEXIÓ AZ ANTIK REGÉNYBEN

Héliodórosz színpada

A Héliodórosztól ránk maradt legterjedelmesebb antik szerelmi regény, az *Etiópai történet* (*Sorsüldözött szerelmesek*) elején sehol sem találjuk a szokványos narrátori bevezetőket, az önreflektálás árulkodó nyomait. A szerző a fenséges ábrázolás híve, az események pompájával kívánja elragadtatásra bírni az olvasót.

A fikció felszíni tükrén azonban mégis hamarosan repedések mutatkoznak, amelyek a történeten kívül álló elbeszélő létéről tanúskodnak. Ezek a kiszólások egyrészt moralizáló kommentárok, másrészt a hemzsegő események sorrendjét biztosító eligazítások, illetve a költői eszményeket felemlegető részletek. Az ünnepélyességet kedvelő Héliodórosztól távol állnak a humor, a fricska, az irónia lehetőségei, amelyek egyébként jellemezni szokták a prózai önreflektálás pillanatait. Regényszövegében a cselekményt igen mechanikusan törik meg a metanarratív szólások. Ezekben az olvasóval nem tud összekacsintani, csupán bámulatra felszólítani. Ábrázolása a festői merevséget idézi: az állóképek alkalmasak arra, hogy a szélesen ecsetelt pompázatos látvány felmagasztosuljon. Metanarratív kitételei ezért az eposzi és a színpadi művészet erényeit dicsérik, a mítosz jeleneteit és patetikáját idézik. Visszatérő utalások hívják fel a figyelmet arra, hogy Héliodórosz a hőseposz és a tragédia világához szeretné hasonítani az erotikus regényben kibontakozó prózavilágot. A hősök gyakran szólnak így egymáshoz:

“Kérlek, fogj bele már elbeszéléseidbe, és mint valami színpadon, pergesd le előttem a drámát!”

A szöveg önreflexióját hordozzák az olyasféle megjegyzések is, amelyek a történetmondás sorrendjének kialakításával foglalkoznak. Ezek tulajdonképpen narrátori gondok, de a szerző a cselekmény részévé teszi őket azáltal, hogy a hősök szájába adja:

“Mindjárt megtudsz mindent... Előbb azonban dióhéjban elmondom az én életem történetét. Ne hidd, hogy megint csak

bonyolítani akarom elbeszélésemet. Mindössze arra törekszem, hogy megtartsam az eseményekben a kellő sorrendet, s valamennyi összefüggéssel tisztában lehess.”

Héliodórosz sem tud tehát menekülni a fikciót leromboló metanarrációtól. Ezeket a kitételeket azonban arra használja fel, hogy befolyásolja a befogadó hangulatát. Arra ösztökéli olvasóját, hogy fenséges, ünnepélyes ámulattal adózzon a regény hőroszainak, mintha “egy színház nézőteréről figyelné” a kiismerhetetlen rajzolatú sors történéseit.

PANTOMIM AZ ÓKORI REGÉNYBEN

Az ókori történetmondás alapvető sajátosságaként tükröződik a mindennapi élet szertartásossága, az a szemlélet, mely szerint mindennek megvan a módja, babonásan betartandó mikéntje. Tudni való, milyen ceremóniával kell vendéget fogadni, hogy előbb meg kell etetni-itatni, s csak utána következhetnek a kilétét firtató kérdések. Sémája van az áldozathozatalnak, az öltözködésnek, minden emberi cselekedetnek. Az életet szabályozó szokásrend klisék követésével tette áttekinthetővé a félelmetesen kaotikus létet. A rítussá váló tevékenykedés az emberi erőfőlényt próbálta megidézni.

Mindebben döntő szerepe van a tanulási készségnek, a figyelmes utánzásnak, hisz a szertartás mozzanatai aprólékosan kidolgozottak, ezeket hajszálpontosan kell elsajátítani. A homéroszi énekmondásban nemcsak az élet szertartásossága tükröződik, hanem az elbeszélésmód is kialakítja a láttatás közhelyeit, toposzait. Kialakul, ismétlődik és rögzül, hogy hogyan kell ábrázolni a történetmondásban pl. a megsebesülés, a halál, a szerelem, a harc aktusait. A közismert helyzetek, a kollektív tudás vértje mögött a szerző a befogadó egyetértésére számít, egyfajta közösséget, közös életbölcességet hirdet.

Az ábrázolás az alapformák, vázak, menetek kialakításában az ismétlődő és cserélődő elemek színes, variációs világát hozza létre.

Az ókori történetmondás különös mozzanata a lakomát és éneket követő tánc, ill. pantomim. A mimikus táncjátéknak virtuóz módon kell utánoznia az élet jelenségeit. Longosz regényében a mimikus előadás hatását is részletezi a szöveg:

“Drüasz meg felkelt, Dionüszoszhoz illő nótát rendelt, és szüreti táncba kezdett. Hol a fürtszedőket utánozta, hol meg a puttonyvivőket, aztán mintha a szőlőt taposná, vagy a hordókat töltené, meg a mustot kóstolgatná. Mindent olyan leleményesen, oly megtévesztően táncolt Drüasz, hogy a többiek a tőkéket, a préskádat

és a hordókat is látni vélték, s szinte elhitték, hogy Drüasz valóban iszik.”

Egy másik részletben a szerelmes Pán mitikus történetét adják elő a regényhősök, mozgásművészetük pedig csak akkor vált ki bámulatot a nézőkből, ha az a valóságot megtévesztő hitelességgel utánozza.

Apuleius *Az aranyzamár* című regényében is megjelenik a mimikus játék, de már jóval bonyolultabb jelentés-összefüggésben. Ott a mágia, a boszorkányság és a misztikus kultuszok csodáira szomjas olvasót elégítette ki az a mimikus gyilkosságjelenet, amelyben valóság és fantasztikum hátborzongató fordulatossággal váltja egymást. Apuleiusnál a humor és a rettenet egyvelegében már fel sem merül az utánzás didaktikus mozzanata. A talpra álló halott kísérteties téblábolása nem az élet sajátos kivetítése, hanem a nemlét e világi térnyerése. Apuleius művében a halál űz pantomimszerű játékot.

NYELVJÁTÉK

Metanarráció Apuleiusnál

Hatásos, közönségtoborzó hangot üt meg az i. sz. II. században Apuleius, amikor *Az aranyzamárnak* letegezi az olvasót, s felkínálja a csodahajhászó kornak az állattá változás misztériumairól szóló történetet.

Az antik regény fennmaradt töredékei arról tanúskodnak, hogy ez az üde hangütés kötelező lehetett, hogy a megszólalás mindenkor gondosan ügyelt az önreflexió csatornára és a befogadóra is.

Apuleius fontosnak tartja elmondani, hogy latin nyelvű műve görög mintára készült, a szöveg tehát felhívja a figyelmet önmaga irodalmiságára. Utalásaival elrendezi az író és az olvasó közti kapcsolatot (“hozzáfogok”, “dióhéjban elmondom ím”), csatornát, és olykor közvetlenül fel is szólítja a címzettet (“figyelj, olvasóm: gyönyörködni fogsz”).

Az olvasó “kíváncsi fülét csintalan csacsogásával elbódító” Apuleius a kor érdekességhajhászó irodalmi szokásrendszerébe simul, s a felcsigázás módozatai közé tartozott az efféle metanarratív beszéd is.

A regény előszavának is vehetjük ezt az önreflexióval átitatott bevezetőt, a szerző azonban a folytatásban sem fordul teljesen a cselekmény felé. Miközben ugyanis elkezdődnek a kalandos utazások, tisztázódik még egy sarkalatos poétikai kérdés, ami az éppen mesélt történet, a mindenkori történet igaz avagy hamis voltára vonatkozik.

Az “eget verő hazugság” vádjával szembekerül a másik vélekedés, miszerint “Te a magad paraszti eszével s megrögzött konokságával tagadsz mindent, pedig ki tudja, tán színigaz minden!”

A misztériumokra éhes I. század közkedvelt műfaja, az aretalógia rá is szorult a bizonygatásra, hisz alvilágjárások, túlvilági víziók, szellemidézések, babonás rémtörténetek témái közt bolyongva a “koholt mese” alakját ölti. Nyilvánvaló, hogy fikció és

valóság ellentétének ingoványában vergődve a korabeli történetmondó többszörösen meghasonlott önmagával.

A regénynek abszurd módon kellett bizonyítania önnön hitelességét: kitalált személyekről szólt, mégis fenn hangoztatta az “igaz történetre” való igényét. A regényolvasó kezdettől fogva e hamiskás játék szabályait tanulja, a hangoztatott beszédvonulat mögöttesére figyel, felismeri a mű belső szabályrendszerének önállóságát.

S ekkor már mit sem számít a valóságvonatkozás fedezete. A bizonygató fordulatok közhellyé válnak, a játék részévé. Apuleius is bőségesen alkalmazza őket, méghozzá a fantasztikus és utópisztikus betétnovellák esetében leginkább, mintegy igazoló bevezetésként:

“Esküszöm a mindentlátó Napistenre, hogy tulajdon magammal történt meg és színigaz, amit elmesélek.”

A kirívóan fiktív történetek már nem számíthatnak a befogadó naiv hiszékenységére, a megtévesztés esélyeire. Saját lábukra kell állniuk, s a történet igazságának hangsúlyozásakor egy nyilvánvalóan mélyebb igazság sugallataira hagyatkozniuk.

A LAKOMA MŰFAJA

Petronius symposionja

A rituális evés-ivás irodalmi megjelenítései az ókorban idővel sajátos műfajt teremtettek. A felszolgált ételek és a táplálkozás hosszadalmas leírásai szinte szakrális aurát kapnak, s mindenképpen sejtetik, hogy az ókori ember nagy tisztelettel közeledett az éhséget csillapító javakhoz.

A symposion (együtt-ivás, lakoma) és a későbbi deipnon (jelentése szintén lakoma) műfaja sem a pusztán vegetáció alantas és privát jelentéskörével ruházza fel a lakomázás témáját. E műfajban a szellemi lakoma – a beszélgetés, az eszmecsere ideális közege teremődik meg, a leplezetlen megnyilatkozás, a rögtönzés őszinte pillanatainak varázsával.

Fontos, hogy ebben a szituációban a táplálkozó ember immár nem az égiekkel tart emelkedett kommunikatív kapcsolatot, hanem a másik emberrel. A lakoma a szellemi előkelőség kiváltsága, az intellektuális értelemben is arisztokratikus egyének, bölcsek dialógusa. A párbeszéd formája e művekben többnyire nem a természetes beszélgetés, vitatkozás velejárója, hanem szónoklatok ábrázolási eszköze. A lakomán az összegyűlt bölcsek egy közmegegyezéssel kiválasztott filozófiai, etikai, irodalmi témára előadták a maguk véleményét, miközben igyekeztek megcsillantani rétori képességeik legjavát. A szónoklatok mechanikus egymásutánosságában a közös téma és a versenyszellem biztosította a dialógusszerű viszonyt. A retorikus felszólalások szövegegységei között Platón rövid mondatokból álló párbeszédet is alkalmaz, amelyek a pillanatnyi élethelyzethez zökkentik vissza a befogadót. A symposion műfaja az irodalmi mű eredendő kommunikációs igényét jelzi, amit Platón szereplői *A lakomában* így fogalmaznak meg: “Töltsük ma beszélgetéssel az időt!” A beszélgetés itt nem annyira történetmondás, inkább egy probléma egyéni nézőpontból való megközelítése, életfilozófiai fejtegetés, minek célja a többiek meggyőzése.

Az I. században Petronius a *Trimalchio lakomájában* már egészen regényszerűen alakítja szövegét, mégis, itt is világosan kirajzolódik a beszélgetéses alapszituáció. Ha a vendégek közül valakinek sikerül hosszabb időre magához ragadnia a szót, akkor valószínűleg szónoklatot tart, amelyben saját életképletének helyességét bizonygatja. Ez a lakoma is szellemi tükörkép, nemcsak a szóbeli megnyilatkozások révén, hanem a félművelt úrgazdagok jólétéből adódó giccsvilág rajza által is.

Trimalchio mint vendéglátó nem intellektuális versengésre szólítja fel a lakoma résztvevőit, hanem talpnyalásra, hódolatra, szájítató ámuldozásra.

Az erkölcsi dekadencia gőzében a beszélgetést irányító egyén nem a virtuóz logikai-retorikai fogásokkal kívánja elkápráztatni a jelenlevőket, mint Platónnál, hanem közönséges trükkökkel, banális viccekkel, rafináltan túlcifrázott külsőségekkel és az álműveltség szentimentalizmusával.

A lakoma szellemi emelkedettsége tehát ekkorra groteszkké fajul, a műfaj azonban továbbra is népszerű. Továbbélése a dialógikus formájú irodalmi művekben nyomon követhető nemcsak a reneszánszban, hanem a felvilágosodás korában is.

VÉGENINCS PÁRBESZÉD

Petrarca tegeződés

Petrarca verse magyarul csupán a fordítás tört szárnyán tornázza föl magát a költészet levegőegébe. Kétes, sánta, suta és főleg más mindaz, ami elénk kerül. Bizalmatlanul tapogatózunk a mester által gyúrt formákat keresve.

E fátylakon át mégis sok minden kitapintható. Megismerhető például egy elegáns tartású dalnok, aki a trubadúrpózokat, a reménytelen szerelem sémáját átítatja földi nedvekkkel, mert az unalomig ismételt lelki helyzeteket megénekelve a vers lassacskán “szíve étkévé” lesz. A “sóhajok szavaként” felfogott költészet gyakorlása viharos, modern világfájdalommal érlelődik. A fáradhatatlan, éteri hódolat Petrarcanál egy szenvedélyes, “virtussal” telt, drámai önnüdvözítés, önteremtés eszközévé válik.

Hogyan?

A versírói helyzet a *Daloskönyv*ben mindig fohászokodó és himnikus. A szellem minduntalan nekigyürkőzik, hogy a Széppel szembesülve ne “fagyjon meg az alkotásban”. A fellengzős esengés, rajongás és önsajnáltató siránkozás szinte álnok képmutatásként és nevetséges magamutogatásként hat. De ha mindez állandóan ismétlődik és variálódik, az olvasó ráhangolódik, s megérti, hogy ebben a költészetben ilyen a megszólalás helyzete. A túlzófok, vagyis a fokozhatatlan, a kizárólagos pozíció tulajdonképpen inger, amely beszédre gerjeszt, beszédet engedélyez. Mintha a kizárólagosság e világképben a hitelesség garanciája lenne.

Innen egyenes út vezet a híres petrarcai antiteziselig. Ellentétek pillérei tartják e berendezett költői világot, hol végül is “a pöre lélek egyedül sikamlík / majd át a síkos úton!”.

Addig azonban a szerelemmel, illetve a tökéletes szépséggel kell szembesülnie, s ez a korabeli toposzoknak megfelelően villámcsapásként éri áldozatát. A szerelembe esés elsősorban hirtelen

átváltozást jelent. Babérfává, gyökérré, ággá, forrássá, sziklává, szarvassá, lánggá, madárrá, szoborrá. E metamorfózis-leírások a modern meghasonlás előképei, melyekben a személyiség önmaga ellen fordul: “övé bensőm – enyém csupán a testem”.

A dermesztő, gúzsba kötő szerelem ugyanakkor vakító, a Hölgy “vágyrajzolta képének” ragyogása szinte elviselhetetlen. A képalkotásban a petrarcai bók központi motívuma a fény. A fény, a világosság és a tűz fogalomszármazékai mind ugyanazt a szimbólumkört rakják ki. Fénysugár tapad az archoz, a gondolathoz, istenhez és a szemhez. A képzelet fényteli utazása azonban nem vallásos eksztázistól izzik, hanem egy személyes, szenvedélyes nyugtalanságtól. Ehhez az ezerárnyalatú lelki hányattatottsághoz kell a vágy nagy íve. A vágy rajzolja Laura képét, a vágy Ámorként kíséri a költő léptét, “vitázva, kérdezgetve és feelve”.

Az antitézisek boltívei alatt Petrarca “váltott hangja” szinte járhatatlanul sűrű bozótost alakít ki.

Végenincs párbeszéd, tegezés, børsúroló közelség. A póz kíméletlen vetkőzéssé fajul. Petrarca elsősorban önmagához akar közel lenni, ezért szorítja magához a játékosan-naivan megszemélyesített, kérdező és felelő Dalt.

IRODALOM: HALANDZSA

A híg beszéd ereje Boccacciónál

A halandzsa az irodalmi műben nem semmitmondó szószaporítás. A felduzzasztott redundancia mint kifejezési eszköz, hatéffektus valójában nagyon is lényegi sajátossága a művészi megnyilatkozásnak. Ha tematikus, cselekményszintű mozzanatként jelenik meg, tulajdonképpen csak nyomra vezet bennünket, olyan nyomra, amelynek követése az irodalom természetrajzának fontos vonalait domborítja ki.

Boccaccio néhány novellájában a körmönfont beszéd, a félrebeszélés az események csúcspontját képezi. A hiszékeny, szájtáti közönséget rászedik, elámítják, adakozásra bírják, méghozzá a leg-olcsóbb módon: pusztá szavakkal. A szó, a szócséplés hatalmát maga a kalandos történet példázza. A szélhámos szónok mondandóját úgy csüri-csavarja, hogy a zagyvaság zenéje, lendülete fontosabbá válik, mint a közlés tartalma. A kivételes felvilágosultság, a szellemi fölény Boccaccio szerint olyan erény, amely még akkor is jutalmazandó, ha erkölcsileg alantas buzgalommal párosul. Az ostobák becsapása és jóízű kikacagása a reneszánsz kori racionális amoralizmus tünete. Az ész fesztelen diadalának eszköze ezekben az elbeszélésekben a híg beszéd.

A hígítás, a ködösítés, a homályba vonás elsősorban negatív nyelvi strukturálást, fogyatékossgot jelent. Boccaccio adomája példázza azonban, hogy mindez a művészetben hatóeszközként is működtethető. Egyugyanazon stilisztikai jegyek tudatos halmozása, a túlzás, a kidomborítás formái a kívánt hatás elérésének, a jellegadásnak az eszközei.

Nincs művészet túlzás, torzítás nélkül. Ebbe a létmódba illeszkedik bele a halandzsa mint nyelvi fogás, képletesen foglalva össze mindazt, ami a művészi látásmód egészére érvényes.

A halmozás-fokozás, a tükörképszerű leképezés, a ritmusképzés, a belső rímek a műalkotás minden pórúsát áthatják: a szerkezet

összeillesztett elemeit, a jellemek kialakítását, a stiláris mozzanatokot egyaránt. Ez a szervesség, egységesség nem jöhetne létre művészi önreflexió nélkül. A mű rejtetten és nyíltan, folyamatosan törekszik az önképzésre, az öngerjesztésre, az önvariálásra.

Mi más lenne tehát, ha nem halandzsa?

PROFÁN BIBLIA

Rabelais világteremtő nyelve

François Rabelais a középkor és a reneszánsz szellemi erőinek sodrásában egyetlen áramlatra bízta magát: a mesélőkedv pajzán és kaján derűjének életet jelentő, bugyogó forrására. Ez a kedv műveiben őserőként hömpölyögteti az élőbeszédszerű narrációt, s hordozza a karneváli kacagás bahtyini ismérveit: az ünnepiséget, az össznépi, az egyetemes és az ambivalens jelleget.

Rabelais a *Gargantua* és *Pantagruel* nevű óriásokról szóló öt könyvében elsősorban a népi, karneváli hahota szellemisége által kerül kiengesztelhetetlenül szembe a hivatalos, dogmatikus kánonokkal.

Az életigenlő, fékezhetetlen karneváli kacagás a gyökere annak a kíváncsiságnak, amely enciklopedikus bölcsességgé mélyíti Rabelais jókedvűen gunyoros világszemléletét. E kíváncsiság nemcsak a borsosan erotikus és kegyetlenül szatirikus krónikákra irányul, hanem a történet befogadójára is, akivel az író közösséget teremt. Az olvasóval elsősorban *A szerző előljáró beszéde* című bevezető foglalkozik, de a zárszó is ilyen metanarratív fejezetben szólítja meg a nyájas olvasót.

Önreflexív jellegű a művet indító bökvers is, amely a játékos paródia görbe tükrét tartja a szerző elé, s benne villantja föl a híres költő-kortársak fölé kerekedő “bölcs Rabelais” alakját. A bökversben az író múltó fecsegésnek nevezi a versfaragás akrobatikus mutatványait, de karneváli módon megmosolyogja kívülről szemlélt, dicsekvő önmagát is.

Az előszóban – a sztereotípiákhoz híven – Rabelais is az irodalmi fikтивitás problémájával foglalkozik, s a vicc sziporkáival az abszurdumig sarkítja a témát. Fennen hangoztatja: szerzőként elvárja nemcsak azt, hogy az olvasó hitelt adjon a krónikáknak, hanem fejből meg is tanulja szóról szóra, mint a Szent Bibliát: e könyvek ugyanis “a színigazat bizonygatják, azt is hitelesen”.

Rabelais azt az olvasói elképzelést, miszerint a valóságfedezet a mű értékének egyetlen mutatója, másként is parodizálja. A vásári beszéd trágár szabadszájúságát alkalmazva él a fogadkozások és a káromkodások nyelvi fordulataival, hogy mindenki számára nyilvánvaló legyen: ez az írói látásmód épp azáltal nyeri el egyetemességét, hogy a testiség létszféráinak is nyelvet teremt.

A FÉRCIRODALMÁR STRUCCTOLLA

A cervantesi intertextualitás

Cervantes a *Don Quijoté*ban a szövegközi viszonyok, az intertextualitás számos változatát hozza létre. Az európai irodalom paradigmaticus műveként, az újkori regény monumentális kezdeteként a *Don Quijote* ebből a szempontból is századokra kisugárzó képletet adott.

Az intertextualitás első szintje a talált kézirat, a hamis idézés poétikájának érvényesítése nyomán alakul ki. Az elbeszélés alaphelyzete szerint a narrátor szolgálai passzív szerepet mímél: egy állítólagos arab történetíró Don Quijotéről szóló krónikáját közvetíti. A hiteles dokumentumra való támaszkodás illúzióját Cervantes gondosan ápolja, minduntalan hivatkozik a szövegforrásra.

A szövegek közötti kapcsolatteremtésnek azonban ez csak az egyik formája. A *Don Quijote* eredendő öntudati törekvése abból fakad, hogy műfajparódia: az író szándéka az, “hogy megvetés tárgyává tegye az emberek előtt a lovagregények költött és sületlen törtékeit”. A paródia – szemben egyéb gúnyműfajokkal – már eleve a műalkotásnak mint olyannak a velejébe hatol: a művészi visszatükrözés kritikájából, szakadatlan korrekciójából él. A paródia olyan műalkotás, amely egy másik műalkotást utánoz, s ilyképp a mímzés mímézise. A műfajparódiaként megszülető újkori regény a megelőző kultúrtradíciók elemek, vagyis a lovagregények vonatkozásából szövi a maga anyagát.

Még inkább szűkül az irodalmi önkorrekció köre, amikor harmadik szinten kialakul az önparódia. A kétrészes regény második könyvében Cervantes az epigon Avellaneda által írt “hamis” *Don Quijoté*val kerül dialogikus viszonyba. A “náthás fejű firkásznak” nevezett szerző komisz humorral telt irodalmi vitát fakaszt, amelynek alanyai nem az írók, hanem a cselekmény hősei. A dramatizált poétika révén a pórul járt, a megbüntetett fiktitivás gondolata fogalmazódik meg. A cervantesi érvelés azonban nem a

művészettel szegezi szembe a paródia fegyverét, hanem a rossz művészettel, az irodalmilag hazuggal, a kontár által készített fércművel kel birokra. Két könyvvilág ütközik itt össze, s az igazabb, magasabb realitásfokú regényvalóság fiktív tükreben Cervantes felmutatja a ponyvairodalom silány tükkrét.

Ahogy – Unamuno szerint – Don Quijote maga volt a lelkiesség, magáért a lélekért harcolt, úgy Cervantes is vállalta saját írói szélalmát: egy új valóságfogalomra és magasabb rendű művésziiségre való igényt. “Ő tudott cselekedni, én meg írni”, hangzik a regény kulcsmondata, parodikusán bár, de annál pontosabban.

FÖNSÉGES ŐRÜLET

A cervantesi metanarráció

Don Quijote kóbor lovagságának mozgatórugója a Dulcinea iránti mondvasínált és plátói szerelem. Ez a hódolat mint motívumsor a műfajparódia mozzanatainak központi eleme, így a cervantesi irónia legkedveltebb célpontja. A lovagi szerelem a középkori etikett szabályai szerint az udvarlásra, a bókolásra helyezi a hangsúlyt, lényege a formáság. Érzelmi, tapasztalati fedezet hiányában ez a magatartásmodell már eleve nevetséges. Cervantes sarkítja az adott lehetőséget, hisz általa éppen a kihotizmusnak mint főnséges őrületnek az eszméje fogalmazható meg. Az ideákért folytatott magasztos harc itt vállalja a legtudatosabban a nevetségességet.

Dulcinea képzete által nemcsak egy szerelemfilozófia lepleződik le, hanem magának a műalkotásnak mint olyannak a lényege is. Don Quijote ugyanis őrületének bölcsességével lát át a maga kreálta, mondvasínált probléma buktatóin. Arra a kérdésre, hogy vajon csakugyan létezik-e Dulcinea, mély értelmű választ ad: “Csak az Isten tudja, van-e a világon Dulcinea vagy nincs, pusztá fantom-e ő vagy sem, s ez nem is olyan tárgy, ami felől szükséges volna az utolsó porcikáig bizonyosságot szerezni.”

A regényszöveg egészen végigvonul az igaz és a hamis, a valós és a költött ellentétének problémája. A paradikus rájátszás során Cervantes színleg mindvégig a hiteles, kétségbevonhatatlan valóság mellett kardoskodik. A fenti idézetbe viszont egy olyan kijelentést csempész be, amely bevilágítja az egész kérdésvonalat paradikus alapját, hisz Dulcineáról szólva megfogalmazza a műalkotás fiktitivitásának tényét és jogát. Görbe tükröt tart az olyan olvasói igény elé, amely a művészi alkotástól a dokumentum igazságát követeli. A kijelentést parafrázálva tehát, a műalkotás által ábrázolt világ olyan tárgy, amelynek valóságos létezése felől nem szükséges az utolsó “porcikáig” bizonyosságot szerezni.

A cervantesi beszédmód színeváltozásai folyamatosan csűrökcsavarják a fiktitívás gondolatát.

A nem létező Dulcinea Don Quijote számára a legmagasabb rendű érték, az eszmények, az ideál megtestesítője. Maga is tisztában van vele, hogy hiába keresi. Éppen ebben a nyilvánvaló hiábavalóságban rejlik az eszmény sérthetetlensége, a szépségbe vetett hit kikezdhetetlensége. E szépség keresése a fontos. Keresni “a szépség napját és egy egész égboltozatot”, ahogy a hős fogalmaz. “Eredj hát fiam, szólt Sanchóhoz a Búsképű Lovag, s meg ne zavarodjál, ha majd a szépség napja előtt állasz, melynek fölkeresésére indultál... Szedd össze az eszedet!”

Az ész összeszedésében sem Don Quijote, sem fegyverhordozója nem vallott kudarcot.

A BENSŐSÉGESSÉG LECKÉJE

Montaigne tükre

A maga megtapasztalására önismereti kísérleteket végző Montaigne hangsúlyozza: a szellem “zsugorodása” ellen legjobb táplálék “a csodálkozás, a hajsza, a kétség”. Ezt az eledelt a reneszánsz kori polihisztor a gyakorlat és az elmélet “összefűzésével” nyeri: önmaga értelmezéséhez az elfogulatlan önvizsgálat, a megtapasztalás nem elég, szüntelenül figyel másokra is, de a külvilág elméletként, könyveken át érkezik el hozzá. Így rajzolódik ki az esszé “szabálytalan, szüntelen mozgása..., se mintája, se célja. Leleményei egymást szítják, követik és szülik”. A saját vágyainak és hajlamainak “nagy tisztelettel adózó” szerző hagyja, hogy sürgető kívánságai irányítsák, hogy a tapasztalat tanítsa. Nem lehet jó tanuló, akiben nincs kitaró önfigyelés és feltétlen önátadás, meg elszánt önleplezés.

Ugyanakkor Montaigne az éppen írogató olvasó alakjában jelenik meg irodalmi önarcképein. A főhős folyton olvas és idéz, tehát nemcsak a természet vezérli, hanem mások gondolatai is, mint mondja: “egyebet se teszünk, csak értelmezzük egymást”.

A mindenkori égető kérdés: hogyan élünk?

Montaigne élni tudása életörömmel átítatott tudás, s ezért emelkedett derűt sugároz.

Életművészetének ékessége és lényege a szeszély. Mondatai őrzik a tetten ért gondolat üde következetlenségeit. Mert közelférközni az igazsághoz csakis szabályok ellenében lehet, véli Montaigne. A létezés elveként éppen a mozgást, az alakulást, az ellentmondásosságot fedezi fel, életbölcseletként az esszék a viszonylagosságot párolják le.

Ha a lét ellentétes anyagokból összeálló harmónia, akkor az életben ott kell lennie a halálnak is. “Bölcselkedni annyi, mint készülődni a halálra”, s egy másik idézet szerint: “Életetek egész műve nem egyéb, mint a halál építése.” Montaigne a maga ajzott és

edzett lelkével elmélkedéseinek javát fordítja az elmúlás felé, mert ettől a tanulástól reméli szabadsága tényleges elnyerését.

Az élni tudás a halni tudás kérdésében rejlik. Ezért joggal mondható, hogy az esszék a viszonylagosság gondolatát szűrik ki a gyönyörűségesen gomolygó, tétova világból, s ezért fogadható el a montaigne-i meghatározás: “Magunk is csak szél vagyunk, minden ízünkben, úgy bizony.”

Montaigne jóhiszeműnek nevezi könyvét, melynek címzettjei a hozzátartozók és barátok. Tudja, hogy az elképzelt olvasótól is függ, mi íródik le, s hogyan: “A beszéd félig a beszélőé, félig a hallgatóé.”

Vajon milyen fiktív olvasót érzett maga mellett, hogy ennyire bensőségessé lett keze nyomán a világ?

ERÓSZ ÉS THANATOSZ

Shakespeare emblémái

A *Rómeó és Júlia* emblémája a kriptajelenet. Képszerűen tükrözi ez a sírboltban kirajzolódó látvány a dráma egészét, amely a nász és a gyász, az öldöklő Erósz, a szerelmes halál, a halálerotika jegyében íródott. A kettős öngyilkosság a fiatalok második nászéjszakájaként is értelmezhető.

Az abszolút szerelemnek és a halálnak vannak közös tartományai, s ezt a felismerést érdekes módon maga a korabeli angol nyelv is hordozta, amelynek “halál” szava képletesen orgazmust is jelentett.

Ha a szerelem az intenzív élés módusza, akkor szerelem és halál szoros kapcsolatában tulajdonképpen az Élet és a Halál kapcsolatára, sőt, egyneműségére kell rádöbennünk.

A tragédia alap gondolata tehát egy paradoxon: az élet és a halál látszólagos ellentéte. A szöveg ennek a nagy paradoxonnak a pólusait íveli át minduntalan, ezek az ívelések szövik meg a mű paradoxális szövetét.

A reneszánsz individualizmus a paradoxális létérzékelésben leli meg a ráció izgalmát, ezáltal leplezi le, hogy minden viszonylagos, s éppen ezért kritikát érdemel. Nincs reneszánsz totalitás az ellentétek egybelátása, vagyis problémagazdagság nélkül. Az anarchikus szellemi állapot igénye nyomán kialakul egy kifinomult életérzés, az emberi nagyság kultuszának táptalaja.

Természetes, hogy ez a szemlélet a szerelem kérdéskörét is áthatja. A petrarkista hagyományban a szerelem ellentmondásos természetű. Kitermeli a maga paradoxonhalmazait, hogy az érzés felidézhesse a totalitás képzetét.

Rómeó mondja egyik paradoxonokból álló tirádájában:

“Vad szerelem! Szerelmes gyűlölet!
Ó, semmiből fogantatott valóság!
Ó, terhes semmi! Ó, komor bohóság!

Ó, szépségek förtelmes káosza!
Ólmos pehely, fagyos láng, tiszta füst,
Virrasztó álmom, sorvasztó öröm:
Ilyen szerelmem!”

Júlia szerelemfelfogása is akkor nyer kozmikus dimenziókat, amikor rádöbben a szerelmébe foglalt ellentétek feloldhatatlanságára:

“Ó, kígyó lélek rózsás arc mögött! /.../
Pokolfajzat, ki égi fényt sugároz!
Fonákja mindannak, mit csak mutatsz /.../
Nászágyba vágyom;
De nem férjem: halálom vár az ágyon.”

Erósz és Thanatosz ölelkezése a reneszánsz szerelemfilozófiában az ésszel élés, a racionalizmus vívmánya. Az ész virtusa teremti meg azokat a káprázatos paradoxonokat, amelyek a szerelem érzésében az érzelgősségnek még a lehetőségét is megszüntetik.

“MENETKÖZBEN HADD LÁSSAM ÁRNYAMAT”

Shakespeare élete mint keretes műalkotás

“Ez az én saját külön melankóliám, sok alkatrészből összekeverve, sokféle anyagból leszűrve.” Shakespeare kedélyt és világképet, kozmoszt és időt vél mechanikusan összebüttyköltetőnek, alkatrészekből, leszűrt anyagokból megalkothatónak. A milliányi lehetőség közüli választás mámora, a döntés teremtő szabadsága a reneszánsz magányt és árvaságot is rázúdította emberére. Az “ésszel élés” (Heller Ágnes) módozatai, az önismereti tanfolyamok csupán arra döbentek rá tanoncukat, hogy a képlékeny lényeg és a sikamlós látszat, az illúzió és a realitás, a tárgy és annak visszatükrözése közötti határ létezik, de megragadhatatlan. A Shakespeare-hősök tükörrel a kezükben igyekeznek lépést tartani tulajdon öntudatuk rezdüléseivel:

“Míg tükröt veszek, süss ki, drága nap,
Menetközben hadd lássam árnyamat.”
(III. Richárd)

Shakespeare magánemberként, íróként és üzletemberként is színházban gondolkodott, ennek a döntő élménynek a pályáivén körforgott. Egész tüneményes, harminchét darabból álló életműve egy olyan mereven körülhatárolható “fellépés és lelépés”, amilyen az *Ahogy tetszik* tételének sugallata:

“Színház az egész világ,
És színész benne minden férfi és nő:
Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár
Életében...”

Shakespeare huszonhárom évesen, feleségtől-gyerektől Londonba szökvén veti magát bele a színház világába, hogy az újjabb

huszonhárom évet ennek a választott életmodellnek szentelje. Utána hazaköltözik, nem ír többet, s a már megírtakat is átengedi az enyészetnek. Lelépett a színpad deszkáiról, s öt év múlva meghalt. Élete keretes műalkotás.

E megszerkesztett sors – egymásba fordítható két felével, mint a megfelezett bohócruha – mágnesként vonz mindent, amiben önmagára ismerhet. A megforgatott anyagok mindegyike megleli párját, mását, visszáját, árnyékát, tükörképét, lenyomatát, fonákját. Variációk, jelek és jelentések bőséggel ontott füzerei képződnek ki e rájátszások során.

Kápráztató a Shakespeare-hős kimerítő igénye, hogy foglalkozzon önmagával, hogy helyzeteket találjon és teremtsen az önszemlélésre, hogy résen legyen, hogy belessen önmagába és másba. Mert a “vágynak táplálék, hogyha más vágyába láthat”. A színház ennek a nyilvános leskelődésnek a szentélye, egy óriási tükör, melyben Shakespeare a kis tükrök ezernyi villanását rejti el. Ezért tűnik fel a színen ténylegesen is olyan gyakran a kisszínház, a játékszínház és maga a néző, hogy a valóságos nagypublikum egyúttal önmagával, saját – előadást néző – jelen pillanatával is találkozzon. Hogy felfokozza a jelenlét sugárzását! Megragadja az önteremtés stratégiáját! Hogy olyan legyen, mint egy remekmű, egy könyv, egy hangszer!

A könyvember képzetének motívumait Shakespeare többszörösen körültapogatja. Az embernek mint bekötött műnek a metaforájával él Júlia anyja is házasságra biztató érvelésében:

“Olvasd gyönyörrel arca tiszta könyvét,
Melyet a szépség tolla néked írt.
Minden vonáson jártasd meg szemed;
S *együtt* figyelj: hogy összeillenek!
S ha titkot rejt az írás itt vagy ott,
Megoldását szemében megkapod.
E szép szerelmes könyv ma még kötetlen;
Örök kötést rá! Még szebb lesz kötetben.”

Hamlet az emlékezetet, az emberi agyat nevezi könyvnek, mikor azt mondja, letöröl minden “léha jegyzetet” emlékezete lapjáról.

A legkihívóbb önismereti és valóságismereti játék lehetőségét a színészi produkció jelenti. A hősök önalakító rituális aktusként viszik színpadra – nem az életüket, hanem megkockáztatott

szerepeiket. Az alakítás, a szerepjátszás folyamatában birokra kel élő és élettelen, életszerű és művi. A művészi alkotás “behatol” az életbe, tüntetően befolyásolja, elütő anyagával megpecsételi azt. A szerelmes fiú cetlikre írt verseivel tűzdeli tele az erdő fáit:

“Az erdő lesz a könyvem, Rosalinda,
A fákba vésem, amit gondolok.”

E metaforakörben a könyv és a szó nemcsak tükör, hanem maszk is egyben. Olykor az életteljesség ellentéte: Rómeó és Júlia a “név” szörnyetegével, “az élettelen szóval” kerül szembe:

“Csak neved ellenségem, nem magad...
Dobd el hát neved!
És egy élettelen szóért cserébe –
Tiéd az életem!”

A “kül cifraság”, a burok és a dolgok veleje szembesül, élet és mű járják át egymást megannyi változatban.

A zenei műnyelv is egy ilyen virágnyelvvé lesz ebben az összefüggésben. “Játszani akarnátok rajtam – panaszkodik Hamlet – ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét; hanglétrám minden hangját kitapogatni a legalsótól a legfelsőig; pedig e kis eszközben zene rejlik, felséges szózat, mégsem bírjátok szavát venni. A keservét! azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani, mint egy rossz sípon?”

A hős élete anyagaként gyúrja a “léha jegyzet” és a “felséges szózat” közötti artikulációs különbségeket biztosító szómasszát.

Az udvarlásnak, a társalgásnak, az udvaronci viselkedés akrobatikus tortúráinak, a szóvirágos modornak egész skálája áll össze mint a rejtjelzett beszéd szótára. Művé strukturálódik beszéd, viselkedés, élet.

A világ tanulásában szivacsfogékony reneszánsz ember a legvirtuózabb ismeretszerzési módnak a színészi szerepjátékot tekinti, minek célja, “hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát”. Mindezért Shakespeare szerint a színészek “a kor foglalatjai és rövid krónikái”.

Az idő tűnékeny habjának lenyomatát és foglalatát rögzítő átváltozásos, szerepcserés rituálék, a cselek és varázslatok színházi erdeje, a shakespeare-i szövegőserdő az önalakítás, az önteremtés jegyében tornyosul fölénk.

HAZUDÓS HŐSÖK

A történetmondó prózáírás hosszú évszázadokon át nem törhetett be az esztétikai értékhordozóként elismert magas művészetek tartományába, mert hazugnak tartatott. A kitalált mese mentsége csak az lehetett, hogy szórakoztató volt. A költött történet szépségesen kanyargott a koholmány ösvényein, és az olvasó “igaz” – “nem igaz” között ingázó döntéseire fittyet hányva igyekezett fennmaradni. Vitte a maga lendülete, amit jórészt éppen a kitaláltság, a hazugság szabadságának köszönhetett.

A költött história megnevezés azonban már magában hordja a korabeli lekicsinylő véleményt, amely minden fikтивitást mint értéktelent visszautasít. A képzetek végül összerosódnak a köztudatban, s a “kitalált” hálójába tartozik az a kérdés is, hogy miként jelenik meg cselekményszintű mozzanatként a művekben a hazudó hős, avagy a füllentő narrátor. Mennyire játszik rá a szerző a háttérben már egyébként is kiélezett problémára?

Szerb Antal veszi észre, hogy a költés, a hazudás Homérosz hőseinél a művészi tehetség felcsillanása.

Homérosznál tódítás dolgában az istenek járnak az élen. A halhatatlanoknak szinte a mesterségükhöz tartozik az alakmás-csere, az álruha és a vele járó félrebeszélés. Az *Iliász* huszonnegyedik énekében Hermész, a hírnök, a tolvajok és tehetségek istene pelyhedző állú legényke alakjában toppan az öreg Priamosz elé, s szemrebbenés nélkül rögtönzi a választ a “ki vagy” kérdésre.

“Minket Akhilleusz . . . a harctól visszaparancsolt.
Én fegyverhordozója vagyok, vele jöttem a gályán,
műrmidonok közt, édesapám neve íme Polüktór;
gazdag az édesapám otthon, de, akár te, öreg már;
kívülem is van hat fia, én hetedik fia volnék:
sorsot ráztunk, és én jöttem a hőssel a harcba.”

Hermész jól tudja, hogy a lóditás csak akkor lesz meggyőző, ha részletes. Persze, az istenek mindentudásával könnyű neki ezekhez a pontos részletekhez hozzájutni. A szerepjátszás és a hazugság Homérosznál a fölény, a magasabbrendűség tünete, s mint ilyen, a végzetet irányító istenek sajátja. Az *Odüsszeiá*ban már a halandók is egyre leleményesebbek. Tudnak titkolózni, elhallgatni és hazudni a sors kifürkészése és alakítása érdekében. S tudják magukat álcázni. Amikor Odüsszeusz végre kiköt hazájában, Pallasz Athéné öregemberré változtatja, hogy ne ismerjék föl a honfitársak. Odüsszeusz ilyen alakban kopogtat be hű kondásához, aki megvendégeli, majd rákérdez:

“Honnan jössz te, ki vagy?”

Ez a kérdés ismét sarokba szorítja a szerepjátszót, s habár néhány sorral feljebb még azt állította, hogy gyűlöletes néki a hazug locsogás, most szavainak igazságát bizonygatva füllent. A szükség rákényszeríti a hőst, hogy hazudjon. Büntudatáról árulkodik, hogy képmutató kijelentéseket tesz: “Gyűlöletes nékem, Hádész kapujával egyenlőn, / kit, noha inség is, rábír a hazug locsogásra.” Az erkölcsi szigor és feddhetetlenség hirdetése annak szájából, aki éppen hazudik, igen visszás. Homérosz hősei azonban nem cinikusak, csak éppen szájhősök. A melldőngetés hozzátartozik létfenntartó ösztöneikhez.

A reneszánsz racionalista amoralizmus még kevésbé ítéli el a hazugságot. Cervantes csúfot üz a műalkotásra vonatkozó igazság kérdéséből, Sancho Panza pedig sokszor vetemedik lóditásra, hogy ura kedvébe járhasson.

Shakespeare-nél a gonosz, de eszes emberismerők, magyarán, a gazemberek macchiavellista eszköze a hazugság, de a bohózatos álcajátékok sem nélkülözik a füllentést mint viccet. A *Hamlet*ben Ophélia szolgálalkúsege ölt tragikus méreteket, amikor apja bábujaként szerepel. Polonius a közelben leskelődik, s Hamlet megérzi a csapda lehetőségét. Mindenekelőtt azonban a lány tisztasága érdeklí: “Ha! Ha! Becsületes vagy?” Majd rákérdez: “Hol az apád?” A választ Ophélia nem tudja kikerülni, s hazudik: “Otthon, uram.” A néző úgy érzi, ez a hazugság végzetes kettejük szerelmi viszonyát illetően. A csalárdság itt tragikus meghasonlást okoz, Ophélia valójában itt bukik el.

A hazudós hősök vidám, felülkerekedő típusát ismerjük meg Boccacciónál. A reneszánsz erkölcsi kódex szerint az okos rászédheti, kikacaghatja az ostobát. A *Dekameron* VI. napjának

tizedik novellájában Cipolla testvér tücsköt-bogarat összebeszél a szájítáti közönségnek, de a hazudozás virtuózának akkor mutatkozik, amikor kínjában rögtönöznie kell. A csirkefogó azonban kivágja magát, s “elméjének gyors járásával” mégiscsak rászedi és adakozásra bírja a hiszékeny népet.

A reneszánsz szemlélet képes elfogadni a hazugságot mint erényt, ha az a gyors észjárás, a ráció terméke. Még az intrikusokat is ámulattal veszi körül, mert “művükben” is a szellemi előkelőség monumentalitását fedezi fel.

A KREATIVITÁS TERE

Defoe szigetszimbóluma

Elképzelni az életet egy lakatlan szigeten, vagy másféle zárt helyen, elszigetelve a társadalomtól, minden nyűgtől és rabságtól – a Robinson-történeteknek ez a vonatkozása a saját világ megteremtését jelképezi. Igaz, hogy a XVIII. és XIX. századi Robinsonok az általuk elvesztett civilizációt másolva, szinte kompenzációként hozzák létre a maguk miniatűr, működőképes birodalmát, az alkotássá nemesedő munka folyamán azonban eljutnak addig a felismerésig, hogy az elhagyott világgal szemben a szigeten kibontakozó Paradicsomot kell választaniuk.

Tagadás, lázadás, választás és szabadság: a kényszerűség mögött ezek az egzisztencialista létérzékelésre jellemző fogalmak is kitapinthatók a Robinsonok életstratégiájában.

A Defoe-regény nyomán a XVIII. században kivirágzó és elsekélyesedő robinzonád mint műfaj nemcsak azt jelzi, hogy a sziget-motívum önmagában rendkívül alkalmas romantikus kalandok felfűzésére. Jelzi azt is, hogy csupán a világnak hátat fordító, önálló ember helyzete alkalmas arra, hogy az egyéni szabadság az alkotásban megmutatkozhasson. Defoe Robinsonja mindezt a következőképp fejt ki:

“Közben azonban rájöttem, mennyivel boldogabb mostani életem, minden nyomorúságom ellenére is, mint az az átkozott, gyalázatos élet, melyet azelőtt folytattam... Rájöttem, hogy olyan boldog lehetek ezen a magányos, elhagyott szigeten is, mint a föld bármely más pontján.”

Az önmegvalósítás lehetőségét Robinson épp a társadalomból való kiszakadásának köszönheti. Ilyképp válhat a szervező, modern ember archetípusává. A hiányon alapuló, teljességre irányuló vágy mint a modern egyén alapsajátossága Defoe hőséiben már jelen van. A hiányból táplálkozó teremtőerő a szigeten megalkotott világban tárgyasítja és élteti tovább alkotóját.

A sziget Robinson folytatása, gyermeke. Alkotó és alkotás felmagasztosuló viszonyából azt a mozzanatot érdemes kiragadni, ami a magányra vonatkozik. Csak egy lakatlan szigeten, egy abszolút magányban irányul minden figyelem az egyénre, “szakralizálódik saját időszámítása” (Mészáros András), egyedi, megismételhetetlen teremtő ereje. A Robinson-szituáció a magányos pillanatnak ezt a kreatív áhítatát hordja magában archetipikus magként.

A sziget a szakralitás, az önmegvalósítás és az önértelmezés terepe.

IRODALMI IZGALMAK

Montesquieu a szellemességről

“A legtöbb francia dühödt szenvedéllyel igyekszik szellemes lenni” – veszi észre Montesquieu, amikor a *Perzsa leveleket* írja, s jómaga is mindent megtesz, hogy a korabeli elvárások szerint mulatságos legyen. A könnyed filozofikus regény sajátos francia műfajának egyengetve az utat végigpásztáz a felvilágosodás eszméin, de kedélyes levélformában nyilatkozva meg.

A bevezetés szövegét Montesquieu a Cervantes óta jól ismert parodikus önreflexiós nyelven fogalmazza: regényének valóságfedezetét bizonygatja, a hihetőségért harcol az olvasó előtt. Az élethűség, avagy annak (parodikus) imitálása az egyedüli értékgarancia az irodalom számára hosszú évszázadokon át. A megkerülhetetlen magyarázkodás után a szerző azt is elmondja, hogy a perzsa lakótársaktól származó leveleken a közlést megelőzően milyen változtatásokat eszközölt. Szerénynek mutatkozik: “Én tehát csak fordító vagyok s mindössze az volt a gondom, hogy a művet a mi fölfogásunkhoz alkalmazzam. Amennyire tőlem telt, megkíméltem az olvasót a sajátos ázsiai stílustól, és megmentettem egy sereg fennkölt kifejezéstől, amely halálra untatta volna. De egyebet is tettem érte. Elhagytam a hosszadalmas bókokat, melyekkel a keletiek nem kevésbé bőkezűek, mint mi, s átsiklottam számos . . . bizalmas apróságon.”

A kreatív tett leplezése látszólag tökéletes: az író csupán fordítónak tünteti fel önmagát. Közben azonban elárulja, hogy a levelek szellemiségén, stílusán is módosított, s mindezt apró kiigazításnak véli. A szöveg “halálosan unalmasnak” vélt jegyeit gyomlálja ki, célja tehát a korabeli francia ízlés szenzációéhségéhez idomítani a két fiktív perzsa fiatalember fiktív leveleit.

Montesquieu eszmefuttatása a Bevezetésben még egyszer kitér az unalmas irodalom elrettentő jelenségére, amikor is indokolni

kívánja az eredeti művet dicsőítő ének elmaradását: “Én ezt nem tettem, s könnyű kitalálni, miért. Elsősorban azért, mert szerfölött unalmas volna, egy már magában is rendkívül unalmas környezetben, azaz egy előszóban.”

A szellemességre törekvő “dühödt szenvedély” tehát Montesquieu-re éppúgy jellemző, mint kortársaira, nemcsak a franciákra, hanem éppen a divatos francia műveltség jegyében hihetetlenül egységessé váló Európa legtöbb nemzetére.

Az unalom ellenpontjaként feltűnő szellemesség tulajdonképp a rokokó frivolitás tartozéka. A kutatás megállapítja, hogy a XVIII. században a frivolitás paradox életfilozófiája értelmében frivol az, ami a gyönyör forrása, s a kor embere idetartozónak érezte mindazt, ami állhatatlan, csapodár, dévaj, sikamlós, illanékony. Az irodalom az unalomtól iszonyodva szellemes társasjátékká, az élet pedig gáláns ünneppé szublimálódik.

A XVIII. században az irodalom a gyors izgalmakat igénylők fogyasztási cikke.

KARIKATÚRA

A voltaire-i paródia csillogása

Az ízlés és mérték szigorú francia iskoláját kijáró XVIII. században sokszor ott termett maradandó érték, ahol a szerző nem is gondolt rá, de az ízléskódexre se nagyon. Voltaire is így járt a *Candide*-dal.

A filozofikus tézisregény és kalandregény-paródia minden szavának olyan súlya van, mint a költészetben – vallják a mű fordítói. A csiszolt stílusú klasszicista beszédmód tehát nem tagadta meg önmagát ez esetben sem, de szárnyakat kapott egy még kialakulatlan, lenézett műfaj, a regény képlékeny keretei között.

Voltaire szövegeképző indulata nagy lendülettel tör előre, s nem tűr meg semmiféle ellankadást. A mondatok feszesek, tömörek, a fölösleges részleteken hatalmas bakugrással lépnek át, logikai ívük olyan, mint a felajzott íj. A szerző időnként összegez: “Candide, öröm és bánat közt hánykolódva, boldogan, hogy legalább hű szolgáját megtalálta, csodálkozva, hogy rabszolgának látja, tele azzal a gondolattal, hogy kedvesét mielőbb megkeresse, dült elmével s dobogó szívvel ült le az asztalhoz Martinnel s azzal a hat idegennel, aki mind farsangolni jött Velencébe.”

Kétségtelen, hogy a vázoló ecsetvonások nyomán karikatúra készül. Nem a szélesen hömpölygő leírás, a terpeszkedő elidőzés, hanem a telitalálat vonzza a szerzőt. A mellébeszélés kiiktatása nagy önfegyelmet feltételez, s iramot diktál. A karikatúra – miközben a legtömörebben közöl valamit – nem mond le a jellegadó stilisztikai gesztusokról sem: “A levantei kapitány, Candide első ajánlatára, máris a főváros felé irányította a hajóját, amelyet a gályarabok sebesebben röpitettek, mint a levegőt szelő madár.”

A voltaire-i elbeszélés egyébként sem tágít a legérzékletesebb, legegésőbb, legpikánsabb, legironikusabb kifejezőmódtól.

Különösen érdekesek – mert öntudatot, öniróniát feltételeznek – azok a részek, amelyekben a hősök saját élettörténetüket mondják

el. Mese a mesében, irónia az iróniában, kisparódia a nagyparódiában: “Nem mindig volt ám ilyen csipás meg ilyen vörös héjú a szemem: orrom se lógott le valamikor az államig, s cseléd se voltam ifjúkoromban: tizedik Orbán pápának meg Palestrina hercegnőnek a lánya vagyok” – vallja a regény öregasszonya.

Nemcsak a narrátor nézőpontja láttatja a hősoket parodisztikusan, hanem a szereplők is távolságból tekintenek önnönmagukra. A förtelmes valóság illúziómentes, józan, s mégsem megkeseredett megítélése jellemzi e beszédmodokat. A példázatot rendkívüli életkedv és humor indázza be, melyben a halál nem is igazi, hisz a felakasztottnak, lemészároltnak hitt hősok újból megjelennek.

A drasztikusan romlott világban elszenvedett hányattatások egyszerre ijesztő és nevetséges fényt vetnek minden emberi sorsra. E tudás birtokában lesz kihívóan, frivolul szellemes Voltaire és minden jelentősebb hőse a *Candide*-ban. Eszerint: bármi történjék is velünk, erről az éles fényről, groteskségünk tudatáról, a fricska fölényéről nem mondhatunk le.

BEÚSZNI A TÁJBA

A Rousseau-i természet- és én-kultusz

Rousseau volt az első, aki a kalandokat és eseményeket halmozó regényműfajban a természet, a táj leírásának is teret szentelt. Az ő ellentmondásos érzékenységre volt szükség, hogy a természetkép a hős tudatában és a mű anyagában nyomatékhöz jusson. Rousseau tájleírásait azonban szinte lehetetlen mikroszkopikus vizsgálatnak alávetni, mert gyorsan kiderül, hogy ezek még nem mai fogalmaink szerint készült képek. Túlságosan racionálisak, leltározók, s a körülnéző tekintet még mindig nagyon is a XVIII. századi felvilágosult elme világot jobbító és hasznosító buzgalmának rabja. Rousseau-t még enciklopédista társainál is hevesebb pedagógiai inger hatja át, neveléstörténeti művet ír, s ha természetkultusza sajátossá is teszi, sosem szabadul a pragmatista indítékoktól. A természetet is a pedagógián keresztül fedezi fel, vagyis az “új embertípus” megálmodása révén, aki a számára legfontosabbal: én-jével, önnön lelkével az idillikus természeti környezetben tud legkényelmesebben foglalatoskodni. Az én-kultusz fordítja hát a figyelmet a tájra mint bizonyos lélekállapotok kicsiholásának laboratóriumára. Még túlságosan józan és szűkszavú leírások ezek, leginkább tudományos felfedezőutak jegyzőkönyveire hasonlítanak. Saint Pierre szigetén például ilyen tájat láttat a szerző: “Bármilyen parányi is a sziget, földje és külső képe oly változatos, mintha sokféle tájból volna összetéve, és minden növény termesztésére alkalmas. Vannak itt szántóföldek, szőlők, erdők, gyümölcsösök, ligetektől árnyas és mindenféle fajta cserjékkel szegélyezett kövér legelők, amelyeket a víz közelsége tart üdén...”

Rousseau ebben az utolsó remekében, *A magányos sétáló álmodozásaiban* “botanizálva kószáló” természetbarát képében jelenik meg. A sziget növényvilágának feltérképezése közben elragadtatást nemcsak a növények felépítésének megfigyelése vált ki, hanem – immár az ismeretszerző buzgalomtól eltávolodva – az

ellustulás, a henyélés édeni állapota, az “édes önkívület”, a “szív békéje” is “valami rejtett zugban”, egy ringatózó csónakfenékben. Közvetve tehát ezek a leírások utalnak a természet, a táj alapvető fontosságára a rousseau-i érzékelésmódban. Rousseau nem is annyira a tájat, hanem az általa kiváltott érzést, a tájjal való egybeolvadást fedezte fel a próza, a regény számára: “Ott végignyúltam a csónak fenekén, szememet az égboltra meresztve, s túrtem, hogy a víz lassúdan sodorjon ide-oda néha órák hosszat, homályos, de gyönyörűséges ábrándozások közepette, melyeknek sem határozott, sem állandó tárgyak nem volt... A víz apálya és dagálya, egyhangú, de időnként emelkedő mormolása lankadatlanul ostromolta fületem és szememet, pótolva a belső indulatokat, amelyeket az álmodozás kioltott bennem, s lehetővé tette, hogy örömmel érezzem a létezését, a lombok, virágok, madarak között, szememet a távoli, vadregényes partokon legeltetve, melyek a tiszta és kristályos víz hatalmas tükrét keretezték, ezeket a kedves tárgyakat egybeolvasztottam fikcióimmal, s amikor végül fokozatosan ismét ráéreztem önmagamra és környezetemre, nem tudtam megjelölni a fikciók és a valóság pontos választóvonalát. . .”

A tájkép még nagyon is közhelyes, sematikus (“zöld lombok, virágok, madarak”), de az új igény megfogalmazása zseniális: a természetre kell odafigyelni, hogy a “könnyű benyomások” ringatózó ritmusát követve felismerjük önmagunk tökéletes, isteni lényét és létezését, állítja Rousseau.

A tájnak kiszolgáltatót, a tájba beúszó, merengő ember, kiből összemósodik fikció és valóság – ezt az alapvető emberi szituációt Rousseau rajzolta körül elsőként.

DIDEROT ANTIREGÉNYE

Mindenmindegy Jakab meg a gazdája a címe annak a Diderot-regénynek, amelyben a szolga jut főszerephez. A cím által is hirdetett kifordított alaphelyzet természetes velejárója a komikum, hisz az alantas rangú szereplőhöz semmiképp sem tapadhat pátosz, tragikum. Hétköznapiság, közönségesség, humor hatja át ezt a nézőpontot, amelyet Jakabtól átvesz a gazda, sőt, a regény narrátora is.

Hosszú irodalmi hagyományra tekint vissza a párba állított hősök szerepeltetése, az a komikus és termékeny szituáció, amit Cervantes is alapképletként aknáz ki a *Don Quijotéban*. Ha az emberből kettő van, bármilyen vonatkozásban is, máris kész a groteszk effektus.

Gazda és szolga párosában eleve adott a pró és kontra világ dialógusa. Míg Cervantesnél a gazda figurája a címhordozó, addig Diderot-nál már a helyzet fonákja mutatkozik: Jakab ironikus-dialektikus életfilozófiája kerekedik felül.

A kalandregényekben szereplő szolga pozíciójához hasonló funkcionális hely tulajdonítható a kalandor, a kurtizán, a kerítőnő és az újjgazdag figurájának. Az ő látószögük – Bahtyin szerint – azért válhat formaszervező erővé, mert kívül rekedtek, de közvetlenül beleshetnek a társadalmi normát képviselő hős privát életének magánszférájába. Kivételes helyzetüknél fogva ezek a figurák tanúkká és kritikusokká válnak, látószögük esély az objektivitásra.

Gazda és szolga egyben hős és antihős.

Ugyanezt az ironikus kettős látást érvényesíti a szerző, amikor a műfaji jegyeket alakítja. Regény helyett valóságos antiregényt ír, s ez nem is a drámától kölcsönzött, dialogizált forma miatt mondható, hanem a két történetzál szaggatottsága, egymásba fonási módja és az olvasóval folytatott dialógus miatt. Már Cervantes munkája is műfajparódia volt, Diderot pedig a XVIII. század metanarratív

kánonjához igazodva művének alapgondolatává teszi az olvasói illúziók szétrombolását.

A regényírás parodisztikus anatómiája áll össze abban a beszédvonulatban, amelyet a narrátor a befogadóhoz címez, s e boncolást úgy végzi, hogy gúnyt űz a művészi ábrázolás realiztikus törekvéseiből. Szemünk láttára íródo műről van szó, sőt, fiktív részvételünkkel konstruált szövegről. E játék közepette hol a hőök önkényessége kerekedik felül, pl.: “A fogadósné hát visszajött, s figyelmeztetek, olvasó: nem áll módomban elküldenit”, hol pedig a konstruálás szabadságára vetül fény: “Látom olvasó, hogy bosszús vagy miatta, folytatd hát a történetet ott, ahol ő abba hagyta, úgy meséld tovább, ahogy kedved tartja...”

A regény szélsőségesen formabontó elképzelései közé illeszkedik a Rabelais-ra és Sterne-re mint elődökre való utalás is, a plágium gyanújának felvetése, majd a montázszerű lezárás.

Jakab a történet végén elalszik, pontosabban: elaltatja magát. Igazi felvilágosult hős: ragyog az öntudat ironikus fényében.

A FORMABONTÁS FORMÁI

A goethei modern ember

Spontánnak, szubjektívnek, nonkonformistának és patetikusnak lenni: ez számít modern életmodellnek 1774-ben, Goethe *Werther*-nek megjelenésekor.

Az individuum újfajta szerepében az érzelmesség és az érzékenység kultusza, a túlfűtött önelemzés, a tobzódó önkifejezés játssza a főszerepet. A lángoló érzelm mint a lázadás eszköze azonban csak akkor válik ütőképessé, ha mentes minden epigonizmustól, ha egyéniségtől, sőt, zsenitől származik. Néhány évtized leforgása alatt óriási életszemléletbeli elmozdulások történnek: míg a klasszicizmusban a méltóságteljes, önromboló önuralom a közcsodálat tárgya, a szentimentalizmus kitermeli a gerjesztett, felszított emóciót, amely azonban szintén önpusztító.

A patetikus önmegsemmisítésben közös nevezőre jutó két szemléletforma közül a szentimentális magatartás a bátor, az eredeti, a formabontó, a lázadó, az intézményrendszerhez nem illeszkedő.

A tragikus lépést Werther önmaga felmagasztosulása, "saját istenülése" érdekében vállalja. Mindennek mintegy feltétele a környezet, elsősorban a természet újfajta érzékelése. Ez a már Rousseau-nál körvonalazódó igény itt dialektikus monumentalitásában bontakozik ki. Az emberben működő örült, "szent erő", "tomboló, vég nélküli szenvedély" csak akkor ölthet formát, ha "lét és nemlét között remeg" a modern lélek.

Ugyanennyire ellentmondásossá válik az embert körülvevő természet is: Werther hol paradicsomnak, hol "örökké faló, örökké kérődző szörnyetegnek" érzi. A táj, a végtelen világ dialektikája verődik vissza önnön géniuszában is: a mindenütt ott lengő "örök Alkotó" szelleme.

Werther eggyé válik a tájjal, mert a teremtés mérhetetlen, végtelen és túlradó erejét fedezi fel benne. Vallomásának minden mondata ellentétek tág pontjai között mozog:

“Ó, akkoriban hányszor vágytam a fölöttem elhúzó darvak szárnyával egy mérhetetlen tenger partjaihoz, hogy a végtelen habzó serlegéből igyam az életnek azt a túlradó gyönyörűségét, és hogy, csak egy pillanatra is, hadd érezzem keblem korlátokba zárt erejében egyetlen cseppjét ama Lény üdvösségének, aki magában és a maga erejével mindeneket létrehoz.”

A szentimentalizmus friss, modern embere nemcsak a természetre vetíti rá saját szenzibilitását: a költészetben is megleli a számára iható forrásokat. A táj és a költészet képes csupán olyan összefüggések megteremtésére, amelyekben megragadhatóvá válnak a korabeli ember eksztatikus állapotai.

IDŐCSIGA

A heinei deromantizálás

Különös egybecsengés a világirodalom történetében, hogy Petrarca a *Daloskönyvvel*, Heine a *Dalok könyvével* tett szert hírnévre, s mindketten az olvasók és utánczók tömegeit hódították meg. Egyedülálló és közös bennük az is, hogy verssel, szerelmi lírával törtek az élre.

Heine versformája a népdal, utolsó kötetében viszont a litánia válik fontossá. Ezek a litániaszerű versek a híres “matrac-sírban” íródtak, s egy letisztult világkép darabjai.

“Mily lassan kúszik az idő,
az iszonyú csiga, felettem!...
Tudom, e végzetes szobát
a sírbolttal kell fölcserélnem.”

A költőt egész életében az érzelmesség és az ironia feszítő kettőssége fűtötte, s ezekben az utolsó futamokban még pontosabb az egyensúlyozás. Másként romantika és realizmus ellentétének kellene neveznünk ezt a fontos paradoxont, Heine forrongó és átmeneti korának sajátos léthelyzetét. Már fiatalkorában szembesül azzal a felismeréssel, hogy a romantika ideje lejárt. Úgy veszi át a romantikus népdalmintát, hogy közben deromantizálja. Megőrzi az érzelmet/világfájdalmat mint referenciát, de az ironia, az önironia és a szatíra által körülmetszetten. Heine művészi világképe illúzióromboló, s miközben felmutatja az új ízlést, meglepetésekkel szolgál. Nem a pusztá szarkazmus vagy a polgárpukkasztás hősködő stratégiája eredményezi, hogy az olvasó meghökken. Nemcsak mersz kell ahhoz, hogy önnön legszemélyesebb énjét feltárja, hanem elsősorban éleslátás. Hozzáállása rebellis, provokatív. Ironiája működik, amikor élesen kimetszi a világ és önmaga körvonalait.

Hosszú betegsége idején villoni kajánsággal kerekedik felül a szkepszisen:

“Farkémemet, mely hű nagyon,
a sváb költőtanulókra hagyom,
arckémem nem kellett tinektek,
örüljétek hát túlfelemnek.”

Ez a szarkasztikus lelkület hozza le a fellegekből a romantikus, mitizált szerelmet, s teszi, hogy Heine egyetlen sorát sem tekinthetjük elavultnak. Ebben nagy szerepe van annak is, hogy Heine sokak szerint a német nyelv egyik legnagyobb mestere, zseniális stilisztája.

Az ő kezét fogta Baudelaire, amikor az európai modern szerelmi költészet új fejezetét megnyitotta.

GICCSTORLASZOK

Gogol maszkjairól

“De bevallom, nagyon félek a hölgyekről beszélni, meg különben is ideje, hogy visszatérjek hőseimhez, akik néhány perce állnak a fogadószoza ajtaja előtt, és mindegyik a másikat kéri, tessékeli, hogy lépjen be” (Gogol: *Holt lelkek*).

A parodikus művekben mindenkor jól érvényesíthető eljárás a mindentudó elbeszélő szerepeltetése, mert önkényeskedő fellépése bábszínházzá merevíti a hősök világát. Ilyenkor úgy tűnik, a történet elakad, ha a narrátor nem bábáskodik hősei felett, ha nem gördíti tovább a mese kerekét. Persze, a szerző csupán a parodikus effektusteremtés szándékával avatja be az olvasót a regény csikorgó mechanikájába.

A fenti idézetben Gogol állóképre bontja le a mozgást, s az ilyen elidegenítő láttatásban sokszor darabokra hullnak a testek, a tárgyak.

A valósággal folytatott aránybontó játékban Gogol a groteszk fantasztikum fő eszközeként dolgozza ki azt a maszktechnikát, amely a testrészek, a tárgyak, a beszéd-töredékek jelrendszerére támaszkodik. E teremtett jelkészlet szándékosan szűk, s elemeinek kombinációja olyan korlátolt világra vet fényt, amely ijesztően nevetséges.

Ebben az eszméktől megfosztott, sivár létezésben a szabót bütykös hüvelykujja helyettesítheti, az emberi vágyak megtestesülése egy köpönyeg, a rangkórság pedig egy önálló életre kelt orrban lép színre.

A maszk mint degradáló elv teret ad az egész helyett a résznek, az élő helyett az élettelennek, az ember helyett a tárgynak, a természetes helyett a konstruálnak. A mindenre kiterjedő leépítő eljárás eredményeként az emberi lét esetlegességekre bízott hulladékszerűsége mutatkozik meg. E groteszk látvány mélységesen

meggyőző, ugyanakkor nem komikus, hanem ijesztő aspektusa válik emlékezetessé.

E vigasztalanság a giccs világa. Gogol narrációjának intonációs hullámvonalában úgy keverednek a magasztos és a banális jelentéssíkok, ezek a társíthatatlan elemek, hogy az eszményi tartalmak menthetetlenül devalválódnak, nevetségessé válnak. Az emberi boldogság eszméje például az üveggyöngyből készült fogpiszkálók és a szivarszívás koordinátái közé helyezve bagatellizálódik.

Gogol maszképző technikája éppen a giccs kétségbeejtően kilátástalan világát veszi célba.

Ennek az eljárásnak lesz eszköze a mindentudó narrátor, mert általa már nemcsak az ábrázolt világ törmelékszerűsége, hanem a fikcióteremtés groteszksége is kiütközik.

A KÖLTŐ MINT UTAS

Baudelaire és Rimbaud önmetaforái

Hadat üzenve az irodalmi kommunikációs helyzetek egyszerűségének, a modernitás előjelei a szenvedélytelen és személytelen ábrázolási törekvésekben tárulkoznak fel. A versnek mint hierogli- fának korai, XVIII. századi elméletei megalapozzák Baudelaire ún. absztrakt költészetét. A vallomáslíra, az alanyi költészet szerinte mindig szentimentalizmusról árulkodik, s ezt a romantikus alapállást a modern életérzés elutasítja. Baudelaire verseiben egy megalkotott én ("persona") beszél, s ezt az én-t a költő eltolja önmagától. A beszélő nem azonosítható vele, így egyetlen verse sem vezethető le életrajzi adatokból. Úgy is mondhatnánk: a valóságmozzanatok függetlenednek a biografikus értelemben vett szerzőtől.

A beszédhelyzet elszemélytelenítése, deperszonalizációja nélkül modern költészetéről nem lehet szó. A mű világába emelve minden mozzanatként metaforikussá, jelképessé kell válnia. A banális valóság reáliáit a szimbolista művész először szétszedi, deformálja, majd a fantázia érzékenységével kialakít belőlük egy új világot. Öntörvényű kozmoszában a Baudelaire-vers kristályosan tökéletes, s véletlenül sem szolgál realista törekvéseket. A műgonddal, szigorú formatudattal megalkotott vers és a megalkotott költői szubjektum kizárja az ihlet vájta spontán lehetőségeket.

Az olvasó jelképek sűrű erdejében jár, s ezek az érzéki jelek nem képesek néven nevezni, csak utalnak a titokzatos, bonyolult kapcsolatok mélyebb valóságára. A megérezkített benyomásban áttételesen jelenik meg a rejtett lényeg, ezért a vers értelmezésirányai a jelképfüggönnyel szembesülve a konkrétól az absztrakt felé mutatnak. A szimbolista költői nyelvezet sokértelmű, hieroglifikus szövevényt hoz létre, a burkolt beszéd a Kimondhatatlan érzéki kódjává lesz. Mindez együttvéve eredményezi az absztrakt költészet világának elvontságát.

Baudelaire *Az albatrosz* és Rimbaud *Álom, télire* című verse éppen ennek az elvonatkoztatási mechanizmusnak a vonalát engedi szemügyre venni. Mindkét költő egy központi szimbólum köré szervezi az igen eseményes anyagot: Baudelaire az albatrosz, Rimbaud a pók alakja köré. A költőt jelképező madár és a csókot helyettesítő féreg oly mérvű szimbolizációs folyamatot indít el, hogy a szöveg allegorikussá válik. A cselekménymozzanatok érezhetően egyre súlyosabbá lesznek, jelentéssel töltődnek föl, a szereplők bábszerűvé alakulnak.

A két vers – minden látszat ellenére – ugyanarról szól: a költő mibenlétéről, arról, hogy mi a költő. S különös módon egyforma választ ad: a művészt mindkét mű utasként határozza meg. A költő utas, aki valami felé utazik. Baudelaire esetében “sós örvények”, szép dühű vihar, “kéklő lég”, kalandok felé. Rimbaud-nál három síkon is utazik a vers szubjektuma: a valóságban (a vagon külön kis világában), álomban (a behunyt szem mögött) és utazik a szeretett lény testén a csók/pók nyomában.

A költő mindkét esetben a mámorító ismeretlen világ felé veti magát, ez az életközege. Az elvágódás a transzcendens felé mutat, s elrugaszkodást jelent a hétköznapiságtól. A rejtelmes mögöttes szférákról csak jelképek hozhatnak hírt, tehát utazás ez az absztrakció felé.

A térbeli elmozdulás síkjai is kirajzolódnak mindkét költeményben. Baudelaire terét a lenn és fenn pólusai határozzák meg, egy vertikális tengelyre rakódnak rá a fent és a lent értékei. Rimbaud utasa a “fintorgó démonok fekete söpredékétől” menekül, vagyis a külső világból a belső világba, befelé, a vagonba, az álomba, a szerelembe egy vízszintes tengely mentén.

A mélyebb valóság keresése a szimbolista költő számára olyan önmetaforák megteremtésével jár együtt, melyek egyértelműen utasként jelenítik meg őt, a “szép csodát”.

A TAPINTHATÓ ABSZTRAKCIÓ

A kafkai percepcióról

Kafka főhőse egészséges ösztönökkel érkezik meg a hótakaró alatt rogyadozó faluba, amely a hegyen emelkedő kastély tövében helyezkedik el. Olyan ez, mint egy világbaszületés, behatolás egy ismeretlen, idegen kozmoszba, melynek működési logikáját, ha élni akar, a jövővénynek ki kell ismernie.

A jelenetet a térképzetek uralják. A hős mozgásirányát a kint-bent tengelyvonal határozza meg, a tájat pásztázva pedig a lent-fönt, közel-távol viszonylatai érvényesülnek.

K. egészséges percepciója azonban egykettőre csődöt mond. A hős szeme, amely reflektorként járja be a település minden zugát, csalóka szenzornak bizonyul. A látvány mint képsor egy elvalószérületlenítési folyamattá áll össze, a masszív épületek teljesen kiismerhetetlenek. Jellegük olyannyira elmosódó, hogy rendeltetésük sem található ki. A kastélyról kiderül, hogy inkább valamiféle nyomorúságos városkára hasonlít, a templom pajtaszerű, az iskola egyszerre ideiglenes és ódon is. A konkrét, precíz, érzéki megjelenítés hiába kapaszkodik bele a reálisan megfogható dolgokba, az ítéletalkotás egyre lehetetlenebbé válik, a képsorból allegória, majd jelkép lesz. Tapinthatóvá válik valami absztrakt, körülšancolódik maga a transzcendencia. K. e világi hányódása, minden szenvedélyes erőfeszítése olyan tájékozódási kísérlet, ami erre az érthetetlenre irányul. Konkrétumokhoz tapadó útja érzékíti meg a dolgokat mozgató, irracionális elvontságot, s e tárgyiasításból pattintja ki a végső benyomást: a világ abszurd.

K. földmérő semmilyen parcellát nem tud feltérképezni – a valótlan mérhetetlen. Szívós nekigyürközései egyfajta pokoljárás stációi. Mint Paolo Santarcangeli írja, a pokolraszállás motívuma az örület és a halál határsávjába visz minket, ahol a zárandokút a labirintusba való betévedés formáját ölti. Szerinte minden írás feltételezi a halál ismeretét, és azért születik, hogy ennek az ismeretnek

az iszonyát legyőzze. Az alkotás ezért mindig inkább hősi, mint bölcselkedő cselekedet.

K. alászállása a halál ellen alkotás mozgásformája. Ez a keresés, küzdelem a személyiség teljes értékű újjáteremtésének előfeltétele. A kafkai mitizálás olyan térnyelvet alakít ki, amelyben a térbeliség képrendszere sokféle lehet: megjelennek a zárt terek, a nyílt terek, a fantasztikus terek, a szimbolikus terek képzetei.

A labirintus térrel az irodalomban testet ölthet a hős vándorútjában, a barlang motívumában, a sziget-, a bárka- és a sivatagképzetben, az éjszaka téridejében és az örület fiktív tereiben.

K. megérkezésének jelenetében az optikai csalódásnak számtalan nyelvi jele van. Az elbizonytalanodás, az idegen státus megszilárdulása folyamatos. A tisztánlátás lehetőségétől megfosztott hős képtelen behatolni a világba – a mitikussá váló falu lakosai, a “bennfentesek” közé.

ÖNLEÍRÁS

Proust önarcképei

Marcel Proust apró, halandó dolgokat, mindennapi esetlegességeket ír le és rendez újra. Az újraleírás és az újrendezés által a számára legfontosabbat teremti meg: saját önarcképét.

Richard Rorty szerint Proust szemében ennél az önleírásnál nincs nagyobb hatalom. Átala ugyanis létrehozta folyamatosan finomodó szótárát, saját nyelvét. Ironikus egyéniségek esetében ez a szótár ízlést jelent. Miközben az író narcisztikusan csupán az foglalkoztatja, milyennek látszik önmaga számára, az önújraleírások során kialakul egy megkerülhetetlen fogalomkészlet és értékrend.

A sajátos prousti ízlés nélkül nem hozható ítélet Proust műveiről.

Az önteremtés esetlegességeken múló folyamata ily módon diktáló hatalommá válik az idegen nézőpontok kialakításában is.

A vállalt semmiségek, véletlenszerűségek hálózatából szőtt regény a fogalmazás, a szótárkészítés által szabadul ki mások ítéleteinek uralma alól.

A fogalmazás gondolatokon átszűrt valóságot közvetít. Tárgyi világ és könyvvilág párhuzamáról, ellentétéről töprengve Proust a könyv valóságára szavaz. A könyvolvasás által szerzett tapasztalatok előnyeit taglalva az "igazi dolgokat" elmarasztalja. Csupán a szoba homályába, a gondolatba, a könyvbe süppedő ember képes összeállítani a benyomások teljességét, míg az érzékek csak darabokban, részlegesen továbbítják a valóságot. Az olvasással töltött délutánok ugyanis sokszor "egy egész életnél is több drámai eseménnyel voltak telve".

A szöveg eme írása, olvasásra reflektáló részlete szerint az anyagi világ Proust számára érinthetetlen:

"Ha láttam egy külső tárgyat, az a bizonyos tudat, hogy látom, közöttem és közte maradt, vékonyka szellemi szegélyt vonva köré, amely sosem engedte, hogy az anyagát közvetlenül érinthessem: ez

az anyag mintegy elillan, mielőtt érintkezésbe léphettem vele, mint ahogy egy izzó test sem érintheti egy átázott tárgy nedvességét, mivel mindig megelőzi egy párolgási övezet.”

A “vékonyka szellemi szegély” maga az írói tudatműködés, amely lerázza az “igazi dolgok holt súlyát”. A leírás a lélek számára áthatolható, anyagtalan közegben mozog. Ez a sajátos megkönnyebbülés nem a súlytalanság állapotát jelenti az író-olvasó ember közérzetében, hanem épp ellenkezőleg, felfokozott létélményt. A könyv révén “minden érzés megtízszereződik”.

A dologi világ könyvvilággal szembeni veresége Proust opusában nyilvánvaló. A “szellemi szegély” utolsó lehetünkig kísér bennünket: a külvilágban csak benső önmagunk tükrét keressük:

“A dolgokban... lelkünk rájuk hullt visszfényét szeretnők újra megtalálni...”

A fikcióhoz mint igazabb valósághoz Proust ódai szárnyalású mondatot intéz. Valóság és fikció egymást hevítik fel, különmemű birodalmaik talaját az áttünések öntözik.

VIZUALITÁS ÉS ÉRTELMEZÉSKÉNYSZER

Musil a dolgok hozzáférhetetlenségéről

Az első szerelmi szenvedély oka az az érzés, hogy a világ értetlen és érthetetlen – állítja Musil a *Törless iskolaéveiben*.

A felnövekvő ember kétségbeesettebben éli meg világban való vesztettségünk élményét. A kamaszlét kirekesztettség, jogszegés, elodázott beteljesülés. A felnőttvilág mint célirány csak az egyik támadási felület, a másik “az időtlenül hallgató világ”, a hatalmasan és némán meredő égbolt, a dolgok hozzáférhetetlensége.

A “lárvakorszakát” élő fiatalemberre “lassan ráereszkednek az érzékiség fekete fátylai”, s a kérdezőmód erotizálódik. Törless – neveltetésénél és intézeti helyzeténél fogva – mindezt tisztátalanságként, bűnként, pusztító erőként éli meg. Átadja magát a lehúzó szédületnek, a nappali világ mögötti, “fülledt és tomboló és szenvedélyes és mezítelen és megsemmisítő világnak”. Számára tehát a “néma jelbeszéddel teli” világ megértéséhez a lealacsonyodáson, az önfeladáson át vezet az út.

A szadista és mazochista “szabadgyakorlatok” felszított tüzenél az értelmén túlira vetül fény, de nem a gondolkodás révén, hanem a képzelet tombolása által. Törless gondolkodása látványokba olvadva hömpölyög előre. A regényben a vizuális látásmód alakítja ki a kamaszlét lényegét hordozó metaforaanyagot. A fal, a küszöb, a kapu, a lépcső, a keretezett látvány képezik a tudati tükörképsorként elraktározott élet állandó motívumait. Sötétlő fal rekeszti el a hőst nemcsak a felnőttek hermetikusan zárt kirakatvilágától, hanem a saját legbensőbb énjéhez vezető úttól is.

Ha a Musilra jellemző gondolati agresszivitás ellenére a “gondolatok hallgatag tükreiből” sehogy sem szabadítható ki egy sóvárgott, titokzatos, idegen világ, akkor talán a szem majd képesít erre. Az intellektuális kétely állapotából születő musili írás azonban a “lélekbe hullott képet”, a “vízió vízióját” aprólékosan értelmezi, a

vizualitást a nyitott gondolat, a szakaszosan szemrevételező esszé megismerési formájaként kezeli.

A láttatás gyakran lelassított rajzfilmkockákkal, keretbe belépő és belőle kilépő hősökkel manipulál.

A látott világ és a látomás Törless sötéten izzó érzékiségének visszaverődési felületét képezi, s lehetővé teszi a felajzott szellemi-lelki fogékonyság megejtő lirizálódását.

AZ ESZTÉTIKAI MEGTAPASZTALÁS

A halál rilkei érlelése

Rilke legjelentősebb prózai művében, a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* című naplóregény vallomásos beszédhelyzetében a megszólalás a panasz szavának tör utat. A feljegyzések szinte leltározzák a környezet leverő, iszonyatos, visszataszító, undorító, kínzó, rémületes és elviselhetetlen eseményeit. Látványok és események kötik le a “látni tanuló” Brigge figyelmét, akiben most minden “mélyebbre hatol”, egy “belső tájat” alakít ki.

A félelmet veszi észre legelőször is maga körül, a félelem “büzét”, a maszk-arcokat, a halál “kidolgozatlanságát”, uniformizálódását, sablonjellegét. A “túlsorduló enyészet” ragadja meg figyelmét – szinte morbid képzet, ahogy a várandós asszonyokban két magzatot lát növekedni: a gyermeket és annak halálát. Távolra tolt és idegen világ értelmetlen kuszasága tolakszik minduntalan a kesernyész szemlélődő elé, aki az esetlegesen csapongó terepszemle után önmagával próbál számot vetni. Íróember lévén saját műveit sorolja elő, melyekkel azonban eredményre nem jutott. S ekkor foglalja össze gondolatait a versről, jelezve ezzel a regény önreflexiók beszéd iránti igényét: “Várni kellene – véli Brigge – egy egész, lehetőleg hosszú életen át eszmélni s édességet gyűjteni – és akkor, szinte az utolsó percben, akkor talán írhatnánk tíz jó sort. Mert a vers nem valami érzés, ahogy az emberek hiszik..., hanem tapasztalat.”

A megtapasztalás feltétele az idő múlása, végső soron, a halál érlelése. A pusztá tapasztalatszerzés önmagában nem elegendő a rilkei halálesztétika szerint. Az emlékek, “ha megsokasodtak, meg kell tanulni, hogy mind elfelejtsd, és várni, kitartó türelemmel várni, hogy feltámadjanak megint... Ha minden emlék vérünkbe szívódott, ha tekintetünkben s mozdulatainkban is eleven már, ha névtelen, és nem tudni, mennyi az emlék, és mennyi vagyok én – akkor talán az

emlékek méhéből valamely ritka órában feltámad egy vers első szava, és útnak indul”.

A saját szerzői kudarcait felismerő Brigge nemcsak önmagát okolja. Véleménye szerint az embert a semmitmondás veszi körül évezredek óta. Az “elképesztően unalmas anyaggal beborított” élet felszínén ragadva eddig még nem sikerült mondani “semmi igazán fontosat”. A felhámtól mélyebbre hatolás eszköze az írás, az emlékek, a tapasztalatok szervesítése, egyénítése, magunkévá tétele, kisajátítása, kiérlelése. A rilkei gondolatmenet szerint mindez a bennünk “magként fészkelő” halálban teljesedik ki.

ŐRÜLT TÜKÖR

*Hamvas Béla: “Kié a hang?
Azé, akihez szólok.”*

Megnyilatkozásaink artikulálását nagyban meghatározza a címzett kiléte, a fül, amely a szavakat elnyeli. Mondandónkat a befogadó tényleges avagy feltételezett lénye döntően módosítja. Ahhoz, hogy valami általunk megszólaljon, formát nyerjen, halló fül kell, amely ösztönöz. A fenti Hamvas-mottó egészében a közönség tulajdonába utalja a megszólaló hangját, maximálisan megnövelvén ezzel a kommunikációs beszédpartner felelősségét az elhangzottakért.

Vajon kié hát Hamvas Béla hangja *Karnevál* című regényében, amelyet harmincöt éves késéssel jelentetett meg a magyar irodalmi intézményrendszer? Kihez fordult, kit célzott meg, milyen képzeletbeli olvasó gerjesztette hatalmas szövegét?

A *Karnevál* megteremti a maga beszélgetésszituációját, a vallomás optimális feltételeit. A művet behálózzák azok a szövegegységek, amelyekben Bormester és az “ügyvivő” eszmecseréje zajlik. A fecsegés mámora itatja át mindkettőjüket, így a Hamvas-regény a vallomás műfajában nagy lendülettel tud kibontakozni. A felcsendülő hang szárnyra kap, mintha a szó “szállni kezdett volna a levegőben”.

Az író regényfikción belül és kívül is dialógusviszony ösztönzi. A szöveg – a reális esélyektől függetlenül – folytonosan, az utolsó szóig gyúrja, alakítja saját mintaolvasóját.

Hamvas hangja tehát a fiktív olvasónak szól, neki köszönhető a mű születése.

A belé vetett hit viszont heroikus. Ehhez a hithez “létezésünk örülete” kell, az a szenvedély, ami a hamvasi opus egyik alapfogalma. “A létezés szakrális bolondság. Aki életét nem radikális örületként éli,... az bukottnak tekintendő.”

A regényben az élet karneváli nyüzsgésként való megidézése maszkok, bábok boltjává lesz, egy lépéssel arrébb pedig már monomániák, rögeszmék, szerepek, “hőbolygések” kiárusításává lesz.

A monómánia szereppé ürül, a radikális örületet személytelenné és szenvedélytelenné sekélyesíti. Megszületnek a regény dupla és tripla örültjei, az örült tükör torzképei. Magatartás-lehetőségek közt lebeg minden. Lebeg, bomlik és sejtosztódással szaporodik a beszéd teremtette világ.

“Kié a hang? Azé, akihez szólok.”

Mi, a *Karnevál* potenciális mintaolvasói lennénk felelősek? Mi érdemeltük ki ezt a lavinát, földcsuszamlást, kibicsaklást, mi pattintottuk ki lappangó kíváncsiságunkkal ezt a “kolosszális fecsegést”, “blöfföt”?!

Kétségtelen. Hamvas Béla harcol értünk. A humor tragédiánál mélyebb eszközeivel. Mert szerinte “a regény... az a hely, ahol az ember a valóságot megteremti” – szemben az elvalósíthatatlanság világgal. Az íródo kéziratban *itt* és *most* van:

“Itt kavargog és roppan és kúszik és nyög és lázad és átkozódik és gennyezik, most.”

A külvilág Hamvas Béla számára csökkent valóság tartalmú élet, nincsenek benne mintaolvasók. Végül is, a regény az a hely, ahol az író olvasóit megteremti, ahonnan a dialógusviszony révén kiszorítja mindazt, ami “rémületesen valótlan”.

A JELENLÉT PASZTELLSZÍNEI

Peter Sloterdijk varázsfája

A varázsfá című regény 1985-ben íródott egy olyan filozófus tolla alatt, aki korábban a modernitásról és a posztmodernről, a cinikus ész kritikájáról értekezett. Az alcím értelmében az író, Peter Sloterdijk e művében a “pszichológia filozófiájának” a kialakítására tesz kísérletet, olyképp, hogy egy epikus világhoz történelmi kulisszákat emel. 1785-be helyezi a regény cselekményét, ugyanis adatai szerint ekkor alakult ki a pszichoanalízis.

Mitől válik ilyen fölszabadítóan izgalmassá a korabeli mágusok, sarlatánok, kreatúrák, félőrültek, teológusok, színészek, csavargó szélhámusok, pornográf regényírók, kisszerű széplelkek, élénk nemi ösztönű szolgálólányok, kezdeményező szépasszonyok avítt története?

Kétségtelen, hogy ebben döntő szerepe van annak a “modern beszédnek”, frivol szellemességnek, amelynek forrása a szerző filozofikus rálátása a világra. A bölcséleti kérdésmódot a regényben a ráció mozgatja, de a rákérdés tárgya a lélek: a “modern nervozitás”, a “fluidumok” áramlása, a “magnetikus internacionálé”, az “elektromos világállam”.

Sloterdijk művében így valóban kialakulnak pszichológia és filozófia egyesítésének merész körvonalai. A regény jeleneteinek, dialógusainak varázsa lélektan és bölcsélet, lélek és elme egyensúlyából születik meg. Ez a kiegyensúlyozottság teszi, hogy miközben egy érzékeny érzelmi életrajz pasztellszínei rakódnak egymás mellé, a végső kérdéseket bejáró könyörtelen szellemi útirajz is összeáll. Kalandok és eszmecserék torkoltnak lenyűgöző, esszéisztikus tirádákba, ihletett, excentrikus világmagyarázatokba, melyek váltakozó hősökhöz kapcsolódva hol ilyen, hol olyan eszmevilág szenvedélyes hordozói.

Nem kevésbé izgalmasak a “polimorfán erotikus”, “romantikus” főhős, Jan van Leyden közérzetleírásai, tájészletei,

emberérzékelései. A főszereplő nevelődése, utazása során jelenetek tanújává lesz. A jelenetekbe rendezett regény a drámához közelít, amikor a szöveget parodikus szereposztással indítja, s ezt a képzetkört erősíti a színészekhez kapcsolódó kalandorozat is. A főhős végzetes szerelméből, a színésznő Marthéból a “jelenlét egy különleges módja” sugárzik. Itt fogalmazódik meg, hogy a színészlét néma, totális látás, önreflektálás, s a szereplő csak azért vállalja az előírt szerepet, mert egy másik, különben eljátszhatatlan szerepet akar előadni. Minden darabban egy másik, titkos darab rejlik.

A színházi díszletek mint jelenetlehetőségek függenek a színészi világmindenség repertoárján. Az “úton levés és a pusztaság lehetőségei létmódját” élvező, csavargó hős ugyanígy látja a történelmi valóság dekorációját, amely körülveszi, okítja, majdnem halálba taszítja – ám mindehhez csak annyi köze van, amennyiben vitára, létösszegzésre ingerli.

A könyv a világ és az emberi psziché meghökkentő, paradox termékeinek és helyzeteinek filozofikus szentenciákba foglalása. Ezáltal azonban egy csöppet sem lesz didaktikussá, és a főhős sem válik bábfigurává. Játék és humor lebegtetik a szöveget, amely sokkoló szabadossággal, izgalmas fordulatossággal, lírával, melankóliával, ugyanakkor csipkelődő fölényvel jár be néhány központi gondolatot: “a nemiség hideg dühének” következményeit, a távollétekkel átítatott ittlét titokzatosságát, a modern Én identitáskereséseit, az önfelismerés ödipuszi tragikumát.

Boldogság és boldogtalanság, szabadság és behatároltság megtapasztalása során a főhős a Túlnan, a tudatalatti faggatásában is jártasságot szerez. Az ittlétet mint lehetőséget fogja fel a “világ komor erőszakosságával szemben”.

Peter Sloterdijk műve egyszerre könnyed ívelésű és mélyben szárnyaló, epikus és költői, hagyományos és modern. A regény bátor blaszfémiaja, filozófiai töltete, jelenetei, áttűnő szerkezetegységei, belső összekötő ívei, pasztellszínei egészében emlékezetesek.

A TÁJ TÁMADÁSA

William Golding szeme

Golding *A Legyek Ura* című regényének eseményei gyönyörű, színektől és fényektől izzó tájon játszódnak. Az akciók ábrázolása azonban a szokványos módon nem is különíthető el a műben a tájleírásoktól, mert ebben a prózában az egzotikus környezet legalább annyira élő, mint a szereplők. A táj és a gyerekhősök együttes lélegzését, ember és táj egyneműsítését, ezt a lenyűgöző egységet Golding két irányból sugallja: egyrészt megszemélyesíti, antropomorfizálja, “megemeli” a természeti jelenségeket, másrészt az állathoz és az élettelenhez közelíti, “leszállítja” az emberit.

A felfokozás és a lefokozás eredménye az állandóan lobogó hangulat, az egyenletesen mozgalmas szöveg. E láttatás sallangmentes, izgalmas, lélektanilag hiteles. Golding stílusa nem tűri a pihentető tisztásokat, a szemlélődő kívülállást. Ez egyben azt is jelenti, hogy az elbeszélői nézőpont mindig belső: kiindulópontja mindenkor a szereplőkben van.

A vad mozdulatokkal festett, expresszionista módon vázolt képek teli vannak cselekvéssel. Az író a gyermeki szem szelektív látásmódja szerint válogat, a színek és a mozgás pazarló bőségével ábrázol. Sötétzöldek, ibolyaszínek, aranybarnák, rózsaszínek, vakító fényhullámok, a víz bonyolult visszfénye, pipacsavörös, mézsfehér, szederszín: az árnyalatok sziporkázó sokasága zúdul e szigeten a gyerekhősökre. A színek káprázata egyben a létezés káprázatát jelenti.

A lakatlan szigeten veszteglő gyerekseregre a paradicsomi táj szinte rátamad. Az öntudatlan természet és az öntudatlan gyereklét egymásra hatásának kikísérletezése a goldingi laboratóriumban azzal a tanulsággal jár, hogy a természet tolakodó szépsége a fokozhatatlanul intenzív, de spontán gyermeki világbefogadást még tökéletesebbé teszi. Az én és a világ közötti átjárhatóság talán éppen az öntudatlanság közös nevezőjén nyugszik.

E ritka pillanatok leginkább a magányos gyermekkori búvóhelyeken lepik meg az embert. *A Legyek Urában* Simon az, aki a kúszónövények sátrában guggolva, lélegzet-visszafojtva oldódik fel a világ neszezésében. Azáltal, hogy figyel, magába fogadja mindazt, ami körülveszi, annak részévé is válik. A kinagyított pillanat azonban már a lassan beszivárgó tudatosság munkája. De a paradoxon még itt is kísért: Golding kisfiúja úgy éri tetten az időt, a múltat, a szakadatlan változás csodáját, hogy ő maga mozdulatlan, szándék nélküli, míg a környező természet szinte tudatosan működik.

Félelmetes ez a szerepcsere, sőt, szívszorító. Mert egy bonyolult tökéletességgel, de befolyásunktól függetlenül működő, ismeretlen, örök erő fensége ragyog mögötte.

A HŐS MINT OLVASÓ

Vajon mit jelent a könyv az irodalmi hős számára?

Vajon mennyit olvas az irodalmi hős?

Vajon toposszá vált-e a könyv fölé görnyedő hős alakja?

Talán Shakespeare-nél rajzolódik ki a legemlékezetesebben ez a kép, az olvasó hős póza. Jellemző, hogy pózról van szó, nem igazi olvasásról. Hamlet sétálgat könyvvel a kezében, miután az események a “kizökent idő” tartományába lökték. Mímeli az olvasást, hogy leplezze a valóságot, lelkének dúlt állapotát. “Mi az, amit olvas, főséges úr?” – kérdi a bárgyú Polonius, s a válasz így hangzik: “Szó, szó, szó.”

A könyv Hamlet kezében a színjáték kellékévé válik, segédeszközzé, az álolvasás tárgyává, mert az igazi, elmélyült olvasás lehetőségét már elsodorta a förtelmes valóság.

Ha egy kicsit is szétnézünk a világirodalom jeles alkotásai között, lépten-nyomon elének toppan az olvasó hős.

Don Quijote üres óráit ütötte agyon a lovagregények olvasásával. Oly mohó vággyal és gyönyörködéssel olvasott, hogy teljesen hátat fordított a valóságnak. A könyv az ő kezében is – akárcsak Hamletében – az igaz és a hamis, a látszat és a valóság játékába kapcsolódik be. De míg Hamlet a “szó velejét” annak valósággleplező erejében jelöli ki, addig Don Quijote a szó, a könyv fiktív világát a valóság ellenében éli meg.

Werther a szeretett lényel együtt olvas könyvet, a közös olvasás a valóságos élmény eksztatikus felfokozására szolgál. A könyv ereje löki a főhöst a halálba, irodalmi példákra van szüksége, nélkülük nem születne meg a végzetes döntés.

Az olvasás gyakran csak mint szituáció fontos. A hős megfigyelési pontjaként, a szemlélődés, avagy a vizionálás ürügyeként az olvasás pozíciója alkalmas arra, hogy elindítsa útjára

az asszociációk sorát. A betűk összemosódnak, kukacokká alakulnak, vizuális látvánnyá válnak.

Borgesnél már magának a könyvnek a teste, fizikai létének külsőségei és tárgyi mivoltának mágikus ereje a fontos. Talizmán lesz a könyvből, tulajdonosai sokszor még olvasni sem tudnak, de a kultikus tárgy kisugárzó ereje így is rájuk ragad. A Könyvek Könyve olyan metafora, amelyben a könyv megelevenedik, él, növekszik, s minduntalan változik, mert kimeríthetlenségével kívánja megbabonázni, megfertőzni azt, aki a közelébe kerül. A könyv mint szörnyeteg önnön irracionálisával ejti rabul tulajdonosát, s meggyalázza, érvényteleníti a valóságot.

A könyv Borgesnél hordozza mindazt, ami az ember számára felfoghatatlan, ezért iszonyú. A könyv fedelei közé zárul a végtelen.

A könyvvel folytatott küzdelem az olvasó hős és az olvasó olvasó számára – úgy tűnik – mindvégig ugyanolyan fontos.

APOKALIPSZIS ÉS KATALOGIZÁLÁS

Filip David etnofantasztikuma

Filip David *Ég és föld zarándokai* című könyve leplezetlenül borgesesi mintára készült. A szövegalakítás megannyi eljárása szinte zavarba ejtően azonos: az irracionális-misztikus témaválasztás, a pikareszk-krimiszerű történetbonyolítás, az eruditív fantasztikum, az enciklopédikus fragmentumok, a könyv, a szó, az írás abszolutizálása, a tükör, az álom és a labirintus motívuma, az ezoterikus tudományok tematizálása, a szenttelen hangnem, az intertextuális bejátszások stb.

A kölcsönzött anyag azonban önálló életre kel. Elsősorban megszervezi a maga belső rendjét: a bevezetés és az epilógus közé tizenhárom fejezetet ékel, amelyben tíz zarándok jut szóhoz. A történetmondás minden esetben a saját “valós lénye vagy lényei felé” törekvő, de csodák labirintusába vesző ember utazásáról szól. A sorspéldázatok egymás variációi: a világban és magában az emberben lakozó misztérium után nyomozva a hősökre átok telepszik. Életük apokaliptikus események között vesztegel. A kalandok metafizikai fluidumában az e világi tapasztalatokon túli élmények mindig eljutnak egy eksztatikus pontig, ez pedig az űr, a Semmi, a halál egy-egy iszonyú víziója. Filip David ezeket a középkori képzeletvilágú, boschi látomásokat didaktikusan, tudományos módszerességgel adja elő. A mesemondás mint helyzetteremtés csak kvázi-valós effektussal bír, mert minden megszólaló egyformán okít, katalogizál.

A regényben így egy kultúrtradíciós példaanyag áll össze, hisz az író jelölt hivatkozások és idézetek láncolatát fűzi fel a Sátán, a bestia, az ördöglégió, a démon, a Gonosz egyugyanazon témájára. A “fejtetőre állított világ” rikító, mozgalmos tájai egymás mellé állítva egy okkultista szellemben konstruált körképet alkotnak, melyek gyűrűszerűen zárulnak be a főhős élettörténete által. Az ördögi praktikanak nevezett szüntelen alakváltás a világ középpontjára, az

Axis mundira elérkező hősök előtt az emberi sors lényegéként mutatkozik meg: “Az ember sorsa a világok közötti vándorlás, amelyeket különböző mesék, nagy közös történelmünk részletei határolnak. Az, aki hallgatja őket, és az, aki meséli, az élet és a halál fölött áll. Nincs vége az utazásnak, nincs vége az elbeszélésnek.”

A titkos jelek tudományáról és a Sátán Birodalmáról szóló történetek könyve az irodalom nem kevésbé titkos jelnyelvét alakítja ki.

VILÁGIRODALOM ÉS TRANSZKULTURALIZMUS

A világirodalom fejlődési folyamataival foglalkozó kutatások az ún. sajátos irodalomközi közösségek fokozódó jelentőségére hívják fel a figyelmet, s ezek között egészen különleges helyet foglalnak el a nemzetiségi (kisebbségi) irodalmak.

Az irodalmak közötti interakcióknak kedvező mai feltételek fokozatosan módosítják a nemzeti irodalom fogalmát, hisz az – mint történeti fogalom – nem egyszer s mindenkorra adott tényező. A nemzeti irodalmak megjelenése már önmagában nemcsak az általánosból kiszakító, differenciáló erőket vetette felszínre, hanem rögtön megteremtette az egyes fölött pástázó, összevető figyelmet is az összehasonlító irodalom révén. Az ellentétes irányú törekvések közötti küzdelem szakadatlan, az erőviszonyok átrendeződése pedig csakis úgy képzelhető el, hogy szerves függőségben lévő rendszerelemek mozgását tételezzük.

Az irodalmi folyamat történéseiről még magának a kutatásnak is nagyon szerény felismerései vannak. Napjainkra azonban egyre nyilvánvalóbbá lett az a hangsúlyáttevéődés, ami a nemzeti irodalom helyett az irodalomközi közösségek felé mutat.

Az irodalmak együttélése (mint pl. a volt Jugoszláviában a délszláv irodalmak irodalomközi közössége) mozgó képződmény.

A történeti jegy mellett e szövegműny legfontosabb tulajdonsága az, hogy egy nemzeti irodalom ugyanabban a pillanatban több irodalomközi közösség tagja lehet, tehát több irodalmi kontextusba kapcsolódik be, több kontextusból szövi meg a maga egyediségét.

Harmadikként kiemelhető kritérium az irodalmi jelenség progresszivitása, amit másként kapcsolatgazdagságnak is nevezhetnénk. Egy irodalmi tény akkor progresszív, ha szervesen nő ki az irodalmi rendszervizonyokból, ha a maga közegének minél több kontextusát mozgósítani tudja, ha ezer szállal kapcsolódik a saját irodalomközi közösségéhez, ami hordozza az irodalmi tradíció, konvenció és innováció kimeríthetetlen lehetőségeit.

Genetikus és tipológiai kapcsolatok ezek, kölcsönös függőségi viszonyok, amelyek a rendszert konstituálják, s amelyeket a történeti poétika szempontjai leplezhetnek le.

A nemzetiségi-kisebbségi irodalom léte eleve kizárja az irodalomról való sematikus gondolkodásmódot, mert helyzeténél fogva több kontextusba vettetett, s így potenciálisan progresszív. S ami még fontosabb: kicsiben a világirodalom viszonyait modellálja.

Regionalitás és parcialitás nyomasztó tudata helyett a nemzetiségi irodalmaknak ezen aspektusait kell szem előtt tartani. Annál is inkább, mert az irodalomtörténeti folyamat újabb áramlatai szerint maga a nemzeti irodalom is az irodalomközi közösségek kontextusaiba oldódva értelmezi át önmagát.

II.

BIBLIAI METANYELV

A Biblia szövege, bármennyire is heterogén, abban mégis feltűnően egységes, hogy minduntalan hangsúlyozza a beszélés, a mondás aktusát. A példázatok cselekvéstől hemzsegő anyagában az eseményeket általában nem közvetlenül tárja elénk a szöveg, hanem valakit beszéltet.

Elemzések sokasága mutat rá, hogy az irodalom nyelve egyre leplezetlenebbül metanyelvvé válik, önnönmagára utal, saját létét teszi szóvá. Közvetetten az irodalomnak mint idézetnyelvnek a kialakítása is ezt az önkörbe zártságot bizonyítja. A legújabb narratológiai kutatások fényében nyilvánvalónak tűnik, hogy a metanyelv, az önmagára reflektáló irodalmi beszédmód komplex jelenség, amely az idézet, az intertextualitás, az utalás, a paródia formáit, a fikcionalitás tematizálását, az irodalmi eszköztár felleltározását egyaránt magába foglalja. Egy többé-kevésbé elkülöníthető “poetológiai parabázisról” (Viktor Žmegač) van tehát szó, amely explicit és implicit önreflexiók révén jön létre a szövegben.

A művészi megnyilatkozások eme areferenciális jegyei magából az emberi nyelvből eredeztethetők. A nyelv nemcsak a világnak a leírására szolgál, nemcsak kifelé irányul, hanem önmagára is rámutat, magát a nyelvet is meg kell határoznia. Az emberi nyelv mint logikai rendszer tehát ambivalens, önkimondás jellegű. Ez nem egyedülálló jelenség, hisz sok logikai probléma adódik abból, hogy a gazdag rendszerek mindig tartalmazzanak önmagukra utaló vonatkozásokat. A tükörteremben végtelen visszaverődések folyamata indul el. Az emberi nyelv eleve önértelmező természetű, s ezt a vonását a szépirodalom, melynek anyaga a nyelv, lényegivé minősíti. A művész alapvető élménye az alkotás maga, ezért születik már az őskorban öntükröző képzőművészeti mű.

A mítoszi beszédhelyzetnek sajátos hitelesítő biztosítékai voltak. A bibliai megszólalásmód viszont más képet mutat. Alapvetően fontos az a tény, hogy a Szentírás nem esztétikai célzattal születik. Olyan nyelvtermék azonban, amely formatörténeti vívmányaival és a transzcendens tartalomtöbblet utalásos-sejtető kifejezésével a

szépirodalom számára állandó, megkerülhetetlen forrás. Northrop Frye – Blake-et idézve – a művészet nagy kódexének tartja a Bibliát. A Biblia tematikus szempontból összöveg, pretextus minden művészeti ág számára, az irodalom számára azonban nyelviségénél fogva ennél sokkal több.

A szentírás nyelve költői és retorikus, telis-tele van szóképekkel, gondolatalakzatokkal. Northrop Frye szerint “a Biblia nyíltan antireferenciális, és tudatosan kizár minden önmagán túli jelenlétilágot. A kereszténység számára az Ószövetségben minden “típus”, melynek “antitípusa” (egzisztenciális valósága) az Újszövetségben van. Ez a Bibliát egyfajta kettős tükörré teszi, mely pusztán önmagát tükrözi.”

Az önidézés, a belső intertextualitás eme intenzív formája is jelzi, hogy a Biblia esetében a történelmi jelenlét-mögöttes, a tárgyi valóságvonatkozás feltételezése csak zavart okoz, míg ha pusztán könyvként fogadjuk el a szent szöveget, akkor kifejezései értelmessé válnak. Így, ennek a felfogásnak már csak következménye az a megállapítás, hogy “a Bibliában verbális eseményeken kívül nincsenek más események. Minden, ami a Bibliában van, verbális formán, a szón keresztül jön hozzánk”. Frye ezzel a megfogalmazással arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy a Biblia szavai nem egy önmagukon túlmutató, fontosabb valóság és igazság médiumai, nincs történelmi mögöttesük, hanem azonosak szó-önmagukkal. Vagyis, akárcsak a művészet nyelve, ez a nyelv sem a referenciális funkcióra épül.

Frye elképzelése a bibliai beszédmódot “az elbeszéléstől szóló elbeszélés” (V. Žmegač) problémakörébe utalja. A Biblia olyan nyelvi megnyilatkozás, amely minduntalan visszajelez:

1. magára a nyelviségre (metanyelvi funkció),
2. az alkalmazott formanyelv, a kommunikációs csatorna mi-lyenségére (fatikus funkció),
3. előrejelzések és visszautalások révén a mű más helyeire (ön-idézés, belső intertextualitás),
4. a befogadóra (konatív funkció).

A megszólalás tehát egyaránt alkalmazza a metanyelvi, a fatikus és a konatív nyelvi funkciókat, vagyis azokat az eszközöket, amelyekkel a művészi önreflexiók eljárások is élnek.

Metanyelvi funkció

A Biblia kódra irányuló, metanyelvi tüneteinek első állomása maga a biblia szó, amely a föníciai Gubla, görögösen Búblosz vá-

rosnévből, a görög büblosz kifejezésből származik, jelentése pedig íróanyag, papirusz, könyvtekerecs. A könyv mivoltát hangsúlyozó Biblia másik neve, a Szentírás megnevezés is öntükröző, vagyis a leírt szavakban jelöli ki a mű tárgyát.

A Biblia szövege, bármennyire is heterogén, abban mégis feltűnően egységes, hogy minduntalan hangsúlyozza a beszélés, a mondas aktusát. A példázatok cselekvéstől hemzsegő anyagában az eseményeket általában nem közvetlenül tárja elénk a szöveg, hanem valakit beszéltet: “Monda az isten”, “szóla az Úr”, “Jézus pedig felele és monda”, “és prédikál vala ezt mondván”, “ezt mondván: Ezt mondjátok Ezékiásnak, a Júda Királyának, mondván” stb. (A legutolsó példában a beszédaktusok halmozása az áttételt többszörössé teszi.) Az ilyen típusú mondatok elsősorban nem az eseményekre irányítják a figyelmet, hanem a beszélő szubjektumra, a nyelvi kifejezésmódra, a hangos, retorikus beszédre, a beszéd által megszürt, értelmezett másodlagos valóságra.

A döntéseket, az áldást, az átkot, a jóslást mindig az “és monda” fordulat vezeti be. Ez a sajátos verbalizmus a “meghirdetés”, a “kinyilatkoztatás” formai jegye, annak a meghirdetésnek, kériügmának, amelyet Frye a bibliai retorika alapsajátosságának tart. A meghirdetés beszédevékenység, s a beszédjelleg hangsúlyozása révén kialakul a szentbeszéd, a szentírás folyamatos öntükröző jellege.

Fatikus funkció

A bibliai nyelvi-formai öntudatról tanúskodnak azok a szöveg-szerű kitételek, amelyek az isteni ige milyenségére reflektálnak, kommentálják a “meghirdetés” alaktanát. “És ilyen sok példabeszédekben szólja vala nékik az igét, a mint hallhatják vala. Példabeszéd nélkül pedig nem szól vala nékik; az ő tanítványainak pedig külön mindeneket megmagyaráz vala” (Márk, IV. 33–34.). “Azért szölok példabeszéd által nékik: mert látván nem látnak, és hallván nem hallanak, sem értenek” (Máté, XIII. 13.). A választott műfaj, a példázat megjelölése az ilyen beszédegységek műalkotás-szerű kialakításának tudatosságát leplezi le.

Intertextualitás

A bibliai önreflexió legmélyebb árama az a belső párbeszéd, amely az Ószövetség és az Újszövetség között folyik. A

hivatkozások által kialakított belső intertextualitás a próféciaik és a beteljesülés logikai keretében mozog, de egyúttal létrehozza a modern önidézéses szövegszervezés ősmodelljét is. “Az Újszövetség azzal kezdődik, hogy az Ószövetséget visszhangozza”, írja Frye, s a párbeszédszerűségben a vallásos ember lényegét ismeri fel, hisz az imádság is párbeszéd, istennel és önmagunkkal. A párhuzamok arról tanúskodnak, hogy a Testamentumok a típus-antitípus mintájára egymást hordozzák magukban. A Szentírás az i. e. XV. századtól keletkezett heterogén szövegek antológiája, s két alapvetően különböző egysége mindennek ellenére motivikus, szimbolikus és emblematikus egybeesések, továbbgyűrűző ismétlődések révén teremti meg a belső párbeszéd és az öntükrözés áramkörét, ritmusát.

Az ószövetségi teremtéstörténetre például az újszövetségi János-evangélium felel, olyképp, hogy a világteremtést a szótól teszi függővé: “Kezdetben vala amaz Ige, és az az Ige vala az Istennél, és az az Ige Isten vala. Ez az Ige kezdetben az Istennél vala. Mindenek ez által teremtettek, és ő nála nélkül semmi nem teremtett, valami teremtett. Benne vala az élet, és az élet vala az embereknek ama Világosságok” (János evangéliuma, 1–4.). Northrop Frye szavaival: “Elsőként ott van az Ige, a kreatív Szó, s ez a Szó fényt teremt, a fény pedig ragyog az őt értetlenül körülvevő sötétségben. Az Igeről megtudjuk, hogy nem más, mint Jézus.”

A bibliai explicit metanarráció magvát képezi ez a fejtegetés, miszerint az alanyt és a tárgyat egyesítő, mágikus erejű szó, az Ige hatalma teremtette a világot. “És amaz Ige testté lett” (János e. I. 14.), a szó, a beszédaktus átlényegül azzá, aki beszél: a megszólalónak egyetlen lehetséges létformája a beszéd, s éppen ezért kell ennek a szónak világteremtő erővel bírni. János evangéliumában a szóról szóló szó nemcsak a bibliai önreflexió tünete, hanem a krea-tív szó mibenlétének metaforikus foglalatja is. A kreatív szó maga a “meghirdetés”, a kinyilatkoztatás, a szent többlettel bíró közlés, amire a bibliai metanarráció a “mondá”, a “mondván” kifejezések beiktatásával minduntalan figyelmeztet.

Konatív funkció

A Biblia okító, intelmező, példalózó, beavató és sugalmazó állásából következik, hogy szövegei a hallgatóság felé nyitottak. A konatív nyelvi funkció eleven működéséről tanúskodnak a parabolákhoz fűzött magyarázatok, a lehetséges értelmezések és

félreértések latolgatása, a hallgatósághoz igazított figuratív beszéd. Jézus “szavait a pásztorokból, halászból, koldusokból, pusztalakókból, földművesekből álló egybegyültekhez és követőkhöz intézi, s a hasonlat- és képkincs, a jelek megválogatásában is ehhez alkalmazkodik” (Thomka B.).

Vallási és világi hermeneutika szempontjainak közelítésével olyan kérdések vetődnek fel, amelyek révén Frye “kettős tükrében” a tükröző visszaverődések, árnyvetülések sokasága sejthető meg. Kétségtelen, hogy a Biblia nyelvalkotási, szövegszervezési mintáinak vizsgálata megkerülhetetlen a metanarratív prózapoétikák körvonalazásakor.

IRODALOM

Northrop Frye: *A Biblia igézetében*. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995

TITKOSÍRÁS

Tolnai Ottó: Rovarház

Tolnai Ottó Rovarház című, 1969-ben megjelent regénye olyan formaelveket hordoz, amely lét- és irodalomszemléleti mögöttesével egyetemben felmutatja a magyar próza paradigmaváltásának lehetséges irányát.

A Rovarház rejtvénytípusú képirásként, titkosírásként definiálódik. Metajele a pornográf naptár és a pók/rovar. Mindkét embléma a metanarratív beszéd kiteljesedését biztosítja.

“Tolnai Ottó Rovarház (1969) c. regényével voltaképpen elsőként tette kérdéssé azt a prózapoétikai hagyományt, amelynek jegyében a hatvanas évek magyar epikája próbált szembesülni a korszak új alakban jelentkező kérdéseivel” – állapítja meg ezredvégi irodalomtörténeti áttekintésében Kulcsár Szabó Ernő (Kulcsár Szabó, 1994, 152. o.). Bár ez a vizsgálódás majd csak a 80-as évek magyar irodalmában fedezi föl a későmodern paradigma látványos felbomlását, a -es évek formanyelvi változásait is regisztrálja. Tolnai regénye korábban, 68-ban íródott, így kiváltságos helyzete még különlegesebb.

Kulcsár Szabó szerint a -es évek az átmeneti formák diskurzusrendjét dolgozza ki. A hagyományos irodalmi szemléletformákkal egy újfajta kódokat kidolgozó szövegkultúra fordul szembe. Ennek kisugárzó hatása – a szerző szerint – egyelőre még korlátozott, mert vagy kevésbé jelentős megvalósulásokról volt szó, vagy olyanokról, amelyekben a formanyelvi változások nem jártak együtt teljes poétikai szemléletváltással. Így utólag mérlegelve nem tűnik túlzásnak, ha az új kódok korszakos kisugárzását gátló tényezők között említjük azt az országhatárt is, amely Jugoszlávia és Magyarország között húzódik. Tolnai regénye ugyanis olyan formaelveket hordoz, amely lét- és irodalomszemléleti mögöttesével egyetemben felmutatja a paradigmaváltás lehetséges irányát.

“A kitömött madár és a Rovarház sajátos foglalatai egy sor olyan törekvésnek – írja Thomka Beáta 1980 körül –, amelyek által –

megírásuk pillanatában – a magyar irodalom szövegösszefüggésében is a kezdeményezés, az újszerűség, az elevenség erejével hatottak. Az új magyar irodalom (nemcsak a magyarországi, hanem az erdélyi is) évekkal később mutatott fel olyan regényeket, amelyek intencióikban e két jugoszláviai magyar regénnyel rokoníthatók” (Thomka, 1980, 90. o.).

A 60-as, -es évek magyar epikájában – Kulcsár Szabó elemzése szerint – még javában dül a szimulatív, metonimikus jelhasználat, az ok-okozati történetmondásra építő formaelv, amely “a fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő poétikai szabályrendszer érvényesít”, és “amelyben nincs helye a dolgok közölhetősége iránti kételynek” (Kulcsár, 1994, 91. o.). A fragmentumjelleg például csak nagyon ritka modernista tünetként bukkan fel mint kompozícióképző elv.

Ezzel szemben a Rovarház “semmilyen klasszikus narratív logikát nem tisztel” – írja 1976-ban Jovica Acín (Új Symposion, 1976. okt., 368. o.). Az elemzés éppen arra mutat rá, hogy a regény ideje a bomlás heterogén logikáját működteti, amelyben az ok-okozati viszony megszűnt. Ez a világűr megfelfejthetetlen, kozmogóniai logikája szerint nincs kezdet és vég, s ugyanez a misztérium irányítja a regényhős által emlegetett “misztikus és titokzatos szövegeket” is.

Tolnai már pályafutása kezdetén távol van a mimetikus módusz elbeszélői stratégiáitól, és fesztelen öntudatossággal mozog a nyelv általi teremtés maga alkotta közegében. Tájékozódásában rendkívül alapos, úgy tűnik, egészen a modernitás forrásvidékeitől startol. Mintha már indulásakor ars poeticájának körvonalai közé iktatta volna Baudelaire eredendő, legfontosabb felismeréseit.

A modern líra – vallja Edgar Allan Poe nyomán Baudelaire – nem közvetít semmit: sem valamiféle igazságot, még kevésbé a megittasult szív rezdüléseit, hanem önmagáért való. A költészet, az irodalom tiszta, öncélú. Kiindulópontja a nyelvi impulzus, a hangzás, a nyelv mágiája, ami megelőzi a jelentést. Baudelaire undorodik a valóság puszta ábrázolását hirdető koncepcióktól, a kópiától, a fényképtechnikától, a realista törekvésektől, mert a realitás átalakításának eszközeit kutatja. Ezeket két kreatív képességben véli felfedezni: a kristályosan tökéletes álom és a fantázia intellektuális mechanizmusában. A művész először szétszedi, deformálja a valóságot, majd a fantázia segítségével egy új, de irreális világot alakít ki ezekből a valóságelemekből. Ebben az alkotómunkában szerinte nincs hely a szív ömlengései, a puha melankólia

számára. A művészetnek el kell határolódnia a szívtől, a fantáziát az intellektus vezesse, s így a líra és a matematika közösen teremthetik meg a tiszta költészet öntörvényű univerzumát. Baudelaire anakronisztikusnak tekinti a vallomáslíra, az alanyi költészet beszédmódját, s eltolja magától a verseiben felcsendülő hangot, a hozzá tartozó személyiséget. Megalkotott költői "personájának" szituációi sohasem vezethetők le életrajzi adataiból. Az ilyen mű világába emelve minden jelképpé, metaforává válik. Elmozdul a szép fogalma is, olyannyira kitér, hogy egybeeshet a csúnyával, s így kialakul a modernitás disszonáns szépsége, a csúnya esztétikája. Baudelaire-nek az alkotásról mint mágikus műveletről szóló gondolatmenete az absztrahálás, az elvonatkoztatás, az elvalótlanítás felé vezet. Költői gyakorlatában ez az áttételesség a szimbolizáló beszéd jelképfüggönyét jelenti, a kódok szötteésébe burkolózást, mert csak ez idézheti meg a világ rejtelmes, szépséges, mély összefüggéseit. Baudelaire a köznapok banalitásai közt is úgy sétál, mint a jelképek erdejében, még ezekben is egy borzongató, új összhangzattan misztériumát látja. Az irodalomtudomány (Friedrich, 1969, 13. o.) a XVIII. századig vezeti vissza ezt az elméletet: Diderot fogalmazza meg először, hogy a művészet titkos, hieroglifikus szövevény, képírás, emblematikus beszéd, ami a fogalmi beszédnél meggyőzőbben hat.

Tolnai Ottó *Rovarháza* is titkosírásként készül. Mint monográfusa, Thomka Beáta kiemeli, "az önértelmezés meghatározó vonása Tolnai műveinek. Szinte kezdettől fogva tematizálta a vers-írást, elbeszélést; szövegei gyakran művének kis kalauzai, s egyben ars poeticák... Az írás verstárgy" (Thomka, 1994, 9. o.). A *Rovarház* metajele a pornográf naptár, amely amellet, hogy a mű időfilozófiájának egyik szimbóluma, biztosítja a regény explicit, szövegszerűen hangoztatott metanarratív vonulatát is. A főhős ebbe a bőrfedelű naptárba írja le mindazt, ami vele történik ténylegesen és a víziók szintjén: "jézus parancsolt rám okvetlenül vegyél egy naptárt és mindent hangsúlyozta mindent jegyezz fel azt a kis pornográf naptárt ajánlom akkor legalább tudom nyugodt leszel" (*Rovarház*, 1969, 34. o.). A naptár az írásnak helyet, időrendet, keretet, védőburkot, anyagi-testi dimenziót kölcsönöz, a vele való bibelődésről, a naplóbejegyzésekről való önreflexió pedig magáról az íródo regényről szól. Ebben a szólamban fogalmazódik meg egy helyütt a titkosírás mint önmeghatározás: "becsületesen írom jelentésemet amelyet nemsokára se jézus se jómagam nem tudunk majd elolvasni

valami titkosírássra fog emlékeztetni amelynek a kulcsát csak hosszú-hosszú idő múlva fogja megtalálni valami mániákus bogarász” (1969,51.o.). A regény mint hieroglifa eszméjét erősíti a naptárbejegyzések kézirásos jellege is, hisz általa a szöveg mint személyiségkód vésődik bele a pornográf képekkel díszített naptárfüzetbe.

A könyv mint rejtvénytű képírás definiálódik a tipográfiai megoldások révén is – a vizuális és konkrét költészet szellemében. A hat dátumhoz fűződő naplóbejegyzéseket hat illusztráció vezeti be. Ezek a képek azokról az erőfeszítésekről számolnak be, amelyeket az emberiség tett a történelem során, hogy praktikus időszámítást vezessen be, hogy kordában tartsa a szétfolyó időmasszát. Ennek paradoxális ellentétéként jelenik meg a mű szövege mint központozás nélküli végtelen szóhalmaz. Az interpunkció nélküliség mint grafikus üzenet is nyomatékosítja a Rovarház idő feletti lebegését, azt a merész időkezelést, melyben a szorgalmas datálás csak groteszk finton az idő prése alól kibúvó, spontán, szertelen, szabad létérzés, új szenzibilitás jegyében, amely az életet mint ösztönösen magabiztos improvizációt körvonalazza. A narrátor utal rá: kézirása elmosódhat, mintha víz dobná ki a naptárt, “örökíróra” lenne szüksége, hogy feljegyzéseit hosszú évek múltán is “deszifrálhassa” valaki, egy késői “bogarász”. A regény mint titkosírás elsősorban az időt mossa el, függeszti fel, homályosítja el, misztifikálja.

A Rovarház ilyenformán az idő elleni lázadás az improvizáció jelszavával.

E paradoxon kihangsúlyozása csak az egyik vetülete a titokzatos, szimbolikus jelentéseknek. A szövegfelület egyhangú, kocsonyás masszájába Tolnai leleményes tipográfiai megoldásokkal hatol be: az üres, fehér laptól (ami a kitépelt oldalakat képviseli) kezdve az iniciálékon, felsorolásokon, kollázsolt idézeteken, óriásbetűkön, szétnyirbált szavakon, egész oldalon ismételt miniatűr szavakon, üres helyközökön, összebarkácsolt tömbökön át a teljesen fekete lapig sokféle jel sugallja a formabontás szándékát. Ha a felrobbantott szerkezetnek csak a tipográfiai kódjait nézzük, akkor megállapítható, hogy ez a törekvés is önreflexió, hisz általa a mű vizuálisan hívja fel a figyelmet saját eszköztárára, jelrendszerére. Nemcsak a tipográfia miatt irányul a figyelem a szó mibenlétére, ugyanis “az interpunkció elhagyása felszabadította a szöveget minden mondattani megkötöttség alól, ugyanakkor nagyobb terhet

rótt a szavakra, mert a szavaknak így minden segédeszköz nélkül kell strukturálni a hangulati jelentéseket” – írja Bányai János (Híd, 1970. 5., 561. o.). Tolnainak így már grafikailag is sikerült szétszedni, deformálni, szemantikailag is mobilizálni egy valóságot, tudniillik a klasszikus szöveg konvencióját, s a kapott elemekből teremteni egy új rendszerhalmazt. A szöveggel, a szavakkal, a renddel való ilyen bánásmódban az is benne van, amit Baudelaire szómágiának nevez, hisz a vizuális megoldások felmutatják a betű, a szó hatalmát. A jel ily módon megérezkítve szinte testté, tárgyá válik, szimbólummá transzformálódik. Ilyenkor gyakran kifejtett metanarratív beszéd jön létre, vagy a nagybetűk használata érzékelteti a szó empirikus dimenzióját, amit Tolnai poétikája olyannyira kedvel: “tetszik ez a szó BABYBYXA ez lehet az a varázsigé amely elindította a kristályosodást amely köré az űr kristályosodni kezdett” (Rovarház, 1969, 31. o.).

A Tolnai-monográfia szerint e költői világkép mottója: “úgy írni, ...hogy csak tárgy s tény legyen”. “A tárgyakhoz való viszony bensőségessége, rejtélyességük mint állandó izgalom forrása kezdettől fogva meghatározó elemei Tolnai szemléletmódjának” (Thomka, 1994, 104. o.).

A Rovarházban a beszéd akkor válik konkrét tényé, amikor a hősök lejegyzik. A megszólalásmód eleve élőbeszédszerű, depoetizált köznyelv. A formátlan, spontán, szinte pongyola közléseket, szóhulladékokat, “beszédcsonkokat” a hősök lejegyzik, mert az írás aktusa válik számukra a legvitálisabb életformává, csak a leírt közlemény válhat tényé, sőt tárggyá, amit fel lehet mutatni, ami szenzuális ingerként működtethető. A mű azonban nem azonos egy beszédfolyammal, sőt, a naptárbeírásokkal sem. Sokkal áttételesebb, transzponáltabb, a destrukció ebben a vonatkozásban is a zilált töredék poétikáját érvényesíti.

A regény a szóval, a mondással és a jegyzetelés gesztusával kezdődik: “jakab meséli milyen finoman magyarázta meg már a dzsessz-improvizáció lényegét... fel is jegyeztem mondta én is feljegyzem” (Rovarház, 1969, 9. o.). Ha kiemeljük a műből a naptárra, a jegyzetelésre vonatkozó vonulatot, akkor hamarosan kitűnik, hogy az írás cselekvése a lövöldözés aktusa mellé kerül, ami annak a képzetnek a lecsapódása, miszerint az író egyetlen fegyvere a szó. Tolnai e közhelyet tragikomikusan groteszk szituációban látatja: “legjobb lenne ha naptáramat pisztolyomat is

az üvegdarabokkal együtt beledobnám a vécébe és a pléhkannából klórt öntenék rájuk” (Rovarház, 1969, . o.).

Az írásba foglalás aktusának fontosságát a mű több irányból körüljárja: a főhóst rémképek gyötrik, hogy a belső zsebben, vagy a takaró alatt őrzött naptárt elrabolják tőle, még fegyverével sem tudja megvédeni, másrészt a naptárral párhuzamosan a belügyi dosszié is tartalmazza a kirándulás leírását (“de a dossziében a jelentésben minden pillanat lapokra teleírt lapokra hasadt” – Rovarház, 1969, 96. o.), a főhősnek az orvos is azt ajánlja, vegyen szépen egy zsebnaptárt, és mindent jegyezzen fel, különösen, ha valamit csinálni szándékozik. A jegyzetelés mint terápia a tett és az írás kontrapunktjára épül: “a naptár viszont épp azért van hogy agyam melléktermékeit levezesse hogy azok aztán ne akadályozzanak cselekedeteimben... az ember nem győzi magából kilapátolni a salakot egy szép napon befulladás a vécén ülve belső zsebemből kivettem a naptárt” (Rovarház, 1969, 95. o.).

A regényműfaj, az írás ilyen mérvű ironikus banalizálása mellett feltűnik annak kimondottan szakrális eszményítése is. A hős egy léggömb zsinórjára köti a bőrfedelű noteszt, és így őrizi a zsebében. A könyv szinte testrészévé lesz, de minden pillanatban elszabadulhat, elválva tőle felröppenhet az ég felé. Ennek a víziónak egy helyütt szakrális, rituális felhangot biztosít a bibliai nyelvezet: “azután ismét felemelém szemeimet és látám hogy ímé egy könyv repül vala” (Rovarház, 1969, 112. o.). Másutt a kék léggömb mint a naptár őrangyala jelenik meg. Valóság és fikció szembesítési motívumkörét több kitétel is hordozza: a dokumentáló igyekezett mellett a jegyzetelő kétszer is bevallja, hogy szeretne olyasmit írni, ami nem történt meg: “kedvet kaptam a rovarházban tett látogatásom leírásában eltérni a megtörténtektől és úgy folytatni tovább mintha valóban fenn maradtam volna...” (Rovarház, 1969, 143. o.)

Azt is gyakran emlegeti, hogy néha kimarad néhány nap, vagy a bejegyzés átfolyik a következő nap lapjára. A kitépelt oldalak is a folyamatos beszámoló lehetetlenségét bizonyítják, hisz ötnapi bejegyzés után hét nap hiányzik, s erre következik az utolsó. A naptár tehát nem sokat segít az idő, a történetmondás megrendszabályozásában, a valóság tükrözésében pedig még kevésbé, habár a hős még egy ironikus fohászt is megkockáztat, miszerint “utána kellene nézni van-e olyan zsebnaptár amelyben külön rubrikája van minden pillanatnak” (Rovarház, 1969, 105. o.).

A mitizáló, szimbolizáló eljárás nyomán a Rovarházban fokozatosan kiépül a naptár mint írástárgy groteszk, finom humorú, ironikus mitológémája.

Ennek a metanarratív szimbólumláncolatnak van egy magja, amely explicit módon összeköti az írásaktus és a regénycím szemantikai nyilait. A rovarok közül nemcsak a komikus-groteszk jelenetet előidéző Adélka, a vastag farkú skorpió játszik szerepet a Rovarházban. Az ő marásánál még nagyobb veszélyt, életre szóló kihívást jelent Jézus pókként kikötött írógépe: “írógépe egy hokkedlin a szoba sarkában óriás pókra hasonlított két három része is ki volt kötve hosszú zsinórral az ajtó kilincséhez a villanyégőhöz a könyvespolc sarkához azt mondta csak így ír különben kalapáccsal is verheti az ember ha... cibálni verni kezdte a gépet úgy tűnt valóban óriás pókkal birkózik” (Rovarház, 1969, 13. o.). A rovarmotívum a pók önreflexiók hálója révén szövi meg e destruktív, zilált formátlanságban a maga csapdáját, s a széttartó erővonalak ellenére megteremti az emblémák erős szövegközi terének rendjét. E regénygalaktika gyújtópontja – Jovica Acín szerint – a rovar. A pókirógéppel való véres küzdelem révén megszületik a selyemszálú szövegcsapda, amelybe – úgy tűnik – nemcsak a légyolvasó esik bele, hanem a szerző, Jézus is ott vergődik az idők végezetéig.

Az írásról szóló diskurzus szerves része az inszektoid motívumsor. A naptár mint metajel mellé odakerül a pók, a rovar is abban a titkosírásban, amelynek kódjai az improvizáció és a formátlanság narratív logikáját működtetik. Mindkét embléma a metanarratív beszéd kiterjedését biztosítja, minek alapján elfogadható a megállapítás, hogy “a regény alanya maga az írás” (Acín, 1976, 368. o.).

Pontosabban: maga a titkosírás, a vérrel írott misztikus szövegek művészi jelrendszerének megteremtése. Ebben az összefüggésben művészi kód magának a főhősnek a lényé is, aki mint érzékeny “szenzor” (Thomka, 1994, 82. o.) regisztrálja a dolgok érzéki megnyilatkozásait. A folyamat kívülről befelé irányul, a jelenségvilág a jelképiesülési folyamatban ránk mutat, minket jellemez. Ebben az átszellemült köznapiságban Tolnai ismét csak Baudelaire magatartását idézi, aki szikárra nyeste a költői én-t, hogy megtisztítsa a műben kreált személyiséget a biografikus szerzői éntől. Az elszemélytelenítés, az érzelmek kiiktatása Tolnai esetében már nem is program, hanem alkatilag adott: “Tolnai Ottó

költészetkonceptiója kezdettől fogva elfordult a lírai hagyománynak mint érzelemtartalmak közlési közegének az értelmezésétől. Sokkal inkább az intellektuális tartalmak megnyilatkozási formájával azonosította a maga módján a verset” – összegzi tapasztalatait a Tolnai-monográfia írója (Thomka, 1994, 140. o.). Ez az eljárás nem az érzelmet teszi meg formateremtő erővé, mint az ún. költői próza hibrid termékeiben tapasztalható, hanem egy sajátos képzettársítási logikát. A csak “tárgyat” és “tényt” felmutató törekvés elsősorban a narrátor elszemélytelenítését, az író empirikus jelenlétének szövegből való kilúgozását jelenti. Tolnai Ottó eredendő kötődése a modernitás deperszonalizációs axiómájához alapvető fontosságú e poétika posztmodern felé vezető útjainak szempontjából.

Szövegvilágát nem jellemzi a posztmodern személyiségválság, a kreatív szóba vetett hit elvesztése, de imaginárius múzeuma az inkoherens komponálási móddal, empirikus fantasztikumával olyan epikai peremszituációt mutat fel, ami a baudelaire-i ősmódernt csomózza össze a posztmodernnel.

IRODALOM

- Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest, 1994
- Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike*. Stvarnost, Zágráb, 1969
- Charles Baudelaire: *Válogatott művészeti írásai*. Képzőművészeti Alap, Bp., 1964
- Bányai János: Szöveg és írás. *Híd*, 1970. 5. 559–563. o.
- Jovica Ácín: A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó Rovarháza. *Új Symposion*, 1976. X. 366–368. o.
- Thomka Beáta: Létélmény és regényforma. In: *Narráció és reflexió*. Forum, Újvidék, 1980, 81–91. o.
- Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram, Pozsony, 1994

BORGES HOMOKKÖNYVE

Az irrealitás szenny a realitás számára, halál az élet számára.

A Homokkönyv (1975) lényegének, az irrealitásnak az emberre való átvitele azt sugallja, amit az író egyik előadásában így fogalmazott meg: "lényegünket tekintve titokzatosak vagyunk". Az idő folyója előtt álló ember önnön változó identitásával szembesül, s ebben a változásban csupán az élelendület az, ami létezik. Az állandóan változó, önmagából sarjadó könyv eszméje egybecseng a változó identitás gondolatával. A valószerűtlentől megiszonyodó tapasztalat csupán a realiztikus és az abszurd elemek ilyen letisztult rajzában, a krimi rendjében tükröződhet.

A novella címe (*Homokkönyv*) egy metaforikus szóösszetétel, amely tömör szimbólumként áll a szöveg élén, s nevezi meg az elkövetkező közlés központi mozzanatát. A cím felhívó ereje folytán a befogadói várakozások a könyv fogalma köré fognak csoportosulni. A homokból készült könyv képzete révén a szerző már a címben az ún. mágikus realizmus hangján szólal meg. Az elpergő homok és a szilárd testű könyv társítása olyan képtelenség, amely megköveteli az átértelmezés műveletét az irracionális (és feletti) és a metafizikai (a tapasztalaton túli) felé.

Az angol nyelvű mottó a továbbiakban erről a címről kezdi el lehántani a homály burkait, de úgy, hogy az idegen nyelv beiktatása révén ismét csak újabb talányok megfejtése felé kényszeríti az olvasót.

Az idézett verssor magyar jelentése: "a te homokköteled". A XIV. századi, vallásos hevületű angol költő, George Herber képzettársítása Borgeséhez hasonlóan abszurd, de már továbblép, hisz "a te homokköteled" kifejezésben a fogalmat személyhez köti – talán megbéklyózó sors jelentéssel.

Ugyanakkor az irodalmi kontextus literarizáló hatása sem hagyható figyelmen kívül, hisz köztudott, hogy Borges ritkán mellőzi az irodalmias motívumok beépítését, az irodalmi és

kulturális utalások, az intertextualitás vagy éppen a hamis idézés narráción túli, metanarratív eszközeit.

A novella hárommondatos bevezetővel indul, melyben egy zsugorított előszó rejlik. Az első mondat matematikai elvonatkoztatások tételszerű kifejezése: “A vonal végtelen számú pontból áll, a sík rengeteg vonalból, a térfogat a síkok végtelenjéből, a hipertérfogatot pedig a térfogatok vég nélküli száma adja...”

A matematikai probléma felvetése a novella egyetemesre irányuló pólusát jelöli ki. Poe és Kafka nyomán járva Borges érdeklődését nem a társadalmi valóság köti le, hanem a világegyetembe mint káoszba vettett ember lételméleti helyzete. Jelen esetben a tér által végérvényesen determinált lét tételéből indul ki.

Milyen összefüggést lelhetünk e kijelentés és a cím, meg a mottó között? A matematikai nyelv és a metaforikus nyelvi kódok ellenpontozzák egymást, de ugyanakkor értelmezik is: a végtelen számú pontból összeálló hipertérfogat a homokszemcsékből összerakható könyv képzetével könnyen társítható.

A második mondat visszakozik a logikai hangnem tartományából: “Nem, határozottan nem ez a “mérteni módszer” a legalkalmasabb módja, hogy elkezdjem az én történetemet.” A személytelenség személyességbe csap át, a narrátor mint vallomástevő “én” konstituálódik, és az elkövetkező szöveget nem filozófiai eszme-futtatásként, hanem klasszikus történetként, az “én történeteként” határozza meg.

A harmadik mondat a novella harmadik játékterét kódolja, a fantasztikus elbeszélés és a történet hitelességének, validitásának problémájára hívja fel a figyelmet:

“Manapság már minden fantasztikus elbeszélésről azt állítják, hogy igaz, de ez az enyém csakugyan *igaz*.”

Az előszavak közkeletű, régimódi, parodikus gyözködéseire emlékeztető érvelésben a nyomatékossított tipográfiával szedett “igaz” szó a későbbiekben a novella tengelyvonalának első pillérévé válik. Eme előrejelzések szerint Borges elbeszélése fantasztikus lesz, de paradox módon mégis igaz.

A betájoló, elkülöníthető bevezető után kezdődik az egyes szám első személyben elmondott történet mint szabályos, izgalmas sztori, sőt, krimi. A voltaképpen bünygyi irodalom bűnesetekre és extrém izgalmasságra koncentráló módszerének egy elhajlott, letompított változatát ismerjük fel a *Homokkönyv*ben. Felbukkan benne a lopás-

becsapás motívuma, s ennek fordítottja, a könyvtárba való “belopás” mozzanata. Az elbeszélés – a krimi szellemében – mindvégig az eset körülményeinek borzalmas, különös jellegét, a vizsgálódásnyomozás intellektuális, logikai feszültségét hangsúlyozza. A hangulatteremtés szükszavú, de szinte romantikus: “Egyedül élek egy Belgrano utcai ház negyedik emeletén. Néhány hónappal ezelőtt szürkületkor kopogtattak nálam. Ajtót nyitottam, és egy ismeretlen ember lépett be hozzám. Magas férfi volt, jellegtelen arcú. Talán csak rövidlátó szemem mutatta ilyennek. Külseje tisztesszegénységről árulkodott. Talpig szürkében volt, kezében szürke bőrdönd. Rögtön megéreztem, hogy idegen. Eleinte öregnek tűnt, később rájöttem, hogy a skandináv módra fésült, gyér, szöke, szinte fehér haja tévesztett meg.”

A helyzet izgalmasságát létrehozó mozzanatok a következők: a narrátor egyedül él, tehát védtelen, szürkületkor, tehát homályban jön létre a találkozás, a jövevény ismeretlen, idegen, jellegtelen, szürke mindene –, tehát kiismerhetetlen. A kiismerhetetlenséget elbizonytalanító mozzanatok nyomatékosítják: a narrátor rövidlátó, ezért minden észrevételét vissza is vonja: “Talán csak rövidlátó szemem mutatta ilyennek.”; vagy: “Eleinte öregnek tűnt, később rájöttem, hogy... fehér haja tévesztett meg.”

A leírás tehát egyrészt azért lehetetlen, mert az idegen jellegtelen, másrészt, mert a történetmondó képességei korlátozottak. A tények lebegni kezdenek, a bizonytalanság, a rejtély az állító-visszavonó játékban egy leírás ürügyén kiteljesedik. A műnek ebben az egyetlen jellemrajzában háromszor megismételt szürke szín szimbolikát alakít ki, s a szöke, illetve a fehér is a szürke árnyalataiként, színhiányként, a jelleg hiányaként mutatkozik meg.

Fel kell még figyelni az időviszonyokat kijelző utalások gyakoriságára (rögtön, eleinte, később, folyamán, tovább), amelyek nemcsak gyakoriak, hanem ingázóak, előrejelző motívumok.

Összefoglaló jellegű, feszültségfokozó közlésben válik nyilvánvalóvá, hogy a novella valóban végpont felől szerkesztett mű: “Beszélgetésünk folyamán, mely nem tartott tovább egy óránál, megtudtam, hogy az Orkney-szigetéről származik.”

Az előreutalások legfontosabbika is ezen a ponton található: “Búskomorság áradt belőle, mint most énbelőlem.”

A komor végkifejletet sejtető mondat nemcsak azért fontos, mert végzethangulatot áraszt, hanem azért is, mert misztikus módon összeköti a narrátor és az idegen személyét, sorsát. A

titokzatosságot az elbeszélés menete továbbra is ébren tartja. Az idegen rövid megszólalásait mindig csend veszi körül. Válaszai leggyakrabban a némaság, a “nem” és “nem tudom” formáit öltik. Szenvtelen hangja csak akkor színeződik érzelemmel, amikor a Homokkönyv eredetéről szól:

“Aztán halkra fogta a hangját, mintha titkot árult volna el: A síkság egyik településén szereztem néhány rúpiáért és egy bibliáért cserébe. A tulajdonos nem tudott olvasni. Föltételezem, hogy amulettnek nézte a Könyvek Könyvét. A legalacsonyabb kasztból származott, az emberek beszennyeződtek, ha csupán az árnyékára léptek. Azt mondta, hogy könyvének Homokkönyv a neve, mivel sem a könyvnek, sem a homoknak nincs se eleje, se vége.”

Borges minden pszichologizáló valószerűséget mellőző stílusában könnyen felismerhető a narrátor reakcióinak láncolata: “megéreztem”, “rájöttem”, “fontoskodva”, “meglepett”, “palástoljam zavaromat”, “alig tudtam kinyögni”, “hangom egészen megváltozott”, “ingerelt”, “színlelt közömbösséggel”, “meglepett”, “a birtoklás boldogságába félelem is vegyült”, “aggály”, “régimembergyűlöletem”, “rájöttem”, “éreztem”, “ügyeltem”, “érzek bizonyos megkönnyebbülést”.

Az elbeszélés két egységre bomlik. Az első az idegennel folytatott dialógus és a vásár nyélbe ütése. A második a szerzeménnyel magára maradt történetmondó küzdelme a Homokkönyvvel.

A szövegben fokozatosan lepleződik le a borzadályt keltő fantasztikum. Mindvégig egyensúlyban maradnak a reális és az irreális mozzanatok. Földrajzi és irodalmi hivatkozások valószerűsítik a történetet: Belgrano, Orkney-szigetek, John Wiclif, Cipriano de Valera, Luther, Vulgata, Bikanir, Holy Writ, Bombay, Stevenson, Hume, Robbie Burns, British Museum, Ezeregyéjszaka, Nemzeti Könyvtár, México utca.

A hihetőség eme biztosítékai mellett a történetmondó ésszel és érzékkel megtapasztaló igyekezete is a valóság talajához szeretné kötni a kezdetben csak különös-misztikus, később már képtelen, majd szörnyeteg könyvet. Aprólékos leírások, puhatolózó kérdések sorozata vezeti el a történetmondót a kudarcig, az irrealitás realitásának megtapasztalásáig. Az emberi figyelem lép harcba a titokzatos könyvvel. Megvizsgálja a kötést, a könyv súlyát, betűit, tipográfiáját, számozását, nyomtatásmódját (ami a bibliára hasonlít), az illusztrációkat, és józan feltevéseket fogalmaz meg.

(Pl.: “Valószínűleg a tizenkilencedik századból származik.”; “A Szent-írás valami hindosztáni nyelvű változatáról van szó, nemde?”)

Miután az idegen figyelmezteti arra, hogy a könyvnek sohasem lehet viszontlátni ugyanazt az oldalát, s elvégezteti vele a könyv elejét és végét kereső hiábavaló kísérletet (“Hiába volt minden: a címlap és a kezem közé mindig bekeveredett egypár lap. Úgy nézett ki, mintha a könyvből sarjadnának.”), a bizonytalanság, a feltételezés, a találgatás véget ér, s döbbenetbe torkollik: “Ez nem lehet igaz.”

A bibliaárus suttogva válaszolta: “Nem lehet, de mégis igaz.”

A novella első szerkezeti egységének csúcspontja ez a pillanat, amikor megfogalmazódik az irrealitás ténylegessége. A dőlt betűs “igaz” szó újbóli megjelenése a bevezetőre utal vissza, ívet képez. Az idegen száraz szófukarsága itt rendhagyó módon feloldódik, de oly módon, hogy szintén a bevezetőt idézi föl, mégpedig a matematikai okfejtés ismételt jelentkezése révén: “Nem lehet, de mégis igaz. E könyv oldalainak száma valóban végtelen. Egyik sem az első, egyik sem az utolsó. Nem tudom, miért vannak ilyen szeszélyes módon számozva. Talán azért, hogy bizonyítsák: mindegy, milyen számjeggyel jelöljük egy végtelen sorozat határpontjait. Aztán, mintha csak hangosan gondolkodna, hozzátette: Ha a tér végtelen, akkor a tér bármely pontján lehetünk. Ha az idő végtelen, akkor pedig az idő bármely szakában.”

A novella ily módon kialakított tengelyének harmadik pillére majd a zárómondatok között válik felismerhetővé. A kulcsmondat után már világos, hogy a történetmondó megveszi az “ördögi bibliát”, a “Könyvek Könyvét”.

Itt bukkan fel a pszudokrimi-effektus, a lopás motívuma. Baljós előreutalás fogalmazza meg a narrátor felismerését, hogy az idegen őt előre kiszemelte, s eltökélte, hogy éppen neki adja el a Homokkönyvet. Elodázó, intertextuális és cselekményt előre görgető mozzanatok következnek, s a csere lebonyolítása után az idegen szereplése véget ér. Jelenésének titokzatosságát pecsételi meg a vele kapcsolatos utolsó mondat: “Soha többé nem láttam, a nevét sem tudom.”

Az elbeszélés második egysége a könyvvel magára maradó narrátorról szól. A Homokkönyv – akárcsak előző gazdáira – a jelenlegire is döntő hatással lesz. Az idődimenzió kitágításával párhuzamosan zajlik le a lélektani átváltozás is. A “képtelen könyv” birtokosa izgatott, tépelődik, nem alszik, boldog, de lopástól (!) fél,

gyanakvóvá válik, majd felébred régi embergyűlölete: a könyv rabja lesz. Ez az átalakulás még a hadakozás, a fel nem adott bibliofil küzdelem kísérőjelensége. A nyomozás intellektuális-logikai feszültsége az időmozzanatok jelölésével együttesen nő. A fordulópontot a következő mondatok jelölik: “Közeledett a nyár vége, és rájöttem, hogy valóságos szörnyeteg ez a könyv. Mit se használt, hogy arra gondoltam: én se vagyok külön, aki a szememmel észlelem, tíz ujjammal tapintom. Éreztem, hogy ez valami lidércnyomás, valami szemérmetlen dolog, mely meggyalázza és megfertőzi a valóságot.”

A mű tengelyének harmadik pillére ez, bár nem jelenik meg az “igaz” szó. Helyettesíti azonban a “valóság” kifejezés.

Az igaz, a valóság a Homokkönyv, vagyis a fantasztikum, a káprázat ellenpontja. A kifürkészhetetlen, eleven könyv a valóság megcsúfolása. Ennyire képlékeny lenne a valóság? Ennyire benne fészkel minden, ami irreális?

A könyv irracionális mint fertőző lidércnyomás a menekülés szándékát érleli meg. Akárcsak a szürke ruhás idegen, a történetmondó is fejvesztve igyekszik megszabadulni tőle mint iszonytató, ember számára elviselhetetlen kettősségtől. (Gondoljunk itt arra, hogy az idegen nem alkudozott, a pénzt meg sem számolta.) A korábbi helyzet önnön ellentétébe fordul: míg a Homokkönyv megszerzése mohó becsvágygal zajlik le, később a tulajdonosok annál nagyobb hévvel kívánják elfelejteni.

A történetben csupán három emberalak körvonalazódik, a Homokkönyv három gazdája, akiket a könyv megfertőz, s így egymás hasonmásává válnak. A szöveg rendkívül szűkszavú az első figura kapcsán: “A legalacsonyabb kasztból származott, az emberek beszennyeződtek, ha csupán az árnyékára léptek.” A könyv második birtokosából, a talpig szürke idegenből “búskomorság áradt”. A narrátor is búskomornak, embergyűlölőnek vallja magát, s csak “bizonyos megkönnyebbülést érez”, miután belopja a könyvet a Nemzeti Könyvtárba, s otthagyja. A szinte bűnügyi akció leírása ismételtelen a novella eleji romantikus-titokzatos kulisszaelemekkel manipulál: csigalépcső, alagsor, nyirkos polc.

Míg a képtelen könyv kiismerése folyamán a történetmondót az aprólékos megfigyelések, az emberi észlelés erejébe vetett hit mozgatja, most ügyel rá, hogy ne jegyezze meg a polcot, amelyre a könyvet letette. Míg bibliofil buzgalmában a titok, a csoda, a labirintusszerű könyv megfejtésekor az intellektuális erőfeszítés

ajzotta munkára, most egyetlen esélye a menekülésre a feledés, az emberi figyelmetlenség. Borges intellektuális melabúja ez, az erudíció hiábavalóságának tudata.

A történet azonban nemcsak az étellel és a valósággal szembekerülő könyv tételét fogalmazza meg. Egy talányos mondat arra utal, hogy a könyv saját gazdait is megfertőzte, így önmagához hasonlatossá, tehát kifürkészhetetlenné, irracionálissá, metafizikai szörnyeteggé tette őket. (“Valóságos szörnyeteg ez a könyv. Mit se használt, hogy arra gondoltam: én se vagyok különb...”) A könyv végzetként kerül tulajdonosaihoz, beszennyezi őket, hogy még árnyékuk is fertőz, vallja a szöveg.

Az irrealitás szenny a realitás számára, halál az élet számára. Mégis, a Homokkönyv lényegének, az irrealitásnak az emberre való átvitele azt sugallja, amit az író egyik előadásában meg is fogalmazott: “lényegünket tekintve titokzatosak vagyunk”. Az idő folyója előtt álló ember önnön változó identitásával szembesül, s ebben a változásban csupán az életlendület az, ami létezik. Az állandóan változó, önmagából sarjadó könyv eszméje egybecseng a változó identitás gondolatával. A valószerűtlentől megiszonyodó tapasztalat csupán a realisztikus és az abszurd elemek ilyen letisztult rajzában, a krimi rendjében tükröződhet. A krimi oksági-logikai szorításával és a vele járó valóságillúzió kötöttségeivel szemben Borges képletszerű helyzeteket teremt, melyek időbelileg-térbelileg rögzíthetetlenek: a *mindenkor* és a *mindenütt* jellemzi őket. Csupán így irányíthatja a figyelmet az egyetemes, filozófiai kérdések kihívásaira.

Borgest mindvégig kísérti az egykönyvűség rögeszméje. A *Homokkönyv*ben az álmatlanság szüneteit a könyvről szőtt álom tölti ki. Nyilatkozataiban a szerző az álmot, az irreálist a művészet, a Könyv előfeltételének tekinti. A Homokkönyv – mint a Könyvek Könyve – ennek az irrealitásnak a testet öltött szimbóluma. Mint ilyen foglalja magába a Keletről származó szent könyv koncepcióját. Az abszolút szövegben semmi sem lehet a véletlen műve, minden betűnek oka és magyarázata van. Ez elvezet bennünket, vallja Borges, a Kabbalához, a betűk tanulmányozásához, az istenség által diktált szent könyvhöz, amely mindenkor meghaladja szerzője szándékát. A könyvben, Borges szerint mindig van valami szent, valami isteni. Nem valamiféle babonás tiszteletből, hanem a boldogság, a tudás keresésének vágyából következően.

A *Homokkönyv* a maga megoldhatatlan rejtélyeivel az állandó intellektuális erőfeszítésre, tanulásra serkentő labirintus-könyv metaforáját teremti meg. Ezzel összhangban Borges szikkadt, tárgyilagos, célratörő hanglejtése, “értelemtől fantasztikus” világa éppen annak az irodalomkoncepciónak a megvalósulása, miszerint az irodalom az elme tevékenysége, nem a léleké.

VALÓSÁGIDÉZETEK, SZÖVEGIDÉZETEK

Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perzsiából

Hajnóczy Péter: *A halál kilovagolt Perzsiából* (1979) című kisregénye idézetekből szerveződik. Mondatszerkesztése a nyitott, montázs jellegű konstrukció kialakítását teszi lehetővé. Két szöveg jön létre, melyek közt az egyformaság, a hasonlóság, a párhuzamosság, a hasonmás-technika effektusai teremtenek hálót.

Az idézettség elméletével foglalkozó szakirodalom a szintaxis alapján kétféle idézéses szöveget különböztet meg:

1. zárt, szerves kompozíciót és
2. nyitott, montázsszerű konstrukciót.

Hajnóczy Péter *A halál kilovagolt Perzsiából* (1979) című kisregénye a nyitott, montázs jellegű konstruálás lehetőségei felé vonzódik. Eközben nem számolja fel a szerves kötődések szálait sem a szerkezet, sem a szemantika síkján. A két szöveg, melyek egymást váltogató fonadékból szövődik a regény, érintkezési pontokat mutat az ún. kategoriális szemantikai négyszög (vö. Oraić-Tolić) minden pontján: a szemantika, a szintaxis, a pragmatika és a globális kultúra szempontjából is. A mű aláássa, de nem dezemiotizálja, nem tünteti el nyomtalanul a realista világkép pilléreit: az időbeli-térbeli körülhatároltságot, az ok-okozati kötöttséget és egyéb ontológiai modalitásokat. A kisregény az idézettség szempontjából szemantikai relációkon is köztes helyet foglal el: a mű "valóságidézeteibe" (transztextualitás) ágyazódnak a szövegidézetek (intertextualitás).

Mielőtt kialakulna a szövegszerveződés kétsíkúsága, egy tömény bevezető tart szemlét a lehetőségek fölött. Az anyagkezelés minden sajátosságát reprezentáló bevezető addig tart, amíg a prózáíró hőse meg nem leli az éppen íródo műhöz a témát. A témaválasztás aktuusa mint alaphelyzet beépül az öntükröző szövegbe. A regény első mondata is önmagára irányuló üzenetet hordoz: "Íme a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta."

Az általunk bevezetőnek nevezett néhány oldalon felvonulnak azok az idézettípusok, amelyek a továbbiakban is uralják a szöveget. Nem a klasszikus idéztfajtákból (allúzió, paródia, reminiscencia, idézet, fordítás, plágium) építkeznek a szerző, hanem olyan szavakat, mondatokat, részleteket montázsol össze, amelyek valóságosan vagy képzeletben valahol már elhangzottak, leíródtak.

Az író-hős idézi:

1. önnön belső monológját (dőlt betűs, idézőjeles mondatok).
Pl.: “*Három év munka.*”;

2. saját régebbi feljegyzéseit, amelyeket most készül eldobni.
Pl.: “Hét üveg Steffl sört és két liter könnyű fehér bort hoztam haza...”;

3. Shakespeare-t angolul;

4. egy szakorvos előadását az alkohol hatásáról.

Megállapítható, hogy ezek a “hangok” különmeműek, de egy tudaton keresztül szűrődnek át, s ilyenformán van köztük kohézió. Feltűnő az önidézet dominanciája, az önidézet nemeinek gyarapítása, jelöltségének fokozása. A homogén szövegképzéssel szembeszállva jönnek létre az önreprodukáló, önsokszorosító eljárások, amelyek különbözőséget tüntetnek fel ott is, ahol az lényegében nem létezik. Ezt figyelhetjük meg a belső monológ háromféle módon történő bejegyzésekor; idézzük:

1. Íme, a rettenetes üres, fehér papír, amire írnom kell, gondolta.

2. “Á. ma reggel elfelejtette bevetetni az Anicolt. És tegnap is.”

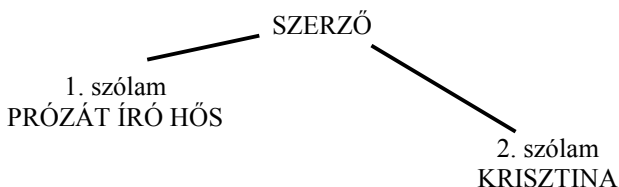
3. Óvatosan latolgatta a gondolatot: “Csak egyetlen üveg bort...”

A második példa tünetszerűen jelzi, hogy a hős a narrátor tisztas távolságából szemléli önmagát (egy-egy szám harmadik személy), a láttatás külsődlegességre törekszik a belső hang ellenére. Az önvizsgáló pozíció egy helyütt meg is fogalmazódik a regényben: “Igen, mert pillanatnyilag elfeledkezett arról, hogy életében eddig mindig képes volt három lépés távolságot tartva önmagára kacsintani...”

Az idézet jellegű betéteket magába foglaló narráció fordulóponthoz érkezik, amikor a hős, aki egyben az író is, kijelöli elbeszélésének tárgyát: “Most már szikvízzel kevert bor mellett folytatta feljegyzéseit. Talán futja belőle egy elbeszélésre, gondolta. Igen, talán Rákoscsaba, a tél a fűtetlen konyhában, aztán a Geodéziai Intézet és Krisztina.”

A bevezető folytatólagosan tér át arra a bizonyos elbeszélésre, amely most íródik. Ezután két narrációs szálon futnak az

események, melyek elkülönülését a tér, az idő és a cselekmény vonatkozásai biztosítják. Egyrészt a Krisztináról szóló elbeszélést követjük, másrészt az íróasztalánál a szóban forgó elbeszélést író férfi pillanatnyi létezésének szférájába kerülünk. A két szólamot többszörös sorkihagyás is jelöli. A tényleges szerző váltakozva száll le az idő két zónájára:



A szövegképzésben illogikus, hogy mindkét szint egy forrásból indul ki, holott a II. szólamnak az I. szólamhoz kellene kötődnie, hisz az ott ábrázolt férfi a Krisztinával kapcsolatos elbeszélés szerzője. Az I. szólamnak “tudnia” kellene a II. szólamról, de a bevezető után az ilyen önreflexió elapad. Az összekuszált szövegszervezés gyakori írói eljárás, mert a ködösített viszonyok latens lehetőségeket rejtjenek magukban.

A Hajnóczy Péter által felállított prózakeplet egyik latens lehetősége, hogy a kialakított két szólam párhuzamosan folyjon egymás mellett, mégis rejtélyes összefüggések hálóját alakítsa ki. Ezt a hálót *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregény meg is szövi. Eszközei: az egyformaság, a hasonlóság, a párhuzamosság, a hasonmástechnika. A szerző mindkét szólamban egyformán jár el az idézettípusok kiválasztása, összemontázsolása terén. Ez globálisan homogenizálja az egész kisregényt, amely mikroszövetében, mint megállapítottuk, a heterogenitásra törekszik. Alapvető megfelelések a két szólam között a fiú-férfi, Á.-Krisztina, bor-sör motívumai. Mindkét történetszál motivációja az alkohol körül folyó harc: Krisztina választás elé állítja a fiút (II. szólam), a férfi már saját maga igyekszik szabadulni az immár “életet fenntartó szesztől” (I. szólam).

A Krisztinával kapcsolatos időzónában játszódik a dinamikusabb cselekmény, az íróasztalánál jegyzetelő férfi pozíciója passzívabb, de az apró történéseken túl ez a szólam is kiegészül, felduzzad a víziók, rémképek, ikertörténetek által.

A láncba rendeződő közös motívumok kapcsán megállapítható, hogy a szövegeképzés egyik központi kategóriája a kép. A férfi és a fiú is képekben gondolkodik, képekben raktározza el élményeit, képszerűen látja jövőjét, fényképezi a folyó történeket.

A képszerű láttatás kiemelt szerepénél fogva idézésként funkcionál, s a szerkezet montázssá fejlesztését segíti elő.

Az első szövegegységből idézzük: “‘A porladási idő 25 év.’” Tolakodóan villant elé a kép: az I...-i temető ravatalozójának falára erősített zománcablán olvasható fekete betűs figyelmeztető felirat... Pap bukkant elő hirtelen, megállt a ravatalozó ajtajánál, és gyors, monoton hangon darálni kezdte: “Testvéreim – akik – együtt – vagyunk – ebben – a – nehéz – percben...”“

Háromféle idézetet különböztethetünk meg ebben a részletben: idézet maga a felidézett jelenet, mert a valóság egy külön darabját emeli be a kontextusba; idézi a szöveg a zománcábla feliratát, grafikailag is kihangsúlyozva; idézi a pap szónoklatát, szintén sajátos jelölésmóddal.

Gócponthoz képez minden szólamegység vége és az őt felváltó másik történeteszál aktuális részletének eleje, mert itt ütköznek ki, súrlódnak, kapcsolódnak a szólamok. A szándékos félrevezetés, a bizonytalanságkeltés írói fogása érvényesül, amikor az egyik szólamegység azzal fejeződik be, hogy a fiú elmegy sört inni, a másik viszont (többszörös sorkihagyás után) így kezdődik: “Már háromnegyedig kiitta a bort az üvegből.” Csak a rákövetkező mondatból derül ki, hogy immár nem a fiúról van szó, hanem az írással próbálkozó férfiről. Ebben az egységben versidézettel találunk egy táncdalszövegből, a halálképzetek motívuma pedig a koponyájába szöveget kalapáló öngyilkos kőművessel folytatódik. Az újabb szólamegység-határokat ismételtelen az ivás mozzanata köti össze.

Idézetek: táncdalszöveg a rádióból, Krisztina két levele, Krisztina éneklése, kép- és szövegidézetek egy füzetből. A következő határvonalak érintkezését ismét az ivás (sör, ill. fröccs) motívuma biztosítja. Idézetek sorjáznak továbbra is: egy orvos és páciense szavai, rémképek, egy férfi dala és újabb lidérces víziók. A szokásos kapcsolódás után következő II. szólam túlnyomórészt párbeszédese eseménybeszámoló. A férfi újabb szólama immár az ablak motívumához kapcsolódik:

“Tehát kinézett az ablakon; mit árthatnak nekem, gondolta, semmi közöm hozzájuk. A férfi ott ült az asztalnál, és kinézett a másik ablakon.”

Ismét az idézetmontázsoló technika dominál. Rémképek aprólékos leírása, versenypuskákra szóló reklámajánlat beiktatása, a vécepapíron olvasható felirat, újabb rémlátomások, majd három fénykép keltette visszaemlékezés következik. Ebből az emlékfolyamból bontakozik ki az az ikertörténet, amely ismét a zavarkeltés effektusát alkalmazza. Most már nemcsak az ivás és a dohányzás szertartása képez párhuzamosságot a két szólam között, hanem az úszás, a napozás és az udvarlás motívuma is. A fényképleírások vizualitása újabb delíriumos víziók látványába torkollik, s a fejezet vége a kétértelmű kapcsolódási típust fejleszti tovább:

“Megpróbálta leírni látomásait; a keze hideg volt, mint a jég. Majd később folytatom az írást, gondolta, mereven a pohárra nézett, amely az óra mellett állt, s rágyújtott egy cigarettára.

A fiú kinézett a kórház ablakán...”

A síkváltás játéka által az utalás hamisnak minősül, mert az “írás” nem a beígért látomásokkal folytatódik, hanem a Krisztinával kapcsolatos kalanddal. Itt természetesen erősen erősödnek fel a cselekményszintű mozzanatok, de a szólamegység vége Kazinczy Ferenc *Fogságom naplója* című munkáját idézi, azt a részt, ahol Hajnóczy József szavai s kivégzésének körülményei olvashatók. Az újabb fejezet ebbe a láncszembe kapaszkodik bele, s egy könyvből idézi a hóhérmunka szakszerű elvégzésének részleteit. A következő szemantikai gócpont egy cipőkanál feliratának idézése, s a belőle kibomló gondolatsort ismét a rémképek montázsa követi. Az utolsó szólamkapcsolódás szövődik a legáttetszőbb szálakból:

“Most nem remegett a keze, bár verítékezni verítékezett, s szíve aritmiásan ütött. Kezében tollal spirálfüzete fölé hajolt.

A fiú érezte, ami a Krisztinával való összesimulást illeti az ágyban, összesimulnak majd, s épp Krisztina kezdeményezésére.”

Az írás fölé hajoló mozdulat az egyik szólam végén, s a lánnyal való összesimulás a másik szólam elején – így egymás mellé csúsztatva – titkos összefüggésekre utal. Egyik is, másik is egy kényszerű, végzetes ölelkezést jelent, s ennek sejtelmes tudatában zárja a regényt egy lírai futam.

A záradék visszalép a történet kialakulásának első pillanatába, a sorsszerű kibontakozás még nyugvó, potenciális állapotába. Ezzel záródik a kör, a szólamok párhuzamosan kirajzolódó láncolata. Az

ún. kategoriális szemantikai négyszög minden pontján észlelt azonosságok, hasonlóságok ismétlődései zárt ritmust hoznak létre, melynek hullámai a törvényszerűségek kérlelhetetlenségét sugallják. *A halál kilovagolt Perziából* c. kisregénynek ily módon sikerül magába zárnia a lét képlékeny, illanékony képzetét.

IRODALOM:

Dubravka Oraić-Tolić: *Teorija citatnosti*. GZH, Zagreb, 1990

IDÉZÉSFORMÁK A FÜGGŐBEN

Esterházy Péter kisregényéről

Esterházy a függő beszéd szerzőközpontúságát egyáltalán nem érvényesíti, ellenkezőleg: a bevezető főmondatban hangsúlyozott “én” személytelenné válik. A függőbeszéd-forma ellenére az író nézőpontjáról nem tudunk meg semmit. Ebben lepleződik le a regény közlésmódjának egyedüli funkciója: az intellektualizálásra kényszerítő távolságtartás.

Esterházy Péter regénycímének egyik értelmezési lehetősége a mű közlésmódjára, a függő beszédre hívja fel a figyelmet. Az író választása tehát tünetően szándékos. Különös ez a döntés, hisz a XX. századi irodalom a függő beszédet a legnehézkesebb közlésformaként eltemette.

A függő beszéd áttételessége folytán a hősök szavai csak a szerző átfogalmazása, közvetítése által jutnak el a befogadóhoz. A hősök hangja nem csendül fel valóságos beszédhelyzetben, tehát az ezzel járó légkörteremtés, az olvasó és a szerző közötti bizalmas viszonykialakítás is elmarad. A regényvilág fátyol mögött, szűrt fényben rajzolódik ki.

Esterházy a függő beszédnek éppen ezt a terhét, közvetítettségét, a bevezető főmondat elidegenítő hatását aknázza ki: formailag nem azonosul monologizáló hősével, igehasználata mindvégig egyes vagy többes szám harmadik személyű marad. Ezenkívül a módszeres kijózanítás ütősszerű effektusaiként térnek vissza a szövegben a főhős, K. személyére való utalások, aminek a grammatikai nehézkessége a kétszeres elbeszélés (az író beszél el barátja elbeszélését) miatt fokozottabb. E visszatérő utalások hiányában el is feledkezniék a “zavaró” függő beszédéről, a beszéd közvetítettségéről, hisz a regényíró szavai közvetlenül csak a mű elején tűnnek fel. A bevezetőben meghatározott kommunikációs alaphelyzet is csupán látszólagos, mert a barátok közti beszédhelyzetről nem kapunk információkat, jeleket. Az elidegenítő effektusok hiányában az a Bahtyin említette helyzet alakulna ki, amikor a másik beszéde (K. beszéde) dominánssá válik és elnyomja

a szerzői kontextust. Ilyen esetben kerül sor egy – a többi hőssel rokonítható – elbeszélő (regényünkben K.) beiktatására. Mivel azonban a szerzőnek itt nem az idegen tudatok beszédeinek egymásban való felolvasztása a célja, a látszólagos közvetlenség jeleinek elhíntése után igyekszik a szerzői hangtól és a befogadótól is minél jobban elidegeníteni elbeszélőjét és egyben főhősét, K.-t. Csak így, bizonyos távlatból képes elmélyülten elemezni a számára problematikus életanyagot, s csak így kényszerítheti az olvasót is arra, hogy a mesébe feledkezés helyett gondolatibb alapállásra helyezkedjen.

Esterházy közlésmódválasztása több paradoxonnal ejti zavarba a befogadót. Ezek a paradoxonok a regény műfajáról való reflexiókban rejlenek. A XX. századi regényirodalom lélektani érdeklődését és gondolatiságát a stílus elevevességének megőrzése mellett mindinkább a szabad függő beszéd fejezhette ki. Az író háttérbe vonult, és csak hőseiben nyilatkozott meg. Az egyenes és a függő beszéd alkalmatlanná és kezdetlegessé válik a modern ember valóságának közvetítésére. Esterházy fennen hirdetett választása azonban csak látszólag dacol századunk irodalmi gyakorlatával. Beharangozott és formálisan következetesen megvalósított indirekt közlésmódjának látványos hálójában egy önelemző monológ feszül. Ebbe az író által közvetített monológba más hősök szavai, monológjai ékelődnek, tehát az író idézetében újabb idézetek, azokban szintén újabbak tűnnek fel. Bárkinék halljuk is a hangját, mindig beszédhelyzetben elhangzó hangos beszéd hallatszik a műben. Mivel a szerző K. elbeszélését folyamatosan közvetíti, a regényírói beavatkozások, leírások, kommentárok, a hősök vagy az olvasó felé irányuló személyeskedések kizártak. Esterházy tehát a függő beszéd szerzőközpontúságát egyáltalán nem érvényesíti, ellenkezőleg: a bevezető főmondatban hangsúlyozott “én” személytelenné válik. A függőbeszéd-forma ellenére az író nézőpontjáról nem tudunk meg semmit. Ebben lepleződik le a regény közlésmódjának egyedüli funkciója: az intellektualizálásra kényszerítő távolságtartás. Paradoxon tehát az író regény eleji bizonygatása, mely szerint “dolgokban jártas, keserű, csalódott ember” meséli el a történetet, hiszen végül az ő világáról semmit sem tudunk meg.

Paradoxon a saját érzelmvilágának a felemlegetése is, mert ennek a keserűségnek és csalódottságnak a körülményeiről sem derül ki semmi. Az írónak a műalkotás mibenlétére reflektáló játékos ironiájáról van tehát szó: a “nem koholt személy, hanem a

regény- író” valójában kiabálóan üres fikció. A függés hangsúlyozása tehát csapda, hisz egy nem létező nézőpont nem létező szűrőjén át kellene eljutniuk a dolgoknak deformációmentesen a befogadóhoz.

A regény második szintjén, az érintetlenül közvetített idézetben már egy kirajzolódó világ szemszögéből, tehát megmunkáltan tárul fel előttünk a mű élményköre. A történet az elbeszélő, K. tudatán átszűrve nyeri el alakját.

A hangos beszéd állandó jelenlétének felismerése nemcsak a függő viszonyt kialakító valóságos elbeszélő kilétére vet fényt, hanem a virtuális vagy reális beszédhelyzetek fontosságára is. A regény dialógusokból épül fel, gyűrűszerűen. A *Függő* alapszintjén egy virtuális, formális beszédhelyzet vonul végig: a regényíró és K. dialógusa. A második szinten K. beszéli el sorsát valóságos beszédhelyzetben az “asszonynak”. E két dialógus az egész regényt átszövi. Harmadik és negyedik szint is kialakul azonban, amikor K. idézeteiben idézetek jelennek meg; ezek viszont csak epizód jellegűek. A regény tehát kétszeres keretbe van foglalva: egy virtuális és egy reális beszédhelyzetbe. Az első és a második szinten is egyoldalú a dialógus, de míg az első szinten képzeletben sem alakul ki párbeszéd K. és az író között, addig a második szinten K. az asszonyhoz fordulva, hozzá viszonyulva, gondolatban vele vitázva beszéli el sorsát. Ebbe a vázba épülnek bele montázsszerűen a kamaszkori emlékek.

Milyen idézettípusokkal találkozunk K. elbeszélésében? A már felfedezett két dialógusrendszeren belül az idézetek milyen dialogizáló viszonyokat hordoznak? Az idézésformák rejtenek-e valamilyen értékhordozó szabályosságot?

K. elbeszélésébe sok megszakítással iktatódik be Frédi bácsi beszéde. K. feleségéhez intézett monológjába ékelődik tehát Frédi bácsi monológja, s a két monológ egymásra vonatkoztatása, egymás közti reakciói is nyilvánvalóvá lesznek. Frédi bácsi egyenes beszédét már az indulásnál félbeszakítja Drahosch egyenes beszéde, majd folytatódik Frédi bácsi előadása függő formában, melybe nyelvi automatizmusok, szokványos fordulatok idézése kerül: “hátrább tehát az agarakkal”, “lassan a testtel”. Frédi bácsi függő beszédébe oldva irodalmi szövegidézesek is meglapulnak: Kosztolányi, Csáth műveinek szó szerinti idézései, vagy tartalmi rezonanciák. Ezek a beszélő hősök szövegének szerves részeivé válnak, rejtett idézetek maradnak, így a beszédek konstrukcióját

nem bolygatják meg. A függő beszédbe a továbbiakban újabb függő beszéd kerül: Frédi bácsi idézi a “kis nő” és Hápapa szavait. A “kis nő” nyelvi automatizmust használ, tehát ő is idéz egy közös nyelvi készletből: “szereti és kész hatszáz”. A függő beszéd Hápapa egyenes beszédét idézi, majd az elbeszélés félbeszakad. K. reflexiói, asszociációi következnek belső beszéd formájában, amelybe Halassi függő beszéde, majd elbeszélői információk montázsolódnak. K.-nak Frédi bácsi hintázásáról Drahosch hajóhintás esete jut eszébe, tehát az öreg egyenes beszédét K. egyenes beszéde követi. Ebből a szövegekörnyezetből ragadunk ki egy egységesebb részt, hogy megvizsgálhassuk az idézetek működését az idézetekben. A következő hierarchikus idézésrendszert vázolhatjuk föl:

I. szint	regényíró ↓	beszédhelyzet	függő beszéd
II. szint	K. ↓	beszédhelyzet	függő beszéd
III. szint	Frédi	beszédhelyzet	függő beszéd
IV. szint			
V. szint		nyelvi automatizmus	

A regényíró idézi K.-t, K. Frédi bácsit, Frédi idéz irodalmi szöveget, nyelvi automatizmust, a “kis nőt” és Hápapát; a “kis nő” is idéz stb. Frédi bácsi monológjának végén az egyenes beszédben nyelvi automatizmus, belső beszéd, önidézés, a gyerekhallgatóság kérdéseinek idézése, ismételt önidézés hangzik fel. A nagy oktatási monológ hallgatása közben és utána K. elbeszélésében elszaporodnak a belső beszédet idéző mechanizmus jelei, amelyek az idézések és fölidézések különböző időkhöz kötött dialogikus szövevényéről tanúskodnak. Pl.: “ő, K., a legkevésbé sem értette...”, “nem tudhatja eldönteni...”, “ezt már ő, K. is megfigyelte...”, “úgy érez- te...”, “kiáltott önmagában többször is...” stb. Az idézetek közlésének formái (egyenes beszéd, függő beszéd, szabad függő beszéd) nem válnak lényegessé a regényszövegben. (Természetesen a második szinten beszélhetünk csupán ezekről a beszédformákról,

hisz az első szinten a függő beszéd kizárólagos.) Mivel az egész regény egyetlen mondat, a szabad függő beszéd felismerhetetlen. A függő beszéd pedig teljes mértékben egyenértékű az egyenes beszéddel, mert bárkinek bármiféle szinten való idézéséről van is szó, a stilisztikai differenciáltságot, a nyelvi sajátságokat, az expresszív szignálokat a szöveg következetesen igyekszik megőrizni.

Művészi alkotásról lévén szó, az idegen tudat beszédének közvetítése nemcsak a beszélő értelmi pozíciójának a tükrözését jelenti, hanem a beszélőt sokféleképpen jellemző kifejezőmód megtartását is. A másik beszédének nem tárgyi-analitikus, hanem verbális-analitikus modifikációjáról van tehát szó, amely Bahtyin szerint lehetővé teszi, hogy a másik beszédének koloritteremtő ereje rányomja bélyegét a szövegre. A másik beszédének magas fokú individualizálása (Bahtyin kifejezésével) “festői effektusokat” kelt. Ezeket a hőssé szerveződés folyamatát kialakító nyelvi sajátságokat regényünk egyenes és függő idézeteiben egyaránt megőrzi. K. szenvedélyes tudatosító, értelmező és töprengő hajlamát beszédstílusa is tükrözi: “a kérdés, tenyészcsödör vagy fedezőmén, nem egyszerű, utóbbi mellett szól az egyszerűség stílusbravúrja, melyet nem szürkít a szakszerűség vagy annak látszata, ezzel szemben az előbbi fölgerjesztett, Turi Danis légkörét mulatságos és mesteri kontrapunkció egyensúlyozza, a tenyészcsödör, így ő, K., és szemét nem vette le Karolról, mondjuk így, pozitívságát az e szókban elrejtett alapelemek: enyész és csöd, igen, így Drahosch kipirultan, negatív, alig tagadható egzisztencialista titok...” Korom beszéde például jól jellemzi kamaszos alapállását: “hapsikám, skacok, két nő! egy házban! Skacok, tíz éve özvegy, el tudjátok azt képzelni, mit jelent tíz év pali nélkül, ezt egyszerűen nem lehet kibírni, egészségi nonszensz...” Frédi bácsi nyelvének koloritteremtő erejét bizonyítják a következők: “ilyenkor jutnak eszébe a leghasználhatóbb gondolatok, a hundertprocent gondolatok... roppant fontos a szerszám rendben tartása... nem, ne nevéssenek, ahogy lábat mosunk, és ezen nem nevetünk, akként meg kell mosni a flótást is...”

A személyekhez kötött kifejezőmód iránti érzékenységek egyébként is hangsúlyozottak a műben. Sokszor megjelennek az ilyen megjegyzések: “Halassi szava”, “ahogy az asszony mondaná”, “Drahoschtól való a szó” stb. K. mint elbeszélő tehát hűen közvetíti a hősök nyelvi sajátságait, de a frazeológiai eszközök segítségével

olykor a saját nézőpontját, értékelő véleményét is rávetíti a szövegre. Pl.: “Kászoni: más kaliberű nő lett, ő, K., ekkor látta Drahoscht másodszer kiföstve...” – érzékeltetve a kaliber és a “kiföstve” szavak által az ébredező kamasz világának súlypontjait. Vagy a humor és az irónia közvetítése: “mikor őt is megfertőzte valami tettvágy, illetve a tettek a szokásos értelmezése, mely gyerekségnek tünteti föl a szót, szemben avval, ami férfias, Karol alig beszélt, a lábát csozzantotta, lehajolt, fordult, a kezét emelte, vakaródzott, farkasfogait villogtatta, miközben pucolgatta, piszkálgatta őket, mindig pucolt és piszkált...”

K. elbeszélő és hős is egy személyben, ezért a frazeológiai szinten megnyilatkozó értékelő magatartása belső nézőpontként van jelen. Ennek a nézőpontnak az érvényesítése azonban nem erőszakos, annál is inkább, mert K. egy kamasztársadalom tagja, s ennek a közösségnek az ideológiáját sugározza, nem pedig egy differenciált egyéniségét. Jól jellemzi ezt annak az állandóan szerveződő nyelvnek a zártsága, amely a névadásban csúcsosodott ki: Kukimóka berci, Hápapa, Punalak, Marx-bradersz, Görgeisziszttersz, Karol stb. Nemcsak a hősök beszédének stilisztikai autentikussága, hanem a többi idézésforma, a rejtett-feloldott és verbális önállóságukban megőrzött idézetek is a szöveg nyüzsgő dinamizmusát erősítik. Mivel kitűnt, hogy az idézetek megformáltsága nem rejt lényeges különbségeket (így hőshöz kötöttségük, gyakoriságuk vizsgálása sem vezet célra), csupán eredetük és tárgyi vonatkozásuk tanulmányozása adhat némi fogódzót a mű szövegszerveződésének felfejtésében.

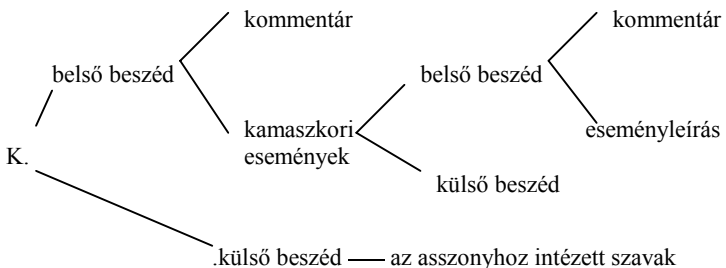
A leggyakoribb és formailag legjobban elkülönülő idézetek a beszédhelyzetben elhangzó mondatok. Az elbeszélő minden hőst megszólaltat, s ezzel biztosítja a legélesebb határokat saját beszéde és a másik beszéde között. A hősök beszédének az idézése hozza tehát létre a szöveg mozgalmasságát, feszültségét. A hangos beszéd eleven párbeszédeket alakít ki, az idézetek dialogizálnak egymás között. Sokszor lineáris a válaszadás, a felelet, a reakció azonnal bekövetkezik, olykor azonban késik, rezonanciaként tűnik föl, s a szövegfeszültség forrásává lesz. Pl. K. Frédi bácsi hosszú monológiáját végighallgatva annak egyik pontjára utal vissza éjjel: “a Frédi bácsi hangja éjjel a fülében ült, álmában elkísérte, már aki! Kiáltott önmagában többször is, indulatosan, védekezvén ellenkezve, már aki! Már aki!”

A dialogizáló beszéd lehet hangos beszéd, amely reakcióként meg is ismétli, idézi az előző idézetet: “tudják a fiúk, amolyan romlott, szép teremtés... hogyne, hát hogyne tudnánk, így korom... ezek a romlott, szép teremtések, bókolt még a lány felé...” A válasz-idézet itt átértelmezi, aktualizálja és humorossá teszi a feleletet kiváltó beszédet. A válasz azonban lehet csupán belső beszéd, belső képek és belső szavak formájában: “ezt már ő, K. is megfigyelte, milyen hihetetlen intenzitással maradhat meg egy, talán nem is túlon túl jelentős mondat, és ha ez eszébe jut, mindig, mint valami példatárra, egy nagy világvevő rádióra gondol, mely akkora, mint egy szekrény, töméntelen rádió, zöld varázsszeme csalárdul kacsingat, BEROMÜNSTER, olvasható...”

A beszéd dialogizál saját idézeteivel is (a negyedik szintű idézet az ötödik szintűvel), nemcsak a beszédszituációban jelenlevő hősök beszédével. Pl. Frédi bácsi dialogizál a maga-idézte Hápapa-mondattal, de az önidézés is felbukkan: K. belső beszédben idézi korábbi belső beszédét: “nem mintha széles, felnőtt mellkasból törne föl a lélegzet, nem sóhajtozás, lihegés, zihálás, egyszerű, meleg dohányillatú férfilélegzés, BEROMÜNSTER...”

A hangos, külső beszéddel a belső beszéd áll szemben, s ebbe a két fő beszéd típusba épülnek bele az idézések egyéb fajtái: mások hangos beszéde (ebben újabb idézetek rejlenek), szövegidézés, nyelvi automatizmusok, önidézés, mások belső beszédének idézése stb. Regényünkben ez az elágazás K.-nak, az elbeszélőnek a belső és külső beszédéből indul ki. Az egész szöveg az asszonyhoz intézett hangos beszéden alapul. Ebbe a mesébe ékelődnek K. belső futamai, kommentárjai. Ezek csomópontokként hálózzák be a regény szövetét, és különösen hangsúlyosak a mű elején és végén. A beszéd jelen idejének síkján külső beszéd minden olyan megjegyzés, amely a hallgatóhoz, az asszonyhoz szól. Pl.: “mit gondol az asszony, véletlen volt-e vagy tudatos fogás, ravaszság Drahosch játéka a szoknyával...” stb.

A belső beszédbe olvad bele, töprengések masszájában bontakozik ki a kamaszkori évek története. Ebben ismételtelen megjelenik K. akkori belső és külső beszéde. A belső beszéd itt is kommentárookra és felidézett élethelyzetekre megjelenítésére oszlik.



A különböző idősíkokhoz tartozó külső és belső beszédek egymás közötti dialógusokat hoznak létre. Pl. Karol és Drahosch kapcsolatát jellemzően a tenyészcsödör szóból az enyész és a csöd elemek kihallása az elbeszélés jelenére utal, K. és az asszony házasságának csödhelyzetére.

A dialógusok egyik fő vonulata az elbeszélő nézőpontja és a többi hős nézőpontja közt alakul ki. E szemléletek közelségét azonban frazeológiai síkon már érzékeltettük; a köztük levő dialógus ellenére a kamaszok beszéde egy tömbbe csoportosítható. A nézőpontok különbsége azonban az ő beszédeik között is dialogikus viszonyokat hoz létre. Más a lányok szemszöge, és más a fiúké; ellenpólus Kászoni Drahosch-sal szemben a világtépi szembenállások miatt; a fiúk is differenciálódnak egymás közt, de mindannyian tagadják Karol nézőpontját. Mindezek a diskurzusok viszont együttesen állnak szemben az öregek világtépiével, dialogizálnak a nyelvi automatizmusokban felszínre jutó nyelvközösségi világtépiével, magukba olvasztják, értelmezik, feldolgozzák az irodalomban felfedezett világot (ennek a síknak a jelentőségére hívja fel a figyelmet a regény alcíme is: bevezetés a szépirodalomba), dialogizálnak a “diri” világtépiával, Csicsi nézőpontjával, és az önidézések mutatják, hogy vitába sodródnak saját maguk beszédével is.

A nézőpontok és diskurzusok sokasága már önmagában is egy rendkívül dinamikus szöveget eredményez. A regény montázstechnikája a dialógusok közötti távok elmozdításával azonban maximálisra fokozza a *Függő* kiváltotta tudati mozgások lehetőségét.

IRODALOM

Bahtyin, Mihail M.: *A szó esztétikája. Gondolat, 1976*

METANARRATÍV JELENSÉGEK KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ MŰVEIBEN

A Sátántangó (1985) című regény öntükröző mozzanatai a cselekmény szintjén tematizálják az alkotás tényét – Krasznahorkai úgy beszél el a történetet, hogy az eleve magát az elbeszélést is tematizálja. A szövegalakítás nyelvi kódjai viszont a fragmentáltság, az idézettechnika által dinamizálják, dialogizálják az egyébként monológyszerűen egynemű felületeket. A szöveg így kialakítja az intertextualizáló olvasás igényét, elsősorban egy belső vonatkozásrendszer mozgalmasságát.

A Krasznahorkai Lászlóval foglalkozó szakirodalom egyik központi kérdése, az életmű fordulatáról szóló feltételezések kötődési pontja érdekes módon éppen a metanarráció, a mű önreflexiós készsége. Paradox jelenség ez, mert Krasznahorkai világa a *Sátántangó*ban a szöveg öntudati tüneteinek radikális kiszorításával vált emlékezetessé. Ehhez társult a hagyományos történetmondás megannyi rekvizituma, tér- és időfaktorok biztonsága, történetelvű cselekményvezetés, plasztikusan ábrázolt hősök, a regisztráló narrátori nézőpont és nyelvi uraltság. A valóságreferenciákat mégis elbizonytalanította az a karkai módszer, amely úgy kelt kísértetiességet, hogy az aprólékosan ábrázolt konkrétumok alól kihúzza az összefüggések talaját. Krasznahorkai prózavilága tehát anakronisztikusan ragaszkodik a már elveszettnek hitt totalitásképzethez, a szintézis lehetőségéhez, a történet jelentésképző hatásfunkciójához, a jelentés kereséséhez, az egészelvűséghez, s megannyi hagyományos formateremtő elvhez. Az elemzések mindeközben megállapították, hogy ebben a világban nemigen fordulnak elő önreflexiós mozzanatok, melyek egyébként oly gyakoriak a jelenkori magyar prózában. Az ilyen összkép megerősíteni látszik a sablonos feltevést, miszerint az a metanyelv, amely “az elbeszéléstről szóló elbeszélés” valóságillúziót romboló túltengését hozta magával a posztmodern irodalomban, a korábbi diskurzusoknak nem volt sajátja. Lám, a Krasznahorkai-regények referenciális olvashatóságával is együtt jár a metanarráció

viasszaszorítása. Megállapítható azonban, hogy mindez sem az irodalomtörténeti folyamatra, sem a Krasznahorkai-művekre nem érvényes.

Mint ahogy azt Viktor Žmegač is szemlélteti *Történeti regénypoétikájában*, a regényműfaj fejlődése a kezdetektől kétágú – a narratív és a metanarratív vonulat mindvégig kitapintható. Az explicit metanarráció sem jelenti azonban a szöveg egyértelmű szövegszerűségét, a világszerűség kialakításáról való lemondást. A metapoétikai elemek funkciója ugyanis korszakoktól függően változik, s képes felvenni homlokegyenesen ellentétes szerepeket a fikcionálás keretein belül. Szélsőséges pontokat a naturalista irodalom jelölt ki: sarkította azt az extenzív, referenciális vonatkozásrendszert, amelyben az író csupán objektív lejegyző, rejtőzködő rendező, a hősre mint közvetítő médiumra támaszkodó regisztráló tudat. Krasznahorkai első két regényének megszólalásmódja is ilyesféle immanens poétikát, implicit metanarrációt hordoz, ám nem kizárólagosan. A metanarráció explicit és implicit megjelenésformáinak tágabb értelmezése és tüzetesebb vizsgálata ugyanis arról győzi meg a Krasznahorkai-művek befogadját, hogy a *Sátántangó* (1985) és *Az ellenállás melankóliája* (1989) című regény világszerűsége is szinte észrevétlenül építi be magába a szövegszerűség önfelmutató jeleit.

A konstruálás megmutatkozásának központi tünete az a narrátortípus, aki a történeten kívül áll, nézőpontjának távlata fölényt biztosít, s ezt a rálátást, “szemet” kisebb-nagyobb azonosulási készséggel kölcsönzi oda a hőseinek. Ez egyben azt is jelenti, hogy az elbeszélés reflektáltsági foka szereplőnként árnyalódik. Az önreflexió explicit tüneteinek viszonylagos hiányát magyarázza az a tény, hogy – mint azt Thomka Beáta megállapította – “Krasznahorkai regényalakításában a reflexió és a történetmondás nem egymás mellett futnak, nem egymás kiegészítői, hanem egymásban levő, egymásból kinövő, egymást feltételező és együtt születő minőségek” (Thomka, 1993, 179. o.). Ha a reflexió csupán a történetmondással egybeolvadva képes megjelenni, akkor várható, hogy az önreflexió is a történetbe ássa be magát.

Krasznahorkai alapvetően szemlélődő alapállása beleivódik a történetmondásba, mert e világnézet szerint csupán a “szemlélődés, a látottak lejegyzése az integritás, sőt: a fölény egyetlen biztosítóteka” – írja Szirák Péter. A szemlélődés nyomán születő jegyzetelés magának a szövegvilág megteremtésének a szimbóluma. A fenti

megállapítás szerint tehát az írás az egészelvűség, a fölény biztosítóka.

A világszerűségben elhelyezkedő szövegszerűség ily módon az egész *Sátántangót* meghatározza. A megszólalói szerepeket kiosztó, rejtőzködő rendező kompetenciáját a doktor birtokolja, aki életmódjával groteszk módon jeleníti meg az implicit írói beállítottság mibenlétét. A doktorról szóló fejezet egyik implicit metanarratív tünete a dőlt betűs, jelölt idézetek bemontázsolása. A hős egy régészeti könyvet olvas, az elolvasott részletek minden magyarázat nélkül ékelődnek be a szövegbe, fragmentálják azt. A narráció az olvasás megszakításainak szüneteiben folyik, ebből derül ki, hogy a doktornak “megfigyelőállása” van, hogy nem sikerült egy csapásra megteremtenie a megfigyeléshez legkedvezőbb helyzetet, “nem: évek alatt, nap nap után csiszolódott a rendszer – önostorozások, büntetések és az újabb és újabb elvétésektől való irtózás hullámain át... elkövetkezett az az idő, amikor már nem kellett külön-külön ellenőriznie minden mozdulatát, a tárgyak elnyerték végleges helyüket, s ő maga vakon és határozottan irányíthatta tevékenységének legapróbb részletét is, és minden önáltatás vagy elbizakodottság nélkül bevallhatta végre magának, hogy élete tökéletesen működtethető”.

A doktor-demiurgosz folyamatos tevékenysége kétirányú, mert nemcsak a világot, hanem a szöveget is figyeli, olvassa. E két forrásból merít, e kétneműségből szövi meg emlékezetének hálóját, a jegyzetek megőrző kódrendszerét. A doktor pálinkaadagokkal mért ideje-élete az önpusztító írói létmodell parodikus kinagyítása, hisz ablak–világ felé fordított fotelje mögött, “az ajtó mellett a fal tövében szabadon nőtt a gaz”, s egyáltalán, folyt “a diadalmas romlás”, terjengett a förtelmes bűz. “A doktor nem vett tudomást sem a kibírhatatlan szagról, sem semmiről, ami kívül esett megfigyelőpontján a lakásban: annál nagyobb figyelemmel és hozzáértéssel óvta maga körül tárgyai rendjét, az élelmiszerek, az evőeszközök, a cigaretta, a gyufa, a napló és könyvei egymástól való távolságát az asztalon... végignézett otthonosan elrendezett eszközein, s fölfogta, hogy mindannyiuk sugarában ő áll, magabiztosan és mindenhatóan.”

Csak ilyen radikálisan szelektív életmód feltételei mellett válhat a doktor írói hasonmássá, aki a háta mögött folyó pusztulással dacolva a teremtés aktusa – vagyis a megfigyelés, az emlékezetbe vésés és a jegyzetelés révén próbál szembeszegülni, felülkerekedni.

“Eldöntötte, hogy mindent alaposan megfigyel és “dokumentál”, arra törekedve, hogy egyetlen apróságot se mulasszon el.”

Világszerűség és szövegszerűség érintkezési pontjai jönnek létre ebben a fejezetben, ahol a hős a “résen” át pásztázza végig a terepet és írja feljegyzéseit a környék lakóiról. Az olvasás és írás pragmatikus körülményeire a szöveg minduntalan kitér, a narráció metanarratív vonatkozásait folyamatosan explikálja: “Elnyomta a cigarettát a szék karfáján, föltette a szemüvegét, átfutotta az éjszaka folyamán írottakat, majd folytatólagosan feljegyezte...” A hős nemcsak saját feljegyzéseit idézi és vizsgálja felül, hanem az éppen olvasott archeológiai könyv szövegét is, az ismeretlen szerző akadozó s pallérozatlan stílusát teszi szóvá.

Az írás önleképző kivetítése történik akkor is, amikor a doktor az elhallgatás, a csönd esztétikájának esélyeit latolgatja: “Egy rövid időre homályosan megfogalmazódott benne a terv, hogy talán szerencsésebb volna, ha lemondana a további kísérletekről, s így felszabaduló erőit “vágyai megszüntetésére” fordítaná, lemondva fokozatosan élelemről, szeszről és cigarettáról a hallgatást választaná a megnevezés állandó gyötrelme helyett, már néhány hónap vagy egy-két hét múltán elérve így egy tökéletesen salaktalan életet, és ahelyett, hogy nyomokat hagyna maga után, jeltelenül feloldódna az amúgy is sürgősen hívogató végleges csöndben.”

A metanarratív vonatkozású fejezet fejtegetései körvonalazzák az optimális elbeszélés eszméjét is: ez pedig a hiteles, objektív rögzítés lenne, amit egy katonai megfigyelő műszer, fényképezőgép tudna biztosítani megfigyelő és megfigyelt optimális távolsága mellett.

Mindezek az öntükröző mozzanatok a cselekmény szintjén tematizálják az alkotás tényét, Krasznahorkai tehát valóban úgy beszél el a történetet, hogy az eleve magát az elbeszélést is tematizálja.

A szövegalakítás nyelvi kódjai viszont a fragmentáltság, az idézettechnika által dinamizálják, dialogizálják az egyébként monológyszerűen egynemű felületeket. A szöveg így kialakítja az intertextualizáló olvasás igényét, elsősorban egy belső vonatkozásrendszer mozgalmasságát.

A regény legparodikusabb metanarratív fejezetének hősei a fogalmazók, akik a besúgóosztályon küszködnek Irimiás jelentésével. Irimiás egész lénye és beszédstílusa használhatatlan a hivatal számára, ezért beadványát az ún. fogalmazó tisztviselők teljesen átírják, “lefordítják”. Az egyik stílusról a másikra való fordítás, az eredeti és az új szöveg egymás mellé montácsolása nemcsak a szöveg-

szerűség dominanciájával jár együtt, hanem a nyelvi világteremtés káprázatának diadalmas bizonyítéka is egyben. A metanarratív vonulatnak egyik alapvető pillére ez a fejezet.

A konstrukció szintjén a mű legszembetűnőbb önreflexiók formája az öntükröző gyűrűs szerkezet. A regényzárás ismét az írói hasonmás, a doktor működéséhez kapcsolódik. Szembetűnő metanarratív mozzanatként a mű utolsó két oldala megismétli az első kettőt. A kört bezáró utolsó fejezet hangsúlyosan öntükröző szerkezetbe foglal mindent, s a regény metanarratív mozzanatainak jelentőségét is megnöveli. A doktor tolla alatt beindul a regényírás folyamata. A helyzet paradox, hisz a kihalt telepről már elköltöztek a megfigyelt személyek, de a jegyzetelő hős erről mit sem tud. Mivel megfigyelőpontjáról hiába les, senkit nem lát odakünn, ezért az elővett irkákba önkényes mondatokat ír Kránerről, Schmidtnéről és a többiekről. Nem zavarja, hogy adatai nincsenek, hogy kitalálja, elképzeletti azt, amit eddig szigorú fényképezőtechnikával rögzített. Rájön, hogy a fikció a valóság erejével hat: “Vagy megőrültem, vagy Isten kegyelméből ma kora délután rádöbentem arra, hogy egy delejes erő birtokosa lettem. Pusztá szavakkal meg bírom határozni a körülöttem folyó események szerkezetét... a figyelem összpontosításának egy bizonyos fokán megszabhatom, mi történjen a telepen. Mert csak az történik, ami megfogalmazódik.” A legutolsó mondat a doktor eddigi leképező módszerének teljes tagadása. Rájön, hogy a semmibe bámulás, a semmi nézése lehet egy új világ megteremtésének a legoptimálisabb pozíciója.

Krasznahorkai László prózájában mintha éppen a metanarratív beszédlehetőségek explikálása körül folya a harc.

A *Théseus-általánosban* (1993) pl. már egyáltalán nem áll össze a világszerűség illúziója, a mimetikus ábrázolás formakoncepciója. Eluralkodik a vallomásos hang, s az oratio sokkal egyszerűbb elmondásképletébe ékelődik be egy sokkal direkter metanarráció:

“Van könyv, amelyik a leghatározottabban kijelenti, hogy ettől kezdve ebben a városban minden a lehető legpokolibban alakult, azaz hát hogy ugyanis a lehető legteljesebb értelemben elszabadult volna a pokol, és ez a könyv, mely *Az ellenállás melankóliája* címet viseli, s írója Krasznahorkai László, a másik, azt sugallja, hogy tudja, mi volna ez a pokol...” (*Théseus-általános*, 1993, 15. o.)

E próza átalakulásának folyamatairól a metanarratív vonulat vizsgálata hordozza talán a legtöbb információt.

IRODALOM - Thomka Beáta: *Áttetsző könyvtár*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993

TEXTUS ÉS KONTEXTUS

Svetislav Basara Fáma a kerékpárosokról

Svetislav Basara Fáma a kerékpárosokról című regénye 1988-ban jelent meg. A Fáma olyan irodalmi tréfa, amely a banális, meghökkentő egymásra vonatkoztatások által facsarja ki a könyörtelen, szatirikus, ironikus végkicsengést. A relációk egybejátszása nyomán kiderül, hogy örület és értelem, jóság és gonoszság, komolyság és játék, racionális és irracionális, egzakt és misztikus teljes joggal felcserélhető, hogy világunk bejáródott viszonylatai jócskán illuzórikusak.

Ha a történeti regényepoétika kontextusát kívánjuk kialakítani egy műalkotás körül, akkor kiindulópontként vehetjük a szöveg, a textus olyan értelmezését, miszerint a szöveg prototextus, architextus, intertextus és metatextus is egyben. Ezek a fogalmak eleve nyilvánvalóvá teszik, hogy nehezen képzelhető el olyan irodalmi szöveg, amely ne vezetne el más szövegstruktúrákhoz. Az adott mű rejtetten hordozza önnön előszövegét, archetipikus képek hordalékát görgeti, dialógust folytat megelőző irodalmi értékekkel, a hagyománnyal, ezenkívül intertextusként ébren tartja idegen szövegekkel való kapcsolatát, végül leválasztható a műről egy olyan szövegréteg is, amely önreflexió, metanarratív jellegű, tehát az éppen íródo szövegről szóló szöveg.

Svetislav Basara (1953) *Fáma a kerékpárosokról* című, 1988-ban megjelent regénye, amit a szerb irodalomkritika a 80-as évek legjobb tíz prózaműve közé sorol, dúskál a szövegeközi kötődés lehetőségeiben, az irodalmi kommunikáció diakron és szinkron aspektusainak érvényesítésében, az affirmatív/igenlő és a kontroverz/elutasító ráépítkezés változataiban. Regénye nem az epigonizmust gerjesztő szöveggánont, hanem az alkotóelveket értékesítő modellikánont követi. Konkrétan: Basara Borges, Danilo Kiš s Milorad Pavić prózapoétikai eljárásait gondolja tovább.

A *Fáma* "szerkesztői" előszava almanachként, gyűjteményes műként határozza meg a regény műfaját. Az isten háta mögötti,

vidéki könyvtár mint helyszín, benne az olvasóját kereső, sajátos sorsú különös két könyvvel, a kiadványokban felbukkanó, misztikus egymásra utalások, irracionális vonatkozások, avagy a fejét kutatómunkára adó, s így a történelem labirintusait bejáró aktakukac-szerkesztő alakja egytől egyig a borgesi életmű által kanonizált motívumok.

A borgesi intonációval ellátott mű formakoncepciója, az almanachszerűség is beilleszkedik a választott modellkánonba.

A *Fáma* – e középkori írásműre utaló megnevezéshez híven – pszeudodokumentumok, fiktív okiratok gyűjteményét kínálja regényként: közli a *Károly király udvarában* és *Az újkor küszöbén* című misztikus könyvek szövegét, a kutatómunka révén begyűjtött egyéb dokumentumimitációkat (levelezéseket, pártjegyzőkönyveket, naplókat, kiáltványokat, beszédeket), majd Jozef Kowalsky összes műveit. A regényt – szintén kvázidokumentum formájában – a nagy elmegógyintézet kiépítésének titkos projektuma és a Rózsakereszt evangéliumi kerékpárosai elnevezésű misztikus rend hiányos névsora zárja.

Ezek a palimpszesztikus formák álcaként szolgáló keretek, amelyek megszervezik a szöveg szétszórt, fragmentális szerkezetét, egyúttal végigjártassák a hitelesség bohózatát, hisz nemegyszer történik utalás a kéziratok olvashatatlanságára, rongált állapotára, a másoló igyekezetére, a fordítók hadára. A palimpszeszt, a levakart régi írás helyébe íródo új szöveg képze megerősíti a műben rejlő architextust, prototextust és intertextust mint kultúrtradíciós folyamatosságot.

A napló, a levél, az oráció, az önvallomás, a beszámoló, a titkos jegyzőkönyv, az útleírás, a teozófiai vitairat, a projektumi jelentés nemcsak formaeszközöket kölcsönöz a szerzőnek, hanem tematikus anyagot is egy virtuális világ megteremtéséhez. A Basara-regény olvasója számára mindamelllett teljesen nyilvánvaló marad, hogy a teremtett pszeudovalóság hamis, hogy nem a tények profán világára vonatkozik, hanem misztikus viszonylatokat rajzol fel.

A tényleges valóság görbe tükre éppen így áll össze, s a mű ezáltal képes érvényteleníteni, viszonylagosítani a jelenségvilág, az anyagi világ feltételezett igazságait.

E modellkánon kontextusán belül Basara a végsőig relativizálja a regény referencialehetőségeit. A pszeudovalóság megteremtésével beszédhelyzetet alakít ki, amelyben ún. ontológiai regénye “a szellem és az anyag összeütközésének” színterévé válhat. Mivel

megingott a valóságba vetett hite, ennek a valóságnak a meghamisításával kísérletezik a regényírás mint lételméleti kaland során. Bebizonyítja, hogy művében a hamisítványok igazságként működnek, s ebből logikusan következik a tudományos, történelmi s egyéb igazságok viszonylagossága. (Vö. Šaponja, 1998, 32. o.)

A *Fáma* már magával a címmel, a témával bejelenti, hogy travesztia. Ehhez adalék, hogy 1614-ben adták ki a *Rózsakeresztrend*-ről szóló könyvet, benne a *Fama Fraternitas* című traktátussal.

Svetislav Basara *A testvériségről szóló fáma* helyett *A kerékpárosokról szóló fámát* adja hírül. A középkori eredetű Rózsakeresztrend misztikus, világmegváltó mozgalmának és a kerékpárnak a groteszk társításával a szerző jelzi, hogy anakronisztikus viszonyok közé helyezi, modernizálja, s így bohózat tárgyává teszi a titkos tudományokba beavatott rendről szóló történetet.

A travesztia a komoly témát komikusra váltja, pl. a bicikliváz vonalából vezeti le az okkult szimbolikát, s mindvégig az abszurd humor forrásává lesz mindennemű inkongruencia, kortévesztés.

Az írói célkitűzés azonban távol áll az ilyesféle paródia kicsinyességétől. Basara a kerékpárosokról írván a borgeszi abszolút könyv ideáját veszi célba (vö. Šaponja, 1998, 33. o.). Szüksége van a középkori szekta, a mindenkori szektásság rekvizitumaira, a freudizmus profanizált miliójére, az örület intézményrendszerére, hogy megjeleníthesse a lét metafizikai dimenzióit.

Az ezotéria mint téma egyben poétikai önreflexió is, hisz a művész is alkímistához hasonlóan ostromolja a titok pecsétjével ellátott bölcsességet. Ugyanakkor minden művészi kódrendszer végső soron titkos, csak a beavatottak/beavatódók számára válik érthetővé.

A *Fáma* kerékpárosaival is minduntalan misztikus, hihetetlen, a “tények tetves világának” ellentmondó dolgok történnek, tevékenységüket nem a jelenben fejtik ki, hanem tereken és időközön áthágván a múltban és a jövőben, sőt, mások álmaiban. A biciklizők alapvető passziója az órák (faliórák, toronyórák, karórák) szétzúzása. Az irracionális akciók indítékát – egy elbeszélésparódiában – hiába próbálja megfejteni Sherlock Holmes, avagy Sigmund Freud. Ők csupán arra keresik a választ: bűntény-e mindez, vagy örület munkálkodik a Rózsakeresztrend kiválasztottjaiban?

A gnoszticizmustól kölcsönzött misztikus vallásfilozófiai egyveleg keretében időnek, térnek, valóságnak, kauzalitásnak

hasonló felfüggesztése játszódik le e modellkánonon belül Borges és Milorad Pavić műveiben is. Basara azonban parodikusabb, nála a posztmodern hecc fesztelenebb diskurzusa alakítja a textúrát.

Travesztíája álliratokból építkező montázs. Ennek az eljárásnak az egyik lehetséges irodalmi előképe Danilo Kišnél figyelhető meg. Kiš *Fövenyórája* csupán négy szöveget, beszédmódot variál, futtat egymással párhuzamosan. A vonulatok nem tudnak egymásról, mégis úgy váltakoznak, hogy egymást értelmezik. Basara műve aszimmetrikusabb, a szövegszánerek egyszeri megjelenésűek, konkrétan feltüntetett szerzőtől valók, akik vagy fiktív személyek, vagy pedig ismert írók, tudósok. Az átvett szövegeket Basara adaptálja, a dokumentumok mint idézetek hamisítványokká válnak, ugyanakkor keverednek a nyilvánvalóan fiktív iratokkal, pl. Jozef Kowalsky összes műveivel, versekkel, prózával.

Parodikus egyveleget képez a regényben a kerékpárosok projektumainak ismertetése, melyek közül a legabszurdabb a “Gyártási technológia kidolgozása olyan golyó feltalálása céljából, amely nem fogja eltalálni Ferenc Ferdinándot” című tervezet.

A “szerkesztő” magyarázata szerint a projektumok egyike a Technológiai szótár is, amely a Szentlélek fényében magyarázza a mai világ kulcsfogalmait. A szótár a fiatal kerékpárosok tevékenységének szocialista ideológiai szempontból való elemzését, vagyis a paródia újabb dimenzióját nyitja meg.

A műben egyrészt kirajzolódik egy reális valóságvonatkozás: a szocialista pártideológia működési mechanizmusa, Sztálin, koncentrációs táborok, Hitler. Másrészt irrealitást sugárzó ellenpontként jelentkezik a biciklit megnyergelő kerékpárosok maratonja, álombrigádok akciói, vagy a bábeli torony fonákjaként elképzelt, totális városként működő földalatti bolondokháza.

A *Fáma* olyan irodalmi tréfa, amely a banális, meghökkenítő egymásra vonatkoztatások által facsarja ki a könyörtelen, szatirikus, ironikus végkicsengést. A relációk egybejárásza nyomán kiderül, hogy örület és értelem, jóság és gonoszság, komolyság és játék, racionális és irracionális, egzakt és misztikus teljes joggal felcserélhető, hogy világunk bejáródott viszonylatai jócskán illuzórikusak.

A *Fáma a kerékpárosokról* című regény szöveggyűjtemény, s e szövegek gyakran reflektálnak az iratok milyenségére. A mű ily módon közvetetten önmeghatározó jellegű.

A metatextuális síkot alapozza meg az egyik kritikai hangvételű beszámoló, amely megkísérli jellemezni az evangéliumi kerékpáro-

sok “naiv tarkaságú” irományait: “Ezek az írások homlokegyenest ellentétes fogalmaknak erőszakos összeötövzése egy közös elmélet érdekében. Mi nincs itt: képrombolás, teológia, pszichoanalízis, skolasztika, csillagászat, mechanika, gyanús költészet, hamis életrajz, meghamisított történelem, erőltetett, láthatóan konstruált szimbolika” (*Fáma*, 1996, 114. o.).

Ez az önreflexiós kitétel teljes mértékben vonatkoztatható magára a Basara-regényre is, annak heterogén tematikai forrásaira.

Nemcsak a témát járják körül az explicit metanarratív részletek, amelyek kialakítják az elbeszélésről szóló elbeszélés vonulatát, hanem a rózsakeresztesek ezoterikus nyelvezetének poétikai jegyeit is meghatározzák: “Az, ami ennek az eszmerendszernek a legjellemzőbb sajátosságát, tanításuknak és közszereplésüknek a differentia specificáját jelenti, az a nagyon is kifejezett metaforikusság, az ezópusi nyelv, a sifírozott beszéd” (*Fáma*, 1996, 95. o.).

Ennek a diskurzusnak a megértéséhez mindenekelőtt kulcsot kell találni, minek segítségével a lényegi fogalmak lefordíthatóvá válnak, a látszólag elmozdított jelentések helyükre kerülnek. Az explicit metanarratív fejtegetés szerint a szövegek csak ekkor lesznek igazán olvashatókká.

A regény – megteremtve a maga travesztikus, palimpszesztikus játékkerét – a metanarratív vonulatot is e játékszabályokhoz idomítja. Az egyik önvallomásban természetesen hangzik el a deviáns kerékpáros szájából, miszerint “a teljes hallgatás a tökéletes artikuláció” (*Fáma*, 1996, 120. o.).

A sztálini fogolytábor lakói közötti eszmecsere is alkalmas a regény önreflexiós beszédspektrumának a tágítására: “Kedvesem – mondta Kuzmi<158> – nincs sok különbség a regény és az élet között. Mesebeszéd az egész. Csak arról van szó, hogy egy konkrét teremtés, maga vagy én, rá van-e kényszerítve, hogy ezt a mesebeszédet megélje” (*Fáma*, 1996, 151. o.).

E virtuális világban előidézett “metafizikai botrányok” főhőse Kowalsky, akinek misztikus interpretációit irodalmi művei – a metanarráció újabb tünetei – is szemléltetik.

Az önreflexiós bevezető Kowalsky különös poétikai elképzeléseiről tudósít: “Szerinte a vers vagy az elbeszélés nincs egyszer s mindenkorra megírva, hanem változik, mint minden a történelem során, s így egy-egy versének vagy elbeszélésének harmincvalahány változata is rendelkezésünkre áll; van prototípusa, téli, tavaszi, nyári, őszi verziója; azután létezik következő évre szóló változat

kísérő variációkkal stb. Így összegyűjtött művei nyolc teljes kötetet tesznek ki...” (*Fáma*, 1996, 171. o.).

A regény átiratai különböző szerzőkhöz kötődnek, a tárgy azonosága miatt azonban a motívumok – mindig egyedi módon artikulálva – körkörösén ismétlődnek. E motívumismétlődések akkor hatnak a leggroteszkebbül, amikor a metanarratív szólamba kerülnek. Az egymást felidéző, travesztáló mozzanatok finom, belső hálózatként tartják össze a montázsszerű regény részeit. A bohózatra azonban kívülről, felülről világít rá az a metanyelvi kitétel, amely az éppen íródo művet hozza szóba: “A harmadik állítólagos dokumentumot, Az ördögi kétkerekűt Randa király udvarmesterének tulajdonítják, pedig egészében egy kevésbé ismert író Fáma a kerékpárosokról című, a Prosveta kiadásában megjelent regényéből való, habár az evangéliumi kerékpárosok védelmezői azt a tételt terjesztik, hogy az az író vette át az udvarmester szövegét” (*Fáma*, 1996, 116. o.).

A *Fáma* explicit metanarratív diskurzusának külön hullámát képezik azok az intertextuális gócpontok, amelyek írói nevekből és irodalmi művek címeiből állnak össze.

Svetislav Basara regényében a szövegszerűen kifejtett, explicit metanarráció szinte minden lényegeset megfogalmaz a felsejlő, formában rejtőzködő, implicit metanarrációról. A *Fáma* poetológiai parabázisa azonban explicit megnyilvánulásaiban is parodisztikusan áttételes, mondhatnánk, ezoterikus – a milliónek megfelelően.

Az objektív világ semmisségének érzete egy léttagadó írói platformot képez ki, egy alapvetően negativista ontológiai kérdőre vonást.

A csódhelyzet megélésének irodalmi lecsapódását észlelhetjük Krasznahorkai László (1954) *A Théseus-általános* (1993) című művében is, a metanarratív világ kialakításában azonban inkább ellentétes prózapoétikai eljárások figyelhetők meg. A tematikai közös nevezők mellett nyilvánvaló, hogy Krasznahorkai megszólalásmódjára – Basarával ellentétben – nem a soknyelvűség jellemző, hanem a szónoklat profétikus, vallomásos hangszerelése és az oratio formakoncepciója. Az egysíkú hangvétel ellenére azonban itt is megjelenik a metanarratív beszéd igénye. A reflexiós narratíva beemeli az önidézetet, ugyanazzal a fintorral, amellyel a *Fáma* is, vagyis az írói önmegnevezés, önleplezés révén.

Míg Basara az átiratok segítségével elbarikádozza a megszólalás alanyát, Krasznahorkai narrátora csupán enyhén rejtőzködik a szónoki álca mögött. Tünetértékű azonban, hogy ebben a

narrációban is megmutatkozik a dokumentumokra, idegen szövegekre, idézetekre való utalás reflexe, hisz a második beszédben az orátor megszakítja beszédét, elővesz egy kéziratot, és egy korábbi szövegvariánst kezd idézni.

E narratív megoldások szembeszökő jelenléte az egészen másféle prózavilágokban azt sejteti, hogy a regényműfaj mind a mai napig létszükségletként mutatja fel az önreflexiós ingert, amely már az antik regény intonációját is meghatározta, az újkori regényben pedig Cervantes tolla alatt paradigmatickussá vált.

IRODALOM

Šaponja, Nenad: Istraživanje ništavnosti objektivnog. In: Šaponja, Nenad: *Bedeker sumnje*. Prosveta, Beograd, 1998

TARTALOM

I.

Mítoszok: a tudatalatti szimbólumvilága.....	7
Por, érc, velő és vér <i>Homérosz halálképei</i>	9
Édenkert, testkert, sírkert <i>Az Énekek éneke kódjai</i>	11
Száj: szó és nevetés.....	13
Erotika és esztétika <i>Platón a túlélésről</i>	15
Szerelem, magánélet, hétköznapiok <i>A longoszi idill</i>	17
“Mese-beszéd”: önreflexió az antik regényben <i>Héliodórosz színpada</i>	19
Pantomim az ókori regényben.....	21
Nyelvjáték <i>Metanarráció Apuleiusnál</i>	23
A lakoma műfaja <i>Petronius symposionja</i>	25
Végenincs párbeszéd <i>Petrarca tegeződés</i>	27
Irodalom: halandzsza <i>A híg beszéd ereje Boccacciónál</i>	29
Profán Biblia <i>Rabelais világtéremtő nyelve</i>	31
A fércirodalmár strucc-tolla <i>A cervantesi intertextualitás</i>	33
Főnséges örület <i>A cervantesi metanarráció</i>	35
A bensőségesség leckéje <i>Montaigne tükre</i>	37
Erősz és Thanatosz <i>Shakespeare emblémái</i>	39
“Menetközben hadd lássam árnyamat” <i>Shakespeare élete mint keretes műalkotás</i>	41
Hazudós hősök.....	45
A kreativitás tere <i>Defoe szigetszimbóluma</i>	48
Irodalmi izgalmak <i>Montesquieu a szellemességről</i>	50
Karikatúra <i>A voltaire-i paródia csillogása</i>	52
Beúszni a tájba <i>A rousseau-i természet- és én-kultusz</i>	54
Diderot antiregénye.....	56
A formabontás formái <i>A goethei modern ember</i>	58
Időcsiga <i>A heinei deromantizálás</i>	60
Gicestorlaszok <i>Gogol maszkjairól</i>	62
A költő mint utas <i>Baudelaire és Rimbaud önmetaforái</i>	64
A tapintható absztrakció <i>A kafkai percepcióról</i>	66

Önleírás <i>Proust önarcképei</i>	68
Vizualitás és értelmezéskényszer <i>Musil a dolgok hozzáférhetetlenségéről</i>	70
Az esztétikai megtapasztalás <i>A halál rilkei érlelése</i>	72
Őrült tükör <i>Hamvas Béla: "Kié a hang? Azé, akihez szólok."</i>	74
A jelenlét pasztellszínei <i>Peter Sloterdijk varázs fája</i>	76
A táj támadása <i>William Golding szeme</i>	78
A hős mint olvasó	80
Apokalipszis és katalogizálás <i>Filip David etnofantasztkuma</i>	82
Világírodalom és transzkulturalizmus	84

II.

Bibliai metanyelv.....	89
Titkosírás <i>Tolnai Ottó: Rovarház</i>	94
Borges Homokkönyve	102
Valóságidézetek, szövegidézetek <i>Hajnóczy Péter: A halál kilovagolt Perziából</i>	110
Idézésművek a Függőben <i>Esterházy Péter kisregényéről</i>	116
Metanarratív jelenségek Krasznahorkai László műveiben	124
Textus és kontextus <i>Svetislav Basara Fáma a kerékpárosokról</i> ..	129