

EGYMÁSBA PILLANTÓ TÜKRÖK

(A dialogikus önvizsgálódás módozatai Asbóth János *Álmok álmodója* című regényében)

A szerző, az elbeszélő és a hős közötti viszonyrendszer Asbóth Jánost is foglalkoztatta mint író, ahogy erről *A fiatal irodalomból* című tanulmánya tanúskodik. Habár ebben az írásában még nem tett oly következetesen különbséget író, odaértett szerző és fikatív narrátor között, mint amilyen differenciáltság egyetlen nagyepikai művét illetően megállapítható. Kora irodalmi törekvéseit figyelemmel kísérve fejtette ki álláspontját Arany László *A délibábok hőse*, Beöthy Zsolt *Kálozdy Béla* és Ábrányi Kornél *Dicsőség bolondja* című alkotását illetően. A pesszimizmus schopenhaueri ideálját mindegyikben ott látta, ám:

„Á három műnek bármi legyen különböző alakja, erénye, hibája, közös vonása az is, hogy a végén ellapul, nincsen befejezés sem győzelmes, sem tragikus, elvész a költészet a prósa homokjában.”¹

És mit tett Asbóth azon túl, hogy a 19. századi hagyományoknak, azaz epikus eljárásoknak megfelelően – a mindentudó narrátor pozícióját irreálisnak tekintve – énregényt írt, a szót a fikatív szereplő-elbeszélőnek adta át? Műve szövegyszerűségét kiemelve, az értékvilág bizonytalansága, illetve megrendülése ellenében a textuális kimunkáltságot, a nyelvi artisztikumot kínálta fel kapaszkodónak. Írt egy a korabeli kritika által értetlenül fogadott – „Se regény, se napló, se életrajz, de mindenből valami”² –, definiálhatatlan prózát. Vagyis alkotása lebontotta a műfajhatárokat, s ezzel intertextuális párbeszédet kezdeményezett az irodalmi tradícióval mint szöveguniverzummal.

Az *Álmok álmodója* című regény szerzője az elbeszélő tisztét a főszereplőre, Darvady Zoltánra bízta. Ezzel ugyan háttérbe lépett, mégis ott sejtethető, mivel kulcsfiguráját finoman magához hasonlatosra mintázta meg. Alteregója életkorát a sajátjával egyeztetette, életútját (pontosabban fiatalkorát) és az azt meghatározó történelmi-társadalmi állapotokat a saját koráival feleltette meg. Mi több, annak habitusát, pesszimizista alkatát nemzedéktársaiéval rokonította.

Megannyi életrajzi momentum dacára e mű mégsem tör dokumentarista valószínűsége. Mondhatnók, a szerző, a központi figurát önmaga felé hajlítva, mintegy (lejeune-i értelemben)³ szerződést kötött kora, illetőleg utókora olvasójával, önéletrajza megírását vállalta. Ez azonban csak látszat, hisz alkotása világát nyomban elmozdította a fikcionalitás irányába, s szuverén ihletettséggel átbillentette az imaginatív szférába. A szubjektív tapasztalat éthosza lényegében arra szolgál, hogy (eszmeileg) egy tragikus generáció magatartása kellő távlatból mérlegelhető legyen, hogy (narratológiaiilag) a külső-belső pozíció szerzői és elbeszélői peripetiája kiéleződjék, hogy (ismeretelméletileg) a monolit eszmerendszer kétségessé váljék.

¹ ASBÓTH JÁNOS, *A fiatal irodalomból* = A. J., *Irodalmi és politikai arcképek*, Bp., Légrédy, 1876, 89–90.

² rgy., *Budapesti Napilap*, 1878. jan. 9., 2.

³ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

A narratív distanciáltság és a kényszerű bennelét tapasztalata a műegész nézőpont- és beszédhelyzet-problematikájában mutatkozik meg legegységelműbben. Az elbeszélő én-origo mellett a mögöttes narratív dimenzióból a könyv teremtette, implicit elbeszélő is megnyilatkozik, s szava a könyvcímekre szorítkozik: *Darvady Zoltán Velenczébe érkezik*, *Darvady Zoltán vallomásai*, *Darvady Zoltán szerelme*, *Darvady Zoltán elveszít mindent és legtöbbet nyer*.⁴ Az odaértett szerző kívülállása mintegy ellensúlyozza az első személyű beszédhelyzettel járó szubjektív magatartást és hangütést. A fiktív szféra szövegegyeségekre bontásával pedig a történetmondás késleltetett jellegét állítja a mű homlokterébe. A retardáció retorikai eszközével közvetett módon az odaértett olvasó figyelmét igyekszik fenntartani mindvégig, az elsőtől az utolsó mondatig.

Ugyanakkor a művészi intenciók felől vizsgálva, a szereplő-elbeszélő (szava) által konstruált világ iránti semlegesség, pártatlanság poétikai kérdések textuális lenyomata. Mert bár felrótta Arany Lászlónak, Beöthynek és Ábrányinak, hogy egy-egy művük (*A délibábok hőse*, *a Kálózdy Béla*, illetve *a Dicsőség bolondja*) nincs betetőzve, mégis érezte a benső eltéréseket:

„A különbség köztük az, hogy Aranyban szélesebb a látókör, ragyogóbb a színezés, több az erő, lüktetőbb az élet, Beöthy sivárabb, fanyarabb, nyomott, szürkével szürkébe fest, de nagyobb gonddal és csaknem angol concretismussal rajzol, Arany fölényel és bizonyos hideg megvetéssel fölötté áll hősének, Beöthy bár sok benne a fanyar gúny és ironia, mégis inkább benne él és mélyebben érez vele, Aranyban inkább gyönyörködünk, Beöthy mélyebben nyúl bele kedélyünk világába, egész a félelmes szorultságig tud hatni érzésünkre sivár rajzaival. (...) A pessimismusba sokkal könnyebben találja magát bele Arany és Beöthy, mint Ábrányi. Ábrányi is olyannak látja a világot, mint a másik kettő, de sem hősének fölötté nem áll, mint Arany, sem nem képes azt, amit lát, acceptálni, mint Beöthy, ha mindjárt fanyar gúnnyal is teszi, hanem fellázad ellene, néha egész az esztetika korlátain is túltörő dühöngésig.”⁵

Asbóth regényében a narratív mindentudás kompozicionális vonatkozásban mindenekelőtt a szereplő-elbeszélő felléptetésével törik meg. Az egyközpontúság lerombolása, a(z el)beszélői ének megsokszorozása pedig az első személyű (Ich-Erzählung), retrospektív közlésformából eredő polifón felépítésmód. Ugyanis a történetmondó én előadása során az egyes fejezetekben és a különböző narratív szinteken újabb beszélők és befogadók bukkannak fel. A történetmondás elhatalmasztottsága, mint említettem, a vallomástevő én megnyilatkozásának az idézéséből származik. E másodlagos narrátor újabb narratív szinten fiatalkori, még tapasztalatlan szereplő énjét is megszólaltatja. Másfelől az elsődleges elbeszélői én az eseményeket átélő énjét is bemutatja, mármint a szerelmi próbatételt megelőzően (*Darvady Zoltán Velenczébe érkezik*) és a szerelem kedélypoklát bejáró hősként (*Darvady Zoltán szerelme*, illetve *Darvady Zoltán elveszít mindent és legtöbbet nyer*). Ez utóbbi alakmása, akárcsak szereplő-vallomástevő énje, valamint két közvetlenül megszólított szereplőtársa (édesanyja s Irma) levélíróként és -olvasóként is megmutatkozik. Az idegen tudattartalmak narratív idézésformái ezért vagy szóbeli, vagy írásbeli jellegűek. A különféle természetű beszédmódozatok nemcsak a műfajköztességből eredően és kompozicionálisan indokoltak, hanem

⁴ Hasonlóan gondolkodik SZAJBÉLY Mihály, *Az Álmodó és Schopenhauer*, Világosság, 1995, 8–9.

⁵ ASBÓTH János, *A fiatal irodalomból*, 100–101.

cselekményszinten éppígy a műegészbe szervesülnek. A regény első részének vallomásos-lírai jellegét az értekezés prózaisága, az önéletrajz epikuma követi, mely a naplóföljegyzés és a levélforma drámai közvetlenségével s jelen idejűségével, utóbb a megszólalás itt és mostjához (az elbeszélő idő az elbeszélő időhöz) tűnik felzárkózni. Maga a narratív én-központ, az elbeszélői tudat lesz az a médium, amely tematizálja, cselekményszinten magyarázza a vallomástétel, illetve a levélírás helyzetét. Az *Első könyv* 3. fejezete szerint Darvady addigi életéről még Velencében ad számot, és a *Vallomások...*-ba foglaltakat onnan továbbítja édesanyjának mint fiktív címzettnek és elsődleges befogadónak. Ilyenképp a *Darvady Zoltán Velenczébe érkezik* című szövegrész a szerkezetben kettős funkciót hordoz. Egyrészt előhang: a szereplő én magánbeszédében (soliloquiumában) máris felcsendülnek a mű vezérmotívumai. S a háttérben az elbeszélő én szava is felhangzik, ironikus mellékönyvneként meg-megszakítja a monológ sodró áramát. Másrészt előjáték, a következő könyv viszonylatában: a konfesszió helyzetét tematizálja. A keret jellegű fejezet metanarratív értékű. Ezért ha a *Második könyv* alkalmanként visszatekint a létrejöttét megelőzőekre, akkor mintegy narcisztikusan ebbe a tükörbe néz, erre a fejezetre vet pillantást. (A szöveg egyes pontjain a narrátori kiszólások az írás vagy a befogadás szituációját aktualizálják. A kurta mondatok mint verbális gesztusok csupán a kommunikációs aktus megerősítői, az életről való számadás meg a befogadói figyelem továbbblendítői.) Sőt, e tekintet, azaz a vallomások könyve, mintha a metanarratív tükrön túl kívánna hatolni. A narratív műfajvariánsig? A keretes elbeszélésformáig? Ebben az esetben viszont elmarad a szokványos keretzáró fejezet, ami textuális folytonosságot eredményez. Vagyis a szöveghatár eltörlése is megkönnyíti a műfajok közötti átjárást.

Az én dialogikus monológja

Az *Álmok álmodója* tehát mint énrégény az individuumot állítja előtérbe, s válsághelyzetet élez ki: a *ki vagyok én?* kérdést exponálja – háttérben az örök velencei motívumokkal, a fény mögötti árnyakkal, a tükröződéssel, a kőépületek és a víz csendjével meg a campanilék elmúlásra figyelmeztető, messzehalló harangszavával. E prózai alkotás se nem napló, se nem levél, se nem önéletrajz, s nem is csupán visszaemlékezés, mindezekkel mégis rokon, átmeneti jellegű műfaj. Tehát a szövegkompozíció és a műforma „kezeskedik” a központi alak életben maradásáért, ám hogy azonos is marad életútja során, afelől nem biztosíthatja az olvasót. Az egyre nyugtalanítóbb kérdés: ugyanaz az én vagyok-e még? Hiszen a tudati és a lelki folyamatok áttekinthetetlen szövevényét bogozó próza központi alanya időcserepekre, emléktöredékekre, szövegszegmentumokra szer-tehulló énként mutatkozik meg. De mint melyik én? Mint az elbeszélő? Mint a visszaemlékező? Mint a vallomástevő? Mint a levélíró? Mint a gyermek vagy mint a felnőtt szereplő én nyilatkozik-e meg? Megannyi arc. S úgy tűnik, hogy *Darvady Zoltán*, a személynév (a nomen) csak gyűjtőnév, az egymástól különválaszthatatlan szerepek fedőneve.

A nézőpont-dinamizálás ilyenképp lebontja az énforma velejáróját, a monolit tudatot. A konfesszió természetes közlésmódja a monológ, de ezúttal a mögötte álló én, vállalva a viviszekció fájdalmát, feladni kényszerül kizárólagosságát, központiságát. Tudásának legfelsőbb foka azonban nem az önismeret, hanem az egyetemes tapasztalatok összefüggésében az én semmisségének és az emberi lény

megérthetlenségének a felismerése. S marad az örök kétely, az igazság eszmeitudati megalkotottságának és viszonylagosságának a belátása. A tapasztalati-ságot mint soha le nem záruló szkepticizmust gondolja el. Önmagát pedig a másokban ismeri meg, s tudása ezáltal lesz dialektikussá.

A narcisztikus víz fölé hajolás intellektuális mozzanata megannyi alak sziluettjét sejteti. A diszkurzív önazonosítás szándéka az identitásfedő egyes szám első személyt át-átbillenti a distanciáló egyes szám második személybe, s a megnyilatkozó egyént eleve benső megosztottságában, meghasonlottságában mutatja fel. Az élveboncolás, a perbeszéd Darvady önvallató párbeszédévé minősül át.

Irodalomtörténeti távlatokból nézve, a központi figura dialogikus monológia, mely behálózza a szöveget, formailag olyan világirodalmi alkotások körébe vonja be ezt a 19. századi magyar regényt, mint Camus *A bukás* című műve vagy Cocteau *Az emberi hang* című színdarabja. A magyar irodalom epikai hagyományai felől közelítve, közlésmódbeli előzményekre bukkanhatunk rá már Eötvös *A karthausi* című nagyprójájában. (Gusztáv amellet, hogy olykor-olykor egyes szám második személyben beszél önmagáról, néhány hosszas gondolatfuttatása során az „ember” önmegszólítással is él. A monologizáló, az önmagával perlekedő én az egyes szám harmadik személyű alak révén mintegy kívülállóí pozícióra tesz szert.) Továbbá a dráma, illetőleg a költészet műfaja irányából szemlélve, Katona József *Bánk bánja* a tudati egység énre és nem énre hasadtságának megragadásával, lírája pedig az *Ich* és a *Selbst* bölcséleti elkülönítésével képvisel Asbóth művéhez közel álló felfogást.

A dialógus fogalmát általában a monológgal szembeállítva értelmezik, holott jelentése nem a di-(alógus), hanem a dia-(lógus) prefixumból ered. A kifejezés etimológiailag (a diakrónia, dialektus példájára) a valamin általíságot, keresztülíséget jelzi, nem pedig a kettés számot. A dialógus tehát két (vagy több) interlokútort (egymással szót váltó alanyt) feltételez, hogy záruljon a kommunikáció áramköre. Ahogyan Darvady dialogikus monológjáról Németh G. Béla is megállapítja: „ez a monológ tulajdonképpen válasz, egy nagy dialógus egyik fele. Védőbeszéd egy vádbeszédre, vádbeszéd egy védőbeszédre. Ez a dialógus, amelynek csak egyik felét halljuk, a modern polgári dekadens vallomásregényben legtöbbször a küzdő, nemegyszer meghasonlott lélek két felének megoldhatatlan vitája.”⁶ A személyiség esszenciája tehát ezen önmagával folytatott – olykor pá-tosszal vagy keserű lamentációval, máskor metsző öniróniával vagy rezignációval telített – per-/párbeszédben tisztul le.

A regényszöveg egyes pontjain, a szenvedélyes lelkiség felforrósodásakor, az első személy másodikba fordul át:

„Ébredvezve erőtlenségem leverő tudatára, nem-e az örültek háza felé tartok, ha feledni nem tudom azt, a mi való nem lehet soha? Hiú te! Van-e más utad, mint vagy ki az életből, melyben helyedre találni nem tudsz, vagy visszasüllyedni a tömegbe, tenni azt és úgy, a mit körülöttem mindenki tesz, – (...) Meglett ember! Meddig akarsz foszlott agyrémeid ködébe meredni, mért nem kapsz ahhoz a mi van, mért szalasztod el a mit elérhetsz?”⁷

A tudati egység kettéhasadtsága kérdésessé teszi az egocentrikus, a monolit gondolkodásmódot. Az önvívódás ilyen helyzeteiben a meghasonlott indivi-

⁶ NÉMETH G. Béla, *A próza zeneiségének kérdéséhez (Asbóth János regénye, az Álmodók álmodója)*, Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 13/1–4, 366.

⁷ ASBÓTH János, *Álmodók álmodója*, Bp., Athenaeum, 1878, 127.

duum, az én egyik felének sikerül önköréből kiszakadnia. Mégis annak gravitációs ereje elméjét (részben) fogságban tartja. Vagyis a formai, a grammatikai átminősüléssel kialakul a belső (az *Ich* és a *Selbst* között kibomló) replika előfeltétele, a külső távlat szituációja. Az eredendően apologetikus célzatú szavak maró öngnyba csapnak át.

Az önelemzés vélhetően első változata tehát az *énnek* saját köréből való kilépésre tett kísérlete, további módozata a külvilág metaforikus, benső indítatású megközelítése. Az én egy *tet* tételez önmagával szemben. Mintegy feloldódik a téridő egységét hordozó város atmoszférájában. Az egyén imaginatív erejű megszólításaival a hely szellemét (*genius loci*) idézi meg. A térség teremtő képzeletének kiáradása, kisugárzása: „TE VAGY VELENCZE! Igen, ha még e világon helyem lenni tudnám, ha volna zúg a földön, a hol csillapúlni tudna a lét ellen lázongó kebel, üdülést várhatna meddő vágyak sóvár tüzeiben kiégett szív: te vagy az.” (3.) Máskor az én lelki szemével érzékeli környezetét, belső látás adatik meg számára: „Milyen különös is vagy te VELENCZE, hogy mindig azt tudod tükrözni, ami lelkünkben van.” A beszédcselekvés – a megnevezés által történő teremtés – pedig eredendően önmeghatározást involvál. A szemlélődő én kilépve izolációjából, fel-felpanaszolt elszigeteltségéből, szinte az általa szenzuálisan felfogott külvilággal látszik szellemileg összeforrni, amit a második személyű megszólítás, a közvetlen odafordulás nyomatékosít.

Az *én* és a *te* összefüggésének, az *én* és a *nem én* komplementer voltának a fontosságát már a regényexpozíció, az *in mediam mentem* indítás kiemeli. A mű legelején – az első teremtő igével –, az *én-te* viszony extázisának tetőfokán a szemlélő és a szemlélt felcserélhetővé lesz. A vízióban, illetve a szóban (az én *soliloquium*ában) megszűnik a különbség, a belső (az egyén lelkisége) és a külső szféra (a téridő szelleme) egymásba oldódik, az egyedi és az egyetemes eggyé lényegül. Az egymásba pillantó tükrök, a narcisztikus hasonmás keresés, illetőleg az arra való ráismerés mozzanata a műegésznek is egyik létszemléleti, kompozicionális és stílusbeli sarkpontja. A megfigyelő alany és a megfigyelt környezet összeolvadása által pedig rokonságuk nyilvánul meg. Mindkettőjük sivár jelenében a fényes és a felértékelt régmúlt kísért vissza, s mellette a művészet eszméje.

Az önismeretre törekvés újabb gesztusa a másik tudattal való dialógus, mely azonban leggyakrabban eredménytelen próbálkozás marad mindkét fél részéről. Az *én* diszkurzív körülhatárolásának kísérlete mintha nemcsak az *én* és a másik ember megismerhetetlenségét hozná felszínre, hanem a kifejezés erejének a gyengeségét, a nyelv kijátszhatóságát is. Irma, jóllehet a regény másik központi szereplője, csak a *Harmadik könyv* 5. fejezetében, a mű első felén túl szólal meg. Első mondata mintegy a múlt beláthatatlanságában elkezdett monológ, mint régóta folyó belső örlődés megnyilatkozása hangzik el. (Az *Álmok álmodója* megoldásai, *in mediam mentem* monológindításai a *Bánk bán*ban felhangzó, felvezetés nélküli magánbeszédeket idézik.) Irma szavait Darvady megütközéssel fogadja: „– Irma – mit beszél –, nem értem?” (130.) Hiszen a másik számára nem egyértelmű beszéd-töredék eleve kontradiktórikus (a mondatisméltés oppozíciós/apozíciós párhuzam), s a megnyilatkozóban örvénylő ellentmondásokat hozza felszínre:

„Miért jön ön mindig csak akkor elém, ha megalázva érzem magamat? (...) Vagy mondja, miért érzem magamat mindannyiszor megalázva, valahányszor ön hozzám közelít?” (130.)

A nő számára már-már megszűnik a külvilág, aktuális környezete, s kötelékeitől megszabadulva, természetes egyszerűséggel hangzik fel Darvadyéval párhuzam

zamos vallomása. Szólama a gondolatot továbblendítő és árnyaló ismétléseivel, fűzőszerűen összekapcsolódó mellékmondataival, staccato ritmusával a női tudat nyugtalan vibrálását és kifinomult érzékenységét fejezi ki.

A szintén *in mediam mentem* kezdődő és ugyanúgy, a szereplő én belső monológjával vagy Irma írott szavával, azaz levelével végződő fejezetek mind az exozíció, mind pedig a kóda vonatkozásában kompozicionálisan nyitottak. Irma és Darvady szavai tehát, akárcsak útjaik, keresztezik egymást, ám mégsem futnak tovább párhuzamos irányba. Szólamaik az ismeretlenségből hangzanak fel és ugyanott halnak el. A szó az én homályából tör felszínre és ugyanoda hull vissza. S hogy a szerelmi szálak olyannyira összekuszálódnak, arról nemcsak ők tehetnek, meg sem kísérelve kitörni a magány zárt köréből, hanem a nyelv is hozzájárul, mely valódi érzéseiket semmitmondó frázisok mögé rejti, s így a másik ember énjéről homályos vagy épp hamis képet alakít ki.

Olykor viszont az elbeszélő én is nyelvi álca mögé kényszerül, hogy egykori énje és szereplőtársai pozícióját követhesse. Nézőpontváltás alkalmával a fiktív figurák kifejezéseivel élve, mégis ironikus mellékszövegek szüremlenek ki a szómaszk alól. A *Harmadik könyv* 8. fejezete a szerepjátszások epizódja. Útban Irma otthona felé a főhős a szerelem érzését igyekszik elhárítani magától, s főlényvesztése miatt háborog. Megtévesztőleg fesztelen léhaságot mímel. A színészről koros barátnője, a „bagolyszemű” irányában viselkedése mesterkeltté válik:

„(...) és erőltetnem kellett a nyugalmat, a legegyszerűbb udvariasságot IRMA barátnője iránt, ki »olyan kedves volt«, hogy őt néhány napra meglátogatta.

Egyszerre berne a formákban, azt hiszem el tudtam feledtetni ügyetlen introductiómat, és sikerült azt a benyomást tennem IRMA vendégére, hogy *perfectiója* vagyok azon uracsoknak, kinek gyárisan kiállított udvariasságát egy nő sem kerülheti el, kinek csillaga emelkedni kezd a művészet az hírnév egén.

De nem tudtam sokáig állani ezt a szerepet, mely annyira különbözött attól, melyet magamnak szántam és keresve azt az élczet, melylyel *felvett szerepem tradícióihoz* képest társalgásomat és *látogatásomat briliánsan befejezni* kötelességem volt, felvettem a szőnyegről selyem-kalapomat, – szerencsére abban voltam, – és avval a formalitással hajtottam meg magamat a bagolyszemű előtt, mely a fiatal művésznők körül lebzselő vén asszonyokat annyira meg szokta hódítani.” (154–155.)

Az elbeszélő én szövegében felbukkanó (az odaértett szerző által kiemelt) idegen verbális elemek a szereplők eltérő pozícióját jelzik. A narrátor a főhős nézőpontját igyekszik követni, aki viszont a „bagolyszemű”-éhez próbál igazodni. Amit a szereplő énnel viselkedésével, azt az elbeszélő énnel a nyelv által sikerül elérnie. Az előbbi a tőle idegen magatartás, az utóbbi pedig a szó mögé rejtőzik. Ám az értékszférák vonatkozásában mindketten eltérnek a „fiatal művésznők körül lebzselő vén asszonyok” pozíciójától. Noha a narratori ironia sem Darvady színlelő gesztusait, sem Irma szokatlan nyájasságát nem kíméli, a maró gúny mégis a „bagolyszemű”-ek társasága ellen irányul. (A kiemelt nyelvi klisék idegen ékítményként hatnak a szövegösszefüggésben.)

A szereplő-elbeszélő megnyilatkozásában a másik tudat tehát mint idegen tudat jelenik meg. A központi szólam az idegen szólamokat kompozicionálisan, szintaktikailag és stilisztikailag árnyalja. Ellentétes megközelítésből, az idegen tudatok már meglétükkel kétségbe vonják a centrális tudat kizárólagosságát. Az önfaggatózás attitűdjével mindenekelett az én ingatja meg a monolit eszmenrendszert.

Az egyén meghasonlottságában intellektuálisan és emocionálisan képtelen egyértelműen felmérni léthelyzetét. Mint empirikus lény a külvilágot csak részleteiben veheti birtokába. Ugyanígy az elbeszélőről sem állítható, hogy teljességében és világosan átlátja a szöveg univerzumot. Az egész fragmentálódásával a tapasztalat egyformasága és a nyelvhasználat egységesítettége tarthatatlanná válik. Az uniformizált világértelmezés eleve kételyt ébreszt.

Az *Álmok álmodójában* a mindentudó elbeszélő pozíciójának elbizonytalanodása szerkezeti vonatkozásban a (narratív) tudatok polifóniájában, több egyenrangú szólam elkülönülésében nyilvánul meg. Így a mű imaginatív világa a szemléletek változékonyosságát, az ítéletek különféleségét és az értékek viszonylagosságát állítja. Tehát a szűzsé nem fejlődési folyamatként bontakozik ki, hanem egyidejűleg meglevő, dramatikus szembenállásokat ragad meg. A hős nem az elbeszélő szavainak tárgya, hanem saját szavainak szuverén hordozója, teljes érvényű alakítója. (A kulcsfigurának csupán a végkövetkeztetést kell „néma objektum”-ként⁸ tűnie.) Mert Darvady már-már tiszta szólam, alig-alig látjuk, csupán halljuk. Az elbeszélő a *ki vagyok én?* kérdés megválaszolásához tükör elé vezeti őt, ugyanakkor kívülről, későbbi énje és más alakok pozíciójából is közelít hozzá.

A regény *Második könyvének* 2. fejezetében az addigi múltjával számot vető, huszonhét év távlatából visszatekintő, felnőtt Darvady szólal meg. (Vallomásait anyjához intézi, így az odaértett olvasó másodlagos befogadóvá lesz.) Emlékeit tudatában visszapergetve, egyetlen nap délutánjának meg estéjének eseményeit nagyítja ki. Az akkor történeteket azonban a gyermeki én helyzetéből adja elő. Hiszen a Krampuszt kis korában ismerhette „láncsörtető”-nek, s rút arca láttán rajta futhatott át „egy kis remegés”. A Mikulásról, e „tiszteletre méltó”, „csodásan fehér szakállával és hajával” „roppant szent” külsőt nyerő alakról is akkoriban vélhette, hogy „olyan nagy barátja az igaznak”. (Nemcsak a tapasztalás közvetlenségét idéző tér- s idődeiktikumok módosulnak esetenként, hanem a narrátor nyelvi síkon is idomul az átélő énhez, vagyis a gyermeki tudat- és érzésvilágra jellemző kifejezésekre, illetve képzetekre hagyatkozik, hogy megjelenítse a szituációt.) Így még kiforratlan, ám máris önérzetes énje egyenes gondolkodásával, őszinteségével váratlanul éles konfliktusba kerül a felnőttek értékrendjével, ami valóságos földrengést idéz elő bensőjében. A „nagyok” közé kívánczik, velük egyenrangúnak szeretné tudni magát. Viszont csalatkozik e vágyott világban, mikor felfedi annak megtévesztő voltát. Mert gyermeki, de nagyon is megfontolt nyíltságára a felnőttek hazugsággal válaszoltak. A valósággal, a földi halandóvá átalakuló Mikulással történő szembesülés még zaklatóbb lesz azáltal, hogy épp a vén szűz volt nevelője. A benne pedig szigorral idomította, erőszakkal igyekezett a helyes útra terelni a cseperedő Zoltánt, de általában is ellenséges, hideg és elutasító, a jobbik esetben tartózkodó magatartást tanúsított irányában. E jelenet során viszont a még tapasztalatlan fiúcska szemében a tekintélyt parancsoló, engedelmességet követelő erők semmissé válnak. (Azok kijátszására a korábbiakban is egyedül az apai szeretet volt képes.) Darvady tehetetlen és védtelen énje özszeütközésbe kerül a felnőttek értékrendszerével: erélyes fellépésükre, mellyel ragaszkodnak a bocsánatkéréshez, makacs ellenszegüléssel felel. Tiszta gyermeki igazságérzete, fölénye tudatában, hevesen tiltakozik a *hazug szó* ellen.

„Áthatva annak érzetétől, hogy igazam nekem van, hogy a sértett valósággal én vagyok, hogy azt, a mit anyámról mondtam, ha mondtam, és ha nem is kellett

⁸ Mihail M. BAHTYIN, *A szó esztétikája*, Bp., 1976, 83.

volna mondanom, okkal mondhattam, de főképp minden idegemmel felágaskodva az ellen, hogy bocsánatot kérjek attól, a kit hogy végre legyőztem, éreztem és a kit árulkodásáért még inkább gyűlöltem, mint valaha: már-már csillapuló ingerültségem újra kitört és emelt fővel jelentettem ki, hogy igazam van és nem fogok bocsánatot kérni senkitől.” (36.)

Dorrit Cohn *pszicho-narráció* szakterminusának⁹ előtagját a szövegszegmentumhoz igazítva, alkalmilag az emócióra lehetne változtatni, mivel ezúttal elsősorban nem a mentális folyamatok közvetítésére vállalkozik a narrátor, hanem az érzések visszaadására. A történetmondó továbbra is a felnőtt Darvady, a helyzet kiszolgáltatottja pedig éretlen énje. Az időtávlatból eredő elbeszélői bizonytalanságot jelzi, hogy már egykori gesztusaira sem emlékezik világosan. Lehet, hogy semmit sem vetett edesanyja szemére. Lehet, csak önmagában döbönt meg azon, hogy még ő sem leplezte le előtte a felnőttek jóindulatú hazugságát. A narrátornak ebben az esetben nem áll módjában közvetíteni a tudattartalmakat, mivel akkori magatartása még inkább érző, mint környezetét teljességében ismerő, a külvilágot világosan átlátó egyénre vall. Értelmi szintjének megfelelően az eseményeket elsősorban csak átélte, de még nem értelmezhetette. Emócióitól elvonatkoztatni, a tapasztaltakat fogalmi síkra emelni aligha lehetett képes, amihez zaklatott lelkiállapota is hozzájárulhatott. A kiemelt bekezdés a szereplő szavainak függő idézésével zárul, és gnómiukusan összegzi a belsőben kavargó érzéseket. Az elbeszélői megnyilatkozást mint kontextust ezúttal nem a gyermeki nyelv töredékei lazítják fel, hanem a még tapasztalatlan én emóciói, a továbbiakban pedig a benne felrajzó víziók mossák el a tudatok közötti határokat.

A vallomástevő Darvady a gyermeki dac megtörésének hiábavaló kísérletét a felnőttek nézőpontjára helyezkedve adja elő. De azután nyomban visszatér egykori önmaga pozíciójára: „Körüljártam börtönömet.” (37.) Vagyis a szereplő én térbeli benyomásaira támaszkodik, akinek a számára a szobácska zárkának tűnt. A narrátor frazeológiai síkon is igazodik hozzá, az „árva csönd” komor magányát is csak a magát kitaszítottnak érző fiúcska tapasztalhatta, melyben „a gyertya égését is hallani lehetett” (37). Az eseményeket átélő szereplő részéről megnyilvánuló konokságba cseppnyi önhittség vegyül. Valamelyest elégtételül szolgál, hogy elkedvetlenítette az ünneplő társaságot, lehangolta környezetét. Majd ábrándképek tolnak lelki szeme elé: „Atyám börtönét láttam.” (38.) Mintegy azonosul apjával, önmagát is hősnek látja. Nemcsak a becsvágy indítja képzeldősre, a szeretett és tisztelt szülőhöz hasonlóva kirekesztettségében védelmet, vigaszt és igazában való megerősítést is remél. Gyermeki énje ösztönösen elutasítja a bocsánatkérést, a későbbiekben viszont az önváddal szembesülve, mintegy felülről tekint önmagára, és elítéli önnön viselkedését. A gyermeki pszichikumnak tehát súlyos feladattal, a vétkesség érzésével kell megküzdenie. A bűnhődés módját is ő határozza meg. A feltétlen engedelmességet követelő felszólítást az elbeszélői szöveg külső/belső monológ töredékként idézi:

„Egy kis ténattartó állott mellettem. Porcellán-hattyú; fején korona; ez volt a födele. Levettem és a lángra tartottam. Mikor tüzes volt, homlokomra nyomtam. Ha bűnös vagyok, legyen megbélyegezve, mint a hogy a gályarabokról mesélték. Aztán lecsurgó két hosszú könnyel megint a gyertyába néztem, kivettem és letörtem róla egy darabot. Ma nem kapok vacsorát, megeszem a gyertyát. Egy ideig

⁹ Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, UP, 1978, 46.

erőszakoltam, hogy rágjam, de aztán undorral köptem ki. A gyertya kiesett a kezemből és elaludt.” (39.)

A „kis téntartatóval” ügyetlenkedő, önmagát sanyargató fiúra a történeteket előadó én későbbi tapasztalatai távlatából csendes öniróniával néz vissza. A záróeseményeknek, kiszabadulása mozzanatainak részletezésekor a narrátori pozíció ide-oda vándorol, akár egyetlen mondaton belül is:

„Mikor ajtómhöz második követség jött, csak nyöszörgésem volt a válasz. Láták, hogy sötét van, de nem tudták mi történt, börtönöm megnyílt. Soha sem felejtettem édes anyám, minő ijedt arczczal emeltél fel, hogyan fűröszöttél könyeiddel és csókjaiddal és mikor lefektetted, bekötött forró fejemre tettem kezedet és bocsánatot kértem és kimondhatatlanul boldog voltam. Könnyű volt aztán velem elhítenni, hogy a MIKULÁS-alakoskodás szükséges az olyan gyermekek miatt, a kik sem nem olyan jók, sem nem olyan okosak mint én, és könnyű volt megígértenni velem, hogy felfödözésemet a többi gyermeknek el nem árurom. A főlény bizonyos érzetével őriztem titkomat.” (39.)

A történetek megjelenítését a következetes nézőpontkezelés segíti. Hiszen a már-már eszméletét veszítő gyermek nem sejtette az ajtó elé követséggként érkező felnőttek fokozódó aggodalmát („Látták, hogy sötét van, nem tudták mi történt [...]”). Hogy a szabadulás örömét – a történet elsődleges befogadójának is – megidézhesse, a narrátor a kis szoba ajtajának feltárulását a fogva tartott fiú helyzetével azonosulva adja elő („[...] börtönöm megnyílt” – vagyis nyelvi síkon közelít hozzá, hisz az ő szemében tűnhetett a sötét helyiség rabcellának). S a vallo-mástevő elbeszélő én a továbbiakban is kitart nézőpontja mellett, mivel a cseperedő fiúcska vélhette önmagát gyermektársaihoz mérten „olyan jó”-nak, „olyan okos”-nak, és őt feszíthette a „főlénynek bizonyos érzete” – miként erről megértést és utólagos megbocsátást remélve édesanyjának számot ad. Mindeközben a másodlagos befogadó, az odaértett olvasó pozíciója ide-oda mozdul, hogy végül a narrátor szavának potenciális ereje ragadja magával. Jóllehet a „főlénynek ez az érzete” mint motívum továbbblendíti a történetmondást, mintegy gondolati folytonosságot teremtve a szóban forgó (2.) és a következő (3.) fejezet között, de ez csak az emlékező tudat kontinuitása, mely képtelen leplezni és lefedni a szövegegységek közötti időrést, a szerkesztetlenül maradt tartamot, mely a folytonosság narratív kételyét jelzi.

A fiatal Darvadynek a nyilvános iskolában való megjelenését ugyanúgy egy sapkával való tréfa vezeti be, akárcsak Charles Bovaryét. Az irodalomtörténetileg rokonítható epizód előadása az *Álmok álmodójában* azonban nem egy többes szám első személyben megszólaló szemtanúra hárul, mint a *Bovarynéban*. A két évtizeddel később megírt regény odaértett szerzője és narrátora ezt egy vallomástevő éne bízta, aki viszont a kellemetlen eseményeket megélő, gyermekkori énje aktuális élményeire, helyzetmegítélésére hagyatkozik. Noha az elbeszélőnek utólagos hozzáfűznivalói is akadnak, felnőttkori helyzetfelismerései úgyszintén beszűremkednek a retrospektív narrációba. A szövegrész kétszólalmúságából eredően a lehető legtüzetesebb vizsgálattal sem egyértelműsíthető, hogy egy adott ponton Darvady melyik énje mutatkozik meg. Hiszen a háttérben ott sejtethető a narrátori grimasz. Míg Charles Bovary iskolatársai és az epizodikus történetmondó szemében nyílt gúny tárgyává lesz (s az itt százszor leírt „Ridiculus sum” visszhangzik a műegészben), addig Zoltán ezúttal is szokott, főlényeskedő magatartásával tér ki a nevetségessé válás elől.

„Sasnak képerre ülni” oly sokáig Darvadynak sem adatik meg. A szereplői lelkületet vizuálisan megérezkítő s ironikusan sarkított metafora szemantikai körei a központi figura ifjúkori szárnypróbálgatásának elbeszélésével tovább tágulnak a könyv fejezeteiben. Az alkotói elhivatottságérzés kialakulásának folyamatát egy, a narrátori szöveg kontextusába beépült elbeszél monológ ragadja meg:

„Minő boldogság. A mennyek kapuja nyílt meg előttem! Lehetett-e nálamnál boldogabb ember? Hogy is lehetett erre nékem rá nem jönnöm? Hogyan nem akkor már, mikor eleintén bábukkal, majd pajtásaimnál kifogyhatatlanul adtam elő színdarabokat, ritkán kétszer egyet, mindig ujat, szebbnél szebbet, olasz-fallal, deszkával a színpadot, kifordított, befordított ruhákkal a meseszerű öltözékeket, kártya-papirból csillogó vérteteket, rettenetes fegyvert és szentelt koronát mind magam készítve, színészeimnek, jelenetről jelenetre hogy mit beszéljenek, szájukba rágva! Mióta költők voltak a világon, melyikük született költőnek, ha nem én? Nem-e egészen más voltam, mint valamennyi többi? Nem-e rendkívüli? Eszem nem járt-e mindig a rendkívülin? Nem voltak-e álmaim és látományaim?” (49–50.)

Asbóth regényének narrátora – Kemény Zsigmond és Bérczy Károly epikáját követően – már nem jelzi szöveg szinten különféle deiktikumokkal, hogy az alábbiakban tudattartalmakat foglal össze. A kiemelt bekezdés mégis elkülönül kontextusától a tudatállapot elragadtatottságát kifejező nominális, vezérszavas expozícióval (az eufórikus hangulatot visszaadó indítással) és fokozott interpunkciónáltsággal. A „Nem-e” kezdettel potenciális lendületet nyerő, anforikus mondatok, e ritmikus ismétlések rejtekében, az elbeszélő szava, az emlékező tudat mintha alattomban kikezdené a szereplő lelkesedéssel, rajongással teli szavát. A „kétszólamú” szegmentumot nyílt narrátori kijelentés követi: „És alighogy költő voltam, máris nagy költő is valék.” A mondatfelépítésbeli párhuzamosságok és a gradáció (fokozás) diminúcióba (leértékelésbe) való átfordulása: leplezetlen önironia a szereplő-elbeszélő részéről. A kudarcot követően a kijózanodás szituációját pszicho-narráció és költői hasonlattá tágított metafora érzékíti meg. S a történetmondó szavai után újra felhangzik a szereplő-én panasza.

„Elővettem kézirataimat. Milyen hidegnek, milyen üresnek, milyen ügyetlennek találtam, mennyire távol attól, a mit éreztem, a mit ki akartam fejteni! Egész költészetem a lángok, én magam ezeknél égetőbb kínzás martalékává lettem, melyben erőt vett rajtam az érzés, hogy nem vagyok semmire sem való, hogy születnem kár volt, miért élnem nincs!” (74.)

Az elbeszélő én tehát a tudatfolyamatokat követve az önértékelés hullámvonalát húzza meg: a költői babérok utáni sóvárgástól a földi hiúságoktól való megtisztuláson át a hitványság tudatának gyötrelméig.

A politika terrénuma is csalódást tartogat Darvady számára. A „vidéki atyafisággal” történő összeütközést karikírozva, s a vicispánság üdvözítő lehetőségét felemlítve önmagát sem kíméli a narrátori ironia sebző nyilaitól. A külső konfliktus végül belsővé mélyül: Darvady önvallató monológjává.

„Minő nap volt, mikor első cikkem megjelent; minő nap; nem-e bejártam minden kávéházat, kéni a lapot? Nem kávéztam-e legalább tizszer? Nem fektettem-e be tőkémnek jelentékeny részét a jeles lapnak példányaiba, hogy elküldjem valamennyiinek, a mennyi kaczagó atyafi csak volt? És aztán jött a második cikk. És nem beszéltek-e róla az emberek? A kivel csak beszéltem, nem is beszéltem másról. És nem mondta egyik képviselő, hogy a miniszter titkárt keres, és hogy a miniszter cikkemet említette, azt a cikket, mely olyan fitymáló gúnnyal támadta meg azokat, a kik a visszaállított alkotmány ellenében még mindig a forradalomhoz

ragaszkodtak. És egy füstös kávéházban nem vezettek-e be egy írói körbe, a hol csupa geniek ültek, és kegyesen megdicsértek? És nem jött-e be éjfél után a sajtóosztály főnöke és nem veregette-e meg vállamat? És nem voltam-e másnap alkalmazva a szerkesztőségben, olyan fizetéssel, a minőért mások évekig karmolnak észrevétlenül? És nem voltam-e ezentúl meggyőződve, hogy ha nem is épen mindennap, de legalább minden hónapban teszek egy-egy ilyen lépést előre? Máskép volt-e? Dehogyan volt másképp! Oh első napja első dicsőségnek, vagy annak, a mit annak tartunk, s tehát nyilván épen annyit ér! Micsoda mámor! Minő bódulat!” (85–86.)

A vallomástevő narratív én mintegy feladja kognitív kiváltságait és időben eltávolító nézőpontjából származó előnyeit múltbeli, időben rögzített zavaraiért és bizonytalankodásaiért. Makacs tépelődésének megszólítottja, közvetlen címzettje ifjúkori énje, aki hírlapírói körökben is megfordult. Az önfaggatózás mondatsoorozata (az „És nem voltam-e...?”, a tagadással állító kérdésláncolat) az utólagosan egyre szorongatóbb kételynek ad hangot. „Álom volt-e, vagy valóság?” S a szenvedélyes lelkesülés felkiáltásaival körbezárt kérdészuhatag az „És nem”-ek vízlepcsőrendszerén végigbukdácsolva a kiábrándulás állóvizébe hull alá. Így az egykori énnel felajzott lelkiállapota, majd a kábulatból való felocsúdása közötti helyzet dinamikus feszültség válik. Ha az egyént az elbeszélés jelenéig görcsösen fogva tartó bizonytalanságot egy kívülálló narrátor konstatálná, az emberi érzés elveszítené hőfokát. Kijelentő mondatok sorjázásával pedig a feszültség is feloldódna és megszűnne. Ámde e szövegrészben az emlékező tudatban zaklatóan feltüremelő múlt eseményei egyéni megéltégükben tárulnak fel. Még közvetlenebben artikulálja az akkori létérzést az átélő énnel az elbeszélő én által idézett felháborodott, a rázuhanó élettapasztalatok ellen perelő szava, belső monológ-töredéke:

„Egyszer csak azon vettem észre magamat, hogy azt kívánják, hogy ne az én modoromban, hanem másnak a modorában, ne az én eszméimet, hanem másnak az eszméit írjam. Hát miért nem írja az a más? Vagy miért nem írja akárki? Mi közöm hozzá? És egyszer dicsérem kellett volna, a mit dicstelennek, védelmezni, a mit helytelennek ismertem.” (86.)

Levélfírói ének

Az élszóhoz, a beszédhez hasonlatosan az írott szó, a levélforma is lényeges szerepet játszik az Asbóth-regény nézőpont-rendszerében. A levél irodalmi műfajként az időbeli közvetlenség benyomását keltő, a természetes hangvételt involváló énforma, így a levélfíró hős (az individuális tudat) belső megvilágítását, s ezzel az alakformálást segítő közlés mód. De mivel megalkotott szövegről van szó, fennáll annak lehetősége, hogy a megnyilatkozó személy visszaél az őszinte szó hitelével. Vagyis e műben a szubjektív forma az érzelmi nyíltság ellenében a megbízhatatlanságot is dokumentálja.

A történetbonyolítás szintjén az édesanyának fiához, Zoltánhoz intézett levelei keretet formálnak. A számkivetést vállaló hőst a kérlelő szavak mindannyiszor határozott lépések megtételére készítetik. Az anya első leveléről csak közvetetten, Darvady válaszából szerzünk tudomást. Formailag vizsgálva, a főszereplő függő idézetként hivatkozik szeretett anyja soraira. Így nem lehet tudni, hogy levele bizonyos pontjain annak eredetileg lejegyzett gondolataira reflektál-e, mert ő ma-

ga is árnyalja, részben újjáírja a hazahívó levél tartalmát. A tér- és időbeli pozíciók szinkronba kerülésén túl a Darvady szövegében szórványosan felbukkanó idegen beszédelemek is a két ember lelkületének rokon voltáról tanúskodnak. De e levél mintha csak arra szolgálna ürügyül, hogy az énjére vetülő külső perspektívát önmegítélésével szembesítse; hogy önmagát a másik szavában megleglje; hogy az irónia tükrét önmaga elé tarthassa. Az anyai szó a mű utolsó részében kérlelőre fordul. S a főhős számára kellő indok Velence és Irma maga mögé hagyására.

A két központi hős szerelmi kapcsolata szintén levélformában ölt alakot. A ki-robbanó érzések, a féktelen szenvedélyek közvetlen továbbításával az írott szó drámai pergést, izzó feszültséget kölcsönöz a cselekménynek. A műkonstrukció egészében véve már nem minősíthető pusztán külsődleges eseményfolyamatnak, sokkal inkább kedélyhullámzást artikuláló külső és belső beszédáramnak. A fejezetenként, többnyire postafordultával váltakozó női érzésvilág szeszélyes sodrását meg az ezzel párhuzamos férfiúi lelkület tehetetlen hányódását dialógus és levélforma közvetíti sztereofon s sztereográf megoldással.

Kompozicionálisan a szereplők által írott levelek inter-, illetőleg extratextuális helyzetet foglalnak el. A megnyilatkozás a megnyilatkozásban művészi eljárás-móddal egyfelől az irodalmi műfajok közötti távolság csökken, azaz dialógus alakul ki, másfelől két fiktív szövegvilág, két beszédmód, két szó reflektálja egymást. Amennyiben Irma vagy anyja levelébe pillant bele Darvady, szereplői énje fiktív befogadóvá válik, az odaértett olvasót megelőzve. Alkalmanként az elbeszélői én „kiszól” a műből, de nem mindentudói pozícióból; ellenkezőleg, a fiktív világra vonatkozó megfigyeléseivel közvetlenül az implicit olvasóhoz fordul, s a kreatív befogadásnak is helyt ad. Mi több, a történetmondó levélválogatói szerepét is felfedi, elárulva a narráció megalkotottságát: „Ime két levél ez időből, mely a legjobban tükrözi hangulatunkat, de kivált az Irmáét.” (197–198.) Majd egy kis kártya meg egy levél szövege következik. Máskor öntudatos elbeszélőként elismeri a szabad, szuverén befogadás elvét. Olvasóját nem kívánja lépésről lépésre kézen fogva vezetni, önmagával szemben viszont szigorral lép fel, mivel a megbízható elbeszélő képét kívánja kialakítani a befogadóban:

„A jó elbeszélés minden elvével nyilván ellenkezik a mellékelt levelet is közölnöm. Mert talán nem viszi előre a cselekményt. De a milyen hatással reám volt, és a mennyire magyarázhatja IRMÁ-t, nem volnék hű elbeszélő, ha mellőzném. A ki unja a szerelmes leveleket, úgy is átlapozhatja.” (163.)

A nézőpontváltás kompozicionális megnyilvánulásmódjának sajátos esete az „enjambement”-os megoldás. A levélforma és az azt követő belső magánbeszéd határan olykor a mű szövegfoltyonossága megszakad (*Harmadik könyv*). A levéllel záruló fejezet nyitott marad, a belső monológgal induló fejezet pedig gondolati és érzelmi lendületet nyer. Az „enjambement” – szemantikailag – az írott szó és a tudati reflexió, a közvetlen (levélolvasói) válasz között ível át. E fejezetek szerkezeti széttagoltságából és jelentésbeli összepántoltságukból fakadóan intellektuális és emocionális dinamikát, fokozott feszültséget hordoznak. A szövegkontinuitás tudatos megtöréséből következően a befogadás ilyenkor felfüggesztett, elhalasztott jellegű lesz, várakozástelivé válik.

A megnyilatkozások elszakíttósága a két fiktív személy kölcsönös meg nem értettségét, kiismerhetetlenségét jelzi. S miközben a szereplők inkognitójukat fel nem adva dialogizálnak, azaz egymással párhuzamosan monologizálnak, lévén e megnyilatkozások lényegileg különálló szólamok, az elbeszélő háttérbe vonulhat.

A *Harmadik könyv* 9. fejezetében levélszöveg és a fiktív befogadó spontán tudati reakciói, reflexiói épülnek egymásba.

„Megint egy levél. Kezdve a második oldalon, befejezve az elsőn.

»Csak pár szóra van időm.«

(Miért csak pár szóra van ideje? És ha pár szóra van ideje, miért írja meg? És ha meg írja, miért írja tele mind a négy oldalt?)

»Szenvedhetetlen ember, hát miért utazik? Mennyi időre és hová utazik. (...)

Tehát nehogy eltévedszse, holnap, mikor ezt a firkát kapja, holnap, azaz február 12-én akarok én magával beszélni. Akarok és kérem, nagyon szépen, akarjon maga is.

Február 11.

Sokszor üdvözlöm

IRMA.«

És a borítékon:

»Az idő tehát rosz lesz.«

Igaz, hogy éles szél és eső keletkezett.” (157.)

Hasonló eljárásra figyelhetünk fel a *Bovaryné* II. részének 13. fejezetében: Charles monológja ugyanígy felszabdalja az általa épp akkor összetákoltt, érzelmileg színlelt levelet.

A Darvady és Irma közötti szakadékot sejteti, hogy egyazon szavak szögesen ellentétes érzéseket, képzeteket társítanak a levélíróban, illetve annak olvasójában. Mindeközben az elbeszélő én a háttérben marad. Az implicit olvasó befogadó pedig egy, a leírtakra külső pozícióból reflektáló tudat közvetítésével jut el a levélszövegig.

Ugyancsak a két szereplő közötti távolságot jelzi, hogy az elbeszélő én által unalmasnak minősített (a *Harmadik könyv* 10. fejezetében idézett) szerelmes levél minden szépelgése és szentimentális allűrjei ellenére a női lélek magányáról is vall. Megértő embertárs hiányában Irma önmagával kényszerül dialogizálni. Így csak feltételezéseire épít, partnere szándékait, érzéseit és gondolatait illetően bizonytalan. Zaklató vagy butácska kérdéseire is saját maga kénytelen megadni a feleletet, a férfi, általa elképzelt, pozíciójához idomulva. E levél arról tanúskodik, hogy a színésznő, akárcsak Darvady, mindazt, ami számára a külvilágból hiányzik, belül, önmagában kénytelen megteremteti, máskülönben elveszne. Egy embertárs, egy férfi idolumát alkotja meg, ami némileg gyámoltalanná és esendővé teszi lényét.

Irma leveleiben a vonzás és a taszítás démoni játékát űzi Darvadyval. A férfi lassanként elveszíti szerelmi fölényét, a nő pedig nem habozik és színlelt szenvedélyei által rabjává teszi amazt. A szerepcsere, a két nem közti erőviszonyok megfordulása a hősnő betegágyánál következik be (*Harmadik könyv* 12. fej.). A nő elérhetetlen eszménnyé, hideg bálvánnyá alakul át. Szerelmi mártíromsága megjártszott, nemhiába színésznő. A szenvedés szavaival és testbeszédével, asszonyi vonzerejével a szánalom meg a szégyen érzését váltja ki a másokban. Szentimentális pozitúrába kényszeríti Darvadyt. Monumentális kacérkodása leveleiben teljesedik ki. E nő mint a lélekidomárok egyike, szavai által a gyöngé férfit testi és lelki gyötrelmekkel teli helyzetbe taszítja: „Emberből játékszer, báb lettem.” (183.) Úgy tűnik, már-már a másik szerelmi kínjának tudata okoz Irma számára örömet.

Egyik levél a másikat éri, a szölamok mégis egymás mellett futnak tovább. A szerelmi elkötelezettség mindinkább stílusfordulatokon, azaz imitáción, az írásmódor fortélyain múlik. Darvady levélstílusa az általa korábban elvetett senti-

mentális, édeskés klisékkel gyarapodik. Irma viszont kiismerhetetlen marad mindvégig. Búcsúszavát leplezetlenül frivol levélbe foglalja (*Harmadik könyv* 20. fejj.). Az erre következő fejezetben a szereplő én és másodlagosan az odaértett/válóságos befogadó is újraolvassa a nő sorait. A benső monológ itt nem levélszövegbe ékelődik be, hanem mint a leírottakra közvetlenül reflektáló gondolatföredék, magába olvasztja az idegen beszédet, azaz Irma egyik-másik kifejezését.

A *Harmadik könyv* 9. fejezetében zárójelek választják el az egyik megnyilatkozásmódot a másiktól, formailag is izolálva egyik tudatot a másiktól: a párbeszéd-képtelenséget jelzik. A színésznő elbocsátó üzenetét (*Harmadik könyv* 21. fejj.) viszont – a töprengő szereplői tudattal együtt – egészében ismételtlen átgondolhatja az odaértett olvasó. Vagyis a levélben leírtak értelmezését az elbeszélő, a háttérben meghúzódva, az elsődleges és a másodlagos befogadóra hárítja. A narráció kétféle beszédmódot, belső monológot és levélszöveget montázsol egygé, azaz közvetetten két tudatfolyamatot rögzít már-már szinkron megoldással. Formailag tekintve, az elbeszélő én szava még pontosítja, hogy a továbbiakban mentális tartalmak következnek („És aztán gondolkodni kezdtem.” [202]), s idézőjelek emelik ki Irma mondatait, vagyis differenciálják¹⁰ mint idegen beszédet. Nincs jelen azonban egy monolit narrátori tudat, egy tekintélyelvű, kételyeket elhárító szó, mely az egész helyzetet átlátná és egyértelműen lezárná.

A megnyilatkozásnak a megnyilatkozásba történő építése által tehát a szónak a másik szóra való reakciója bomlik ki. A bahtyini értelemben vett belső dialogikusság folyamata jut kifejezésre. A beszédmódok váltakozásával a nézőpont ideoda vibrál. Darvady olykor az Irma által leírtakat, így közvetetten egykori viszonyukat, olykor pedig közvetlenül annak szavait kommentálja maró gúnyjal: „mintha üzleti levelet írna”. A nő hűségébe vetett balga hitét önironikus tűz alá veszi. Értékpozíciója eltér a másik szereplőtől: „Oh, hogy neki nem volt az egész egyéb semmi, mint »nehány kellemes óra.«” (203.) A Darvady tudatában lezajló konfliktust a másik hős szavai robbantják ki. Ugyanazok a kifejezések benne üres frázisokként visszhangoznak, másféle értelmezést nyernek. Bár Irmával mindvégig magázódnak, Darvady ezúttal tegezi őt. Mintegy a jelen nem levő személlyel vitázik. Közvetlenül megszólítva, hozzá fordul magyarázatért viszonyuk végki-fejletét illetően. Majd ellene perel. (Az egyes szám második személyű, illetve harmadikba átcsapó igealakok ebben a szövegrészben nem az énrre vonatkoznak, hanem a nőre.)

A szövevényes helyzetben határozza el Darvady, hogy hetente Irma után küldi egy-egy korábban írott levelét. Ilyenképp visszafelé olvassák az egykor, a szerelem hevében született szövegeket. Az idő és a tudott vég távlatából új értelmet nyer a színésznő minden egyes sora. A férfi részéről néma vád: a megváltozott érzések, az elhamvadtt szerelem közvetett felpanaszolása. Sőt, a levelek immár a sértett fél magatartására jogosítják fel Darvadyt. Az elbeszélői végszót tehát a szereplők újraértelmező gesztusa helyettesíti. Viszonyuk mibenlétére nem világít rá egy omnipotens tudat, hanem az interpretációk különféleségében mindvégig rejtve marad:

„Őrületségnek fog ez látszani? Szemrehányásnak? Szerelemnek? Gúnynak? Mit tudom én! De ő sem fogja tudni, és nem volna nő, ha nem kínozná az, hogy nem tudja.

És ezenkívül tőlem nem hall semmit sem.” (206.)

¹⁰ Mihail M. BAHTYIN, *A beszéd és a valóság*, Bp., Gondolat, 1986, 279.

Irma inkognitóját egyrészt a levélforma biztosítja; lehet, hogy szavai mesterkéltek, vagyis szerepet alakít, idegen palástot ölt magára, ahogy egyik-másik szövegének banális elokvenciája jelzi. Másrészt az elbeszélő én képtelen a hősnő tudatába hatolni, gondolatait nem tárhatja föl, ahogyan ezt egykori önmaga esetében megteszi. A nő Zoltán számára is kiismerhetetlen marad. A szereplő én bizonytalansága pedig az olvasóban szintén kételyt és gyanút ébreszt: valójában ki Irma? Ószinte-e szerelme? Mikor él vissza a másik érzéseivel? Áldozat-e vagy zsarnok?

Az Irma levelei és a Darvady belső monológja között tatóngó szakadék, az érintett fejezetek közötti felmérhetetlen űr a nő és a férfi közötti áthidalhatatlan távolságot artikulálja. Az olykor 180 fokos érzelmi fordulatot tevő levelekre adott, s így talán nem is indokolatlanul késleltetett válaszok, mentális és emocionális reakciók felmentik az elbeszélőt a nyílt kommentárok, a közvetlen magyarázatok kötelezettsége alól. Hiszen a színésznő egyik-másik levele valóságos hermeneutikai rejtvény. Darvady számára – és nemcsak szereplő énje, hanem a későbbiekben visszaemlékezve elbeszélő énje szemében is – megfejthetetlen talány. (Így az egyikbe foglaltak megoldásával több napon és fejezeten át próbálkozik.) Szerelmi kapcsolatok hermeneutikai pármérkőzésé minősül át. Az egyik fél részéről a tudatos rejtőzködés (a mimikri), a másik fél részéről pedig a magyaráztatás, a felfedés erőfeszítése tapasztalható:

„Biztosítékok!

Tisztán kell látnom. Biztosítva csak úgy lehetek, ha szívének rekeszeibe látok. Ha rejtélyét önmaga megadja előttem. E rejtélyével együtt el fogja veszíteni démonságát. Nő lesz, nem sphynx többé. Egy lehetőség van: ha mindennél erősebb benne szerelme, ha meg tudom hajlítani magam előtt, akkor szabad mernem. És miből láthatnám ezt inkább, mintha arra kényszerítem, hogy magyarázatát adja annak, a mit velem tett?” (229.)

A férfi szemében a nő – mint idólum – hermeneutikai kóddá válik. Azonban személyét, valódi lényét illetően levelei csak az előzetes megértés esélyével kecsegtetnek, csak bizonytalan támaszt képeznek a másik eléréséhez. Az emberi lét tehát a megértés küzdelmévé lényegül át. Az élet(út) kiismerhetetlen fordulatai, kanyarolatai a nő újabb s újabb levelének lakonikus szavaiban, kusza s értelmileg kifürkészhetetlen mondataiban és soraiban inkarnálódnak („kezdve a második oldalon, befejezve az elsőn”).

Irodalomtörténeti távlatból tekintve, az *Álmok álmodójában* a külső, véres csatározásokat a belső harcok váltják fel. A végzet kiszámíthatatlansága nem elvárásolt, természetfeletti erők által uralt erdők vagy kastélyok misztikusságában jut érvényre, hanem evilági dimenziókban, szavak s szövegek útvesztőjében, a másik ember szerepjátszásának hermeneutikai megoldhatatlanságában. Az én pedig, diszkurzív körülhatárolhatatlanságából eredően – szövegek mozaikjaként – szer-tehull.

Az *Álmok álmodója* tehát mint énregény dinamikus képet ad a személyiségről. A főszereplő azonban nem a végérvényes önismeretig, hanem az emberi lény semmisségének és megérthetetlenségének belátásáig jut el. Az értelmi és érzelmi nevelődés során Darvady világképe megrendül. Másfelől a narratív nézőpontkezelés megosztja, sőt felbontja az énközpontú, monolit gondolkodásmódot. A normák, akárcsak az uniformizált szemléletek ismeretelméletileg megkérdőjeleződnek. E regény az értékrendet viszonylagosságában, a világot labilitásában mutatja fel.

Prózapoétikailag vizsgálva, az *in mediam mentem* fejezetindítások, valamint a *pszicho-narráció*, a *dialogikus monológ*, a *kétszólamúság* stb. változatai révén az Asbóth-mű a tudatfolyam-technika közelébe került. Így a végső imperatívusz, a didaktikus befejezés ellenére kompozíciója teljes egészében nyitott, az önéletrajz, a vallomás, a napló, a levél és a regényforma egymásba illesztéséből eredő műfaj-köztessége által pedig a hagyományos „ptolemaioszi” műfajfelfogásokkal szemben egy „kopernikuszi” érvényesít.

Györgyi Pozsvai

INTERGLANCING MIRRORS (THE WAYS OF THE DIALOGICAL
SELF-EXAMINATION IN JÁNOS ASBÓTH'S NOVEL, *ÁLMOK ÁLMODÓJA*)

At the turn of the century János Asbóth's only novel shows the characteristics of desillusionism. The hero is disappointed and pessimistic. *Álmok álmodója* as a first person novel represents a dynamic picture of personality. The utmost degree of Zoltán Darvady's knowledge is not self-comprehension, but the realization of the nothingness and incomprehensible nature of a human being. The narrative modulation of the point of view subverts the egocentric, monolithic way of thinking. The novel points to the variability, differentiability and relativity of all aspects and worths. The uniformity and traditional system of norms seem questionable and the world can be understood only in its fragmentality.

Using the technique of psycho-narration (D. Cohn's term), dual voice (R. Pascal's term), dialogical monologue etc., Asbóth is close to the stream of consciousness technique. So despite of the last imperative and the didactic end, the composition of the novel is absolutely open. The writer's use of various forms, such as autobiography, confession, diary, letter and novel undermines the traditional Ptolemaic view of the genre and prefers a Copernican one.