

IRODALOMTÖRTÉNET



A TARTALOMBÓL

Schein Gábor: Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége

Füst Milán: *A feleségem története*

Bónus Tibor: A másik titok. Az *Édes Anna* értelmezéséhez

Szilágyi Zsófia: Pillangók, nimfák, maszkák. Móricz Zsigmond: *Pillangó*



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2007/4

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXVIII. évf. 4. sz. –
Új folyam: XXXVIII. évf. 4. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EINEMANN György,
PRAZNOVSZKY Mihály, MARCÓCSY István,
TVERDOTA György

Főszerkesztő: KUTCSAR SZABÓ Ernő

Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton

Szemle: GINTLI Tibor

Olvasószerkesztő: BEDNÁRICS Gábor

Szerkesztőségi titkár: IVASH György

Szerkesztőség:

Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:

RÁCIÓ KIADÓ

1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu

Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

nka
Nemzeti Kulturális Alap



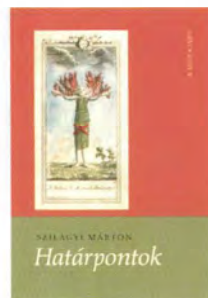
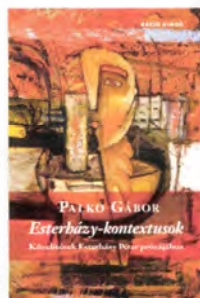
Ára számonként: 400 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2007/4

TANULMÁNYOK

SCHEIN GÁBOR

- Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége
Füst Milán: *A feleségem története* 451

BÓNUSZ TIBOR

- A másik titok. Az *Édes Anna* értelmezéséhez 476

SZILÁGYI ZSÓFIA

- Pillangók, nimfák, maszkák. Móricz Zsigmond: *Pillangó* 519

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

HEGEDŰS BÉLA

- Mikor mi a felvilágosodás
az irodalomtörténeti kézikönyvek szerint? 536

MŰHELY

KENYERES ZOLTÁN

- Irgalom 545

HALÁSZ HAJNALKA

- Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusaiban 564

RECENZIOK

EISEMANN GYÖRGY

- Gintli Tibor: „*Valaki van, aki nincs*”
Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben 588

GINTLI TIBOR

- Fried István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka*
Elbeszélő, elbeszélés, téridő Krúdy Gyula műveiben 596

BUDA ATTILA

Krúdy Gyula: *Publicisztikai írások 1.*
(Krúdy Gyula összegyűjtött művei, 6.) 601

FINTA GÁBOR

Kelecsényi László: *Nagy kópéságok. Krúdy-titkok nyomában* 610

V. RAISZ RÓZSA

Pethő József: *A halmozás alakzata*
A halmozás fogalmának, típusainak és funkcióinak vizsgálata
(Krúdy Gyula Szindbád ifjúsága című kötete alapján) 614

SZIVÁK-TÓTH VIKTOR

Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet*
Krúdy Gyula műveiben 618

Számunk szerzői

SCHEIN GÁBOR, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BÓNUS TIBOR, egyetemi adjunktus (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SZILÁGYI ZSÓFIA, egyetemi docens (*Pannon Egyetem*)

HEGEDÜS BÉLA, tudományos segédmunkatárs (*MTA Irodalomtudományi Intézet*)

KENYERES ZOLTÁN, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

HALÁSZ HAJNALKA, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

EISEMANN GYÖRGY, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

GINTLI TIBOR, egyetemi adjunktus (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BUDA ATTILA, irodalomtörténész, könyvtárvezető (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

FINTA GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

V. RAISZ RÓZSA, főiskolai tanár (*Esterházy Károly Főiskola*)

SZIVÁK-TÓTH VIKTOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

Az én-regényben a másik: a kapitány és felesége*

Füst Milán: A feleségem története

1.1. Recepció helyzet

Füst Milán *A feleségem története* című regényének mai recepció helyzete meglepően visszás. Irodalmi köztudatunk általában a 20. század első felének legkiemelkedőbb prózaírói teljesítményei közé sorolja, amely nélkül aligha vehetőek számba a korabeli magyar regény poétikai gondolkodását megújító kezdeményezések. Mindezt a kiadások folyamatossága¹ és viszonylagos egyenletessége is alátámasztja, és talán az sem egészen véletlen, hogy a kiadás gyakorisága éppen abban az évtizedben, a hetvenes években emelkedik, amikor a magyar próza változáson megy keresztül. Arra azonban csak nagyon kevés jel utal, hogy Füst regényének olvasása bármilyen módon részt vett ebben az átalakulásban. Amikor pedig a kilencvenes évtized véleményformáló irodalomtörténészeinek egy csoportja máig mértékadó módon arra vállalkozott, hogy a harmincas évek magyar epikáját nemzetközi összefüggésben vizsgálja,² *A feleségem történetének* nem jutott említésre méltó poétikatörténeti szerep.³ A korszak egészét áttekintő há-

* Az itt olvasható tanulmány egy terjedelmesebb elemzés részlete.

¹ Az 1942-es első kiadást 2000-ig nyolc magyarországi (1946, 1957, 1964, 1968, 1970, 1973, 1978, 1993, 2000) és egy romániai magyar nyelvű kiadás (1975) követte, továbbá számos idegen nyelven, köztük angolul, németül, franciául, spanyolul, hollandul, lengyelül, csehül, szlovénül, finnül, észtül és litvánul is megjelent.

² Az 1993-ban Pécsen tartott konferencia előadásait lásd *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, JPTE, Pécs, 1993. A konferencia három, a nemzetközi kontextust is részletesen tárgyaló, széles történeti áttekintést nyújtó előadása: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*; KÁLMÁN C. György, *A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia*.

³ Az egész konferencián csupán Angyalosi Gergely emlékezett meg nagyobb terjedelemben Füst egyik művéről, a *Szakadékról*, ám anélkül, hogy a konferenciát uraló történeti diszkurzusba erő-

rom előadás közül csupán az egyik, Szegedy-Maszák Mihályé tért ki rá röviden. A viszonylagos háttérbe szorítottság oka természetesen nem lehetett az, hogy a konferencia a harmincas évek prózájára összpontosított, hiszen az évtizedhatárokat nem vonták meg szigorúan, és poétikatörténeti tekintetben a hét évig írott regény egyébként is vitathatatlanul hozzátartozott a vizsgált időszakhoz.

A konferenciát megelőző években egyetlen olyan elemzés született, Angyalosi Gergely 1985-ben megjelent *Narrativitás és valóságosság*⁴ című tanulmánya, amely a kilencvenes évekre megváltozott magyarországi irodalomtörténeti gondolkodás szempontjából tekintve is lényeges megfontolásokat tett *A feleségem történetéről*. Bori Imre, Fehéri György és a két monográfus, Somlyó György és Kis Pintér Imre korábbi munkái⁵ kisebb eséllyel pályáztak arra, hogy alakító részei maradjanak a magyar irodalom újjáalakuló hagyománytudatának. Szegedy-Maszák Mihály előadásának a regényről szóló részlete⁶ azt bizonyítja, hogy még ahhoz sem voltak elégségesek, hogy érdemben megváltoztassák *A feleségem történetéről* évtizedekkel korábban kialakult kritikai nézeteket.

Erre utal az előadásnak az a megjegyzése, hogy Füst az elbeszélés belső viszonyaitól függetlenített produkcióesztétikai szempontból mérlegelve „nem olyan fölényes művésze a nyelvnek, mint Kosztolányi, Krúdy vagy akár Márai”. Amennyiben a nyelvről az elbeszélés poétikai funkcióitól függetlenül alkotnánk véleményt, Szegedy-Maszák Mihálynak alkalmasint igazat kellene adnunk, és legfeljebb arról vitatkozhatnánk, hogy a jó regénynek szükségszerű ismérve-e a szerző nyelvművészete, illetve hogy mit is jelent az irodalomban a „nyelvművészet” általában, nem képzelhető-e el olyan esztétikai rendszer, amely a stilisztikai mintaszerűséggel mit sem törődve a normák által érzékelhetővé tett hibákból, eltérésekből, különbségekből vezeti le az esztétikai hatást. E vita során azonban aligha lennének szóba hozhatók a regény lényeges poétikai problémái, hiszen *A feleségem történetében* közvetlenül nem Füst nyelvvel találkozunk, hanem Störr kapitány beszédével. Hogy ez a szempont az előadás mégoly rövidke részletében mégis előtolakodhatott, nem kis részben

teljesen bekapcsolta volna. A *Szakadék* erre valószínűleg nem is alkalmas, hisz az írói pályán sem sorolható a legkiemelkedőbb művek közé.

⁴ ANGALOSI Gergely, *Narrativitás és valóságosság*. Füst Milán: *A feleségem története* című regényének egy értelmezési lehetőségéről = Uő., *A költő hét bordája*, Latin Betűk, Debrecen, 1996, 22–31.

⁵ BORI Imre, *A prózáról Füst Milán*. *A próza felé a drámán át* = Uő., *Prózatörténeti tanulmányok*, Forum, Újvidék, 1993, 181–224.; FEHÉRI György, *Feljegyzések Störr kapitányról*, Magyartanítás 1983/2., 49–55., 1983/3., 115–121.; KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán: A feleségem története*, ItK 1973, 529–545.; KIS PINTÉR Imre, *Füst Milán* = Uő., *Helyzetjelentés*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 331–371.; SOMLYÓ György, *Füst Milán alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1969.

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*, 31–32.

bizonyára egy több mint öt évtizeddel korábbi közismert kritika nem múlt hatásának köszönhető.

Fülep Lajos, a szerző nagy tekintélyű barátja és a regény egyik első olvasója 1942 áprilisában és májusában több levélben fejtette ki nézeteit Füst művéről. Véleményének az első, április 20-án kelt levélben⁷ ad legvilágosabban hangot, majd a későbbiekben arra kényszerül, hogy a szerző ellentámadásai nyomán védelmezze álláspontját. Füst és Fülep kapcsolata a korábbi nagyrabecsülés és érdeklődés nyomán éppen ebben az időben, 1941-ben vált intenzívvé.⁸ Füst levelei akkurátusan beszámolnak a regényírás utolsó évének legfontosabb eseményeiről, főként a cím és a főszereplő nevének kiválasztásáról, majd 1942. április 14-én útra kel a nyomdai levonat Zengővárkonyba.⁹ Fülep április 20-án siet leszögezni, hogy a mű „jelentékeny leistung” [!], hogy aztán pontokba szedett kritikájában tegye viszonylagossá az előre bocsátott elismerést. A bírálat terjedelmesen kifejtett és későbbi magyarázkodásokra is okot adó egyik pontja szerint a regény a „pesti nyelv”-et beszéli, amit Fülep az elterjedt korabeli véleménnyel egybehangzóan nem csupán rontottnak és romlottnak tart, hanem odáig megy, hogy magyarságát is elvitatja. Egyenesen a „jiddisch” egyik dialektusának nevezi,¹⁰ amelynek „szagát”,¹¹ mint mondja, sehol és senkin nem szereti. Terjedelmes és nem minden tanulság nélküli listát lehetne összeállítani azokból, akiket a 20. század első felében elmarasztaltak a magyartalanság bűnében, és azt sem lenne érdektelen megvizsgálni, hogy az ilyen elmarasztalások milyen irodalompolitikai, taktikai célokat szolgáltak. Fülep nagy hagyományú, de – a kor kontextusában – korrektnek éppen nem mondható megjegyzése a későbbi irodalomtörténeti közbeszéd számára nagyrészt lehetetlenné tette, hogy megvitassa a regény mondatstílusát.

⁷ Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án. *Szellemek utcája. In memoriam Füst Milán*, szerk. Kis PINTÉR Imre, Nap, Budapest, 1998, 147–149.

⁸ ELEK Artúr – FÜLEP Lajos – FÜST Milán *levelezéséből*, közreadja BENEDEK Mihály – MÁRVÁNYI Judit, Kortárs 1987/10., 93–120.

⁹ „Ma postára tettem a címére regényem tördelt levonatát, avval a meleg kéréssel, hogy olvassa el úgy Maga, mint kedves felesége s aztán, ennek megtörténte után ne terheltelessék azt nekem visszaküldeni, mert a nyomás előtt még szükségem lehet rá. Egyszerűbben szólván: ha volna már szemüvege, nagyon örülnék, mert szeretném mielőbb tudni véleményét.” FÜST Milán *összegyűjtött levelei*, Fekete Sas, Budapest, 2002, 398.

¹⁰ „Remélem, nem ért félre, nem puristáskodom itt, a művészet souverain ura a nyelvnek is, mint mindennek [...], de ez más, ez jórészt a nekem éppen nem kedves pesti jargonban íródott, mely nem a magyarnak, mint némelyek állították...” Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án. *Szellemek utcája*, 147–149.

¹¹ Ha nem tudnánk, hogy Fülep Lajosról van szó, és ha nem éppen ő figyelmeztetne, hogy a regény miatt „gójimban lehet, hogy visítanak majd”, tekintve a kor közhangulatát és ismerve a sztereotípiák nyelvi készletét, a jiddis dialektusnak nevezett pesti nyelv szagára való célzást vas-kos antiszemita kitételként is érthetnénk...

Érdemesebb ezért Szegedy-Maszák Mihály másik megjegyzéséből kiindulnunk. Az egyes szám első személyű elbeszéléssel kapcsolatban az előadás az alaktalanság veszélyére emlékeztet, amit csak „bizonyos mértékig” ellensúlyozna a bolygó hollandi mitikus története, „melyet az olvasónak ugyanúgy »az örök vonulást« megadással elfogadó kapitány följegyzései mögé kell képzelnie, ahogyan az *Odüsszeia* ismerete segítheti az *Ulysses* megértését”.¹² Ehelyütt az előadás Füst Milán prózájának egyik leglényegesebb pontját érinti, hiszen a Nyugat első nemzedékének prózaírói közül egyedül ő tartott ki regényről-regényre következetesen a szereplői tudathoz rendelt, egyes szám első személyű emlékező elbeszélés narratívája mellett. Tekintettel azonban arra, hogy ez az elbeszélésforma kitüntetetten fontos szerepet játszott a modern európai regény megújulásában, szükségesnek látszik, hogy Füst következetes eljárását ebben az összefüggésben vizsgáljuk. Az alaktalanság veszélyének emlegetésével szóba hozott szemléleti keretek azonban erre kevésbé alkalmasak, hiszen a szereplői tudathoz kötött, egyes szám első személyű elbeszélés fontosságának látványos növekedése nem volt független az európai regény megújulásától, és bár e Prousttól Bulgakovig és Beckettig rendszerint mindössze tíz-tizenkét regényszerző nevével összekapcsolt folyamat során valóban felbomlik az ábrázolt realitás töretlen illúziójából kibontakozó elbeszélés hagyományos zártsága, megváltoznak tehát a szerkesztés regénypoétikai elvei, azt semmiképpen sem állíthatjuk, hogy a modern regény ilyenek híjával lenne. Ellenkezőleg, a természetesnek látszó zártság felbomlásával a szerkesztési elvek jelentősége megnő. Ha az alaktalanság veszélyét mégis éppen Szegedy-Maszák Mihály, a modern európai regény történetének egyik legavatottabb magyar ismerője emlegette, és ha *A feleségem története* kapcsán megelégedett a probléma ilyen szűk kitekintést nyújtó jelzésével, az nem magyarázható mással, mint hogy *A feleségem története* – jóllehet a kor magyar irodalmában minden bizonynyal egyike ama néhány műnek, melyet nem eleve képtelenség az európai regény megújulásának poétikai kérdéseivel kapcsolatba hozni – ebben az összefüggésben eddig nem részesült kielégítő figyelemben.

A befogadásnak ebben a sajátos helyzetében nyerhetett megerősítést újra és újra Fülep egykorú olvasata. Hiszen közvetve Szegedy-Maszák Mihály utóbb idézett fenntartása mögött is az ő véleménye húzódik meg. Fülep úgy vélte, hogy „két vagy néhány ember magánügye nem elég” a regény nagy formátumának „megtöltéséhez”,¹³ háttérként ott kell állnia mögöttük egy efemer jelenségekkel teli világnak, amelynek előterében a regényhősök kortörténeti-pszichikai egységként felismerhetőek. Nyilvánvaló, hogy Fülep a realista nagyregénnyel

¹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *I. m.*, 32.

¹³ Fülep Lajos Füst Milánnak 1942. április 20-án, *Szellemek utcája*, 148.

szemben támasztott elvárásokat érvényesítette *A feleségem történetének* olvasásakor, olyanokat, amelyeket például a kor másik kiemelkedő magyar regénye, Déry Tibor – kéziratban akkor már elkészült – *Befejezetlen mondata* maradéktalanul teljesített.

Fülep azonban nemcsak azt érzékelte, hogy Füst regényében nem jelenik meg egy objektívnek tetsző világ, és így nem adja, amit ő egy igazi regénytől elvár. Az is feltűnt neki, hogy ez a hiány valamiképpen a hontalanság problémájával függhet össze,¹⁴ és ebben *A feleségem története* egyik, ha nem a legfontosabb szemléleti kérdését pillanthatta volna meg, ha nem esett volna meg vele is, ami időről-időre mindannyiunkkal: éppen a tekintete akadályozta meg, hogy észrevegye, amit látott.¹⁵ A hontalanság problémájának fontosságát támasztja alá Füst meglepett megütközést kifejező, egyebekben kényszeredetten védekező válaszevele is,¹⁶ mely a hontalanság kitételével mégis kivételt tesz, nem utasítja vissza, sőt megerősíti, ha más értelemben is, mint ahogyan Fülep gondolta: „Évtizedeken át abban az iskolás hitben éltem, hogy a nagy regény, eposcia lévén, kell hogy abból a talajból nőjön ki, amelyen írója él, – vagyis hogy egy világot tükrözzön, azt a földet társadalmat mutassa be, ahonnan származik. Nagyon rendben van, – Gogoly az oroszokról írt, Flaubert a franciákról és így tovább. Csak mi legyen azzal, aki mindig magános volt, soha kifelé nem tekintett, csak mindig befelé s végül, aki nem is tartozott soha sehova, akinek a szájából nagyon rosszul hangzana a helyi sajátosság: Mögmondtam ke-e-ednek, hogy ne egyik szalonát... – hogy írjam én ezt le Barátom? Nem tartozom én sehová. (A jiddis néphez legkevésbé.) S mármint nekem nem lehet regényt írnom? [...] Nem inkább írok a bolygó hollandusról, aki nem tartozik sehova, de viszont lelke mégiscsak volt neki, szegénynek”.¹⁷

¹⁴ „A regény szerintem nagy formátum, két vagy néhány ember magánügye nem elég a megtöltéséhez. Valami más óhajtok még mögé, ami átlátszik rajtuk: egy világot. Ezt nem pótolhatja semmi művészet. Ez a regény nagy veszedelme: ha ez a világ elavul, maga a regény is elavul vele; nélküle viszont eleve hontalan.” *Uo.*

¹⁵ Játékos véletlen, hogy Fülep éppen ekkoriban kapott új szemüveget, mely azonban nem javította a látását. *A feleségem történetéről* szóló, 1942. április 20-án kelt levélben arról panaszkodik, hogy estefelé már fáradt a szeme, „ami újság”, mert azelőtt nagyon jó szeme volt. Füst válasza több helyütt kovácsol retorikai előnyt Fülep szembajából: „Rosszul olvasta ezt a munkát, Barátom Uram”, „Bámulatos, hogy mennyire elhaladt Maga mellett ez a munka, annélkül, hogy észrevette volna.”

¹⁶ Füst Milán Fülep Lajosnak 1942. április 23-án. Füst, *Összegyűjtött levelek*, 399–402. Füst viszont utasítja, hogy a regény jiddis nyelven volna írva. Arra hivatkozik, hogy az élő nyelv „okvetlenül” töri a nyelvet, vagyis nem várható el tőle mintaszerű nyelvhasználat, majd felrója Fülepnek, hogy nem veszi észre a regényben „a magyar nyelv csodás dallamát”, holott ő „valóságos szonátákat – mégpedig a magyar nyelv szonátáit” alkotta meg.

¹⁷ Ez az a pont, ahol a regény kritikájába Füst értelmezésében feltétlenül belevegyül az antiszemitizmus problémája: „Tersánszky jó magyar ember, ugye? Olvassa el, kérem A margarétás dal

A regény nyelv- és személyiség szemléleti kérdéseinek megközelítésére azonban nem csupán az otthonosság–hontalanság fogalmi ellentétpárja nem alkalmas, hanem hasonlíthatatlanul finomabb produkcióesztétikai megfontolások sem. *A feleségem története* kizárólag akkor nyílhat meg számunkra, ha a korai kisregények elemzési tanulságaira támaszkodva a huszadik század első felében megújuló európai regény poétikai és narratológiai összefüggései és azok episztemológiai feltételei közé helyezzük.

1.2. A történeti kontextusról nagy vonalakban

Amikor *A feleségem történetét* az európai regényt átformáló művek társaságában emlegetjük, akarva-akaratlan Bernard Noel kezdeményezését követjük, aki a Magyar Műhelyben 1967-ben publikált rövid közleményével éppen azáltal nyithatott új fejezetet a mű értelmezésében, hogy a magyar irodalmi kánonokból akkoriban lényegében kimaradó regényt a világirodalom „főáramlatához” mérte. Bár Noel távolról sem kidolgozott olvasási javaslata az emlékezetpoétika működésének elemzése nélkül rokonította Füst regényét Proust nagy művével, *Az eltűnt idő nyomában*nal, amit alaposabb vizsgálódás aligha igazolna, a magyar irodalom iránt elkötelezett francia szakembernek ez a gesztusa önmagában is elegendőnek bizonyult, hogy lehetőséget teremtsen az addigi recepció újragondolására. Mivel azonban ez nem következett be, szükségszerűen választott hasonló utat Bori Imre is, aki nem sokkal később immár apodiktikusan szögezte le, hogy Füst műve „nem a magyar regényirodalom kontextusában mutatja meg

című munkáját, vagy a többi bitangos, jasszos elbeszélését. Hogy mi minden zsargon van abban! – illetve nem is jól mondom, mert abból áll az egész. És nagyon helyénvalón, nagyon élvezem, mert valóban így beszélnek az emberek, [...] nemcsak itt, Párizsban is, Londonban is, Berlinben is, a hajókon, a tengerpartokon – csak itt sok németes elem van a zsargonban, könnyű hát rögtön ráfogni, hogy zsidó eredetű.” A levélváltás háttérének e kifejtetlen, árnyékban maradó és ránk árnyként maradt vonulata alapos és részletekbe menően finom elemzést érdemel. Itt csupán jelzem, a korszak irodalomszemléletének a húszas évektől része a kérdés, hogy a regénynek az írói élet „talajából” kell-e kinőnie, egyáltalán hogy a műalkotás és főként a regény olyképpen sarjad-e a szerző „hovatartozásából”, körülményeiből, ahogyan a növényt neveli fel a föld, amelyből sarjadt. 1942-ben ezt a kérdést a beszélgetésben résztvevők tisztességét feltételezve csak elutasítani lehetett (volna), hiszen Farkas Gyula *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban* című könyve és Németh László *Kisebbségben* című esszéje minden ilyen – egyébként is kétséges – megfontolást vészterhes kontextusba helyezett. Amikor először bontakozott ki erről vita, Móricz Zsigmond 1930-ban közölt *A zsidó lélek az irodalomban* (Nyugat 1930, 421–422.) című cikke nyomán, ilyesmiről még távolról sem volt olyan élesen szó, mint bő egy évtizeddel később. A Móricz cikke nyomán kibontakozott vitáról lásd *Egy történet jele. A magyar–zsidó irodalom fogalmáról* című tanulmányomat: BUKSZ 1998/4., 406–418.

értékeit”.¹⁸ Amit nyilván kiegészíthetett volna azzal, hogy értelmezéséhez az eredetitol nemcsak térben, hanem időben is eltérő interpretációs mezőt kell kijelöl-nünk, hiszen Bori az egzisztencialista tudatregény akkoriban divatos, de Ma-gyarországon még kevesek által ismert irányzatával hozta kapcsolatba a regényt.

A két értelmező célja nyilvánvalóan az volt, hogy ilyen tekintélyek pajzsa mögött, mintegy kívülről, ismerős ismeretlen importárúként csempésszék be a magyar irodalmi kánon rendjébe *A feleségem történetét*, amely 1967-ig valóban szinte észrevétlenül szunnyadt a könyvespolcokon. Sokatmondó tény, hogy a hatvanas években ez a stratégia már ígérhetett némi sikert, de mivel az átrende-zéshez szükséges erőt nem valódi külföldi felfedeztetésből merítette, ahogy a kilencvenes években Máraival történt, a hatás nem lehetett sem erős, sem tartós.

Ami azonban ekkoriban kezdetét vette, mára nyilvánvalóan tévessé és ne-vetségessé tenne minden felfedező ambíciót, ahogy a kortárs magyar próza olva-sójának is inkább cáfolni, mint megerősíteni lenne oka Bori tételét, mely sze-rint Füst regénye nem a magyar irodalom összefüggésében mutatja meg értékeit. Már csak azért sem osztom Bori véleményét, mert nem hiszem, hogy a század harmincas-negyvenes éveiben a magyar irodalmi kontextus leválasztható lett volna Európa más irodalmainak jelenségeiről. Ilyen jelenség például az én-elbe-szélés fontosságának növekedése a prózában, amire nálunk Krúdy, Kosztolányi, Márai és Szentkuthy műveiben találhatunk jelentős példákat, de mindnyájuk kö-zül Füst volt az egyetlen, aki teljes prózaírói életművét az én-elbeszélés formái-ban bontakoztatta ki.

Viktor Žmegač *Az európai regény* című alapvető munkájában részletesen vizs-gálja, miért növekedhetett oly látványosan a modern regénypoétikákban az én-el-beszélés jelentősége. Henry James és főként Proust művészetét kutatva másokhoz hasonlóan ő is a szubjektív élményformák radikális ábrázolásával¹⁹ magyarázza e ténytet. Úgy látja, a kizárólagos érvényre szert tevő pszichologikus szemlélet a valóság koncepcióját az érzések és az emlékek kapcsolatából alakítja ki,²⁰ amiben Joyce és Virginia Woolf tudatprózája hoz majd változást. Náluk a pszichologi-kus megközelítésmódot ismeretelméleti kérdések váltják fel. Szempontunkból azonban az érdemel különös figyelmet, hogy Žmegač már Proust prózájában fel-ismeri a regénypoétika későbbi ismeretelméleti átrendeződésének kezdeményeit, és ezeket azáltal erősíti meg, hogy a prousti prózát az addig uralkodó értelme-zések példájával szakítva nem Bergson időszemléletével rokonítja, hanem a fizi-kai és lelki jelenségek Ernst Mach-i analízisével.²¹

¹⁸ BORI Imre, *Füst Milán: A feleségem története* = Uő., *Az avantgárd apostolai*, Forum, Újvidék, 1971.

¹⁹ Viktor ŽMEGAČ, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Niemeyer, Tübingen, 1990, 275.

²⁰ Uő., 282.

²¹ Uő., 280.

Mach valóban meglepően korán, *Megismerés és tévedés* című vázlatában már 1905-ben pontosan leírta az én és a világ kapcsolatrendszerének alapvető átalakulását, amely nem ragadható meg többé az alany és a tárgy viszonyában, és a feltárt szerkezetnek korát megelőző zseniális sejtéssel neurobiológiai magyarázatot adott. Amikor a következő sorokat olvassuk, ne felejtjük el, hogy a nagy alkatspszichológusnak, intelligencia- és magatartáskutatónak, Wolfgang Köhlernek még *The Place of Value in a World of Facts* című könyvének megírása idején is jelentős nehézségeket kellett legyőznie, amikor megkísérelte termékenyen bevezetni az agy toposzát az ismeretelméleti és filozófiai viták nyelvébe. „Már az előzetes megfontolások is megmutatták, hogy az én elhatárolása a világtól nehézségekbe ütközik és nem mentes az önkényességtől. Tekintsük ennek az egymással összefüggő képzetek összességét, azt, ami számunkra közvetlenül egyedül elérhető. Ebben az esetben az én élményeink emlékezetéből és az általuk meghatározott asszociációkból áll. A képzetek egész élete azonban a nagyagy történeti sorsához fűződik, mely része a fizikai világnak, eltávolíthatatlan belőle. [...] Végre a fizikai környezet által kiváltott érzékszervi tapasztalatokat is a legszélesebb értelemben felfogott énhez számíthatjuk, ami így nem választható el a világ egészétől.”²²

Amíg a korban uralkodó komplementaritás-modellek többsége, köztük Bergsoné is, megkísérelték kiemelni az emlékezetet a szellem spontaneitásának köréből, Mach éppen az érzékszervi működés spontaneitásában alapozta meg azt, amit összekapcsolt az érzékelés neurobiológiai folyamatával. Szempontunkból különösen fontos az az implicit állítás, hogy az én nem önálló metafizikai entitás, ekként nem rendelhető az érzékileg felfogott világ fölé, és nem helyezhető azon kívülre, ellenkezőleg, nem csupán része annak, hanem az érzékelés élményként megőrzött, Mach szerint motorikusan és szellemi minőségek által egyaránt meghatározott emlékezetéből áll. Ebből következően az énhez kapcsolódó tudat egyszerűen nincs abban a helyzetben, hogy felülvizsgálja az én tartalmát kitevő képzetek helyességét, hogy igaznak vagy hamisnak tekintse őket, hogy tehát döntsön felőlük, hiszen ahogyan az én a világhoz tartozik, úgy az igazság is a világban és nem rajta kívül van: az én és az igazság sorsa a romantika korától kezdve lényegében mindmáig összekapcsolódik.

Ez a megfontolás vezethetné be a modern regény megújításában résztvevő én-elbeszélő beszédprózák vizsgálatát, melynek tárgya csakis a stílus lehet, hiszen az ide sorolható művek, köztük *A feleségem története*, a tapasztalat helyébe az arról való beszéd módját állítják, a világban elhelyezkedő egyén helyébe pedig a világra rálátást nyújtó szempontot. Ez teszi a visszaemlékezést alkotássá. És ami-

²² Ernst MACH, *Erkenntnis und Irrtum*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1917, 65–66.

kor a világhoz tartozó, következképp ábrázoló világszerúséggel nem rendelkező én-beszéd regényalapító tényezővé emelkedik, az én beszédsorsa azonossá válik annak a művészetnek a sorsával, mely tisztában van vele, hogy a művészi megismerés egyetlen változatának sem lehet igénye a teljes igazságra, mert minden művészi szabálynak az ellentéte is egyenrangú, érvényes szabály lehet.²³ Következésképpen az én-elbeszélést hangsúlyozottan azzal a belátással érdemes olvasnunk, hogy az irodalmi fikció szövege nem igazságokat visz színre, hanem a világ elbeszélésének egy meghatározott diszkurzusát mutatja be, amely idézetként további diszkurzusformákra is utalhat. Ezért az olvasás során nagyon komolyan kell vennünk a nyelv metafikciós jellegét,²⁴ amely a tárgyilag adott világra áttételes, rendkívül összetett és problematikus módon vonatkozik.

Amikor tehát *A feleségem történetének* olvasásakor azt megvizsgáljuk, hogy a stílus, azaz a nyelv metafikciós működése során miként veszítik el rögzíthetőségüket az amúgy is problematikus referenciális mozgások, és ebből milyen művészi szabályok alakulnak ki, Angyalosi Gergely *Narrativitás és valószerűség* című elemzéséből kell kiindulnunk, mert ez volt a regény első olyan olvasata, amely e problémát nevezte meg a regény témájaként. Még akkor is érdemes e tanulmány megfontolásaiból kiindulnunk, ha az eddigiekből következően „a valóság megismerhetőségének problémáját” nem témának,²⁵ hanem a nyelvet alapító stílus meghatározó tényezőjének tekintjük.

2. Störr kapitánytól a szövegig

Angyalosi Gergely a valószerűség fogalmának a francia neostrukturalisták által kidolgozott jelentésével nyitja meg Füst Milán regényét. A fogalom ebben az esetben nem egy szöveg és a valóság, hanem két eltérő szöveg közti normatív megfelelésként értelmezendő. A két nagy normatípus egyikeként Angyalosi a műfaji szabályokat nevezi meg, melyek egy adott kor adott műfaji elvárásai szerint alakítják a műben bemutatott valóságot, a valószerűség másik típusaként pedig a régi arisztotelészi meghatározást említi: valószerű az, ami gyakran megtörténik, pedig másként is történhetne. A két eltérő meghatározás között ebben

²³ Robert MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Rowohlt, Hamburg, 1955, 559.

²⁴ Patricia WAUGH, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London, 1984.

²⁵ „Abból az állításból indultam ki, hogy a regény témája maga a valószerűség, vagyis a valóság megismerhetőségének problémája. Störr nagy kérdése az, hogy vajon megkülönböztethető-e látszat és valóság; hogy hiteink, indulataink, döntéseink összhangba hozhatók-e valami rajtunk kívül eső, objektív realitással, vagy csupán önnön tükörképünkkel hadakozunk egész életünkben.” ANGALOSI, *I. m.*, 27.

az esetben Genette-nek az a felismerése teremt kapcsolatot, hogy a valóságot gondolkodásunkban általános maximák képviselik, következésképpen egy regényszereplő viselkedését valószerűnek elfogadni és ilyenként megérteni nem egyéb, mint hogy hivatkozni tudunk vele kapcsolatban egy általánosan elfogadott igazságra.²⁶ Ezért Angyalosi elemzése a regény retorikai rendszeréből egyetlen, ám annál fontosabb mozzanatot emel ki. Úgy véli, Störrt a rögeszméi leszakítják a világról. Így a regényt keresztül-kasul átjárják valószerűtlenítő elemek, és az elbeszélte események némelyike is távol van attól, amit az olvasó, vagy nem ritkán maga a narrátor valóságként elhihet. A narrátori tevékenység éppen ezért jelentős részben arra irányul, hogy bár a valóság az elbeszélő számára megismerhetetlen, fenntartsa a realista konvenciók működését, és ezt azzal éri el, hogy a kauzális összefüggések helyére szentenciózus betéteket, „mesterséges maximákat” iktat. Ezt az ellentmondást Angyalosi visszahelyezi a kapitány magatartásába: „Störr ugyan nem hisz a megismerésben, de valami számára is megmagyarázhatatlan erő az igazság hajszolására kényszeríti”.²⁷ Störr kapitány azonban nem az igazságot „hajszolja”, és még csak nem is a valóságot, amelynek fogalmát Angyalosi végül is egy, az újstrukturáliszmusnál korábbi, az arisztotelészi hagyományban fogant metafizikai pozícióban rögzíti.²⁸ Sőt talán nem is hajszol semmit. Beszéde talán nem is rendelkezik határozott iránnyal. Tévelyeg, és tévelyegése egyetlen név körül vet örvényeket. Lizzy, akinek a történetét elbeszéli, és akinek hűségéről vagy hűtlenségéről éppen annyit tud a regény kezdetén, mint a végén, számára nem a valóságban van. A feleség a kapitány színre vitt személyiségének tartalmát kitevő ama képzet,²⁹ amely a beszéd során létrehozza, megképzí magát a személyt és művét, az alanyt és a tárgyat elválaszthatatlanul és egyszerre. Ezért a Störrhöz tartozó szöveg olvasójának elsődleges feladata nem lehet az, hogy folytonosan a valóság megismerhetőségének kérdéseit intézze a szöveghez, mintha Störr helyébe lépve abban lelné meg önmaga egyedüli dolgát, hogy eldöntse, Lizzy hűséges volt-e vagy hűtlen. Ebben az értelemben *A feleségem története* témájánál fogva ugyan beletartozik a modern házassági re-

²⁶ *Uo.*, 24–25.

²⁷ *Uo.*, 27.

²⁸ WAUGH, *I. m.*

²⁹ Angyalosi legfontosabb felismerése számunkra az, hogy Lizzy „nem létezik objektíve, alakja a kapitány énjében zajló konfliktusoknak, metamorfózisoknak megfelelően változik”. ANGVALOSI, *I. m.*, 27. Ez a felismerés azonban éles konfliktusban áll mindazzal, amit a tanulmány több helyütt állít, hogy a regény témája a valóság megismerhetőségének problémája lenne. Hiszen ha Lizzy objektíve nem létezik, akkor az elbeszélés perspektívájából vizsgálva egyetlen tárgynak sem lehet szövegen kívüli, faktikus valósága, következésképp a regény megértéséhez sem juthatunk közelebb a valószerűség elsődlegességének feltételezése által, különösen nem a fogalom arisztotelészi hagyományban fogant jelentésére alapítva interpretációnkat.

gény bő mezőnyébe, amely minden részletében követte az európai nők helyzetének 19. és 20. századi változásait, valamint a házasság intézményének átalakulását, interpretációjának legfontosabb kérdései nem hogy nem szoríthatóak be erre a területre, még csak nem is érintkeznek vele. Ha helytálló a következtetés, amelyet Mach szövegéből levontunk, hogy az énhez kapcsolódó tudat mindaddig nincs abban a helyzetben, hogy felülvizsgálja az én tartalmát kitevő képzetek helyességét, vagy hogy döntéseket hozzon róluk, amíg el nem idegenedik tőlük, azaz amíg tudatának képzei nem térnek hozzá vissza egy másik ember tudatához tartozó képzetként, akkor jobban tesszük, ha nem Störr lehetséges kérdéseinek bensőséges elsajátításán munkálkodunk. Angyalosi Gergely értelmezését felfüggesztve, ajánlatának újrafogalmazását érdemes mindaddig elhalasztanunk, amíg az én képzeit nem sikerül maradéktalanul a szöveg nyelvi-retorikai mozgásaiként vizontlátnunk. Annál is inkább, mert a szövegben valójában nem Störr kapitány kérdez. A kérdések, vagyis a beszéd elsődleges mozgásai Lizzy felől indulnak ki, a történet ebben és csak ebben az értelemben nevezhető az ő történetének. A kapitány csupán válaszol, ám anélkül, hogy akár csak egyetlen pillanatra is ki tudna mozdulni abból a bizonytalanságból, amelynek hátteréből a regény első mondata előlép: „Hogy a feleségem megcsal, régen sejtettem.”³⁰ A regény olvasásakor mindenekelőtt ebbe a bizonytalanságba helyezzük vissza a szöveg minden további mondatát, és ebben a bizonytalanságban kitartva igyekszünk minél teljesebben feltérképezni a regény alapvető retorikai mozgásait, metafikciós eljárásait.

3.1. *Név és nevek: az én-regény egysége és a nyelv személyiség-sokszorosító tendenciája*

Vegyük tehát komolyan, hogy a beszéd mozgásai Lizzy felől indulnak el! Ez természetesen nem azt jelenti, hogy valamilyen értelemben Lizzyben keressünk a szöveg eredetét, annál is kevésbé, mert minden titokzatossága, a csábítás és csalás játéka ellenére nem válik valódi regényhőssé, azaz bahtyini értelemben vett értékcentrummá.³¹ A hagyományos regényszerkezetben egy vagy több „adott

³⁰ A regényt az alábbi kiadás alapján idézem: FÜST Milán, *A feleségem története*, Magvető, Budapest, 1973^o. A kiadás szövegállapotát tekintve változatlan utánnyomása volt a szerző által jóváhagyott 1957-es kiadásnak. *A feleségem története*nek egyébként Füst Milán számos egyéb művével ellentétben nem ismereteseke változatai. Ebben az esetben kizárólag a „természetes” szövegromlás és a szövegromlás folyamataival kell számolnunk. Ezek feltérképezése előttünk áll, és bizonyára a valamikori kritikai kiadásra hárul. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

³¹ Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford. PÓLYA Judit, Gond–Cura, Budapest, 2004, 15.

ember”, azaz a hős vagy a hősök köré épül az elbeszélés architektonikája, ami nem egyéb, mint „a konkrét egyedi részeknek és mozzanatoknak az intuitív szemlélet számára szükséges, nem véletlenszerű rendje és összekapcsolódása”,³² amiből lezárt egész születik. Az én-regény esetében az elbeszélő és a hős alanyként és tárgyként szétválasztott funkciói összeolvadnak. Így tehát az én-regény architektonikai struktúrájából egyetlen elem sem hiányzik, éppen úgy egészet alkot, ahogyan a realista próza alkotásai. A nem elhanyagolható különbség abban áll, hogy az értelmi egész a hős nyelvi önalkotásaként tudati aktussá válik. Füst Milán regénye azonban különleges esetnek látszik az én-regények körében. A különlegesség mozzanata nem abban keresendő, hogy az én-regényt egyfajta életrajzi narratíva teremti meg.³³ Ellenkezőleg, ez a változat az én-regény leggyakrabban előforduló esete, ami poétikai és történeti okokkal egyszerre magyarázható. Az én-regény modernitást megelőző hagyományai nyilvánvalóan az emlékirat-irodalomban és a vallomásos prózában gyökereznek, azokban a műfajokban tehát, amelyek a szubjektivitás narratív formáinak és retorikáinak ki-munkálásaért voltak felelősek. A poétika oldaláról ezt erősíti az a tapasztalat, hogy az én az európai hagyományban eminens módon a múlthoz kapcsolódó tudatformák körében alkotja meg önmagát, énszemléletünk eredendően történeti jellegű.

Füst Milán regényének különlegessége, hogy az én életrajzi narratívájának megalkotása, ami az emlékezetmunka retorikájában leli meg a maga konkrét nyelvi formáját, egy külső személy és a hozzá fűződő kapcsolat megértésére van utalva. A machi énkonstrukció problémája ezen a ponton olyan szerkezetet tételez fel, amelynek pontos leírásában Machnál több segítséget remélhetünk Lévinastól, aki a másik fogadásában tárja fel azt az alapvető fenomenológiai viszonyt, amelyhez az én létének fenomenológiai redukciója szükségszerűen visszavezet: „A reflexió persze tudatára ébredhet e szemtől szembeni viszonyt, ámde a reflexió »természetellenes« helyzete nem pusztán véletlen a tudat életében. Maga után vonja az én megkérdőjelezését, a kritikai attitűdöt, mely maga is a Mással szemközt és annak fennhatósága alatt teremődik [...]. A szemtől szemben a végső helyzet marad.”³⁴

A beszéd tehát Füst Milán regényében – még mindig Lévinas szavaival fogalmazva – a másikhoz fűződő viszony mélyén, „mint általa küldött jel tűnik föl”,³⁵ akkor is, ha a másiknak még arca elleplezésére sincsen szüksége, mert megjelenése nem válik ki a csábító távolság, a nietzschei *Entfernung* történetéből.

³² *Uo.*, 11.

³³ Störr kapitány, a fiktív szerző önmaga életírásának nevezi *A feleségem történetét*. (19.)

³⁴ Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Jelenkor, Pécs, 1999, 61.

³⁵ *Uo.*, 72.

A jelek ily módon mindig kétértelműen kelnek útra, és útjukat nem annyira folyásként, folyamatként gondolhatjuk el, inkább vég nélküli örvénylésként. Lizzy más női szereplőkben is megsokszorozódó regénybeli pozíciója ugyanis nélkülöz minden stabilizáló erőt. Éppen ellenkezőleg, alakjához a csalás és a csábítás képzetei kapcsolódnak, melyek végtelen, halálán is túlfutó történeté formálódnak, és ezen kívül semmi egyéb. A kapitány énként színre vitt személyének, így tehát a színrevitel retorikai teljesítményének szempontjából Lizzy azáltal válhat az ént és beszédét szüntelenül elbizonytalanító tükörré, hogy – Störr minden igyekezetével dacolva – egyetlen pillanatig sem öltheti magára egy adott ember képét. Lizzy a csábító, de birtokba vehetetlen távolság és a csalás, sőt a csalás csalásának dinamikáját gyűjti egyetlen pontba, a megértés igazságmunkáját megelőző és azt a nemtudás vágyenergiákkal telt területén fogva tartó szubverzív erőket. Störr kapitány ezt a viszonyt minden nőre, illetve általában véve a nőire is kiterjeszti.³⁶ A stílusnak hasonló alapszerkezete jön így létre, mint amelyet Derrida Nietzsche azon szekvenciáiban tár fel, amelyek az igazság történetébe bevezetik a nő körül örvénylő érzéki képzeteket: „Minden attribútum, minden vonás, minden vonzerő, amit Nietzsche a nőben felismert, a csábító távolság, a foglyul ejtő megközelíthetetlenlenség, a vágyat keltő transzcendencia, az *Entfernung*, az igazság történetéhez mint egy tévedés történetéhez tartozik.”³⁷

Ez a mondat könnyedén beírható lenne az igazság metafizikus történetébe, ami bizonyos értelemben nem lenne más, mint a női és a férfi igazság küzdelmének története. A női reprezentálná ebben az esetben az igazság örök fátyoljátékát, megmutakozó elrejtőzését, a férfifogalmak pontos szűrésait kivédő, elhárító nem-igazságát. Nietzsche azonban a nőiről nem önmagában, hanem a férfire és önmagára gyakorolt hatásában beszél: ez az ő témája, a nő számtalan alakjában, a lány, a nővér, a feleség, a prostituált, a szűz, a nagymama, a feminista magatartásában megnyilvánuló hatás-játék. A *Bálványok alkonyának Egy tévedés története* című részében Nietzsche közismert módon a nőiség stílusjátékának jellemzőivel írja le a kereszténységet: az eszme „finomabb, megtévesztőbb (*verfänglicher*), megfoghatatlanabb lett”, és ezáltal, hiszen elérni nem sikerült, „ismeretlenebb” is. Vajon mi által éri el a női ezt a hatást? Ehelyütt érdemes emlékeztetnünk Luce Irigaray gondolatára, aki Nietzschétől egyáltalán nem függetlenül úgy vélte, hogy a női önmagában sokféle, szemben a férfi egységes énjével.³⁸ A kérdést tehát úgy kellene feltennünk, hogyan hat az, ami sosem lehet egy, ami finom és megtévesztő.

³⁶ „Az asszonyok különben se hűek, különösen a kapitánynék, ez hozzátartozik a dologhoz.” (19.)

³⁷ Jacques DERRIDA, *Éperons. Nietzsche stílusa*, ford. Sajó Sándor, Athenaeum 1992/3., 189.

³⁸ Luce IRIGARAY, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, ford. Eva MEYER és mások, Merve, Berlin, 1979.

És e kérdéssel ideje visszatérnünk *A feleségem történetére*, annál is inkább, mert a válasz éppen ebben a regényben van benne. Störr kapitány természetesen tisztában van a „női” igazság nem-igaz voltával, még ha ezt néha el is felejtí. ³⁹ Másrészt pedig a legkevésbé sem csupán Lizzy gyanúsítható azzal, hogy csalja a férjét, amiről egyébként nemcsak Störr, de az olvasó sem tud meg semmi bizonyosat. A kapitány a maga módján folyamatosan flörtölget, ami Lizzyt nemhogy nem látszik különösképpen zavarni, de a flörtnek, a megigazuló csalásnak kettejük játékos viszonyában is fontos, talán mindennél fontosabb szerepet szán. A nő hatásának kérdésére azonban nem magában a csalásban, hanem a csalás nyelvében kell a választ keresnünk. Lizzy, akit az elbeszélés kacérnak és „csiklandós-nak” fest le, és aki a regény lapjain valóban sokat nevet, egyik kedvenc játékát űzve lép az elbeszélés színpadára, neveket ad a kapitánynak: „engem ő Douc-Douc bácsinak, Dodónak, Cric-Cracnak meg Croc-Crocnek nevezett, éppen a nevetésem miatt, amely, mint mondá, valósággal robbanásszerű, meg medve bácsinak, mondván, hogy oly mulatságos látni, amikor a szalvétám két csücske eláll a fülem mellett vacsora közben. S csak úgy lubickolt örömében, mint a malacok.” (18.) És e nevekkal még korántsem merült ki Lizzy csábító-csaló névadó kedve. Amikor a derék kapitány először érzékeli, hogy fiatal felesége mellett „végleges ingoványba” tévedt, és először kell elgondolkodnia arról, hogy olvasható-e, leleplezhető-e a csalásnak az a fajtája, amely mögött nem valamely igazság, hanem további nem-igazságok húzódnak, amikor tehát kettőjük között voltaképpen kezdetét veszi az eltávolodások és a közeledések játéka, Lizzy „kegyének legfőbb jeleként” Monsieur Houinének nevezi Störret (30.), aki erre – nem akarván haragudni – felhúzza a gramofont, és mosolyogva táncra kéri asszonyát. A névadás furcsa játékát persze nem csak Lizzy űzi. Miss Borton Miciszlávnak szólítja (130.) a hatalmas embert, Kodor pedig így mutatja be a Brighton szállodában összeverődött társaságnak: „– Van szerencsém bemutatni egy osztrigazabálót! S a másik oldal felé: – Van szerencsém bemutatni, Morbidani, a bátor kapitány.” (142.)

A nő elsődleges hatása tehát nem egyszerűen saját természetének gyakorlása, a személyiség megsokszorozása. Mivel szimmetrikus mozgások itt nincsenek, a női azzal fenyegeti az egyet, a férfit, hogy felbontja és egyszersmind ki is üríti személyét, a névadás ismétlődő nyelvi gesztusával elindítva őt azon az úton, amelynek végén üres jelöltté válna. Üres jelöltté, legalábbis az olvasó szempontjából, hiszen ha a kapitány maradéktalanul ki lenne téve a nevek megsokszoro-

³⁹ „Biztosan vigyáz – gondoltam én –, biztosan sejt valamit – Ezt gondoltam egyik nap. S máskor viszont, mintha mindezt elfelejtettem volna. S ez bizony csodálni való. Ez talán az én akkori életem legnagyobb rejtélye. Hogy képes voltam még mindig hinni neki. Hacsak egy pillanatig is.” (162.)

zódásának, igaza lenne Lizzynek, aki azt mondja Störrnek: „Azt senki se tudja, hogy te milyen vagy. Csakis én.” (67.) Így tehát a nő hatásának csak egyik megnyilvánulása a kasztráció, ami – ne feledjük – mindig a nőben történik;⁴⁰ a másik, mert a személyiség ontológiai alapjait érintő, hogy hozzáférhetetlenné tesz és megsokszoroz. A nő azáltal biztosítja magát a férfi csalásaival szemben, hogy kicseréli a nemeket, a férfit nővé teszi, miközben ő maga férfivé válik. Ez a csere nyilvánul meg, amikor a gyanakvó Störr váratlanul hazaállít,⁴¹ hátha bizonyosságot szerezhet felesége viselt dolgairól, rajtakapva őt valakivel. Behajol az ajtón, és „Kis Doudoc”-nak szólítja Lizzyt (161.), vagyis majdnem úgy, ahogyan korábban Lizzy szólította őt, aki most természetesen egyedül van. Csupán nemrég ébredt, ám máris cigarettázik.⁴² A kapitány gyanakvása ettől mit sem csillapodik, de kénytelen távozni otthonról, és a lépcsőházból hallja, hogy a lakásban megszólal a gramofon.

Störr a női nem-igazság hatásait azzal igyekszik csillapítani, ámbár tévesen, hogy infantilizálja Lizzyt, azaz megpróbálja megfosztani nemi jellemvonásaitól. Se szeri, se száma az olyan bekezdéseknek, amelyekben „kölyök”-ként, „gyerek”-ként emlegeti őt, amit csupán azért tehet meg, mert hatalmas testalkata mellett Lizzy különösen kicsinynek, törékenynek látszik. Így tesz például közvetlenül a névadó jelenet előtt, egy lakomáról hazaérkezve, amellyel jókedvében ajándékozta meg magát:

– Haszontalan kölyök. – Megsimogattam. Elsimítottam a homlokából a haját... s jól megnéztem az egész kis arcot. Olyan volt, mint egy kis csirkefogó, fitos és szemtelen, s amellet mintha kettőt se tudna számolni a szentem.

Megszokta már a bújócskát. S ha megcsípi, sunyít, mint a kölyök. (30.)

Lizzy infantilizálása, tehát a nemi távolság letagadása és a hatalom öncsalása még védtelenebbé teszi Störrt a nem-igazsággal szemben. A nem-igazságot ehelyütt természetesen nem oppozícióban kell értenünk. Nem elég azt mondanunk, hogy a család játékában elvész az igazság és a hamisság megkülönböztethetősége, és értelmét veszíti minden ilyen próbálkozás. A megkülönböztetés a család részének bizonyul, hiszen minden csalást csalások sokasága vesz körül, és semmi egyéb,

⁴⁰ A regény Störr kapitányt következetesen nagy evőként mutatja be Lizzy mellett. A nőkre valóban teljesen veszélytelen. Sem a feleségével, sem más nőkkel nem bújik soha ágyba.

⁴¹ Störr azzal mentegetőzik, hogy otthon felejtett valamit. Hogy mit felejtett otthon, nem tudjuk meg. Feljegyzéseiben ő óvatosabb, mint Nietzsche. Nem ír le olyasmit, hogy „megfeledeztem az esernyőmről”.

⁴² A női cigarettázás a feminizmus ébredésének kísérőjelensége és – gondoljunk George Sandra – valóságos hadüzenete volt. Ennek emléke még a 20. század első felében is eleven maradt.

anélkül azonban, hogy mindez egyetlen tömbbé, egyetlen nagy csalássá állna össze, ami lehetetlenné tenné a közlekedést. A Nietzsche olvasó Derrida e jelenséget így írja le: „Mert ha a nő az igazság, akkor ő tudja, hogy nincs igazság, hogy az igazságnak nincs helye és hogy senkinek nincs igazsága. Annyiban nő, amennyiben nem hisz az igazságban, tehát abban, ami ő, abban, aminek őt hiszik, ami tehát nem ő.”⁴³

A nem-igazság játékának igazi ellensúlyát *A feleségem történetében* egyrészt az én narratív önmegfogalmazása jelenti, vagyis az én-regény formája, ami pusztán megnyilatkozásával feltartóztatja a személyt jelölő név kiüresedését, mert bár a beszéd mozgásai Lizzy felől indulnak el, maga a beszéd azonban a kapitány névhez tartozik. És ugyancsak e nyelvi mozgást feltartóztató erőként kell számításba vennünk a szerzői névadás gesztusát, ami jellegét tekintve ellentéte Lizzyének. Amíg ugyanis a nő aspiráció eltörli az egyetlen nevet, és helyette hol gúnyosan, hol kedvesen sok másikat használ, a szerzői névadás figyelmét az egyetlen név kiválasztása köti le. Fülep Lajosnak írott leveleiben Füst Milán részletesen és a keresés forrását is közvetítve számolt be a név- és a címadás bonyodalmairól, egyetlen pillanatig sem hagyva kétséget afelől, hogy az írás utolsó évének ez volt a legfontosabb problémája. A sok fejtörés után 1941. október 17-én már boldogan adja hírül barátjának, hogy megelé a helyes címet és nevet: „*A fényes utitárs* (Dröhn kapitány feljegyzéseiből)”. Csakhogy a Dröhn nevet még mindig túl szépnek érzi. Ekkor árulja el: „Felírtam körülbelül négyezer nevet s egyik se felel meg. Mert a névnek meggyőzőnek kell lennie s ha túlszép, hangzatos, akkor nem igaz, akkor az író találta ki. Viszont azért mégis hangzatosnak kell lennie. *Nyers* nevet szerettem volna, az első ötletem Leimrock (Jakab) volt, csak evvel a német író-barátok kinevettek, mondván, hogy olyan ez, mintha magyarul például paprikának hívnának valakit. S erre tehetségtelen népség lévén a legremekebb ősi hajós-neveket hozták nekem, (hőszám hajóskapitány!) – szamarak. A legszebb és legjellegzetesebb nevek rosszak. A hajós embernek olyan neve legyen, mint egy fogorvosnak, az jó. Továbbá: hollandus ember, tehát *francia* neve legyen, vagy német s ne valami Van der Boschke, vagy ilyesmi, – lévén Hollandiának épp elég köze a francia, vagy német múlthoz. S most válságban vagyok, hogy ne inkább a következő nevek közül válogassak, (a mai éjszaka ötletei): Kuppert, Raschaba, vagy Elvehjem.”⁴⁴ 1941. november 14-én⁴⁵ a cím már így hangzik: *Fények a pokolban*, a kapitányt pedig Takéternek hívják. Címként ugyanakkor felmerül egy másik változat is, *Egy rossz asszony története*, a Takéter név viszont megfelelőnek tűnik. A novemberben kelt levélből az is kiderül, hogy

⁴³ DERRIDA, I. m., 177–178.

⁴⁴ FÜST, *Összegyűjtött levelek*, 383.

⁴⁵ Uo., 385–386.

névötlekekkel maga Fülep is előállt, az ő Tacket-jéből jutott el Füst a Takéterhez. A végleges cím, *A feleségem története* először 1942. január 8-án⁴⁶ tűnik föl. A kapitányt viszont még mindig nem Störrnek, hanem Rochnak hívják, ezt azonban Füstp zsidós hangzásának hallja, amit pedig szeretne elkerülni, ezért további nevek is esélyesek, és ezek között találkozunk először a Störr névváltozattal három másik, a Fatalin, a Rock és a Maccus társaságában. Ezek után csupán az 1942. március 31-én kelt levél⁴⁷ tesz említést a regényről a végleges címmel és a főszereplő végleges nevével, bár Störr neve még mindig nem oszlatott el minden kétséget. És a kételyek a regény megjelenése után sem nyugszanak el. Füst naplójában 1943. júniusából származik e bejegyzés: „Landrock jobb név lett volna, mint Störr. Vagy: Aschenbaki.”⁴⁸

3.2. Csalás: a jelek mértéktelen túlinterpretálása

Az én-regény narratív egysége és a nyelv személyiség-sokszorozó mozgásai nyugvópontokra sosem jutó, az elbeszélés minden mozzanatát átható, feszült viszonyokat hoznak létre *A feleségem történetében*. A nyelvi mozgásokat a mitikus háttérrel való utaltság sem stabilizálja.

A bolygó hollandi története Wagnert közvetlenül megelőzően Heinrich Heine *Schnabelepowski úr feljegyzései* című művében tűnik fel. Heine az ő esetében sem fukarkodik az ironikus kommentárral: „Szegény hollandi! Mindamellett gyakran meglehetősen boldog, hogy ismét a fedélzetre szállva ezúttal is sikerült megváltania magát a házasságtól és a megváltó nőtől.”⁴⁹ Az elbeszélés a Salonban, Heine folyóiratában jelent meg. Itt talált rá Wagner, aki *A bolygó hollandi*ban újra tragikus alaptónust kölcsönzött a történetnek, mit sem tudva az örök tévelygés és bolyongás boldogságáról. Wagnernél az értékviszonyok stabilak, a vándorlás és a megérkezés történeti lehetőségeit színre vivő retorika az átok és a megváltás, a szenvedés és a hűség erejének kettősségéből építkezik. Az opera – Nietzsche szavaival – „azt a magasztos tant” képviseli, „hogy a nő a legnyugtalanabb lelket is képes megkötni”, maradásra bírni.⁵⁰ Hogy Nietzschének igaza volt-e, ne firtassuk, mert Wagner operájából csak egyetlen jelenetre van szük-

⁴⁶ Uo., 389–392.

⁴⁷ Uo., 396.

⁴⁸ FÜST Milán, *Teljes napló*, II., Fekete Sas, Budapest, 1999, 586.

⁴⁹ Heinrich HEINE, *Werke*, szerk. Helmut HOLTZHAUER, Aufbau, Berlin–Weimar, 1967, 305. („Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin loszuwerden und er begibt sich dann wieder an Bord.”)

⁵⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Der Fall Wagner* = Uő., *Werke*, II., Hanser, München, 1956, 909.

ségünk *A feleségem történetének* értelmezéséhez. Nem hagyhatjuk viszont figyelmen kívül Nietzsché kritikájának egy másik kérdését: „Tegyük fel, hogy ez igaz, de vajon egyszersmind kíváncsi-e? – Mi lesz az »örök zsidóból«, akit egy nő imád és megköt? Egyszerűen megszűnik öröknek lenni; megházasodik, a sorsa ettől kezdve érdektelen számunkra. – Valóságosra fordítva: a művészeket, a zseniket fenyegető veszély – és hát ők az »örök zsidók« – a nőben rejlik: az őket imádó nők okozzák romlásukat. Szinte senkiben sincs elég jellem ahhoz, hogy ne zuhanjon a romlásba – hogy ne »váltódjék meg«, ha egyszer úgy érezheti, hogy istenként bánnak vele –, azonnal leereszkedik a nőhöz. A férfi fél az örök-nőtől: ezt minden nőcske tudja.”⁵¹

Ha valakinek eszébe jutna fallocentrikus képzelődéssel, narcisztikus megszállottsággal vádolni Wagnert *A bolygó hollandi* kapcsán, könnyű dolga lenne a bizonyítással, ahogyan Nietzsché íménti szavaiban sem kell sokáig keresni a him-sovinizmus, a nő hatalomtól és személyiségtől való megfosztásának hangsúlyait, hiszen a szöveg eleve és minden körülmények között csak férfinek tudja elképzelni a művészt, a zsenit. Számunkra azonban egy pillanatig még fontosabb az a gesztus, amellyel Nietzsché visszalopja a Wagner által kiírtott ironiát a bolygó hollandi történetébe, az, ahogyan – képletesen szólva – Odüsszeusz hajóját Ithaka partjai előtt visszafordítja a nyílt tenger felé. Nietzsché számára a csalás a megváltódásban van, a tévelygésben, a megváltatlanságban való kitartás pedig jellemző kérdése. Vajon mit jelent ez az igazság tévedéstörténetként felfogott történetére nézve? Ha minden vonzerő, amit Nietzsché a nőben felismert, a csábító távolság, a foglyul ejtő megközelíthetlenség, a vágyat keltő transzcendencia ehhez az igazságtörténethez tartozik, akkor hozzátartozik a megváltatlanságban való kitartás is, hiszen csak így őrizhető meg a távolság, ahol helye lehet a tévedésnek és a tévelygésnek.

Nietzsché szövegében itt válik a további feltárás akadályává a nyilvánvaló fallocentrizmus. Wagnernél azonban a megváltódás vonzásának nem egy, hanem két férfi van kitéve, a bolygó hollandi mellett Senta vőlegénye, Erik is. És miután Senta barátnője rémülten futnak hozzá, hogy értesítsék, mennyi baj okozója lett a hollandi képmása, olyan dinamika szabadul el a műben, amely egy pillanatra rálátást nyújt a csalás egy lényegibb vonására, valamint a tévedéstörténet női oldalára. Természetesen a harmadik felvonás végének arról az epizódjáról van szó, amikor Senta futva menekül Erik szemrehányásai elől, aki emlékezteti rá, hogy korábban örök hűséget ígért neki, most pedig elhagyná az idegen kedvéért. A hollandi éppen ebben a pillanatban ér oda, meghallja Erik szerelmes könyörgését, tehát látja, hogyan hat az imádott nő egy másik férfire, és magába

⁵¹ Uo.

plántálva, megtörténtté téve a csalást, kétségbeesetten hajóra száll, örökre lemond az átok feloldásáról.

Hasonló, de sokkal kidolgozottabb jelenet tanúi lehetünk Tolsztoj *Kreutzer-szonátájában*, közvetlenül azelőtt, hogy Pozdnisev őrült felindulásában megöli Lizát,⁵² a feleségét. Pozdnisev okkal vagy ok nélkül attól a pillanattól fogva féltékeny Truhacsovskijra, a Párizsról és a zenéről egyaránt könnyedén társalgó hegedűművészre, hogy bemutatja őt a feleségének. Hogy miért tette ezt, arra ő maga nem ad magyarázatot, ám ha adna, valószínűleg tévesen a zene démonát okolná, ahogyan talán a bíróságon is tette, ahol „úgy állították be” az ügyet, „hogyminden féltékenységből történt”. Pozdnisevben azonban a történetek megértésének belső küzdelme nem zárult le. A nem-tudás bizonytalanságában meglehetősen pontos megfogalmazással kommentálja az ítéletet, és utal arra, hogy a tisztázhatatlan félreértés a társadalom szerkezetét megalapozó férfit tekintély iránti elfogultságból a bírósági tárgyaláson újabb örvényt vetett: „Egyáltalán nem úgy volt, azaz nem egyáltalán nem úgy, de nem úgy. A bíróság úgy döntött, hogy megcsalt férj vagyok, s hogy megsértett becsületemet védelmezve (mert ők ezt így nevezik) gyilkoltam. S ezért mentettek fel. A bíróságon én igyekeztem a dolog értelmét megmagyarázni, de ők úgy értették, hogy a feleségem becsületét akarom rehabilitálni.”⁵³

A csalás természetének jobb megismerése érdekében azonban vissza kell lépünk innen ahhoz a pillanathoz, amikor Pozdnisev bemutatja Truhacsovskijt Lizának: „A beszélgetés rögtön a zenére tért, fölajánlotta, hogy játszik vele. A feleségem az utóbbi időben mindig nagyon elegáns és csábító, s nyugtalanítóan szép volt. A férfi, láthatólag, első pillantásra megtetszett neki. Azonkívül annak is megörült, hogy módja lesz hegedűskísérettel játszania, amit nagyon szeretett, úgyhogy erre a célra színháztól is bérelt hegedűt; arcára ki is ült az öröm. De ahogy rám nézett, rögtön megértette érzésemet, elváltoztatta arckifejezését, s megkezdődött a kölcsönös csalás játéka.”⁵⁴

A csalás tehát szerkezetének körkörösége okán abból fakad, ami látszólag nem oka, hanem okozata: az arcon kiütköző jelek érzékeny megfigyeléséből, a másik érzéseinek túlságos ismeretéből, olyanfajta túlzottan kiélesedett érzékenységből, figyelemből, amely egy ostoba és aljas helyzetben egyszerre talán mindent, vagy ha nem is mindent, annál mindenesetre sokkal többet érez és sejt, amennyi sejtelemmel még meg lehet menteni egy kapcsolatot a féltékenység

⁵² Füst névválasztása – ismerve Tolsztoj iránti rajongását – bizonyára nem véletlen. Lizzy neve a *Kreutzer-szonáta* Lizájára is utal.

⁵³ Lev TOLSZTOJ, *Kreutzer-szonáta*, ford. NÉMETH László = Uő., *Bál után*, Európa, Budapest, 1984, 239.

⁵⁴ Uo., 243–244.

mértéke vesztett, élesen látó örületétől. Ebben az esetben Liza nemcsak Pozdnisev kettős beszédét érti, azt, hogy férje nem akarja, amit felajánl, hanem azt is, hogy ettől a helyzet kikerülhetetlen csapdává válik mindkettejük számára. Mert ha elfogadja Truhacsovskij hegedűkíséretét, férjének az annyi, mintha már el is követte volna a hűtlenséget, mégpedig az ő szeme láttára, ha pedig elutasítja, semmivel sem lesz ártatlanabb, sőt még tovább rontja a helyzetet, azt sugallva, hogy még ebben a végsőhöz közeli pillanatban is félrevezethetőnek, vaknak tartja a férjét.

A jelek aprólékos és mértéktelen túlinterepretálása a háromszög-viszonyban uralhatatlan és szinte követhetetlenül gyors áthelyezéseket eredményez, mert a jelek értelmezése a háromszögön belül mindig feszült és kiélhetetlen vágyenergiákat hordozó kettős kapcsolatokat hoz létre. Az áthelyezés ezekben a kettős kapcsolatokban zajlik, de mivel egy harmadik szereplő is jelen van, minden jel, minden érzés kettős olvasatban nyílik meg. Az öröm ellentétes pólusán szükség-szerűen jelentkezik a kényszer, hogy Liza hirtelen Pozdnisev tekintetével is meg-lássa önmagát, és ebben a pillanatban megkezdődik a csalások játéka. E csapdából látszólag nincs más kiút, mint a jelek további felaprózása, értelmezésük intenzi-tásának fokozása, ami végül is élesen látó vaksághoz vezet. Tolsztoj elbeszélésé-ben mintegy külön történet-szálat képez a tekintetek és az arcok játéka. Az előbb idézett részben Liza viselkedése, arckifejezése azáltal változik meg, hogy ránéz Pozdnisevre. De ezt a nézést megelőzi és uralja egy másik. A jelenet során Pozd-nisev egyetlen pillanatra sem veszi le a tekintetét Lizáról, minden rezdülését mérlegeli, de nem azért, mert bármiféle bizonyítékra lenne szüksége, hiszen ki-mondatlanul régóta kész benne az ítélet: Liza nem szeretheti őt, nincs mit rajta szeretnie, ahogyan az életén sem, amelyet mellette él. Belül már nem az övé, ő ezzel világosabban tisztában van, mint a felesége, és ha eddig nem követett el hűtlenséget, kizárólag azért, mert nem volt rá alkalma, mert nem találkozott kísértéssel. Ez az élesen vizsgáló tekintet mindvégig működésben marad, a gyil-kosság pillanatában is: „Mikor az emberek azt mondják, hogy dührohamukban nem tudják, mit csinálnak: ez mesebeszéd, nem igaz. Én mindennek tudatában voltam, egy másodpercre sem hagytam el az öntudatom. Minél jobban fölszítot-tam magamban dühöm gőzeit, annál világosabban gyúlt föl bennem a tudat fé-nye, amelynél lehetetlen volt nem látnom azt, amit teszek.”⁵⁵

A tévedések történeteként felfogott igazságról gondolkodva olyan mérték-ben lehetünk képesek megszabadulni a romantikus platonizmus értelemzavaró vagy az értelmezést leállító duális képzeleteinek hatásától, amilyen mértékben ér-vényesíteni tudjuk a felismerést, hogy a nő és a férfi az arcok, a tekintetek köl-

⁵⁵ *Uo.*, 265.

csönössége által egyetlen játék részesei. A nő éppen úgy ki van téve a körülötte örvénylő érzéki képzeteknek, mint a férfi. Az igazság mindig kettős játszmában van, ezért nincs helye, ezért nyilvánul meg szükségszerűen csalásként.

3.3. *A lévinasi komplementaritás: a szétválasztás, a megkettőzés szükségessége*

Mielőtt folytatnánk az elemzést a Füst Milán-i háromszögviszony feltárásával, ki kell zárunk a nietzschei, wagneri fallocentrizmus következményeit értelmezésünkől, mert ezek egyébként hamarosan leállítanak a jelek örvénylését, és a csábítás távolságát a férfihatalom kellemetlen közelségével váltanak fel. Ebben pedig ismét Lévinas lehet segítségünkre, aki a Másikhoz fűződő viszony fenomenológiáját nem mulasztotta el az antropológia területén elmélyíteni. Egyik Talmud-értelmezésében,⁵⁶ amely az asszony teremtésére vonatkozó bibliai szöveg hely klasszikus kommentárjait szólaltatja meg a 20. századi filozófiai gondolkodás háttere előtt, a Talmud egyik meglepő interpretációs kísérletére hívja fel a figyelmet. Az értelmezést ebben az esetben egy, a derridai elkülönböztetés sajátos változataként felfogható helyesírási probléma indítja útjára. A szentírási szöveg ugyanis mintegy önkéntelenül materializálva az ember teremtésébe bevonuló megkettőzést, ortográfiai hibát vét a Teremtés könyvének abban a mondatában, amely az ember megalkotásáról tudósít (1Móz 2,7). Az „és megalkotta” szava (*vajicér*) egy helyett két joddal van írva (*vájjicér*), és bizonyára erre a két jodra is vonatkozik Jézus megerősítő kijelentése, hogy egyik sem vesztet el közülük.

A Talmud e betűkettőzést meglepő módon nem hozza kapcsolatba a teremtésben megnyilvánuló antropológiai kettősséggel, azzal tehát, hogy Isten férfinak és nőnek teremtette az embert (1Móz 5,2). Jeremiás ben Eliezer rabbi a Talmud szerint ezt a különös helyet így értelmezte: „A Szent, dicsértessék a neve, két arccal teremtette az első embert, hiszen írva van (Zsolt 139,5): Hátul és elől körülzártál engem és reám tetted kezedet.” Lévinas azonban a talmudi rabbival ellentétben éppen az ember antropológiai kettősségével kapcsolatban idézi e furcsa szöveghelyet, ugyanakkor óv attól, hogy e két arcot Janus-arként képzeljük el. Hiszen a 2. fejezetben még nincs szó a nőről és a férfiről. A Szentírás, figyelmeztet Lévinas, nem a nőit vezeti le a férfiből, hanem a nőire és a férfira való szétválasztást – a dichotómiát – vezeti le az emberiből. „A komplementaritásnak

⁵⁶ Emmanuel LÉVINAS, „Und Gott schuf die Frau” = Uő., *Vom Sakralen zum Heiligen*, ford. Frank MIETHING, Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1998, 125–147.

nincs semmiféle konkrét értelme, és semmi egyéb nem lesz belőle, csupán egy elcsépzelt fordulat, ha az *egész* gondolatában előzőleg nem értettük meg a szétválasztás szükségességét és értelmét.”⁵⁷

A következőkben az emberi igazságnak ezt az eredendő komplementaritását fogjuk vizsgálni Füst Milán regényében, mégpedig engedve a megsokszorozás feltartóztathatatlanságának, ami a Szentírás helyesírási hibájában is megnyilvánult. Amennyiben a lévinasi komplementaritás tapasztalatát nem emeljük ki a csábítás és a távolság nietzschei történetéből, semmi sem akadályozhatja meg, hogy amint a férfiről és a nőről lesz szó, ne jelenjék meg az igazság történetét a tévedés és a csalás történetévé változtató harmadik.

3.4. A mondás és a mondott korrelációjának uralhatatlansága

A *Kreutzer-szonáta* iménti jelenete után olvassuk el *A feleségem történetének* azon sorait, amelyek arról tudósítanak, miként mutatta be Lizzy Störr kapitánynak Dedint, akiben ő nyomban felismerni vélte felesége szeretőjét.

Ugyanebben az időben lett a feleségem szerelmes egy Paul de Grévy nevű nemesi származású fiatalemberbe, akinek állítólag grófi rokonsága volt, valami Latour du Pin nevezetű *történelmi* család, s akit röviden Dedinnek is neveztek a társaságokban. A feleségem is így hívta. S hogy imádja, azonnal észrevettem.

S hogy miből? Abból, hogy olyan volt az egész lénye, mintha megabálták volna. Lány és lázas. S bár nemigen nézett reá, de azért egy állandó boldog helyeslést vagy megdicsőült összetartozást éreztem én átáramlani tőle az ifjú felé. E szóval mutatta be nekem:

– Ez az én *legkedvesebb* barátom... persze, maga után – tette hozzá. S hogy mért tette hozzá? S még inkább: mért volt ennyire őszinte?

Vigyázzunk csak! E nyíltság arra volt szánva, hogy megnyugtasson vele, mert ha kimondja, ami a szívéen van, akkor csak nem gondolhatok rosszat? Csakhogy én rosszat gondoltam. (46.)

A jelenet bizonyos értelemben a fordítottja Truhacsovskij bemutatásának. Itt a feleség az, aki bemutatja a kapcsolat harmadik tagját, holott erre semmi sem kényszeríti. Lizzy és Dedin nem váltanak egymással pillantást a kapcsolatukat vizsgáló tekintet előtt, kétségnek azonban a féltékenység így sem hagy helyet.

⁵⁷ *Uo.*, 131.

A jelenet kognitív keretét nem a tekintetek gesztusnyelve határozza meg, hanem Lizzy talányos mondata, amely szembesíti Störr kapitányt riválisával: „Ez az én *legkedvesebb* barátom... persze, maga után”. E mondat olyan kettős mozgást indít el, amelynek örvénylését sem Lizzy, sem Störr nem tarthatja uralma alatt. Anélkül, hogy fény derülhetne Lizzy szándékaira és arra, hogy a szándékok mögött milyen érzelmek munkálnak, e mondat egyszerre állítja a következőket:

1. Itt van ez az ember, akinek te eddig a nevét sem hallottad, engem azonban egészen bensőséges viszony fűz hozzá, aminek te semmilyen módon nem vagy szereplője, jóllehet férj és feleség vagyunk.
2. E kapcsolatnak ugyan nem vagy szereplője, azért nagyon érdekel, hogy mit szólsz hozzá, lehet, hogy jobban, mint maga a kapcsolat.
3. Annyira nem érdekelnek már az érzelmeid, a fájdalom, amit esetleg okozok, hogy nyíltan eléd állok, és nem engedem, hogy hazudj magadnak.
4. Ez az ember, akit most bemutatok neked, valójában egyáltalán nem érdekel, de más megoldást nem találtam, hogy újra felébresszem az érzelmeidet: féltékennyé akarlak tenni.
5. Ehhez az emberhez, akit most bemutatok neked, bensőséges viszony fűz. Hogy pontosan milyen, és mi ennek a kapcsolatnak a jövője, azt nem tudom. De te is fontos vagy nekem, ha nem is tudnám most megmondani, mik a céljaim veled. Úgy döntöttem, játszani fogok és féltékennyé teszlek téged.
6. Nekem te is, meg ez az ember is csak arra kelletek, hogy kiélvezzem hódító játékaimat, mert a hódítás nem egyéb, mint játék. Te azért vagy mégis fontosabb nekem, mint bárki más, mert ezt érted.

Mindezek mellett a mondat jelentése más is lehet. Itt csupán azt kívántam jelezni, hogy Füst Milán regénye olyan nyelvi állapotra vonatkoztatja cselekményét, amelyben a mondás és a mondott korrelációját semmilyen illesztési művelet nem teheti stabilá, ahol tehát a mondottat egyszerre állító és tagadó formában kell kapcsolnunk a mondat alanyához. Ennek az állapotnak a kényszerítő voltára emlékeztetnek a Derridát olvasó és méltató Lévinas szavai: „Lehet, hogy az igazság stílusa nem a verbális jelszóródásé, mégis ugyanaz a nemvilág ez, azoknak az »örök igazságoknak« a vége, amelyeknek sem agóniáját, sem végvonaglásuk alakzatait nem tudta elképzelni sem az empirizmus, sem a történelmi relativizmus. Nem képtelenség tehát azt feltételezni, hogy a szigorú reflexió bepillantást enged a lét hézagaiba, ahol maga ez a reflexió visszamondódik. Semmi sem látható a tematizálás, vagy annak rézsútos sugarai nélkül, még akkor sem, ha a tematizálhatatlanról van szó.”

Lévinas szavait többek közt azért idéztem, mert nem csupán arra a nyelvi tapasztalatra világítanak rá, amelyben nem a verbális jelszóródás, azaz nem a metaforikusság hatására, hanem az igazság mindenkori szétcsúszása, összegyűjthetlensége folytán kell lemondanunk a mondás és a mondott korrelációjának biztosításáról. Lévinas itt a tematizáló olvasás helyzetét is pontosan feltárja. A tematizálásra egyfelől szükség van, mert nélküle semmi sem látható a lét hézagaiból, tehát az igazság szétcsúszásából sem, ugyanakkor nem tehet mást, mint hogy kényszeresen ismételi, visszamond, és ezáltal tovább tágítja a réseket.

E felismerés nyomán az is könnyen belátható, hogy a Störr szolamán végigvonuló szentenciaformájú kijelentések, amelyeknek Angyalosi Gergely fontos szerepet tulajdonít a valószerűség illúziójának megteremtésében,⁵⁸ éppoly kevésbé rendelkezhetnek stabilizáló erővel, ahogyan az én-elbeszélő önolvasásának mindig másához, Lizzyhez futó reflexiójának bármely egyéb megnyilvánulása. Szerepüket annak figyelembe vételével érthetjük meg, hogy a jelek nem elmondottként kezdődnek. Forrásuk az én és a másik különbsége, csábítással és csalással teli távolsága, ahol ezek az általános tudás formáját öltő, nem diszkurzív kijelentések a távolság cselekvést előíró nyelvi formákkal⁵⁹ való kitöltésében, felmérésében segítenek. Füst Milán azonban gondoskodik arról, hogy ezek a kijelentések az elbeszélés során nyomban értelmüket veszítsék, ha nem voltak eleve értelmetlenek. Amikor például éppen a kijelentések igazságát viszonylagosságukban bemutató szövegrész végén – öreg matrózokra, tehát az utazó-tévelygők legbölcsebbjeire hivatkozva – elhangzik a kijelentés: „Az ember nyakában lakik a boldogtalanság”, az elbeszélés nyomban szó szerint veszi a metaforát, azaz humorosan megfosztja értelmétől, és így folytatja a szöveget: „ha valaki köztük megzavarodik, nekiesnek a nyakizmainak. Így én is. Mert a beteg lélekre nagyszerűen lehet ám hatni holmi apró praktikákkal, eszenciákkal, az izmok felfrissítésével, s különösen a nyakizmoknak fontos ebben a szerepe, igazuk van a matrózoknak.” (68.)

Amíg azonban a korszak meghatározó filozófusai a mondás uralhatatlanságát, azt a tényt, hogy a nyelv esetében az észlelés sohasem lehet egységes és a

⁵⁸ „Mármost a maxima az esetek többségében annyira magától értetődik, hogy el sem kell hangoznia; ez teszi lehetővé, hogy a műfaji konvenciók szinte észrevétlenül, a természeti törvény erejével érvényesüljenek. [...] Ezért (a mesélő) létrehozza a maga mesterséges valószerűségét, amelynek legalkalmasabb eszköze a maximák, magyarázatok megsokszorozása, olyan maximáké és magyarázatoké, amelyeket a közönség nem ismer, valójában pedig az író eszeli ki őket a saját céljaira. Nos, aligha kell bizonygatnom, hogy Füst Milán világának lényeges összetevője a maximák, szentenciák rétege. *A feleségem története*-ben pedig ez a szövegréteg éppen az ímént ismertetett funkcióval rendelkezik: Störr kapitány szokatlan és gyakorta előreláthatatlan reakcióinak indoklására szolgál.” ANGALOSI, I. m., 25.

⁵⁹ „Formákon múlik az élet” – mondja Störr. (68.)

mondás szükségszerűen kifordul a mondottból, elsősorban annak tulajdonítják, hogy a nyelv az idő különbségeire oltódik rá, addig Füst Milán – nyilván a század elejének olyan népszerű gondolkodóitól sem függetlenül, mint Otto Weininger, de nála összehasonlíthatatlanul bölcsebben – az én és a másik közötti távolságban az igazság érzékiségét, erotikáját is erőteljesen érzékeli, és így a mondás uralhatatlanságát antropológiai okokra is visszavezeti.⁶⁰ Füst korai prózájának *A feleségem történetéhez* sok szállal kapcsolódó darabjában, a *Nevetőkben* ez a mozzanat még nem válhatott hangsúlyossá, mert a szecessziós toposzok által uralt műben Mela alakja megmarad egyéniség nélküli, üres típusnak,⁶¹ a „sors asszonyának”, az identitás tükörszerkezetét pedig egy kamaszbarátság, két férfi közelsége, távolodása és azonossága vázolja föl.

A feleségem történetében kétségtelenül az antropológiai mozzanat – az tehát, hogy férfiről és nőről van szó – dinamizálja az igazság csalástörténetként szemlélt viszonyait, és ez vezeti el Füst Milánt ahhoz a magyar irodalomban vele párhuzamosan csak Szabó Lőrincnél felmerülő belátáshoz, amelyet Störr kapitány így foglal össze: „Laza fonadék ez a világ”. (143.) Ebben a belátásban Füst regénye a kor olyan meghatározó szerzői világaival érintkezik, mint a Virginia Woolfé és a James Joyce-é.⁶² *A feleségem történetében* e máshol részletesen vizsgált ismeretelméleti belátás olyan mai szemmel nézve is érvényes, és a kor magyar regényirodalmában egyedülálló poétikai megfelelőjét sikerült megalkotnia, amelytől mi sem áll távolabb, mint a parabolikus szemléltetés. A próza megőrzi a rejtély dimenzióit és a kérdésesség formáját.

⁶⁰ Ez az egyik legfontosabb találkozási pontja Füst és Karinthy gondolkodásának.

⁶¹ Sokatmondó és *A feleségem történetének* problematikájához szorosan hozzátartozó tapasztalat: Füst Milánnak nincs egyetlen bahtyini értelemben vett női regényhőse sem, holott láthatóan törekedett női hősök megalkotására.

⁶² Joyce *Ulysses*-ét egyébként Füst nem tartotta különösképpen nagyra, amin nem kell meglepődnünk, hisz szerzői önismeretének hiányai folytán nem ritka nála, hogy naplójában, esszéiben és előadásaiban megfogalmazott esztétikai ítéletei meglehetősen távol maradnak műveinek poétikai problémáitól.

BÓNUS TIBOR

A másik titok

*Az Édes Anna értelmezéséhez**

Izing Antalnak ajánlom

Az olvashatatlan lehetőségei

Az *Édes Anna* Kosztolányi alighanem legolvasottabb és legtöbbet értelmezett prózai műve, amelyről köztudott, hogy a marxista irodalomértés hosszan tartó honi hegemoniája idején az irodalomra érvényesített politikai ideológiák révén a kánon peremére szorított szerző jószerével egyetlen, a kánon centrumában tartott szövege volt. Nem véletlenül természetesen. A marxizmus, pontosabban annak hazai formációi e regényt kivételként, egyedi szabálytalanságként tartották számon Kosztolányi életművében. Mint szerzője legnyíltabban, legközvetlenebbül „politizáló” irodalmi alkotását, amelyben a polgári író saját társadalmi osztályának éles kritikáját adva a társadalom szegény, kiszolgáltatott rétegeivel azonosul, ezek iránti részvétét nyilvánítja ki. Mindezt nem a szöveg narratív összetettségének vagy szorosabb, netán textuális olvasásának következményeként, sokkal inkább az elbeszélte történet példaértékeként konstataulta e kritika. Az *Édes Anna* marxista olvasatainak persze több változata létezik, az osztályelvű politikai reprezentáció vakon általánosító alakzatától¹ a szubtilisabban differenciáló értelmezésekig,² akár olyanokig, melyek a politikai-társadalomtörténeti aspektust,

* Részlet egy, a regényről írott hosszabb, könyv terjedelmű munkából.

¹ Gondos Ernő például odáig megy, hogy kijelenti: Anna bírósági elítélése a magyar munkásosztály elítélése. „A regény művészi értéke egyenes arányban nő a lányalakban felbomlózó jelképes tartalmak kiteljesedésével. De minél átfogóbb a jelkép, annál nyilvánvalóbb, hogy abban a percben [perben? – B.T.] nemcsak Annát ítélték el, hanem a magyar munkásságot is. Elítélték, mert fegyverhez nyúlt. S ha Moviszter Kosztolányi gondolatait közvetíti, nem tagadható, hogy a tárgyalás elnöke is ezt teszi.” Vö. GONDOS ERNŐ, *Olvasói ízléstípusok*, Kossuth, Budapest, 1975, 101–102.

² Bóka László például „politikai indulattól fűtött társadalmi regénynek” aposztrofálja az *Édes Annát*, s értelmezése több helyén rendeli oda a szöveget nyílt politikai értékválasztásokhoz (miközben elutasítja a freudi kódok érvényét a regényre), ez az ideologikusság mégsem teszi

jelentőségének elismerése mellett, nem tartják kizárólagos érvényű magyarázó sémának a szövegre.³ Tanulságos viszont, hogy míg az előbbi változat valamely ponton rendre „ellene fordul” a műnek, utóbbi sokkal megértőbb, alapvetően affirmatív, noha – és szempontunkból ez az igazán releváns – az esztétikai tapasztalat cselekedtető erejét, társadalmi felhívó funkcióját, ennek hatékonyságát illetően kétségeket hangoztat. Mintha Kosztolányi – szól az érvelés – regényében úgy „írná meg” a kiszolgáltatott és kizsákmányolt társadalmi réteg, a cselelétség (s rajta keresztül a munkásosztály) kétségbeesett és kilátástalan helyzetét, hogy közben nem adja fel az irodalom öncélúságának általa következetesen képviselt nézetét.⁴ Ezek az olvasatok Moviszter doktor alakját, amelyhez a „passzív humanizmus”⁵ képzetét rendelik, – alighanem elhamarkodottan – azonosítják

teljesen vakká a szöveg hatásának bizonyos komplexebb mechanizmusaira. Vö. BÓKA László, *Kosztolányi Édes Annája* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 211–238.

³ Kiss Ferenc, *Az Édes Anna* = Uő., *Az érett Kosztolányi*, Akadémiai, Budapest, 1979, 267–302. KIRÁLY István, *Édes Anna* = Uő., *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 122–155.

⁴ Többeket is hivatkozhatnánk itt, de alighanem Király István értelmezése a legbeszédesebb, amennyiben a szerző Kosztolányi azon megnyilatkozásait gyűjti egybe, amelyek a társadalmi praxis és az írói szerep különbségeit állítják, s az író szerepét a részvét kifejezésére redukálják: *Uo.*, 129–137. Király ebből egy vidám, „mosolygó nihilizmus” szemléleti alakzatára következtet, megalapozatlanul. „A marxista kritika Kosztolányi-bírálatának egyik kulcsidézete volt ez a moviszteri mondat: a társadalmi praxisnak ez a tagadása. S joggal az. Mert valóban megszólalhatott, s meg is szólalt az ily gondolatokon át, ha nem is valamiféle individualista cinizmus vagy a meglevővel való rossz kompromisszum, de mindenesetre egyfajta erős, elabszolutizált tragédiaérzet, a személyiségközpontú világképpel a huszadik században oly gyakran együttjáró kultúrkritikai pesszimizmus. [...] meggyőződése volt Kosztolányinak, hogy hiábavaló minden cselekvés: összeegyeztethetetlen tisztaság és tett, valóság és érték.” (*Uo.*, 135.) Még ha el is fogadnánk, hogy irodalmi szöveg és közéleti-politikai megnyilatkozás (szerzője) között kitörölhető a feszültség, Kosztolányi – amint például a regény végén saját magát színre viszi – nem azok közé tartozott, akik csupán egyet tudnak gondolni. Az irodalmi mű, amelyet Kosztolányi egyfelől valóban elválasztott a politikai cselekvéstől, bajosan maradhat meg – ismerte el másfelől – egyfajta passzivitásban, szubverzív ereje pedig a társadalmi cselekvéshez aligha egyszerűen csak az ún. politikai mozgósító erő révén kapcsolódik. A marxista olvasatok ugyanakkor, melyek a szelleminek a materiális-intézményes kondícióira figyelnek, tudatosíthatják, hogy az *Édes Anna* mint jól megalkotott, gazdag kulturális utalásrendet működtető regény olvasható-sága olyan kulturális-intézményes feltételrendszerhez van kötve, amely – persze nem könnyen formalizálható, s később elemzendő – feszültségben áll a történetből a marxisták által kiolvasott példaértékkel.

⁵ RÓNAY László, *Jegyzetek az Édes Annáról* = Uő., *Szabálytalan arcképek*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 242: „A humanizmusnak ez a felfogása, melyet Moviszter doktor mellett Kosztolányi is képviselt, s mely az egyes ember iránt érzett cselekvésképtelen szereteten, megértésen és részvételen alapszik, az izolált ember fontos voltára és értékére irányítja a figyelmet, hangoztatja a szubjektum jogait. De megvannak a határai is, hiszen alapjában véve a szemlélődésre korlátozódik, s a tettet elutasítja magától, mert a »világ siralomvölgye«, mint a *Pacsirtában* olvassuk. Kosztol-

egy feltételezett szerzői nézőponttal, s végső soron a regény lehetséges példaértékével.

Az *Édes Anna* mindazonáltal igencsak komplex képet ad a nyelv cselekedtő erejének különféle megnyilvánulási módjairól, melyek a hatalmi viszonyokon keresztül a társadalmi-politikai aspektussal, sőt jog és morál kérdéskörével is szorosan összefüggnek, s melyek nem választhatók el a szöveg önértelmező mozgásától sem. Ezek vizsgálatával máig adós maradt a mű egyébként gazdag és tanulságos recepciója. A humanizmus tételesen működtetett elvárási normája Kosztolányi regényének még a lélektani diszkurzust „beszélő” értelmezéseiben is reflektálatlanul érvényesül, vagyis még ezek horizontjában sem válik láthatóvá az *Édes Anna* ama nem elhanyagolható tendenciája, amely – túl szerzője többször elhangzott irodalomszemléleti „vallomásain” – épp e morál, s vele együtt a jog alapjaira és hatáira, másképpen lehetőségfeltételeire kérdez rá. Nem csupán egyedi és általános feszültségteli korrelációinak vagy öntudatlan és tudatos porózus határának színre vitelei révén, de – ezektől nem függetlenül – az *emberi* fogalmának egyfelől az *állathoz*, másfelől az *isteni* dimenziójához való viszonya kérdőre vonásai formájában.⁶ Az említetthez hasonló, s később még értelmezésre szoruló vakság figyelhető meg a regényre a politikai vagy lélektani helyett egzisztencialista vagy ontológiai távlatokat nyitó olvasatokban is.⁷

Elkötelezett irodalom és öncélú irodalom sematizált ellentétének pólusai közül az első a honi marxista diszkurzusok reflektáltabb változataiban sem az osztályelvű szerzői állásfoglalás elvárását jelenti, hanem egy olyan (egyetemes) humanizmus normáját, amely persze más, a marxistával éppen hogy szembehelyezkedő (például keresztény) irodalomszemléletektől, kritikai értékrendektől sem

lányi elsősorban abban téved, hogy az egyes ember és az emberi társadalom megválthatóságának, megjavításának lehetősége nem zárja ki szükségszerűen egymást, sőt az egyiktől út vezet a másikhoz, mint ezt a század cselekvő humanizmusának nagy alakjai hirdetik és vallják.” Cselekvés és részvét, kognitív és performatív összefüggései Kosztolányi értelmezésében – látni fogjuk – bonyolultabb mintázatot rajzolnak ki az egyszerű szembenállásnál, ahogy egyedi és általános, vagy én és másik relációja is összetettebb ennél, morál, jog és politika vonatkozásaiban egyaránt.

⁶ Egy, a filológia által nemrég felkutatott, s gyűjteményes kötetbe eddig fel nem vett, de annál fontosabb interjúban Kosztolányi így vall az *Édes Annáról* még annak megírása idején: „De dolgozom most egy regényen, amit a nyáron a Nyugat hoz le, s majd a Genius is kiadja. Ez egész új emberszemléletet tükröz s ez az emberszemlélet az, hogy mi nem vagyunk külön-külön, hanem egymásban, a valóság nem megfogható, az emberek igazán csak egymás képzeletében élnek. Ez a regény tükörszoba, ahol minden alak száz és száz változatban rémlik. Hogy mi az igazság s hogy milyenek az emberek: bizonytalan. Erről szól a regényem. A témája, a tartalma, ugye, azt egyelőre magamnak tartom meg, de nagyon érdekel.” *Kosztolányi Dezső az irodalomról, Európa csődjéről s a mai ember iránynélküliségéről*, Prágai Magyar Hírlap 1926. február 28. Közli: HAFNER Zoltán, „Hiányzik az áhitat...” *Válogatás Kosztolányi Dezső nyilatkozataiból 1926–1936*, Üzenet 2001. tavasz.

⁷ Vö. BALASSA Péter, *Kosztolányi és a szegénység. Az Édes Anna világbképéről* = Uő., *A látvány és a szavak*, Magvető, Budapest, 1987, 115–134.

idegen (lásd például a „passzív humanizmus” szintagmáját). Ezek a diszkurzusok rendre azzal vádolják az *Édes Anna* szerzőjét, hogy a regény, az irodalom fontosabb számára, mint a világ átalakítása, amely utóbbinak az irodalmat igyekeznek alárendelni. Ezen ellentét fenntartása érdekében azonban az irodalmat és annak hatását éppúgy semlegesíteniük kell például a „l’art pour l’art” önelégült képzetében, miként az irodalom társadalmi funkcióknak történő alávetése is könnyedén számolja fel az irodalmi szöveg (és a szöveg irodalmisága) értelemnek, jelentésnek ellenálló aspektusait. Amint az elkötelezett művészet fogalmát – s ennek közelében Lukács kései esztétikáját is – egykoron körütekintően és élesen megbíráló Adorno írta, a „l’art pour l’art” hasonlóan el kell tévessze a műalkotás eseményi jellegét, mint a „littérature engagée”, amennyiben az irodalmi szöveget mindkét koncepció meghagyja a szubjektum pusztá manifesztációjának. Ellentétes pólusokból, de mindkettő ugyanazt a különbséget akarja felszámolni művészet és „realitás” között, amely különbségre másfelől saját képletüket alapozni kénytelenek.

Adorno szerint a megformáltság térítheti el a műalkotást a praktikus célok kényszerétől, a forma azonban nem önmagának elégséges autonómiaként értenődő, hanem az értelemnek, az olvasásnak történő ellenállás relacionális dinamikájaként. A műalkotás nem üzenete vagy jelentése, sokkal inkább az annak való ellenállás eseményei révén különül ki a társadalmi praxisból, de ugyanez a rezisztencia (vagyis nem a társadalmi szimpla reflexiója) az, amely őt mint mesterseges produktumot e társadalmi *praxis* ellentmondásos részévé is teszi. „Az üzenet fogalma, önmagában a művészet üzenete, még a szélsőbalos művészeté is, már tartalmazza a világgal való megbarátkozás pillanatát; a diszkurzus attitűdje implikál egy cinkosságot azokkal, akikhez intézik” – érvel Adorno.⁸ S ahogy az olvasásnak való ellenállás, az olvashatatlan kiiktatása a műalkotás jelentését veszi adottnak és hozzáférhetőnek, így semlegesítve annak eseményi voltát, az etikai elvárások, a humanizmus normája az ember jelentését kénytelen eldöntöttként rögzíteni: „az irodalom, amely az ember szolgálatában áll, ahogyan azt az elkötelezett irodalom éppannyira akarja, mint a morál filiszteusai, elárulja az embert”. S bár Adorno – ebben alighanem igaza van az őt bíráló Jaußnak – homogenizálja a modern művészet társadalmi szerepét, s túlzott gyanúval tekint az esztétikai tapasztalat kommunikatív funkcióira,⁹ az a tény, hogy a forma értelemnek történő ellenállása nála nem semlegesíthető egy történeti, narratív

⁸ Theodore W. ADORNO, *Engagement* = Uő., *Notes sur la littérature*, ford. Sibylle MÜLLER, Flammarion, Paris, 1984, 304.

⁹ Hans Robert JAUSS, *Negativitás és esztétikai tapasztalat*, ford. BONYHAI Gábor = Uő., *Rezepciómélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. Osiris, Budapest, 1997, 178–210.

képletben, nem vezet feltétlenül ahhoz, hogy azt a művészet, azon belül az irodalom intézményének változó konstitúciójától, s az ezt az ellenállást kihívó s egyben mindig felszámoló értelmezői aktusoktól függetlenként gondolta volna el.

Kosztolányi regénye úgy aktiválja intenzíven a valós történelmi-politikai események referenciáit, s nyitja meg tematikusan is saját jelentéslehetőségeit az irodalmon kívüli szférái felé, sőt teszi e dimenzió ismeretét saját érthetőségének feltételévé, hogy mindeközben az elbeszélte történet kulcsfontosságú eseményének, a gyilkosságnak az érthetetlenségét, s ezen keresztül is, implicit módon, saját elbeszélésének olvashatatlanágát tetelezi. Narratíva és kauzalitás, érintkezés és esemény, színházi felszín és történeti mélység korrelációinak bonyolult színrevitelei is – amint látni fogjuk – ehhez a belátáshoz vezethetnek el az olvasást. Elmondható továbbá, hogy az *Édes Anna* szerzőjének nyelv- és irodalomszemlélete – a sokáig élő közhittel ellentétben – nem írható le a művészet a művészetért sémájával. Kosztolányi ez utóbbit ugyanis nem totalizálta vagy abszolutizálta. A művészet öncélúságát alátámasztó érvelésekben gyakorta idézett, a *homo aestheticus*ról írott „vallomásában” is pusztán stratégiai funkcióban használta azt az elkötelezett irodalom elvárásával, egyfajta humanizmusnak az irodalom számára kiszabott teloszával szemben. Akkor is így van ez, ha az esztétizmus bizonyos formációja nem volt idegen tőle, az önmagába zárt szépség, a titok mint a természeti-szerves analógiájára felfogott műalkotás része szemléletmódjának, persze annak csak *egyik* aspektusaként. Mára több elemzés meggyőzően kimutatta, hogy Kosztolányi irodalomról írott reflexióiban a véletlen, a mechanikus, a kontingens előfordulás, a szöveg eseményi jellege legalább ennyire meghatározó interpretáns (elég most csak a befejezhetetlenség és a töredék fontosságára hivatkozni).

A regény meghatározó olvasatai felfigyeltek úgy a marxi, mint a freudi diszkurzus korlátozott pertinenciájára; arra, hogy ugyan mindkét értelmezői aspektus játékba vonását előírja az *Édes Anna* szövege, az abban elbeszélte eseménysor, különösen a gyilkosság története sem az osztálylázadás alakzatával, sem a tudatalan önfelszámoló, s az egyedít – a marxi általánosítás ellenében is – hangsúlyozó sémájával nem írható le. Érdekes, hogy a marxista kritika, észlelve saját társadalomtörténeti és politikai képleteinek elégtelenségét a regény olvasásában, a lélektant próbálja segítségül hívni egy, a gyilkossághoz vezető kauzális konstrukció kialakításához, nem véletlenül hiányolja azonban a lélektani folyamat belső reprezentációját.¹⁰ Míg Karinthy végső soron a tendenciózus pszichoanalitikus kódolhatóságot kéri számon a szövegen, melynek nyomait inkább elszórt

¹⁰ Vö. HELLER Ágnes, *Az erkölcsi normák felbomlása*, Kossuth, Budapest, 1957, 66–67.

motívumokban, semmint narrátori reflexiókban találhatja fel,¹¹ addig Németh László s később mások is éppen az előbbinek a hiányát, a freudi diszkurzus jelzésszerű, kifejtetlen utalásrendjét róják fel a műnek.¹² Az olvasási kódok, a lélektan és a politika elégtelensége, a szövegnek a hozzárendelhető példaértékkel szemben kifejtett ellenállása ezekben az értelmezésekben egy kauzális láncnak történő rezisztenciaként, motivátlanságként vagy véletlenszerűségként jelentkezik (Karinthy-nál értelemszerűen túlzott motiváltságról van szó).

Amikor Németh az elbeszélőnek a kifejtetig vezető út fokozatos reprezentációjához elengedhetetlen lélektani kommentárjait hiányolja, amely hiányt nem képes kompenzálni a kidolgozott művészi hatás sem, esztétikai ítéletében az (elbeszélő) irodalmat elválaszthatatlannak tételezi valamely diszkurzív logika törvényeitől. A narratíva kauzális láncát, mely a valószerűségnek is egyik biztosítója, ezek szerint még akkor sem nélkülözheti a regény, ha irodalmi hatásmechanizmusa nyilvánvalóan nem merülhet ki abban, sőt a szükségszerűséghez éppen a logika felfüggesztése révén próbál eljutatni. Ezzel az értelmezéssel szegezhetőek szembe az *Édes Anna* azon olvasatai, amelyek az irodalom által kiváltott vagy megteremtett szükségszerűséget szintén elválasztják bármely diszkurzus okszerűségétől, viszont az irodalmi nem-logikai motiváltságát fölébe helyezik az előbbinek. Nem csupán az említett olvasatok, de az *Édes Anna* újabb értelmezéseinek többsége sem kérdez rá szükségszerű és esetleges, törvényszerű és kalkulálhatatlan relációjának *feltételezettségére*, működésének kondicionáltságára, amelyet maga a szöveg von nagyon jelentésszerű módon, több szemiotikai aspektusból is kérdőre. Ehelyett foglya marad egy olyan nézőpontnak, amelyik eldönthetőnek tételezi szükségszerű vagy motivált és véletlenszerű dilemmáját, s az egyik pólus javára óhatatlanul állást is foglal.¹³ Kiss Ferenc például elismeri ugyan, hogy nincs olyan kauzális lánc, amely szükségszerűvé tehetné a kifejtet, sőt ezt éppen úgy, mint a regény egészét előbb a megismerhetetlen titokkal kapcsolja össze, egy következő lépésben viszont az irodalmi szöveg kizárólagos hatásaként jelöli

¹¹ KARINTHY Frigyes, *Az ötvenéves Kosztolányi* = Uő., *Miniatűrök*, Gondolat, Budapest, 1966, 325.

¹² NÉMETH László, *Kosztolányi Dezső* = Uő., *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1970, 118–121.

¹³ S itt nem csupán az arisztotelészi poétika alapvetésének öntudatlan érvényesítéséről van szó, amely szerint a tragédia (később látni fogjuk, a regény önértelmezése miként hozza játékba a tragédia interpretánsát) kifejtetének a meglepetés erejével kell hatnia, miközben azt kell tudatosítania, hogy a kalkulálhatatlanként érzékelt esemény bekövetkezése voltaképpen szükségszerű volt. Lehetne hosszan sorolni az *Édes Annáról* tett ilyen szempontú állásfoglalásokat, az „action gratuite”-tól a motivátlanságon át egészen a szükségszerűség megállapításáig. Elmondható, hogy Kosztolányi regénye áttételesen, összetett reflexióval, s az olvasás vagy esztétikai tapasztalat „szerkezetére” is érvényesíthetően viszi színre kiszámíthatatlan és programozott feszültségteli összefüggéseit.

meg az elkerülhetetlenség belát(tat)ásának immár az okszerűségtől elválasztott jellemzőjét. A motivikus utalások, az elbeszélés implicit jelzéseként olvasott metaforák a gyilkossághoz vezető út állomásai lesznek, viszont nem feltétlenül esnek egybe lelki történetekkel, vagyis a szükségszerűséget irodalmi, de nem lélektani hatásmechanizmus termékének mutatják. Barabás Judit értelmezése, amely fontos megfigyeléseket tesz a regény elbeszélő technikáiról, szintén szükségszerű és irracionális között állít fel megfelelést, amely pedig már egyértelműen lélektani folyamatként értelmeződik. „A gyilkosság a külső szempontú értelmezés számára lehet megdöbbentő, ám [...] egyfajta belső logika szerint maradéktalanul következetes megoldás: megszünteti az immár elviselhetetlen lelki nyomás, teher szimbolikussá is növelt okozóit. A tett a maga érthetetlennek látszó, irracionális brutalitásában *tökéletesen megfeleltethető* annak az irracionális személyiségrétegnek, melyben Anna megélte és lefordította annak a világnak ember-től idegen voltát, ahová szakadt.”¹⁴

Az értelmező a *külső fokalizáció* Kosztolányinál szokatlan dominanciáját konstatálja az *Édes Anna* narrációjában, vagyis azt, hogy az elbeszélő korábbi regényeihez képest fölöttébb redukáltan él a szereplői tudat belső reprezentációjának lehetőségével. Nézőpontja ugyan – ebben téved az elemző – korántsem rögzített, a perspektívák mozgását azonban mindenek előtt nem belső és külső fókuszok váltogatásaival, sokkal inkább az egyes szereplők külső „követései” teremtette nézőpontok között megképződő feszültségekkel éri el. A narrátor a szereplők gondolatainak, belülről kivetített érzelmeinek ismertetése vagy színrevitele helyett (vagy mellett) e szereplők testének, gesztusainak, látható cselekedeteinek (tetteinek, arckifejezéseinek, mozdulatainak) rögzítésére és értelmezésére törekszik, s nemcsak Anna, de nagyrészt a többi figura esetében is igaz, hogy „az érzékletek, fizikai benyomások révén értesülünk a tudat mozgásáról.”¹⁵ A regény dramaturgiája miatt persze a címszereplő ún. lelki változásainál, személyisége feltételezett alakulásának értelmezésében válik kiemelten fontossá, hogy ezeknél „semmilyen tudatkivetítés nincs”.¹⁶ Egész pontosan: míg a Vizi házaspár és a budai polgárok perspektívájának megalkotásában azért időnként szerepet játszó belső tudatkivetítéseket, sőt Jancsi perspektívájának megalkotását is egyfajta diszkurzivitás jellemzi, addig Édes Anna perspektíváját feltűnően az érzékletek fiziológiai mozzanatai alkotják, s teszik nehezen hozzáférhetővé. Fontos ugyanakkor, hogy míg a háziak nézőpontjait a személytelen narrátor többször közvetlen beszédben képzi meg, ami egyfajta ismerősséget is implikál,

¹⁴ BARABÁS Judit, *Édes Anna = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 154. (Kiemelés tőlem.)

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.* 151.

addig Édes Annára számtalan helyen valamely másik szereplő felől nyílik perspektíva, ami e világ felőli idegenségét erősíti. Jóllehet Barabás Judit ennek az elbeszélő eljárásnak a példaértékét a tudat nyelvi elbeszélhetősége korlátosságának felismerésében jelöli ki, a testnyelv olvasásának általa is hangoztatott nehézségein hamar túllépve állítja „tökéletesen lefordíthatónak” a látható cselekvést egy láthatatlan és másként hozzáférhetetlen szereplői tudatra vagy „személyiségre-tetre”, melynek rejtett, de nem dekódolható alakulásfolyamata teszi érthetővé, vagyis indokolja meg Anna „végső” cselekedetét, a gyilkosságot.

Hasonló értelmezői műveletnek lehetünk tanúi Hima Gabriella elemzésében is, aki ugyancsak egy (belső) szubtextusra, „a lélek szféráiban zajló láthatatlan folyamatokra” hivatkozik a szükségszerűség igazolásakor, melyeket a testi leírásokból vél kiolvashatónak: „egyre inkább túlsúlyra kerül [...] a főszereplő gesztusokkal és fiziológiai elváltozásokkal kifejeződő textusa, mely mintegy a hősz belső beszédjét van hivatva helyettesíteni.”¹⁷ Majd később: „Anna saját individuális tapasztalatainak értelmét nem a szavak, hanem közvetlenül a cselekvések nyelvére fordítja át.”¹⁸ A test materialítása, a test mint érzéki s a szemiotikai konvenciók által a nyelvénél nehezebben „befogható” jel, a test egyediségének a jelentés absztrakciójával szembeni ellenállása, másképpen mondva a test mint a jelölő redukálhatatlan maradéka hamar elfelejtődik, kiiktatódik ezekben az értelmezésekben. Reális és fantomszerű, konkrét és absztrakt, helyettesíthetetlen egyedi és helyettesíthető szövevényes és az *Édes Annában* többszörösen jelentéss viszonyának figyelmét éppoly könnyen mellőzi ez az olvasás, miként – ettől nem függetlenül – a test szóban forgó ellenállásának a nyelvre, a szövegkorpuszra vonatkoztathatóságát is. Az olvasás itt saját megalapozhatatlanságáról felejtkezik el, s ezzel együtt arról, hogy ez az önfeledtség nem kevesebb, mint az olvasás konstitutív feltétele, ami azt is jelenti, hogy – s ezt több felől is látni fogjuk – kogníció és cselekvés nem fordíthatók át teljesen egymásba: az olvasás (s a szöveg) mint tett, mint performatívum, azaz mint saját maga színrevitele sohasem képes maradéktalanul megfelelni annak, amit mond, vagyis tudatosít.

A cselekvés és a gesztusnyelv, a testi reakciók előtérbe állítása a külső fókusz segítségével végső soron a címszereplő regénybeli inszcenizációja kikényszerítette narratív eljárásnak is nevezhető, amennyiben Édes Anna alakját egyfajta *animalitás*, a szolgálai szerepből is adódó engedelmesség és – a reflexióval szemben – a cselekvés, a tett képzeleteinek uralma határozza meg. A kritikából is jól ismert, s önmagában közhelynek beillő a felismerés, hogy Annának nincs saját nyelve, a szerző csak nagyon kevés helyen beszélteti, ami nem csupán testi reakcióinak

¹⁷ HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztenciális regény*, Akadémiai, Budapest, 1991, 148.

¹⁸ Uo. 155.

fokozott szemiotizálódásához vezet, de legalább annyira e ritka megszólalások jelentéstani szerepének megnövekedéséhez is. A recepció ugyanakkor az animalitás mellett, melyhez többnyire az együgyűség és az öntudatlanság értelmezőit rendeli, s persze ezen animalitással feszültségben, rendre hangsúlyozza a címszereplő *szuverenitását*, amihez a regénynek azokra a szöveghelyekre hivatkozik, amelyeket a cseléd ellenállásának, lázadásának jelzéseként értelmez. „Így, az öntudatlanságnak többször az együgyűséggel határos látszatai mögül villan fel egy-egy pillanatra az az emberi érzékenység, amely lénye egészében kezdettől és állandóan jelenvalónak tetszik. Ily módon a regény végéig megmaradhat a maga rejtelmes zártágában, s végig éreztetheti, hogy animális némasága mögött valami különös szuverenitás rejlik.”¹⁹ Noha Anna mint szereplő tudatának enigmatikusságát, közvetlen hozzáférhetetlenségét, sőt idegenségének képzetét és az ellenszegülésnek a szuverenítésra utaló jelzéseit nagyon is megalapozott módon tárítja egymáshoz a kritika, nem feledhető, hogy a feltétlen engedelmesség, a tökéletes szolgálta, sőt – amint látni fogjuk – az automata és a gép alakzatai legalább ennyire előhívják a szuverenitás és az idegenség interpretánsait. Egy elment két pólusának korántsem stabilizálható viszonya működik itt, amint azt Kőszeg Ferenc kiváló tanulmányában – Kosztolányiné könyve nyomán – már megjegyezte: „Az abszolút engedelmesség abszolút lázadásba csap át: a tétel bravúros lélektani mutatványt ígér.”²⁰

A külső fókuszálás dominanciáját a párbeszédes, tisztán mimetikus elbeszélésmód túlsúlya, vagyis a diegetikus narrációnak a gyakori felfüggesztései kísérik, s a narrátor szereplőkre irányuló kognitív kompetenciájának, belső látásának visszaszorításával ez utóbbi szerepe visszatérően a térbeli megfigyelő (néző) és közvetítő funkciójára redukálódik. Egész pontosan egy elsősorban külsődleges, nem-lelki történetek elbeszélésére szorítkozó, többször explikatív szólam és egy szcenikus térbeliséget képező elbeszélésmód váltakozik a szövegben, amit olykor belső tudati reprezentáció is kiegészít, mint például mikor a narrátor Vizynének a még nem látott Annára való várákozását, cselédjeire való visszaemlékezését vagy Anna rémálmát „ismerteti”. A jelenetező narráció a gesztusok, a test kitüntettségén keresztül a *színháziasságnak* a szöveg tropológiai dimenzióján (hasonlatain) és egyéb fontos (később szóba hozandó) aspektusain is végighúzódo interpretánsával is látványosan összejátszik, miközben a narratív időbeliség, vagyis a cselekmény időbeli mélysége sem lesz elválasztható az ismétlés, a mimézisnek kiszolgáltatott diegézis külsődleges, a felszínre hagyatkozó mozzanatától. Ez utóbbira a szóbeszéd médiumának s vele a visszhangszerű ismétlés-

¹⁹ KISS, I. m., 277.

²⁰ KŐSZEG Ferenc, *A csendtől a kiáltásig* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nero, a véres költő. Édes Anna*, Madách, Budapest, 1974, 517.

nek az egész mű elbeszélésének önértelmezésére kiterjesztett – s mindjárt elemzendő – interpretánsa lehet a legfontosabb példa.

A narrátor háttérbe húzódása, megfigyelő szerepének dominanciája, egyszóval sokáig érvényesülő személytelensége következtében a narráció elfeledtetni igyekszik, hogy a szöveg mediális teljesítménye performatív, vagyis az olvasó látása irányított s nem terjedhet túl a szöveg határain. Ugyanakkor a jelenetszerűség, pontosabban szcenikus és elbeszélte feszültsége fokozott lehetőséget nyújt az olvasásnak arra, hogy különbséget érzékeljen a narrátori perspektíva és saját – persze az előbbinek kiszolgáltatott – tekintete között, ami mindenek előtt az elbeszélte látvány és a mimetikusan színre vittek értelmezhetőségének nyitottságát jelenti. Azt, hogy az elbeszélő, aki ugyan az arcból vagy a mozdulatokból a lélekre vagy a személyiségre vonatkozó értelmező következtetéseket is tesz, alapjában véve tartózkodik attól, hogy a leírt látványt, az idézett szereplői beszédet, dialógusokat vagy az elbeszélte cselekményt példaértékkel, erős kommentárokkal lássa el. Mégsem haszontalan azonban tudatosítani, hogy egyrészt maga a narráció is – mint mondtuk – a szóbeszéd mechanikus ismétléseként értelmezi önmagát, valamint hogy a címszereplő titkához, „belsejéhez” történő hozzáférés nehézségei, Édes Anna olvasásának nehézségei, mi több, lehetetlensége mintegy feltételezettek az *Édes Anna* korpuszának felszíne, titok nélküli titka által. Az olvasás állandó ide-oda mozgás a szöveg felszíne és a jelentés mélysége között, úgy azonban, hogy abban sem előbbi, sem utóbbi nem lehet pusztán térbeliként, valamiféle jelenlétszerű dologiságban adva, ahhoz már mindenkor a szellemi, a képzeleti, az immateriális dimenziója járul, a két pólus szétszálazhatatlanként produkálja heterogenitásuk eseményszerű, időbeli effektusait.

Az ismerős és az idegen, az otthonos, a saját, valamint a másik, az ismeretlen, s ezzel összefüggésben a szokatlan és a megszokott viszonyaira, ezek jelentésképző potenciáljára is – persze a maga ideológiai korlátaival együtt – kitüntetetten figyel az *Édes Anna* recepciója. A regény elbeszélte cselekményszerűségének alaphelyzete, a polgári családba kerülő cseléd, a cseléd mint ismeretlen ismerős, mint idegen a sajátban, s persze a narrátori reflexiók is rendre ebbe az irányba terelik az olvasás szemiotikai műveleteit. A másik megértésének korlátosságát, jelenlét és távollét korrelációját, szellemileg és érzékileg észlelt finom különbségeit, én és másik egymás számára való átláthatatlanságát, s így a megértés vagy a kommunikáció sohasem totális történéseit Kosztolányi regénye revelatív módon aktiválja. Az emberi közlekedésnek a műben színre vitt eseményei én és másik megértésének, érzékelésének, érintkezéseinek különös példázataiként olvashatók, melyek egyben mindig hatalmi viszonyokként is funkcionálnak, s bennük egyebek között lélektan, politika és retorika aspektusai érdekes, egymással összefüggő alakzatokat rajzolhatnak ki. Sőt amint látni fogjuk, a regény metafiktiiv, önkomentáló

tendenciájától sem függetlenül, poétika és politika, továbbá esztétikai tapasztalat és politika relációit is nagyban érintik az említett alakzatok.

Az *Édes Anna* olvasatai, ezek közül is elsősorban a marxista kritikák ének és másinak az elbeszélte történettel példázott relációjában az elidegenedés jelenségét, s ezzel együtt ember és társadalmi szerep kárhuzatos különbségét konstatálták. Eközben az irodalom, s persze általában a művészetek diszkurzusát – még ha ennek, pontosabban Kosztolányi-féle konstellációjának cselekedtető erejét korláatosnak is gondolják, s éppen apolitikusságát kárhuzatják – egy összemberi teljesség humanista nézőpontjához rögzítik hozzá. A marxista kritika feloldhatatlan feszültséget érzékel az elbeszélte történet (általa kijelölt) példaértéke és a narrátori nézőpont személytelen apolitikussága s ellentmondásos modalitása között. Mégis ahelyett, hogy kihasználnák, mintegy produktívvá tennék színrevitel és kommentár belátott feszültségét, ezek az elemzők – vakok lévén a mondott dolog és a mondás módja, állított és színre vitt szemiotizálható különbségeire – jobbra megmaradnak a szerzőinek is tekintett narrátori önértelmezés (és Moviszter doktor ezzel azonosított diszkurzusa) egyik megnyilvánulásának elismertelésénél, nevezetesen, hogy a regény és persze Kosztolányi szerint „a politika mindenkor csak az éhes emberek tülekedése”.²¹ Más olvasatok szerint az *Édes Anna* azt példázza, a politika és a történelem hatalmi szférája s közege távol állnak a valóságos emberi viszonyoktól, pontosabban a hétköznapiak személyközi viszonyaitól.²² Ez egyfelől, bizonyos nézőpontból igaz lehet, másfelől alighanem félreolvasása a szövegnek, amennyiben az jól kidolgozott jelenetekben viszi színre a sohasem teljesen jelenlévő, sőt jobbra elképzeltként, a maga virtuális effektivitásában működésbe lépő hatalmi centrum vagy erőter és a konkrét személyközi érintkezések kölcsönhatásait. Másrészt pedig ez a nézőpont a történelem s a hatalom olyan felfogására mutat vissza, amit Kosztolányi munkája nemcsak hogy nem „képvisel”, de ami ma már igencsak problematikusnak látszik.

Míg a marxista horizontban a hatalomnak mindenek előtt egy osztályelvű, központosított s eszközszerű elgondolása rajzolódik elő, addig az *Édes Anna* éppen hogy arra mutathat rá, sőt azt aknázza ki, amit Foucault így fogalmazott meg: „Társadalomban élni mindenesetre azt jelenti, úgy élni, hogy lehetséges legyen

²¹ „Ezt a következetes, a regény egészen végighúzódo történelemellenességet figyelembe véve, nyilvánvaló az, hogy nem társadalmi, épp ellenkezőleg: antitársadalmi regény volt az *Édes Anna*. [...] Mintha csak azt akarta volna szuggerálni ez a konkrét történetiség: Édes Anna és a többi Édes Anna szempontjából közömbös mindez. Más kontextusban élnek az igazán fontos emberi problémák: a történelmen kívül.” KIRÁLY, I. m., 133.

²² „A történelminek nincs hatalma az egyén fölött, mint ahogy az egyén akarata sincs hatással a történelem menetére. Akár nagy formátumú történelmi személyiség, akár kisember az egyén, a döntés és a változás lehetőségével nem rendelkezik.” – írja az elemző. HIMA, I. m., 160.

egymás cselekedeteire hatni.”²³ A hatalom nemcsak hogy nem központosítható, de intézményesen nem is keretezhető, nem tárgyasítható, s nem azonos a centrális szuverén hatalomnak az individuumokra történő projekciójával; ehelyett a különféle hatalmi viszonyok éppen hogy relatív autonómiával rendelkeznek az államhatalomhoz képest. Foucault, akit hatalom és test viszonya is erősen foglalkoztatott, következetesen hangsúlyozza, hogy a hatalom csakis működésében létezik, nem objektíválható, nem reprezentálható maradéktalanul.²⁴ Kosztolányi regénye egyfelől arra irányíthatja rá a figyelmet, hogy a politikai nem csupán valamely, az úgynevezett „kisember” feletti képződmény, hanem éppen hogy mindenfajta emberi érintkezés konstitutív aspektusa, mely én és másik, barát és ellenség, idegen és ismerős relációiban szükségszerűen ott dolgozik.²⁵ A másik átláthatatlansága, sőt az én konstitúciójának a másakra utaltsága a politikait a lélektan s – a tettetés, a mimézis és a szerep lehetőségei révén – a színháziasság kérdéskörével is szorosan összeköti. Másfelől az *Édes Anna* fölöttébb jelentésszerűen módon aknázza ki a testnek s az érzékek topológiájának a politikai hatalommal való diszkontinuitásait, például a testi erő konkrétsága és a társadalmi hatalom közötti különbségek felmutatásával, vagy éppen testhelyzet, gesztusok, valamint társadalmi státus beszédes feszültségeinek elbeszélésével. Mindezt oly módon, hogy az ide tartozó, s a nyelv performatív, cselekedtető erejének megnyilvánulásaként is értelmezhető jelenetek éppúgy lendületet adnak a szöveg önértelmező mozgásának, miképpen ezek a hatalom működése felől is tekinthető személyközi események is rendre az olvasás, a másik olvasásának öntükörszerű példázataiként lesznek olvashatók.

A „marxista olvasatok” szintagma, az imént bizonyos kritikákra használt „marxista” jelző a honi irodalomértésben a kései Lukács irodalomelméletének közvetett vagy közvetlen hatását mutató írásokat jelölte, kétségtelenül igazságtalan módon homogenizálva. Mégis, eltekintve most a már elvégzett vagy később elvégzendő differenciálásoktól, elmondható, hogy ezek az értelmezések meglepő módon éppen az *Édes Anna* azon jelentéslehetőségeire bizonyultak érzéketlennek, amelyek a marxi vagy valamely marxizáló diszkurzus felől nagy erővel kínálóznak végiggondolásra. E kényszerítő erő persze nem egy ideológia s a belőle levont társadalmi praxis gyors, az olvasás szemiotikai munkáját megtakarító legitimációját igényli, hanem egy jóval nehezebb munkát, mely az irodalmi

²³ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, II., Gallimard, Paris, 2001, 1058–1059.

²⁴ Vö. Michel FOUCAULT, *A hatalom mikrofizikája*, ford. KICSÁK Lóránt = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 314.

²⁵ „A politikai lényege egyáltalán nem az ellenségesség, hanem a barát és az ellenség megkülönböztetése és mindkettőt, barátot és ellenséget egyaránt feltételezi.” Carl SCHMITT, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris – Pallas Stúdió – Attraktor, Budapest, 2002, 160.

szöveg ökonómiájának működését egyszerre aknázza ki és kérdezi. A munka, a pénz, az áru, a fetiszizálás jelenségei éppúgy ide tartoznak, miként – ezektől nem függetlenül – társadalmi szerep és privát lét, színpadi és titkos relációi, vagy szellemi és materiális bizonyos összefüggései. Kosztolányi regénye már azzal kihívja az olvasás ezen aspektusait, hogy narrátorának nyelve többek között a bank hosszas leírásában, az „ellenforradalomról” írott passzusokban, vagy például a cselédszerzőnél várakozó öreg cseléd rövid rajzában is a marxi diszkurzus formuláihoz folyamodik, ezeket hozza játékba.

Az itt következő elemzés az imént felvillantott diszkurzusok mentén kibontakozó jelentéstani lehetőségeket próbálja meg végigkövetni, az *Édes Anna* szövegére irányított, váltakozó távlatú, néhol mikroszkopikus, máshol szélesebb perspektívát nyitva. Első lépésként természetesen megkerülhetetlen az elbeszélői stratégia, valamint a narratori és a szereplői perspektívák viszonyának vizsgálata, mely magát az olvasást, annak nyelvi-retorikai mozgását is irányítja. Az elbeszélt történet hozzáférhetőségét szabályozó narratív eljárásnak a fontosabb formai-technikai komponenseit, a megnevezetlen elbeszélőt, a mimetikus narráció hangsúlyos voltát, valamint a diegetikus passzusoknak a gesztusokra, a testi jelekre koncentráló karakterét már azonosítottuk. Ezek később a színházi interpretálásának, a látásnak és a látottságnak a vizsgálatához, valamint a testbeszéd, mindenek előtt a gesztusokat alkotó kéz (kezek) fontos és komplex szerepének értelmezéséhez vezethetnek el, melyeknél – s egyáltalán időközben – lesz még alkalom kontextualizálni a narratív technikákról tett eddigi megfigyeléseket. Az olvasás, vagyis a szemiotikai relációk felfejtésének produktívabb kiindulópontja lehet áttekinteni a narrativitás, az elbeszélttség, s ezzel együtt a nyelvi performativitás sokrétű funkcióját a szövegben, amelynek nyomán rögtön számos, e bevezetőben már említett diszkurzív kontextus is önkéntelenül aktiválódni fog, interakcióikból kirajzolva néhány továbbvezető mintázatot.

A narratíva politikája: lopás és szóbeszéd

Az *Édes Anna* felütése, a rövid első fejezet (*Kun Béla elrepül*) a szóbeszéd, a legenda (ön)értelmezését illeszti a szöveghez, amivel saját kognitív státusában (igaz–hamis, reális–fiktív) és performatív modalitásában (ironikus–szó szerinti) is olyan eldönthetetlenséget generál, amely a narráció alakulását végig meghatározza. Az ironikus olvasás lehetőségét a finom, elsöre talán még nem feltűnő hiperbolák sora, valamint a fejezetet záró mondat perspektiváló művelete teszi nehezen elkerülhetővé. A Kun Béláról, a kommunista népbiztosról adott kis narratíva gúnyba hajló ironiáját alighanem épp a túlzás miatt következetesen ész-

elte az értelmezők többsége. Sőt néhány különös kivételtől eltekintve²⁶ azt is hamar konstatálták, hogy az irónia bajosan maradhat itt egyirányú modalitás, vagyis legalább annyira jelenthet *részesülést* a gúnyos történet módusában, mint amennyire *distanciát* a krisztinavárosi polgárok önlegitimációs, lejárató fikciójától.

Kun Béla repülőgépen menekült az országból.

Délután – úgy öt óra felé – a Hungária-szállóban székelő szovjetház körül fölrebent egy repülőgép, átrepült a Dunán, a Várhegyen, s merész kanarodással a Vérmező felé tartott.

A gépet maga a népbiztos vezette.

Alacsonyan szállt, alig húsz méter magasságban, úgyhogy arcát is látni lehetett.

Sápadt volt, borotvátalan, mint rendesen. Vigyorgott az alant álló polgárookra, s vásott kajánsággal még búcsút is intett egyeseknek.

Zserbókat vitt, melyekkel teletömte puffadozó zsebeit, aztán ékszereket, grófnék, bárónék, kegyes, jótekonny hölgyek drágaköveit, templomi kelyheket, sok más egyéb kincseket.

Karjairól vastag aranyláncok lógtak.

Egyik ilyen aranylánc, mikor az aeroplán magasba lendült s eltűnt az ég messzeségében, le is pottyant a Vérmező kellős közepére, és ott egy öreges úr, régi krisztinai polgár, adóhivatalnok a Várban, a Szentháromság téren, valami Patz nevezetű – Patz Károly József –, meg is találta.

Legalább a Krisztinában ezt beszélték.

A hiperbolikusságot mindenekelőtt az elbeszélt történet és az észlelését előfeltételező perspektíva, észlelés és narráció mimetikus összeférhetlensége idézi elő: talán gyakorlatiasan hangzik, de aligha figyelhető meg és válhat láthatóvá valakinek az arca egy 20 méter alacsonyan szálló, mozgó repülőben, miképpen a repülőt kormányzó pilóta sem képes személyre szabottan integetni a tömeg felé 20 méter magasból. Másrészt az ellentétezés is túlzásokra, a pólusok éles szembenállása épül: Kun Béla – mint rendesen – rendetlen, szemben a polgárokkal, akik jótekonyságot feltételeznek magukról s rosszindulatot tulajdonítanak a másoknak. A jótekonyság előre utal a piskóta irgalmassági jelentére, mely – mint

²⁶ Veres András meglepő egyoldalúsággal, már-már egy szociális-politikai szerep harcos képviselőjeként feltűnve jegyezheti meg a következőket: „az *Édes Anna* egyik legfőbb mondanója éppen az: ebben a velejéig kisszerű világban a világtörténelmi fordulatok elviselését csupán a *folyamatos legendaképzés* teszi lehetővé.” Később a kommentátor még hozzáteszi: „Úgy látszik, Krisztinaváros polgárai nem képesek megenni enélkül.” VERES András, *Kosztolányi Édes Annája. Egy sajtó alá rendezés tapasztalataiból* = *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, 136.

látni fogjuk – éppen a kegyességnek az alapvető és elkerülhetetlen erőszakosságára világít rá. Ez a légies történet párhuzamot teremt a szóbeszéd létmódja és témája között is, s a szóbeszéd és a repülő felrebbenése között végső soron eldönthetetlen az időbeli kapcsolat. A narratíva cselekvési értéke, performatív aspektusa a megismerési mozzanat – nem eltörlésével, de – felfüggesztésével erősödik fel, mely aspektusnak másfelől nagyon is rá kell hagyatkoznia a referencia illúziójára. A hiperbolikusság ugyan elképzelhetetlennek tünteti fel a történetet, s így a fikció *gyanúját* írja beléje, viszont annak utolsó mozzanatán túl (a megnevezett idős polgár által megtalált aranylánc) paradox módon éppen az adja vissza az elbeszélte esemény sor realitásának *lehetőségét*, ami megvonta tőle: a regényben a történelmi eseményhez mindannyiszor a váratlan, az elképzelhetetlen, a hihetetlen képzete kapcsolódik.²⁷ Mi több, az *Édes Anna* narrációja szerint akár a megtörtént, a reális is kaphatja az emlékezetben, a visszaemlékezésben az irreális, az imaginárius mátrixát: „És amint múltak a napok, Anna törékeny alakja csak ködkép gyanánt remegett előtte, egyre messzebb és messzebb. Sokszor már azt hitte, hogy ábránd az egész, s az, akit látott, voltaképpen nincs is.” (49.)

A történetnek és narrációjának, az elbeszélteknek és az elbeszélés aktusának a példaértéke egyaránt kognitív és performatív funkció, tartalom és beszédcselekvés feszültségéről tanúskodik. Kun Bélát a szóbeszéd azzal vádolja meg, hogy kommunista politikusként mást mond, mint amit tesz, a tulajdonviszonyok megszüntetését mondja, miközben saját tulajdona, meggazdagodása érdekében cselekszik. (A történet az államosítás, a rekvirálások okozta traumák feldolgozása-ként is olvasható.) A krisztinavárosi polgárok pedig, amikor ilyennek festik le a népbiztost, vagyis korrupt jellemét konstatálják, gyaníthatóan a diszkurzus politikai, vagyis performatív, semmint megismerő funkcióját hozzák elsődlegesen játékba, amennyiben saját tulajdonaik védelmében, önnön társadalmi status quo-juk fenntartásáért, önlegitimáló céllal forgalmaznak egy narratívát. A szóbeszédnek sohasem ismerjük az eredetét, még annak sem, amit szóbeszédként azonosítunk. A szóbeszéd, melynek szerzője ismeretlen, amely tehát senkié és mindenkié egyszerre, azaz felfüggeszti, mintegy megszünteti a verbális tulajdonviszonyokat, lopással, a tulajdon megsértésével vádolja a kommunistát. A szóbeszéd idézése, továbbadása nem feltétlenül jelenti annak aláírását (bár, kérdezhetnénk Derrida nyomán, mit is jelent aláírni egy szóbeszédet?), nem implikálja szükségszerűen

²⁷ A románok pesti bevonulásáról írja a regény: „Ezt sem a magyarok, sem a románok nem bírták volna elképzelni soha, legvadabb lázálmakban sem. Meglepődve pillantottak egymásra, csodálkozva azon, hogy mi is történt. Hihetetlen volt.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk. VERES András, Ikon, Budapest, 1992, 33. (A továbbiakban a regényből vett idézetekben erre a kiadásra hivatkozom, ezért az idézetek után zárójelben megadott lapszámok is erre vonatkoznak.)

a mondtak eldönthetetlen referenciális értékének eldöntését. A szavak ugyanakkor beszédeseményként akkor is hatnak a megnevezett „valóságra”, ha fiktív státust tulajdonítunk nekik, ha például – mert épp módunkban áll – észleljük a meg nem felelést diszkurzus és külső referenciája között.

A beszédcselekvés *önigazoló, önmegegyező politikai funkcióját* a történelmi helyzet még hangsúlyosabbá teszi, amennyiben dátuma a jogrendek, a rezsimek közötti eseményszerű váltás, a kódok, a törvények közötti felfüggesztettség (a Tanácsköztársaság bukása) „idejével” esik egybe. A történet politikai identitásképző, vagyis különbségalkotó performatív funkciója (mely tehát heterogén igazságértékével), az őt megelőző eseményeket „értelmező” erőszakja és a társadalmi forma politikai, morális és jogi (újra)létesülésének szükségképpen erőszakos aktsa párhuzamba kerülnek egymással. A létesítő erőszakot a negatív példázat révén nem más, mint az igazságosság helyreállítása, az erre való hivatkozás igazolja, ez azonban nem példáz egyebet, mint hogy „a hatalmat pedig, különös módon, csakis az igazság előállításával tudjuk gyakorolni”.²⁸ Erről, ennek a problematikának az *Édes Annában* játszott szerepéről majd később, a piskóta körüli közismert vitát elemezve szólunk részletesen. A szóbeszédben az eredet nélküli ismétlés és a nyelv absztrakciós munkája a differencia és a tulajdon, a saját felszámolásának érdekében hat, miközben a Kun Béláról forgalmazott történet a tulajdon, a saját, a különböző leküzdhetetlen elsőbbségét példázza – s erősíti meg – a közös, a kommunális mozzanatával szemben. A polgárok itt saját redukálhatatlan különbségük elismerésében (vagy elismerésével) képeznek közösséget, amit a kommunista egyenlőségelvét képviselőkkel szembeállítva identifikálnak.²⁹ Az eredet és tulajdon nélküli ismétlés és az eseményszerű egység természetesen nem csupán ebből az aspektusból fonódnak paradox, feszültségteli módon egymásba. A szóbeszédet egy esemény, vagyis a folyamatosnak, az ismétlődőnek, a megszo-kottnak és az identikusnak a sérelme, megszakadása váltja ki, a narratíva pedig nem egyéb itt, mint az értelmezés kódjait – mint valamely törvényt – felfüg-gesztő esemény megértése, elsajátítása, vagyis olvashatóvá tétele, újrakódolása, sőt egyfajta kodifikációja.³⁰

²⁸ FOUCAULT, *A hatalom mikrofizikája*, 319.

²⁹ A kommunisták, azaz Marx szerint magánérdek és közérdek, egyedi és általános csakis olyan társadalomban hangolhatók össze egymással, amely megszünteti a privát tulajdonviszonyokat, s – végső soron, számos fontos különbségével együtt egy platóni hagyományt képviselve – min-dent közös, állami tulajdonba helyez. A konzervatív politikai diszkurzus viszont (hasonlóan a liberálishoz) – egy arisztotelészi tradíció távoli folytatójaként – csakis a tulajdonlás, a magán-tulajdon alapján tudja elképzelni a társadalom működését.

³⁰ Más szóval a szinguláris esemény ismételhetővé alakítása, értelmezésnek ellenálló másságának, idegenségének strukturális, vagyis önkéntelen kizárása, azaz a folytonosság helyreállítása és az esemény gyászja.

Az *Édes Anna* szereplői narratíváiban az ismételhetőség mint a megértés, az olvasás feltétele látványosan válik el a megismerés mozzanatától, amikor hozzájuk az önelvezet, a saját identitás, a tulajdon megerősítésének autoaffektív funkciója kapcsolódik. S itt fontos emlékeztetni rá, hogy a szóbeszédnek és a narratívának a regényben soha nem az írásosság, de mindig a szóbeliség, azaz a hang a médiuma. Olyan közeg tehát, amely beszéd és hallás, az „önmagam hallása” körforgásán keresztül az autoaffekció adekvát generálója. (Még akkor is így van ez, ha a szóbeliség térbeli aspektusa is hangsúlyossá válik bizonyos szövegrészekben, sokszor mint időbeliség és térbeliség redukálhatatlan különbsége a nyelvben és egyáltalán az érzékelésben.) Mindez nyilvánvalóan nem független a jelenlét mellett az idézhetőség, az ismétlés közösségképző szerepétől sem. Erre számos példa hozható az *Édes Annából*, de maradjunk meg egyelőre annak első fejezeténél. Víz Kornél és felesége – a narrátor megjegyzi – már rég elidegenedtek egymástól, házastársi közösségük érzetét a politikai identitás, azaz a társadalmi ellenséggel szembeni meghatározottságuk állítja helyre időlegesen. A Tanácsköztársaság bukásának estéjén, a fanyar vacsora közben Víz felszabadultságában az ellenforradalom azon eseményeit meséli feleségének, amelyeket mindketten színről színre láthattak. A narrációt tehát nem a megismerés, hanem a kimondás öröme, az ismétlés, az emlékezet önmegerősítő aktusa vezérli, amely nem független a világ rendjét, egyensúlyát helyreállító, kompenzáló szereptől sem.³¹

A szóbeszéd, amely több aspektusból is az olvasott irodalmi szöveg (ön)értelmező alakzataként működik, az első fejezetben tehát a politikai ellenfél leplezését vagy *lejárátását*, lealacsonyítását végzi el, később, a címszereplőről szóló legendában viszont már úgy mutatkozik meg, mint az idealizálás, a felmagasztosítás, a *fetiszizálás* médiuma. Előbbi esetben a szelleminek a materiális felőli kibillentése, utóbb pedig a materiális szellemiben történő feloldása a funkciója. Anna nem emberi, *gépszerű* tökéletessége *egyedi* esemény Krisztinavárosban, amelyből a legenda morálisan már nem negatív, de éppen hogy pozitív hiperbolák révén képez egyszerre hihetetlen és valószínű történetet. Édes Anna, a tökéletes cseléd legendája egyfajta evangélium mintájára funkcionál, amelynek mint narratívának ugyanakkor a fokozott időbelisége is hangsúlyos. A narrátor nyomatékossítja a szóbeszéd, a hír gyors terjedését, mely az érintkezésen, tehát egy *térbeliségen* nyugvó kommunikáció uralhatatlan mechanizmusán *műlik*, amely folyamat nem igényli az érintkezést magával a legenda hőisével, hanem megelégszik a nyelvi referencia (az irányított képzelet) mozzanatával.

³¹ Később elemezni fogjuk az érzéki élvezetnek, egész pontosan az érzékek topológiájának a politikai diszkurzus referenciáját következőket alátámasztó mozgását, azt, ahogyan a közös, az általános képviselőtében fellépő politikait a tulajdon beszéd vagy tulajdon test élvezete leplezi le következetesen.

A hír meglepő gyorsasággal száguldott. Előbb csak a legközelebbi Krisztinát hódította meg, az Attila utcát, a Krisztina teret, a Krisztina körút és az Attila körút egyes pontjait, majd a Pauler utcát, Mikó utcát, Logodi utcát és Tábor utcát is. De egy hétbe se telt, fől szárnyalt a Várba, az Úri utcába, ahol Tatárék laktak, a Bástya-sétányra, a Ferdinánd térre, a Bécsikapu térre, s befészkelve magát nők, férfiak agyvelejébe, nőtt-növekedett.

Egy példás cselédről beszéltek. Sokan nem is látták még. Csak a keresztnevét tudták. Még határozott formát sem öltött. Az, akihez eljutott, körülbelül azt érezte, mint a babonás tömeg egy csodaforrásról, egy gyógyító szentképről hallván, melynek természetfölötti hatékonyságát agya nem képes fölfogni, ellenben mégis van. (92.)

Ez a topografikus (szövegen kívüli) referenciáiban pontos rajz metonimikus relációk közegében reprezentálja, érzékíti meg a szóbeszédet, melynek érintkezésen nyugvó emberi terjesztését ugyanakkor érzékfölkelti, immateriális, sőt dezantropomorf és uralhatatlan eseményként is láttatja. (Itt éppen a regényben oly fontos szerepet játszó madármetafora, a postagalamb révén, másutt következetesen a *telefon* abban az időben elterjedő technikai médiumának interpretánsával.) Anna híre, Anna mint hír kisajátíthatatlan, és nem más, mint a beszéd, a nyelv teszi azzá, amely megoszthatóságával, ismételhetőségével, vagyis egyfajta térbeliesült időként vagy időbeli térként képes a gyors terjedésre. A hír alanya, avagy tartalma ésszel fel nem fogható, ellenáll az érzéki referencializálásnak, egyfajta *érzék fölötti érzékelhető*, miközben reálisan létezőként tételeződik. A hír médiumának és a hír alanyának eme hasonlósága, egyszerre materiális és immateriális karaktere is megerősítheti azon önreferenciális mozgást, amit a főszereplő neve és az ezzel a névvel jelölt szöveg „azonossága” indíthat el. E mozgást másfelől az a körköröség is megtámogatja, amely a regény külső referencializáló tendenciájába, ennek utalásaiba az élettrajzi értelemben vett szerzőt, pontosabban annak élettörténetét is bevonja.

Az elbeszélő Kosztolányi (saját) lakóhelyét is megnevezi az idézett passzusban, amivel a szerző mintegy – közvetetten – jelzi, hogy őt magát, a híres író-t elérte a hír, ő is érintkezésbe került a szóbeszéddel, azzal, amelynek egy „változatát” – nem lévén eredete, a szóbeszédnek csakis változatai vannak – pár évvel később saját neve alatt, saját tulajdonaként adta közre, amikor publikálta *Édes Anna* című regényét. Az elbeszélő és a szerző, a szövegben beszélő fiktív hang és a történeti értelemben vett, reálisan létező személy egy öntükör körkörösön önmagába záruló, mégis lehetetlen alakzatában vetülnek itt illuzórikusan egymásra. Azonosításuknak eltörölhetetlen különbségük lesz a feltétele, hisz miközben mintha a megnevezetlen és heterodiegetikus elbeszélőnek az élettrajzi érte-

lemben vett szerző adna itt topográfiai dimenziót, nem feledhető, hogy szerző és narrátor viszonyát – a grammatikai-strukturális differencián túl – fiktív és reális eldönthetlensége is bonyolítja. Vagyis az, amit a szóbeszéd elemzett interpretánsa erősít meg, amely saját eredetével együtt egyúttal szerzője eredetét és a szóbeszédet elismétlő (terjesztő) beszélő státusát is kétségessé, azonosítását lehetetlenné teszi. Mindezt az elbeszélés ellentmondásos perspektiváló mozgása, nézőpontképzési technikája is megtámogatja, amennyiben egyfelől a személytelen narrátor diszkurzusa sokszor titkos, egyedi nézőpontot feltételez (belelát szereplői tudatába vagy külső megfigyelőként egyedül, mások által elvileg nem láthatóan látja őket³²), másfelől viszont időnként a közösség, a nyilvánosság nézőpontját imitálja, s a topografikusan értett nyilvánosság iteratív diszkurzusát teremti meg.³³

Látni kell azonban, hogy a beszélő hozzáférhetetlenségének nem annyira egy konkrét műfaj, sokkal inkább általában a nyelv az „okozója”, amely úgy vesz részt azokban, hogy közben kíméletlenül ellen is áll a tulajdonviszonyoknak és az ökonomikus struktúráknak. A szerzői jog, az írás tulajdonjoga, miként a szóbeszédé is, csakis sérülékeny analógiában állhat a reális tulajdonjogokkal, amennyiben „az írás valódi »tulajdonjogai« senkire sem szállnak rá.”³⁴ Kosztolányi része a budai polgárok közösségének, legalábbis helyrajzilag hozzájuk tartozik, s ez egyszerre jelelt szinekdochét és metonímiát, elkülönböző érintkezést és képviselést. S hasonló kettősség képződik meg narrátor és szerző között is, miközben a megnevezetlen elbeszélőt éppen a nyelv eredetét eltörlő mozgása

³² Ilyen magának a gyilkosságnak az elbeszélése is, ahol a narrátor következetesen kívülről látatja a címszereplőt, ennek mozdulatait, gesztusait, egyszóval testét követve, eközben pedig mintegy imitálja a szóbeli narrációt: „Alig öt percre rá – nem, még annyi sem – az ebédlő ajtaja kinyílt, s belépett Anna...” (160.) A visszaemlékező tanúként viselkedő narrátor pragmatikus szituációját nemcsak az teszi hozzáférhetetlenné, hogy mimetikusan nem lehetne tanúja a gyilkosságnak, de az is, hogy szavai írásos és szóbeli formája között sem lehetséges dönteni. Az érzékek topológiája és az elbeszélt történet implikálta helyzet közötti összeférhetetlenségek fontos hatásmechanizmusát képezik Kosztolányi szövegének. A megidézett részlet ugyanakkor a bírósági tárgyalás tanúságtételeinek elbeszélésére is rájátszik, ezekkel is viszonyba hozható.

³³ „Jancsi a zárórág itt töltötte minden estjét. Ismerték a nők, cigarettát kértek tőle, *off pottyng*, kedvelték is. A *one stepet* bizonyos merev eleganciával táncolta. Gyakran lehetett látni a dohányfüstös kavargásban, amint egy ilyen nőt magához szorított, és sápadt fejét lehajtva az üveglapon elsuhanó lakkcipőjében gyönyörködött.” (123–124.) „Anna adta ki a szemetet. Amikor megcsendült a szemeteskocsi rég nem hallott, kis hajnali harangja, látni lehetett, hogy a három lakó szemetesládájával kiloholt az Attila utcára, és porzó fekete tartalmát a napfényben beleöntötte a szemeteskocsi.” (88.) Fontos tudatosítani, hogy a nyilvánosság személytelen nézőpontja, a látvány felszíne ugyanakkor ezeken a helyeken elleplezett heterogenitásban áll a narratíva egységével, a látott szereplők történetével és nevével.

³⁴ Peggy KAMUF, *Signatures, ou l'institution de l'auteur*, ford. Claudette SARTILIOT, Galilée, Paris, 1991, 156.

teszi helyettesíthetővé a szerzővel. Mégis fontos tudatosítani, hogy a szerzői név, a szöveg szerzőfunkciója, a névtelen narrátor és végül az eme narrátor által elbeszélte szerzői alak, tehát eme négy komponens között – legyenek azok a szöveg, a nyelv felszínén szétválaszthatatlanok – mindennek előtt metonimikus, és nem metaforikus a viszony. Kosztolányi Dezső létező alakjára, „testére” az utolsó fejezetben a megnevezetlen, testetlen (nyelvi) és heterodiegetikus narrátor emlékező módon nyit perspektívát. A krisztinavárosi szóbeszédet olyan, szerzői névvel, aláírással társuló regény tételezi, amely amellett, hogy – többek között a szereplői perspektívába állított szerzői testnek a nyelvi korpuszba emelésével – kihívja, egy irodalmi mű szinguláris felszínéként, titok nélküli titkaként el is lehetetleníti a rajta túli referenciák érvényét, ezek játékba hozását. Ráadásul a regény keletkezésének, megírásának lehetséges „eredetét”, az *Édes Anna* esetleges „forrását” az ellentmondásos szerzői nyilatkozatok ugyancsak alaposan elbizonytalanítják.³⁵

Az egyedi és összetéveszthetetlen történet (irodalmi invenció) és az ismételhető, szerzői eredet nélküli szóbeszéd feszültségteli korrelációja – az előbbiektől nem függetlenül – ugyancsak az említett totalizálhatatlan mozgást példázhatja. Szinguláris és ismételhető nem választhatók el egymástól, miközben kizárják egymást, s ez az apória az *Édes Anna* önértelmezését sok szálon, például közösség és egyén, szabadság és egyenlőség fogalompárjai révén kapcsolja oda jog, morál és politika problematikájához. A körkörös szerkezet, amelyben a regény szerzője saját magára, önnön – noha áttételes, kitérőkre hagyatkozó – narratív aktusára irányítja vissza a figyelmet, legalább két összefüggésben is jelentésszerű lehet. Egyfelől az elbeszélés és az elbeszélés aktusa közötti, az *Édes Annában* több szinten is játékba hozott feszültség metafiktiiv érvényét terjeszti ki, másfelől pedig – ettől nem függetlenül – az autoaffekció alakzatát és a narratíva politikai funkciójának lehetőségét írja bele a regény önértelmezésébe. A szóbeszéd útjának körkörösége, vagyis az a tény, hogy Anna híre, legendája megfutja körpályáját, s egy kevés idő után – részben telefonon, tehát egy technikailag külsővé tett és fokozottan delokalizált hang révén – visszajut Víznyék fülébe,³⁶ szintén innen kaphat szemiotikai funkciót.

³⁵ Kosztolányi maga egy helyütt azt nyilatkozta, hogy egy álmában harapó szép cseléd lány érzéki látványa volt a kiindulópontja a mögé rajzolt történetnek, máshol viszont arra hivatkozott, hogy Édes Anna cselédkönyvét az asztalfiókjában őrizi. Az özvegy férjéről írott könyvében saját magának tulajdonítja a tökéletes cseléd lány ötletét mint regény témát, Márai Sándor pedig egy Kosztolányiék közelében lakó idős házmesternét tesz meg a történet eredetének, akihez az *Édes Anna* szerzője hetente betért „történetekért”.

³⁶ „Miután a hír megfutotta körpályáját, visszaérkezett hozzájuk. / Víznyél a minisztériumban egyszer telefonon érdeklődött egyik barátja, vajon nincs-e Annának húga van néneje, mert szüksége volna egy megbízható cselédre.” (92.)

A legenda időbeliségét, eseményszerű végességét annak gyors elfelejtése érzékelteti, amelynek az Annával való érintkezés, a tökéletes cseléd *jelenléte* éppúgy oka az elbeszéltek szerint, miként *hiánya*, jelen nem léte, vagyis kikerülése a budai polgárok közösségéből. Annát kétszer felejtik el, a róla forgalmazott szóbeszéd, a története kétszer ér véget, miképpen kétszer is – hiányával, elszerződésének az aktust megelőző hírével és jelenlétével, tökéletesnek bizonyuló munkájával – kezdődött. Először, mikor megszokják, hozzászoknak a jelenlétéhez, s felszámolódik újdonsága, amit az elbeszélés a címszereplő alakjának elszürkülésével, sőt azzal is érzékeltet, hogy Anna mellékszereplővé válik néhány fejezetben.³⁷ Másodszor pedig mikor a tárgyalás után a börtönbe szállítják, s térbeli távollétét a narráció – a történetét hordozó közösség nézőpontját imitálva – a halálához hasonlítja. „És ha nem élt volna még a márianosztrai női fegyintézetben, hanem ott pihent volna valahol Dunán túl, a balatonfőkajári temető akácai alatt, akkor se semmisülhetett volna meg jobban.” (190.) Krisztinavárosban az idővel egyre ritkábban beszélnek róla, ráadásul a szóbeszéd, a cseléd felidézésének idézett példája az emlékezet önkényének, a „torzító” emlékezetnek állít emléket.³⁸ E nézőpont szerint, amely nem csupán a budai polgárok, de velük együtt természetesen a narrátor – és topografikusan, sőt az érzékelés topológiája szerint a budai polgár, a Tábor utcában lakó szerző – nézőpontja is,³⁹ egyrészt a címszereplő vendégléte hangsúlyos, másfelől pedig, hogy Annát ez a – persze korántsem homogén – perspektíva alkotja meg, hasonlítja magához, identitása ennek van kiszolgáltatva. Édes Anna nem csupán nincstelen, vagyis nincs tulajdona, de még a nyelvtől, ettől a senkihez sem tartozó tulajdontól is meg van fosztva. A címszereplőnek nincsen – vagy csak nagyon korlátozott értelemben van – *saját nyelve*, s ez a legnyilvánvalóbban a saját történetének elbeszélésére való képtelenségében mutatkozik meg: Anna, a történet főszereplője csupán mechanikusan ismételni képes a nyomozó és a vizsgálóbíró által a szájába adott történetet.

³⁷ Vö. RÓNAY, I. m., 239. „Anna az érdekességéből napról napra vesztett. Annyira belesimult a ház rendjébe, hogy eltűnt, észre se vették, nem is beszéltek róla sehol.” (144.)

³⁸ „Egy asszony állt meg egyszer az Attila utcai ház előtt, s így szólt urához: – Itt lakott. Nem emlékszel rá? Olyan magas leány volt, erős, fekete szemű, nagy kezekkel. – Csúnya volt – mondta a férfi. – Szép volt – szólt az asszony. – Szép volt. Amikor a románok itt táboroztak, egy román katona volt a szeretője.” (190.)

³⁹ Itt érdemes megjegyezni, hogy Kosztolányi – amint azt az *Édes Anna* több marxista olvasója is megjegyzi – a szegénység, a kiszolgáltatottság „témakörét” alighanem azért éppen egy cseléd, s nem egy munkás történetét megírva dolgozta fel, mert hiszen a cselédekkel volt érintkezésben, ezeket ismerte. S mindez az érzékek topológiája, az érintkezés regénybeli szerepének összetettsége felől sem elhanyagolható „adalék”. „Természetes, hogy Kosztolányi ott érzi át a legmélyebben a proletárkérdést, a szociális kérdést, ahol polgári életében legközvetlenebbül találkozik vele: azon a küszöbön, mely a cselédszobát a polgári előszobától elválasztja.” BALINT György, *Kosztolányi és a nép* = UÖ., *A toronyőr visszailleszt*, Magvető, Budapest, 1971, 709.

S itt kell megemlékeznünk arról, hogy Kosztolányi regényének – miként azt több értelmezője is konstataulta – mindenképpen tulajdonítható egyfajta az irodalom szűken vett „intézményén” túlmutató szerepkör. A hangtól, politikai képvisellettől, bizonyos alapvető jogoktól, sőt saját sorsának archiválástól megfosztott, erre képtelen réteg, a cselédség történetének monumentális tételéről van szó, ami korántsem a politikai közvetlen érvényesítése, sokkal inkább kulturális emlékezet. Az irodalom írottága, archiváló funkciója itt a szóbeliségnek történő ellenállást, maradandóságot jelenti. Kollektív memória, közösségi képvislet vagy reprezentáció és a mű – Adorno nyomán imént a forma olvasásnak való ellenállásához rendelt – egyedi eseményszerűsége vagy inskripciója (melyhez nem kapcsolható tudati intenció, legfeljebb a szöveg saját létesülésének tudatlan intenciója) között persze redukálhatatlan heterogenitás működik. A cselédség társadalmi rétege – írja erről Gyáni Gábor – „maga is kevés nyomot hagyott maga után. [...] Úgyszólván saját történelemmel sem rendelkezett, amennyiben a sorsát és állapotát meghatározó történetet kívülre és fölötté mások csinálták.”⁴⁰ Jellemző, hogy a történész a korabeli statisztikai forrásokon és néhány naplón túl irodalmi szövegekre kénytelen hivatkozni a cselédség helyzetének kutatásában. E képvisleti mozzanat érvénye a regényben azonban már működésbe lépése pillanatában kibillen, amennyiben Anna és történetének egyedisége, s ezen keresztül az ezt elbeszélő szöveg egyedisége éppen mindenfajta példaértéknek, sőt, paradox módon magának az olvasásnak történő ellenállásként kerül színre. Ráadásul a narratívának, s (még ezelőtt) a nyelvnek az eseményt semlegesítő, politikai legitimáló funkciója s egyben eseményi, a hatalmi viszonyokba beavatkozó mozgása alól az *Édes Anna* című szöveg sem vonhatja ki magát.

A néma másíknak történő hangkölcsonzés, a magát képviselni nem képes másik képvisletének ez az ellentmondásos státusa a regényben mintegy tematikusan is képviselteti magát. Anna belépésének és elszegődésének passzusában a címszereplő eleinte nem felel Vizyné neki feltett kérdéseire, helyette Ficsor, a házmester válaszol, aki Anna reprezentálójaként lép fel, miközben ő az a szereplő, aki nemhogy nem a cselédlány megbízottja, de önös érdekből maga kényszerítette unokahúgát a háziúrváltásra. A képviselethez, a fordításhoz tehát rögtön az erőszak mozzanata kapcsolódik, az a mozgás, amelyben az én a másikat a saját körébe (saját érdekkörébe) vonja. Ficsor nem csupán felelget Anna helyett, de feleleteikor mindannyiszor unokahúgához fordul, s eldöntendő kérdésével ennek megerősítő jóváhagyását akarja kikényszeríteni („Ugye, Anna?”), a lány nem-felelése viszont így csak nagyobb gyanúba keveri az önjelölt képvisletet. A házmester ráadásul – a regény olvasóihoz némiképp hasonlóan – Anna lelkiállá-

⁴⁰ GYÁNI Gábor, *Család, háztartás és a városi cselédség*, Magvető, Budapest, 1983, 8.

potának is erőszakos tolmácsává válik, amikor Vizynének a cseléd némasága okát firtató kérdésére is ő felel, s feleletét itt is a megfelelés, a másik elvárásaihoz történő alkalmazkodás motiválja. („Szégyenli magát. Nagyon szégyenlős.” „Fél.”) Mindez abban a jelenetben történik, amely a „vendég”, a saját házba érkező másik, az ismeretlen azonosításának procedúráját viszi színre. A név azonosítása, a másiknak a név révén történő identifikációja a másik ismerőssé tételének olyan aktusa, amely a vendéglátó nyelvéhez, diszkurzusához illeszti, a háziúr szuverenitásának rendeli alá a jövevényt, vagyis egyfajta hatalmat érvényesít fölötte. „Édes? – szolt. – Édes? / – Igen, úgy hívják. Édes Annának.” (52.) Emlékezetes, ahogyan Vizyné és Vízyné saját diszkurzusukra fordítják le Anna szavait, amikor a származását s apja státusát nevezi meg.⁴¹ Mindenekelőtt tehát nem a narratíva diszkurzív erőszakjáról, hanem a tulajdonnévnek az integráló, kisajátító erejéről van itt szó, mely az individualizáló mozgást rögtön egy dezindividualizáló (szociális, jogi) mozzanatként szolgáltatja ki. A cselédkönyv személyazonosító funkciójának egyediségtől megfosztó karakterét a kategóriák, leírásai, valamint jelölőjük (Édes Anna reális látványa) közötti látványos össze nem illés teszi nyilvánvalóvá.⁴²

A cseléd olyan idegen, aki – mint a narrátor egy helyütt megjegyzi – vendég és ellenség egy személyben,⁴³ akivel a háziúr társadalmi és strukturális el-lentétben áll, de akinek ugyanakkor nagyon is kiszolgáltatott. Az elszegődés jelenete előrevetíti a kihallgatás, sőt még inkább a bírósági tárgyalás narratív színrevitelét is, amennyiben ott a nyomozó, majd pedig a bíróság elnöke beszél el egy narratív szukcesszióban a gyilkosságot és a megelőző eseményeket. Amikor maga Anna emelkedik szólásra, akkor pedig – mint említettük – a nyomozó és az elnök szavaival artikulálja narratívaként a történeteket. Eldönthetetlen, hogy mindez, tehát a(z itt már nem tulajdonnévi és nem leíró, hanem) narratív reprezentáció voltaképpen erőszak vagy a másik másságának elismerése, lopás vagy pedig adomány, hogy a bíró elvesz vele valamit Annától (megfosztja őt egyedi-

⁴¹ „Mi az édesapja? / – Cseléd. / – Hol cseléd? / – Az uraságnál. Béres. / – Földmíves. És van valamije? Háza, földje, disznaja? / – Semmi.” (55.) „Vigyázzon – kiabált a szigorú úr – megvágom – s a villogó pengét magasba tartotta. – Maga az új lány? Mi a neve? A vezetékeve? Az apja neve? Magyar – állapította meg, mert ő mindig a nagy, politikai távlatokat kedvelte. – Földmívesek. Helyes. Kisgazdák.” (64.)

⁴² Kőszeg Ferenc írja: „Anna hallgat, mert amit ő mondhatna – kifejezethetetlen. Vízyné viszont beszélnek, és mert szavakat vonatkoztatnak Annára, azt hiszik, hogy tudnak róla valamit. Pedig a fogalmaikkal nem megközelítik, hanem tökéletesen eltakarják a valóságot.” KŐSZEG, *I. m.*, 538. Meg kell jegyezni persze, hogy az értelmező ezen megfigyelése mintha azt implikálná, hogy a másik azonosításának politikai aktusában ez az erőszak elkerülhetetlen, miközben ez nincs így.

⁴³ „Ismét egy idegen lélegzet szűrte át a lakás levegőjét, melyet ők is szívnak, egy idegen szív dobogott itt, egy idegen élt velük egy föld alatt, megérkezett a legközelebbi és legtávolabbi, a barát és az ellenség egy személyben: a titokzatos vendég, minden ház titokzatos vendége.” (64.)

ségétől, nyelven túli másságától, s ezzel igazságtalan vele), vagy éppen hogy ad neki általa valamit (a védekezés lehetőségét, a nyelvet mint képviselőt, s így igazságot a közösségben, vagyis identitását mint reprezentációt). Innen is megmutatkozik, hogy jog, morál, politika és a szöveg (mint másik) olvasása miként kapcsolódik össze szorosan az *Édes Anna* önértelmező mozgásában. Előre vehető, hogy a rezonorként emlegetett Moviszter diszkurzusa ugyancsak nem mentes az említett aporetikától s ennek szerteágazó következményeitől.

A narratíva autoaffektív és önlegitimáló funkcióját a legösszetettebb formájában talán a *Vita a piskótáról, az irgalomról és az egyenlőségről* című fejezetben figyelhetjük meg, ahol a polgárok összegyűlt társasága a cselédekről és általában az úr–szolga viszonyról folytat eszmecsere. A Tanácsköztársaság alatti anyagi nélkülözések, szűkölködések után a budai polgárok életvitele, ha lassan és nehezen is, de végül visszazökkenni látszik régi menetébe: az uzsonna messze ható diszkurzív eseményeinek elbeszélését ezen narratíva szemléltető ismertetéseként tűnik indítani a fejezet. Ha látható is még a kommun fordított hierarchiájának, ellentétes hatalmi pólusainak emlékezete, az idő immár visszabillent a korábbi társadalmi polarításba: úr és szolga szerepei helyreálltak. A színre vittek azonban gyorsan maguk mögött hagyják ezt a kezdeti példaértéket, s eközben éppen a narratíva politikai természetére, azaz elbeszélésaktus és elbeszéltek redukálhatatlan feszültségére terelik a figyelmet. Az uzsonna eleje az elbeszélő beszámolója szerint „kedélytelen volt”, méghozzá éppen akkor, amikor a vendégek evés közben ételekről, a nélkülözések után élelmiszerekről beszélgettek. A narrátor a nyelv, a beszéd autoaffekcióját és az evés élvezetét a száj kettős funkcióján keresztül hangsúlyozza az ezt ismertető passzusban:

Élelmiszerekről beszélgettek, különböző beszerzési forrásokról, hol olcsóbb lisztet, burgonyát kapni. Tatár tanácsnok, aki híres szakács volt, egy halpaprikásról emlékezett meg, melyet legénykorában maga főzött a Tisza-parton, nyitott tűzön, harcsából, kecsegből, potykából. Olyan részletesen és gusztusosan tudta az ilyesmit elbeszélni, hogy a nyálmirigyek működni kezdtek. Aztán ő is elhallgatott, csak evett, rágcsált, mozgott a szép, piros szája, melyet a szürke bajusz és szakáll, mint valami bozontos szűcsáru körülprémezett. Ebbe a lyukba dugdosta be az ételeket.

A beszélgetés megdőccent, elakadt. (76.)

A narratíva referenciális struktúrájában a cselekvés a deskripcióval korrelál, s az elbeszélés saját érzéki hatását a nyelv, a retorika *képi* felidéző erejének köszönheti, amely által a szellemi, a virtuális nagyon is reális, fiziológiai folyamatokat indít el a hallgatóságban. Az egykoron történetet jelenbeli elbeszélése teszi von-

zová, még hozzá egyfajta ígéretként működve, miközben az evés jelenbeli aktuusa és vele az elhallgatás nem csupán beszéd és evés szinkroniájának anatómiai nehézségét, lehetetlenségét példázza, de legalább annyira a kogníció vagy a reflexió cselekvés felőli redundanciáját, tudat és cselekvés kizáró korrelációját is (evés és a róla való beszéd nem férnek össze). Tatár Gábor szájának, a beszéd és az evés helyének hirtelen közelítő leírása ugyanakkor a narrátori nézőpontképzés egyik fontos stratégiájára mutathat rá. A perspektiválás hasonlóan egyfajta keretezőként lép működésbe, miként a benne fókuszált szőrzetek és ezek hasonlítója („bozontos szűcsáru”), mely utóbbi a test organikus egészéből kiemelt száj materiális látványát az állati interpretánsához társítja. A dezorganizáltság, a céltól mentes mechanikusság, valamint az állatiság s vele az evés mint ösztönös cselekvés az inémt még beszélőként funkcionál, tehát hangsúlyosan emberi száj megjelenítésében egyszerre, egymással összejátszva oldják el a leírást az ember fogalmának teloszáttól. A *membra disjecta* eme narratív eljárása – ezt a későbbiekben látni fogjuk – nagyon összetett szemiotikai mintázatokba íródik bele; elég most itt néhány érdekes vonatkozást felvillantani, melyek egyaránt metadiszkurzív irányba terelhetik az értelmezést. A *keretezés* és az érzéki, szó szerint *esztétikai* észlelés, vagyis a fogalmitól (itt az ember fogalmától) megfosztott érzékelés cinkossága, valamint a test feldarabolása, dezorganizációja a bábu, a mechanikus és a színházi, sőt – ezeken keresztül – a gesztusok jelentéstani szerepének regénybeli kontextusában válik majd igen fontossá. Sőt, mozgás és kimerevítettség, narratíva és keretezett kép, esemény és időbeliség, időtlenség és esemény bonyolult korrelációi is előrevetülnek az idézett passzusban.

A szóban forgó (kilencedik) fejezet további látványos példákat kínál a narratíva performatív funkcióira, ezek közül is elsősorban annak említett önigazoló mechanizmusára. Mindezt rendre oly módon, hogy a mimetikus elbeszélismód uralta fejezetben a szereplők által elbeszél, s az elbeszélő által idézett (színre vitt) egyedi, megesett történetek elmondásának (szereplői) célja ugyan nyilvánvalóan valamely határozott példaérték képviselője, de e történetek – mint azt nemsokára látni fogjuk – és a nekik szánt példaérték között mindenkor feszültség, lehetséges össze nem illés figyelhető meg. S e feszültségre, a narratíva és lehetséges jelentése közötti résre következetesen a narratív aktus elbeszélői reflexiója, vagyis a történetek *színpadi keretezése* tereli rá a figyelmet. Elmondható, hogy az *Édes Anna* eme fejezetének azon eljárása, hogy a színrevitelt a narratíva, a narratívát pedig a színrevitel keretezi, az egész szövegre kiterjeszthető, miáltal a regény elbeszélésének keretezettsége éppúgy fokozott hangsúlyt kap, miként – ettől nem függetlenül – szöveg és rajta kívüli, fiktív és reális relációja, s persze az irodalom performatív funkciói. Természetesen általában a nyelv kettős aspektusától, kép és hang, tér és idő, leírás és narratíva, tulajdonnév és törté-

net konfliktusos összefonódásaitól sem választható el e problematika. Megfigyelhető, hogy a narratívák említett színpadi keretezése a vizsgált fejezetben többek között szellemi és materiális, kogníció és érzéki élvezet heterogenitásának finom elbeszélői jelzéseiből áll, melyek a történet kapcsán az igaznak tartás konstatív és az önigazolás performatív mozzanatai közötti különbséget engedik meglátni.

„Annáról folyt a diskurzus.” (78.) A narrátor a szereplői narrációk idézésekor sokasítja a testi jóézés, sőt a saját test érintése, vagy a saját hang élvezete jelzéseit, s így a körforgás, az autoaffekció színpadi történéseivel leplezi le a történetmondás politikai, önmegerősítő, s ezzel együtt közösségképző szerepét.⁴⁴ Ezzel párhuzamosan egyre több az olyan elbeszélői megjegyzés, amely kogníció és cselekvés nyílt ellentétét konstatálja valamely szereplőnél, így például amikor Tatár kijelentése után („Hiába, az asszonyok. Ők nem is tudnak másról beszélni [mint a cselédekről – B. T.]” – 78.) a következő narratori mondat áll: „De azért őket [mármint az asszonyokhoz az ebédlőbe kiszállingózó férfiakat – B. T.] is érdekelt, s fél füllel odafigyeltek.” A folyton a cselédekről diskuráló urak és úriasszonyok képzele cseléd és úr ellentétes szerepeinek, társadalmi pólusainak szoros összetartozását példázza, az identitás mindenkor kiszolgáltatottságát saját kizáró ellentétének. A konstatív által elnyomott performatív mozzanat, a kogníció által elfelejtett cselekvés, s ezek inverz viszonya is ezt a modellt követi.

A szóban forgó fejezet zárlata felé, vagyis számos később – a gesztusok szemiotikai lehetőségeinek elemzésénél – részletesen tárgyalandó narratíva után található a következő passzus, amely Vizyné sopánkodásáról tudósít, ugyancsak a cselédekkel kapcsolatban:

Vizyné monologizálva sopánkodott:

– Igaz, hogy eleget dolgozik. De mondd, kérlek, mit csináljon? – kérdezte ingerülten. – Itt megvan a kosztja, kvártély. Ruhát is kap majd. A bérét félreteheti. Mit akar még ebben a nehéz időben? Mi baja? Neki nem kell fönntartani ezt a nagy lakást, minden nap törni a fejét, hogy mit főzzön, hogy honnan teremtsen elő a pénzt, csak él, él gond nélkül, szabadon. Sokszor mondogatom, hogy manapság csak a cselédeknek van jó dolguk.

Az asszonyok sóhajtottak, mint megannyi pályatévészett nő, aki sajnálja, hogy e kegyetlen világban semmi körülmények között sem lehet cseléd. (87.)

⁴⁴ „Tatár, miután zsebkendővel megtörölte csorgó bajuszát, visszatért erre a piskótaügyre, mely szöveget ütött a fejébe.” (81.) „Kicsit lippentett a topázsárga borból, s így folytatta.” (81.) „Most már azt kérdezem, miért ment el? – s mutatoujját húsos orrára nyomta, úgyhogy az egészen belappadt.” (81.) „– Az irgalom? – ismételte Tatár, és örült, hogy a vita új tápot kapott.” (82.)

A passzust záró mondat ironiája, melyet a kontextus és az ellentét szinte eltéveszthetetlené tesz, a polgárásszonyok önigazoló diszkurzusára vonatkozik, amelyben ezek az úr, a családfenntartó felelősségét szembeállítják a cselédek, a szolgák felelősség nélküli helyzetével, az alávetettek szabadságával. A cselédek szabadok (akár a gyerekek), amennyiben *nem kell* döntenüik, csakis engedelmeskedniük kell uraiknak, a felelősség birtokosainak, akik az otthon törvényét maguk kényszerülnek fenntartani. Ebben a csereszervezetben a legnagyobb rabság voltaképpen a legnagyobb szabadság alakzatába fordul át, a szabadság pedig áldozatos rabságot jelent. Úr és cseléd, szuverén és alattvaló szerepei felcserélődnek, miközben Vizyné mondatait a narrátor többek között cselekvés és verbalitás különbségével teszi *hamisan* hangzónak. Az asszonymak, hasonlóan közönségéhez, noha bármikor megtehetné, természetesen eszében sincs felcserélni a sajátját a cseléd általa idealizált helyzetével. Látni fogjuk, a fejezet politikai párbeszédeiben az urak, a kommün után, cseléd és úr „világtörténelmi szerepcseréjének” lehetlenségét és lehetőségeit fontolgatják. Vizyné monológot mond, ellentmondás nélkül kinyilatkoztat, pontosabban saját társadalmi osztályának jóváhagyásával kalkulál. Szavainak aláírása a többiek által, azaz *Vizyné igazának* megerősítése viszont politikai döntésként mutatkozik meg: sokkal inkább a szociális státus és érdek önigazolásából, semmint a mondottak igazságérvényének szabad megfontolásából eredeztethető. A diszkurzusnak a kognitív értéket felülíró politikai cselekvésszerűsége persze már az olvasói emlékezet segítségével is könnyen kimutatható. A harmadik fejezetben Vizyné egy *szabad függő* beszédben írott passzus szerint még éppen a fordított szereposztás realitását kárhoztatva vágyakozott az úriasszony gondtalannak lefestett szerepére, amit akkori szavai szerint a komisz cselédlány, Katica töltött be ömelle, aki maga eközben a cseléd fárasztó munkáját kellett ellátni.⁴⁵

Látni való, hogy e legutóbbi példában a logikai ellentmondás emlékezte, azaz a diszkurzus igazságának, megismerő értékének ezen ellentmondás általi felfüggesztése tereli rá a szereplői szöveg performatív funkcióira a figyelmet. A logika törvénye az idő folytonosságának és a személyiség önazonosságának

⁴⁵ „Soha, amióta az eszét tudta, nem látott ilyen komisz dögöt. Ez olyan volt, mint a lajhár, és szemtelen, és erkölcstelen és közönyös, főképp közönyös. Úgy járt a lakásban, mintha az övé volna, és semmi köze se volna azokhoz, akik itt élnek. Ha reggelente megkérdezte tőle, mit főznek, pimaszul elbiggyesztette száját, s csak ennyit felelt: »nekem ugyan mindegy«. Ki hallott ilyet? Ácsorogni sohasem akart. Viatorisznál, a fűszeresnél öneki magának kellett sorba állnia a többi koszos cseléddel, órákig strázsálni tizenöt deka zsírért, míg lába le nem rogyott a fáradságtól. [...] Pedig beszélt vele szépen is, pirongatta, feddette, parancsolt neki. Minden hiába. A szó egyik fülén be, a másikon ki. Törődött is azzal, hogy olyan gyöngye, hogy a batyuzásban tíz kilót soványodott, bánta is ez, hagyta őt dolgozni, szaladgálni, padlót vikszelni a gyalázatos.” (26–27.)

biztosítékeként működik itt, az olvasás eme strukturális lépésében, amennyiben az idő és a szubjektum eseményszerű elhasonulásai, diszkontinuitásai ellen dolgozik. A logosz, s benne a harmadik kizárásának elve innen nézve a felelősség letéteményese is, s a cselekvő identitását biztosítja a történetek mint cselekedetek heterogén sorában. S noha narratíva és kauzális lánc korántsem fedik maradéktalanul egymást, elválaszthatatlanságuk nyilvánvalóvá teheti a narratíva azon konstitutív szerepét, hogy az az idő kontinuitása érdekében működik. Sőt a logikai formalizálás, az elbeszélte történet nyelvtana, amely azt mintegy a szükségszerűség kauzalitására próbálja redukálni, voltaképpen időtlenítő kísérletnek tekinthető. Olyannak, amelyben a narratíva diakronikus, kronologikus szerkezete sohasem oldható fel teljesen, de amelytől ez utóbbi mégis elválaszthatatlan.⁴⁶ Korábban említettük, hogy az *Édes Anna* recepciójában a kauzalitás és a motivált-ság kérdése – nem véletlenül – döntő jelentőségű olvasási szempontnak bizonyult. Azt is hozzátettük, hogy a regény értelmezései nem kérdeztek rá e strukturális mozzanat feltételezettségére, arra, miként is vonja kérdőre a szöveg – többek között éppen a morál, a felelősség tematikus színrevitelein keresztül – cselekvő és cselekedet, aktáns és akció összetartozását.

A recepció egyik legutóbbi dokumentuma, Halász Hajnalka kiváló elemzése mindenképpen kivételt képez az előbbi leírás alól, amennyiben az értekező a regényt a test különféle narratív reprezentációinak meghamisító, de elkerülhetetlen eseményei önértelmező színreviteleiként olvassa. Az elemzés párhuzamot von Édes Anna teste és a szövegtest között, s a narratíva performatív, projektív funkciói és a test ezeknek történő ellenállása közötti réseket vizsgálva von le szempontunkból is igen fontos következtetéseket az olvasás feltételezettségére nézvést.⁴⁷ E fontos tanulmány meglátásait az érvelés adott helyein hivatkozni fogjuk, s közülük többnek a továbbgondolására is vállalkozunk. Itt most Kosztolányi regényének azon potenciálját kell megvizsgálnunk, amely a kauzalitás, a logika időbelisége és az érzékelés időbelisége közötti feszültségből nyeri szemiotikai-poétikai erejét. Nem függetlenül persze narratív mélység és érzékelhető felszín, test és jelentés, gesztus és jelentés, test és narratíva különbségeinek színreviteleitől.

Könnyen belátható, hogy a *miért?* kérdésében, amely a bírósági tárgyalást elbeszélő fejezet címeként nem csupán a regény – gyilkosságot túlélt – szereplőinek kérdése, de elkerülhetetlenül az olvasásnak is konstitutív mozzanata, a motívumok, szándékok azonosításának, az okok megjelölésének vágya elválaszthatatlanul kapcsolódik a cselekvő identitásának rögzítéséhez. A *miért?* és a *ki?*

⁴⁶ Vö. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, II., Seuil, Paris, 1984, 59–114., különösen 91–93.

⁴⁷ HALÁSZ Hajnalka, *Szöveg-test/(szó)beszéd. Az Édes Annáról*, Alföld 2006/2., 71–88.

szorosan összetartoznak, miközben a *miért?* éppúgy vonatkozik az eseményt megelőző múltra, a benne feltalálható okokra, ahogyan a cselekvő jövőre irányuló szándékára, terveire, hozzá egyaránt társul – az ágens felől nézve – öntudatlan és tudatos mozzanat. A bíróság, a budai polgárok és a regény olvasói – noha eltérő kompetenciákkal, s eltérő korpuszra támaszkodva – ugyanarra keresik a választ; Édes Anna személyének és a gyilkosság eseményének olvasása nem különíthető el egymástól, s eközben az olvasásnak való ellenállás eseményei is (öntükröző) relációt teremtenek szereplői nézőpontok és az olvasás között. Még akkor is így van ez, ha a szereplői olvasatok elfogultságait, vakságait regénybeli színreviteleik, színpadi keretezései éppúgy, mint az őket működtető különféle diszkurzív kényszermechanizmusok, egyszóval perspektívátságaik látványosan leleplezik.

Az *Édes Anna* nem csupán – miként az imént láhattuk – a narratíva színpadi keretezésével, az elbeszélő praxis inszenírozásával billenti át a narratíva értékét a referenciálisból annak performatív aspektusába, s nemcsak a testi élvezetnek és az autoaffekciónak a jelzéseivel. Tett és reflexió ellentmondásának színreviteleit az említetteken túl nem is kizárólag a logikai ellentmondások érzékeltetik a regényben, hanem logika és érzékelés, tudat és öntudatlan heterogenitásának jelzései. Elmondható, hogy a térbeli érintkezés időbelisége, vagyis *az érzékek topológiája mindannyiszor dekonstruálja a kauzalitást, a logika időbeliségét*, s mindez nem választható el külső és belső, tudati és testi, immateriális és materiális relációjától sem. Nem egyébről, mint metonímia és metafora, érintkezés és csere összefüggéseiről van itt szó, miközben a logika érvényét kibillentő retorikai alakzatok aligha képesek befogni, tárgyasítani az említett viszonyokat. Hiszen éppen kogníció és reflexió totalitásának lehetetlensége a tét, de erről majd később. Az elbeszélői nézőpontképzésnek a felszínre, a testre, a mozgásra és a gesztusokra irányuló tendenciája miatt a regényben a cselekvések motivációi ismeretlenek maradnak. Legfőképpen Édes Anna tetteinek, gesztusainak, közülük is leginkább magának a gyilkosságnak az értelmezését hívja ki, és egyben lehetetleníti is el ez a narratív technika. A regény a gyilkossághoz vezető időbeli folyamat elbeszéléseként is reprezentálja önmagát, amely belső, tudati eseménysor lévén csakis a lélektani diszkurzív okozatiságára hagyatkozva értelmezhető. A társadalmi diszkurzusnak a külső körülmények logikájára épülő érvelése előzetesen lemond arról az összetéveszthetetlen egyediségről, amelyet egy freudi perspektíva – noha lehetetlen – kiindulópontként választ, s ezért is mutatkozhat korláatosnak némely marxista olvasat társadalmi reprezentációs logikája.

Ok és okozat összekapcsolása, cselekedet és alanya, tett és oka azonosítása csak időbeli megfordítás, metalepszis révén valósulhat meg, amennyiben Anna tettei – köztük a gyilkosság – csakis kívülről, egy (imaginárius) test mozgása-

ként, elbeszélte látványként férhető hozzá, amit nem előz meg, nem kísér és nem követ belső tudatábrázolás és (legalábbis a motivációkat illető) magyarázó narrátori kommentár.⁴⁸ Narratíva és logika az ok, a cselekvő azonosításának kényszerében, sőt az idő kalkulálhatóságának megteremtésében szorosan összetartoznak, az észlelés és a logika temporalitásának különbsége révén azonban heterogenitást mutatható ki közöttük. A történetek szukcessziós, diakronikus konstellációja – mint mondtuk – nem redukálható egy logikai implikáció viszonyára, az elbeszélte történet határt szab a narratív struktúra tisztán logikai formalizálásának. Másfelől viszont, ahogy az itt követett Ricoeur érvel, „a narratív idő nem egymás számára külsődleges szegmensek pusztá szukcessziója, de egy kezdet és egy vég között fenntartott tartam (*durée*).”⁴⁹ Éppen ezért a narratíva úgy teremt folytonosságot s célszerű kiszámíthatóságot az időben, hogy a cselekmény dinamikus, teleologikus egységét alkotja meg, amely különbözik a tisztán logikai szükségyszerűségtől, s végső soron – amint a recepció elemzésénél megfigyelhettük – valamiféle *esztétikai* szükségyszerűséget jelent. „Megérteni a történetet, annyit jelent: megérteni, hogy az egymást követő epizódok hogyan és miért vezettek arra a kifejtésre, amelyet, noha nem volt előre látható, végül elfogadhatónak kell tartanunk, mint olyant, amely az összerendezett epizódokkal kongruenciában áll.”⁵⁰ Az esztétikai szükségyszerűség nem független a szereplői motivációk megköltött logikájától. S többek között itt nyílik meg a tér az *Édes Anna* olvasásában a különböző diszkurzív logikák projektív műveletei számára, amelyeknek szabadságát a tudatábrázolástól tartózkodó narrátori technika erősíti meg. Az, amelyik másfelől a szöveg motivikus kötőelemeit is úgy hozza játékba, hogy azok egy esetleges rögzíthető grammatika révén ne véglegesíthessenek egyetlen diszkurzív logikai konstellációt, egyetlen erre irányuló olvasatot sem. A színrevitel e tekintetben is megelőzi – mintegy aktívan – a kifejezés alakzatát. Ez a szabadság pedig egyszerre jelent lehetetlenséget és lehetőséget, az értelmezés bénító lezárhatatlanságát és egyben, ugyanezzel a mozdulattal, az értelmezés felszabadító esélyét.

A narrativitás tehát a *miért?* kérdésének minden megértésben ott működő okozatiságát, ok és okozat összekapcsolását jelenti itt; azt, ahogyan a cselekvéshez vagy történéshez valamely cselekvőt költünk hozzá, a mögött valamely szándékot, akaratot, önmagának jelenlévő tudatot feltételezünk. A test Kosztolányi

⁴⁸ A nyelv, vagyis egy szellemi mozzanat utaltjaként képződő test jelentéstől megfosztott felszíne, néma és materiális egységisége persze sohasem tapasztalható meg önmagában, egyfajta jelenlétként, hiszen azt (úgy is mint imagináriust) mindenkor a nyelv, a szellem immateriális, absztrakt mozzanatával korrelációban észleljük.

⁴⁹ RICOEUR, *I. m.*, 76.

⁵⁰ *Uo.*, I., 130.

regényében – s emellett érvel meggyőzően Halász Hajnalka említett dolgozata is – az a hely lenne, amely egyrészt kihívja, másrészt ellenáll a logika, a nyelv (a tudat) eme önkéntelen projekcióinak.⁵¹ Eközben a saját test uralhatatlan és gépies, önkéntelen vagy tudattalan működése visszamutathat a tudat hasonló feltételezettségére, a tudat öntudatlanságára. A narratíva egyfajta metalepszis, melyben a szellem fölülírja az érzéki észleletet, a felület külső értelmezésnek ellenálló materialitását immateriális kiterjedéssel, logikai és időbeli mélységgel látja el. A narratíva itt voltaképpen a retorika vagy a nyelv mintájára funkcionál, mely utóbbiak viszont alapvetően nem narratív természetűek. Fontosnak látszik itt röviden utalni Nietzsche sokat elemzett kései töredékére, amelyben a filozófus a tudat fenomenalizmusának dekonstrukcióját végzi el, kimutatván, hogy a tudatos észlelés a belső világ külsőre vetülő (a szubjektumnak az objektumra irányuló) projekciójaként működve miként cseréli fel a térbeli érintkezés időbeliségét a logika ok-okozati időbeliségével. A dekonstrukció eredménye nem egy fordított séma, hanem a pólusok (külső–belső, ok-okozat) közötti *végtelen felcserélhetőség*, amelynek eredőjeként Nietzsche a retorikát, a nyelv konstitutív retorikusságát jelöli meg. „Láttuk, hogy az érzeteket, melyeket naivan a külvilág által meghatározottnak tartunk, sokkal inkább a belső világ határozza meg; hogy a külvilág tényleges befolyása mindig *tudattalan*.”⁵² A felcserélhetőség nyilvánvalóan a szubjektumtól is megvonja eredetként, kiindulópontként való szituálásának lehetőségét. Mindezek az *Édes Anna* olvasására nézvést számos összefüggésben döntő fontosságúnak bizonyulhatnak, elegendő csak lélektan és morál, tudattalan és felelősség lehetséges összeférhetetlenségére hivatkozni. Kosztolányi regénye a csere műveleteit az érintkezés, a kontingencia színreviteleivel dekonstruálja, miközben tudatosítja, hogy a metonímia ahhoz a rendhez tartozik, amit lerombol, amennyiben hasonlóan nyelvi-retorikai, vagyis tulajdonságok cseréjére hagyatkozó alakzat, mint a metafora.

Elmondható, hogy a cínszereplő mint cselekvő, mint aktáns identitásának rögzítése (s ezzel párhuzamosan az azonos nevű, azonos című regényé), mely egyben a *miért?* rögzítésének is feltétele, számos aspektusból elégtelennek mutatkozik, vagyis visszahanyatlik saját performatív feltételezettségébe. Másképpen szólva abba a csábító és elkerülhetetlen feltételes módba, amelyről a szerző egyik kommentárjában az *Anna* név kapcsán beszél. Érzékelés és narratíva paradox viszonyának talán leginkább megvilágító erejű példaként az *Édes Anna* azon passzusát hozhatjuk fel, amelyben az elbeszélő, Vizynének a cselédre irányuló nézőpontját felvéve, szabad függőbeszédben a *lopás* jelenségét értelmezi, ennek

⁵¹ Vö. HALÁSZ, I. m.

⁵² Idézi PAUL DE MAN, *A trópusok retorikája. Nietzsche = Uő., Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 147–148. Vö. még a passzus ugyanitt található kommentárjával.

fogalmát próbálja meghatározni. Akkor is így van ez, ha az utóbbi példában nem (vagy nem elsősorban) a tudatnak, egy nem látható, hozzáférhetetlen szándéknak a másik testére vetítéséről van szó, hanem magának a cselekvésnek (s vele együtt persze egy szándéknak) a projekciójáról mint egy állapot, egy hiány ki-töltéséről.

A lopás váratlanul, alattomosan jön, mint éjjel az agyszélhűdés. Egyszerre nincs valami, egy egészen jelentéktelen holmi. Azt hisszük, hogy elkallódott; vagy félreraktuk, azt hisszük, hogy nem jól emlékszünk, vagy talán elvesztettük, de nem ez az igazság, hanem az, hogy nincs és nincs. Micsoda bénító rémület ilyesmire ocsúdni. Azok a tárgyak is gyanúsak, melyek még megvannak. Minden ezüstkanál, minden kockacukor, minden zsebkendő gyanús. (73.)

Az idézetet nyitó mondat egy – egyszerre kívülről és belülről érkező – természeti eseményt tesz meg a lopás hasonlítójaként, amelyhez, öntudatlan lévén, nem kapcsolódhat semmiféle (sem jó, sem rossz) szándék, miközben pedig a tudat ellen irányul. A lopás cselekedete *per definitionem* nem érzékelhető, legalábbis a meglopott szemszögéből nem (s itt erről a helyzetről, a Vizynéjéről van szó), csakis a lopás eredményéhez, egy állapot látványához férhetünk hozzá, amelyből a lopás immár láthatatlan múltbeli aktusára (vagy akár jövőbeli lehetőségére), egy metalepszis révén, visszakövetkeztetünk. Az észlelhető állapot ugyanakkor egy hiány, egy üres hely, amely a tulajdonolt tárgyak megszokott rendjében szokatlanként feltűnik, azaz egy differenciát (két kép különbségét) észlelünk. Az idézett passzus célja látszólag nem más, mint hogy definiálja a lopást, érzékeltes hasonlatok, valamint általánosítások segítségével adjon arról egyszerre igaz és átélhető, pragmatikus meghatározást. De miként már az első mondat is jelezte, a nyelv képi-érzéki és fogalmi dimenziója, érzékelés és absztrakció között feszültség keletkezik, ami egyenesen következik a lopás fogalmának érzéki megalapozhatatlanságából. A lopás definiálhatatlanságát ugyanis egy lehetséges érzéki, ha úgy tetszik, térbeli, topologikus aspektus, Vizyné – persze általánosítható – szemszöge eredményezi itt, amit megerősíthet, hogy a narrátor szavai a vándorló fókusz következtében kimondatlanul (észlelhető hiányként) az asszony nézőpontjához rendelődnek oda, miközben persze szabadfüggőbeszéd-státusukat a grammatikai jelzés hiánya miatt sem megcáfolni, sem megerősíteni nem lehet. „Azt hisszük, hogy elkallódott; vagy félreraktuk, azt hisszük, hogy nem jól emlékszünk, vagy talán elvesztettük, de nem ez az igazság, hanem az, hogy nincs és nincs.” A szöveg a tudat hibájaként, természetes fogyatékoságaként (lásd agyszélhűdés) aposztrofálja azokat a hipotéziseket – vagyis nem cáfolható,

de nem is bizonyítható következtetéseket –, amelyekkel elsőre, az érzékelés pillanataiban magyarázni próbáljuk a (nem) látottakat. A hipotézisekkel azonban, amint az egyébként várható lenne, az érvelés nem a lopás bizonyosságának érzékelhető tényét, hanem a hiány megállapítását, az érzékek projekció „nélküli” konstatív mozzanatát (pontosabban az említett különbséget) állítja szembe az igazságként. Egy olyan negativitást, amelyet a „nincs és nincs” állítás, a létige tagadó formája jelöl, mely formáról – paradigmatiszós módon – eldönthetetlen, hogy a logika vagy az érzékelés, a nyelv vagy a tapasztalat „oldalán” rögzíthető-e. Annyi bizonyos, hogy az olvasó, a kontextus kimondatlan *logikai kényszerének* engedelmeskedve, önkéntelenül rávetítheti itt az állításra a lopás képzetét, amit a beszélő voltaképpen kihagy (kicsempész?) a szövegből. A hiányzó lopás a lopás konstitutív hiányosságára mutat vissza, amely hiányosság révén, azaz a megismerés felfüggesztése és a megalapozhatatlan logikai projekció következtében a lopás nem szemben áll, de jól illeszkedik a felsorolt hipotézisek közé. A lopásnak egy logikai ellentéttel definiált fogalma több aspektusból is félrevezetőnek bizonyult, éppen amiatt, hogy fogalom és érzékelés, nyelv és tapasztalat nem esnek teljesen egybe, az érzékek topológiája kibillentí a logika érvényét.

A (nem) érzékelés nyomán rögtön, strukturálisan működésbe lépő hipotézisek, köztük a lopás az imaginárius érzékelés, a képzelet körébe tartozó narratív reprezentációk, melyek ugyanakkor a nyugtalanító hiány megnyugtató logikai magyarázatához vezethetnek. Míg a (nem) érzékelés a jelenhez tartozik, addig a múltra irányuló narratívákat a lopás feltevéséből keletkező gyanú prolepszisekké fordítja át, s mindez egyik példája lehet a sok közül a másik kiismerhetetlen voltának, a tudat átláthatatlanságának, a másik szándéka azonosítása mindenkor feltételelességének. S természetesen annak is, hogy az érzékelés, ennek jelene sohasem állhat önmagában, egyfajta kimerevített pillanatként, azt múlt és jövő időrelációi a logosz és a képzelet mozgásában mindig már eloldják az önmagának való jelenlét totalitásától. A gyanút – miként a lopást – az érzékelés sohasem fordíthatja át érzéki bizonyosságba, éppen a tudat ismeretlensége, a másik másságának redukálhatatlansága miatt, s mindez azt eredményezi, hogy Vízynének Annához való viszonya – ahogy persze minden személyközi viszony – csakis bizalmon, azaz egyfajta hiten alapulhat.⁵³ Nem véletlen, hogy a lopás

⁵³ Amiképpen bizalmon, a másikba vetett hiten, azaz megalapozhatatlan meggyőződésen alapul a „nem lop” összetétellel jellemzett, vagyis a tisztességnak látott cseléd képzele, azonképpen ennek ellentéte, a bizalom megvonása is éppoly megalapozhatatlan. Emlékeztünk, hogy Drumáné a gyilkosság után – mint oly sokan – a váratlan eseményt magyarázó, s azt semlegesítő narratívát hoz játékba, amikor hirtelen megvonva a bizalmat, Anna iránti korábbi gyanakvásáról számol be, valamint arról, hogy már semmi kétség, a gyilkos cseléd lopta el az elvesztett kisollóját. Az ellentét, bizalom és bizalmatlanság két szélső pólusát nem lehet rögzíteni, amely viszonyukat egyszerre teszi ellentétessé és felcserélhetővé, érintkezési és metaforikus relációvá.

ennek a megbizonyosodásnak a végső állomása, s egyáltalán azon ítélethez vezető végső szempont és próbatétel akar lenni, amely az „Ez a lány bevált” kijelentésben összegződik Vizyné számára. Az *Édes Anna* ide vonatkozó mondatai ugyanakkor újra játékba hozzák verbális reflexió és néma cselekvés kizáró korrelációját: „Ez a lány tehát nem lop. Mondotta, de még nem hitte el. Aztán már nem mondotta, de elhitte, ő is, az ura is. Nem kellett ennek sem pénz, sem ékszer, sem fűszer.” (73.) A hit elementáris és öntudatlan létmódja ellentétes a hit kogníciójával. Anna mint a tökéletes cseléd kivételes példája rezisztens a tulajdonlás ökonómiájával, sőt – látni fogjuk – mindenféle cserealakzattal (a tulajdonok, a tulajdonságok cseréjével, ellopásával) szemben, miközben hibátlansága, e fosztóképzős kifejezéshez hűen, a hibák negativitásaként teszi őt abszolút pozitívvá. Semmi hibája sincs, azaz másikként sohasem áll ellent „ellenkező pólusa”, Vizyné akarátának, sőt mintegy önmagától, automatikusan teljesíti ezt az akaratot, miközben éppen ezzel a feltétlen engedelmisséggel válik egyedivé, szuveréné és szabaddá. Fontos még, s mindez visszaüt a kommunista népbiztos szóbeszédi megbélyegzésére, hogy a lopás gyanúja csak abba íródhat bele, ami nem tulajdonképpen módon, azaz csak konvencionálisan tartozik hozzám, s hogy a *testet* éppúgy nem lehetséges (a meglopott szemszögéből) ellopni, miként a *nyelvi lopás* fogalma is – habár a jog szerint természetesen létezik ilyesmi, mégis – nehezen és csakis bizonyos konvenciók között meghatározható.⁵⁴

A lopás elemzett példájának érvényét, a regény egészének olvasására történő kiterjesztését a hiány számos további megnyilvánulása alátámaszthatja, melyek mindegyike egyben a tudás feltételelességét, a bizonyosság hiányát, az olvasásnak való ellenállást, ugyanakkor pedig az olvasás elkerülhetetlenségét implicálja. A hiány mögé vetített, azt kitöltő szándék, okszerű magyarázat vagy motiváció valamennyi esetben megalapozatlan marad, de egyúttal cáfolhatatlan is. Az ellenforradalom alatt, mikor Vizynét egy jel (a kendőrázás) félreolvasása (az interpretáns bizonyosságának hiánya) nyomán letartóztatják s elhurcolják, Ficsor, a kommunista házmester eltűnik a házból, elérhetetlen lesz, s a kettő közötti összefüggést, a szándékolt hiányt szóbeszéd erősíti meg („azt rebesgették”). Hasonló hiány áll elő akkor is, amikor Ficsor – vélhetőleg – bujkál az ígéretét számon kérő Vizyné elől, miként az sem tudat, Patikárius Jancsi szándékoltan

Látni fogjuk, hogy a regény nem csupán az interperszonális vagy szociális kötelékeket, de egyáltalán az érzéki észlelést is elválaszthatatlannak tételezi egyfajta konstitutív és lerombolhatatlan hit mozzanatától, mely éppen érzékelés és megértés korrelációjának feszültségeiből következik.

⁵⁴ Lopás és nyelv paradox viszonyához lásd Molnár Gábor Tamás invenciózus elemzését az *Esti Kornél* azon darabjáról, amely Gallusról, a fordítóról szól. MOLNÁR Gábor Tamás *Példázat és fordítás = A fordítás és az intertextualitás alakzatai*, Anonymus, Budapest, 1998, 366–372.

vagy szándékolatlanul hiányzik Vizedék temetéséről.⁵⁵ Itt említhető az a példa is, amikor az általa rendezett farsangról a Jancsi számára legfontosabb ismerősei távol maradnak, a házigazda „telefonáltatott hiányzó öt barátjáért, de azt a választ kapta, hogy az urak nincsenek otthon.” (148.) Sőt végső soron Anna elbeszéli története, s vele a cseléd funkciója is egy hiány betöltéseként értelmezhető, miközben, épp e betöltés mindenkor feltételeessége miatt, a szöveg a saját olvasását is hasonló műveletként reprezentálja. A hiány – ezt később látni fogjuk – egyfelől a keresztény diszkurzusban, a transzcendens cselekvő megköltésében mint „spirituális” szükségletben, másfelől a marxista diszkurzusban, a materiális szükséglet alakzatában is jelentésszerűen módon aktiválódik s egyúttal semlegesítődik.

S itt, a logika és az érzékelés különbségeinek elemzésénél kell röviden felidéznünk azt a jelenetet, ahol az úriasszony szavainak referenciális értéke látványosan felfüggesztődik. Az asszonyok uzsonna alatti beszélgetésében Tatárné, Drumáné és Movisztárné a cselédjeik hibáiról mondanak történeteket, mire Vizedné Anna dicséretébe kezd, amit a többiek elismerő morajlása követ. Anna gazdája, sokallva a sikert, szerénykedésből azt állítja: „És ennek is megvan a maga hibája.” Amikor azonban férje indulatosan arra kéri, nevezze meg a hibát, néma csend a válasz, amit a narrátor így kommentál: „Vizedné hibákat keresett benne, de nem talált. Mit is lehetett találni ott, ahol nincs? Nem tudott mit felelni.” (79.) Kiderül, az asszony kijelentését nem a megismerés, nem az igazság, de olyan automatizmus generálja, amelynek célja abszolút különbség és teljes hasonlóság ellentétes pólusainak ide-oda alakítása. Konkrétan, hogy mérsékelje különbségét (egyesítségét) s erősítse közösségét (általánosságát) a polgárasszonyokkal. Annára Vizedné egy időben büszke s félti őt a nyilvánosságtól, rejtegeti és dicsekszik vele, ami privátnak és társadalmi, titkosnak és színpadiasnak a paradox összefonódásáról is árulkodik. Az Annát kisajátító, őt saját tulajdonának, sőt saját produktumának tekintő Vizedné retteg, hogy annak ismertté válása révén elveszíti cselédjét, hogy elcsábítják tőle, vagyis a másik (legyen az ismerős vagy ismeretlen külső) a saját fenyegetőjeként jelenik meg a szemében, másfelől viszont szüksége van a másikra, a többiek, a közösség elismerésére a tulajdon, a saját önmegegyezéséhez.

Vizsgált példáink mellett Halász Hajnalka említett elemzése is a narratíva projekcióra hagyatkozó természetét hangsúlyozza, s a szöveg azon passzusait elemzi, amelyekben a narratíva mintegy sémászerűen rávetül a test néma és materiális egyesítésére éppúgy, mint a történelem, a múlt eseményeire. Az értelmező, jelezve a narratívának a test olvasásában játszott elkerülhetetlenségét, annak

⁵⁵ „Megjelent több közéleti előkelőség, az a sok vendég, aki részt vett az estélyen, az elhunytak rokonai, a Patikárius házaspár Egerből, csak Jancsi hiányzott, a sürgöny – úgy látszik – nem érte el.” (176.)

funkcióját elsősorban a megismerés megbízhatatlanná tételében, a test és az esemény meghamisításában jelöli ki, egész pontosan a narratíva eme lelepleződéseire összpontosít. Érvelésének logikája implicit módon megnevezés és narratíva között is megfelelést tételez, miközben Vizynének és Patikárius Jancsinak a címszereplőre nyíló perspektívájában nagy invencióval veszi sorra a narratív sémák, klisék projekcióit, amelyeket egy reprezentációs nyelvszemlélet tüneteként, valamint az olvasás – noha elkerülhetetlen – kudarcainak allegóriáiként értelmez. A narratív mélység így az ismételt sémák felszínének, felületességének attribútumát kapja, míg a test semmiféle narratívának nem engedelmeskedő felszíne, a felület megértésnek ellenálló materialitása a mélyebb megértés alakzatával társítódik.

Csakhogy a korábban említett felcserélhetőség jegyében ez a képlet is újra megfordítható, s éppen az *Édes Anna* példaértéknek, egyfajta tetikus általánosításnak történő ellenállása alapján. Hiszen igaz ugyan, hogy Patikárius Jancsi narratívákat vetít Anna testére, s ezzel mintegy félreérti, meghamisítja az ő enigmatikus, egyedi alakját, másfelől viszont Patikárius Jancsi – ahogy azt más összefüggésben Halász is megjegyzi – csakis a felszínt látja, nem ismer időbeli, történeti mélységet, amely tulajdonsága ugyancsak az egyedi meghamisításának gyanújába keveri. A felület kitüntetése a színpadiasság és a szubsztitúció képzetével társítódik a regényben, amikor Jancsi színpadnak, a realitás indexétől megfosztottnak látja a világot, s benne maszkoknak, vagyis behelyettesíthetőknek az embereket. (Talán nem véletlen, hogy szereplői perspektívájának olyan műveleteivel jelzi ezt a narrátor, amelyek a test valamely felszíni elemét annak organikus egészétől elválasztó *membra disjecta* látásmódját testesítik meg.)⁵⁶ A narratíva tehát egyrészt megfoszt az egyediségtől, másfelől viszont éppen hogy biztosítéka, feltétele az egyedinek, amennyiben az időbeliségre, a másik másságának összetevészthetetlen idejére, helyettesíthetetlen élettörténetére, sorsára tesz érzékennyé.

S a narratíva eme kettős kötése nyilvánul meg abban is, hogy az ismétlődés, a megszokás, az öntudatlanság médiumaként hozzá a gépszerűség és az eseménygyásza, az egyedi meghamisítása rendelődik, miközben az idő antropomorf tervezéseként, kalkulálásaként a felelősség, a morál és a jog lehetőségfeltételével is szorosan korrelál. Sőt utóbbi szerepe elválaszthatatlan magának az eseménynek a lehetőségétől is, amennyiben az esemény mindenkor valamely, az idő kontinuitására épülő horizont megszakításaként, a várakozás, az elvárás kijátszásaként határozható meg. Mindeközben pedig a jogtól és a moráltól éppúgy, ahogy a poli-

⁵⁶ „A bankügyletet magyarázta [Vizy Kornél – B. T.], de Jancsi erre nem tudott figyelni. Kornél bácsi bal arcán, közvetlenül az orra mellett, volt egy csokoládébarna szemölcs, melyre legjobban emlékezett az egész Kornél bácsiból. Ez, amint beszélt, le-föl mozgott. Jancsit, mint gyermekkorában, az a gondolat kísértette, hogy két ujja közé csippentse, fölemelje és húzza mindaddig, míg le nem szakad, s Kornél bácsi föl nem ordít.” (99.)

tikaitól is idegen, sőt velük *ellentétes* a narrativitás, amennyiben azok performatív mozzanata, a törvény az általános időtlenségeként működik, amely sem az egyedi esetre, sem az időnek a személyiséget átalakító, elhasonító munkájára nem lehet tekintettel. Látni való tehát, hogy a narratíva szerepe nem stabilizálható valamely ellentét egyik pólusaként, sokkal inkább azon felcserélődés részese, mondhatni, korrelátuma, amelyet az imént Nietzsche nyomán a nyelv, a retorika teljesítményeként aposztrofáltunk, s amely nem feltétlenül narratív természetű. Bár az *Édes Anna* önértelmező mozgásában a narratíva döntő funkcióhoz jut, félrevezető lenne összemosni a különbséget nyelviség és elbeszéltség között. Kosztolányi szövegében a test ellenállása nem egyszerűen a narratívának, hanem a tudatnak, a kogníciónak, s ezzel együtt a nyelvnek (s vele a logikának) történő ellenállás, amely egyúttal az érzékek és a cselekvés rezisztenciáját is jelenti. A narratíva hasonló szerepéről tehát csakis ezen belül beszélhetünk, miközben persze döntő jelentősége van innen nézve is színházias és narratív feszültségeinek, ezek színrevitelének. Mielőtt azonban erre rátérnénk, fontosnak látszik röviden átismételni és kiegészíteni a narratíva eddig tárgyalt néhány regénybeli aspektusát.

A narratíva idealizáló s rögzítő funkcióját az *Édes Annában* következetesen az érzékelés, a történő tapasztalat leplezi le, az érintkezés váratlan eseményei rendre lerombolják sablonjait, egyszerűsítő képzeteit.⁵⁷ Többek között a mesei hiedelmek és a titkokat, éppen az érzéki tapasztalat tabuját (a szexualitás titkát) közvetítő narratívák kapcsán nyilvánul meg mindez, de – ettől nem függetlenül – legalább ennyire jelentéssé a politikai diszkurzusok összefüggésében is. A narratíva a másikról, az ismeretlenről annak nem ismeretében alkotott – negatív vagy pozitív, lejáratozó vagy idealizáló – képzet általánosító munkája, amit a másikkal történő érintkezés mindannyiszor felülír. Patikárius Jancsi egy időben vi-szolyog Annától és vonzódik hozzá, vágya az undor legyőzéseként működik, miközben mindkét tendenciához egyaránt kapcsolódik érzéki és szellemi, testitapasztalati és narratív mozzanat. Ahogyan Halász Hajnalka is megjegyezte, Jancsi vágya tárgyát narratív sémák képezik meg, ezeket vetíti rá Annára, de „kölcsonzott sztereotípiáit a cseléd lányokról sehogy sem tudja »élesben« lejátszani”, ugyanakkor – tehetjük hozzá – az elbeszélés szerint undora (melytől vágya el nem választható) is mesei hiedelmeken alapul: „Lábait kéjelgő lassúsággal nyomorgatta előre, valahová a homályba, a cseléd lány ismeretlen mélységébe,

⁵⁷ Anna börtönbe lépésének elbeszélésekor olvassuk: „Foglárjai fölvezették a harmadik emeletre, becsukták egy cellába. Egy ágy volt itt, egy szék, egy asztal meg egy klozet, de a cella eléggé tiszta volt, világosabb és valamivel nagyobb, mint az ő konyhája. Szinte el se hitte, hogy ilyen egy börtön. Azt hitte, a börtönben almon fekszenek a rabok, s kígyók, békák szemei világítanak a sötétben.” (176.)

melyben valami piszkot sejtett és vért, valami szörnyű undokot, talán poloskát és békát.” (112.) S a szerelmi együttlét után, mikor visszatér az ágyába, a felületes, a másikat másságától hamar megfosztó, annak egyedi sorsát utánpéldézni képtelen Jancsi azon csodálkozik el, hogy „csak ennyi az egész, s az emberi élet legfontosabb dolga, melyet a felnőttek oly gondosan titkolnak a gyermekek elől, ennyire gyermekes, ennyire játékos és bohókás.” (115.) Mindazonáltal vágya és undora is egyszerre érzéki-testi, azaz tapasztalati természetű, s megfigyelhetjük, hogy a narratíva éppúgy képes együttműködni az érzékekkel, ahogy lelepleződni ezek által, miközben a két aspektus heterogenitása sohasem feledhető. S hasonlóat mondhatunk – ezt az imént már láttuk – logika és narratíva viszonyáról is.

A korábban tárgyalt autoaffektív funkciótól sem független a narratíva, s vele természetesen a nyelv mint olyan szerepe az esztétikai tapasztalat szublimációs mozgásában, a mimézis, a reprezentáció azon képességében, hogy általa a borzasztó, a szörnyű esemény élvezetessé válik. S mindez elsősorban nem is a narratíva, hanem a tudat, a reflexió távolságvételéből következik. A narratíva a másik megrögzítése révén nem csupán megerősíti a sajátot, az identikust, de ugyanazzal a mozdulattal el is távolít attól, hiszen – a szóbeszédben éppúgy, mint a narratív sémákban – annak preformált, örökölt, másokra utalt volta hangsúlyos. Az ismételhetségek distancírozó és megformáló mozzanata egyfelől, s annak az érzékeket eltompító, személytelenné tevő munkája másfelől – ezt a paradoxont leglátványosabban a narratíva viszi színre az *Édes Annában*. A gyilkosság után nem sokkal az Attila utcai házban feltűnik Katica, Vیزیék régi cselédje, kinek számára a régi gazdától való távolság, mely a gyászban mintegy abszolúttá válik, egyfelől megszépíti a múltat, másfelől a közelség vágyát kelti fel, a hiány a jelenlétét. Katica az ajtó előtt zokog vigasztalhatatlanul, mikor az elbeszélő e képet, a szereplők nézőpontjához illesztve, elkoptatott narratív sablonná távolítja hirtelen. Ettől kezdve a narráció hiperbolák révén érzékelteti a régi cseléd viselkedésének színháziasságát, amivel kevésbé a gyász színlelésére utal (hiszen Katica tudatába nem látunk bele), sokkal inkább az érzékek és az emlékezet közötti szakadásra, arra, ahogyan a halál nyomában a cseléd, feledve a múltat (melyre az olvasó még emlékszik), idealizálja az elhunytakat. A narratívához való pontos illeszkedés után éppen a narratívában lelt reflektálatlan élvezet leplezi le Katica epizódját:

De amikor a másik két cseléd bizonyos szószátyár tárgyilagossággal elmesélte a gyilkosságot, érdekelni kezdte. Hiányos képzeletével is követni tudta az eseményeket, a tett színterét pontosan ismerte. Mindig újabb és újabb részleteket követelt, nem bírt betelni velük. És hogy később a lányok már kifogy-

tak mondanivalójukból, maga ismételte el az egészet, annyira átélve, hogy beleborzongott, oly szemléletesen, mintha ő lett volna ott. Csak azt sajnálta, hogy már elszállították szegényeket. Még egyszer, utoljára szeretne volna látni őket, legalább a méltóságos asszonyt, a vérébe fagyva, abban az ágyban, melyet annyiszor vetett meg neki. (172.)

A cseléd gyásza gyors és látványos, nem mutatkozik benne különösebb ellenállás, mely a veszteség feldolgozását nehezítené, s ez a gyász önfelszámolásához vezet, amit itt a fájdalomnak a gyilkosság narratívájának élvezetében történő gyors és maradéktalan átfordulása érzékeltet. A cselédek, akik éppúgy nem kedvelték Vizynét, amiként Katica is könnyen vált meg tőle, szemléletesen, a részletekben is élvezetet lelve beszélnek el annak halálát. A narratíva színpadi keretezése, azaz a narratív aktus elbeszélése itt a nyelv ideológiáját hangsúlyozza, vagyis jel és referens, nyelv és valóság felcserélődését, amelynek intenzitását – a személyes érintettségen túl – mintegy fokozza a történetet hallgató cseléd lány helyismerete, a referenciában való jártassága. Az ideológiában működő helyettesítés ugyanakkor hallgató vagy olvasó és jelenlévő szemlélő helyettesítését implikálja, a jelenlét olyan illúzióját, amelyben a külső szemlélő szerepe *alig* válik el a cselekvőtől. A narratívának a megtörtént eseményektől való különbségét az elbeszélt szöveg – másfelől az emlékezés – határai jelzik, vagyis az, amikor a szemléletes történet már nem egészíthető ki több részlettel, s legyen bármily valóságos a benne elbeszélt eseménysor, az mégis kimerül önmaga ismétlésében. Ezzel pedig legalább annyira az esemény gyászává is válik, mint amennyire annak mememtőjeként funkcionál.

A regény egy másik epizódja a narratívának ezen, az esztétikai ideológia inverzeként is olvasható aspektusát inszenírozza beszédesen. A nevezetes estély, a Víznyé államtitkári kinevezését megünnepelő fogadás vége felé, mikor a vacsora után a szalonban mindenki elterpeszkedik s jól érzi magát, és „kis pletykák sisteregetek”, Vizyné fáradtan és csömörrel telten mintegy kívül kerül a társaság diszpozícióján, s – akárcsak az elbeszélő, aki persze magát Vizynét is látja – külső nézőpontból tekint nemcsak a vendégekre, de szavaikra is. Nem éli át azokat, nem helyezkedik beléjük, mint az előbb Katica, hanem csakis az embereket mint színészeket, maszkokat látja, s szavaiknak is csupán felszíne, zöreje ér el hozzá.⁵⁸ Innen, ebből a nézetből „figyelte az urát a füstön át, ki messze tőle a harmadik szobában buzgólkodott, s bókolt a hölgyeknek azzal a hazug kedvességgel, melyből annál több marad, minél inkább pazarolják.” (159.) A nyelv a hazugság le-

⁵⁸ „Vizynét egyre jobban izgatta vendégeinek vidámsága. Ideges ásitásokat nyelt le torkába. Kimerült a többnap háziasszonyi teendőktől, de főként az üres gratulációktól, melyekre éppoly üres szavakkal kellett válaszolnia.” (159.)

hetőségét jelenti itt, éppen azáltal, hogy benne reális és fikatív referencia elválnak egymástól, s ezzel együtt a nyelv az ökonómiának történő ellenállás, végtelen többlet, amely persze egy végtelen hiányból következik. Erre korábban a nyelvi tulajdonviszonyokat felfüggesztő szóbeszéd, a nyelv ellophatatlansága, eltulajdoníthatatlansága felől láthattunk rá.

Az idézett részlet után Vizyné saját kisleánya halálát meséli el a társaságból egy bécsi asszonykának, egy nagyvállalkozó feleségének, „akivel ma este még nem beszélt.”

Nagyon részletesen elmesélte neki – németül – kisleánya halálát. De ezt már annyiszor elmesélte, hogy most csak kopogó, gépies szavait hallotta, még a fájdalom vigasztalását sem érezte. (159.)

Noha itt is részletesen elmondott történetről van szó, a gépiesség, az elbeszélő hang szinte írógépszerű kopogása itt az autoaffekció totális hiányát produkálja, ami egyben a sajátnak a teljes elidegenedését, személytelenségét jelenti. A nyelv jelentés nélküli felszínének ezt az effektusát az idegen nyelv képzete is megtámasztja, s elmondható, hogy a Katica olvasását jellemző *helyettesítés* helyett itt beszélő és szavai viszonyát inkább *érintkezésként*, véletlenszerű relációként jellemezhetjük. Miként a beszélő felől a történet mesélője és hallgatója közötti viszony is esetleges, vagyis érintkezésen alapul. A sokszori elismétlés, a megszokás érzélem nélküli, *öntudatlan, gépszerű cselekvéssé* teszi a beszédet, mely látványosan elválik nemcsak referenciájától, de azzal együtt a beszélő személytől mint „eredettől” is.

A szereplői nézőpont és a narráció stratégiájának egymásra játszásai mindkét passzusról nyilvánvalóvá teszik, hogy azokat a szöveg, az *Édes Anna* önértelmező allegóriáiként is lehetséges olvasni, s innen nézve a nyelvnek és a narrációnak a bennük feltárt ellentétes, mégis elválaszthatatlan aspektusai a regény olvasásának feszültségteli mozgását, a szöveg felszíne és a referenciális mélység közötti ide-oda mozgást példázhatják. Úgy azonban, hogy a két pólus között sohasem rögzíthető a viszony, sem az érintkezés, sem a helyettesítés nem abszolútizálható mozzanat. Fontos még, hogy a regény az idézett passzusokban az esztétikai elaborációnak a kritikáját és egyben elkerülhetetlenségét is színre viszi, s ez, vagyis annak tudata, hogy az esztétikai szublimáció kikerülhetetlen mozzanata a szenvedés reprezentációjának, később, a szöveg politikai önértelmezése szempontjából kaphatja meg a jelentőségét.

Szólnunk kell még a bíróság elnökének narratív stratégiájáról, ennek regénybeli szerepéről. Magát a gyilkosságot az elbeszélő feltűnő rövidséggel, azaz különösebb részletezés nélkül mondja el, ami másfelől beleillik az elbeszélés tem-

pójának felgyorsulásába a mű tizenötödik fejezetétől kezdve – amely tempót persze a szcenikus részek időnként lelassítják ugyan, de még ezekkel együtt is gyorsabb itt a szöveg ritmusa. A narrátor láthatóan nem a gyilkosságra, hanem a nyomában támadó diszkurzív magyarázatokra helyezi a hangsúlyt, amelyek közül leginkább a bíróság elnökének diszkurzusa érdemel figyelmet. Ez a diszkurzus többek között annyiban különbözik Moviszter doktor szólamatától, amennyiben belátja Anna tettének alapvető érthetlenségét, felfejthetetlen titkot sejtve ott, ahová az öreg orvos a kegyetlen, az embertelen bánásmód értelmezőjét, azaz a bosszú ökonómiáját állítja magyarázatul.⁵⁹ Megfigyelhető, hogy míg Moviszter diszkurzusát az autoaffekció, addig az elnökét – túl a logikai magyarázat igényén – a személytelen, gépies működés jellemzi, amit a narrátor a megismeréssel szembeni szkepszis következményeként aposztrofál.⁶⁰ Az elnök tehát szakmája, a jog automatájaként kérdezi Annát a szándékáról, tettének indítékairól, közben tudja, hogy kérdéseire nem kaphat feleletet. S nem csupán Anna némasága vagy nyelvének hiánya miatt, hanem azért sem, mert a tett, a cselekvés oka, eredete nem tartozik a megismerhető körébe, amennyiben olyan összetéveszthetetlen egyedi, mely ellenáll az okszerűségnek, a törvénynek. Az elbeszélő az intenció, az eredet mélysége felé haladást két, egymást vezető vak útjához hasonlítja ironikusan, mégsem minden pátoz nélkül, miközben a haladás, a célélvűség képzetét az ismétlődés, a helyben járás révén billenti ki. Hiszen az elnök nem hall egyebet a gyilkostól, mint a rendőrtisztviselő és a vizsgálóbíró szavainak elismétlését, olyan mechanikus ismétlést, amely saját kérdéseit, diszkurzusát is meghatározza. A narratíva feltétele az ítéletnek, amennyiben a cselekvő szándékának, a tett okának a kiderítésére irányul, miközben az ítélettől magától – ahogy említettük – éppen hogy idegen a narratív mozzanat.

A múltat értelmező narratívák a szóbeszéd és a tanúságtétel interpretánsai révén válnak hipotetikussá, valamint azáltal, hogy azokat a beszélő jelenbeli (ön)élvezete, sőt még inkább jövőre irányuló érdekei vonják az ismeretelméleti megbízhatatlanság gyanújába. Ebben a politikainak az aspektusait színre vívó

⁵⁹ Másfelől viszont analógia is van az orvos és a bíró diszkurzusa között, amennyiben Moviszter is szkepszissel tekint az emberi szervezet kiismerhetőségére. (138–139.)

⁶⁰ „Az elnök újra visszazarándokolt az időbe, tapogatózva haladt előre, kereste az igazságot a vádlottal együtt, vezette őt, noha ő maga sem látott még ebben a sötétben, s olykor arra várt, hogy majd a vádlott vezeti őt a pont felé, ahol egyszerre valami fény gyullad, mely érthetővé teszi az egészet. Mintha két összefogózott vak ember ment volna az éjszakában, s az egyik vezetné a másikat: vak a világtalant.” (181.) „Az elnök sejtette, hogy itt lehet valami, melyet közülük senki sem tud, talán maga a vádlott sem. De tovább haladt. Tudta, hogy egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember, a teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl. Ő, aki már hozzászokott ahhoz, hogy az emberek nem ismerhetik meg egymást, teljesítette kötelességét.” (182.)

regényben ugyanakkor fontos szerepet játszanak az ígéretek, vagyis a jövőre irányuló, proleptikus narratívák is, amelyek eltérő referenciális mozgással (a kijelentés referenciájának jövőbe helyezésével), de ugyancsak a megismerés felfüggesztését hajtják végre. Ezek performatív funkcióját a beszélő pillanatnyi érdekei, az ígélet jelenbeli hatása leplezi le rendre, amikor például Ficsor Anna megígéréseivel Vizynének a házmesterre irányuló jelenbeli magatartását változtatja meg. Az ígélet politikai funkciója nyilvánul meg abban is, ahogy Anna meggyőzését az elszegődésre Vizyné azzal az ígéréssel nyomatékosítja, hogy „kitaníttatja varrni is”. S egy helyütt Anna is gyaníthatóan az ígélet halasztó aktusához folyamodik, nevezetesen, amikor nagybátyjának megígéri, hogy elmegy megnézni új helyét, de végül nem váltja be ígéletét, s arra hivatkozik, hogy „meggondolta magát.” Számos példát lehetne hozni a regényből a jövőről alkotott kép, elképzelés, várakozás és a dolgok vagy személyek jelenbeli észlelése közötti szoros kapcsolatra is. Az ígélet ugyanakkor, ahogy Anna mint ígélet esetében, nem csupán a vágyak betöltésének, a boldogságnak a szerkezetét produkálja, de a fenyegetés formáját is öltheti, ami egyfajta negatív ígéletként is leírható. Ekkor a vágy és az azt felkeltő vagy arra apelláló csábberő helyett a fenyegetés és a félelem határozzák meg az ígélet performatívumát, ennek hatását. Ilyen az a részlet, amelyben Ficsor, aki Annát igyekszik elcsábítani aktuális gazdájától, látván a hivatalokból ebrúdon kidobott és megvert kommunistákat, „megkettőzi buzgalmát”,⁶¹ s mindez verbális fenyegetés és testi erő között is párhuzamot jelent, különösen ha arra gondolunk, hogy a címszereplőt a házmester fenyegetéssel és testi erőszakkal akadályozza meg a Vizeknek való felmondásban, sőt kényszeríti elszegődésre hozzájuk. De ide tartozik az a jelenet is, amelyben Vizyné a házasság hátrányait vetíti egy hosszabb replikában jövőként Anna elé,⁶² amelynek – és

⁶¹ „Ficsor megtett mindent, hogy rokonát elcsalja. Nyomban munkába állt, s feleségével fölváltva futkosott az Árok utcában. Tudta, hogy mi a tét. Délelőttönként látta a kommunistákat, akiket ebrúdon dobtak a hivatalokból. Egy fiatalember a kapujuk előtt haladt. Halántékán vékony, eleven pántlikaként szivárgott a vér, zsebkendőjével törölgette. A házmester ilyenkor megkettőzte buzgalmát.” (39.)

⁶² „Maga se tudja, hogy mit akar... Hisz ennek a szerencsétlennek, aki elvette az esztét... Ismerem ezt a fajtát... Fűt-fűt ígérnek, aztán otthagyják... Annyit se keresnek, hogy el tudják tartani... Miből élnek...? Hol laknak...? Maga bemenne abba a piszkos kis lyukba, megpenészedni...? Ezek csak cselédek akarnak, ingyen cselédek, aki mos rájuk... még bért se fizetnek... egy jó bolondot... nem feleséget... Aztán még ha fiatal volna az a kéményseprő... De már nem fiatal... És özvegy... Akkora lánya van, mint maga... Én ismerem a kis dögöt... Az kikaparja a maga szemét... Mostoha akar lenni...? Ó, láttam én már ezt... sok cselédem férjhez ment... aztán jöttek, hogy az uruk veri, hogy részeges, hogy nincs munkája, hogy jaj, méltóságos aszszony, kezét csókolom, ha én még egyszer visszakérülhetnék ide... Könyörögtek... De aki egyszer innen kiteszi a lábát, az nem kell... Mi lesz akkor magából...? Hová megy...? Haza...? Mehet a zsidókhoz... zsidó helyekre, ahol...” (143.)

a szeretetmegvonásnak mint érzelmi zsarolásnak (egyfajta negatív kompenzációnak) – a hatására Anna megváltoztatja döntését, s kiadja a kéményseprő útját. Elmondható, hogy a múlt megismerésére és a jövőre vonatkozó narratívák egyaránt a referencia hozzáférhetetlenségét feltételezik, vagyis a nyelv konstatív mozzanatának érvényét függesztik fel a performatívban. Ez a struktúra mindazonáltal nem egyedül a narratívának a struktúrája; a feltételes mód, miként Anna tulajdonneve és története együtt példázhatja, magának a jelnek, a jelszerűségnek és ezzel az olvasásnak a szerkezetét írhatja le, mely időbeliségként (idő és tér különbségeként) megelőzi a narratívát.

Elmondható, hogy a narratíva regénybeli funkciói közül talán az egyik legalapvetőbbnek ok és cél, múlt és jövő összekapcsolása, folytonossá tétele bizonyult, amely egyfelől automatizmusnak, másfelől, az érzékek aspektusából félrevezetőnek mutatkozott. A narratíva eredet és végcél, kiindulási pont és érkezési pont közötti hídként működött, amely persze magának a nyelvi jelentésképzésnek is egyfajta modelljeként, ágenseként volt értelmezhető. Ez a kontinuuus tévő funkció, ennek illúziója adja az ígéletnek is a csáberejét, politikai hatékonyságát. Ezt az egységet töri meg, ennek áll ellent egyfelől a test és az érzékek egyedisége, másfelől – ettől nem függetlenül – a gépszerű ismétlődés dadogása, mely az értelemnek, a megismerésnek, s vele együtt a nyelvnek történő rezisztencia is. Maga az üres beszéd is ezt példázza több helyen a szövegben, amikor a beszéd igazságértéke úgy válik irrelevánssá, hogy a mondottak csakis konatív funkcióval, vagyis a kapcsolat fenntartásának szerepével bírnak. Láthattuk, hogy az elbeszélés a narratíva leleplezését, öndekonstrukcióját következetesen a színpadi keretezéshez és a látványszerű „jelenlét” mozzanataihoz kapcsolta hozzá. A test, a gesztus, a látvány felfüggeszti a narratíva célelvű mozgását, miként a jelentésnek történő ellenállás késlelteti és felfüggeszti a nyelvi jelölőfolyamat referenciális mozgását. A narratíva után a színháziasság interpretánsa mentén folytatjuk az elemzést, úgy azonban, hogy az eddig érintőlegesen felmerült összefüggésekre, politika, jog, morál valamint ökonómia szemlőztetésére immár hosszabban ki fogunk térni, ezeket a diszkurzusokat nyíltabban artikuláljuk. Az olvasás fókuszába ezzel – a hang médiuma, a beszélő száj és a fül érzékének, a szóbeszéd és a narratíva időbeliségének kitüntetése után – értelemszerűen a test azon olvasásának lehetőségei kerülnek, amelyek az *Édes Annában* a gesztusok, a mozgás, másképpen mondva a kéz és a cselekvés, a tett értelmezését jelentik elsősorban, ezek előtt pedig a szem, a látás és a látottság színháziasságot alkotó funkciói szorultnak végiggondolásra és elemzésre.

Pillangók, nimfák, maszkák

Móricz Zsigmond: Pillangó

*Ti pedig viseljétek jól magatokat és szeressétek
és vigasztaljátok anyukát, aki ha az írógépet
ideadta volna, nagyot könnyített volna rajtam.*

(Móricz Zsigmond levele Móricz Virágnak,
1924. decemberében)

Hat nap alatt, írógép nélkül

A regény műfájának történetében fordulópontot jelentő műveknél megszoktuk már, hogy voltaképpen kettős regények: a bennük kibomló történet mellé egy másik állítható, mégpedig a regény megszületésének története. Móricz Zsigmond *Pillangó* című regénye, amelyet nem az író vagy a korszak legnagyobb, csak „legkedvesebb”, „legbájosabb” művei közt emleget az irodalomtörténet, különös módon vezet el minket a „kettős történethez”: a regény megszületésének ellentmondásos, kultikus elemektől sem mentes története nem a műben magában bomlik ki, hanem a Móricz köré szerveződő (naplórészletekből, levelekből, visszaemlékezésekből és a sokszor mindenfajta kétely nélkül rájuk épülő Móricz-értelmezésekből, -életrajzokból álló) „regényben”.

A *Pillangó* keletkezése a Móricz-biográfia legviharosabb időszakára tehető: ekkor még élt Janka, de már felbukkant Móricz életében Simonyi Mária. Móricz elmenekült Debrecenbe, válni készült, de közben megismerkedett Magoss Olgával is, akivel aztán élete végéig folytatott levelezést. A történet annyira bonyolult, hogy például Czine Mihály Móricz-könyve rövidebb változatában nem is bajlódik azzal, hogy pontosan leírja, a válság melyik szakaszában született a *Pillangó*: itt csak annyit tudunk meg, hogy ekkoriban Móricz „régipárja [...] a halállal egyezkedett. Öngyilkossági kísérleteket követett el, végül is öngyilkossággal fejeződött be az élete (1925)”, „Móriczban meg új szenvedély lobbant”.¹ S ebben a kontextusban, Czinénél és másoknál is, a *Pillangó* a kontrasztot jelenti:

¹ CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Gondolat, Budapest, 1979, 121.

„Nyoma sincs ebben a könyvben a szörnyűséges móríczy férj–feleség viszony-
nak. Oly őszintén fűtyül, mint a madár, mely kiszabadult börtönéből.”²

A keletkezésről olvasható szövegek tanulmányozása azonban elsősorban nem is azért érdekes, mert a *Pillangó* „idillje”, „pozitív végkifejlete” (mindkettő csak erős idézőjelek közt vonatkozatható a regényre, de az első a mű saját műfaji meghatározása, a másik pedig az első olvasatban vitathatatlan tény) és Mórícz akkori helyzetének tragikuma izgalmasan állítható szembe. A mű értelmezését talán még inkább meghatározza a keletkezéstörténetnek az a fejezete, amelyik a mű megszületésének közvetlen körülményeiről, idejéről, sajátos módjáról szól. Az irodalomtörténet egy korábbi, kultikussá vált és ellenőrizhetetlen története „ráíródó” sztori forrása Mórícz Zsigmond maga, egy Jankának írt, kissé el-
lentmondásos (nem véletlenül, hiszen erősen zaklatott) levelével: itt egyrészt azt írja, hogy „Tíz tárca, egy teljes regény (és a legbájosabb, amit valaha írtam), egy fejedelmi vígjáték teljes terve huszonhárom nap alatt?”, másrészt pedig azt: „ha hat nap alatt a *Pillangót* megírom (3–4000 sor)”.³ Ez a második állítás, a „hat nap”, meg az írás helyszíne, a bűvőhely, a „parányi szoba” változtatja a *Pillangó* születését egy korábbi legendához hasonlatossá: az irodalmi mítoszok szerint Petőfi János vitéze íródott hasonló módon. Ott a keletkezés egyetlen tanúja, Vahot Imre beszélt a mű megszületésének bámulatosan rövid időtartamáról és a szállongó pipafüstről – szavai már általános iskolás korunkban belénk vésődnek: „Szokása ellenére honn maradt estvénkint, s jól befűttette kis szobáját, pongyolára levetkőzött, rá rá gyujtott hosszú száru pipájára, s egész füstfelhőt csinált maga körül s olykor egyet kortyantva a hevítő piros borból, nyugtalanul járt fel s alá, mint egy oroszlán a szűk kalitban. Megjegyzendő, hogy szomszédos szobánk üveg ajtaján át jól láthattam a mint bámulandó gyorsaság- és szabatossággal írta le a szívében s agyában megfogalmazott szebbnél szebb költői eszméket, érzelmeket.”⁴ Itt, vagyis a Móríczról szóló visszaemlékezésekben különös módon továbbélek

² MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Osiris, Budapest, 2002, 265. Mórícz Virág, ahogy ez apjáról szóló könyveiben sokszor előfordul, saját véleményeként tálalja apja szavait. Az idézett részlet ugyanis szinte szó szerinti idézet Mórícz 1924. december 30-án, feleségéhez írt leveléből: „És egyetlen sor sem vonatkozik a férfi és nő, a férj és feleség szörnyűséges móríczy viszonyára. Isten tudja, úgy fűtyülök, mint a madár, ha kiszabadult.” A levél olvasható: MÓRICZ Virág, *Anyám regénye*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 343.

³ Uo., 343., illetve 344. Feltehetően ellenőrizetlenül, mindenesetre bármiféle kétely és kritika nélkül kerül be a „hat nap” például Nagy Péter monográfiájába: „Az a hat nap, amelyben a *Pillangót* megírta, mint azok a hetek, amelyek során Debrecenben a regény és egy maroknyi novella anyagát gyűjtötte, Mórícz életének egyik legnagyobb fordulója, magánéletének legnagyobb válsága volt.” NAGY Péter, *Mórícz Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1953, 283.

⁴ PETŐFI Sándor *Összes költeményei 1844. szeptember – 1845. július*, s. a. r. KISS József – KERÉNYI Ferenc – MARTINKÓ András – RATZKY Rita – SZABÓ G. Zoltán, szerk. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1997, 305. (*Petőfi Sándor Összes Művei*, 3.)

a Petőfi-kultuszt építő visszaemlékezés egyes elemei, felbukkan például a kis szoba és az emblematisztikus füst is, sajátos módon: „Nem szállodában lakott akkor, hanem elbújva, egy parányi szobában, a maga két nagy titkával, mely egy: az írás szerelmével. És füstölt körülötte a szegénység, a panasz, a fájdalom és az ártatlan jószág boldogsága.”⁵ Az alkotás sűrítettségéhez mindkét esetben a teljes elzárkózáson, az erős, a világot kizáró összpontosításon keresztül vezetett az út – a legenda szerint. A szemtanú Vahotot cáfolni nem tudjuk ugyan, Móricz esetében viszont kétféle verzió is van az alkotói magány jellegéről, érdekes módon mindkettő Móricz Virágtól. *Apám regénye* című könyvében, ahogy az előbb idéztem, még megerősíti a magány teljességét, későbbi, *Anyám regénye* című munkájában viszont már meglehetősen epés, szinte anyja nézőpontjával azonosuló megjegyzést tesz arról, hogy Móricz ez esetben is meglehetősen közvetlennek érezte élet és irodalom viszonyát: „Kiköltözött a Bikából, elbújt a szemek előtt, kerített magának egy Pancsit, és (ágyban) tanulmányozta, hogy modellül használhassa a Pillangó Zsuzsikájához.”⁶

A János vitéz kapcsán a hat nap kétféleképpen is beíródott a köztudatba: a legendás időtartamot megtaláljuk a mű első felolvasásának, de megírásának idejeként is. Illyés Gyulánál ezt olvashatjuk: „»Csak néhány est és éjfél kellett ahhoz« (pontosan hat nap és hat éjszaka), hogy a maga képzelte magyar eposzt, a *Kukorica Jancsit* Vörösmarttyéknak felolvassa.”⁷ A megírás (amely Kerényi Ferenc szerint valójában úgy 1844. október 20-a és december 5-e közt zajlott) ilyen szűkre, hat napra vagy éjszakára szabott ideje pedig „forrás nélküli állításokból” hagyományozódott ránk.⁸ A hat nap makacs vissza-visszatérése nemcsak a két író őstehetség mivoltát hivatott bizonyítani, de alkotásmódjukat az isteni teremteshez teszi hasonlatossá.

Míg a János vitéz esetében a remekmű és a rövid megírás „aggasztó” ellentétét az előtörténettel lehet csak cáfolni,⁹ hiszen nem maradt fenn a mű kézírata,

⁵ MÓRICZ, *Apám regénye*, 265. (Kiemelés tőlem.)

⁶ MÓRICZ, *Anyám regénye*, 340.

⁷ ILLYÉS Gyula, *Petőfi Sándor*, Móra, Budapest, 1977, 130.

⁸ „Az alkotás időtartamát Gyulai forrásmegjelölés nélkül harminc napot említett (PSLK 35.), az ennél sokkal rövidebb időt feltételező, forrás nélküli állítások (ősforrásuk Zilahy 60.: »mintegy hat éjszakán keresztül«) a legendák körébe tartoznak.” PETŐFI, *I. m.*, 306. (PSLK: GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk*, bev., jegyz. FERENCZI Zoltán, Budapest, 1908.; Zilahy: ZILAHY Károly, *Petőfi Sándor életrajza*, Pest, 1864.)

⁹ „A rövid kidolgozási idő magyarázatául Petőfi alkotómódszere szolgálhat: ezáltal sem készült forrásmunkák gyűjtésével epikai művére, viszont mozgósította valamennyi addigi élettapasztalatát és olvasmányélményét (Sőtér 96., Martinkó 72.)”. PETŐFI, *I. m.*, 306. (Sőtér: SÓTÉR István, *Petőfi a János vitéz előtt* (1954) = *Uő.*, *Romantika és realizmus*, Szépirodalmi, Budapest, 1956, 95–134.; Martinkó: MARTINKÓ András, *Költő, mű és környezet. Kérdőjelek a Petőfi-irodalomban*, Akadémiai, Budapest, 1973.)

addig a *Pillangó* esetében lehetőségünk van a kézirat tanulmányozására, és ezt a változatot össze is vethetjük a nyomtatásban megjelent regényszöveggel. Ez az összevetés pontosan jelzi, hogy Móricz esetében a hatnapos alkotói folyamat csak a *Pillangó* első változatára volt elég: ez a kézírásos verzió hosszú oldalakkal rövidebb a nyomtatásban megjelent szövegnél, a regény korábban is zárult még akkor, rengeteg kisebb-nagyobb javítást vehetünk észre.

A kézzel írott *Pillangó*, amely a kényszer (pontosabban Janka férjét büntető döntése) miatt íródott meg így, vagyis nem géppel, eltérően minden más 1910 után született Móricz-regénytől, nemcsak mint „legkedvesebb” vagy a legviharosabb körülmények közt íródó mű, de mint „bizalmas irat” is kiemelkedik az életműből. Móricz ugyanis 1910-től, amikor első írógépét megvásárolta, hátrahagyott elkülönítést hajtott végre: ettől kezdve a közönségnek szánt művei kizárólag géppel, a feljegyzései, a sajátos státusú *Tükör*-kötetekbe bekerült írásai pedig kézzel íródtak. Ez nem egyszerűen technikai különbséget, de tematikus, stiláris megkülönböztetést is jelent: Móricz azt írta Magoss Olgának, miután engedélyt kért tőle arra, géppel írhasson neki levelet, hogy „gépen nem tudom magát olyan bizalmaskodva szólítani”.¹⁰ A bizalmasabb, a hivatalos elvárásokat, a társadalmi tabukat figyelmen kívül hagyó kézírás, amely a Móricz-naplók egy részét, a leveleket és a *Tükör*-köteteket összekapcsolja, egyúttal a Móricz-újraolvasás centrumába is emeli az eddig az életmű periferiájára helyezett szövegeket, új arányokat adva a Móricz-életműnek.¹¹ Bár hiba lenne Móriczot ma, különös „ellenreakcióként” kizárólag ezekben a szövegekben keresni, érdemes megfontolni azt, hogy a kézírás „tradicionálisan az individuáció, illetve az individuális, megismételhetetlen identitás azonosításának legprecízebb technikái közé tartozik”.¹² Móricznál azonban mégsem olyan egyszerű a helyzet, hogy kézzel írott, nem (közvetlenül) a közönségnek szánt művei személyesebbek lennének a géppelt, kiadóknak átadottaknál. Egyrészt tudjuk, hogy a naplóit is géppel vezette többnyire, viszont ezt a tevékenységet különös módon nem tekintette írásnak, hanem írásszünetként fogta fel.¹³ Másrészt az is felfedezhető, hogy „míg a regé-

¹⁰ MÓRICZ Zsigmond – MAGOSS Olga levelezése, s. a. r. RÁDICS Károly, Püski, Budapest, 1995, 34.

¹¹ Vö. a következő, szintén Móricz naplóit, levelezését és regényeit szembeállító megjegyzéssel: „az *Egy nő* látszólag nem más, mint egy retorikus szöveg egy banális témáról, amelynek azonban van egy rejtett és elég borzalmas története. A magyar írásosságban kizárólag Móricz szerelmi levelezésével vethető össze, annak mélységeivel, botrányával és súlyával. Valami olyasmivel, ami Móricz regényeiben csupán nyomjelekben, a kínosabbnál kínosabb sémák szintjén, pusztán utalásként van jelen.” „Nincs mondat, amelyet ne engedtem volna be a *tükrőfolyosóba*”. Pál Melinda interjúja Nádas Péterrel, Magyar Narancs 2001. május 24.

¹² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, It 2006/2., 150.

¹³ „Érdekes, hogy a napló gépelését nem tekinti írásnak, hanem éppen ellenkezőleg: írásszünetnek tekinti. »Mostanáig írtam. Úgy érzem, hogy félre kellene tenni s egy év múlva elővenni s újra

nyek főhőseinek alakjai jócskán biográfiai, sőt a szerzőt fizikai értelemben is megidéző vonásokkal terheltek (Kerek Ferkó, Matolcsy Miklós), addig a jegyzetek írójának figurája szinte steril.”¹⁴

A *Pillangó* a személyességet, a hősök biográfiai vonásait tekintve ugyanúgy átmeneti, mint a kézírás–gépírás szempontjából. Hiszen egyfelől a kézzel írott első verzió és a kész regényszöveg közt áll egy (több?) korrektúra, másfelől a Mórictól nagyon távoli, személyesen nem tapasztalt élethelyzetből kiinduló regény többszörösen és erősen ellentmondásosan beleíródik az író „életregényébe.” A művet ugyanis semmiképp sem nevezhetnénk az irodalomtörténet tradicionális szóhasználatával „életrajzinak”, mégis, ha a főszereplő lány, Hitves Zsuzsika modelljét keressük, különös megállapításokra bukkanhatunk a Mórictól körbefonó személyes szövegekben. Ahogy Mórictól Virág írja, Mórictól arra törekedhetett a *Pillangóban*, hogy Janka a főszereplő lányban magára ismerhessen, ezzel kívánta megnyugtanni az asszonyt (ugyanezért született meg Mórictól Virág szerint annak idején, egészen éles váltást eredményezve, a *Sárány* után a *Harmatos rózsá*):¹⁵ „Apám mindent elkövetett, hogy írás közben eltitkolja a másikat nő után rohanó érzéseit, mindent úgy írt meg, hogy a felesége magára ismerhessen, a maga elveire, életfelfogására, szavaira, személyére, mégis mindent tisztán látott.”¹⁶ Ha elfogadjuk azt a Mórictól Virág-féle olvasatot, amely jelentősen meghatározza a Mórictól regények és a biográfia együttolvasását mind a mai napig, akkor a *Pillangó* ugyanannak a riasztó átmenetiségnek a dokumentuma lesz, mint a *Búzakalász* című dráma, amelyről Mórictól nyomtatásban még nem olvasható naplójában a következőt írja: „Mikor hallgattam tőle a színpadon a magam szavait, úgy tűnt fel, mintha az én tiszta és hű feleségem sátáni másod-

megírni.» – írja a naplót egy kis lélegzetvételnyi írásszünethez jutva 1933. szeptember 11-én.” CSÉVE Anna, *Az írás gyepője. Mórictól Zsigmond szövegalkotó gyakorlata*, Fekete Sas, Budapest, 2005, 20.

¹⁴ Uo., 111.

¹⁵ „Értetlenül néztek a kritikusok a *Harmatos rózsára*. Hogy írhatott ugyanakkor ily naiv mesét? Hogy? A feleségének írta, aki bár büszke volt a *Sárányra*, de dührohamokat, halálos sebeket kapott saját szerepétől benne. Hát orvosságul megírta ezt a bűbajt egy hét alatt.” MÓRICZ, *Apám regénye*, 100. De Jankát Mórictól már akkor sem verte át ilyen könnyen, aki, ahogy ezt szintén Mórictól Virágtól megtudhatjuk, a legkevésbé sem olvadt el a gesztustól. Ráadásul a pályakezdő hat (öt és fél) Mórictól regény erős szétartása, ugyanakkor gyors egymásra következője mögött talán izgalmasabb poétikai, mint személyes magyarázatot keresni, ahogy ezt Onder Csaba tette: „az első, 1910–1914 között írott regények többé-kevésbé a *Bovaryné*, pontosabban Bovaryné-paradigma tematikus vagy narratológiai értelemben vett újraírásaként, egy nagy, a vidéki, hétköznapi magyar valóságot leíró elbeszélés önálló részeként, megannyi kis kamaradarabként olvashatóak.” ONDER Csaba, *Hangélen bűti. Szex, lektúr, ironia vagy Mórictól Zsigmond indulása = Az újraolvasott Mórictól*, szerk. ONDER Csaba, Nyíregyházi Főiskola, Nyíregyháza, 2005, 123.

¹⁶ MÓRICZ, *Apám regénye*, 268.

példánya volna előttem.”¹⁷ A *Pillangóban* ugyanis Janka alakjába beleíródik Simonyi Máriáé: „repült a levél a színésznőnek, hogy »Pillangóm, most is magát írom!«, ez éppúgy nem volt teljes, mint az, amikor eddigi regényeit Jankára fogta.”¹⁸ És a helyzet, persze, még összetettebb, ha nem feledkezünk meg a szintén Móricz Virág által emlegetett, ágyban tanulmányozott „Pancsíról”.

Az már nem a Móricz-regényhez, hanem a sok szövegből összeállítható Móricz-életregényhez tartozik, hogy Janka ebben a regényben a megcsalás dokumentumát látta. Ezért akarta megszerezni a kéziratot Mikes Lajostól,¹⁹ és ezért kezelte, egészen hátborzongató módon, úgy, mintha a megcsalás „valódi dokumentuma”, egy házasságon kívül született gyermek lenne. Móricz Virág idézi fel szülei (a könyv tanúsága szerint) utolsó veszekedését: „– Mondja, a Pillangónak sem örül? / – Örülök neki – felelte anyám –, ahogy maga örülne, ha gyereket szülnék, akinek nem maga az apja.”²⁰ Persze maga Móricz is döbbenetes módon kevert össze életet és irodalmat, amikor például a tanulmányom mottójává választott mondatában a szenvedő feleségről egy gyors váltással a hiányzó írógépre fordítja a szót.

Hogy a *Pillangót* mindezek után felfoghatjuk-e a Móricz életében zajló „élet-regény” kontrasztjaként, erősen kérdéses: még ha igaza is lehet Móricz Virágnak abban, hogy „nyoma sincs ebben a könyvben a szörnyűséges móríci férj-feleség viszonynak”,²¹ és ilyen értelemben a regény és az „életregény” ellentétbe állítható, a szerelem pillanatszerűsége, a hosszan tartó szerelem lehetetlensége mégis ott van ebben az irodalomtörténet közhelyei szerint „bájos”, „édes” szerelmi történetben. A Janka által vágyott állapot, az örök menyasszonyság, a hosszú évekig eltartó első pillanat, amelyről Móricz a válság idején született naplójában nagyon pontosan beszél, a *Pillangóba* olyan módon épül be, hogy a szerelem ebben a regényvilágban kizárólag a realitástól elkülönülő, fiktív világokban lehetséges. Móricz a regényébe többek közt éppen a *János vitéz*t idéző zárlattal emeli be azt, amiről felesége kapcsán, naplójában így ír: „Pedig megesküdött rá, hogy feleségem lesz, de maga menyasszony akar lenni egy életen át, eskü előtti állapot. Pedig már másnap reggel disznót kell etetni az asszonynak, igenis, ez a

¹⁷ Idézi CSÉVE, *Az írás gyepölője...*, 89.

¹⁸ MÓRICZ, *Apám regénye*, 265–266.

¹⁹ „Tegnap, vasárnap újra felhíjt, és azt kívánta, hogy a Pillangó kéziratát vigyem ki neki és elolvassa. Ezt kerekén megtagadtam. Nem is értem – mondtam neki –, hogy kívánhatja ezt tőlem? Hiszen tudja, hogy az én elvi álláspontom, hogy a feleség ne avatkozzon bele az ura írásába. De ezenkívül semmi jogom nincsen arra, hogy Az Est megvásárolt kéziratát kiadjam a kezemből. Ezt igen határozottan megmondtam. Azóta nem beszélünk egymással.” Mikes Lajos levele Móriczhoz, 1924. dec. 29-én, MÓRICZ, *Anyám regénye*, 342.

²⁰ MÓRICZ, *Apám regénye*, 268.

²¹ *Uo.*, 265.

dolga, s ha nem végzi, hazaküldik: mert a menyasszony azért boldog, hogy aszszony lehet, erős, munkás, kiszolgáló feleség.”²²

Árhángelszék és Apolló mozi

A *Pillangó*, ha idillként kívánjuk olvasni (ez az önmeghatározás egyébként, ahogy a regénykéziratból megállapítható, a semleges *regényt* váltotta le),²³ szinte népmesei véggel zárul:²⁴ Hitves Zsuzsika és Darabos Jóska sok megpróbáltatás, félreértés és baj után végre egymáséi lesznek. A zárlat mégis csak annyiban emlékeztet a népmesékére, mint a *János vitéz* (és már ebből a párhuzamból úgy tűnik, a két mű között nem csupán keletkezéstörténetük legendája teremt kapcsolatot): ahogy Petőfinél a halál és az erotika összekapcsolásával a zárlat sokkal inkább a romantika kanonikus témájához áll közel, mint a népmesék világához vagy a naiv realizmushoz,²⁵ úgy Móricznál sem a realitásban vagy a népmesék „boldogan éltek, míg meg nem haltak” formulájában oldható föl Zsuzsika és Jóska egymásra találása. A *János vitéz* voltaképpen Jancsi öngyilkossági kísérletével zárul, és a kölcsönös boldogságot csak a halál birodalmaként felfogható Tündérország hozza el, a *Pillangó* végén Zsuzsika szintén öngyilkosságra és gyilkosságra (éppen mással összeházasodott szerelme, Jóska megölésére) készül. Ahogy Bori Imre is megállapította, „valószínű, hogy csak az írói jó szándék ajándékozta meg őket a tragikus végkifejlettől való mentességgel.”²⁶ A gyilkosság és öngyilkosság ugyan Móricznál elmarad, Zsuzsika és Jóska közös története azonban a műbeli debreceni realitásban mégsem folytatódhat. A regény azzal zárul, hogy egy házasember és egy maszkot viselő fiatal lány, mint két kísértet, hősésben, tündérektől körülvéve elindul a semmibe, egy másik, realitáson túli világba, a halálba, vagy akár Tündérországba: „Ezzel a kis maszkával úgy eltűnt a tömegben, a holdfény

²² MÓRICZ, *Anyám regénye*, 353. A feljegyzés dátuma 1925. január 19., Janka épp túl van egy öngyilkossági kísérleten ekkor.

²³ A kézirat a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Móricz-hagyaték része, jelzete M. 100/4123.

²⁴ Kodolányi János ezt a zárlatot a románcéhoz érzi közelinek: „A pillangó-motívum románcszerűvé teszi, a szerelmesek sok hányódás, elszakadás, félreértés, akadály, sorsverés után végül is összeforrva mennek, a jövő felé.” KODOLÁNYI János, *Pillangó. Móricz Zsigmond könyve*, Nyugat 1925, II., 14–15.

²⁵ Erről lásd: „a Tündérországba való bejutás csak a halál révén sikerülhet: idézzük csak fel Jancsi halálvágyát, Iluska utolsó szavait (»Más világon, ha még szeretsz, tied leszek...«), a vízen való átkelést, a sárkánnyal való elnyelettetést, majd a kapunyitást, s végül János »öngyilkossági kísérletét« a tündérországi tó partján... // Halál és erotika: a *János vitéz* e tekintetben a romantika irodalmának kanonikus témájához sokkal közelebb áll, mint a naiv realizmushoz.” HERMANN Zoltán, *Szövegterek. Az anagrammák elméletéhez*, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 2002, 103. (*Res Poetica*, 2.)

²⁶ BORI Imre, *Móricz Zsigmond prózája*, Forum, Újvidék, 1983, 75–76.

kétes világán, hogy bottal se tudták ütni a nyomát. // És szaladt, szaladt, mint boldog kísértet a boldog teherrel, ki a világbul, ki a világbul és mintha szárnya nőtt volna, repült, repült. Jaj be jó, jaj be jó... // És muzsika szólt felettük a hulló hó édes muzsikája, angyalok röpködtek s tündérek csipogtak a lelkük fölött [...] És a hó vastagon hullott a debreceni kövér házakra, angyalok rázták boldogan, ragyogón és tündérek csengettek vig muzsikát.”²⁷

A mű utolsó mondatában is felbukkanó Debrecent mint a mű jól meghatározott, létező helyszínét a regény egészében fiktív világok kísérik, különös kontasztot képezve. Jóska és Zsuzsika ugyanis nem pusztán a zárlatban lépnek ki a „valóságból”, az áthidalhatatlannak tűnő társadalmi törvényekből, amelyek nem a szerelmet, hanem a megélhetésre, az anyagi előrejutásra épülő házasságot kínálják fel életcélként. (A realitás törvényét, a szegény fiú–gazdag lány szükségszerű összetartozását egyébként Jóska, mielőtt átlép Zsuzsikával „Tündérországba”, egy tett értékűnek is nevezhető, az esküvőn kimondott szavak ellenpárjaként felfogható kijelentéssel rombolja szét: „Mán engedelmet kérek tésasszony, én nem megyek tanyára! Szegíny legény vagyok, szegíny lányt akarok! Isten áldja.” – 152.) Az egyik effajta, kilépést jelentő, a műbe beépülő fiktív világ az a film, amit Jóska és Zsuzsika az Apolló moziban néznek meg együtt.

Ez a némafilm, amit Jóska és Zsuzsi megnéznek, és a mozilátogatást is magában foglaló randevú a két szereplő szerelmének fordulópontja: Jóska ekkor veti fel, hogy a családok rosszállása miatt akadályokba ütköző házasságot próbálják meg úgy elérni, hogy Zsuzsika teherbe esik tőle, megtörve ezzel a szülők ellenállását. A lány felháborodottan utasítja vissza az ötletet, ezzel végleg a gazdag Maróti-lány mellé sodorva a fiút. Mielőtt azonban ez a szakítás lezajlik, a szerelmesek megnéznek egy szintén a szerelemről szóló filmet. A film műbe épülő leírása már csak azért is érdekes, mert prózaversszerű, ütemes szövegével, a képek villózását visszaadó gyors ritmusával erősen megidézi Babits 1909-es, *Levelek Iris koszorújából* című kötetében megjelent híres versét, a *Mozgófényképet*. Egy részlet Móricztól: „Hídra kell érni, híd a rettenetes sebes vízen; jön az autó, nem ér ide, híd fel fog robbanni, mert puskaportorony, hídra jutnak, szarvas is átmegy, hídon, leülnek, jaj! itt az autó, puskaportorony felrobban, összedől, híd

²⁷ MÓRICZ Zsigmond, *Pillangó* = Uő., *Pillangó – Árvácska*, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 152. (Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.) A kéziratban a regény még az „Ezzel a kis maszkával úgy eltűnt a tömegben, a holdfény kétes világán, hogy bottal se tudták ütni a nyomát.” mondattal zárult. A végleges szövegben Móricz tovább erősítette a zárlat eloldódását a realitástól, és még határozottabban emelte a mű középpontjába a pillangó-motívumot, hiszen az utolsó bekezdésekben az is visszatér. De a regény más részein is bekerült a szerelmet elindító pillangó-epizód felidézése a szövegbe: a 23. fejezetnek például csak a végleges változatába írta bele Móricz azt, hogy mikor Zsuzsika kiterveli, hogy Jóskát megöli az esküvőn, visszaemlékszik a pillangóról folytatott párbeszédükre.

fele leszakad, ők a hídon, jaj, autó nem mehet hídra, híd lezuhan, nők a vízbe, úsznak, deszkába kapaszkodnak, nagyköbe, lesiklik kezük, özvegy Lucretia jól úszik, tartja Marit, de keze folyton lecsúszik a kőről, a víz rettenetes sebes, zuhog, autóba a fiatalember kabátját leveti, kezét föl, szép fejest a vízbe, eléri a nőt”. (124.) Ez a *Pillangó*beli film ugyanúgy Amerikában (Babits versbeli, erősen ironikus szóhasználatával *Amerikában*) játszódik, mint a Babits versében megjelenő. A debreceni moziban ülő Hitves Zsuzsika számára így azt a távoli, elérhetetlen, mindenre megoldást hozó másik világot képviseli, amiről a Babits-vers summázataiban olvashatunk:

Ah! Amerikába! Csak ott túl a tengeren, ott van az élet!
 Ah! Amerikába miért nem utazhatom soha véled...
 Ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér:
 tengve a drága kenyéren unalmasan itt nyavalyogni mit ér?²⁸

Ez a távoli, a *János vitéz* Tündérországánál nem kevésbé elérhetetlennek tűnő világ Zsuzsika számára mégis analógiaként szolgál, viselkedésmintát ad, hiszen a filmbeli „szép fiatalúr”, Lucretia és Mari történetében a Jóska, a Maróti-lány és saját maga közti háromszöget látja meg: „Zsuzsika hagyja [hogyan Jóska megmarokolja a karját – Sz. Zs.], istenem, egyszer fiatal az ember, mire emlékezzen, ha öreg lesz. Hagyja és ép oly szelíd és olvadó és odaadó, mint Lucretia a filmen. De jó volna, ha a Maróti-lány szépen meghalna, mint a Mari, vagy megütné a guta legalább...” (125.) A film tehát a szerelmi háromszög (amelyet, ahogy Jóska és Zsuzsika történetében, szintén a vagyonkülönbség idéz elő)²⁹ megszüntetésére a halált mutatja fel megoldásként.³⁰ Zsuzsika is csak ezt az módot látja, mintha nem a Debrecen-széli, paraszti valóságban, hanem egy amerikai filmben lenne. A halált szeretné előidézni, ha már magától nem jön, revolverrel.

A film mint a *Pillangó*ban megjelenő egyik fiktív világ más szempontból is nagyon érdekes: a regény itt a nyelvi kommunikáció helyett – amely ráadásul

²⁸ BABITS Mihály *összegyűjtött versei*, Századvég, Budapest, 1993, 38.

²⁹ „Nem igen értették, igen nagy urak, igen gazdag amerikai népek. De azt megértették, hogy volt egy fiatal szép fiatalúr, akinek el kellett venni az unokatestvérét a vagyonáért és a pap bácsi kívánságára, és mert a lány is szereti őt. Csakhogy ő mást szeret, egy másik nőt, nem is szebb, nem is fiatalabb, özvegy is, és mégis szereti, a Lucretiát.” (123.) Jóska és Zsuzsika, a legkevésbé sem meglepő módon, saját történetén keresztül nézi a filmet: azt és annyit értenek meg belőle, amennyit saját magukra tudnak vonatkoztatni.

³⁰ A szerelem és a halál összefonódása figyelhető meg a Babits-versben is: „Zöldbeszegett hegy alatt toványúl sima tó vize, mint a lepény. / Most oda – lám oda jönnek a – szöknek a – törnek a lány s a legény. / A koci mint csodaparipa ront oda, jaj neki – jaj bele vad kerekén / loccsan a – csobban a tó vize: jobb biz e tört szeretőknak a tó fenekén.”

Jóska és Zsuzsika közt sokszor csak igen akadozva működik – a képek segítségével „beszél”. A filmből, a regény megfogalmazásában a „nagy képségből” hiányzik a beszédnek az a megnehezítettsége, ami sokszor Jóska és Zsuzsika közé áll, s amit csak a (szintén a regény szavaival) „szívek telefonálásával”³¹ lehet áthidalni. Számos olyan részt találunk a regényben, ahol a szereplők, bármennyire szeretnék, nem tudják kimondani azt, amit magukban fogalmazgatnak:

Zsuzsikám, Zsuzsikám – csak ennyit gügyögött, de magában ezt mondta: Feleségem! ... Ides kis Zsuzsikám ... hazamegyek, szólok apámnak! Megkírem a kezed! Jaj, te kicsi lyányom, ölelem a te szíp fejedet! Megcsókolom a te szíp szívedet! Aki szeret, megbocsát, Zsuzsi!... Zsuzsikám, bocsáss meg nekem! // Ezt érezte, ezt mondta: de a szája hallgatott. (52.)

Ráadásul a regényben az is jelentéssé válik, hogy Zsuzsikának ez az akár jóslatként is felfogható ráismerése éppen az Apolló moziban születik meg; még ha a nagy realistaként emlegetett Móricz esetében evidensnek is tűnik, hogy a mozi egyszerűen azért szerepel ezen a néven, mert a „modellként” szolgáló debreceni mozit ugyanígy hívták, a műben párhuzamként megjelenő görög mitikus hősök miatt továbbléphetünk a mozi egyszerű azonosításánál. Hiszen Zsuzsika és Jóska kergetőzése már a mű kezdetén a következő leírásban jelenik meg: „Elöl a lány futott, utána a legény, ketten a nagy titokzatos pusztán. Mintha aranypor szikrázna körülöttük; úgy dobogtak a tarlón, mintha egy fiatal szatír űzne egy kicsi nimfát, vagy egy kicsi nimfa vadítana egy fiatal szatírt.” (11.) A *nimfa* aztán éppen az Apollóról, a látnokként, jósként is számon tartott görög istenségről elnevezett moziban kapja meg azt a sajátos jóslatot, hogy szerelme beteljesüléséhez csak a halálon keresztül vezet az út. A mozi nevének jelentőségét alá lehet támasztani azzal is, hogy a görög mitológia ebben az időszakban Móriczot erősen foglalkoztatta: nászútján, 1926 nyarán, amikor Simonyi Máriával ellátogatott többek közt Taorminába is, született például *Apolló és a nimfa* című verse.³²

De Zsuzsikának nemcsak a film üzen, hanem, még korábban, egy álom is:

Reggel felé valami rémületest álmodott, Jóskát látta darabokba vágva és ő szedgette össze kötényébe a darabjait, mint a feldarabolt sütőtököt, hogy egy morzsikája, egy magja se vesszen el, és irtózott, szörnyedt a vértől és mégis muszáj volt: mintha így meg tudta volna menteni, neki az lett volna a kötelessége s közben folyton muzsikát hallott, fekete ördögök a Rákóczi-marsot

³¹ Ez a szó szerkezet a kéziratban még nem szerepel, később került be a regénybe.

³² Elolvasható a Móricz Lili által összeállított kötetben: *Kedves Mária! Móricz Zsigmond levelei Simonyi Máriához*, Magvető, Budapest, 1979, 214–215.

húzták és vigyorogtak a szemébe s az anyja kergette, nem hagyta... rettentés volt... ki akarta szórni kőtenyéből az összeszedett csontokat. (93.)

Ez az álom egy mesemotívum: a feldarabolt hős összeragasztása és új életre keltése a magyar mesék, ha nem is gyakori, de ismert eleme.³³ Mivel a mese egyébként is úgy fogható fel, mint a hős alászállása a halottak világába, majd új életre ébredése, ez a motívum voltaképpen a halál-feltámadás folyamat megerősítése, megkettőzése. A Móricz álomleírásában szereplő ördögök is a pokol-képzetet erősítik meg. Vagyis ez az álom is azt mutatja meg, mint a moziban látott film: Jóska és Zsuzsika szerelme csak a halálban teljesedhet be.

A *Pillangóban* megjelenő harmadik fiktív világ nem játszik hasonló jósszerpet, sokkal inkább a mű idő- és térviszonyainak összetettségéhez, a mesei, mitikus és történelmi idő egymásra épüléséhez járul hozzá. Zsuzsika bátyja, aki a regény ötödik fejezetében tér haza a hadifogságból, úgy hozza be a regénybe történeteivel a tényleges történelmi időt, a világháborút, forradalom, ellenforradalom időszakát,³⁴ és billenti ki ezzel a regényt az archaikus, paraszti kultúra körköröségre épülő időtlenségéből, hogy eközben, különös módon, vissza is visz újra a mesei előképekhez. Hiszen András történetei a „csudálatos idegen világról” olyanok az öt hallgatók számára, mint a *János vitéz*ben a katonák kalandjairól szóló részek.³⁵ András első megszólalása annyira hihetetlen mindenkinek, hogy azonnal nevetni kezdenek rajta: „Archángelba olyan hideg vót, hogy megfagyott bennem a birkapörkölt.” (36.)³⁶ Később András hiába adja meg a furcsa

³³ Ez a mesemotívum legközelebb a mesekatalógus AaTh590-es típusához áll, ennek neve *A győzhetetlen kard (A hőst feldarabolják)*. Lásd: „V. A hőst megfosztják csodás fegyvereitől és feldarabolják. Sajat kérésére darabjait egy zsákban lova hátára kötözik. VI. A hős feltámasztása. A ló elviszi a királylányhoz és anyjához. Összerakják, feltámasztják és elküldik a hűtlen feleség (anya) megbüntetésére, a rablóvezér elpusztítására.” *Magyar népmesekatalógus*, MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest, 1988, 360. Hasonló mese olvasható például az Ipolyi-féle mesegyűjteményben *Zsíros Bujdos Balázs* címmel: itt a kígyókirály egy tepsibe rakja Balázs darabjait és emberformájúra süti. Lásd *Tengeri kisasszony. Ipolyi Arnold kéziratolt folklórgyűjteménye egész Magyarországról 1846–1858*, közreadja BENEDEK Katalin, Balassi, Budapest, 2006, 692. Köszönöm Benedek Katalinnak a mesemotívum azonosításában nyújtott segítségét.

³⁴ András történetei felidéznek a hallgatóságban saját közelmúltjuk eseményeit: „Úgy hallgatta ezt mindenki, rémkomoly, de nekik is volt elég mesélni valójuk a forradalomról, a kommunizmusról, az elvtársvilágról, meg a románokról, és azután a fehérterrorról.” (37.)

³⁵ Leginkább az elképzelhetetlen hidegről szóló versszakot érdemes itt felidézni: „No de a magyarság erős természete, / Bármilyen hideg volt, megbirkózott vele; / Aztán meg, ha fáztak, hát kapták magokat, / Leszálltak s hátokra vették a lovakat.” PETŐFI, I. m., 56.

³⁶ Az eset reális magyarázata a következő: „Vasútnál dőgoztunk, vonatot pakoltunk, osztán sok ezer birkát raktunk be. Én is levágtam egy combját, más is, csináltam belőle birkapörköltet. Egen, de sürgettük egymást, hogy megvan-e már, hát én is levettem a tűzről, nagyon fagygyús volt, mert ott nem olyan a birka, mint nálunk, olyan fagygyúja van, mint a tenyerem, szomjas

eset reális magyarázatát, *Archángel* továbbra is felfoghatatlan mesevilág marad a debrecenieknek: ezt a valóságon túli mivoltát az arkangyalokra, az ősi eredetre (*Arch*) és a műben többször emlegetett *angyalokra* utaló neve is erősíti. Móricz egyébként a kéziratban még Andrásnak ezt a nagyon hangsúlyos első megszólalását a *Turkesztánba* szóval indította – a változtatás csak megerősítette, hogy András hadifogsága az álomhoz, a filmhez hasonló fiktív világként épüljön a szövegbe. A reális történelmi időtől a mitikus ősidőig ívelő regényvilág, a paraszti és a városi kultúra rétegzettsége ugyanakkor nemcsak András alakján keresztül teszi rendkívül izgalmassá ezt a Móricz-regényt.

„Ősi, boldog, feledtető és gügyögő párzás”

A regény első kritikusa, a Móriczot kapcsolatuk későbbi megromlása ellenére is mesterének tartó Kodolányi János a Nyugatban a *Pillangó* „pogányságát”, ősi, elemi, ösztönös mivoltát emelte ki külön:³⁷ ahogy megfogalmazta, itt „ősi, boldog, feledtető és gügyögő párzásba torkollik minden”, és „ez az, ami Móricz Zsigmondot annyira magyar íróvá és egyedülivé teszi: a pogánysága.”³⁸ A regény kezdete, amikor Zsuzsika és Jóska szerelme kibontakozik aratás közben, valóban egészen archaikus, a kereszténység előtti időkre emlékeztető körülmények közt zajlik. Nemcsak azért, mert még a modern idők tanújának tekinthető gép is „géppáltként” szerepel itt, és mert a két fiatal nimfaként és szatírként kergetőzik a mezőn, de azért is, mert hiába nem történik meg a két fiatal között a testi egyesülés, szerelmük leírásában a magyar népköltészetben is jól ismert ősi szerelmi-erotikus szimbólumok, szimbolikusként is felfogható helyzetek bukkannak fel. Ilyen jelkép már maga az aratás is, hiszen a búzaszem kipergése a lány érettségét, az aratás pedig magát a szerelmi aktust jelképezheti, nem csak a népdalainkban, de például Arany János balladáiban vagy Mikszáth *Jó palócok* ciklusában is.³⁹ Az aratás és az erotika egyébként más Móricz-művekben, így például a

vótam rá, ittam a hideg vizet, 47 fok vót a legenyhébb, beteg lettem tüle, az orvos azt mondta: össze rántotta bennem a faggyút, megfagyasztotta, no – csak négy hónapig nyomtam az ágyat, fejtifuszt kaptam.”

³⁷ Kodolányi részletesen ír arról visszaemlékezésében, mennyire fellelkesítette a könyv, amely „csupa élet, frissesség, bátorság, fordulatosság, őszinteség minden ízében”, és azt is elmeséli, milyen jelenetet rendezett Janka, amikor elvitte Móriczhoz a *Pillangóról* írott kritikáját megmutatni. Lásd KODOLÁNYI János, *Visszapillantó tükrök. A Süllyedő világ befejező része*, Magvető, Budapest, 1968, 84–88.

³⁸ KODOLÁNYI, *Pillangó*, 14–15.

³⁹ Erről lásd SZILÁGYI Zsófia, „érettetése kissé érzéki”. *A novellaciklus műfaja és A jó palócok erotikája* = Uő., *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*, Kalligram, Pozsony, 2005, 149–151.

Míg új a szerelemben is összekapcsolódik.⁴⁰ De ugyanígy a szerelmi aktus szimbolikus megvalósulása Zsuzsika és Jóska esti találkozása a kútnál: az „addig jár a korsó a kútra, míg el nem törik” szólást látjuk itt megelevenedni magunk előtt (ahogy Mikszáth Kálmánnál, a *Jó palócok* ciklust záró *Hová lett Gál Magda?* című novellában is), hiszen a korsó eltörése a szüzesség elvesztését jelenti voltaképpen. És megfigyelhetjük a *Pillangónak* ebben az első részében a párzás után elkövetkező fészekrakást is: „Egész fészük volt már az egyik jászol fején, olyan volt, mint egy kis különszoba.” (25.)

A *Pillangónak* azonban csak ez az első része emlékeztet igen erősen Mikszáth *Jó palócok*jának világára;⁴¹ a 4. fejezet elején, amikor az aratás véget ér, és a fiatalok hazaindulnak, erős váltás történik. A mozdulatlanságot, a változatlanságot jelentő nyárból a változást, az átmenetiséget jelző ősz lesz: „Őszies volt már az idő, mikor hazafelé mentek a városba a géptől.” (27.) Zsuzsika hirtelen városi lánnyá változik vissza, sőt egyszeriben szexuálisan érett lányból kislány lesz, gyerek: „Vágyott már haza, a városba, és öröme volt, mikor távolról meglátta a Nagytemplom kettős süveges tornyát” (28.); „A lány szinte belepirult és elkedvetlenedett. Mit akar ez! ő nem hítja. Gyerek ő még. Hogy mer ő az anyja szeme elé kerülni. Agyonveri őt az ídesanyja.” (29.) Jóskának pedig a külseje is átalakul, Zsuzsika még az arcát is megváltozni látja: „Hamisan, hunyorítva nézett oda egy pillanatra a legény arcára, s most látta meg először, hogy tele van annak az arca olyan piros pattogzással, különösen a homloka. Odakint a pusztán nem is vót észrevenni, de itt bent a városban igen.” (32.) A pogány világ és a mai idők, a pusztá-város, a természeti, ösztönvilág és a társadalmi törvények közti váltást jelzi mindezzel a szöveg. Míg például a pusztán, aratás közben még bőven elég volt a „fészekrakás”, a jegyespár számára komoly gondot jelent, hol lakhatnak majd:

⁴⁰ A következő jelenetben: „Nézzé, de édesek! // Kimutatott az ablakon. Arattak. [...] Ágnes ottefejtette a kezét az ő kezén, s erre mintha valami édes tűz volna, forrni, pezsegni és kavarogni kezdett a vére. // Már a kis aratók régen nem látszottak, ők még mindig így ültek, kéz kézen. Péter szeme meghomályosodott, pálás lett, és tűz járt benne. Feloldódott szívében az előbbi indulat, s mint a gőzfürdőben, átadta magát a zsibongó fizikai érzéseknek.” MÓRICZ Zsigmond, *Míg új a szerelem* = Uő., *Regények*, VI., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 469–470. Cséve Anna is kiemeli ezt a jelenetet könyvében, azt írja viszont, hogy a „látvány szerelempezsdítő hatása azonban indokolatlan, ezért kelti fel a figyelmünket.” Cséve, *Az írás gyepője...*, 72. Bár abban Cséve Annának igaza van, hogy az aratás Mórícznál igen szerteágazó jelentéssel rendelkező jelkép, ezúttal mégis vitathatatlanul a népdalokban is megfigyelhető erotikus jelentéstartalma aktivizálódik.

⁴¹ Mórícز kilépése a mikszáthi parasztvilágból összevethető a következő kijelentésével: „Menynyire csodálkoztam aztán, hogy a nép írói oly távol vannak a néptől. Mikszáth valósággal kétségbeesett, hogy novellétjeiben szinte fafaragást csinál a népi alakokból, s ezzel volt idő, mikor felfedezője lett a népnek.” MÓRICZ Zsigmond, *Népköltés gyűjtői* = Uő., *Tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 759.

De az esküvőről még mindig nem volt szó, mert nem igen lehetett lakásra szert tenni. Csodálatos az, hogy tele van minden legkisebb zug. Ahun egy fedél áll, azalatt mindenütt emberek laknak. Itt a Sesta-kertben azelőtt télen át üresen állott húsz-harminc préház is a szőlőkben, nincs most üresen még a fatartó, meg a nyári kemence sem. Hogy az országot így elpusztították, eldarabolták, Erdélyből idemenekült a nép és azok szegények, még az egérlyukat is meglakták. (81–82.)

Ahogy a két főhős kilép a pusztáról és ezzel mintegy elhagyja Mikszáth, Petőfi, Arany műveinek világát is, erősen összetett alakká változik egyúttal. Már nem egyszerűen párázásra váró nimfa és satír, játszadozó kiskutya⁴² vagy fészekrakásra készülő madár a két szereplő, hanem egy városban élő, az anyja véleményétől elszakadni nehezen tudó fiú és egy „cifraságra” is vágyó fiatal lány. Érdekes módon a magát büszkén városi lánynak tartó Zsuzsika a városban is sokkal inkább megőrzi ősi képességeit, mint Jóska: a lány az, aki boszorkányként átkozni is képes. Egyik összeveszésük után a következő átkot szórja Jóska: „No, vegye el őtet meg az isten – mondta Zsuzsika –, és rakja meg az egész arcát-nyakát darázsfészek-kilissel, én többet nem gondolkodom rá, rá se tudnék nézni.” (95.)⁴³ Az átkot aztán meg is fogan: „A legény lángvörös lett és Zsuzsika látta, hogy egész arca s a nyaka tele van kiütéssel, úgyhogy csúfság ránézni. Darázsfészek!... eszébe villant, hogy hiszen ő átkozta meg ezzel a legényt.” (112.) De Zsuzsika nem egyszerűen boszorkány, hanem „modern lány” is, aki az átkoknál sokkal hétköznapi módon is fájdalmat okoz Jóskának (igaz, az átkokkal „előidézett” keléseket felhasználja azért a bosszúhoz). Amikor a fiú arra kéri, a házasság megkötése előtt essen tőle teherbe, felpofozza: „Erre Zsuzsika fölemeli kemény karját, erős kis tenyerét s úgy vágja arcul a legényt, hogy annak a sebes nyakán harminc kelés fakad ki egyszerre.” (126.)

A darázsfészek-kelés itt nemcsak azért érdekes, mert Zsuzsika boszorkányi képességeinek bizonyítékává válik: a kártékony, családot nem teremő, mézet nem termelő darázs itt nem a méhvel kerül szembe (ami egyébként Móricznál alkotás-jelképként is nem egyszer felbukkan),⁴⁴ hanem Jóska és Zsuzsika szerelmének gyönyörű, a művet végigkísérő jelképével, a címadó pillangóval.

⁴² „Este alig bírtak elszakadni, szemük folyton egymás után járt, reggel alig várták az első pillanást, akkor mint két kis kutya, lesütött fejfel tova futottak egymástól, hogy újra és újra megint összezsapjanak...” (20.)

⁴³ Az átkot a kézirat tanúsága szerint utólag szúrta be Móricz.

⁴⁴ „Kazinczyt, Vörösmartyt, Aranyt, Jókait, Berzsenyit, Keményt, Vajdát, Mikszáthot, Tömörkényt – szinte minden jelentős alakot – felvillantva s az enlített »élettől elvonatkoztatott« irodalom művelőihez sorolva így folytatja: »ahogy a rózsátó virágba s a méh mézbe termeli át, amit az életből felszív. [...]«” RÁKAI Orsolya, *Genealógia és reflexió. Móricz Zsigmond „irodalomtörténete(i)”* Alföld 2005/9., 99.

A pillangó már a mű első mondatában megjelenik: „Egy sárga kis pillangó repült el előttük, hosszúfarkú sárga pillangó.” (7.) Nyomában rögtön ott van Zsuzsika, sárga kendőben, „nagy sárga madárként”. A lány üldözi ugyan a pillangót, mégis, éppen a sárga szín megismétlése miatt,⁴⁵ voltaképpen egyszerre veszélyes a pillangóra, és egyszerre válik veszélyeztetetté ő maga is. Hiszen amikor aztán megfogja, csak nézegetni szeretné és elereszteni utána, Jóska azonban a következőt tanácsolja neki: „Vedd le a fejét. [...] ha egyszer megfogsz valamit, az többet ne repüljön ki a kezedből.” (8.) Zsuzsika mégis elereszti a pillangót, igaz, megvolt rá az esély, hogy levegye a fejét – talán ezért is írhatta Kodolányi a következő kritikájában: „Félelmetes ez a kis lány. Ennek a kezében emberi sorsok pihegnek, mint az elfogott pillangó sorsa: akármikor leveheti a fejét, ha akarja.”⁴⁶ Mert Jóska aztán valóban nem engedi el Zsuzsika, a fiú fejére keléseket bűvöl – de nem egyszerűen egy parasztlány ruhájába bújtatott, férfitpusztító démon ő, hiszen végül is Jóska hagyja el Zsuzsikát, majdnem a halálba kergetve ezzel a lányt, ezért is lehet a pillangó Zsuzsika szimbóluma is egyben.

A pillangós nyitójelenet egyébként egészen erősen megidézi Vörösmarty *Szép Ilonkájának* elejét, ahol szintén a lány és a pillangó kerül egymással párhuzamba, mint a rájuk vadászó férfi „zsákmányai”:

„Istenemre!” szóla felszökelve
A' vadász: „ez már királyi vad!”
És legottan, minden mást feledve,
Hévvél a' lány' nyomdokán halad.
Ő a' lányért, lány a' pillangóért,
Verseneznek tündér kedvtelésért.

„Mégvagy!” így szól a' leány örömmel,
Elfogván a szállongó lepét;
„Mégvagy!” így szól a' vadász, gyönyörrel
A' leányra nyújtva jobb kezét;
'S rezzent kézből kis pillangó elszáll;
A' leány rab szép szem sugaránál.⁴⁷

Vörösmartynál már a versszöveg hangtani rendezettsége is összeköti a pillangót és a pillanatnyiságot Szép Ilonka nevével, amely „az időlegesség, a 'pillanatnyi', 'moz-

⁴⁵ Ez az ismétlődés az első változatban még nem volt meg: a kéziratban ezen a helyen a *tarka madár* szerkezet olvasható.

⁴⁶ KODOLÁNYI, *Pillangó*, 14–15.

⁴⁷ VÖRÖSMARTY Mihály *Összes Művei*, II., *Kisebbségi költemények*, Akadémiai, Budapest, 1960, 132.

zanatszerű, 'váratlanul lezáruló' kategóriáival kapcsolódik össze.⁴⁸ A Móricz-regényt indító, és a *Szép Ilonka* kezdetét idéző pillangós jelenet ugyanakkor még tágasabb kontextusba helyezi a *Pillangót*, hiszen, ahogy Szilágyi Márton megállapította, a *Szép Ilonkában* a „pillangó, különösen ebben a tropikus struktúrában, óhatatlanul fölidézi a neoklasszicizmus egyik gyakori toposzát: a halál és szerelem összekapcsolását kifejező mítoszt, Ámor és Psyché történetét.”⁴⁹ Az *Ámor és Psyché* történet a pillangó elröppenésén keresztül köti össze a halált és a szerelmet: „azonossá válik itt a halál és a csók (azaz a szerelmi beteljesülés) pillanata”.⁵⁰ Ráadásul *Ámor és Psyché* címen Móricz 1924-ben ír egy drámát, amelyet aztán sosem mutatnak be (de néhány jelenetét Simonyi Mária rendszeresen szavalja majd Móricz-estjein). Ez a mű az író saját elmondása szerint a Mária iránti szerelemből születik,⁵¹ Cséve Anna pedig Móricz „életregénye” szempontjából kiemelten fontos műnek tartja, még ha drámaként nem is futott be különösebb karriert: „Amikor a *Móricz Zsigmond szerelmei* című válogatás előszavának vezető motívumául e színjáték címét választom, azért teszem, mert a szövegek válogatása közben úgy éreztem, mégis »színre került« a benne ábrázolt gyötrelmes szerelem az író szerelmi-házastársi hétköznapijaiban s magánéleti drámáiban, ahonnan kiforrott.”⁵²

A *Pillangóban*, ahogy Ámor és Psyché történetében, már a mű legelején elválaszthatatlanul összekapcsolódik a szerelem és a halál – Móricznál ez leginkább a regényt keretbe foglaló pillangós jelenetnek köszönhetően történik meg. A *pillangó* a szerelem jelképe is (valamint, már a 19. századi irodalomban, „köz-helyszerű lélek-, sors-, halál-allegória”),⁵³ és éppen a szerelem *pillanatnyiságát*, illékonyágát mutatja meg, a két szó hangalakjának közelségén keresztül is. Hiszen jogosan írta ugyan saját művéről Móricz, hogy „egyetlen sor sem vonatkozik a férfi és nő, a férj és feleség szörnyűséges móriczi viszonyára”, mert az, szintén őszinte, csak a házasságban teljesedik ki, amely egy „szörnyű harc, egyenlő harc egyenlő rangú emberek között”,⁵⁴ de Jóska és Zsuzsika szerelme éppen attól tragikus, mert megmutatja, ha egy szerelmi nem házassággal, akkor halállal

⁴⁸ HERMANN, I. m., 91.

⁴⁹ SZILÁGYI Márton, *Szövegek párbeszéde a Vörösmarty-életműben*, Élet és Irodalom 2000. dec. 22.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ „Kedves Mária, talán megint vége újabb szörnyű és félelmes kirobbanásomnak, melyet a Maga három sora idézett elő: oh milyen hűvös hatalom van a maga kezében fölöttem. Holnap viszszaavisznek az életbe: de ha isten segít, örök emléket állítok a csodálatos napoknak: hirdesse örökre érzéseimet Ámor és Psyche, amelyet magát váró bánatom délutánján fogantam. Isten vele” *Kedves Mária!*..., 101.

⁵² CSÉVE Anna, *Előszó = Modell és társ. Móricz Zsigmond szerelmei*, Holnap, Budapest, 2005, 5.

⁵³ HERMANN, I. m., 91.

⁵⁴ MÓRICZ Zsigmond, *Hogy nézi a regényíró az életet?* = Uo., *Tanulmányok*, I., 702.

végződik. Persze felfoghatjuk a *Pillangó* zárlatát más módon is: Jóska és Zsuzsika szerelme épp azért őrződik meg, mert nem lesz belőle házasság, és a két fiatal átléphet abba a tündérországba, ahol egymás iránti szerelmük örökre megmaradhat.

Jól látható talán mindebből, hogy a *Pillangó* messze nem olyan áttetsző, egyszerű „dalolás”, ahogy az irodalomtörténet emlékezete megőrizte. Móricz egyfelől ennél a műnél is élt a szerzői imázsépítésnek azzal az eszközével,⁵⁵ amely akár Petőfihez közelítheti, és amely miatt sokkal ösztönösebb, hozzátenném, műveletlenebb, egyszerűbb íróként tartjuk ma számon, mint amilyen valójában lehetett. Az imázsépítést Móricz ugyanakkor nem olyan, a nyilvánosságnak szánt módon hajtotta végre, ahogy Petőfi,⁵⁶ hiszen a *Pillangó* keletkezéstörténetéről legtöbbet a levelezéséből tudhatunk. A nyilvánosság számára ezt már Móricz Virág és nyomában a Czine Mihály és Nagy Péter monográfiái által meghatározott Móricz-recepció fordította át megfellebbezhetetlen igazsággá. A cáfolathoz, legalábbis az egy lendületből, hat nap alatt „odakent” regény legendájának elosztatásához pedig, a regényszöveg újraolvasásán túl, nem is kell sok: a kézirat vizsgálata megmutatja, hogy a *Pillangó* megírása korántsem volt olyan elillanó, „pillanatnyi” időszak, ahogy eddig talán sokan gondolták.

⁵⁵ Erről beszél Bircsák Anikó az *Árvácska* mitikus előképeit elemezve: „Móricz több helyen hangsúlyozza ugyan, hogy írásai szabad folyásai az emberek között hallott soroknak, és kifejezetten a Csibe-történetek kapcsán írja több helyen is, hogy a keresetlen visszaemlékezést egyszerűen rögzítette. Ez azonban inkább a szerzői image-teremtés része, hiszen például az *Árvácskán* is jól megfigyelhető, hogy a mű mennyire szerkesztett és koherens, egy alkotói koncepció által fesszesen végigvezetett struktúra.” BIRCSÁK Anikó, *Az Árvácska és a regény műfajának mitológiai vonatkozásai*, Alföld 2005/9., 70.

⁵⁶ „Attól a pillanattól kezdve, hogy Petőfi mint segédszerkesztő letelepedett Pesten, és elkezdte kiépíteni saját pozícióit az irodalmi életben, tevékenysége folyamatosan az irodalmi nyilvánosság előtt zajlott, vagy tőle származó vagy róla szóló írások tükrében.” MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor*, Korona, Budapest, 1999, 53.

Hegedüs Béla

Mikor mi a felvilágosodás az irodalomtörténeti kézikönyvek szerint?

Rögtön az elején hangsúlyoznám: nem filozófia- vagy eszmetörténeti dolgozat következik. A célom kizárólag az, hogy a rendszerváltást megelőző évszázadban megjelent magyar irodalomtörténeti kézikönyvek egymástól meglepően eltérő felvilágosodás-fogalmait számba vegyem.* Mégis azt gondolom, hogy ez a pusztán leltár tanulságul szolgálhat a felvilágosodás mint eszmerendszer vagy korszak-címke és az irodalom kapcsolatának megértéséhez.

„A felvilágosodás legáltalánosabban a polgári forradalom ideológiai előkészítését jelenti” – állítja Szauder József 1964-ben a Pándi Pál szerkesztette irodalomtörténet második, javított kiadásában,¹ s egy bizonyos ideológia s logika alapján a kijelentés igaz. Olyannyira az, hogy erre alapozva kétségkívül lehet irodalomtörténetet írni. Ezért meglepő, hogy az egy évvel később megjelent akadémiai irodalomtörténeti kézikönyv (a továbbiakban: *Spenót*) III. kötetében, érzésem szerint, bizonytalanabb meghatározását adta a felvilágosodás fogalmának: „Mint egyetemes, nemzetközi ideológia a felvilágosodás átfogóbb, mint a kor pusztán morális vagy művészeti irányzatai, s erkölcsi és esztétikai tekintetben erősen eltérő változatokat (libertinizmus és puritán forradalmárerkölc; rokokó, szentimentális és klasszicista stílus) teremtet.”² Sejttem, hogy a fenti kijelentések megfogalmazásának, átfogalmazásának külső, illetve abból fakadóan belső kényszerítő okai lehettek. E mögött a sejtés mögött persze ott van az a hamis feltételezés, hogy lehetséges ideológiamentes irodalomtörténetet írni,

* A dolgozat az MTA Irodalomtudományi Intézetében 2006. június 8–9-én megrendezett, *Magyar tallózó* című, a 19. század végétől napjainkig megjelent magyar irodalomtörténeti kézikönyveket módszertanilag elemző tanácskozáson elhangzott előadásom szerkesztett változata.

¹ *A magyar irodalom története 1849-ig*, s. a. r. PÁNDI Pál, Gondolat, Budapest, 1964², 198.

² *A magyar irodalom története*, III., *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*, szerk. PÁNDI Pál, Akadémiai, Budapest, 1965, 13.

s ha lerántjuk a leplet, meglátjuk vagy megkapjuk a pucér igazságot, a történeti ténnyt.

Nem egyszerű, sőt bizonyos okokból kényes feladat bármit is kezdeni irodalomtörténeti szempontból a felvilágosodás fogalmával. A felvilágosodás néha ez, néha az, néha van köze az irodalomhoz, néha nincs, s ha van, néha jó, hogy van, néha kifejezetten káros, de akkor káros hatását egészen máig hatóan kifejti. Éppen ezért engem most nem a felvilágosodás korának magyarországi – magyar vagy idegen nyelvű – irodalma érdekel, hanem az, hogy a korábbi kézikönyvek szerint egyáltalán volt-e magának a felvilágosodásnak irodalma, gyakorolt-e bármilyen befolyást a kétségkívül lezajlott magyar irodalmi átalakulásra, ideértve az irodalmi intézmények kialakulását is, s adva van-e ezek alapján elégséges feltétel ahhoz, hogy arról irodalomtörténeti korszakot nevezünk el? A válaszok megtalálását nem befolyásolhatja a felvilágosodással kapcsolatos pozitív vagy negatív előítélet. Például, amikor Babits európai irodalomtörténetében az „ész felvilágosodásának eszméjét” a tagadással azonosítja, hiszen „tagadással könnyebb figyelmet ébreszteni, fontossá válni, szenzációt kelteni, mint az alkotással”, s megjegyzi, hogy Voltaire tulajdonképpen egész irodalmi munkásságát ennek szolgálatába állította, ezzel egyrészt megadja a fogalom – sajátos – magyarázatát, másrészt irodalom és felvilágosodás között kapcsolatot teremt. Mindeközben pedig nincs túl jó véleménnyel az *ész felvilágosodásáról*.³ De mai szemmel furcsának tűnhet Féja Géza 1943-as véleménye is: „A francia felvilágosodás és a francia forradalom a magyar szellem egyetemes élménye lett, de ezért az élményért óriási árat kellett fizetnünk, szellemünk legjobbjait feláldoznunk.” No nem a felvilágosodásnak áldoztattak fel a legnagyobbak, hanem a mondatot szó szerint kell értenünk, hiszen általában kivégezték őket, vagy jobb esetben korán meghaltak. S hogy a szerző itt tényleg nem a felvilágosodás eszméit kárhoztatja, azt folytató gondolatmenete is bizonyítja: „Semmi okunk sincsen tehát arra, hogy ezt az időt a »megújhodás« és a »nemzeti föllendülés« korszakának nevezzük”, de nem azért, mert bármi köze van a felvilágosodáshoz – s mint láthattuk, Féja szerint van –, hanem azért, mert a „világosság fiai” a sötétséggel folytatott harcban elesetek.⁴ Szerb Antal sokkal egyértelműbben fogalmaz: „A magyar szellemi élet virágba borulását a XVIII. század végén nem lehet elképzelni nyugati Felvilágosodás nélkül.”⁵ Ha valami virágba borul, annak csak örülhetünk, s ami ezt elősegíti, az mindenképpen dicséretet és korszakot érdemel.

³ BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Auktor, h. é. n. [az 1936-os Nyugat-kiadás hasonmása], 298.

⁴ FÉJA Géza, *A felvilágosodástól a sötétedésig. A magyar irodalom története 1772-től 1867-ig*, Magyar Élet, Budapest, 1943², 6.

⁵ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Magvető, h. é. n.⁹ [első megjelenés: 1934], 193.

Irodalom és felvilágosodás kapcsolatának megítélésében szinte minden kézikönyvben fontos szerepet játszott az 1772-es évet megelőző időszak megítélése. A 19. század végén, Bodnár Zsigmond könyvében ez *A nemzeti szellem szunnyadásának kora*. Figyeljük meg, a nemzeti szunnyadás egy fokkal pozitívabb kifejezés, mint a *nemzetietlen kor*, a korábbi, Toldy Ferencről eredeztethető, általános meghatározás. „Az újjászületett nemzeti eszme meg lévén elégedve önmagával, nem tűri erkölcsi ideáinak bolygatását.” Továbbá: „Nagyon érezzük a béke becsét.” Ez még a század első kétharmadára vonatkozik. De egészen meglepő módon Bodnár nem elégszik meg ennyivel, hanem egyenesen eszményivé teszi a korszakot a következő, immár általános kijelentésével: „Külső és belső béke, háborítlan jólét, a test ápolása, jó egészsége, bő és kellemes táplálkozása, édes gondtalanság ezek azon célok, melyekre minden ember törekszik.”⁶ Ezek után persze érthetővé válik Bodnár felvilágosodás-ellenessége.⁷

Szinnyei József a Beöthy által szerkesztett, 1896-os magyar irodalomtörténetben közel sem eszményíti ennyire a megelőző korszakot, de „szellemi tekintetben” sem tekinti meddőnek. Igaz, szerinte minél behatóbb vizsgálatra van ahhoz szükség, hogy felismerjük a korszakban a „lassú előkészület” nyomait, ami a „század végén bekövetkezett nagyszerű felújuláshoz” vezet. Különösen érdekes, egyenesen meghökkentő érvvel utasítja el a korszak *nemzetietlen* minősítését: „Sőt volt nemzeti közérzés is, hiszen a század közepe táján megterhesül az idők méhe s ez a korszak szüli és neveli azon férfiakat, kik a század utolsó negyedében a nemzetiség [értsd: nemzet] apostolaivá lettek.”⁸ A fogalmazás furcsa, de van benne egy fontos gondolat – tudniillik, hogy ez a korszak neveli a későbbi hőseket –, amely mindenképpen továbbgondolásra érdemes. Természetesen az értelmezések pluralitását szem előtt tartva nem zárom ki, hogy Sinnyei itt nem arra gondolt, amit én most sugallni próbáltam.

Horváth János szép metaforával ábrázolja a korszakot: „Mondhatni hát, hogy ez az átmeneti félszázad tele van a továbbfejlődés csíráival, a hagyomány talajába elvetett, lassan eredező új magvakkal. Lassú, békés fejlődés szétszórt jelenségei, mintegy még a föld alatt, s még nem világos, bár az ösztönszerűből kinőtt céltudattal.”⁹ A korszakkal kapcsolatban tanácsalanságot jelzi talán az is,

⁶ BODNÁR Zsigmond, *A magyar irodalom története.*, II., Budapest, 1891, 407., 408.

⁷ Vö.: „Utóbb beköszöntött az új eszme, mely támadólag lép fel a nemzeti eszme minden eleme ellen. Mindenütt javítani, tökéletesíteni akar. Szívesen magáévá teszi az idegen jobbat, sőt követendő példányul tűzi ki magának.”, illetve: „A magyar nemzetet tehát sajátos nemzeti viszonyainál fogva sokkal erősebben sújtotta az újjászületett nemzeti és az új eszme találkozása, mint más országokat.” Uo., 412., 413.

⁸ *A magyar irodalom története. A legrégibb időktől Bessenyei felléptéig*, szerk. BEÖTHY Zsolt, Budapest, 1896, 462.

⁹ HORVÁTH János, *A XIX. század fejlődéstörténeti előzményei* = Uő., *Tanulmányok*, I–II., Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1997, 117. (*Csokonai Könyvtár*, 12.)

hogy a „még nem világos”, az „ösztonszerűből kinőtt céltudat” kifejezéssel érzékeltetett valami később a marxista irodalomtörténet-írásban is előfordul, igaz nem ilyen költői megfogalmazásban.

E korszakkal kapcsolatos legérdekesebb megfigyelés a pietizmus és a felvilágosodás kapcsolatának felvetése. Már Horváth János felismeri ennek jelentőségét, s azt a felvilágosodás egyik változataként nevezi meg. Szerinte a pietizmus „beszívárog” Magyarországra, de nem ellentétes az átmeneti korszak eszméivel. Ezzel szemben a „felvilágosodásnak az a változata, mely már szöges ellentétben áll a hagyományos világnézettel, a Voltaire-féle francia, Bécsen át jött hozzánk, az ott tartózkodó főurak útján...”¹⁰ A *Spenót* II. kötetében Tarnai Andor szerint a pietizmus egyenesen a „polgári racionalizmus és szentimentalizmus útját egyengette.”¹¹ (Természetesen ő sem kerülhette el kijelentésének finomítását. Egyrészt ő maga megállapítja, hogy a „pietizmussal lezárult a vallásos [protestáns] mezben jelentkező haladó társadalmi és szellemi mozgalmak sora”;¹² másrészt a *Spenót* III. kötete a felvilágosodás előzményeinek áttekintése során már nem veszteget időt a pietizmusra.)

Fontos az arisztokrácia szerepének a vizsgálata, hiszen egyrészt a „nemzeti-etlen kor” elnevezés többek között annak volt köszönhető, hogy a magyar főnemesség – az európai divatnak megfelelően, tehát igen korszerűen – a mindennapi érintkezésben erősen francia nyelvűvé vált, másrészt éppen ebből következett, hogy a francia felvilágosodás eszméinek is a közvetítőjévé lett. „Ők jól ismerték Voltairt, Montesquieut, Didero-t és a többieket; de nem beszéltek felőlük és róluk magyarul” – fogalmaz összefoglalóan Bodnár Zsigmond.¹³ Az ebben rejlőd ellentmondásosságra már Pintér Jenő is felfigyel: „a francia forradalmi szellem világdivata is elvégezte a maga átképző munkáját: mégis fölötte feltűnő, milyen elkeseredett hangon támadták egyes nemesek és papok a kiváltságaiknak annyira kedvező hagyományos társadalmi rendet.”¹⁴ Szerb Antal a *Főúri felvilágosodás* címszó alatt vizsgálja a jelenséget, s azt ő is paradox helyzetnek tartja, bár megjegyzi, hogy az arisztokratákat leginkább a francia felvilágosodás egyházellenessége vonzotta. Mindenekelőtt Fekete Jánosra, Sztáray Mihályra, Csáky Istvánra utal.¹⁵ Érdekes, hogy ezt a sort Tarnai Andor a *Spenót* II. kötetében kiegészíti Orczy Lőrincel, arra hivatkozva, hogy az 1760-as évek közepén szer-

¹⁰ *Uo.*, 119.

¹¹ *A magyar irodalom története*, II., *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, szerk. KLANICZAY Tibor, Akadémiai, Budapest, 1964, 448.

¹² *Uo.*, 551.

¹³ BODNÁR, I. m., 412.

¹⁴ PINTÉR Jenő *magyar irodalomtörténete. Tudományos rendszerezés. Negyedik kötet: A magyar irodalom a XVIII. században*, Budapest, 1931, 876.

¹⁵ SZERB, I. m., 173., 174.

kesztett – de akkor nyomtatásban meg nem jelent – verseskötetébe felvett egyházzellenes, sőt szabadkőműves-barát verseket is.¹⁶ Ezek után meglepő módon a Simon István-féle 1979-es irodalomtörténet mintha visszatérne a Beöthy-féle kozmopolitizmus-elmélethez, mikor a „hazafiság-érzés” és „patriotizmus” kihalását emlegeti a „vezető rétegek körében”,¹⁷ s ezt a koncepciót követi aztán az 1982-es irodalomtörténet is.¹⁸

A felvilágosodás eszméinek magyarországi elterjesztésében kétségkívül vezető szerepet játszott a szabadkőművesség. Érdemes tehát a kézikönyvek szabadkőművességgel kapcsolatos megjegyzéseit számba venni, már csak azért is, mert 1919-től kezdve, a koalíciós éveket leszámítva, a rendszerváltásig a szabadkőművesség Magyarországon be volt tiltva.

Szerb Antal szerint a „páholy-háttér feltétlenül szükséges felújuló irodalmunk megértéséhez.” Az egyértelműen felvilágosodás-párti szerző a szabadkőművességnek egyébként is fontos, korszakváltó szerepet tulajdonított.¹⁹ Talán meglepő, de – természetesen más érvek alapján – a *Spenót* III. kötete, illetve az egy évvel korábbi Pándi-féle irodalomtörténet is méltatta a mozgalmat. Szauder József 1964-ben Kazinczy II. József intézkedéseit támogató álláspontjával kapcsolatban fejti ki, hogy annak egyik oka az, hogy Kazinczy 1784-ben belépett a miskolci szabadkőműves páholyba. Ez persze magyarázatot igényel: „A szabadkőművesség ekkor a feudális rendszer elleni harcnak egyik hatékony, bár kétségkívül arisztokratikus, nem forradalmi szervezete.”²⁰ Igazságtalan lennék, ha elhallgatnám, hogy az egy évvel későbbi *Spenót*-ban már egy egész oldal szán a mozgalomnak, bár némiképp ellentmondásba keveredve önmagával, hiszen ott már azt is megtudhatta az olvasó, hogy a páholyhálózat „elősegítette Martinovics köztársasági szervezkedését is.” S habár újra megismétli, hogy a szabadkőművesség nem forradalmi had, azt mégis fontosnak tartja a felvilágosodás eszméinek terjesztése szempontjából.²¹ Az 1982-es Klaniczay-féle irodalomtörténetben Nemeskürty István egyenesen a habermasi nyílt társadalom elvéből indul ki, amikor a következőket írja: „A társadalmi érintkezés szélesebb körűvé tételében – így közvetve a polgáribb irodalmi élet talajának megteremtésében is

¹⁶ *Spenót*, II., 533.

¹⁷ SIMON István, *A magyar irodalom*, Gondolat, h. n., 1979², 78.

¹⁸ *A magyar irodalom története*, szerk. KLANICZAY Tibor, írta NEMESKÜRTY István – OROSZ László – NÉMETH G. Béla – TAMÁS Attila – GÖRÖMBEI András, Kossuth, h. n., 1982. Pl.: „a magyar hagyományok rovására – elsősorban az arisztokrácia köreiben – a német, francia és olasz kultúra és divat vált uralkodóvá, s még a magyar nyelv is háttérbe szorult a latin és a német használat mellett.” *Uo.*, 58.

¹⁹ SZERB, I. m., 199.

²⁰ *A magyar irodalom története 1849-ig*, 279.

²¹ *Spenót*, III., 17.

– mind a fővárosban, mind a nagyobb vidéki városokban jelentős szerep jutott a szabadkőműves páholyoknak...”²² S hogy mennyire igaz a szabadkőművesség szerepének hangoztatása az irodalmi élet intézményeinek kialakításában, működtetésében, ahhoz elég például csak az egyik legnagyobb vidéki város, Pest páholyéletére gondolni. Ehhez – ti. az idézett kézikönyv keletkezési idejéhez – képest meglepő Horváth János kirohanása: „Az eredetileg filantróp és humanisztikus intézmény már ekkor [a 18. század közepén! – H. B.] minden pozitív vallásnak ellensége, bizonyos szinten deizmus vallója, a legszélső világosság képviselője; vallástól és államtól független, de titkos érdekhálózatával az állam kormányzására is befolyást gyakoroló, felvilágosodott megszervezése a művelt társadalomnak...”²³ Ezt Horváth eredetileg 1933–1934-ben írja, de a *Tanulmányok* kötetben 1955-ben is megjelent.

A *Spenót* III. kötete az első, amely a felvilágosodásnak igen fontos, korszakalkotó szerepet jelöl ki mind a magyar művelődés-, mind a magyar irodalomtörténetben. „Művelődés- és irodalomtörténetünk első, tudatosan világi eszmei mozgalma a felvilágosodás volt” – írja Szauder József.²⁴ A felvilágosodásról korábban a magyar irodalom történetében nem neveztek el korszakot. Bodnár Zsigmond 1891-ben még így fogalmaz: „A mint látni fogjuk, irodalmunk kevesebb jelét mutatja fel az új eszme hatásának, a kik lelkesedtek az új eszméért, nemzetök felvilágosodásáért nem írtak magyar műveket. [...] Nekik csak epedniök, zugolódniök lehetett.”²⁵ Beöthy Zsolt *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése* című könyvében *A fölvilágosodás irodalma* alfejezet *A tudományos irodalom fejlődése* című fejezetben belül található. A szerző a következőket írja: „Ezeknek az eszméknek [itt *francia eszmék*] hirdetésére nálunk is keletkezett egy *fölvilágosodási irodalom*, mely 300-nál több könyvből és röpiratból áll. Nyelvök deák, német s csak részben magyar.”²⁶ S bár megemlíti előzményként Bessenyeit, ezen irodalom fő képviselőinek Batthyány Alajost, Martinovics Ignácot, Laczkovics Jánost és Hajnóczy Józsefet tartja. Szó sincs itt a felvilágosodásról elnevezett irodalomtörténeti korszakról. Pintér Jenő a kérdést könyvének *A politikai irodalom* című fejezetében taglalja, s megállapítja, hogy „[i]lyen módon az európai felvilágosodottság magyarországi mozgalma néhány száz elégedetlen magyar író és politikai szónok csatározásává zsugorodott össze.”²⁷

²² *A magyar irodalom története*, 89.

²³ HORVÁTH, *A XIX. század fejlődéstörténete...*, 120.

²⁴ *Spenót*, III., 11.

²⁵ BODNÁR, *I. m.*, 413–414.

²⁶ BEÖTHY Zsolt, *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése. I. kötet. A legrégibb időktől Kisfaludy Károlyig*, Budapest, 1919¹³, 141.

²⁷ PINTÉR, *I. m.*, 186.

Horváth János a harmincas évek elején már nem ebben az igen szűk – bár valljuk be, logikus – értelemben használja a felvilágosodás irodalma kifejezést, s ha korszakot még nem is nevez el róla, mindenesetre a megújuló magyar irodalom egyik fő támaszának tartja a „felvilágosodás világnézetét”. Ezt persze – a főleg az intézményesülésben rejlő előnyöket elismerve – a múlttal való tudatos szakítás miatt kárhozzátja. Ez a múlt pedig nem más, mint a már ismertetett átmeneti korszak a század első, s nagyobbik részében.²⁸

Az előbbiekhez képest a *Spenót* III. kötetének totális irodalomtörténeti koncepcióját problematikusabbnak érzem. A kézikönyv szerint – mint ismeretes – kijelölhető a magyar irodalom történetében az úgynevezett felvilágosodás kora, amely 1772-től 1825-ig tart. Ebből következik, hogy a felvilágosodás eszméinek jelentkezése a magyar szépirodalomban nem csupán „a felvilágosodás gondolatainak kifejezését” jelenti.²⁹ Ez persze – a látszat ellenére – a felvilágosodás fogalmának rendkívüli leegyszerűsítését feltételezi, ami a *Spenót* szerint annyi, mint felvilágosodás = polgárosulás. A magyar irodalomban ebből lenne levezethető a formai megújulás, az intézményesülés, az írói szerep ártértékelése, átalakulása stb. A koncepciót megalkotó szerzők egy ponton tulajdonképpen önmagukat cáfolják, s ez Csokonai esete a több síkon zajló átalakulás igazi szintézisével. „De az a szintézis már túl is mutat a polgárosuláson: a népiesség és a felvilágosodás ölelkezésével.”³⁰ Talán a főbb fejezetekhez nyúl farknyi bevezetőt író Pándi Pál is érezte a koncepció gyenge pontjait, legalábbis az alábbi idézet mint ha ezt sugallná: „megjelennek már költészetünkben a felvilágosodás eszméi és sugallatai is. E jelentkezés kezdeteinél különös, a fejlődés bonyolultságát tükröző jelenségekre figyelhetünk fel. A felvilágosult eszmék ekkor még gyakran a hagyományos versformákban öltönek költői alakot, s a formaújítás – például a klasszikus triász körében – megfér a világosodás ellen támadó indulatokkal.”³¹ Érdekes, hogy az egy évvel korábbi, már többször emlegetett Pándi-féle irodalomtörténet még nem élt ezzel a korszakolással.

A korszakolással kapcsolatban röviden csak a következőket szeretném megjegyezni. Nyilvánvaló és tagadhatatlan, hogy Bessenyei 1772-es felléptével valami új kezdődik a magyar irodalom történetében. Fontos érvet hoz Szauder József a harmadik kötet elején a felvilágosodás és irodalom közti kapcsolat bizonyítására: „A felvilágosodással kezdődik el a magyar tudományos és irodalmi élet megszervezése olyan fokon, hogy a folyamatos áthagyományozódás ettől fogva

²⁸ HORVÁTH, A XIX. század fejlődéstörténete..., 118.

²⁹ Pl. *Spenót*, III., 67.

³⁰ Uo.

³¹ Uo., 54.

biztosítja az irodalmi fejlődés folytonosságát.”³² Ma már az *irodalmi fejlődés folytonossága* kifejezést persze mással kellene helyettesíteni. De az is igaz, hogy ez az újdonság – s ezt a *Spenót* óta megjelent több kritikátörténeti tanulmány és tanulmánykötet is bizonyítja – nem jelenti egyidejűleg egy új, mondhatni mai irodalomfelfogás megszületését. Erre még jó másfél évtizedet várni kell.³³

Talán az előzőekkel kapcsolatos az a több kézikönyvben is felbukkanó megfigyelés, hogy a szűken értelmezett felvilágosodás irodalma nem jó, nem élvezhető. Bessenyeivel kapcsolatban írta Hankiss János 1942-ben, hogy „[f]ormáló-ösztöne viszonylag kevés, de a kor nem is bízta annak a kifejlesztésére.” Ugyanis az „angol–francia felvilágosodás” legfőbb műfajai a „tanítócélú eposzok és tragédiák” vagy az „élményszerű, tehát folyékony típusú regény”, bár ez utóbbi nem igazán értem, hogy mit jelent.³⁴ Az 1982-es irodalomtörténet sem bánik kesztyűs kézzel a felvilágosodás irodalmával, de ez nem baj, mert így egyszerre kerülünk messze a felvilágosodástól mint irodalomtörténeti korszaktól s szegény Csokonai szintézisétől: „A felvilágosodás a bölcsekedő, didaktikus, ennek megfelelően gyakran általánosságokba vesző, érzelmileg kiszikkadt költészet kialakulását segítette [...] Egyéni líraiság csak szórványosan tűnik fel.”³⁵ Felvilágosodás és irodalom kapcsolatában ezzel szinte észrevétlenül visszatértünk a szűken értelmezett felvilágosodás-fogalom használatához.

Egyáltalán nem egységes a kézikönyvek álláspontja a felvilágosodás és a „nemzeti eszme” viszonyát illetően sem. Bodnár Zsigmond felvilágosodás-értelmezéséből logikusan következik, hogy az „támadólag lép fel a nemzeti eszme minden eleme ellen.”³⁶ Szerb Antal szerint annak „racionalista gondolatvilága nem is ismeri azt a misztikumot, amit a nemzet, a nép, a faj jelent. Ha ők nemzeti kultúrát kívántak, gyakorlati és ésszerű okból kívánták...”³⁷ Ezzel szemben Horváth János szerint a felvilágosodásnak „nemcsak eszközévé, hanem csakhamar céljává is válik a nemzeti eszme.” Ennek magyarázata meglepő módon az, hogy kell „valami egyetemet, valami nagy egységesítő állítania a vallás helyére, melynek uralmát meg akarja rendíteni [...] s kell ellensúlyoznia valamivel a maga fölösztató, tagadó elvét, individualizáló, atomizáló demokráciáját, mely lerontja a korábbi társadalmi kapcsolatokat, s mindent egy színvonalra törekszik szállí-

³² *Uo.*, 19.

³³ Ehhez: *Historia litteraria a XVIII. században*, szerk. Csörsz Rumen István – HEGEDÜS Béla – TUSKÉS Gábor, munkatárs BRETZ Annamária, Universitas, Budapest, 2006.

³⁴ HANKISS János, *Európa és a magyar irodalom. A honfoglalástól a kiegyezésig*, Singer és Wolfner, Budapest, [1942], 156.

³⁵ *A magyar irodalom története*, 103.

³⁶ BODNÁR, *I. m.*, 412.

³⁷ SZERB, *I. m.*, 194.

tani.”³⁸ Ennek jegyében talán megéri elgondolkodni azon, hogy miért is hangoztatja oly gyakran Horváth János, hogy nem nemzeti irodalomtörténetet akar írni. A hatvanas évek kézikönyvei legfőbb erényként emlegetik ugyanezt: „A magyar felvilágosodás irodalmunkban a nemzetté válás útját szélesítette ki – ez legfőbb jelentősége.”³⁹

Túl sok mindent, olykor egymásnak ellentmondó dolgokat jelenthetett a felvilágosodás fogalma az elmúlt évszázadban. S ez csak egy ok, amiért nem tartom alkalmasnak arra, hogy egy új irodalomtörténeti összefoglalásban irodalomtörténeti korszakot jelöljön.

³⁸ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai, Budapest, 1976, 174–175.

³⁹ *A magyar irodalom története 1849-ig*, 204.

Irgalom

Tatár már le is tette a pontot, de a doktor felé fordulva még levonta a végső következtetést:

– Más megoldás nincs.

– De van – mondta Moviszter, aki a hintaszéken szórakozottan babrálgatta az óraláncáról lecsüngő Mária-érmet.

– Erre kíváncsi vagyok. Micsoda az a megoldás? – kérdezte Tatár fölvetve kövér, okos fejét.

– Az irgalom.

– Az irgalom? – ismételte Tatár és örült, hogy a vita új tápot kapott.

– Van egy ország, ahol mindenki szolgál és úr egyszerre. És egyenlő.

Mindig, az év minden minden napján.

– Melyik az az ország?

– Krisztus országa.

– Az fenn van, a felhőkben.

– A lélekben van.

(Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*)

Etika, esztétika, ironia, cinizmus, részvét, metafizika: gyakran előforduló szavak és fogalmak a Kosztolányiról szóló szakirodalomban. Van még egy fontos szó, amely azonban eddig kevés figyelemben részesült: az irgalom. Moviszter szava. Pedig a jelenetek narratívumai mögött alighanem erről szól az egész *Édes Anna*. Az irgalom más, mint a szeretet és több, mint a részvét. Akit szeretünk, avval szemben – éppen „az ő érdekében” – esetenként lehetünk kegyetlenek is, irgalom nélkül. A részvét olyan együttérzés, mely legtisztább formájában is megőríz valamit a szemlélődő ember kívülállásából. A részvét mindig távolsággal jár. Az irgalom a tiszta bensőség érzése, tisztán érzés, semmi egyéb, érzés, mely minden racionalizálhatóság nélkül való. Ha van ellentéte az ironiának, akkor az irgalom teljes, tökéletes ellentétben van vele.

Amit Moviszter irgalomnak nevez, ahhoz hasonló, amit Ádám kegyetlennek hív. Aranyinak megtetszhetett a szó, mert nem javította ki, pedig, tudjuk, mennyi mindent átigazított. „Ismét csalódtam, azt hívéim, elég / Ledönteni a multnak rémeit / S szabad versenyt szerezni az erőknek. / – Kilöktem a gépből egy fő csavart, / Mely összetartá, a kegyeletet [...]” Ádám és vele Madách úgy

gondolhatta, hogy ez az a minőség, amely legjobban hiányzik ebből a rideg-hideg világból (Londoni szín: kapitalizmus), és Moviszter-Kosztolányi is már-már (legalábbis lelki-érzelmi) világmegváltást várt az irgalomtól.

Etimológia

Magyar Etimológiai Szótár: irgalom (1372 u). Származékszó, melynek alapszava bizonytalan eredetű, esetleg uráli kori szó, magyar képzéssel. Esetleg egy 'elfelejt' értelmű vogul szóval van kapcsolatban. A jelentésváltozás abban az irányban mehetett tovább, hogy elfelejti valakinek a bűnét, tehát megbocsátja. A magyarázat jelentéstani okokból bizonytalan, mivel a feltételezett 'elfelejt', hibát, bűnt elfelejt, megbocsát – irgalmaz, megkönyörül jelentéstani változás nem igazolható.

P. Bálint SJ: Az irgalmasság etimológiája: „II. János Pál pápa – *Dives in misericordia* kezdetű apostoli levelében – így ír az irgalmasság bibliai tartalmáról: »Amikor az ószövetségi könyvek az irgalmat meghatározzák, többnyire két kifejezéssel élnek, melyek között igen finom jelentésbeli különbség van. Elsősorban a *hesed* szót használják, amely a jóság szívbeli érzületét jelenti [...] Az irgalom másik szava [...] az Ószövetség nyelvéből a *rahamin*. A *hesed* jelentésétől egészen kicsiben különbözik csak. Amíg ugyanis a *hesed* az önmagához való hűséget és a szeretetben adott ígéret kötelezettségét világítja meg (és ezek joggal tekinthetők férfias tulajdonságoknak), addig a *rahamin* már eredetében az anyai szeretetet jelzi (a *rehem* anyaméhet jelent). Abból a kezdettől fogva önálló és mélyreható kötelékből, sőt összeköttetésből, amely az anya és magzata között létezik, egész különleges kapcsolat, egyedülálló szeretet származik [...]» (Új Ember, 2002. június 23.)

Teológia

Jólesz László: Zsidó hitéleti kislexikon (Budapest, 1987): Ráhámím, ráhmánút (*ráhmánusz*; 'irgaloni') a Tóra útmutatásokat ad az irgalom gyakorlására. Előírja, hogyan kell irgalmat gyakorolni a szegényekkel, az özvegyekkel és az árvákkal. A mező szélén hagyott termés, a tőkén hagyott szőlőfürtök parancsa az irgalmasság parancsa. A Tóra megparancsolja, hogy a kölcsönt adó ne vegye zálogba a nem fizető adós ruháját. De nem csak az embereken kell megkönyörülni, hanem az állatokon és madarakon is.

Boros László: A köztünk élő Isten (PPEK szám 246): A héberben elég gyakran használták az irgalomra a *rahamim* kifejezést. Ez a szó nyilvánvalóan az 'anyaolt'

jelentő *rehe*m többes száma. *Rahamim* tehát azt az összetartozást jelöli, amely az anyaság birodalmában terem: összetartozás egy tehetetlen lénnyel, akinek élete teljesen tőlünk függ. Arra az érzésre utal, amelyet az anya érez teste gyümölcsével szemben, tehát olyan szeretetre, amely lényegileg gyengéd. Melegség, közellét, bizalmasság, létközösség: ilyen fogalmak járnak együtt ezzel a szóval. A késő zsidó és őskeresztény irodalom görög szövegeiben sokszor használják a bensőből fakadó irgalmasságra a *splagchna* szóképet, amely a test belsejét, a zsigereket jelenti. Ebben a szóban hasonló jelentés csillog, mint a héber *rahamim*-ban. A *splagchna* az egész emberi személyiséget jelöli, a legmélyebb meghatottság és megragadottság állapotában. Pálnál ugyanez a szó az embernek azt a képességét jelenti, amellyel saját magát át tudja engedni a szeretet elragadtatásának, vagy egyszerűen a szerető embert. A latin szó: *misericordia* és annak germán tükörfordítása: *Barmherzigkeit*, az irgalom megjelölésére egy kissé különböző képet, a szívét használja. „Irgalmas szívű” az, akinek „szíve van” a másik baja, nyomorúsága és ínsége iránt. Az összemberiség összava: a *szív*, a személy legőszibb és legbenső központját jelöli, a lénynak végső egységét, forrását mindannak, ami az ember és amit cselekszik. A *szív* tehát nemcsak a konkrét ember összfoglalat, hanem cselekvésének, egzisztenciális alapmagatartásának eredete is. Az ember érzületét jelzi: hogyan vélekedik egyáltalában más emberekről, az életről és a létről. Eszerint tehát *irgalmas* az, aki személyének ezt a legbenső középpontját kitarja a másik fájdalmának és nyomorának – és ezt az egzisztenciális nyíltságot mint maradandó érzületet hűségese megvalósítja.

Már ezekből a gyér utalásokból is az emberi irgalom három lényeges tulajdonsága mutatkozik meg. Az irgalom (először) a szeretet képessége arra, hogy a másik baja bensőleg megragadjon minket; (másodsor) az a készség, hogy a szenvedő lénnyel létegyiségre lépünk és (harmadsor) az az akarat, hogy a szenvedővel ebben a létegyiségben tevékeny hűségben kitartsunk [...] Az irgalom készség arra, hogy a szenvedő lénnyel létegyiségre lépünk. Saját létünkben mintegy szakadás keletkezik a szeretet által. Felrobbantja önmagunk határát és engedi, hogy a másik belépjen benső szféránkba. A másik ember a szeretetben énemmé lesz, így az ő baja is saját létemmé válik. Saját nyomorúságom mellett az ő törekénységét is viselnem kell. Minden ütés, amely őt éri, az én szívemet is találja. Ez a legalapvetőbb segítség, amelyet a szerető ember a szenvedőnek nyújtani tud: magára vállalja a létközösséget vele, és ezzel az idegen szenvedés minden ínségét.

Katolikus dogmatika lexikona (szerk. Wolfgang Beinert, Budapest, 2004). Kegyelem: (1) Istennek az ember üdvössége érdekében végzett, szeretetből fakadó történelmi cselekvése, amelyet a ~ úsz.-i fogalma jelöl, az ÓSz.-ben is lényegi és alapvető meghatározottsága Isten viszonyának az emberhez. Az ÓSz.-ben a ~ valóságát természetesen más fogalmak írják körül. A *hen* főnév (LXX: *kharisz*)

Isten szabadon adományozott személyes kegyét jelöli (Ter 6,8; Kiv 33,12). A *hanan* ige (Septuaginta: *eleein*) jelentése 'kegyesnek lenni', abban az értelemben, hogy valaki 'szeretetteljesen fordul' valakihez. Ennek az ember iránti személyes, jóindulatú és feltétlen szabadságban megvalósuló (Kiv 33,19) isteni odafordulásnak a tudatában az ember azt a reményt ápolhatja, hogy Isten konkrét kegyelmi ajándékaiban részesíti őt (Zsolt 4,2; 6,3; 9,14; 41,11; 51,3; 86,16). A *heszed* főnév (Septuaginta: *eleosz*), főleg a zoltárokból, Istennek az ember iránt tanúsított szuverén, túlradó jóságát jelöli, amely leginkább a szövetséghez kötődő isteni szeretetben és e szeretet hűségében (*emet*) jelenik meg (Kiv 34,6). Az ember iránti isteni jóindulat, amelyben az ember mindig bízhat, konkrétan a teremtés művében, Izrael népének megmentésében (Zsolt 136) és a különböző szorongatásokat szenvedő emberek gyötrelmeinek megszüntetésében (Zsolt 107) nyilvánkozik meg. – A *rahamim* fogalma (Septuaginta: *oiktirmosz*), amely eredeti gyökere szerint 'anyaiságot' jelent, azt emeli ki, hogy Isten milyen szeretettel és gyöngéden fordul oda az emberhez. Ez a szereteteli könyörület, Isten irgalmassága elsősorban a szövetség népe (Iz 54,7; 63,7; Jer 16,5; Oz 2,21) és az egyén (Zsolt 40,12; 51,3) vétkeinek megbocsátásában jelentkezik tevékeny erőként. – Az ÚSz.-ben a szinoptikusok közül csak Lukácsnál fordul elő kifejezetten a ~ (*kharisz*) fogalma, de lényege szerint a ~ valósága jelen van Jézusnak a jóakarató, kegyes Atya-Istenről szóló igehirdetésében és az ajándékként kapott Isten országáról szóló üzenetében. A *kharisz* középponti szerepet játszik a páli levelekben (amelyekben a *kharisz* szó százötvenöt úsz.-i előfordulásának kétharmada található). A ~ Pálnál Isten Jézus Krisztusban megvalósuló eszkatologikus-egyetemes üdvösséghezoz cselekvésének foglalata (Róm 5,15,20sk.). Az „egy embernek, Jézus Krisztusnak a ~-i tette” (Róm 5,15), amelyben Isten „tulajdon Fiát [...] odaadta értünk, mindannyiunkért” (Róm 8,32), olyan cselekvés, amelyben Isten felénk közeledő szeretete személy alakját ölti: „Jézus Krisztus ~eként” (2Kor 13,13) jelenik meg. Pál szemében Jézus Krisztus kegyelmi megváltó művének legfontosabb hatása a bűnös ajándékként elnyert megigazulása (Róm 3,21–26). Élesen elhatárolódva a júdaista felfogástól (a megigazulás az emberi tettek következménye, illetve: az üdvösség csak bizonyos csoporté) Pál nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a ~ nem érdemelhető ki, teljes egészében adomány (Róm 3,24; 11,6), és egyetemes (Róm 4,16; 5,15,18). Az ajándékként elnyert megigazulásban Jézus Krisztus ~-e ténylegesen megvalósítja az eszkatologikus kegyelmi adományok kezdetét: már most elérhető az istengyermekség (Róm 8,16sk.), Isten dicsőisége (Róm 5,2), az örök élet (Róm 5,21; 6,23). Krisztus teste konkrét alakjának, az egyháznak Isten egyetlen ~-e különböző kegyelmi ajándékokat (*khariszmata*) ajándékozik az üdvösség szolgálatára (Róm 12; 1Kor 12). A deuteropaulinusz levelekben szerepel a következő tömör összefoglalás: a ~ Isten szeretete irántunk, emberek iránt (E2,4–9; Tit 3,4–7).

Az 1999-ben Augsburgban aláírt evangélikus–katolikus *Közös nyilatkozat a megigazulás tanításáról* (Budapest, 2000) szerint: „Közösen valljuk, hogy üdvössége tekintetében az ember teljesen Isten megmentő kegyelmére szorul. [...] A megigazulás egyedül Isten kegyelméből történik.”

Kosztolányi-novellák

Poros kisváros, rekkenő, szörnyű hőség. Ormótlan alak lép ki a törvényszék kapuján, nagy a hasa, lóg a hája. A gyerekek undorodnak tőle, szinte gyűlölik, utána kiáltanak, göröngyöt dobnak feléje. Aztán egyikük elvezeti őket a kövér bíró édesanyjához, ott akarják folytatni a heccelődést. Az idős hölgy mit sem sejt, fiáról kezd mesélni, amikor még kisfiú volt, előhossa hajdani kis cipőcskéjét. És akkor csoda történik, elmúlik a gyerekek haragos ellenszenve, átváltozik – mivé? – majdhogynem szeretetté... „Az irgalom tündére szállt közénk, melyet eddig még nem ismertünk...” Kosztolányi első novelláskötetében, a *Boszorkányos esték*ben jelent meg ez az elbeszélés, s itt jelent meg írásaiban először az irgalom szava. Ezután csaknem húsz év telt el, amíg Kosztolányi újra leírta ezt a szót novelláiban, s valamennyi az *Édes Anna* híres Moviszter-jelenete után tűnik fel. Mintha maga is elkezdte volna értelmezni, meghatározni, körülhatárolni, ellentéteinek megnevezésével megjelölni a fogalom helyét. Elsőnek 1927-ben találunk rá, abban az Esti Kornél-novellában, amelyben Esti „mint jötevő szerepel, fölkarolja a sorüldözött özvegyet, de végül kénytelen megverni őt, mert annyira sajnálja, egyebet nem is tehet.” A paradoxon is eszköze lehet a meghatározás-keresésnek, nem is szólva arról, milyen jól illik Kosztolányi sajátos (a komolyan mondást játékosan kerülő, de általában ezt is elironizáló) dupla csavarú iróniájához. Esti így morfondíroz: „A gyöngédség csak egyik rejtett alakja a durvaságnak, a durvaság viszont csak egyik rejtett alakja a gyöngédségnek. Bizony, a jóság és rosszság, az irgalom és kegyetlenség ilyen furcsa viszonyban állanak egymással. Elválaszthatatlanul együtt működnek, az egyik el se képzelhető a másik nélkül, akárcsak az, hogy valaki, akinek kitűnő a szeme, ne lássa meg egyformán a kéket és vöröset, a pillangót és gilisztát. Ellentétek, az igazi, két ellensarki vég, de mindig természetes kölcsönhatásban vannak s a körülmények szerint váltakoznak, egymás nevét veszik föl, keringenek, átalakulnak, mint a pozitív és negatív villamosáram.”

A következő előfordulás az 1930-ban keletkezett *Gólyák* című elbeszélésben található, melyet az *Esti Kornél kalandjai* című, mesterségesen előállított ciklusban szoktak közreadni. Itt egy boltossegédről van szó, aki úgy tesz, mintha tudna franciául, de lelepleződik. Az irgalom itt kérelemként, fohászként a kegyelem

szó szinonimájaként szerepel, mint a régebbi magyar irodalomban oly gyakran. („Oh! irgalom atyja ne hagyj el”) „Ön beszél franciául? – kérdi Esti – *Oui* – mondta halkán, a fejét kissé elfordítva. – *Je parle un peu* – de oly bizonytalanul és alázatosan, hogy ez körülbelül csak ennyit jelentett: »Irgalom«”. 1930-ban még két előfordulása van a szónak. A *Szörnyetegben* az irgalom jelentése vissza-kerül a lélek bensejébe, a remek kis típusrajz egyik mondatában „az irgalom legnagyobb csodája”-ról olvashatunk, ami nem más, mint a másik emberrel való önfeledt, testvéries azonosulás. Evvel a pozitív jelentéstulajdonítással szemben a *Szegény asszonyban* élesen ellenkezőjére fordul a fogalom értelmezhetősége: az elbeszélés narrátora utazása, amolyan falujárás közben megszáll egy holtsgazény parasztasszonynál. Megsajnálja a családot, semmiségekért kész pénzt adni, aztán a „szegény asszony” vérszemet kap, egyre többet kér, és már baleknak nézi a jötevőt. Kosztolányi kész erre is a válasszal: „Gyönyörű az irgalom bibliája, de veszedelmes. Sohase tudjuk, hogy jótetteinkkel micsoda rosszat művelünk. Cselekedni mindig veszedelmes. Legalább mesterem, Lao Cse, a kínai bölcs ezt vallja. Szerinte az igazi jószág közönyös, az igazi okosság néma. *Légy tiszta és csendes* – hirdeti. Még megszólalni is veszedelmes.”

Az *Esti Kornél* első fejezetében találjuk az irgalmasság és kegyetlenség tömörségében félelmetes, minden értekezésnél pontosabb egybevetését. Ez az az Esti-novella, melyet Kosztolányi már az elkészült kötet összeállításakor írt meg 1933-ban, és helyezett utólag a sorozat élére. „Nyári zivatar után egy ázott verébfiókot találtam a rekettgyebokor alatt. Ahogy a hittanórán tanultam, tenyereimre tettem, s az irgalmasság testi és lelki cselekedetét gyakorolva, bevitettem a konyhába, hogy a tűzhelynél szárítkozzék. Kenyérmorzsát szórtam elébe. Rongyokba bugyoláltam. Karomon dajkálgattam. – Tépd ki a szárnyát – suttogetta Kornél –, szúrd ki a szemét, dobod tűzbe, öld meg. – Te örült – ordítottam. – Te gyáva – ordította ő. Sápadtan meredtünk egymásra. Reszkettünk. Én a fölháborodástól és a részvéttől, ő a kíváncsiságtól és a vérszomjtotól.”

Mintha ezekre a kérdésekre és következtetésekre játszana rá, talán vitatkozna is velük az az írás, amelyben utoljára fordul elő az irgalom fogalma. Toprongyos vándor érkezik a kisvárosba, fölkeresi az orvost, nem tud fizetni, mondja, de kéri, lássa el a lábát, csupa seb. Az orvos megteszi, amit megtehet, aztán fölmege a házba, ahol már várja a karácsonyi ebéd. A feleség megszánja az udvaron tébláboló embert, és a cseléddel leküld neki egy tányér levest. Aztán a húsételből is küld. Végül a tortából is leküld egy szeletet. „Így fejezték be a beteg utókezelését, aki véletlenül betévedt a rendelőbe. Ebben pedig valami türelem volt és közöny, mely hasonlít a bölcsességre és irgalomhoz. Amíg ettek, s lenni a vándor is evett, szebben csillogott a karácsonyi boruk, s jobban esett a falatjuk.”

A *vándor* című írás 1936 januárjában jelent meg, karácsonyének volt ez is, mint évtizedekkel később Mészöly elbeszélése, melyről később lesz szó.

Miként lehetséges, hogy egy glória szürke legyen és lehet-e egy szürke kisember glóriás? A *Szürke glória* című 1916-ban keletkezett novellának már a címénél értelmezési feszültség támad az olvasóban. Ha a főszereplő szürke, akkor a történet végére nyilván kiderül, hogy nem glóriás, ha pedig glóriás, akkor nem szürke, hanem ragyogó. A novella szövegdinamikai mozgásának lényege, hogy egyik feltételezés sem következik be. Marie, a nyelvtanárnő télen-nyáron kesztyűt visel, állandóan gumiköpenyt hord. „Néha a köpeny áttűzesedik a napsugarakban, és akkor az egész lánynak olyan a szaga, mint a törőlguminak.” Ha egy elbeszélés ilyesmivel kezdődik, akkor humoreszk vagy szatíra lesz belőle. De ez a feltételezés sem válik be. Marie nyelvtanárnő, nyelvet tanít, alighanem franciát. Nyelvvel foglalkozik, reggeltől estig a nyelv közelében van, milyen remek dolog lehet ez, micsoda tágasságra láthat rá, gondoljuk. A nyelvtanár olyan, mint a költő, abból a szempontból, hogy a nyelvvel, a szavakkal dolgozik. De ez sem igaz. Marie a Kosztolányi-novellák talán legzártabb, legmagányosabb és legszomorúbb szereplője. Nyelvtani példamondatokat tanít, a nyelvkönyvek kliséitörténeteit ismétli, már ezekkel álmodik, mint a gumiköpenyt a törőlgumi illata, egész lényét átjárja a nyelvi klisék tömege. Kosztolányi itt fogalmazta meg először nyelvfelfogását, nyelvfilozófiáját, mely aztán végigkísérte egész pályáját. A nyelv mibenlétéről való gondolkodásában alapvetően Platón Kratüloszához csatlakozott. Karátsón Endre írt erről. A dolgoknak van igazi, természetből fogva helyes, valódi nevük. Hamann majd azt állítja, hogy ez az eredendő és igazi nyelv, a költészet nyelve. A nyelvkönyvek klisémondatai és kliséitörténetei csak szélső – nevetségessé is tehető – példái a társadalmi diszkurzusok megmerevülő formáinak, melyek az élet minden területét áthatják. A példamondatok nevetségessé tehetőek, és a novellában nevetségessé is válnak, de Marie inkább szánalmat kelt, azt a részvétet kelti, melyet Kosztolányi oly gyakran emleget. A nyelvtanárnő típusrajza lehetne szarkasztikus rajz, kemény, kegyetlen gúny, irgalmatlan kinevetés. De nem az. A szatíra és a részvét különös elegyet képez a novella modulációjában, a szatíra kriticista eleme némiképp elmozdul, amikor magáról a főszereplőről van szó, még azt is mondhatjuk, hogy kicsit átlirizálódik, és ami ebből az elmozdulásból, ebből az átlirizálódásból létrejön, az a humornak egy olyan sajátos hangvétele lesz, amit irgalmas humornak lehet nevezni. Csehov ismerte jól ezt a fajta humort. Az irgalom a *Szürke glóriában* nem fogalmilag, nem a szemantikai dimenzióban tesz fel kérdéseket, hanem a hangváltásban jelenik meg, a szöveg pragmatikai dimenziójában emelkedik fel, abban a hatásban érhető tetten, amit a szöveg olvasójában kelt.

József Attila: Irgalom (1936)

Ignotus Pál írta a *Nagyon fáj* megjelenésekor: „Legjobban talán az *Irgalom* és a *Világosítsd föl* című kis verseket szeretem kötetében, gondolati játékosságukkal, szeszélyes tömörségükkel.” Ennek ellenére az *Irgalom* kiemelt, részletes elemzésére mindmáig nem vállalkozott senki a József Attila-szakirodalomban, de egy-egy vonását, egy-egy részletét illetően sokat írtak róla. Az egymásra következő korszellemek szele elég nagy területen szórta szét feltételezett jelentését, van szó ezekben a spanyol polgárháborúról, a moszkvai perekről, mozgalmi illegális feladatokról éppúgy, mint polgári társadalmi szokásokról, alkati, lelki beállítódásról. Közvetlen politika és jelenlévő pszichikum között rajzolódik ki a vers magyarázatainak íve. Szabolcsi Miklós, áttekintve az értelmező hagyományt, az 1936. októberétől decemberéig írt – ahogy ő nevezi – életútösszegző versek között helyezte el. Németh G. Béla az első szakasz szöveghangulatában gúnyos, fölényes, villonos fintort érzett, az utolsó szakaszból pedig a „csúfolódó rezignációba” burkolt önrészvét megszólalását hallotta ki. De nem vizsgálta meg külön figyelemmel azt a két egymásra felelő szót, alighanem a vers két kulcsszavát, amelyeket e jegyzetben keresünk, a „kegyelmet” és az „irgalmat”.

Pedig bennünket itt most éppen ez a két szó érdekel: a *kegyelem*, amit nem kért a költő, és az *irgalom*, amivel ezentúl bevonja majd önmagát. A verset kerevező, elutasított aktus és a még nem működő, de már meghívott aktus jelentését keressük. Nem kell messzire kanyarognunk a terjedelmes értelmező hagyomány útvesztőiben, hogy belássuk: a két fogalom József Attila szótárában szemantikailag szorosan összekapcsolódott egymással, s a kapcsolatot egy harmadik fogalom, a „bűn” hozta létre.

Ebbe a rejtélyes és rejtelmes fogalomba – amelynek inkább csak messzevezető értelem-elágazásai körvonalaazódnak, mintsem hogy pontos jelentéstartománya megállapítható lenne – még eddig mindenki beleütközött, aki a kései József Attila-versekkel foglalkozott. Pedig maga József Attila egész kis bűnelméletet gyártott olvasói számára: kétféle bűn van – írta híres *Szerkesztői üzenetében* (s Tverdota György idézi is ebben az összefüggésben) –, az egyik, amiért büntetés jár, ami mögött valamilyen jogilag megnevezhető és elítélhető cselekedet áll. Olyan vétek, amely az írott törvényekbe ütközik, s amiért perbe foghatnak és megbüntethetnek valakit. „A másikfajta az a bűn, melyet akaratlanul elkövet az ember és akkor is megbán, ha nem büntetik érte. Ez az eredendő bűn. Bűn az ellen, akit szeretünk. Az ilyen ellen nem elég nem-büntetéssel küzdeni, az ilyen bűnt kifejezetten meg kell bocsátanunk egymásnak. Az ilyen bűnt meg nem bocsátani maga is bűn.” Ez utóbbi – világosan kitetszik a fogalmazásból – nem jogi értelmű bűn. Akkor azonban – kérdezhetjük – milyen értelmű?

Az „eredendő bűn” kifejezés teológiai irányba vihetné el a jelentést, s az utóbbi időben – a mai kor szellemének megfelelően – előtérbe is került József Attia beállítódásának, a hittel és vallással való kapcsolatának vizsgálata. Látnunk kell ebben a tematizációban az ellenirányú ingakilengés gesztusát, amely a múltbeli, aktualizáló politikai magyarázatokkal szemben jön létre, s ha nem kedveljük is az ilyenféle ingakilengéseket egyik irányban sem, nem zárhatjuk elvileg ki, hogy bizonyos részeredményekkel az ilyen vizsgálati szög is járhat.

Átsugároz-e valami a versben szereplő *kegyelem* és *irgalom* már magukban is bibliai ismertségű szavaira az „eredendő bűn” vallási értelméből? S elviszi-e a két szót eredendő bibliai jelentésük felé? Érdekes választ kapunk, ha megnézzük a vers néhány fordítását. Daniel Muth így fordítja németre a befejező két sort: „Solang so tollwütig die Welt, / bleibe ich gnädig zu mir selber”. Anton N. Nyer- ges angol interpretációja: „As long as the world is this mad / I shall be merciful to myself”. Figyelemre méltó, hogy egyikük sem használja a német és angol Biblia legszebb, legjellegzetesebb idetartozó szavait, melyek olvasatán a német és angol olvasó okvetlen a Bibliára asszociál: *barmherzig* és *lovingkind*. A fordítók nem érzik okvetlen szükségét annak, hogy az olvasói értelemképzés a Biblia és a vallásosság felé induljon el, ahogy az újabb magyar értelmezők gondolják. A francia fordítás a *pardon* már régen köznapivá lett szavával, ha nem kerüli is el a bibliai asszociációt, de nem feltétlenül tereli abba az irányba az értelmezést. Timár György: „Tant qu’il est enragé le monde / mai, je m’accorde le pardon.”

Mészöly Miklós: Jelentés öt egérről (1958)

Szent karácsony közeleg. Lenn a pincében egerek tanyáznak, furcsa zajok rémítik őket és dideregnek a hidegben. Elhatározzák, hogy biztonságosabb, melegb-
 gebb, védettebb helyet keresnek. Kimásznak a pinceablakon, fölkapaszkodnak a szőlőindákon, és bemásznak egy lakás kamrájába. Ott jó. A család rémülten fedezi fel őket. Elkezdődik a védekezés ellenük, elkezdődik módszeres, tudatos, mondhatni tudományos alapon történő kiirtásuk. Már csak négyen vannak, már csak hárman... Egy még mindig életben van. Aztán ő is elpusztul.

A szöveg szemantikai dimenzióját tekintve a tökéletességig vitt irgalmatlanság világát állítja elő a maga tökéletesen megszervezett diegetikus nyelvtömbjében, ez azonban, amint hozzáér az olvasó, átfordul a pragmatikai dimenzióban, az ellenkezőjévé válik az olvasásfolyamatban, és a legtökéletesebben kelti fel az irgalom lelki diszpozíciójához szükséges érzelmi-hangulati-indulati beállítódást, aminek végén az irgalom fogalmának tudatos megértése is bekövetkezik. Mészöly novellája az egyik legszebb, talán azt is lehet mondani, a legszebb,

legmegrendítőbb példázat nemcsak a magyar, hanem az egész európai irodalomban az irgalom értelméről és pszichikai működéséről. De a novella különös hatása, amely az olvasásfolyamatban jön létre – akárcsak Kosztolányinál a *Szürke glória* –, nem igényli utólag az elvont fogalmakkal való verbalizálást, nem igényli az illetén való racionalizálást. Az értelemképzéshez elegendő ebben az esetben az olvasásfolyamat. Van, létezik verbális értelmezést nélkülöző, azt fölöslegessé tevő megértés. A művészet képes ilyesmire.

Az irgalom mozdulatai

Ritkán fordul elő, hogy életszerű beszédhelyzetben a szóbeli közlést ne kísérné a beszélő valamilyen kézmozdulata, arcjátéka, szemjátéka: a metakommunikáció szinte állandó kísérő társa a verbális kommunikációnak. A gesztikuláció élnéksége vagy éppen visszafogottsága függ az egyéni temperamentumtól és függ a beszélőt körülvevő kultúra szokásrendszerétől, de a nem-verbális beszéd típusai általánosak. A gesztusbeszéd nagyjából háromféle lehet: legtöbbször szimulatív módon mintegy eljátssza a szóbeli közlés érzelmi tartalmát, de lehet kontradiktív, amikor mást mond a mozdulat és mást mond a szó, s meg kell jegyezni, hogy ilyen esetben a beszélő hallgatója általában inkább hisz a mozdulatnak, mint a szónak. Végül a gesztus lehet a verbális közlés kiegészítője, amikor valami olyasfélét fejez ki, olyasfélét sejtet, ami túl van a szóbeli közlés lehetőségein. Túl van az adott helyzetben azon, amiről szó van, vagy egyáltalán és általában túl van a nyelvi kifejezhetőségen. A verbális nyelv ugyanis nem mindig a legjobb és legtokéletesebb kifejezési formája annak, amit mondani „akarunk”. A nem-verbális nyelvre egész művészeti ágak épültek rá; a mozdulatművészet, pantomim, balett olyan művészetek, ahol az, amit a hétköznapi beszédhelyzetekben metakommunikációnak nevezünk, önállósul és egyedül marad a színen. Gazdag, nagy művészeti ágak alakultak ki a metakommunikáció hétköznapi eszközeinek felhasználása, kibővítése és átalakítása révén. Mozdulatsorok kitalálása és évszázados, évezredes továbbhagyományozása révén.

A metakommunikáció különös szerepet tölt be az olyan verbális-vizuális művészetekben, mint a színház és a film. A színházi rendezőnek állandóan dolga van a metakommunikációval a színészvezetés során, a filmrendezőnek pedig talán még inkább dolga van, mert a képi beállítások, a közelképek szokatlanul kiemelik és felnagyítják a legkisebb mozdulatok, szemvillanások jelentését és jelentőségét is. Ingmar Bergman a szöveggönyveiben – melyek kerek szépirodalmi alkotások, irodalomtörténeti, esztétikai szempontból néha éppen remekművek – különös, kiemelt figyelmet szentel a gesztusnyelvnek, részletesen átgondol

és kidolgoz minden mozdulatot, sőt mozdulatrészletet is. Legtöbbször a gesztusnyelvre bízva annak a homályosan megfogalmazható és alig körülhatárolható jelentési körnek az ember életében való néha-néha megjelenését, amelyet ebben az írásban keresünk, és keresve próbálunk fel-felidézni: az irgalom-kegyelem jelentéskörét. Egy-egy mozdulat jelzi ezek pillanatokra való – többre nem – jelenlétét Bergmannál: hozzáérés a másikhoz, a másik gyengéd testi megérintése egy pillanatra, az arc gyengéd megsimogatása egyszer, egy átölelés. Kísérlet sem történik ilyenkor verbális kifejezésre (a forgatókönyv persze elejétől verbális kifejezés, de a filmnyelvi megvalósulás fel-felfüggeszti a verbalitást). Úgy látszik, a másik bőrének megérintése kifejezésteljesebb a beszédnél ebben a nehezen artikulálható jelentéskörben. És a gyengéd mozdulat visszautasítása jelenti, ha nem is az irgalmatlanságot, de az irgalomnélküliséget. A talán legrosszabb emberi állapotot. Bergman azt írja egy helyen, hogy amikor minden megoldódni látszik, akkor kezdődnek a problémák. Filmjei erről szólnak: a hétköznapi élet látszólagos szociális megoldásain túli megoldhatatlan problémákról. Az emberi kapcsolatok lehetetlenségéről, az istennélküli égboltról, a reménytelenségről. Csak egy-egy pillanat van, egy-egy pillanatig tartó mozdulat, amely ellenáll a romlásnak. Az irgalom vagy kegyelem pillanata. Ezek a pillanatok a nem-verbális úton, a mozdulatok révén jutnak kifejezésre. A velük rokon minőség, a szeretet viszont gyakran dialogizálódik, beszélnek, beszélgetek róla, mintha könnyebb lenne róla beszélni, mint nehezebben megragadható, talán szubtilisabb két fogalomtársáról.

Tükör által homályosan (1960)

„Kiáltás, nevetés száll fel a hullámnzó, alkonyszürke tengerről. Hirtelen négy fej bukkan elő a habokból.” Két férfi, egy fiú és egy nő. David író, most érkezett haza Svájcból, regényét szeretné befejezni, Minus tizenöt éves nyurga, nagyranőtt kamasz, David fia, Karin David leánya, férjes asszony, Martin orvos, Karin férje. Karin tudathasadásos elmebeteg, vannak jobb időszakai, de gyógyíthatatlan.

A madarak hangosan rikácsolnak, Karin nem tud elaludni, apja segít neki. „Felemeli leányát, az ágyra fekteti, megigazítja a vánkost, ráteríti a takarót, végigsimítja haját és arcát.”

Martin szomorúan azt mondja, hogy Karin nem szereti őt. „*Hosszú csend, aztán Karin megsimogatja Martin arcát*”.

Sokáig ülnek csendben és mozdulatlanul. David gyors mozdulattal megérinti Martin kezét, de csak egy pillanatra. Mozdulata bátortalan, de a barátság félreismerhetetlen jele [...]

David [...] Karin felé nyúl. Karin megfogja a kezét. Mély és maradéktalan együttérzés járja át őket.

David magához vonja lányát, szorosan megöleli. Szótlán és félszeg ölelés. Ezután felmennek a rakodótérből.

Martin át akarja karolni az asszonyt, hogy támogassa, és közelebb lehessen hozzá, de Karin szelíden eltolja magától [...]

Saraband (2003)

A filmtörténetek egy része úgy periodizálja Bergman pályáját, hogy a hatvanas évekbeli korszakának középpontjában gondolatilag az Istenprobléma áll, a másodikban pedig a kisközösség, a házasság kérdései kezdenek megfogalmazódni. A kérdés az elsőben sem az, hogy van-e Isten, létezik-e Úr és Teremtő, nem teológus-filozófus (az idealizmus és materializmus évezredes ütközési pontjait kijelölő, e pontokat bemérő és valamelyikük szempontjából értékelni kívánó) filmek ezek sem, hanem adott (kitalált, modellált) élethelyzetekben figyelik annak az embernek a gondolkodását és viselkedését, aki úgy tudja, úgy hiszi, hogy üres az égbolt fölötte, illetve azért, aki ellenkezőleg, úgy képzei, hogy a Gondviselés körében él. A következő korszak filmjei, középpontjukban a *Jelenetek egy házasságból* című sorozattal feladják az elvontságnak ezt a fokát is, és az emberi létezés problémáit a család és a házasság „kis” körében próbálják fölvetni. A történet avval ér véget, hogy Johan és Marianne elválnak, nem képesek együtt élni. A nézőben olyasmi fogalmazódik meg, hogy az emberi egzisztencia lehetőségei még ebben a benső kis körben is zsákutcába futnak, még a legkisebb közösség, két ember együttléte is lehetetlen, vagy legalábbis annak mutatkozik. Ide, ehhez a gondolathoz és ehhez a befejezéshez tér vissza a *Saraband* három évtized után, látszólag avval a szándékkal, hogy fölvegye az elejtett fonalat és egy újabb jeleneket csatoljon az akkori nagysikerű sorozathoz, valójában azonban inkább az újrakérdezés és újrafogalmazás indítékával. A két szerepet ugyanaz a két színész játssza, a remek Erland Josephson és a szeniális Liv Ullmann. Talán párosukra is utal a film címe, *Saraband*, amely eredetileg páros tánc.

Harminckét év telt el. Marianne hirtelen ötlettől vezetve (Bergman, mint minden jó író tudja, hogy nem kell mindent megmagyarázni) felkeresi Johant. Két lányuk van, egyik sem gyerek már, Sara, aki Ausztráliába ment férjhez és Martha, aki valamilyen elmebajban szenved, egy otthonban ápolják, már senkit nem ismer meg. Johannak egy Marianne előtti házasságából van egy fia, Henrik, hatvanhárom éves, neki pedig van egy tizenkilenc éves leánya, Karin. Henrik engesztelhetetlenül gyűlöli apját, Johan utálja és mélyen megveti fiát. A strindbergi

indulatok láthatólag visszavezetnek Bergman korai filmjeihez, amelyekről egy ízben ő maga kijelentette, hogy depressziót okoznak neki, ha újra látja őket.

De ez másmilyen film. A történet itt is elindul a lehetetlenülések depresszív tárháza felé, de aztán kilép a bűvös körből. Henrik mániákusan szereti lányát, akiből gordonkaművészt akar nevelni, zsarnoki szigorral tanítja. (Az egyik jelenetben Bach ötödik gordonkasztijének sarabande-tételét próbálják. Ez is a film címének egyik magyarázata lehet.) Karin szabadulni igyekszik a mániákus szeretet-szerelem (már-már incesztus) fojtogatásából, de visszautasítja nagyapja segítő kezét is, s végül elmegy, elszökik hazulról, és Németországban folytatja tovább tanulmányait. Henrik öngyilkosságot követ el, de még ez sem sikerül neki, mint ahogy semmi nem sikerült egész életében. Mariannénak sem sikerül a békítő-békéltető szerepét eljátszania. Szeretné, mindenkinek szüksége lenne rá, de úgy látszik, hirtelen ötlettől vezetett látogatása csupa hiábavalóság, csupa kudarc.

De mégsem. Egyik éjjel arra riad fel, hogy Johan belép a szobájába, ott áll az ajtóban, az ajtófélfának támaszkodik, és vacog a halálfélelemtől. Szorongásos rohama van. Marianne segíteni akar, odahívja Johant maga mellé az ágyba, mindketten levetkőznek, meztelenül fekszenek egymás mellett, testük érinti egymást, Johan megnyugszik, elmúlik szorongása és vele elmúlik halálfélelme. A jelenetet nem lehet a szexualitás egyetlen megnevező szavával sem illetni, ez valami más, valami egészen más, alighanem ez az, amit a szívbeli sajnálat és szívjóóság szóval nevez meg a német és angol Biblia.

Aztán véget ér Marianne látogatása, hazatér és otthon elmegy, meglátogatja Marthát. Leánya kataróniásan magába süllyedve, kifejezéstelen arccal ül egy széken, nem ismeri fel anyját sem. Marianne nézi egy darabig, aztán lassú mozdulattal leveszi a leány szemüvegét és finom mozdulattal megsimogatja az arcát. Ez az irgalom mozdulata, amit a forgatókönyv természetesen nem tud sem érzékelteni, sem elmagyarázni, csak Liv Ulmann tudja eljátszani, mert ez a jelentés-teli mozdulat túl van minden verbális kifejezhetőségen.

Németh László: Irgalom (1965)

Béládi Miklós szerint a regény főhősét, Kertész Ágneszt az író „prófétáló” szenvedélye indítja útjára, a hősnő alakjában „írói életeszme” ölt testet. „A kiengesztelődést, az emberek megértését vállaló író veszi át a regény nagyobbik felében Kertész Ágnes sorsának bonyolítását. [...] az *Irgalom* legerősebb szava nem az elágyuló, de a tevékeny részvét: az élet teljesebb elfogadása – a világ sántaságának vállalása.”

A prófétáló hajlam persze már régen megjelent Németh László pályáján, s az első novellákat magában foglaló pár év (1925–1927) után már az első regényben, az *Emberi színjáték*ban kiütközött a mesélésnél fontosabb nemes, társadalomjobbító szándék hangoztatása révén. Ettől kezdve, ha nem is mindig értekezésszerűen, ideologikus formában, ha nem is publicisztikusan, külön megfogalmazva, de mindig jelen volt sorjázó regényeiben valamilyen javaslat-sorozat, társadalmi receptleírás, ami talán a *Gyász* és az *Iszony* kivételével ellene dolgozott a regények deiktikus hatásának. E kettő kivételével „schillerizáló” regények kerültek ki a keze alól, s végső soron schillerizáló regény az *Irgalom* is.

De különbség van a korábbi korszakok és az utolsó alkotói korszak között. A ötvenes évek második felétől kezdve kiszélesedett és más dimenzióba került a reformelképzelések és jobbító javaslatok sora, melyeket korábban a magyar kisvilág bajaira talált ki orvoslásul. Németh soha nem volt homo aestheticus, nem érintették az esztétizmus újból és újból fölemelkedő hullámai: homo moralis volt, legalább Babits értelmében, a tudományos filozófia ágazatai közül nem az ontológia, nem az esztétika, nem is az ismeretelmélet, hanem az etika érdekelte legjobban. Az ember fejlődését az erkölcsi érzék tetőzi be – hirdette – s ezt a magasrendű érzéket történelmi körülményei között kívánta szemügyre venni. Az *Irgalom* nagyon pontos és kiterjedt, részletező képet rajzol a Trianon utáni Magyarországról, a benne végighúzódnó, a benne végig érzékelhetően jelenlévő „schillerizáló” szál azonban távolabbi látóhatárok felé is megnyílik. Az irgalom eszméje, a kiegyenlítő, megbékélő, megértő jóság ideálja persze különös jelentéssel telt meg az 1956 utáni Magyarországon: határozott és könnyen megérthető jelentése volt a megírás helye és ideje számára, de általánosítható érvényessége is működött. Az írói szándék (van ilyen és kinyomozható!) messzebb látott a „magyar kérdésnél”, és afelé a nagy ívű kör felé próbált terjeszkedni, amelyet éppen azokban az években Lukács György a nembeliség szavával kívánt megjelölni, sok vitát kiváltva.

A befejező jelenetben – lehet mondani: a regény csúcspontjában – elfogy a moralizáló, magyarázó, filozofáló, prófétáló szó és átadja helyét a kéz hermeneutikájának. Ágnes és Halmi a Liget táján sétálnak, szép holdfényes este van, jó volna futni egyet a hatalmas fák felé, gondolják mindketten, de Ferinek rossz a lába, nyomorék, soha nem fog tudni szaladni. Nem fog? Ágnes gondol egyet, s egy hirtelen mozdulattal megfogja a fiú kezét, összekulcsolódnak az ujjaik, fussunk, induljunk, húzza maga után a fiút. Feri első pillanatban hőkölve húzza vissza a kezét, de aztán otthagyja Ágnes erős kezében. És elindulnak egyre gyorsuló lépésekkel.

Mészöly Miklós: Film (1976)

Két öreg, nagyon öreg ember bandukol – bandukol?: – csoszog, szenved lefelé a Csaba utcán. Az Öregasszony és az Öregember. Kamera kíséri őket, egyszerre vannak az életben, a „valóságban” és a filmen. Az Öregasszony valamivel jobb karban van. Óvja, félti, támogatja, segíti az Öregembert. Az Öregember egyszerűen csak rosszul lesz. Talán szívroham, nem kap levegőt. Az Öregasszony megpróbálja visszahozni az életbe. „A mellkas nyomogatást abbahagyva valamilyen bájt sem nélkülöző sutasággal hajol az Öregember arcához, a száradó és mégis nyálas száj fölé, s a saját, enyhén rúzsoszott száját rászorítva, szívni-fújni kezdi a levegőt. Ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből s a közvetlen előzmények folyamatából (amit különben meg is teszünk: az elraszteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére) – akkor mikroközelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját. S az érzékiség olyan rémületét, ami egyidejűleg enlékszik önmagára, s kényszerül is rá, hogy megtagadjon minden emléket. Amit látunk, két arc vég-sőkig összehangolt együttműködése”.

Mészöly Miklós: Megbocsátás (1983)

A *Film* utáni pályaszakasz alighanem legtöbbször emlegetett és legtöbb kritikai elismerést aratott, már-már ovációban részesült darabja, a *Megbocsátás* 1983-ban jelent meg a Mozgó Világ hasábjain, aztán a rákövetkező évben a Szépirodalmi Könyvkiadó adta közre önálló kötetben. Itt azt a műfajmeghatározást kapta az alcímbe, hogy kisregény, de vannak, akik novellának nevezik, és vannak, akik regénynek. Már evvel a műfaji bizonytalansággal megkezdődik az egész mű belső tartalmi-strukturális, stilisztikai bizonytalanságsorozata. Többben is rejtélyességről beszélnek, amikor hosszabban vagy rövidebben megemlítik, vagy amikor részletező kritikai-irodalomtörténeti tanulmányt írnak róla. A rejtélyesség már az első sorokban megjelenik, amikor arról van szó, hogy egy vonatnak a füstje mozdulatlanul ott marad az állomás fölött, és nem oszlik el órákig, napokig, hetekig, hónapokig. A történet (történet?) végén sem oszlik el. Csoda. A novella (hadd nevezzük így) egy csodával, egy földöntúli, megmagyarázhatatlan jelenséggel (jelenéssel?) kezdődik. Mit szóljunk a többihez? A csoda azonban fontos szerepet tölt be minden irodalmi műben, ahol szükség van rá: nem más, mint egy figyelmeztető tábla. Arra figyelmeztet, hogy itt kitalációról, fikcióról, ne mondjuk, irodalomról van szó. Itt nem illik méricskélni, összehasonlítani, megfeleléseket keresgélni az ún. „valósággal”, hanem úgy kell elfogadni mindent,

ahogy le van írva: szóról-szóra. Tudomásul kell venni, hogy itt egy másik dimenzióban járunk. Mikor játszódik a történet? Balassa Péter szerint az első világháború után. Ennek ellentmondani látszik egy mezőgazdasági repülőgép megjelenése az egyik epizódban. Hol játszódik? Valahol Szekszárd környékén? Ilyen és ezekhez hasonló kérdések esetében kell az állomás fölött mozdulatlanul lebegő füstcsíkra, a csodára gondolni: ne keressük a történeti korszakot, ne próbáljuk az elmondottakat azonosítani valamelyik évtizeddel vagy évvel, és a helyszínt se keressük. Fogadjuk el a mesét minden tárgyszerű porcikájában. A főszereplőnek nincs neve, csak foglalkozása van (írnok), a családnak sem tudjuk meg a családnevét, pedig sok mindent megtudunk róluk. A belső, diegetikus tér ideje azonban meghatározható, amikor játszódik, és ott, ahol játszódik: tavasztól karácsonyig tart. A karácsony a legfontosabb benne. Még azt is megkockáztathatjuk, hogy egy későmodern stílusmodulációba oltott karácsonyénéről, Christmas carolról van szó. Anita, az írnok felesége fatáblába éget egy képet, folyamatosan dolgozik rajta, napról napra előveszi, és karácsonyra készül el vele. A szerteágazó, szétszálazó, kusza, összefüggéstelen epizódok, jelenetek, leírások halmazában ez az egyetlen teleologikum. Ez az egyetlen cselekvés, ami célszerűen és okszerűen előrehalad.

Az észjárásbeli modernség alighanem a *Kockadobással* kezdődött az európai irodalomban, amikor Mallarmé az addig szentnek és sérthetetlennek tartott ok-okozati összefüggésekkel szemben a véletlenszerűségek és esetlegességek jelentőségére hívta fel a figyelmet, Nietzschevel rokoníthatóan. Ez eleinte sok értetlenséget és idegenkedést váltott ki mind az íróársakból, mind pedig az olvasóközönségből, de aztán uralomra jutott, és a 20. század vége felé már nem is illet olyan történetet elbeszélni, amelyben az epizódokat logikailag kinyomozható oksági szálak fűzik egymáshoz. Ez legfeljebb a jobbak által kellőképpen lenézett lektűrnek maradt meg a fegyvertárában. Mészölytől mi sem állt távolabb, mint hogy lektűrszerű prózát írjon. Az általa alkalmazott elbeszélő nyelvben, ebben a mindenről árulkodó nyelvben azonban mégis minduntalan visszatér nála valami az összefüggés-keresésből. A hasonlatokkal teli, metaforikus mondat szerkesztés árulkodik erről. Sokat értekeztek már Mészöly bámulatosan tömör és pontos, végletekig csiszolt, tárgyas prózanyelvéről, pedig ha közelebbről megnézzük, itt is, ott is minduntalan hasonlatokba, metaforákba ütközünk a pontosabb és jobb láttatás eszközeként. Csakhogy a hasonlat a tárgyiasság ellen dolgozik. A dolog nem önmagában adott, nem önmagában jelenik meg, hanem valami mással összekötve. Ez az összekapcsolás pedig a nyelvi asszociálás már régen és részletesen megismert belső törvényszerűségei szerint alakul. A narratívum szerkezeti kontingenciáit tehát egy alapvetően kauzális mondat szerkesztési módszer próbálja kifejezni. Talán éppen ebből ered Mészöly írásainak sajátos belső feszültsége.

Persze volt már ehhez – nem stílushangulatában, hanem struktúrájában – hasonló elbeszélőnyelv. Az alárendelő mondatok indázó, metaforikus elágazásaiban előrehaladó mondat szerkesztés utoljára a szecessziónak volt sajátossága, melynek nálunk Krúdy volt a legnagyobb mestere. Csakhogy van egy lényeges és döntő különbség az ő és Mészöly elbeszélőnyelvének stílushangulata között: Krúdy tele van ironiával és hol rejtett, hol egészen nyílt humorral. Mészölynek viszont alig van humora, alig lelhető fel benne valami ironikusság, inkább csak komolysága van. A nyelvváltás, a diegetikus stílusmoduláció amplitúdója a hasonlatokkal és metaforákkal teliség ellenére sokkal kisebb, mint Krúdynál. A nyelvhangulat mozgása végletekig tompított, ideálja a tökéletesen eldolgozott nyelvfelület, amelyen már nincsenek érzékelhető modulációk. Szerkesztési eleme pedig a lassítás, a diegézis visszafogása, az aprólékos előadás. „A modern irodalomban ma már többnyire az zavar – írta Pilinszky János *Beszélgetések Sheryl Sutonnal* című könyvében –, hogy nem meri vállalni az unalom kockázatát”. Egész iskolát teremtett ez a megjegyzés, ki tud még lassúbb, még elhúzódóbb szöveget szerkeszteni az evvel a megjegyzéssel rokonszenvező kritikusok örömére. Mészöly is azok közé tartozott, akik vállalták ezt a kockázatot, ebben az elbeszélésében talán túlzott mértékben is vállalta. A unalom kockázatát vállaló elbeszélésmód azonban nem okvetlen azonos az esztétikai értékteremtéssel. A lassúság nem azonos a mélységgel. Amikor az olvasóközönség egy része kárhoztatta Kemény Zsigmondot történeteinek lassúságáért, Erdélyi János mérgesen így felelt: „Leggyorsabban a víz foly le”. Ebből azonban nehéz általános érvényű esztétikai elvet faragni, és eleve alacsonyabb értékűnek nevezni az olvasmányosságot. A narratívum üteme önmagában véve nem esztétikai kategória. Vannak emlékezetes, nagy elbeszélések, amelyek nem az unalom kockázatát vállalják, hanem éppenséggel az ellenkező véglet felé közelednek, és már-már az érzelműséget, ne mondjuk a giccset érintik, sőt nem is akarják visszarántani onnan a narratívumot. Amikor Anna a vasútállomás peronján belép a mozgó vagonok közé, amikor Santiago újra elalszik és oroszlánokról álmodik, amikor Ben futni kezd a löversenyter felé, „ahol már tudja a fát, amely már várja őt”, amikor Dániel lehajtott fejjel elindul, „mint aki nem emlékezik múltjából semmire, oly tiszta volt szíve s oly megbékélt – s mint aki jóvátett ma mindent, amiért eddig életét hibáztatnia kellett”.

Mészöly novellájában a címül választott szó várja a tartalmi elmozdulást, valami mégis történni fog, ígéri, a hangváltás nélküli csiszolt mondatok, a hosszadalmaskodó és alig áttekinthető epizód-kiágazások csattanójaként történni fog valami, ami annyi nyitva hagyott, magyarázatlanul maradt szövegrész után végül mégis összekapcsolódik a címmel. Volt, aki keresve sem talált ilyen kapcsolódást. „És hol a megbocsátás?” – kérdezte Kálmán C. György, hogy újabb

és újabb kérdésekhez jusson. Mit jelent a regény címe? Ki bocsásson meg és ki-nek? A cím egyetlen nagy kérdés, amelyre a regény folyamán remélünk választ, csak hogy olvasás közben hiába építünk fel újabb és újabb hipotéziseket, laposnak, érdektelennek, felületesnek bizonyulnak. S az elbeszélő még az utolsó lapon is csavarint egyet a kérdésem: az írnok, álmában, „szeretett volna egy megbocsátó kérést megfogalmazni, és fennhangon kimondani, hogy a többiek is hallják”, s ez a kérés ez volna: „Maradj Névtelen, legyen tanúja a nyomorúság szépségének.” De ez a mondat (amely – ismét az elbeszélő ironikus-önreflexív értékelése – „fellelkesítően fájdalmas”) „nem tudott elhangzani”. Nos, az írnok valóban névtelen marad, az egész regényben. De kihez szól ez a kérés? Önmagához? S mit jelent az, hogy megbocsátó kérés? Ő bocsát meg, kéréssel, vagy megbocsátást kér? Miért? S miért nem tud a mondat elhangzani? Mert csak álomban fogalmazódik meg? Vagy mert éppen felébred? S kik a többiek? Mindenki? Bárki? A családja?

Hasonló véleményre jutott Thomka Beáta is, amikor monográfiát írt Mézöly Miklósról. Az elbeszélés címe, mely a történetbeli nem oszló vonatfüstökhöz hasonlóan ott lebeg az életképsorozat fölött, értelemszerű magyarázatot nem kap egyetlen epizódban sem. Ha eltekintünk a gyilkosság sosem bizonyított vádjától, a Porszki-esettől, nemigen akadunk olyasmire a történetben, ami megbocsátásra szorulna. Vagy ebben a vonatkozásban a dolgoknak egy más kiterjedésével kell számolnunk? A mű címe a keresztény erkölcs központi kategóriáját idézi, és az alapima *miképpen mi is megbocsátunk* részletét aktualizálja. Talán egyetlen olyan szöveghely ez a kanonikus könyvekben, melyben úgy fogalmazódik meg a kérés, az ötödik, hogy abban magunkhoz kívánjuk hasonlítani, emberségünkhöz kívánjuk mérni az isteni kegyelmet. Mintha adósságaink folytán mindenekelőtt bennünk, közöttünk alakulna ki a részvét, a tolerancia, a megbocsátás. Mintha éppen mi járnánk elől ebben a cselekedettől cselekedetig tartó, gesztusról gesztusra áthelyeződő folyamatos elnézésben.

Ettől a megbocsátásfogalom felé, irgalomfogalom felé elhajló értelmezéstől látszólag ellenkező irányban található Balassa Péter interpretációja, de tulajdonképpen egy lépésre van csak tőle. Balassa Péter nem hogy nem találta meg a cím jelentését a szövegben, hanem ellenkezőleg, kiterjesztette a jelentést az elbeszélés egész szövegvilágára. „A cselekmény fő szála pszichikai, lírai, vizionárius, nem tárgyi, hiszen az összetartozó motiváció maga a megbocsátás a múltnak” – írta. „A megbocsátás itt a káosz mélyén rejlő kiismerhetetlen, »irracionális« rend előtti meghajlás.” Az illetén fogalomkiterjesztés azonban újabb kérdést vet fel. Ha a megbocsátás a szöveg minden epizódjára, a teljes múltira, a káoszvilág egészére vonatkozik, akkor ismét eljutunk egy értékkiemelés nélküli, egyöntetű szemlélethez, ami pedig közelében van annak, amit közönynek nevezünk... Ha minden egyként megbocsátható, akkor azt úgy is kifejezhetjük, hogy minden mind-

egy. Nincs érintettségünk, nincs részünk benne. A közönyben megszűnik az involváció.

Nem jutunk ilyen kérdéshez, ha a novellát a karácsonyének irodalmi hagyománya felől olvassuk. Akkor nincs túláltalánosítás és végtelen kiterjesztés. Akkor a karácsonyeste mint szeretetünnep szerepel, és különös, kiemelt hangsúlyt kap benne az, ami akkor megy végbe. Egy és egyetlen megbocsátás történik a hosszú és helyenként hosszadalmas novellában, de az az egy fölfénylik, és lényegében homályt borít az egész addigi szövegre. Nem involválódunk az epizódokban, de ez az egy magával ragadja az olvasót nem várt különösségével. Banális történet lehetne, hogy az írnok megcsalja a feleségét, de nem banális, ha éppen szenteste teszi és nem banális, ha éppen a felesége húgával teszi. És nem banális, hogy utána visszafekszik a hitvesi ágyba és nem banális, hogy a paplan alatt meg akarja fogni felesége kezét, mintegy bocsánatot kérve. „Az írnoknak nem volt éber a tudata, csupán az érzékszervei működtek zsibbadt érzékenységgel. Ahogy átnyúlt Anitahoz, addig kaparászott, míg az asszony hasán megtalálta a kezét, és közös mozdulattal össze is kulcsolódtak [...] Sokáig nem mozdultak, egyikük sem mondott semmit, de a kezük egymáséban maradt. Így aludtak el.” Megbocsátás? Ez talán már az irgalom tiszta megjelenése. A főszereplő itt már nem az írnok, hanem Anita. Sőt ekkor válik világossá, hogy kezdettől ő volt a főszereplő, karácsonyra, karácsonyi ajándéknak készülő képével ő volt a legfontosabb. Készülő képe, az *Állatok búcsúja* egy patak két partján egy leégett híd által elválasztott állatok búcsúját ábrázolja. Kelemen Pál vette észre, hogy a kép az áthidalhatatlanságot tematizálja, s ennek metaforikus kisugárzása van az egész történetre. Az irgalom gesztusa azonban megfordítja a reménytelenséget sugárzó tematizációt, s mégis áthidalja a látszólag áthidalhatatlant. Anita mozdulatának előkészítéséhez volt szükség – hitelesítéséhez is – a hosszú előtörténetre, a szinte voluminális szövegkorpuszra.

A teológiai magyarázatokkal együtt mondhatjuk, hogy a kegyelem kívülről jön, de az irgalom mélyen belső. Olyannyira belső, hogy nem kér szavakat, nem kér verbalizációt. Ezt a ritkán megvalósuló gesztust le lehet rajzolni szavakkal, el lehet színpadon, filmen játszani, de nem lehet kauzálisan-logikailag magyarázni. Nem is szabad. Az irgalom legteljesebben a mozdulatban, a gesztusban él. Ott válik láthatóvá. De amikor láthatóvá válik, a szöveg pragmatikai dimenziójában mindig keletkezik körülötte valami érzelmi töltés. Alighanem ezt az érzelmességet akarta Mészöly tompítani a jelenetre következő mondatokkal, amelyekre Kálmán C. György rákérdezett. Talán nem kellett volna tompítania, talán jobb lett volna az elbeszélés, ha Mészöly nem szégyelli ezt a kis érzelmességet. Ha az irgalom lelki, szellemi minőség és az égben van, ahogy Moviszter állítja, akkor belefér egy csöppnyi érzelmesség is.

Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusaiban

Noha közismert a bölcsészhallgatók ama különös hajlama, hogy a primer irodalommal szemben a szekunder irodalmat részesítsék előnyben, aligha akadna bárki, aki szerint az irodalmi érdeklődés elsősorban az irodalomról szóló szövegekre irányul. Ha azonban mutatunk némi hajlandóságot arra, hogy elismerjük, ez a fajta érdeklődés a nyelvelméletben is érdekelt, a kérdés, kérdéses vagy kutatás iránya érdekes módon rendkívül problematikusává válik. Milyen szövegeket kell vajon vallatóra fognia egy olyan vállalkozásnak, amelynek célja a nyelv működésmódjainak kikérdezése? Sietősen azt a kézenfekvő választ adhatnánk, hogy a nyelvelmélet mindenekelőtt a saját szakirodalmában való jártasságot igényli. A jel vagy nyelv elmélete nehezen mondhat le a nyelvről szóló szövegek olvasásáról, sőt úgy tűnik, tárgya és eszköze által mérhetetlen előnyre tesz szert. A nyelvről szóló nyelv önreferens képlete önmaga kimondásának lehetőségét állítja – ez a radikális szószerintiség azonban nem a leírás végletekig pontos metódusát szavatolná, hanem végső soron önmagát nyilvánítaná feleslegessé, amennyiben a beszéd*cselekvést* és az arról való *tudást* tükörképekként illesztené egymáshoz. Ha a nyelv tárgyasítható vagy kimondható lenne a róla való beszédben, talán fel sem merülhetne a rá vonatkozó kérdés. Jó okunk van tehát feltételezni, hogy a jelentésalkotás mint cselekvés és a jelentés mint kogníció nem egyezik egymással és nem is összeegyeztethetők; joggal sejthetjük, hogy a nyelvről szóló nyelv diszkurzusa abban a pillanatban születik, amelyben a nyelv kettéhasad és áthidalhatatlan távolságot vesz önmagától.

Jelen diszkurzust sem más, mint a nyelv eme hasadása – észlelésnek és cselekvésnek, általánosnak és egyedinek, ismétlésnek és egyszeri eseménynek, konstatívnek és performatívnek a felszámolhatatlan különbsége motiválja. A dolgozat többek között két olyan terminust igyekszik nyomon követni az irodalom- és kultúratudomány beszédmódjaiban, amelyeket a nyelv korrelatív és szemben-

álló aspektusai hoznak mozgásba. A hírközlés elméletéből származó *zaj* fogalmához leggyakrabban az esemény véletlenszerűségének, az egyedinek és megismételhetetlennek az értelmezőit rendelik a teoretikusok, míg a mindennapi szóhasználatban is elterjedt korrelatív párja, a *kód* fogalma az ismételhetőség felől nyeri el vélt identitását. Az anyag és jelentés ellentéte köré szerveződő tudományos terminológia ezeket egymástól független, önmagában leírható, szubsztanciális kategóriákként prezentálja, azaz a leírás tárgyát (az ellentétek egy adott pólusát) reprezentálhatónak és tárgyasíthatónak tételezi. Ha a következő olvasatnak sikerül megmutatnia ezek kölcsönös függőségét és egymás általi feltételezettségüket, akkor az ellentétpárok egyes pólusainak radikálisan át kell alakítaniuk egymást. Miközben a tudományterületeket elválasztó tárgyakonstrukciók (mint például a *zaj* és a *kód*) retorikai dimenzióba kerülnek, *nem az elnevezésük, hanem értelmódjuk változik meg*. A nyelvelméleti érdeklődés nem vezethet be sem egy újabb önállósuló differenciát (ezzel csak megismételné a tudományok gesztusát), de nem is szüntetheti meg dialektikusan a fennálló különbségeket, mert így feladná a másik megértésének szándékát. Kizárólag az olvasott szövegek logikájával és megkülönböztetéseivel dolgozva el kell hogy jussunk az egymást kizáró és feltételező ellentétek egy olyan név alatt való egyesítéséhez, amely a különbségeket nem semmisíti meg a dialektikában. Ez a paradox egység azután remélhetőleg már nem a diszkurzusok zsákutcájaként, hanem éppen ellenkezőleg, azok gerjesztőjeként fog megjelenni, a nyelv olyan produktív és affirmatív munkájaként, amely minden kérdést és elméletet működtet. Szándékai szerint a dolgozat a nyelvelmélet *termékeny* apóriáját különféle kontextusokon, tudományközi párbeszédiken, szövegolvasatokon és példákon, nem utolsósorban pedig önnönmagán teszi felismerhetővé.

Az olvasat előfeltevése az, hogy az az aporetikus szerkezet, amelyet a nyelven belül, illetve nyelvként azonosítottunk, a jelölés terét konstruálja, következményei ezért minden szövegben olvashatók. Ezek szerint, ha nem vitatjuk el a tapasztalat nyelvi létmódját, akkor irodalom- és kultúratudomány kapcsolatainak, illetve diszkurzív párbeszédének kérdését illetően sem hagyatkozhatunk másra, mint olyan olvasásmódra, amely a retorika jelenségeit tartja szem előtt. A nyelv aporetikus struktúráit a megszólalás feltételének tekintő diszkurzusokkal szemben azok a tudományos beszédformák, amelyek nyelvi létmódjukról nem vesznek tudomást, könnyen, mondhatni szükségszerűen kerülnek ellentmondásba önmagukkal, érvvezetésük éppúgy nyelvi mintázatoknak válik kiszolgáltatottá, mint – ettől elválaszthatatlan – szóhasználatuk. Bár az apória mint logikai ellentmondás – nyelvi lévén – kiküszöbölhetetlen, a megszólalás érvnyességét tekintve azonban döntő jelentősége van annak, milyen mértékben képes egy nyelv önnön reflexiójára, hiszen ez a paradox, nyelvi feltétel, ha észre-

vétlen marad a dialektika illúziójában, az elmélet applikálhatóságát számolhatja fel. Ha a kortárs horizonton belül e két pozíció leglátványosabb nyomait, példáit keressük, akkor azokat minden valószínűség szerint olyan szóhasználati formákban érhetjük tetten, amelyek a reprezentációs logika számára azonosságot, a performatív-retorikai olvasat számára pedig különbséget jelezhetnek. A fogalmi átfedések, terminológiai hasonlóságok egyaránt jelenthetik a tudományterületek közötti kontinuitás és konszenzus ígétét, ugyanakkor a legfeloldhatatlanabb ellentéteket, s így a félreértést is megalapozhatják. Azaz megeshet, hogy irodalomtudomány és kultúratudomány diszkurzív terei, amelyek bizonyos pontokon a történeti kontinuitás látszatát kelthetik, valójában az egyidejű feszültségek közegében szituálhatók. Ezen egymásrautaltság szükségszerűségét tekintetbe véve minden saját és másik viszonyának mibenlétére kérdező kísérlet csakis akkor válhat produktív, ha az nem a másik igényének egyszerű eltörlését – akár egy korszakhatár bejelentésének eljárásával egyfelől, akár a divat távolságtartó címkéjével másfelől, – hanem ezek mérlegelését jelenti. Médiaelmélet és dekonstrukció a kortárs reflexiókból ellentmondásosan kibontakozó viszonya már csak azért is termékeny pontja lehet a – valószínűleg inkább kölcsönös, mint egyoldalú – „kihívással” való szembesülésnek, mert a kultúratudomány médiaelméleti irányzata bár nem párbeszédbe, de mindenesetre gyakran affirmatív viszonyba lép az – amúgy szintén „történelemnek” minősített – dekonstrukcióval, míg a hermeneutika felé irányuló gesztusairól még ennyi sem mondható. Bár az információelméletből származó, a médiaelméleti írásokban gyakran kulcsszerepet játszó terminológia nem hozható minden nehézség nélkül összefüggésbe a dekonstruktív jelelmélet érvelésmódjával, érdekesnek ígérkezik mindennekelőtt közelebből megvizsgálni azokat a homonim alakváltozatokat, amelyek első pillantásra szinonimikus összefüggések hálójának felvázolását, nyelvelmélet és kultúratudomány folytonosságát ígérhetik. A zaj, a kód, a materialitás és a véletlenszerűség egymással szoros összefüggésben lévő fogalmainak egyes kontextusain a jelölés dialektikus és aporetikus logikájának következményei is lemérhetők.

Ha „a kommunikáció materialitásai modern rejtélynek nevezhetők”,¹ akkor a zaj – mondhatnánk – maga a „modern rejtély”. Míg a médiaelmélet néma, „(a)kommunikatív materialitásai” viszonylag jól körülhatárolható, a dekonstrukció diszkurzusától (elméletileg) határozottan elkülöníthető hivatkozási pontját képezik a szakirodalomnak, addig a zaj fogalmát, éppen rejtélyes körülhatárolhatatlansága, megragadhatatlansága révén a teoretikusok a legkülönfélébb

¹ Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 455.

funkciókba léptették, s korántsani biztos, hogy eme flexibilitás csak a „tároló” médium feljegyezhetetlenségével hozható összefüggésbe.

Ha a zaj bocsátja ki magát a csatornát, minden üzenet hordozóját, amely „az információ szüntelen s felszámolhatatlan hátterét” képezi,² akkor a zaj valóban a kommunikáció anyagi hordozójának tekinthető. Jel és zaj távolsága – Kittler érvelése felől – azonban nem gondolható el fenomenalitás és materialitás különbségeként.³ Mert bár a lejegyzés, illetve az információ kommunikálásának aktuusa lejegyezhetetlenné és hozzáférhetetlenné teszi a médium anyagiságát, ahogyan a beszéd vagy az olvasás történő aktuusa akadályozza meg a hang vagy az írás anyagiságának egyidejű tapasztalatát, a minden anyagban szüntelenül morajló fehér zaj (a nem egyszerűen fizikai anyaggként értett materialitással ellentétben) nem vonja meg magát a fenomenalitás és érzékelés elől, hiszen „úgy kapcsolódik össze az anyag nélküli információ és az információ nélküli anyag, mint egy képrejtvény két olvasata.”⁴ Így bár „nincsenek olyan materialítások, amelyek maguktól információk volnának és kommunikációt létesíthetnének”,⁵ ezek csak az értelem, de nem a szubsztancialitás instanciáját játsszák ki. „Az interpretáció megtisztított egy belső teret minden zajtól”,⁶ hiszen a jelölés tere és mozgása heterogén a hordozó anyag szubsztanciájától. Tehát igaz ugyan, hogy a kommunikáció és – lehetnének hozzá – egyáltalán a tapasztalat „feltétele” a matéria, azonban „az információ lehetősége nem fizikai szükségszerűségből ered [...], hanem az esélyből.”⁷ Bár az anyagi, szubsztanciális aspektus nevezhető ugyan feltételrendszernek, de a jelölés feltétele – s e döntő különbség elhanyagolása gyakran zavaró lehet – sokkal inkább, vagy csakis jelölő és jelenség (vagy jelentés) heterogenitásában áll. Ezen a ponton pedig szükségszerűen el is válnak a kérdezősi érdekeltségek, amennyiben az irodalom lehetőségét e különbözős módja, s e diszkontinuitás következményei adják, miközben persze a kulturalitás aspektusaitól vett különbség így csak strukturális okozatiságában másodlagos az előbbi elvhez képest; a jelölés feltételei és következményei tehát nem kizáró, hanem korrelatív tényezők.⁸

² „Diesseits von Lauten und Worten, diesseits aller Organismen taucht das weiße Rauschen auf, dieser unaufhörliche und unaufhebbare Hintergrund von Information. Denn Rauschen emittieren die Kanäle selber, die jede Nachricht durchlaufen muß.” Friedrich KITTLER, *Aufschreibungssysteme 1800–1900*, Fink, München, 2003³, 222.

³ Materialitás és fenomenalitás összefüggéséhez vö. pl. Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 395–432.

⁴ KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, 459.

⁵ Uő., 455.

⁶ Uő., 473.

⁷ Uő., 458.

⁸ Ehhez lásd többek között: Jacques DERRIDA, *Typeurwriter Ribbon*, ford. Peggy KAMUF = *Material Events*, szerk. Tom COHEN, Minnesota UP, Minneapolis, 2001, 350.

Csakhogy, mivel a kulturális produktumok mibenlétére irányuló kérdezés is a jelölés heterogenitása által feltételezett, ez sem maradhat érintetlen az irodalomtudomány tárgykonstrukciós problémáihoz hasonló következményektől – miként az irodalom önidentitást nélkülöző létmódja, úgy a medialitás vizsgálata hasonlóképp ki van szolgáltatva a jelölés mozgása által termelt történeti-kulturális oppozícióknak, struktúráknak. Ennek lehetősége pedig többek között talán azon szövegekben érhető tetten leginkább, amelyek nem mással, mint a különbség szabályrendszerének a modern nyelvészetben paradigmatisztikus történeti alakzatával, a kód fogalmával, illetve ennek problémáival találják szemben magukat. A nyelvészeti kód modern konstrukciójában kereszteződhetnek az eddigi problémák – a médiaelmélet kérdezési iránya nem független az információelméletből kölcsönzött fogalomtól, nyomvonalán pedig a zaj, materialitás és kontingencia problémája is kibontakoztatható.

Ismeretes, hogy elsőként a Prágai Nyelvész Kör helyettesítette a saussure-i *langue*–*parole* fogalompárt a kommunikációelmélet terminusaival,⁹ kód és üzenet nyelvtudományos interpretációja pedig ilyen módon nem független a saussure-i örökség formalista hagyományokból építkező átértékelésétől, illetve a prágai strukturalisták elsősorban fonológiai érdeklődésétől; ez a recepciótörténeti összefüggés pedig a későbbi, az orosz formalizmustól már semmilyen módon nem érintett munkákban is kimutatható. Így bár a saussure-i szabály- vagy formarendszer, azaz a nyelv a szubsztanciális megvalósulástól, tehát a beszéd-től való különbsége által írható le, addig a kommunikáció nyelvészeti kódja „tartalmazza az összes felhasználható megkülönböztető jegyet, s ezek minden olyan elfogadható kombinációját, amelyek egyidejű jegyek nyalábjai, s amelyeket fonémáknak nevezünk, továbbá tartalmazza azon szabályokat, amelyek szerint a fonémák sorokba kapcsolhatók.”¹⁰ Csakhogy „a hanganyagnak e nélkül a redukciója nélkül a nyelv és a beszéd közti distinkció, amely oly döntő Saussure-nél, nem lenne pontos. Ugyanez volna a helyzet azokkal az oppozíciókkal, amelyek történetesen belőle erednek: kód és üzenet, nyelvi minta és használat stb. között.”¹¹

⁹ „1952 kam als fünfte die metasprachliche Funktion hinzu. Es war die hohe Zeit der Kommunikationstheorie und der logischen Analyse der Sprache. Die Kommunikationstheorie brachte eine verstärkte und präzisierende Reflexion auf den Kode der Sprache als einen eigenständigen Faktor des Sprachereignisses und die Ersetzung des mehrdeutigen Saussureschen Gegensatz von *langue* – *parole* durch den konziseren von *code* – *message*.” Elmar HOLSTEIN, *Einführung. Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache* = Roman JAKOBSON, *Poetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 14.

¹⁰ Roman JAKOBSON, *Hang-jel-vers*, ford. BARCZÁN Endre – ÉDER Zoltán, Gondolat, Budapest, 1969, 14.

¹¹ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, *Életünk – Magyar Műhely*, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991, 87.

Az érvelést talán nem szükséges felidézni, irodalomtudomány és információelmélet lehetséges viszonyaira nézvést azonban annál inkább tanulságos lehet a vonatkozó teóriák alaposabb vizsgálata, mivel így az információelmélet nyelv- és irodalomtudomány általi recepciójának következményeire, valamint bizonyos nyelvelméleti előfeltevésekre is szélesebb rálátás nyílhat, nem utolsósorban pedig – ezek következményeként vagy ezzel szoros összefüggésben – az önreferens irodalmi nyelvre vonatkozó elképzelések implicit, előzetes döntései is kirajzolódhatnak. Azon szövegek olvasása során tehát, amelyek más-más módon, más ambíciókkal, de hasonló tétetekkel a zaj információelméleti fogalmát járják körül, a kód elgondolásában rejlő előfeltevéseknek kell megmutatkozniuk, nem felejtve ezalatt a kommunikáció materialitását, illetve a nyelv szubsztanciális aspektusait, amelyekről szintén kiderülhet, hogy egy olyan megkülönböztetett produktumai, amely oppozicionális struktúrát magát is történeti feltételek működtetik.

A zajfogalom elméleti rugalmassága, széleskörű applikálhatósága (hiszen nem kötik az értelem instanciái) minden esetben a kód szűkösségét, eredendő elégtelenségét jelenti be az irodalmi olvasás teóriáiban. E két fogalom összjátéka szépen nyomon követhető William R. Paulson *The Noise of Culture* című munkájában, amely talán joggal nevezhető a zaj irodalmi elméletének. E kísérlet azért is lehet különösen érdekes, mert dekonstrukció és kultúratudomány folytonosságát ígéri, és így alkalmat adhat e szintézis lehetőségeinek mérlegelésére. A zajból való önszervezés elmélete (*theory of self-organization from noise*), bár a kommunikáció matematikai elméletét veszi kiindulópontul, valójában az autonóm rendszerek működésén, komplexitásán alapul. Ahhoz tehát, hogy egy zárt rendszer – a megfigyelő számára sohasem teljesen átlátható, illetve feltárható – komplexitásának mibenléte valamelyest megközelíthetővé váljon, a kommunikációelmélet operatív fogalmaira – az entrópia, valószínűség és zaj bevezetésére – van szükség. Mielőtt még kétség merülhetne fel a biológiai és matematikai elmélet szintézisét illetően (hiszen míg az utóbbi az információ kommunikálhatóságának lehetőségét kell hogy feltételezze, addig az előbbi megközelítés éppen hogy a reprezentáció és információátvitel lehetetlenségét állítja, s ezeket a megfigyelés pusztá effektusának szintjére korlátozza), Paulson számára a rendszerelmélet biológiai megközelítése jelenti az alapot.¹² Shannon az értelem

¹² „The theory of information, as it has been adapted to the task of understanding the complexity, adaptability, and evolution of living beings, is not the same as the theory of information developed by communications engineers. It is in information theory as it has been adapted to the study of living structures that we will find concepts suited to exploring the interferences between literature and information.” William R. PAULSON, *The Noise of Culture*, Cornell UP, Ithaca–London, New York, 1988, 66.

trónfosztói számára figyelemre méltó sorai e kontextusban nem okozhatnak meglepetést: „Az üzeneteknek gyakran *jelentésük* van; ez azt jelenti, hogy valamely – bizonyos fizikai vagy fogalmi dolgokkal jellemzett – rendszerre vonatkoznak, illetőleg aszerint korreláltak. A hírközlés elméletének e szemantikai vonatkozásai közömbösek a műszaki probléma szempontjából. A lényegi kérdés az, hogy a tényleges üzenet *egy sor lehetséges közül kiválasztott* egyetlen üzenet.”¹³ Az információ mennyisége ugyanis a lehetőségek számában, tehát a valószínűségben, és sohasem minőségben, azaz nem a jelentésben mérhető. „Shannon [...] a *H*-val jelölt funkciót néha »az üzenet entrópiájának« nevezte, mivel e funkció a lehetőségek számát, s így a dekódoló bizonytalanságát méri az üzenet tartalmára vonatkozólag, ahogy az entrópia [a termodinamikában] bizonyos értelemben a megfigyelő bizonytalanságának mérőszáma a rendszer állapotát illetően, amelyet éppen megfigyel.”¹⁴ Bár Paulson az információ fogalmát – operativitásának megőrzése céljából – az egyetlen dekódolt üzenetre szűkíti, az entrópiára vonatkozó leírás fontos szerepet kap majd a dekódolás műveletében. Mivel az átvitel során az információ egy része szükségszerűen veszendőbe megy, a dekódoló oldalán ez az entrópia, azaz a bizonytalanság növekedését jelenti. E minden kommunikációs rendszer megbízhatóságát fenyegető veszély, bár teljes mértékben nem kiküszöbölhető, minimálisra csökkenthető a rendszer másik alapvető működési feltétele, a redundancia által. A legcsekélyebb információértékkel rendelkező ismétlés a nyelv esetében több szinten működik – redundáns elemnek tekinthetők a grammatikai, szintaktikai szabályok, ezenkívül a kontextuális tényezők is hasonlóképpen a kalkulálhatóság mértékét növelik. Ez a korrekciós eljárás azonban mit sem változtat a termodinamika második törvényén – a rendszeren belüli információ mértéke sohasem növekedhet, csakis – és ez elkerülhetetlen – veszíthet kiinduló értékéből. A közvetítés során minden információ véletlenszerű módosulásoknak van kitéve, amelyeket általánosan a zaj (*noise*) neve fémjelez. „Bármilyen, ami az üzenet részeként érkezik, de nem része az eredetinek, az átvitelbe belépő zajként érthető.”¹⁵ Ez különféle módokon realizálódhat, mint például a jel megszakítása, az üzenet elemeinek egyszerű elnyomása egy külső üzenet interferenciája által, vagy pedig felléphet pusztán véletlenszerű ele-

¹³ Claude E. SHANNON – Warren WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, ford. TOMPA Ferenc, Országos Műszaki Információs Központ, Budapest, 1986, 45.

¹⁴ „Shannon, consequently, sometimes called his function *H* the »entropy of the message«, since the function measures the number of possibilities and thus the receiver's uncertainty concerning the message's contents, just as entropy is in a sense a measure of the uncertainty of an observer concerning the state of a system she is observing.” PAULSON, *I. m.*, 56.

¹⁵ „Anything that arrives as part of a message, but that was not part of the message when sent out, can be considered as noise introduced in transmission.” *Uo.*, 67.

mek ismétlődéseként.¹⁶ A csatornától mint funkciótól tehát elválaszthatatlan a zaj jelenléte. Míg az informatikusoknak a zaj dekódolási hibákat okozó interferenciája, s így kiszűrésének lehetősége jelenti a legfőbb problémát, addig ugyan ez a jelenség a biológia számára az élő organizmusok komplexitásának magyarázatául szolgálhat, ugyanis e rendszerek hasonló eljárás szerint tárolják, illetve közvetítik saját struktúrájuk információját. Az információ egyszerű továbbítása és újratermelése önmagában még nem jelenthetné az élő rendszerek komplexitásának növekedését; az adaptáció, evolúció és tanulás lehetőségére az önszervezés és autonómia képessége adja meg a választ. Az önszervező rendszerek elmélete – amelyet Paulson többek között Henri Atlan munkái nyomán vezet elő –, bár elsőként a biológia területén tett szert relevanciára, nem korlátozható az élő organizmusok leírására. Sőt az elmélet lehetővé teszi, hogy az önprogramozó automaták működési feltételei váljanak példaszerűvé az organizmusok vizsgálatában, felszámolva ezzel a két terület közötti hagyományos szembenállást. Ez pedig – ahogy Paulson többször megjegyzi – nem jelenti sem a biológia, sem a fizika vagy informatika másik általi redukcióját, egyszerűen csak az élő és nem élő rendszerek tulajdonságainak strukturális analógiáját.¹⁷ A „biológiai információelmélet” strukturális, és nem reduktív applikálhatóságának hangsúlyozása Paulson számára különösen fontos, hiszen olyan fogalmi rendszer bevezetését kísérli meg az irodalomtudomány területére, amely nem a legkedvezőbb asszociációkkal terhelt. Nem meglepő tehát, hogy a biologizmus vádját elkerülendő, egy teljes fejezetet szentel a romantikus organicitás-eszmény hatástörténeti következményeinek, s az e hagyománytól vett distancia lehet a magyarázata annak, hogy még de Man munkásságát is a romantika és a formalizmus tradíciójába utasítja, bár a dekonstrukció az elmélet kitüntetett hivatkozási pontját képezi.

Minekutána tehát az autonóm, zárt rendszerek nem egyszerűen a környezetük által kibocsátott információ dekódolóiként működnek, hanem maguk is tartalmazzák az internális kommunikáció minden instanciáját, lehetővé válik, hogy a környezeti zajt információvá alakítsák, ez pedig komplexitásuk fokozódásához vezet. A zaj, amely a legtöbb esetben a dekódolás bizonytalanságát vagy ambiguitását eredményezi, és így a kommunikáció működése szempontjából destruktívnak nevezhető, az autonóm rendszerekben pozitív tényezővé válik, hiszen a megfigyelés szintjén ez információtöbbletet jelent.¹⁸ Ez utóbbit nevezi Atlan autonóm ambiguitásnak, amelynek funkciótlan és destruktív párjától vett különbsége révén fontos szerepe lesz az irodalmi olvasás Paulson-féle teóriájában. Ugyanilyen (és az előbbinek ellentmondó) jelentőséggel bír az autonóm rend-

¹⁶ *Uo.*, 67.

¹⁷ *Uo.*, 71.

¹⁸ *Uo.*, 75.

szerek azon tulajdonsága, hogy ezek a megfigyelő számára teljes egészében sohasem megismerhetők, működési szerkezetük komplexitásukból adódóan feltárhatatlan, hiszen az állapotukra vonatkozó bizonytalanság mértéke így nullára csökkenne, s már nem információt, csupán redundanciát nyerhetnénk leírásukból. „Ha azon mechanizmusok, amelyek által egy adott szinten a zaj a rendszer organizációjának pozitív tényezőjévé válik, teljesen átláthatók lennének, akkor »a zaj organizációja nem mint zaj, hanem mint jel jelenne meg«”.¹⁹ A zajos csatornák biológiai adaptációja e sorok szerint nem csupán a shannoni képlet szemantizációját hajtja végre, de, ami egy és ugyanaz, illetve az előbbi szükségszerű velejárója, annak fenomenalizációját is. Amíg ugyanis az információelmélet matematikai, absztrakt szintjei nem feltétlenül veszik igénybe a megfigyelő szerepkörének működtetését, addig a biológiai rendszerelmélet számára elkerülhetetlen egy tapasztalati (fogalmi) mezőre való hivatkozás, még akkor is, ha egy autonóm rendszer komplexitása sohasem *megtapasztalható* (vagy éppen ezért). A zaj ontikus/ontológiai státusa Paulson gondolatmenetében a továbbiakban sem mozdul ki az ambiguitás ezen állapotából, amennyiben értelmi fenomén és materialitás (tehát ontika és ontológia) között ingadozik, de ez valójában talán nem más, mint a zaj effektusa, ahogy a későbbiekben majd kiderülhet. Mindenesetre az elmélet szerint destruktivitás és autonómítás is vertikális struktúrát – és így persze hierarchiát is – mutatnak: míg a zaj negativitása vagy destruktivitása az első, átviteli szinten lép működésbe, addig a megfigyelés magasabb szintjén ugyanez egy értelemkonstrukcióból, autonómiává alakul.²⁰ Ezek után nem meglepő, ha Paulson a zaj analóg funkcionalitását vezeti be az irodalmi olvasás területére: „a zaj redukciójára való törekvés helyett az irodalmi kommunikáció a zajt önönön konstitutív tényezőjévé teszi.”²¹ Nem más képezi tehát egy nyelvi üzenet redukálhatatlan irodalmiságát, mint a termodinamika és az információelmélet törvénye: a zaj a csatornában. Viszont nyilvánvaló, hogy a matematikai és biológiai elmélet terminológiai bázisa nem alkalmazható közvetlen módon az irodalom tudományának területén. A zaj, mely mind az információátvitel, mind a megfigyelés, mind az irodalmi olvasás során csupán *effektusaiban* mutakozhat meg, hatásai által írható körül, a transzdiszciplináris átvitel folyamán nem ma-

¹⁹ „If we already understand completely the mechanism by which, at a given level, the presence of noise becomes a positive factor in the organization of a system, then »the organizing noise would not appear to us as noise but as signals.«” *Uo.*, 76.

²⁰ „When we say then the introduction of noise has a destructive effect at the level at which the transmission is taking place, but can have a constructive effect at a higher level that „observes” the former, we necessarily understand that the same noise-modified message has different signification at the two levels.” *Uo.*

²¹ „Rather than attempting to reduce noise to a minimum, literary communication *assumes* its noise as a constitutive factor of itself.” *Uo.*, 83.

radhat ugyanaz, a transzformáció által egyes tulajdonságait megőrzi, más aspektusait el kell hogy veszítse, ugyanakkor másfajta effektusokat is produkál, mivel funkciója is megváltozik.²² Tehát bár biztosak lehetünk abban, hogy minden mediális aktus zaj jelenlétében zajlik, nem áll módunkban különbséget tenni zaj és üzenet között; és nincs ez másként a nyelv esetében sem.²³ Miközben Paulson hol az ok, hol az okozat, hol a feltétel, hol a hatás értelmezőit rendeli a fogalomhoz, egyszerre kell állítania és tagadnia a zaj fenomenalitását. Többek között itt válhat láthatóvá példaszerűen az a fajta diszkurzív ellentmondás vagy következetlenség, amely nem a gondolatmenet hibájából vagy véletlen balesetéből, hanem a feltételül szolgáló nyelvből eredeztethető. Nyelvisége egyrészt onnan nyerhet belátást, hogy olvasatunk további pontjain ugyanezen struktúra *ismétlődő variációit*, azaz *nyelvszerű* megjelenésmódjait fedezhetjük föl, hiszen minden nyelvet vagy jelölést a kontextus egyediségének kiszolgáltatott ismétlés működtet. Másrészt pedig azt a nehezen vitatható állítást kell szüntelenül szem előtt tartanunk, hogy az ellentmondás mint olyan sohasem feloldható. Mivel a *feltétel*nek téveszthetetlen ismérve, hogy sohasem számolható fel, nyelvnek és ellentmondásnak lényegi összefüggésben kell állnia. Ha egy, az értelem kontinuitását megakasztó, aporetikus szerkezetű jelenség (egy paulsoni destruktív ambiguitás) az értelem magasabb szintjébe integrálható, ellenállása dialektikusan megszüntethető lenne, az autonóm ambiguitást (az irodalom egyedi teljesítményét) a szövegek véletlen és esetleges balesetének kellene tulajdonítanunk, amelyben az, hogy az irodalom nyelvi jelenség, semmilyen szerepet sem játszana. Bár Paulson szándékai szerint az irodalmat mint sajátos nyelvi közeget veszi szemügyre, retorikája mégis tagadja a nyelv mediális teljesítményét, amennyiben az ambiguitást (a nyelvet mint ellentmondást vagy retorikát) dialektikusnak, végső soron felszámolhatónak tartja.²⁴

Minden kritika, amely kiegészítés, hozzájárulás, hozzászólás és pótlás által kiigazításra törekszik, a bírált következetlenség észrevétlen ismétlésében semmisül meg, hiszen az ellentmondást dialektikus logikával megszüntethetőnek tartja, azt a nyelvtől független, nem-diszkurzív jelenséggé értelmezi. Paulson argumentációját is ez a logika motiválja: bár zaj és információ megkülönbözte-

²² „All this, however, should remind us that we are far from having settled the question of what, in literary works, may be considered noise. The concept of noise, as it arrives from the mathematical theory of information, is not entirely satisfactory for use in talking about language and literature. This puts us in the position of both needing to have the concept and needing not to have it.” *Uo.*, 88.

²³ „[...] we have no way of separating exactly the noise from what is transmitted.” *Uo.*

²⁴ A nyelvről mint ellentmondásról és retorikáról lásd pl. Paul DE MAN, *A meggyőzés retorikája*. Nietzsche = UÓ., *Az olvasás allegóriái*, ford. FÖGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 163–180.

tése szükségszerű,²⁵ a kettő paradox módon csak hipotetikusán választható el egymástól – egy fiktív zajforrás tételezésével a kommunikációelméletben, a komplexitást megelőző deviáció említésével a biológiában és a jelentés létrejöttének az előzmény-következmény viszonyon alapuló sémájával az irodalmi olvasásban. Miután különbségüket az irodalmi szövegen belül már semmilyen instancia nem biztosítja, s az üzenet minden pontja zajnak bizonyulhat, az érvelésnek szembeülnie kellene a leírás következményeivel: zaj és információ, vagy véletlen és ismétlés szigorú, fenomenális elkülönítése, a különbség észlelése lehetetlen, megkülönböztetésük mégis szükséges. Ez a következtetés a kódot és annak *egyidejű* hiányát (azaz a zajt) az irodalom mint nyelv és a nyelv mint irodalom feltételeként, működtetőjeként tehetné láthatóvá. Paulson azonban az (újra)olvasás szigora híján nem reflektál saját diszkurzusára – az ellentmondást egy szövegen kívüli, újabb elem bevezetésével oldja föl: a megkülönböztetés lehetőségét az észlelő olvasó vezeti be újból, és teszi ezzel folytathatóvá a diszkurzust. Azonban, mint látni fogjuk, az eldönthetatlenség és bizonytalanság csupán *áthelyeződik* az ambiguitásból az olvasó instanciájába, az olvasó pozícióján belül *megismétlődik* az elméletet aláásó struktúra.

Az olvasó szerepe ezek után nemcsak megkülönböztetni a megkülönböztethetlent, hanem az egyidejű ellentmondás dialektikus hierarchiává, s ezzel kronológiává rendezése is: zaj és üzenet destruktív és autonóm értelemként, ok-okozati viszonyt alkotva hierarchizálódik. Az értelemeffektusok, amelyek által zaj jelenlétére következtethetünk a szövegben, a továbbiakban tehát csak egy megfigyelő, azaz olvasó pozíciójából mutakozhatnak meg. Azon szövegelemek, amelyek a mindennapi kommunikáció kódjai szerint integrálhatatlanok maradnak a jelölés első szintjén, az olvasó számára ambiguitásként, azaz az üzenet jelentését érintő bizonytalanságként mutakoznak meg. Az olvasó hagyományos kommunikációs szerepének feladására kényszerül, nem tekintheti magát többé az üzenet pusztá dekodolójának, hiszen az általa használt nyelv kódjai többé nem elegendők [!] egy jelentés-összefüggés felállításához. E pozícióeltolódás következtében az olvasónak mind az ambiguitás jelenségére, mind pedig a kommunikáció egészére tekintettel kell lennie. A felülírt apória más formában itt újra visszatér: az információátvitel matematikai és biológiai elméletének irodalomelméleti ötvözése eszerint egy ellentmondásos, hasadt pozícióba helyezi a befogadót, hiszen az így nem csupán az üzenet „fogadójaként” vesz részt a kommunikációban, de a kommunikáció megfigyelőjeként is – egyszerre lesz tehát résztvevő és kívülálló, a párbeszédben benne foglalt és attól független, belső és

²⁵ „If we cannot found a general distinction between message and noise, we may nonetheless be able to decide whether [...] there are effects that can best be described by message and noise.” PAULSON, *I. m.*, 89.

külső szereplő. A két elmélet mentén kibontakozó következtetések destruktivitás (kommunikációelmélet) és ambiguitás (biológiai elmélet) hierarchiája mentén rendeződnek el; olyan ellentmondásos oppozíció alakváltozatai szervezik a látszólagos dialektikát, amelyen belül az előbbi tényező (ez esetben a kommunikációelmélet) az irodalomtudományi szintézis dialektikájának azt a feltételét képviseli, amelyet a diszkurzus megszüntetve megőrző eljárással integrál az applikálhatóság kedvéért. A dialektika sikerületlenségét azonban máris jelzi az olvasó kettős szerepe, amelyek láthatólag egymással nem összeegyeztethetők. A látszólagos konzisztencia feltétele nem más, mint az az adaptációs mozzanat, ami megalkotásától kezdve inkonzisztenssé teszi az elméletet, amely így képtelenné válik következetes állítások megfogalmazására.

Ha tehát az olvasóból hiányzik a megfelelő transzformációs készség, ha nem elég rugalmas új kódok, kontextusok, konstrukciók megalkotásához, illetve ha nem adja fel megszokott kommunikációs szerepeit, a csatornába belépő ambiguitás (s innentől, az olvasó színrelépésének pillanatától válnak zaj és ambiguitás szinonimákká) csupán mint az információ degradációja funkcionálhat, azaz a pozíció felől destruktív zajnak vagy destruktív ambiguitásnak nevezhető.²⁶ Ami az olvasás első, nyelvészeti kódokat működtető szintjén zavaró interferenciának tűnik, az a megértés egy új szintjére lépve funkcionálissá válhat. Paulson ezen a ponton igyekszik elhatárolódni azon olvasóválasz-teóriáktól, amelyek bár rendkívül hasonlóan írják le az irodalmi olvasás folyamatát, abban mégis különböznek a zajból való önszervezés kidolgozandó elméletétől, hogy elkerülhetetlenül a szöveg előzetes rendezettségét kell tételezniük, azaz egy, az olvasástól függetlenül létező, a nyelvészetitől eltérő kód felfedezésében látják az olvasó feladatát. A szöveg ambiguitásait ezek az elméletek pusztán temporális ignoranciává redukálnák, amelyek egy bizonyos ponton integrálhatók lennének az értelem egy végső struktúrájába. A zajból való önszervezés elmélete azonban – például a lotmani teóriával ellentétben²⁷ – nem utasítja az olvasót egy ehhez hasonló deter-

²⁶ „If the reader has no suppleness, no capacity for adaptation or for learning new codes, then whatever ambiguity is introduced in the channel can only diminish the information he receives; it is perceived as destructive noise. [...] Such an unadaptive reader remains precisely in the position of a receiver of transmitted information.” *Uo.*, 90.

²⁷ Lotman elmélete ugyancsak a művészeti kód pluralitására, a hétköznapi nyelv kódjától eltérő kódok konstruálására épül, s őt is hasonlóképpen az információelmélet inspirálja. A zaj jelenségét egyrészt nyelvi (pl. a hang érzéki anyagisága), másrészt extratextuális tényezőkben (a szöveg környezetének esetlegességei) azonosítja, ami egyfajta átszemantizálódás által hoz létre egyedi, csak az adott műalkotás esetében működtethető – és Paulson kritikája erre irányul – felfejthető kódot: „Die Kunst aber – und darin zeigt sich ihre strukturelle Verwandtschaft mit dem Leben und der Natur – besitzt die Fähigkeit, Rauschen in Information zu verwandeln, sie kann durch Korrelation mit der Umwelt ihre Struktur im Sinne größerer Komplexheit verändern. (In allen anderen Systemen führt jeder Zusammenstoß mit der Umwelt nur zur

minált szerepbe, hanem valóban új, a szöveg tudásától független értelemkonstrukciók létrehozását teszi lehetővé.²⁸ Paulson ugyan nem tagadja a recepcióelmélet relevanciáját – hiszen az olvasóval a zajból való önszervezés elméletének is számolnia kell –, a fentebbi okok miatt ezek mégis problematikusnak bizonyulnak számára, s épp ezek kiküszöbölésében látja a zajelmélet pertinenciáját.²⁹ Az irodalom legkülönbözőbb elméleteitől – némi sematizmussal – a grammatikai kódok feltárásának célja és a zaj (a „redukálhatatlan irodalmiság”) redukcióján való munkálkodás mentén határolja el magát, mindeközben – ahogy ez már várható volt – a dekonstrukció felé közeledve, ugyanis „a dekonstrukció a textuális zaj legszigorúbb elmélete”.³⁰ A következőkben nem az lesz a kérdés, veszt-e s mennyit a dekonstrukció szigorúságából a paulsoni gondolatmenetben; fontosabb lesz ennél a kód, zaj, materialitás és performativitás vagy véletlenszerűség jelelméleti összefüggéseinek kibontakozása.

Bár első pillantásra a kommunikációelmélet fogalmi bázisa probléma nélkül lefordítható a dekonstrukció nyelvére, Paulson gyors megfeleltetése nem véletlenül ébreszthet némi gyanút az olvasóban.³¹ Miután Paulson két szövegszintet különböztet meg – de Man-i terminológiát igénybe véve, bár attól lényegesen eltérő értelemben –, a grammatikai és a retorikai jelentésszintet, az utóbbihoz utalja azt a redukálhatatlan maradékot, ambiguitást, eldönthetlenséget vagy zajt, ami kezdeti integrálhatatlansága után autonóm ambiguitásként, azaz egy új értelem konstrukciójaként kezd működni.³² Azaz a zaj és üzenet megkülönböztethetősége érdekében bevezetett dialektikus oppozíciót – destruktivitást és ambiguitást – most grammatika és retorika egyidejű és feloldhatatlan szemben-

Löschung von Information).” Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, Fink, München, 1993, 118.

²⁸ PAULSON, *I. m.*, 91.

²⁹ *Uo.*, 92.

³⁰ „It is in the context of de Man’s and Derrida’s deconstructions of literary language, not that of the reception theorists, that the concept of self-organization is potentially most relevant to literary studies, for deconstruction is our strongest theory of textual noise.” *Uo.*

³¹ „What the theorists of textual undecidability and dissemination seem to be saying, in informational terms, is this: the message is not always received, intact, as it was sent, and the very concept or possibility of »message« is simultaneously structured and undone by the possibility of its dispersion. Because of internal and external noise produced by language as a rhetorical system never fully present to itself, what »arrives« is less clear and orderly (but more complex) than what was »sent«.” *Uo.*, 92–93.

³² „[...] a final level at which we find the textual undecidables of de Man and Derrida. In other words, we are considering as complete and well analyzed a system of literary communication as possible – and also the residue that falls outside of it, that part which inevitably appears to the most sophisticated observer as noise, as an ultimate ambiguity inherent in the literary channel.” *Uo.*, 94.

állásához igyekszik illeszteni. Érdekes már itt utalni arra a maradékra vagy materialításra, amelyet a fogalmak szinonim használata eltöröl a szövegben. Ha a nyelv retorikai aspektusa önmagában képezne eldönthetetlen értelmi konst-rukciót, ez azt jelentené, hogy nincs ráutalva saját másikjára, önnön ellentétes olvasatára, ami így nem előzi meg, nem elsődleges hozzá képest, bár az olvasás mindig szükségszerűen egy időbeli szukcesszióvá oldja egyidejű szembenállásukat. Az aporetikus struktúrát tehát nem csupán a retorikai olvasat, hanem retorika és grammatika feszültsége rejti, és ahogy de Man – egyébként éppen a leghétköznapibb kommunikációból vett³³ – példájából is kiderül, a grammatikai olvasat semmiképp sem elsődleges a retorikaihoz képest, nem képez olyan alapvetőbb szintet, amely a mindennapi kommunikáció hagyományos pozíciói-hoz volna köthető. Grammatika és retorika között így nincs hierarchikus szint, s így az sem mondható, hogy a destruktív ambiguitás a szó szerinti, prózaibb olvasat sajátja. Kettejük hierarchikus elrendezése éppen azt a maradékot vagy materialitást törölheti el, amely egyidejű szembenállásuk strukturális feltétele.

A zaj az irodalmi szövegben többek között az autonóm ambiguitásban, való-jában tehát egy bizonytalan, eldönthetetlen, kód *nélküli* állapotban találja meg a helyét. Paulson a jelentés stabilizálásának lehetetlenségét, ami a dekonstruktív olvasat „értelme”, a szöveg kommunikatív szintjére vonatkoztatja, amelyhez ké-pest az irodalmi szöveg prekommunikatív jellege egy további szintet képez, ahol is a tudás negativitása egy korlátlan, a kommunikáció szabályai alól felszabadult produktivitásba fordulhat át.³⁴ Hogy a zaj üres helye hogyan képes radikálisan új, egyedi kódoknak és jelentéseknek helyet adni, arra az autonóm rendszerek egyes tulajdonságai, illetve az irodalmi szöveg ezekhez való analogikus viszonya adja meg a választ. A komplexitás kognitív megfigyelése a zajból való önszer-vezés effektusaként írható le. A Varela és Maturana által leírt autonóm rendsze-rek, melyek nem a ki–bemeneti, nyitott információátviteli struktúra szerint működnek, s ezért környezetükkel való kapcsolatuk nem is írható le a reprezen-

³³ Vö. Paul DE MAN, *Szemiológia és retorika* = Uő., *Az olvasás allegóriái*, 13–34.

³⁴ „De Man would argue that the reader is at this point forced to remain before an aporia, or on the horns of a dilemma: since there is no way of recovering an unambiguous meaning, the very impossibility of doing so becomes the only »meaning« literally recoverable. Whence, in the hands of readers and critics less rigorous and original than de Man, a series of readings – often, but not always, of modernist works – designed to show that the true subject of these works is the impossibility of their attaining a stable meaning, of producing anything that could be called a theme or subject other than this impossibility itself. But what sort of meaning is declared impossible by this kind of aporia? The answer can only be: a *communicated* meaning of which the author or the text itself would be the master. The theory of self-organization from noise suggests that this ambiguity as well can be converted into information by a change in site of the observer, by a reader who can take into account the ensemble of what has been communi-cated *and* the noise that inevitably accompanies that communication.” PAULSON, *I. m.*, 94–95.

táció terminusaiban, komplexeknek nevezhetők, mivel teljesen egyedi strukturális kapcsolódásaik a megfigyelő számára ismeretlenek maradnak, s ezért ezek csak zajként érzékelhetők. Mivel azonban egy rendszer környezete maga is rendszert alkot, ezért ami a megfigyelés első szintjén pusztán zajként jelentkezett, az egy második szinten, egy újabb rendszer felől információvá alakul át. Természetesen Paulson – újbóli fokozott elővigyázatossággal – nem nevezi az irodalmi szöveget autopoietikus, élő rendszernek, és igyekszik eltávolodni attól, ami a romantika hagyománya szerint organikusnak, egyedinek neveztetik. Ezért vezeti be a mesterségesség (*artificial*) fogalmát – az irodalmi szöveg nem autonóm rendszer, csupán ezen rendszerek működésének egyes tulajdonságait mutatja, színleli, mintegy mesterségesen. Az olvasóra hárul a feladat, hogy létrehozzon egy olyan pozíciót, ahonnan a szöveg az autonómia látszatát kelti. Így az integrálhatatlan szövegelemek, amelyek először a még nem teljesen felfejtett organizációs szabályok részeinek tűnhetnek, később sem vezetnek olyan szintek felfedezéséhez, amelyek koherenciát alkotnának. Ezen a szinten tehát, ahol az olvasó nem boldogul többé a nyelvészeti és kulturális kódokkal, kénytelen abszolút új, egyedi kódokat, strukturális kapcsolatokat létrehozni, amelyek viszont már sem a szöveg, sem a szerző, sem saját tudásával nem hozhatók összefüggésbe, azaz egyik instanciából sem vezethetők le.³⁵ Az ismert kódok és szabályok nélkül egy tökéletesen új, ezért egyedi kód létesítése a szövegelemek közötti egyedülálló strukturális kapcsolódásoknak köszönhető.³⁶ A zaj minden tudást, előreláthatóságot, értelmet nélkülöző üres helye által „a szöveg mint a szingularitás egy fajtája jelenik meg számunkra”.³⁷ Bár Paulson hosszasan taglalja, miként lép túl az autopoietikus és autonóm rendszerek szingularitásának Maturana- és Varela-féle koncepciója a romantika organicitás-eszményének hasonló implikációin – ti. az előbbi elmélet csupán egy formális karakterisztika leírását végzi el, miáltal elkerüli a biologizálás szubsztanciális azonosításainak veszélyeit –, ez

³⁵ „What literature solicits of the reader is not simply reception but the active, independent, autonomous construction of meaning. [...] This construction of meaning is surely a form of knowledge, but a form that is not identical with knowledge of the text. It exists in the irreversible time of reading and of the reader, not in the abolished time of convergence toward a text's unchanging truth. Constructed meaning is not a representation of what has already occurred but an elaboration of newly significant material that participates in the unforeseeability of what is coming into being.” *Uo.*, 39.

³⁶ „[...] the reader does not initially possess all of the codes needed to understand the poem, to convert its complexity into information, and it should be added that this situation arises not from the individual reader's incompetence but from the fact that the specifics of the relations between elements of a poem are generally unique to that poem and hence cannot have been learned anywhere else.” *Uo.*, 110–111.

³⁷ „The text appears to us as a kind of singularity, as an object that undermines but does not abolish its own status as object.” *Uo.*, 39.

nem változtat az elgondolás lényegi szerkezetén, amennyiben azt egy alapvetően pragmatikus kontextus irányítja. Ahogyan a zaj esetében, úgy itt is egy megfigyelő pozíciójának a tételezése teszi elkerülhetetlenné a tapasztalati mézőre való redukciót, másképpen ugyanis aligha lehetne működtetni a matematika és biológia elméleteit. Bár Paulson teóriáját kognitív, és nem esztétikai fejtegetésnek szánja³⁸, a kogníció nem lép összefüggésbe egy nyelvi, jelelméleti aspektussal, sokkal inkább rokon a tapasztalattal. Így a grammatika esztétikai megítélés alá esik, s mivel ezt a területet a recepcióelmélet „reduktív” álláspontja számára tartja fenn, az ettől való elhatárolódás gesztusával a jelelmélet is kívül kerül horizontján, s mindez nem független grammatika és retorika korrelációjának – fentebb elemzett – eltörlésétől. Az a kritikai lépés, amit Paulson akkor jelent be, amikor a dekonstrukció meglátásait egyszerre kívánja integrálni a zaj-elmélet összefüggéseibe, ugyanakkor destruktív aspektusai elégtelennek is bizonyulnak számára, a jelelmélet felől a recepcióesztétika felé való elmozdulást jelenti, még akkor is, ha ennek ellenkezőjét deklarálja. „Produktív ambiguitás” (a zajból való önszervezés elmélete) és „destruktív ambiguitás” (amelyet a dekonstrukció horizontjához rendel) hierarchiája valójában a recepcióesztétika dialektikáját részesíti előnyben a megismerést aláásó negativitással szemben. Tehát azt az elképzelést, mely szerint az irodalmi szöveg performativitása a tapasztalat és jelentés konstrukció dialektikája által előálló új jelentésvilágok alkotásában áll, s bizonyítja ezt az is, hogy Paulson a nyelv redundanciája és performanciája (vagy „zaja”) között egy összjáték produktivitását, azaz dialektikát, nem pedig feszültséget lát. A komplexitással való kognitív találkozás az esztétikai tapasztalat elsőbbségét jelenti, a zajnak csak ilyen módon tulajdonítható világalkotó funkció. Az elmélet következetességét nem az olvasás, a tapasztalat vagy a recepció tényező működésbe lépése veszélyezteti, hanem az olvasásnak mint esztétikai tapasztalatnak, egyáltalán a tapasztalatnak mint olyannak az a totalizáló elképzelése, amely kizárja abból az ismétlés gépszerűségét, a mechanikusságot vagy a nyelv mechanizmusát; amely szerint az intencionalitás spontaneitását, az érzékelés jelenét nem érinti a technika automatizmusa, élettelen, programozható anyagsága. Hiába a biológiai elmélet bináris logikát meghaladó analógiája, Paulson – mivel a természettudományokkal ellentétben nem hagyatkozhat másra, „csak” a pusztá diszkurzivitásra – annak a – korántsem csak a romantikában gyökerező – „organicitás-eszménynek”, ellentételező retorikának vagy totalizációs

³⁸ „It is true that for many, the irreducible difference between text and commentary is a matter of aesthetics, and while such a position is perfectly reasonable, it amounts to saying that poetry is plain prose made prettier; what I am attempting to define in this book are cognitive, rather than aesthetic, grounds for understanding how poetry (and literature generally) are able to say what prose (and nonliterary language) are incapable of saying.” *Uo.*, 111–112.

logikának marad kiszolgáltatott, amelyet – jellemző módon – szintén nem nyelvi vagy diszkurzív hagyományként, hanem attól független jelenséggként tart számon. Mindazonáltal, ha az olvasás és a megértés nem organikus és anorganikus, intencionális és nyelvi, spontán és programozható, eseményszerű és gépszerű aporetikus, egymást nem kizáró, hanem feltételező, egymással kompatibilis, de nem homogén szerkezetében történne, ha az olvasás vagy a szöveg működése nem feltételezné kezdettől fogva ezt az aporetikus logikát, Paulson érvelése, még ha vitatható is, saját logikája szerint ellentmondás nélkül végigvihető lenne. Eszerint igaz ugyan, hogy a nyelv – mögékerülhetetlenségéből adódóan – nem teszi lehetővé, hogy két diszkurzív pozíció között egy külső, nem-nyelvi instancia felől tegyünk igazságot, ez mégsem jelenti az igazság diszkurzív feloldódását, azt a radikális relativizmust vagy nihilizmust, amelyet Paulson a de Man-féle gondolkodásnak tulajdonít. Ha az esemény organikusságának és a gépszerű programozhatóságának bináris, egymást kizáró elgondolása, az oppozicionális retorika, logika vagy gondolkodás egy eltérő álláspontot, egy személyhez, időszakhoz, irányzathoz rendelhető nézőpontot jelentene csupán, az apória következtetlensége nem hagyhatna nyomot Paulson diszkurzusán. A nyelv reddői és zökkenői minden gondolatmenetet megmunkálnak, s mivel így áll a helyzet, és ez alól semmilyen megszólalás nem képezhet kivételt, egyedül a paradox állítás mint olyan bizonyulhat következetesnek. Az olvasás tehát nem redukálható a megértés önérzékelő, esztétikai, spontán és invenciózus eseményére, sem pedig a nyelv nem-intencionális működésére, ugyanis ez is – ahogy az archívum, feljegyzés vagy szöveg – feltételez egy elsajátíthatatlan maradékot, egy többletet, ami, mert nem megérthető – ahogyan Derrida nevezi –, traumatikus eseményként, anorganikus-mechanikus anyagként, testként íródik a szubjektum tapasztalatába, mint organikus testbe vagy mechanikus archívumba.³⁹

Láthatóvá válhatott tehát, hogy bár Paulson körültekintő figyelemmel igyekszik szituálni teóriáját az elméleti iskolák diszkurzusán belül, mégis az irodalomtudománytól a kultúratudomány felé való közeledés során egy megtévesztően kontinuos fogalmi bázis igénybevételével olyan előfeltevéseket enged működésbe lépni, amelyek újra az elmélet szűkösnek tűnő területére vezetnek vissza. Ugyanakkor Paulson szintéziskísérlete érdekes példával szolgál a bináris oppozíciók hierarchikus logikájának interdiszciplinaritást szervező működésére: nemcsak a kommunikáció- és a biológiai elmélet elrendezése enlékeztet egy, legszembetűnőbben a historizmus retorikájában megmutakozó mintázatra, de diszkurzusának szabályai szerint az irodalmi hermeneutika is megszüntetve őrizi meg a dekonstrukció egyes állításait, ez a tény pedig (amellett, hogy merő-

³⁹ Vö. DERRIDA, *Typewriter Ribbon*, különösen 277–278., 357–359.

ben ellentétes Paulson szándékaival) messzemenő következtetésekre adhat alkalmat.

Bár Paulson a fentebbi okokból a zaj fogalmát a fenomenális tapasztalat mezejéhez utalja, gondolatmenetének egyes részei mindazonáltal nem zárnak ki teljesen egy ettől eltérő értelmezést, ami pedig a zaj más teoretikusai felé közelítheti. Ha a zaj egy olyan üresség helye, amely egy kód előtti, *mint olyanként* hozzáférhetetlen állapotot jelöl, és abszolút szingularitásként gondolható el, akkor a szöveg azon maradékaival vagy materialitásával azonosítható, amely – ahogy erről már volt szó – radikálisan más okokból bizonyulhat hozzáférhetetlennek, mint azt a kittleri megközelítésben láthattuk. Paulson egy határozott nyelvfelfogás hiánya miatt előálló ellentmondásossága és bizonytalansága – a zaj egyszerre vehet részt a csatornának nevezett közeg materialitásának elképzelésében (az információelmélet vonatkoztatási mezeje eszerint kizárja az immateriális nyelvfelfogás lehetőségét), ugyanakkor értelmi fenoménként vagy apóriaként is elgondolható (ez pedig éppen hogy feltételezi) – a szingularitás pragmatikai és jelelméleti elgondolásának feszültségeként explikálható.⁴⁰ Az előbbi megközelítés a tapasztalat egyediségét előfeltételezi, és a szinguláris fogalmát esztétikai horizontba helyezi, azt végső soron fenoménként tekintve az érzékelés egyediségére hivatkozik; egy következetesebb jelelmélet felől azonban annak a tapasztalati kontextusnak, amely pragmatikusan az egyszeri eseményt mint olyat rögzítené, magának is ismételhetőnek kell lennie, különben nem válhatna tapasztalhatóvá. Innen nézve az az érzéki fenomenalitás, ami a jelnek mintegy háttérként kölcsönöznél az itt és most pragmatikus egységét vagy illúzióját, nem vonhatja ki magát a jel, a tapasztalat, a megjelenés általános feltétele, az ismételhetőség, pontosabban az iterabilitás törvénye alól. Ha egy jel nem válhatna le mindenkori kontextusáról, nem lehetne ismételhető, s így érzékelhető sem. „Egy írott jel magában foglalja a saját kontextusával való szakítás képességét, a jelenlétek azon összességével való szakítást, amelyek beíródásának pillanatát szervezik.”⁴¹ Az iteráció működése ilyen módon ássa alá zaj és redundancia produktív dialektikáját. A szingularitás így csak egy, a fenomenalitást, a pragmatizmust megelőző állapotban gondolható el, de ez az egyediség, a jelnek ez a fajta materialitása

⁴⁰ Ez az ellentmondás ugyanakkor az előbbiekre is példát szolgáltat, amennyiben annak a paradox állításnak az igazsága bontakoztatható ki belőle, amely szerint a nyelv se nem materiális, se nem immateriális, a nyelv materiális és immateriális egyszerre. Az állítások látszólagos ellentétét, kompatibilitását hivatott jelölni a „materialitás”, „inszkripció” fogalma. Vö. *Uo.*, 350–354.

⁴¹ Jacques DERRIDA, *Signatur Ereignis Kontext*, ford. Werner RAPPÉ = Uő., *Limited Inc*, Passagen, Wien, 2001, 27: „Gleichzeitig enthält ein geschriebenes Zeichen (*signe*) eine Kraft zum Bruch mit seinem Kontext, das heißt mit der Gesamtheit der Anwesenheiten, die den Moment seiner Einschreibung organisieren.”

hipotetikus, nem válhat egy leíró tudomány tárgyává. Azonban nem a háttér feljegyezhetetlensége miatt, amelynek elgondolása még mindig a fenomenalitás szintjén mozog. A szöveg e hely nélküli helye, materialitása adja grammatika és retorika feszültségének, az eldönthetetlen értelmi konstrukcióknak a lehetőségét. Az aporetikus struktúra azonban, amelyet Paulson a zaj értelmi fenoménjének érzékelhetőségével hoz összefüggésbe, szintén nem tapasztalható egyidejűségében, hiszen a döntés lehetetlensége egyben elkerülhetetlenségét is jelenti – bár nem áll rendelkezésre semmiféle kritérium (a retorikai jelentésnek egyszerűen nincs jele), mégis szüntelenül döntésre kényszerülünk. Ez az esemény bár meghamisítja az egyidejű struktúrát, automatizmusa által felszámolja a jel materialitásának nem-tapasztalható, a szubjektum testébe elsajátíthatatlanként íródó, ellenállást kifejtő egyediségét, ezt azonban – az esemény tapasztalatának traumatikus jellegéből adódóan – abszolút egyedi és egyszeri módon teszi. Az olvasó tudása emiatt nem lehet független a szövegtől, amennyiben az olvasás kezdetől fogva e paradox – általánosságában egyedi, s egyediségében általános – viszonyba való belépést jelenti.

Ha azonban a zaj szemantika nélküli szemantikáját az ekképpen értett materialitásra szűkítenénk, azzal engednénk, hogy jelelméleti elhelyezését a materialitást fenomenalitásként értő diszkurzusok irányítsák, azaz nem tennénk mást, csak egyszerűen átmenelnénk egy analóg fogalmi mező közvetítésével, s így az ellentét pusztá megfordításával épp azon tulajdonságát veszítené el, amely által mozgásba hozza az őt tárgyaló szövegeket. Paulson kísérlete (többek között) azért lehet példaszzerű számunkra, mert nem egyszerűen összefüggést teremt a zaj és a kód fogalma között, de szükségszerűen jut el a kettő azonosságának állításához. A kísérlet szerint a zaj a kommunikációs modell bármely tényezőjébe behelyettesíthető (ezt mutatja rögzíthetetlensége és elhelyezésének folytonos kudarca), azonban csak egy esetben változtat lényegesen a szerkezetén – a kód esetében. Nem az a lényeges tehát, megfelel-e vagy sem a zaj elgondolása a kiinduló informatikai modellnek, hanem hogy elméleti tárgyalásmódja rendre a kódfogalom átalakításának szükségszerűségét vonja maga után, és az irodalmisággal kerül összefüggésbe.

Nem véletlen, hogy az önreferencialitás legtöbbet hivatkozott jakobsoni elmélete a kommunikáció matematikai modelljének átírásából meríti hatékonyságát. A *Nyelvészet és poétika* sok helyütt kétértelmű kijelentései több szempontból is elgondolkodtatók, s eddig mindannyiszor a jelölés feltételeinek újragondolására készítette olvasóit, akik akár egy jelelméleti összefüggés, akár a kiinduló modell átalakításából kiindulva hasonló, – s ami számunkra most a legfontosabb – a kódolás lényegét érintő következtetésekre jutottak. Erhard Schüttpelz azon tényezőkre hívja fel a figyelmet, amelyek az eredeti modell átírása során kívül

kerülnek Jakobson horizontján.⁴² Dekódoló (*receiver*) és rendeltetési hely (*destination*) különbségének eltörlése (Jakobsonnál egyszerűen csak „címezett” [*addresse*]) a kódolási folyamat fontos aspektusát, a jel (*signal*) üzenetté (*message*) alakítását, dekódolását kendőzi el. Anélkül, hogy végigkövetnénk az érvelés minden pontját, elegendő most csak a szempontunkból releváns megfigyeléseket sorra venni. Schüttpelz a poétikai funkció két definíciójának látszólagos ellentmondásából indul ki. Önreferencia és ekvivalencia, a költészet két alapvető szervezőelve nehezen egyeztethető össze, amennyiben előbbi a totális önreferencia lehetőségét látszik állítani („A közleményre mint olyanra való beállítás, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv poétikai funkciója”),⁴³ utóbbi ezzel szemben ennek lehetetlenségét is jelentheti, amennyiben ez az üzenet sajátos kódolására irányul („A poétikai funkció az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti”),⁴⁴ miáltal a többértelműség vagy ambiguitás minden üzenet elidegeníthetetlen tulajdonságává válik. Weaver modellje megvilágító erejű lehet az üzenet itt ugyanis dekódoló és rendeltetési hely között kap helyet, ami azt jelenti, hogy a jel, mely a csatornán keresztül érkezik, elérte ugyan az érzékek (és nem az észlelés!) területét, de még dekódolás előtt áll.⁴⁵ Következésképpen csak e két tényező közötti átmenetben, azaz a dekódolás eseményében mutatkozhat az üzenet önreferensnek. A poétikai üzenet tehát a jel feldolgozásában áll, ami – és ezt, a kogníciónak való ellenállást, reprezentálhatatlanságot később is fontos lesz hangsúlyozni – nem keverendő össze a rendeltetési hely, azaz a címezett önreflexiójával. Amint látható, Schüttpelz interpretációjában a kódolás játssza a főszerepet: a poétikai funkció egy olyan dekódolásként jelenik így meg, amely önmagára irányul; dekódolás, amely a szekvencia egymást követő ekvivalenciái által vezérelt dekódolásként nyilvánul meg. Amíg az ekvivalencia lehetőségét a kódolás jelenti, addig ugyanez alapozza meg az ambiguitás szükségszerűségét is, azaz az önreferencia totalizálhatatlanságát. A költészet megkülönböztethetetlen a metanyelvtől, hiszen az előbbinek legalább annyira feltétele a kódolás egy fajtája, azaz hasonlóképpen a dekódolás egy funkciójának tekinthető.⁴⁶ Míg ez utóbbi tézis alátámasztásaként Schüttpelz Jakobson más, a nyelv önreferencialitását tárgyaló szövegeit olvassa, addig az ambiguitás kiiktathatatlansága a hetedik, elfelejtett kommunikációs té-

⁴² Erhard SCHÜTTPELZ, *Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der shannon-schen Kommunikation = Medien und kulturelle Kommunikation*, szerk. Georg STANITZEK – Wilhelm VOSSKAMP, DuMont, Köln, 2001, 187–206.

⁴³ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang-jel-vers*, 221.

⁴⁴ Uő., 224.

⁴⁵ SCHÜTTPELZ, *I. m.*, 190.

⁴⁶ Uő., 193.

nyezőben, a zajban leli meg magyarázatát: „És mi más lehet – Shannon és Weaver modelljében – a nyelvi ambiguitás, mint egy, »a zajnak köszönhető bizonytalanság«? A zaj, a második jelforrás.”⁴⁷ Bár Schüttpelz érvelése minden egyes pontján messzemenően következetes, látni kell, hogy olvasatának koherenciája semmi csorbát nem szenvedne a zaj tényezője nélkül. Ha engedné, hogy a zaj által motivált felforgató interpretáció kellőképpen fellazítsa a kód fogalmában rejlő előfeltevéseket, nem lenne többé szüksége a kommunikációt, a kódot, a dekódolást látszólag *kívülről* megrendítő zajra. A kétértelműség lehetősége, az irodalmi szöveg ezen inherens, elidegeníthetetlen tulajdonsága már az üzenet poétikai funkcióját feltételező kód tárgyalásakor bizonyítást nyert. Hiszen nem a csatornába belépő újabb jelforrás, de nem is a jel, a materialitás – most már, ahogy egyre nyilvánvalóbbá válik, nevezhetnénk akár inskripciónak is – minősége az, ami az ekvivalencia és ambiguitás szembenálló lehetőségeit megalapozza, hanem egyedül a „dekódolás”, az észlelés *eseménye*. Mindennek ellenére mégis szüksége van egy külső instanciára, ami az irodalomban a kód felszámolását, vagy inkább átalakítását célozza.⁴⁸ Ez pedig bizonyos értelemben mindaddig szükségszerűnek mondható, amíg a vonatkoztatási pontot egy, az információ- vagy kommunikációelmélet adaptációja által előálló reflektálatlan nyelvfelfogás képezi. Ez onnan is megerősítést nyerhet, hogy egy jelelméleti kontextus felől anélkül nyilvánulhat meg a referencia véletlenszerűsége (vagy a kód azon lehetősége, hogy megszűnjék kódként működni), hogy elgondolása egy matematikai, fizikai vagy biológiai törvény importálását követelné meg. Hogy a dekódolás eseménye bármikor felszámolhatja az ekvivalencia, az ismétlés vagy a kód törvényét, poétikai és referenciális nyelvműködés megfordításával is belátható: „egy ilyen kritikai művelet pedig a jakobsoni képlet radikálisan idegen aspektusát tárja fel: az – egyediségében valójában megragadhatatlan – performatív aktus elsődlegességéből kiindulva ugyanis a nyelv anyagszerűségében immár nem a nyelv létesítőerejének költői reaktivációja lesz felismerhető, hanem éppen a referencia utólagossága, vagyis inskripcionális, véletlenszerű karaktere.”⁴⁹

Úgy tűnik tehát, hogy a zaj egyfajta performatív karakterrel bír az elméleti diszkurzusban – olyan üres jelölőként működik, amely csakis destruktivitásában mutatkozik, ez pedig mindannyiszor a nyelvi kód felé irányul. Nem azért helyezhető el a kommunikációs modell bármely szintjén, mert minden instanciá-

⁴⁷ „Und was kann sprachliche Ambiguität – im Modell Shannons und Weawers – anders sein als eine solche »uncertainty due to noise«? Das Rauschen, die zweite Quelle.” *Uo.*, 199.

⁴⁸ „Codierung und »noise« – vollständige Aquivokation und Nicht-Aquivalenz – fallen dann für den Inzeptor, also im Empfang durch den Feind zusammen.” *Uo.*, 201.

⁴⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Önreflexió, szimbólum és modernség a poetológiai diszkurzusban*, Alföld 2001/4., 67.

nak része lehet, hanem mert prezentálhatatlan jellegéből adódóan csak következményeiben fenomenalizálható. Emiatt mindig fennáll a veszély, hogy olyan anyagi vagy értelmi szubsztanciára redukálják, mely nem ő maga, ám ekkor elkerülhetetlenül el is veszíti elméleti hatékonyságát. A nyelv performatív teljesítménye – amely jelölő és jelölt heterogenitásában, a kontextus lezárhatatlanságában nyilvánul meg – képes lehet felszámolni azt a történeti képződményt, megkérdőjelezetlen konszenzust, a kód nyelvészeti elgondolását, amelynek (meglehet, más nevek – referencia, önreferencia, kód – alatt való) tárgyalása nélkül az irodalmiságra kérdező szövegek nehezen boldogulnának. A nyelvészeti kód fogalmának kontextusa ad helyet a zaj üres jelölőjének, ugyanezen gesztus részeként azonban ez utóbbi meg is kérdőjelezi annak a leíró kategóriának az érvényét, amely kezdettől fogva alkalmatlan volt nemcsak az irodalmi, hanem egyáltalán a nyelvi jelölés elgondolására is. E tarthatatlan kategória azonban a medialitás elgondolásait annyiban formálhatja, amennyiben tisztán nyelvészeti ideája által zárja ki önmagából azt a „materialitást”, amely csakis emiatt tűnhet minden jelentéstől megtisztított néma anyagságnak, és amely pedig így tisztán anyagi szubsztanciaként vagy hordozóként gyakran a kommunikáció egyetlen feltételének bizonyul. Ebben az esetben sem másról, csak egy önmagát természetesnek álcázó oppozíció megerősítéséről, anyagság és jelentés, jelölő és jelölt távolságát fenntartó diszkurzív eljárásról, nem pedig ennek felszámolásáról vagy korrelatív elgondolásáról van szó. A kód ugyanis sohasem lehet tisztán nyelvészeti kategória, hiszen munkája nyelvi és nem-nyelvi távolságának folytonos produkciójában áll. A kód nem más, mint az az iterabilitás, amely a jelölés lehetőségét és lehetetlenségét jelenti egyszerre – a kihívás az oppozíciók egymást nem kizáró ellentéteinek elgondolásában áll. Amíg lehetőségét egyfelől ismételhetősége jelenti, addig az iterabilitás komplex fogalma az önidentikus ismétlés lehetetlenségét is megnevezi – ugyanis ezt *egyidejűleg* a másság is konstituálja, vagyis az a térben elhelyezés, amelynek mozgása a jel felbukkanását eredményezi. Egy szöveg identitását ismételhetősége biztosítja, de éppen ezért – mert ismételhető – nem is lehet önmagával identikus, hiszen az ismétlés/kód feltétele az a másság/zaj, térben elhelyezés, ami nem más, mint az ismétlés lehetetlensége, lehetetlen lehetősége.⁵⁰ Ez pedig azt jelenti, nemcsak a jelnek, de a kódnak is iterabilis karaktere van, s ennyiben kód és üzenet megkülönböztetése is történeti differenciának nevezhető.⁵¹

⁵⁰ DERRIDA, *Signatur Ereignis Kontext*, 28–29.

⁵¹ „A nyelvtudomány a nyelvet – objektivitásának területét – végső soron és lényegének redukálhatatlan egyszerűségében a *phoné*, a *glossza* és a *logosz* egységeként határozza meg. E meghatározás jog szerint megelőz minden olyan esetleges differenciálást, amely felvetődhet a különböző iskolák terminológiai rendszereiben (nyelv/beszéd; kód/üzenet; séma/használat; nyelvészet/

A zaj diszkurzív teljesítménye nem csupán egy konszenzus önkényességét fedi fel, de a performativitás kód nélküli, noha fiktív állapotát is jelölheti – ami nem más, mint a másságnak, a jelölés e lehetetlenségének a fiktív ideje, a kód és kritérium nélküli döntése, amely sohasem az olvasó döntésének a pillanata. Ha itt az olvasót tennénk meg ágensnek, zaj és kód dekódolását végző alany-nak, az esemény már nem lenne kritérium, törvény nélküli, az ökonómia kalkulálhatósága/kódja minden váratlanságot, előreláthatatlanságot elvitatna az eseménytől. A jelölés lehetetlen önidentitása miatt az általános törvény vagy kód hiánya egy paradoxon formájában az olvasásnak mint eseménynek inherens és permanens lehetősége, olvasó és szöveg abszolút egyedi viszonya. Egyedül ez a performatív viszony az önreferencia feltétele. De ha a másságnak ez a pillanata fiktív (s ez nem azt jelenti, hogy nem létezik), amit csak az ismétlés, az absztrakció tehet hozzáférhetővé, érthetővé válhat, hogy az ismételhetőség törvényének totalizálása, azaz a szubsztancialitás ideája az, ami az önreferencialitás elméleteinek diszkurzusát elkerülhetetlenül meghatározza (miszerint az irodalom saját szubsztancialitására – akár materiális, akár immateriális hordozóira – referál, és így önmaga felszámolása felé halad). A tropologikus lánc eme befagyasztása referencia és önreferencia oppozícióját is megalapozza, ennek következményei pedig a tudományközi párbeszédben (irodalom- és kultúratudomány viszonyában) is mutatkoznak. Az olvasást eseményként elgondolni azt jelenti, ellenállni egy általános törvény, egy lehetőség totalizálásának, azaz nem elfeledkezni arról a lehetetlenségről, ami az előbbi feltételét képezi. Az eseménynek az ökonómia rendjét kell felbontania, váratlanul kell érkeznie, anélkül történnie, hogy mint olyan megmutatkozna. Abban a pillanatban, hogy a performatívum mint olyan mutatkozik meg, nem performatívum többé – a zaj retorikai teljesítménye észrevétlenné válik a diszkurzusok ökonómiájában. Ezért nem tartozhat a tudás, a kogníció vagy az információ területéhez, csak a nem-tudás egy olyan rendjéhez, amely az előbbiekkal heterogén viszonyt képez. Hogy az esemény szingularitása megjelenessen, már magában kell hordania ismételhetőségének lehetőségét, a szingularitásnak önmagán belül kell helyet adnia a szubsztitúció rendjének – a jelölés lehetősége nem egyszerűen szemben áll saját lehetetlenségével, hanem feltételeként tartalmazza azt.⁵² A jelölés referenciális mozgása, a nyelv ökonómiája, ismételhetősége, kódja, lehetősége kezdettől fogva magában hordja lehetetlenségét, a kód és törvény hiányát, a nonreferencialitást, a performativitást. Ha ez a performatív karakter, ami – többek között – az irodalmiságra kérdező

logika; fonológia/fonematika/fonetika/glosszematika).” DERRIDA, *Grammatológia*, 56.

⁵² Lásd ehhez pl. Jacques DERRIDA, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, ford. Susanne LÜDEMANN, Merve, Berlin, 2003.

elméleti szövegekből is kibontakoztatható, olyan történeti oppozíciók, nyelvészeti és egyéb kódok felszámolására vagy megkérdőjelezésére képes, amelyek az irodalmon, nyelven túlira kérdező kutatások tárgykonstrukcióját is meghatározzák, akkor a nyelvelmélet „belső” területe talán már azelőtt magában foglalta saját külsejét, mielőtt még egy referencia kerülőújtára lett volna szüksége.

Gintli Tibor: „*Valaki van, aki nincs*”.
Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula
regényeiben

Gintli Tibor értekezése a Krúdy-szakirodalom újabban egyre többször megfogalmazódó – s egyáltalán a modern epika interpretációjában immár megkerülhetetlennek nevezhető – kérdésköréhez szól hozzá, a regényalakok egységes szubjektivitásának lebomlása mentén olvasván újra a Krúdy-kánon néhány fontos szövegét. Kötődve természetesen a kérdéskör „történő történetiségének” a későmodern fordulat (majd posztmodern folytatása) nyomán érzékelhető-viszsaérthető vonásaihoz, melyek az emberi jelenség szubsztancialitásának kritikájaként szembesülnek a vonatkozó kartéziánus hagyománnyal, kétségbe vonván az egységes individuális bensőség létét és koherens-cselekményes elbeszélhetőségét. Ugyanakkor az „ezredforduló” horizontján is megjegyzendő: mivel a szokásos „paradigmatikus” szembesítések, így az egység és a sokféleség, a centralitás és a szóródás stb. maguk sem önelvű-abszolút formációk, azaz historikusan különböző relációik révén, egymáshoz képest határozhatók csak meg, ezért a „leépítések” más nézetből bizonyos értelemben „felépítéseknek” is tűnhetnek. Újabb alakzatok („arculatok”) időleges kirajzolódását eredményezhetik, még a „jel, a játék és a struktúra” derridai humándiszkurzusából tekintve is. Minderre pedig azért érdemes most emlékeztetni, mert Gintli Tibor értekezésének elsőként kiemelhető erénye, hogy bár sorra veszi a modern prózapoétika jegyeit az elbeszélői mindentudás fogyatkozásától a metaforikus történetmondás előtérbe kerüléséig, Krúdy szövegeinek modernségét távolról sem az elvontan meghatározott, változatlan és zárt formarenddel való megfeleltetések segítségével interpretálja. Sőt a fentebbi viszonylagosság jegyében észrevételezi, hogy e művek „az önidentikus szubjektum elbizonytalanítása során gyakran ezzel ellentétes tendenciájú elbeszélésmódokat is mozgósítanak.” Ez persze lehetne Krúdynál valamilyen avított poétika részleges következménye is, csak hogy itt sokkal inkább

arról az imént érintett – voltaképpen már romantikus tapasztalatként fellépő – paradoxonról vagy inkább kettősségről van szó, mely szerint a szubjektivitás felmagasztosulása és bukása egymást feltételező események, ugyanazon érem két oldalaként. Ami e reláció egészen eltérő historikus stádiumait mégis megkülönböztethetővé teszi, az a „romantika retorikájának” – a jelentés decentráló performativitásának – a nyelv „grammatikájába”, konstativitásába történő egyre markánsabb beíródása. S ahogy az értekezés a prózanyelv vonatkozó újításait a maguk poétikai konkrétumaiban, azaz történeti relativitásuk tapasztalatában fejtegeti, szintén e belátást erősítheti. Ily módon hat például a könyv narratológiai kiindulásának, a modern formatan egyik gyakran felidézett eljárásának további árnyalása, miszerint az elbeszélő az „általa elbeszélte szereplők” sorsába íródik be az emlékezés és az irónia elhatalmasodó modalitása nyomán, együtt a művész-szereppel vagy akár a legenda műfaji vonásaival. Külön kiemelendő e téren is a befogadástörténeti feltételek pontos vázolása, a Krúdy-olvasás mai állapotának reflektálása. Mindjárt a név és az identitás viszonyát taglaló fejezet számos új eredménye, találó észrevétele mutatkozik képesnek arra, hogy a névjelölők mozgása felől közelítő elemzéssel tárja fel a szereplői identitások átrajzolódásait, a narrátori áttekintés elbizonytalanodását, sőt, az „elbeszélő intencióval ellentétes” olvasásra tett ajánlatokat.

Hogy a szövegközi kapcsolatok vizsgálata során az e téren eddig többet tárgyalt *Hét Bagoly* helyett *A vörös postakocsi* kerül szóba, azt az „irodalmisság” jegyében történő interpretáció igényével indokolja az értekezés, elhárítván az „irodalmi élet krónikási” attitűdjének magyarázatait. Bár a választás valóban a megszokott értelmezői metodikától való távolodás igényéből adódik, az előbbi alkotás bevonása éppen azért tehetné még markánsabbá az eltérést, mivel a mű a korábbi értésmód egyik legfőbb hivatkozási alapja volt. Lényegbevágó ugyanakkor a szöveg romantika-vonatkozásainak összetett szempontú tárgyalása, azaz a szereplők, a narráció és az olvasás szintjein kibontakozó összevetése. (Manapság ugyanis nyilvánvaló: a romantikához fűződő kapcsolat akceptálása alapvetően meghatározza a műnek az ezredvégen újrakondicionálható befogadómódját.) E kulcsfontosságú megkülönböztetések a romantika létmódját tehát a szereplői olvasatokra (reflexiókra), a narrátori közvetítés szólamára és a befogadónak felkínált nézőpontra kiterjedően árnyalják. Alkalmasnak mutatkozván arra, hogy magát a romantikus látásmódot és annak modernizálódását éppen a fenti – a szubjektumkonstrukciót, valamint annak nyelvszemléleti módosulásait illető – alakulásrendje szerint is érzékeltessék. Az elemzés kimutatja, hogy a szöveg különböző – narratológiai elváló, majd új szintézisbe illeszkedő – rétegeiben, azok egymásra épülésében voltaképp a romantika modernizálódó „színeváltozása” figyelhető meg. Az okfejtés kiindulása szerint például az egyes vendégszö-

vegek szereplői olvasatának „romantikája” még egy „valós” („reális”) dimenzióra referál, mellőzve a fikatív és az imaginárius Iser-féle összjátékát, vagyis lényegében mindazt, ami felülírhatná a „realista” befogadás (és kritika) reprezentáció-kliiséit. Itt megjegyzendő, hogy a szereplők olvasmányainak e naiv „valóra váltása” egy adott fikció folytatása (továbbfikcionálása) is lehet. Ez pedig az olvasott szövegen kívüli tapasztalat szűzsébe transzponálásának (az imagináció terébe vonásának), nem pedig az onnan való kilépésnek a műveleteként is elképzelhető. Összefüggésben a befogadói metapozíció felszámolásával, a metafikció önlebontó színrevitelével, független-reflexív helyzetének szétoldásával. Rezeda Kázmér akkor lenne „rossz olvasó”, ha olvasmányait a „valóság tükrének” tartva próbálna „kilépni az életbe”. De ő modern olvasó is, ezért egyre inkább az „életet” és a „valóságot” tartja az olvasmányok tükrének és nem fordítva. A szöveget nem olyan utalásrendnek tekinti, melynek pusztán referencialitása lenne tetten érhető, hanem a könyvet letéve tovább olvassa – vagy inkább tovább írja, rekontextualizálja – környezetét és kalandjait. (Ahogy egyébként a „reális” Isernél sem referenciálandó valóságként értendő, hanem a fikcionálás „vonatkozási mezőjeként”, kiindulásaként: így akár egy másik szöveg is lehet a „valós”.) Puskin felidézett párbaja például szintén olyan *olvasmányként* fogható fel, mely egy másik műre, az *Anyeginre* nyithat kaput, azaz maga is immár szöveggént (fikcióként) adott, nem pusztán a szerzői életrajz adalékaként, mellyel az irodalmi szöveg jelentései behelyettesítők volnának. S hogy Rezeda Tatjánának szólítja Bertát, szintén nem a költött alak „realizálását”, hanem fordítva, a kvázi-reális alak megköltését, fikcióba szólítását jelzi. Hasonló érdekességeket rejt a szerzők és a szereplők alakjaival végrehajtott, találóan kiemelt „szinonimaszerű megfeleltetés”. Az értekezés egyébként a Rezeda-féle szerepjátékról később már határozottan megállapítja, hogy az „nem valamiféle történelmi valóságra, hanem szövegekre, illetve az irodalomra korlátozódik.” De ezúttal is hozzáteendő, hogy az „olvasói pozíció autonómiájának” felszámolódása nem okvetlenül fogyatékoság (nem pusztán a befogadói aktivitás hiányának következménye), sőt kifejezetten a szövegekkel folytatott dialógus olyan velejárója lehet, mely az individuum szubsztancialitását (és metapozícióját) a befogadás oldalán sem őrzi meg. Ne feledjük: a szubjektivitás sokat emlegetett decentráálásának „paradigmája” nem csak a narrátorra és a szereplőkre, hanem az olvasóra is vonatkozik. (Ennek egyik esetében a szereplő maga is befogadóként kerül azon olvasó elé, aki a könyvet a kezében tartja, s aki e tükörjátékban bár aktív, de – az adott diszkurzuson belül és a dolgozatban vázolt horizonton – mégsem izolált centrummal kifejeződő lényként ismerhet magára.) Mindez persze egyáltalán nem csökkenti a szerepekkel való azonosulást – mint végleges indentifikációs kísérleteket – illető ironia érvényesülését. Igen jól sikerült ezzel kapcsolatban az ellentétes tendenciáknak, az egy-

mással összefüggésbe nem hozható szereplői imágók sokaságának és Rezeda elbizonytalanodott azonosulási műveleteinek a kifejtése.

Mindebből kitűnhet továbbá, *A vörös postakocsi* megkülönbözteti a világ romantikus poetizálását és a modern esztétizmus látásmódját. Sőt színre viszi ezt a különbséget, s az esztétizmus távlatát romantikus „előzményeivel” dialogizálva teremti meg. A felhozott Kosztolányi-párhuzam, azaz a *Nero, a véres költő* romantikaszemléletével való összevetés jogosult, ugyanakkor nem merülhet ki a rokon vonások vázolásában. Nerónak a világot a saját költői ötletei szerint alakító (fölgújító), dilettáns „romanticizmusa” egy modern kiindulású romantika-kritikából következik, azaz a hermetista esztétizmus (egyébként impozáns) félreolvasása szerint értelmezhető. E félreolvasás valóban a romantikába belelátott „korszerűtlen” referenciavágyat nyomatékosítja, mely persze lényegesen különbözik a világot poetizálni akaró, novalisi nyelvteremtéstől. *A vörös postakocsi* viszont úgy írja felül a romantika poétikáját, hogy annak esztétista revízióját is e poétikával párbeszédhelyzetben „dolgozza meg”. (Lásd a fikcionálás imént említett antihermetikus „aktusait”.) E relációt Kosztolányi műve nem tartalmazza.

Kiváló megfigyelés a *Szindbád*-kötet mnemotechnikáját a regényszerű olvasás lehetőségeivel összefüggésbe hozni. Ez a megközelítés ugyanis különösképp alkalmas a szereplői és az olvasói emlékezet összjátékának explikálására, mely további kutatások kiindulása is lehet. Az emlékező és a hajdani én találkozása, akár prousti érintkezése azonban kevésbé nevezhető olyan azonosságnak, a két én olyan „eggyé válásának”, melyben egy múlt (egységes) öazonossága idéződné vissza. Ennek beteljesíthetetlen vágyára többek között az „éppen úgy, mint akkor” figurái, a hasonlítást és a megkülönböztetést együtt implikáló – például metaforikus – alakzatai utalnak. A hivatkozott prousti mnemotechnika, Jauß idézett monográfiája szerint is, az elbeszélő és az elbeszéltné olyan találkozását mondja el, melyben az ún. „összeolvadás” nem lehetséges a pólusok kettőssége – egy identifikáló műveleten belüli differencia, az ellentétező én-eredetek tudatának megőrzése – nélkül. E tekintetben nagyobb figyelem eshetne a Krúdy-szövegek retorikájára, performatív jelentésrétegére, ahogyan Szindbádnak a toronybéli névaláírása kapcsán lényegében erről esik szó. A megállapítás, miszerint „az elbeszélés nyelve fenntartja a két Én közötti távolságot, mégsem állítható, hogy idő feletti egyesítésük szándéka véglegesen törlődne a szövegből”, már pontosan kifejezi mondás és jelentés, vágy és kudarc ellentétét. *A hídon* című novella szintén arról győzheti meg az olvasót, hogy nem az azonosító vágyakozás és az ismétlésről való kényszerű lemondás vaglyagosságában, hanem a kettő kölcsönösségében mozog a modern emlékezés nyelve.

Az *Élettörténet és narratív identitás* című fejezetről mindenekelőtt elmondható, hogy akkor is párbeszédben áll az élettörténet poétikáját tárgyaló szakiroda-

lommal, ha nem hivatkozik mindenütt a vonatkozó hazai és nemzetközi diszkurzus fontos fejleményeire. Az elbeszélői közlések és a szereplői önértelmezések eltérései elsősorban arra a képlékenységre figyelmeztetnek, mely az életírás hol esetlegesnek, hol önkényesnek látszó aktusaiból fakad, vagyis az esetlegesség és az önkény egymást kifordító jeleinek utólagosan létesülő, változékony konstellációját mutatják. Fontos, újszerű észrevételek sorjáznak azokon a lapokon, melyek az identitásképzés összetevőit a vendégszövegek, a műfaji sémák, a történelem és a vidéki tájleírások-életképek, a tradicionális életformák és a múlttól való távolodás együttesében vonultatják fel. Ugyanakkor jogosultnak tartható a 19. század egyik alapvető műfaját, a fejlődésregény itt kihagyhatatlan alakzatát is a távolodó hagyományformák közé sorolni, s a vonatkozó újabb formálásmódot részben annak dekonstruálásaként levezetni. E téren is értékesek és fontosak az olvasói tapasztalatok mozgására, jelentésszerű áttevődéseire utaló észrevételek: az elbeszélői identitás befolyásolásának a szereplői identitások (olvasatai) felől való taglalása. A körforgás és a linearitás cselekményszervező elvének igen találó explicitálásához érdemes volna többet meríteni a vonatkozó koncepciókból, így Jurij Lotman nevezetes téziseiből, a két modell kultúratörténeti horizontjára kitékin-téssel. A Krúdy-kutatás egyik fontos szálát, a metaforicitás vizsgálatát továbbvivő fejtegetéseket olvashatunk ezután a Derridától is elhíresült Nap-metaphora applikálásakor, mely a metafora és a narratíva összjátékának vizsgálatát, jelentős hazai tudományos eredményeit is gazdagítja. Ötletes megoldás a Vak Béla-regény címbeli motívumát a szemantikai értelemben vett vaksággal, a „blindness” (Paul de Man-i) teorémájával összefüggésbe hozni. A látás és a hallás, a kép és a hang, illetve a vaksággal kapcsolatba hozott beszéd sajátosságainak elemezése – mondhatni mediális távlatra nyitó kezdeményezése – a dolgozat legeredetibb, legkor-szerűbb részei közé tartozik, s nagy befolyással lehet a regény további olvasataira.

A vizsgált szövegek kiválasztását meggyőzően igazolja a felvetések egyre összetettebb kibontása, így az identitás kérdéskörének mind teljesebb körüljárása. Ennek következtében (tehát az önazonosság alakzataihoz közelítve) jut fontos szerephez az „eredet” aspektusát tárgyaló fejezet, mely ezúttal – talán természetesen tarthatóan – a lovagi mintákra építő magatartásformát, a középkorra hivatkozó arculat és mentalitás kibomlását és reflektálását célozza meg. S a recepciótörténetben eddig legtöbbször tárgyalt művek helyett ismét olyan regény kerül a vizsgálódás középpontjába, melynek hatásos interpretációja a korábban hasonló szempontból kiemelt egyéb szövegek értelmezését is módosítani képes (*A templárius*). Az eredet fogalmának itt alkalmazott foucault-i dekonstrukciója azonban néhány ponton könnyen szem előtt tévesztheti a fentebb említett összefüggést a nyelv leépítő és felépítő karakterének viszonylagosságáról. Helyénvalónak tartható, hogy a rögzült eredet elvének felszámolását a színvonalas elemzés

ahhoz az iróniához köti, melyet elsősorban a paródia, a groteszk vagy a burleszk fogalmaival ír le. De figyelembe veendő, hogy az irónia nem csupán kritikai, hanem affirmatív természetű is, ahogy az már a korai romantika kapcsán is megállapítható, vagyis a távolodás és az igazodás, a tagadás és a jóváhagyás oszcillációjában mozog. Ebből az elutasító-elidegenítő oldal kiemelése – ahogy azt persze Foucault is tette – némileg egyoldalúvá teszi az irónia hagyományosmélétét, a távolodásban is múltra való reflektálással őrzött folytatódás érvényesülését, megszakítás és odatartozás összjátékát. Az eredet iróniája tehát összefonódhat egy mindig új kezdetre nyitással: abban az értelemben is, ahogy Hans Robert Jauss különböztette meg az eredet és a kezdet fogalmait a koraromantikában. Az eredet így a készen kapott normák világa, a kezdet pedig az emberi aktivitásnak önnön adottságait folytonosan újralétesítő aktusa. A *templárius* poétikája szintén tovább árnyalható a stabil eredet kritikája és új kezdetű affirmálódása szerint. Egyáltalán nem lenne továbbá merő hatásvadászat mindezt összevetni a nagy nemzetközi karriert befutott templárius-téma néhány, akár posztmodern feldolgozásával.

A szerelmi tematika elkülönítése első közelítésben kevésbé indokoltnak tűnhet a többi fejezethez képest, mivel egyes megállapításai inkább az ott felvetett szempontok valamelyikéhez állnak közel, önállósága pedig poétikailag többnyire nem igazolható. Sőt az értekezés maga is az önidentifikáció, az önelbeszélés, valamint az irónia átfogóbb, már felvezetett teorémái felől vizsgálja tárgyát, melyre azonban a Krúdy-jelentéskanonban betöltött szerepe miatt mégsem indokolatlan külön kitérni. Mindamellet, hogy az európai kultúra néhány szerelem-teóriája – valamint az „intimitás kódjának” irodalmi működése – csak jelzesszerű mértéktartással és a modernítésra utalással idéződik fel, nagy óvatosságot igényel akár csak a platonizmus legvázlatosabb felidézése. Platónnál ugyanis éppen a szépségtől ittasult extázis az egyetlen tapasztalat, mely ideatanának dualizmusát megbontja, illetve az érzékinek és a szelleminek tételezett létformák közötti kapcsolatot megnyitja. (Olyannyira, hogy az európai romantika sem maradt közönyös a szépség, a szerelem és a megismerés e kölcsönössége iránt, s szívesen emlékezett az egyetlen, a dolgozatban is megnevezett nőalakra, akit a görög filozófus mesterként juttatott szóhoz: Diotimára és tanítására.) Továbbá ha van antropológiai meghatározó, mely a bárhogy feltételezett emberi centrumot kimozdítja magából, akkor az a szerelem elbeszélésében válhat nyilvánvaló tapasztalattá. Igaz, nagy a különbség a lényegállapothoz érkezés, az egésszé válás, a végső kiteljesedés – akár kudarcot valló – célkitűzése és az élmény esetlegessége, időlegesség-tudata, játékelve között. De a vágy ellentmondásos, felforgató karaktere megtalálható a megemlített Krúdy-utalásokban is: a *Himfy szerelmeiben* és a *Fanni hagyományaiban*, e szövegek retorikájában. Ezért érezhető kissé

problematicusnak az olyan kifejezések használata, mint a „szubsztanciális szerelem”, vagy annak „egészelvű elbeszélése”. A romantikától kezdve a legszenvedélyesebb vágyakozást éppen annak betöltetlensége (például egy autonómiaképzet nárcizmusként felfedezett kétségbeesése és megghasádása) tette láthatóvá és elbeszélhetővé. Még Novalis „kék virága” helyén is csak egy eljövendő állapotra váró álomban jelenik meg Mathilde arca, s csak a vázlattöredékekben olvasható a későbbre képzelte egyetemes jubilálás, akár éppen úgy, mint egy jelenbéli hiányállapot indirekt jelzése. Nem vitás persze, hogy a *Palotai álmok*ban szintén megfigyelhető a végső beteljesedés szentimentális vágya, ezúttal is együtt a jogosan említett ironiával. De az ironia fentebbi, kritikai és afirmatív funkcióiból következik, hogy Radics Mária szolamában az örök szerelem platonizmusának magasztalása és narratív sémáinak felbomlása nem csak tagadja, hanem feltételezi is egymást. Az érzelmek idealizmusát éppúgy aláássa a házasságszerzés józan-sága, mint ahogy a rideg anyagiasságot cáfolja a vonzalom lehetséges őszintesége. Az ironia tehát szükségképpen mind a két pólust érinti, ahogy az értekezés jó szemmel veszi észre: Radics Mária egyszerre Diotima tanítványa és kerítőnő. Az *álmok nem hazudnak* fejezetcím, mint Petőfi-idézet, ugyancsak egyszerre afirmálja és kritizálja a romantika vizionarizmusának igazság-tételezését. További interpretálásra vár még ezzel kapcsolatban az írás, illetve az íráskép fölötti fantáziálás erotizmusa, azaz általánosságban a betű és az általa előhívott, érzelmi vagy ösztönéleti jelentés újratételezésének problémája. (A monográfia utalást tesz Szekszti Judit kézírásának afrodizáló hatására, a levelét olvasó Péter Pál képzelőerejének a lány csábos alakját kirajzoló mozgására. A hölgy vezetéknevében pedig nem nehéz észrevenni az anagrammát, mely magyarázni akarja, mi tette oly vonzóvá Péter Pál számára a betűk látványát.) Ami pedig a szerelemnek a beteljesületlenség révén való végtelenítését, a Kierkegaard-féle koncepciót illeti, az tehát szintén csak egy önmagát nyomatékkal írásbeliként felvezetett dialógus, elsősorban a *Vagy-vagy* két fiktív szerzőjének „papírai” nyomán érthető meg. (Most csak egészen röviden utalhatunk arra, hogy az írás médiuma – miként a *Himfy szerelme*iben és a *Fanni hagyományai*ban – itt is a nyilvánosságra kerülés közegváltásaként, az intimitás megjátszott megtöréseként viheti színre és teheti olvashatóvá a szerelmi érzés bensőségét.) S nyilván a kierkegaard-i filozófiára tekintés eredményezte, hogy a zárófejezetben a dolgozat megpendíti az ironia ironiájának – tehát immár a biztos alapoktól tartózkodásának, ellentétekbe fordulásának fentebb említett koraromantikus eredetű – gondolatát.

A mondottakból következik, hogy az interpretáció sarkpontjai – a modern szubjektumkonstrukció változatainak kialakulása, az intertextuális eljárásoknak (a szöveghagyomány megdolgozásának) a poétikája és mindkettő viszonya a romantikához, valamint a mnemotechnika és a narratológia összefüggéseinek

mindezt figyelembe vevő explikálása – úgy aknázzák ki a hatástörténetileg kínáló értelmező lehetőségeket, hogy egyúttal nagy lendületet képesek adni önnön továbbgondolásuk felé, akár az írás és a hang közegeinek, akár a narratívák és az identitásformák tágabb kulturális jellemzőinek a további kutatásához. Ezért vélelmezhető már most, nem sokkal megjelenése után, hogy Gintli Tibor könyve a Krúdy-szakirodalom megkerülhetetlen teljesítményei közé tartozik.

(Akadémiai, Budapest, 2005. [Philosophiae Doctores])

Fried István: *Szomjas Gusztáv hagyatéka.*
Elbeszélő, elbeszélés, téridő Krúdy Gyula műveiben

Fried István könyve jól megszerkesztett tanulmánykötet, az egyes fejezetek olyan műértelmezéseket tartalmaznak, amelyeknek kérdésfeltevései és következtetései egy adott problémakör mentén rendeződnek. Az elemzések elsősorban az elbeszélhetőség, a személyiség létesülése és az irodalmi megelőzöttség kérdéseivel szembesítik a kiválasztott novellásköteteket és regényeket. A felvetett problémák közös eredője a nagy hagyománnyal rendelkező életrajzi olvasás kritikájában, illetve e megközelítés elégtelenségének bemutatásában jelölhető meg. A Krúdy-szövegek elbeszélőit és a művek narrátori szolamát reflektálatlanul megfeleltető megközelítéssel Fried István az elbeszélői szerepek és az elbeszélői kompetenciák alapos vizsgálatát helyezi szembe. Ahogy a kötet bevezetőjében írja, könyvének címe akár *Krúdy Gyula beszélő*i is lehetne. A narratológiai értelmezések az elbeszélő hang konstruálásának összetett eljárásait, a különböző narrátori szerepek összjátékát, az onnipotens elbeszélő szolam elbizonytalanításának változatos megoldásait, a narrátori és szereplői elbeszélés viszonyrendszerét járják körül.

Az értelmezői nézőpont ilyen kijelölése természetszerűen vonja maga után a szubjektum szerkezetére irányuló kérdésfeltevést, hiszen az életrajzi olvasás az elbeszélő szolamok mögé többnyire egyetlen, önazonosságában változatlan szerzői ént helyezett: minden Krúdy-szövegben azt a *gordonkahangot* vélte felfedezni, amelyet az empirikus szerző sajátosságaként azonosított. Fried István kötete ezzel a megközelítéssel szemben számos érvet mozgósít. Egyebek mellett utal Krúdy azon megnyilatkozásaira, melyekben határozottan elutasította alakjainak szerzői alakmásként való értelmezését. Továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy megbízható és filológiaiilag adatolt életrajz hiányában Krúdy csupán a legendásító visszaemlékezések konstruálta alakként jelenhet meg az olvasó előtt. Mindaddig, amíg egy alapos biográfia el nem készül, csupán sematikus, legendásított alakot helyettesíthet be az életrajzi olvasás az elbeszélő szerepébe. Ennél fontosabb

azonban, hogy az empirikus szerző és az elbeszélői hang megfeleltetése elméleti szempontból aligha igazolható. Fried István értelmezései minden esetben alaposan bemutatják a fikcionálás aktusait, melyek az elbeszélői identitás megkonstruálásának megkerülhetetlen elemei. Az elbeszélői szerepek értelmezése meggyőzően támasztja alá a szerzőnek azt az álláspontját, mely szerint alapvetően téves egyetlen narrátori szerepet feltételezni a különböző Krúdy-művek esetében. Az életművet nem egyetlen hang folytonos érvényesülése, hanem az eltérő elbeszélői szerepek változatos variációsora jellemzi. A szubjektum szerkezetét az értelmezés horizontjába illesztő megközelítés szorosan kapcsolódik ehhez a nézőponthoz, ugyanis Fried István teljes joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy egy-egy Krúdy-műben az elbeszélő identitása korántsem mutatkozik rögzítettnek, hanem különböző öndefiníciók hatása alatt formálódik ki. Az elbeszélő identitása tehát nem homogén szerkezetet rajzol fel, hanem gyakran ellentmondó sémákat működtet. Mivel az elbeszélői onnipotencia érvényesülésének korlátozását a kötet szerzője részben a megjelenített alakok narrátori szerepbe emelésének tulajdonítja, természetes, hogy a tanulmánykötet darabjai a szereplők identitásának kérdéskörére is kitekintenek. Ez az eljárás csak helyeselhető, mivel Krúdy valóban jelentős mértékben járult hozzá a személyiség elbeszélésének hazai megújításához. Fried István tudatában van annak, hogy Krúdy művei nem vesznek tudomást a „programosan» lélektani regényekről”, ennek ellenére nem hagyja magát eltéríteni az identitás szerkezetét firtató kérdésfeltevéstől. A tanulmányok a kétkedőket is meggyőzhetik arról, hogy a személyiség újszerű megjelenítése nem igényli szükségszerűen a lélektani elbeszélésmód mozgósítását, mivel a narráció más eljárások segítségével is képes színre vinni a szubjektum osztottságának tapasztalatát.

Az alábbiakban elsőként azt kísérem meg összefoglalni, hogy a kötet az elbeszélő vonatkozásában mely narratív megoldásokban ismeri fel a rögzített önazonosság megbontásának gesztusait. Ehhez a kérdéskörhöz organikusan illeszkedik az elbeszélhetőséget érintő kételyek öntükröző gesztusainak számbavétele. Az elbeszélői nézőpont osztottságának egyik jellegzetes tünete az a kettősség, amely a nosztalgikus és az ironikus hangütés egyidejű érvényesüléseként írható le. Ennek a Krúdy-recepcióban már korábban is tárgyalt jelenségnek az értelmezését Fried István azzal gazdagítja, hogy újabb eljárások kapcsán mutat rá érvényesülésére. A narrátor identitásának rögzítése ellen hat az a megoldás is, hogy az elbeszélő az általa felvetett narratív sémákat gyakran érvényteleníti. Ennek egyik jellegzetes formája a mítoszi szemléletmód játékba hozása, majd érvényességének megkérdőjelezése, amit Fried István az *N. N.* értelmezése kapcsán mutat be. Az eljárás egy másik változatában a narrátor a realizmusra emlékeztető erkölcsi, erkölcstörténeti nézőpontot vesz fel, hogy azután az értékek általános

relativitásának tudatában kihátráljon a morális nézőpont mögül. Ebben az összefüggésben beszél a *Ki (a) velszi herceg?* című tanulmány a „postakocsi-regények” *Emberi színjátékot* idéző balzaci vállalkozásáról. A mindentudó narrátor tekintélye az elbeszélői pozíció rögzítésének talán legtipikusabb esete. Ezért a tanulmánykötet különös figyelmet fordít az omnipotensnek tetsző narrátor helyzetét elbizonytalanító poétikai eljárásokra. A *Ki beszél a regénykében?* című fejezet az elbeszélői pozíció N. N.-beli többszöröződését konstatálja, rámutatva, hogy Vándorló és Juliska egyaránt átveszi az elbeszélő pozícióját, az egyes szám első személyű narrátor tehát nem csupán történetek elbeszélőjeként, hanem hallgatójaként is színre lép. Ehhez a megoldáshoz hasonló eljárásokat mutat be a *Boldogult úrfikoromban* elemzése, amely részletesen kitér az elbeszélői és a szereplői szölamok közötti átjárás jelenségeire. A narrátor feltétlen tekintélyének megingatása megbízhatatlanságának jelzésével is érvényre juthat; ennek a lehetőségnek a megvalósulását a *Kit visz el az ördög?* című tanulmány követi nyomon. Az *útítárs* és a vele rokonítható novellák kapcsán Fried István az elbeszélői személyiségmegoszlás színrevitelének arra a lehetőségére világít rá, amely az első számú narrátor és a szereplői elbeszélő kettőssében valósul meg. A hallgató és az elbeszélő sajátos párbeszédében így az eseményeket átélő és azokat retrospektív módon visszaidéző én dialogicitása jelenik meg. Ismét másféle eljárását mutat be a ködlovagokról szóló írásokat tárgyaló tanulmány, amely az empirikus szerző szövegbeli megjelenését úgy értelmezi, hogy a szerző ezzel a gesztussal kiszolgáltatja magát az elbeszélőnek, ily módon maga is fikcionálttá válik. A kötet olvasója elégedetten nyugtázza, hogy a tanulmányok írója nem igyekszik minden áron valamenynyit elemzett műről bebizonyítani sem hibátlan remekmű voltát, sem az elbeszélői szerep modernségre jellemző elbizonytalanítását. A *Hét Bagoly* értelmezése alapos érveléssel mutatja be, miként zárja rövidre az omnipotens tekintélyét visszاسzerző narrátor a regény befejezését, a termékeny bizonytalanság szituációját az érzelmes lezárás egyértelműségére cserélve. E fejezet tanulságainak jelentőségét az is kiemeli, hogy a narrátor zárlatbeli előtérbe tolokodása nem ennek az egyetlen Krúdy-regénynek a sajátossága.

A történetelbeszelés sajátosságai szorosan összefüggenek a narrátori szerepekkel. Az elbizonytalanított elbeszélői önazonosság kapcsolatba hozható a történet széttartó jellegével, melyet a *Novelláskötetek egymásra nézve* című tanulmány vizsgál meg közelebbről. Fried István értékelése szerint a cselekmény ilyen szerveződése a létezés kiismerhetetlenségét teszi szemléletessé. A szövegek nyitottsága, a jelentés pluralitása abban is megmutatkozik, hogy a megszakadó történetek többféle módon is folytathatóknak mutatkoznak. Érdemes kiemelni a köd-motívum újszerű megközelítését, amely a századfordulós irodalom toposzát az elbeszélés nehézségeit reflektáló öntükröző eljárásként értékeli. Az N. N. értelme-

zése során felvetett olvasatot *A tegnapok ködlovagjai* dolgozza ki, amely Unamuno nyomán a ködöt a fikció metaforájaként interpretálja. A motívum egy olyan narratíva jelölőjévé válik, amely „egyszerre jelenti be a történet megírását és megírhatatlanságát, ennek következtében a szubjektum összerakhatóságát és összerakhatatlanságát”. Az elbeszélés és a történés közötti távolságot, a kettő fedésbe hozásának elvi képtelenségét a Krúdy-regények olykor a többször újrakezdődő történet poétikai formájával teszik szemléletessé, ahogy azt a *Boldogult úrfikoromban* értelmezése is bemutatja. Az elbeszéltség meghatározó voltát és alternatív lehetőségeit a történetek átírása szintén jól szemlélteti. A *Valakit elvesz az ördög* című regényt értelmező tanulmány annak a Tinódinak az alakjára hívja fel a figyelmet, aki a mű szövegében igencsak sajátos módon foglalja össze *Az aranyember* történetét. Az olcsó francia lektűrök szemléletmódját tükröző „újraelbeszélést” Fried István a szöveg öntükröző eljárásaként közelíti meg, amennyiben maga a regény is a „postakocsi-regények” sajátos újraírásaként fogható fel. A narrátori szerepek sokféleségének bemutatására és az elbeszélés spontán öntörvényűségére vonatkozó tévképzetek cáfolására az egyik legalkalmasabb területnek az irodalmi imitációk vizsgálata kínálkozik. A tanulmánykötet alaposan feltárja a romantikus szövegek és a populáris kultúra Krúdy-féle megidézése kapcsán felmerülő kérdéseket. Mivel ez a kötet egyik legalaposabban körüljárt területe, jelen kerek között meg sem kíséreltem az eredmények összefoglalását.

A szereplői identitás elbizonytalanításának jellegzetes megoldásai között tartja számon a kötet az utazás metaforáját, amelyet a Szindbád-történetek és *Az útítárs* alapján a személyiség létmódjának trópusaként értékel. A kulináris elbeszélések kapcsán a kedvenc ételt megkülönböztető alakzatként interpretálja, amely a személyiség távol lévő vagy elveszített tartalmainak helyettesítésére hivatott. Hasonló következtetéssel zárul a tárgyakat megszemélyesítő beszédmód értelmezése is: a tárgy a személyiség jellemzőivel rendelkezik, mivel szerepe annak távollétének/nemlétének feledtetése. A köd már említett motívumának egyik jelentésrétege a szubjektum bizonytalanságára utal, amelyet a széthullás és a személyiség újrateemtésének dinamikus mozgásai jellemeznek. Fried István éles szemmel veszi észre, hogy a név vándorlása és rögzíthetetlensége a személyiség fölcserélhetőségét, illetve egymásra vetíthetőségét viszi színre. A *Velszi herceget* elemző tanulmány mellett, melynek ez a kérdés a középpontját alkotja, a *Boldogult úrfikoromban* interpretációjában is találhatók ilyen értelmű utalások.

A kötet bevezetése és a *Krúdy-olvasás* című tanulmány külön figyelmet érdemel. Aligha tévedek, ha úgy vélem, hogy a bevezető az egyes fejezetek megírása után született, ugyanis olyan rálátással beszél a Krúdy-kutatás problémáiról, hogy az előtörténetként feltételezi azt az elmélyült kutatási folyamatot, amelynek egyes állomásai a kötetben olvasható írások. Az elvégzendő feladatokat Fried

István a könyv műfaja kapcsán veszi sorra, amikor számot vet azzal, hogy milyen típusú munka megírására ad lehetőséget a Krúdy-recepció mai állása. Megállapításai részint filológiai, részint poétikai természetűek. Megítélése szerint monográfia (életrajz, teljes pályakép) aligha készíthető, mivel Krúdy életrajzának adatai alapvetően tisztázatlanok, s csak elnagyolt legendák formájában állnak rendelkezésre. Megállapítja azt is, hogy alig van felderítve a Krúdy-művek hátteranyaga. Ezeket a referenciális vonatkozásokat elsősorban azért tartja fontosnak, hogy a referenciák metaforizációja, azaz a fikcionálás eljárásai nyomon követhetővé váljanak. A hiányok között említi a Krúdy-kéziratok katalógusát és a levelezés összegyűjtésének elvégezetlen feladatát. A poétikai vizsgálat restanciái között szóba kerül a művek narratológiai szempontú feldolgozása, a Krúdyra jellemző beszédmódok világirodalmi kontextusba helyezése, a romantikus és a modern prózapoétika eljárásaival való összevetése. Ezzel kapcsolatban fontos megjegyzést tesz, amikor a többnyire rendkívül felületesen felvetett Proust-párhuzam alapos felülvizsgálatát sürgeti. Abban is igazat adhatunk a szerzőnek, hogy mindaddig elsősorban az előzményként számba vehető életművekkel vetették össze Krúdy szövegeit (Jókai, Mikszáth), miközben háttérbe szorult a kortárs magyar szerzőkkel való összeolvasás lehetősége, ami számottevő eredményekkel kecsegtet. Példaként a Szindbád-történetek és az *Esti Kornél* egymás kontextusában történő interpretációját említi, ami valóban ígéretesnek tűnik. Ez a két fejezet olyan összefoglalást nyújt a Krúdy-kutatás állapotáról, amely iránymutató lehet mindenki számára, aki a modern magyar epika e meghatározó jelentőségű alakjával valaha is foglalkozni kíván.

Fried István kutatási eredményei elsősorban a Krúdy-recepció klasszikusai-val folytatott párbeszédben születtek. A *Bevezetés* szövegében a szerző korrekt módon jelzi, hogy meddig jutott a szakirodalom feldolgozásában. Bár az újabb publikációkra a könyvben később több ízben is utal, előrebozsátja, hogy az anyaggyűjtés lezárásának időpontja miatt csak kivételes esetben tudta figyelembe venni a legújabb tanulmányokat. Az olvasó persze azt reméli, hogy a legfrissebb recepcióval folytatott párbeszéd nyomán a szerző újabb belátásokkal gazdagítja majd a Krúdy-recepciót, melynek jelen kötete is jelentős lendületet adott.

(Palatinus, Budapest, 2006.)

Krúdy Gyula: *Publicisztikai írások 1.*
(*Krúdy Gyula összegyűjtött művei, 6.*)

Furcsa, kétarcú alkotások gyűjtőneve a publicisztika. Kiváltója szinte mindig a pillanathoz kötött alkalom, ám mozgatóereje csak a legritkább esetben az alkotói elkötelezettség, többnyire inkább az intézményi, sajtópolitikai igény. A modern napisajtó közlési kényszere. Műfaja ezért inkább evvel, mint a szépírással tart rokonságot, amennyiben ugyanis hatást akar elérni, minden gondolatában s nyelvi megformáltságában egyaránt a pillanathoz kell kötődnie. Maradandó értékre csak akkor törekedhet, ha elrugaszkodik megírása idejének aktualitásától, miáltal persze nyomban keletkezésének oka is értelmét veszti. Irodalmi és sajtótörténeti megközelítésének különbségét éppen ez az ellentmondás adja. Létezési közegét napilapok hasábjai jelentik, minden darabja naponta más és más tartalmat igényel, ám egy nap múlva a legtöbb olvasó már feledi is a tegnapot. Legfőbb éltető ereje tehát az általában csak 24 órára terjedő újdonság, ez pedig a modern sajtó megjelenésének következménye, amelyben központi szerepre jutott a folyamatos hírszolgáltatás. Az írói publicisztika köztes helyet foglal el a tájékoztatás és a szórakoztatás között, bőven merítve mindkettő eszköztárából. Az olvasó nem annyira az egymást követő közlemények egyediségére, mint a szerző hangnemére és a műfaj általános hatására reagál.

Nehezíti a publicisztika értékelését, hogy megfogalmazás és megközelítés e műfajban erős szélsőségek között valósulhat meg, lehet tisztán esztétikai vagy lehet kimondottan politikai is, illetve e kettő vegyülése; következőképpen befogadói megítélése szintúgy változó. És itt nem annyira a közelmúlt azon körülményeire kell utalni, amelyek egy-egy írói megnyilvánulást elválasztottak – vagy maga a közlő választotta el azokat – a korábbi munkálkodás derékhadától, hanem például a Világirodalmi lexikon *Publicisztika* címszavának ideologikus felhangjaira, amelyek annál élesebbek lesznek, minél közelebb került a szócikk írója 1945-höz, onnantól kezdve azonban hirtelen el is halt a bíráló hang.

A publicisztika ugyanis – éppen a számára egyedüli létezőként lehetséges hatásra törekedve – eo ipso kész a napi politikához simulni, esetleg avval konfrontálódni, amivel könnyen számúzi magát a még esztétikailag értékelhető írói műfajok közül. Művelése néha egzisztenciális kérdéssé (is) válhat, mint például 20. századi, jelenleg kanonizált nagyjaink közül Ady Endre, Juhász Gyula, Márai Sándor vagy éppen Pilinszky János munkásságában. De azért Babits Mihálynak ilyen jellegű, hangvételi írásai nem születtek, igaz, nem is került soha alkalmazotti kapcsolatba a napisajtóval, habár anyagi gondjai bőven akadtak. Az alkotói gyakorlat, valamint az utólagos értékelés bizonytalanságaira, zavaraira mutat rá többek között Kosztolányi Dezső Új Nemzedék-beli *Pardon*-cikkei azonosításának és recepciójának elhúzódása.

S utalni kell arra is, hogy – bár Zrínyi *Török áfiumával* kezdeni a magyar nyelvű publicisztikai irodalmat túlzásnak tűnik, hiszen a műfaj létrehozója kimondottan a modern sajtó volt – az elmúlt kétszáz év termése is vizsgálható a maga történetiségében, s egyfelől tartalmi és stílári különbségek tehetők, másfelől azonban ezek a különbségek, a „vonal feletti” és „vonal alatti” írások, vezércikk és tárcá eltérései részben látszólagosak, inkább csak tematikus és kifejezési fokozatokban különböznek egymástól, mint világosan eltérő stílári tulajdonságokban.

* * *

A minden eddigi kiadásnál teljesebb közlésre törekvő Krúdy-életműsorozat hatodik – az újságcikkeket közlő első – kötetében az 1894. és 1895. években keletkezett írások olvashatók. Az 1878-ban született író, noha ekkor már a szabolcsi napisajtóhoz kötődő múlttal rendelkezett, az első évben még az érettségi előtt állt, a kötet tehát a kamaszkor felső határán álló szerző rendszeres, napi aktualitásokhoz kapcsolódó munkáinak gyűjteménye. Az érettségire csak 1895-ben került sor, s Krúdy ez év őszétől a Debreceni Ellenőr segédszerkesztője lett. Bezeczky Gábor, aki e kötet anyagát összegyűjtötte, valamint a kapcsolódó jegyzeteket írta, három tematikus egységet alakított ki: az első az Orsova című napilapban *Heti krónika* címmel megjelent sorozat darabjait, a harmadik a színházi tárgyú írásokat tartalmazza, a második pedig mindazt, ami ezeken felül a publicisztika műfajának megfelel. Ez utóbbi egyébként a legterjedelmesebb rész. Érintőlegesen meg kell említeni, hogy e vaskos kötet anyaga természetesen nem meríti ki Krúdy Gyulának erre a két évre terjedő termését – ez könnyen ellenőrizhető Gedényi Mihály bibliográfiája alapján, s ezt mutatja az elbeszélések 2005-ben megjelent két kötete is. Ugyanakkor e kötet lényegesen több írást közöl, mint amennyi a bibliográfiában található, ennek bemutatására elég az 1894.

márciusi többletet felsorolni: *Munkácsy honfoglalása, Március 15., Szabolcska Mihály, [Herczeg Ferenc], Gárdonyi Géza, Hasznos Mulattató.*

Ez, a szakma jelentős része és a nagyközönség előtt egyaránt ismeretlen írásokat tartalmazó gyűjtemény már első darabjaiban képet ad a szerző bámulatos – néha túlságosan is hozzáértő – műfajkezeléséről, meglepő érettségéről, kifejezési gyakorlottságáról, illetve emberi és alkotói különállásáról, amely egész életében kísérté. Írásainak egy részében álnevet használt, máskor monogramot, de nevének teljesen kiírt alakját is. Ez egyfelől a sajtóra jellemző követelmény volt – ne legyen szembetűnő egy-egy periférikus napilap szűkös alkotói gárdája –, másfelől azonban a Krúdyra jellemző írói alteregó korai megjelenésére, jelenlétére utal. Már ilyen fiatalon azon szerzők közé tartozott, akiknél meglehetősen irreálisnak látszik a magánemberi és írói személyiség megkülönböztetése, műveiben a megélt és az elbeszélte valóság szétválasztása. Hiszen nincs sok értelme azon töprengeni, hogy a hölgyeknek címzett sorai hús-vér személyeknek íródtak-e, s hogy nacionalista volt-e, avagy csak felülről szemlélt mindent: a debreceni papválasztást, a soproni németeket, a Memorandum-per körülményeit, és lehetne még sorolni. Célszerűbbnek és gyümölcsözőbbnek látszik inkább magát a jelenséget szemügyre venni, mintha egy naponta önmagának a világról számot adó író munkásságát vizsgálnánk.

Krúdy mind az Orsova, mind a Debreceni Ellenőr oldalain az igen széles érdeklődésű, ámde extremitásokra kihegyezett figyelme olvasóközönség számára írta a cikkeit nap mint nap. Megszokott módszerként tartotta a közérdeklődést kiváltó témákat napirenden, ha lehetett, az első előfordulás után kevés idő múlva visszatérve hozzájuk, esetleg több alkalommal is. Evvel tulajdonképpen a mai tömegkommunikáció egyik fontos, a korabeli magyar sajtóban azonban még nem hosszú múltra visszatekintő követelményét, jellemzőjét ismerte fel és sajátította el: a befogadók, az olvasóközönség figyelmének felkeltését, folyamatos ébren tartását. Alkalmas témát jelentett számára többek között Kossuth Lajos temetése, május elseje, az Akadémia és a protekció, a Petőfi és Kisfaludy Társaság, Zola Emil, a polgári házasság, az emancipáció, a Memorandum-ügy, Munkácsy *Honfoglalás* című festménye, a hírlapírás rejtelvei, vergődő és kielégítetlen lánylelkek nyilvános lelki gondozása. Különös, szinte folytatásossá bővülő tudósításokat küldött *Tuzséri napok* címmel a halálra hipnotizált Salamon Elláról. Ez utóbbi közlemények a kötetben a jegyzetekkel együtt jól körüljárt, kiegészített és magyarázott írások.

A napi rendszeres újságírói munka Krúdy számára természetesen elsősorban pénzkereseti forrás volt, a megélhetés alapja. Ennek következtében penzumként is gyakorolnia kellett ezt a mesterséget, s tetten is érhető nem egy esetben, ahogy a mondanivaló hátrányára eluralkodik a kifejezés, azaz a helykitöltési kényszer,

mint a honorárium egyik feltétele. (*Márciusi hangulatok, Végtelenség*; és a példák sora folytatható.) Néha a figyelmetlenség is megjelenik a szövegben: például a *[Véres nap]* című írás első részének végén, ahol kétszer is új témaként hozza szóba a hódmezővásárhelyi városháza lerombolását. Máshol a hangvétel kimondottan a szenzációra, az érdekességre van kihegyezve, ennek következtében az író még a vicctől sem tartóztatja magát. *Szocialisták a büroban*, ez a cím már önmagában is figyelemfelkeltő lehetett, a tárgyalt téma szintúgy; csak hogy az írást olvasva hamar kiderül, hogy kezdetben még az író sem tudta, merre és hogyan fog az kibontakozni, majd szerencsésen a végére érve fejelte meg a címmel és az arra rimelő befejezéssel; az egyes részeknek azonban, dacára annak, hogy egy oldalon olvashatók, semmi közük nincs egymáshoz. Más esetben a csatolt cím – bár itt sincs sok kapcsolódási pontja az azt következő szöveggel – ugyanígy kimondottan olvasóbarát, megtalálása evvel együtt azonban egy kis záradékot igényelt (*Zola inkognitóban*). Előfordul, hogy írás közben egyszerűen ráunt az éppen soron lévő feladatra, s a mettőrr sürgetésére hivatkozva gyorsan befejezte azt; megosztva e kényszert olvasóival, s feladva a leckét az utókornak, valóság és igazság kibogozhatatlan viszonyáról (*Kormos lesz a szívünk*).

A soron következő megjelenés szorítására utal, hogy egy-egy cikkét több apró mozaikból állította össze, melyek témájukban és elbeszélő modorukban különböztek, esetleg a politikai vonatkozástól az olvasó (főleg a hölgyolvasó) közvetlen megszólításáig terjedően. Máskor intézményi belső ügyekkel foglalkozott, a szerkesztőség vagy a színházi élet intimitásaival, melyek részben ténylegesek, részben költöztek voltak, mivel – jól sejtette – ezek a témák mind az olvasók megtartását szolgálták, azon túl, hogy megörökítésük esetleg a szerkesztőségen belül rokonszenvet válthatott ki. Sőt vannak olyan írásai, amelyekben kimondottan önmagát örököltette meg, különböző neveken említve, mintegy az alteregói felléptetésével, ahogy ez a *Gyorsfotográfiák* címűben is olvasható; s *Toll Harczos izgalommal kap az olló után* – közli máshol. Jól kezelte az olvasót beavató, vele megosztott vallomásosságot is: lelkiismeret-furdalást, nosztalgiát, honvágyat sugallnak a *Levél haza* bekezdései. Néha kitárulkozó vallomást tett, például *[A mai krónika csak korhelyeknek]* soraiban, ahol egyenlőségjelet rakott a szalmaövegyek elcsábítása, valamint a belpolitika közé. *A Hogy csináljuk az újságot* című írás viszont éppen a napilapkészítést, a publicisztikagyártást szemléli valami furcsa fintorral és felülről, a már említett távolságtartás jegyében. Mintegy összegyűjtve mutatják ezeket a tulajdonságokat a *Válasz egy kedves orsovai asszonykának* sorai, amelyekben egyaránt megtalálható az olvasó megszólítása és megnyerése, a személyes, irodalmi hang, az érzéki telítettség, legvégül pedig a vallomásos jelleg.

A korabeli sajtónak is szerves részét alkotta a napi (bel)politika, már ekkor bizonyos szimbiózisban egymással, bár még mai kapcsolatuk, egymásra hatásuk

kialakulásának kezdetén. Jelenléte egyszerre szolgáltatott sokakat foglalkoztató témákat, és szerzett emiatt olvasókat – nem véletlen, hogy később a Nyugat is igyekezett letenni az ehhez szükséges kauciót –, és persze okozott közlési nehézségeket is. Krúdy Gyula helyzetéből adódóan nyilvánvalóan meg akart felelni az általános (magyar) nemzeti hangulatnak, részleteiben viszont jól észrevehetően ellenpontosította azt, főként a provincializmusra tekintett rosszallóan. Érdemes egybeveti ennek vizsgálatához *A mi Otthonunk* és a *Simonffy Imre* című cikkeit. De ha szükségesnek érezte, kritikai hangot is megütött, mint a *Bessenyei György szobra* vagy *A debreceni irodalom* címűben – ami, szerinte, nem létezett.

A gyakorolt műfaj kategóriái egyes cikkekben kérdésessé, áttetszővé válnak, publicisztikájának néhány darabja ugyanis kicsúszik ennek kereteiből. Például a *Szabolcska Mihály*, [*Herczeg Ferenc*], *Gárdonyi Géza* címűek inkább recenziók. Ugyanígy a *Huszonnégy óra*, amely Szomaházy István elbeszéléseit tárgyalja, vagy a *Mikszáth Almanachja* című. Találhatók hosszú szerkesztői üzenetek, mint például a *Rege Elemérről*. Más publicisztikai cikkeivel ténylegesen naplót ír, anyagért a korabeli sajtóban tallózva. Ezt a fogást nem ő találta ki: vidéki újságírók böngésztek a fővárosi sajtót, ahogyan budapesti kollégái tették ugyanezt a vidéki lapokkal, hiszen nem lehet minden nap érdekesítő új hírekre találni *helyben*. E tény óhatatlanul felveti a források kérdését, ha nem is egy ilyen volumenű kiadásban, de a – reménybeli – kritikai kiadás egyik fő követelményeként. Igen intenzív hatású, bár nem irodalmi, hanem zsurnaliszta értelemben a *Tűz az indóházban* című közlemény. Jellemző rá az érzelmi túlzás, a kifejezésbeli elnyújtottság. Novellahatása van az *Október* című írásnak is, a *Betegek vagyunk!* pedig kifejezetten naplójellegű. A *Fővárosi képek*ben új műfajt alkot: képregény írásban – amennyiben a tematikus folytonosságot tekintjük közlésrendező erőnek. Dramatizált szövegépítés jellemzi a [*Halál a gyilkosra*] című írást is. Külön csoportot alkotnak azok a szövegek, amelyeket jobb híján zsánernovelláknak vagy zsánerjeleneteknek lehetne nevezni (*A propos! – történet a házasságról*). Akadnak szerkesztőségi és színházi zsánerjelenetek, mint például a *Dal a Múzsák fiairól* című, vagy a *Nyilasi Mátyás*. A *Bál! Bál! Bál!* címűt talán nem is kell külön minősíteni. Míg a *Millenniumi felhívás* inkább irodalmi potpourriként olvasható, addig a *Karácsony* tulajdonképpen nem mond semmit, de azt nagyon szépen teszi. Viszont a kötet egyik legsokrétűbb írása a *Halottak napján*, mintegy gyengéd előzményeként a Krúdy legjobb írásaiból eredő hangulatoknak.

Színházi tárgyú írásaiban megpróbálta a jelen nem lévők számára is érzékeltetni az előadások egyedüliségét és hangulatát, a siker okait kutatva. Lehúz, ahol kell, dicsér, ahol szükségét érzi. Nem fukarkodik az elmarasztalással, a *Méltóságos csizmadia* című darabot például a század legsütlemlenebb ostobaságának nevezte, s volt elég bátorság benne, hogy Schiller *Ármány és szerelem* című drámáját is

ósdinak, ráncosnak minősítse. Persze csak arról írhatott, amit esténként előadtak, lehettek bármilyen színházi ideáljai. A korabeli repertoárban legfőképpen népszínművek, bohózatok, operettek szerepeltek, s a fiatal Krúdy láthatóan nem rajongott ezekért a műfajokért. A kritikák, ismertetések mellett szót ejtett nem egy alkalommal a város (Debrecen) és a színház nem éppen felhőtlen kapcsolatáról is.

Változatos témájú és eltérő megjelenésű írásokat foglal magába tehát e vas-kos kötet, s az olvasó csodálkozva konstatálja, hogy egyik lap szerkesztője sem kötötte meg Krúdy kezét: arról írt, amiről akart, és úgy, ahogyan jónak látta. Ez nyilvánvaló is, hiszen nem nevelni akartak, hanem szolgáltatni, és a fiatalember maradéktalanul eleget tett ennek a kíváncsiságnak. Ez adja a kötet egészének érdekességét, de néha-néha azt a fáradságérzetet is, ami az olvasót hatalmába kerít(het)i.

* * *

A Bezeczký Gábor (és Kelecsényi László) vezetésével, Horváth Anna, valamint Hradeczky Móni közreműködésével készült gyűjtemény komoly kutató- és feldolgozó munkán alapul, s a korábbi kiadásokhoz képest jelentős jegyzetapparátussal is rendelkezik. A jegyzetek felépítése azonos elképzelést mutat az egyes műfajokban, itt nyomban meg kell azonban jegyezni, hogy a nyomdai egység bizonyos pontokon megbicsaklik a sorozaton belül. Miközben a kötetek általános tipográfiai képe jól illeszkedik Krúdy írásainak hangulatához, apró, ám érzéketlen jelenség, hogy míg például az *Elbeszélések* jegyzeteiben a megjelenési helyek (a folyóiratok nevei) antikvával szerepelnek, addig ugyanaz a *Publicisztika* első kötetében kurzívval szedett. Pontosabban e két kötet jegyzeteiben eltérő szerepet kap a kiemelés, ami, bár a tartalmat nem érinti, mégis bizonyos értelemben vagy ad hoc, vagy végig nem gondolt tipográfiai megoldásokra utal. Amire azért kell figyelni, mert bármely sorozat tagjainak egybetartozását a tartalmi elemeken túl leginkább a nyomdai egység teheti nyilvánvalóvá. Maga a jegyzetfelépítés azonban következetes: megadja a pontos megjelenési adatokat, az aláírást, szignót, álnevet, hol, mi található. Amennyiben a szerkesztő szükségét érezte – bár a kiadás egésze nem vállalja fel e téren egy kritikai kiadás igényeit –, tárgyi jegyzetet is közöl, ezek legtöbbször nevekhez fűződő magyarázatok, bár az *Elbeszélések* első két kötetéhez a ritka és magyarázatot igénylő szavak listája is mellékelve van. Külön érdeme az eddigi köteteknek, különösen a *Publicisztikának*, hogy a Krúdy által napi rendszerességgel megírt cikkek nyomán született válaszokat, illetve azok háttérét teljes szövegű közlésben az olvasók rendelkezésére bocsátja. A kritikai jelleg felé mutat az a megoldás, hogy az első megjelenések nyilvánvaló hibáit, az eredetit és a javított formát is megadja, javítja

a sajtó alá rendező, s ezt erősíti meg a szövegromlások helyének jelölése is. Szükség esetén pedig rövid összefoglaló olvasható egy-egy összetartozó egységről, így a *Heti krónika* című rovatról is.

Ez a még kezdeteinél tartó sorozat tehát mintegy köztes helyet foglal el a népszerű(ítő) és a tudományos kiadások között. Több az elsőnél, és elkészülte fontos feltétele a majdani kritikai kiadásnak. Köztes léte azonban olyan textológiai-filológiai problémákat vet fel, amelyek megoldásában, hasonló jellegű kiadás még nem készülvén, a szövegkiadói gyakorlat nem rendelkezik kellő tapasztalatokkal.

A szövegközléssel kapcsolatos hosszabb összefoglaló az *Elbeszélések* első kötetének végén olvasható. Az itt felsorolt szempontok azonban kizárólag a szerkesztők elképzeléseit összegzik, noha egy ilyen jellegű kiadásnál mégis inkább a befogadók igényeire kellene tekintettel lenni, a tudományosabb, azaz többértelmű megoldásokat a kritikai kiadásra hagyva. Az első kérdés ugyanis minden esetben az, hogy a megvalósulás előtt álló kiadás hasonmás kíván-e lenni, avagy nem? S ha igen, még akkor is nyitva áll, hogy ez a jelleg miben és milyen mértékben érhető el? Bár a hasonmás és a modernizált kiadás éles szembeállításátálprobléma, azt mégis végig kell gondolni, hogy milyen határig ad annak az olvasóközönségnek, amelynek a kiadást szánjuk, többletinformációt egy régebbi nyelvi alak változatlan közlése, mint a ma használatos. A szerkesztési elv evvel kapcsolatban a következő: az egymásnak ellentmondó, a jelenleg használttól eltűnő formák megtartása, illetve eltűnése azért fontos, mert világosan mutatja, hogy Krúdy milyen hamar tért át a mai közmegegyezéshez hasonló alakokra. Ez persze lehetséges, ámde ebben először is nem egy általános és elvi személyes döntés érhető tetten, csupán a napisajtó nyelvének változása, amely azonban éppen az egy napig tartó aktualitások kényszere miatt sajtóhibák garmadával, ráadásul igen sok esetben nem a szerző, hanem a szedő helyesírási és olvasási gyakorlatát megörökítve jelent meg. S mindezt betetőzte, hogy a szorított megjelenési határidő lehetetlenné tette a szerzői korrektúrát, a szépirodalmi művek kiadásai pedig mellőzték a napjainkban már kötelezőnek érzett szövegazonosság igényét; bár meg kell jegyezni, hogy a gyakorlat napjainkban is sok kívánnivalót hagy maga után. Az írásgyakorlat átalakulásából eredő következtetlenség tehát igen zavaró egy olyan szövegközlésben, amelynek általános nyelvéllapota nem áll messze a mai gyakorlattól, s bizonytalanságban hagyja a be nem avatott olvasót, aki a kötetek végén lévő jegyzeteket nem mindig olvassa el. Úgy tűnik ezért, hogy kérdéses, meddig érdemes megőrizni korabeli, a maitól érdemileg nem eltérő írásbeli sajátosságokat, hiszen a beszélt nyelv szerkezete az elmúlt évszázadban változatlan maradt, csak a szóhasználat egyes elemei cserélődtek ki részben történelmi, gazdasági, kulturális hatások és ellenhatások következtében, emellett

azonban igen erős volt mindvégig az idegen eredetű szavaknak a magyar nyelv szabályai szerinti befogadása. Azon szavak esetében tehát, amelyek az elmúlt évtizedekben írásmódjukat illetően is illeszkedtek a magyar gyakorlathoz, az eredeti, vagy a Krúdy cikkeiben előforduló betűsornak nincs jelentésmegkülönböztető szerepe. Vonatkozik ez például a *Páris, párisi, mythoszi, amateur, swajci, distingvált, constructióra, thémát, triumphálással* és más hasonló formációkra, melyek egy része ráadásul kontaminált alak, toldalékában már magyaros. Különösen komikus a *musikaszerű*, és bántóan következtelen a *bureau, büro* alakok előfordulása. Igaz, hogy az utóbbi ma már inkább csak összetételeiben használatos, de ebben a hangzás szerinti átírásban, amely azonban ugyanúgy őrizi idegen nyelvi eredetét, mint a francia helyesírású forma. A korabeli írásmód megtartása csak azokban az esetekben helyeselhető, amelyekben maga a szó vagy a kifejezés megmaradt az idegen eredetre utaló formában, éppen azért, mert magyarul nehézkes és hosszas lenne ugyanazt elmondani, esetleg nincs olyan ma használatos alak, amivel fel lehetne váltani. Ilyen többek között a *fin de siècle* kifejezés, amely többet jelent, mint szavainak értelme külön-külön, vagy a 151. oldalon olvasható *interjuvőrök* szó. Külön kérdés persze, hogy vajon az Orsova vagy a Debreceni Ellenőr betűkészlete tartalmazta-e a tompa ékezesű francia karaktereket, ha ugyanis nem, akkor a fenti logika jegyében e kifejezést is avval a betűvel kellett volna közreadni, amivel az eredetileg is olvasható. És akkor még nincs is szó a magyar szavak ékezésének a maitól különböző gyakorlatáról és következtelenségeiről, habár ezek e kötetben mindenhol a mai helyesírási szabályoknak felelnek meg. Mindez talán alátámasztja azt, hogy a korabeli következtelen írásmódon, feltéve, hogy meg akarjuk szüntetni, kizárólag betűhűség és modernizálás együttes alkalmazásával lehet úrrá lenni: csak azt megtartva száz év előtti alakjában, ami azóta is anyanyelvi zárvány maradt a mi helyesírásunkban. Nem vonatkozik ez természetesen a helyesírás korabeli hibáira, amelyeket magyar vagy idegen szavakban egyaránt javítani kell. A sajtó alá rendezők helyesírással, nyelvi alakokkal kapcsolatos, egyébként igen értékes, bár nem tartalmi ismeretei pedig szaklapok hasábjaira valók, amelyeket a készülő tudományos kiadások hasznosíthatnak majd.

Ami a jegyzetek olvasást megkönnyítő nyelvi-tárgyi jellegét illeti, a *Publicisztika* kötetből ez szinte teljes egészében hiányzik, noha a szavak, kifejezések cserélődése az elmúlt száz évben igényelné azt. Csak a példa kedvéért említve a *mándlis*, a *kalabriász* szavak mai ismereteink közül bizony kikoptak, ezért magyarázatot igényeltek volna. S a mai olvasóközönség általános műveltségét sejtve, legalább a fordítás szintjén magyarázni kell napjainkban már az ilyen típusú kifejezéseket: *palam et publice*, *szátisfakció*. Az természetesen helyeselhető, hogy a közismert nevek, vagy azok a személyek, akikről a szövegben foglalt ismere-

tek elégségesek, nincsenek magyarázva. Nehezen elfogadatok azonban a következetlenségek. Például a Memorandum-ügy első Krúdy általi említésekor a jegyzetekben nem esik szó sem Ratiuról, sem Lukácsin/Lucaciu-ról, sem Pávelről. Van ugyan jegyzet később, a *[Mi történt a múlt szombatán este...]* cikk kapcsán, de miért itt, és miért csak Ratiuról és miért nem a másik két személyről is? Ugyanígy, ha a nemzeti emlékezetből kikopott személyt Krúdy fontos összefüggésben említi, akkor talán megérdemelt volna egy mondatot, ez áll Jankai Józsefre is. Miért nincs feltárva vagy legalább csak említve nevének kiegészítésével Linek [Lajos], aki grafikusként jobban jellemzi e kis írások megszületésének korát, mint a szövegek eredeti írásmódjának megtartása? Hasonló példák hozhatók még... És talán nem ártott volna a legfontosabb politikai, történelmi kérdésekben is segíteni az olvasót, például a *Kossuth temetése* nyomán kirobbant tüntetések vagy a hódmezővásárhelyi városháza lerombolásának valóságát illetően. A *[Kánikula. Cini-cini...]* című cikk jegyzetében viszont hosszú filológiai elemzés olvasható az álhíreket közreadó újságíró kapcsán, mintegy problémajelzőként is. A hiányok és néhány esetben a megértést kimondottan elősegítő jegyzetanyag éppen az ilyen jellegű kiadás nehézségére, a szépirodalmi és a szakmai szempontok együttes alkalmazásának gondjaira utal.

A recenzens persze jól tudja, hogy a jegyzetek kérdése részben a kiadó türelmével és a felhasználható pénzösszegekkel is összefügg, de látszik, hogy a Kalligram irigylésre méltóan gáláns minden kötetben a jegyzetekre fordítható oldalszámok tekintetében. Csakhogy e sorozatban mégis inkább Krúdy írásainak megértetése volna a cél, ennek következtében talán a felhasználható terjedelmet átgondoltabban is meg lehetne tölteni, erősítve a szükséges magyarázatokat és némiképp csökkentve a kapcsolódó, nem Krúdytól származó teljes szövegű közléseket – bármily érdekesek is –, azokra csak bibliográfiai adatokkal utalva. Hiszen minden, fontosnak érzett, kapcsolódó közlemény megjelentetésére még így sincs mód. A jegyzetek tartalmi átalakításával ugyan nyilvánvalóan csökkenne kissé az anyaggyűjtés közben keletkezett szerkesztői öröm, ám gazdagodna a befogadói élmény. Utóbbi átgémithet a műfajjal járó holtjátékokon, s mintegy naplójegyzetekként engedi olvasni Krúdy Gyula e leginkább ismeretlen írásait.

(Kalligram, Pozsony, 2007.)

Kelecsényi László: *Nagy kópéságok.*
Krúdy-titkok nyomában

Kelecsényi László idén tavasszal megjelent 208 oldalas kötetében 21, Krúdyról írt tanulmányát olvashatjuk. A kötetet kézbe véve, a címlap Krúdy fotográfiájával, a *Pillangós papucsok* egy kéziratosszerű javítást tartalmazó oldalával és egy szecessziós épület szépia hatású fényképével hívogatja az olvasót: eredjen a szerzővel Krúdy-titkok nyomába. A kedvező első benyomást, hangulatot talán csak kicsit rontja az épület előtt díszelgő nagyon is modern „egyirányú utca” és „megállni tilos” tábla, vagy éppen az oszlopra szerelt műanyag szemetes, melyek eltüntetésére a mai eszközökkel egyszerűen megoldható lett volna.

A kötetet felütve azonban ez az eltávolító mozzanat hamarosan feledésbe merül. Az írások játékos esszéstílusa a kötet egyes fejezeteinek gondolatmenetét könnyen követhetővé teszi, miközben a szerző mindegyik esszéjével egy-egy (vagy éppen több) Krúdy-titok nyomába ered. A száraz filológia így nemcsak adatok lelőhelye, de szórakoztató olvasmány is lesz. A könyvvé fűzött tanulmányok belső egymásra vonatkozásai, ismétlései még abban az olvasóban is az ott-honosság érzetét keltik, aki Krúdy életrajzával, műveivel részleteiben soha nem találkozott. A kötetben megjelenő írásokat talán a nyilvánvaló műfaji különbségek ellenére sem túlzás egy készülő monográfia egyes fejezeteinek tekinteni, amennyiben azokat összeolvasva nemcsak Krúdy írói pályájának állomásairól kapunk hosszmetsetet, de életrajzát, sőt, utóéletét is nyomon követhetjük.

Az első fejezet végén a Hamvasra hajazó lelkület-tipológia, a topográfia szellemét idéző észrevételek, a családtörténet és az asztrológia predestináció-elvű előszámlálása után a címlap okán értő írásokat remélő olvasó megnyugodhat: eddig mindarról olvasott, amivel a kötet nem kíván foglalkozni. Vagyis a szerző a Krúdy-mítosz olyan építését ígéri, mely a filológiát a nem primer szövegek mítoszképző konstrukcióinak átszátitításában, hanem a tények feltárásában teszi érdekeltté; és teszi is, a fent mondott szórakoztató módon.

A *Rastignac Pesten*, mely címét stílszerűen egy korai darabból kölcsönzi, Krúdy korai pályaszakaszát, indulását vizsgálja. Hamar nyilvánvalóvá válik, hogy az írások filológiai válaszokat kereső intenciója nem független az immár kilenc kötetet számláló új összkiadástól: Kelecsényi könyvében rendre találkozunk a Krúdy-szövegekhez kapcsolódó jegyzetekben előkerülő új eredményekkel. Így például az 1906-ban megjelenő *Podolini kísértet* keletkezésének időpontját – Krúdy publikálási szokásait figyelembe véve és az *Aranybányával* összevetve – a korábbi kiadásokkal ellentétben már nem 1900-ra datálja. A *Podolini kísértet* esetével egyébként később a *Cenzúrázott Krúdyban* és az *Utolsó kézben* találkozunk újra. Az előbbi javarészt a szocialista kiadások szövegtorzításait számlálja elő, az utóbbiban pedig nemcsak a keletkezés és a megjelenés körülményeiről olvashatunk újra, hanem az ultima manus rosszul alkalmazott elvével kapcsolatban a hiteles szöveg történetéről is.

Az egyes fejezetek tehát felelnek egymásra. A *Rastignac Pesten* felvetésére – mely szerint Krúdy már 1896 előtt is járhatott Pesten – magyarázatot a rákövetkező *Egy asszonyság sorsában* kapunk. Ez a fejezet egyébként Krúdy első házassága eszményinek éppen nem mondható történetéről mesél. Az író és felesége megismerkedésüket annak a Déri Gyulának köszönhatték, akivel *A párbajhős*-ben találkozunk újra. Krúdy ugyanis híres párbjai mellett Dérivel is csatázott, mivel a szerkesztő Krúdy tiltása ellenére közölte felesége egyik írását. (Párbjai emlékének kisebb tárcanovellák mellett az *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél*, illetve *A hírlapíró és a halál* című ikernovellákat köszönhetjük.) Az *Egy asszonyság sorsának* hőse a címhez hűen egyre inkább Spiegler Arabella lesz, akitől Krúdy feltétel nélküli odaadást vár el; ahogy Kelecsényi a Szabó Lőrinc-versre utalva fogalmaz: semmiért – egészen. De – mint a versben – a cserélhetőség szemantikumában a szerepek visszájára fordulhatnak, Satanella hosszú, boldogtalan élete végén a nélkülözésekért valamiféle kárpótlásban részesül, nyugdíjat kap volt férje után.

A *Lappangó átdolgozások* Krúdy munkamódszeréről, publikálási szokásairól értekezik, s a korábbi, hiszékeny bibliográfusokra történő utalás után az *Esti úton* című íráson szemléltetve megtudjuk azt is, miért nincs Krúdynak hiteles bibliográfiája. Az *Inter armában* Krúdy erotikájáról olvashatunk, s Kelecsényi a szövegek és a recepció áttekintésével épp azt bizonyítja, hogy jelentőségéhez mérten a szövegek e mozzanata mennyire félreértett és meglepő módon: mellőzött. Pedig a témában nemcsak a Krúdytól általában a jelentől való elfordulás miatt idegennek gondolt korrajz reflektálódik, de az prózájának alapkérdéseit – például az önazonosságét – is felveti.

A *megélhetés dilemmái* Krúdy tízes években kezdődő új pályaszakaszát tárgyalja 1919–1920 teléig, amikor a Tanácsköztársaságban vállalt (?) szerepe miatt

publikálási lehetőségei beszűkülnek, és a Margitszigeten álmofejtéssel kezd foglalkozni. A hangsúly a publicisztikán és az életúton van, olvashatunk például Krúdy Kun Bélánál tett „látogatásáról”, melynek következményéről a *Krúdy Gyula kézjegyeiből* értesülünk. Itt a barátok dedikációinak előszámlálásakor Kelecsényi a nacionálét is felidézti. Kóbor Tamás például épp azért kaphatta az *Asszony-ságok díjának* egy dedikált példányát, mert korábban együtt élvezték Kun Béla „vendégszeretetét”. A könyvecske kiadástörténetének különös rejtélyéről az *Egyedüli példányban* olvashatunk, míg az irodalmi ellehetetlenülésről, a Krúdyt ért támadásokról, a nyugalmas bécsi időszakról, valamint az ott írott regényekről a „*Wien, Wien, nur du, allein*” számol be.

A kötet címadó fejezete, a *Nagy kópéságok* középpontjában a *Nagy kópé* kiadástörténete áll. Itt tudhatjuk meg, hogy a bécsi regényeknek miért nem itthon keresett kiadót Krúdy. Ugyanazért, amiért Babits Bécsben jelentette meg az *Eratót*: itthon erkölcstelennek bélyegezték volna. De persze nem csak ezért, a magyar irodalom ekkor egy időre (Krúdyval együtt) Bécsbe költözött.

Krúdy Amerikában is járt. Legalábbis könyveiben. Testvéröccse hívta ugyan, talán csinálhatott volna karriert is Hollywoodban, de Krúdy itthon maradt. Mint írja, a 15 000 dollár ugyan jól jött volna neki, de csak itthon, Pesten. Egy-egy könyve viszont érdekes módon megjelent Amerikában is. A *Rózsa Sándor* például előbb, mint idehaza. De ezzel megint egy másik fejezethez érkezünk. A *Krúdy a moziban* Krúdy filmes kapcsolódásait tárgyalja, pontosabban azt, hogy életében miért nem jelenik meg a neve filmen.

A *Ki volt az Alföldi Remete* Krúdy álneveiről, helyesebben a címben foglalt-ról rántja le a leplet, míg a *H, mint hamisítvány* az *A magyar Sasfió*-ról deríti ki, ki lehetett a valódi szerző – ennek kinyomozása pedig már valóban krimibe illő. A *Fantomkiadványok* soha nem létezett szövegekkel foglalkozik, olyanokkal, melyekkel sokáig a bibliográfia is számolt. Újra találkozunk például Krúdy állítólagos első kötetével (*Szöktetés a kaszányából*) vagy az *Asszonyságok díja* folytatásával. A *regényhős* című írás olyan szövegekről tájékoztat, melyekben Krúdy lesz regényhős – először 1916-ban. De ír róla később mind a négy gyereke is. Nemcsak róla, fia valószínűleg sok olyan mesét és publicisztikát jelentethetett meg, melyeket tollának fáradását szemére vetve ma Krúdynak tulajdonítunk. Minderről már a *Pajkos Krúdyakban* olvashatunk, amelyből megtudjuk, hogy irodalmi ambíció több Krúdy-generációt is fűtött: elsőként (bármily csekély mértékben) a nagyapát, Krúdy apját. A fejezet végére azonban a pajkos Krúdyak, akár az életben, elfogynak.

A kötet záró darabjában (*Egy film az örökkévalóságnak*), nem véletlenül, Huszárik Zoltán *Szindbád*-filmjéről olvashatunk. A szerző vallomása szerint ugyanis Krúdy szövegének mozgóképi interpretációja lehetett az ösztönző, melynek

hatására később elkötelezett Krúdy-olvasó, majd –gyűjtő lett. A kérdésre, hogy miért – azaz a talányokon kívül mi vonzza a Krúdy-életműhöz – leginkább ebből a fejezetből kaphatunk választ.

(Fekete Sas, Budapest, 2007.)

Pethő József: *A halmozás alakzata. A halmozás fogalmának, típusainak és funkcióinak vizsgálata* (Krúdy Gyula Szindbád ifjúsága című kötete alapján)

Pethő József az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar nyelvészeti tanszékeinek keretében működő, Szathmári István vezette stíluskutató csoport tagjaként foglalkozik alakzatkutatással, ezen belül a halmozás – eddig ilyen mélységben nem kutatott – alakzatával. Jelen értekezésének témáját a három részre tagolt cím egységei együttesen fejezik ki: a főcím a halmozás alakzatának tüzetes vizsgálatát ígéri, az alcím közli a vizsgálati szempontokat, majd a zárójelben álló rész megjelöli a kiválasztott irodalmi alkotást, mely az elemzés anyagául szolgál.

Az irodalomtörténész olvasót több szempontból is érdekelheti Pethő József könyvének tartalma: egy retorikai-stilisztikai alakzatnak átfogó, sokoldalú megközelítését leli fel benne; Krúdy Gyula stílusának egyik legjellemzőbb tényezőjét mutatja be a szerző; továbbá több tekintetben újat mond a *Szindbád ifjúsága* című kötetről.

A kötet fő fejezeteinek arányai igazolják a címbeli (bizonyára fontossági) sorrendet: *A halmozás alakzata* megjelölés az elméleti szempont lényegességét jelzi. A filológiai-stíluselméleti alapok tisztázása 39, a halmozás alakzatának tüzetes bemutatása 63, a Krúdy-szöveg részleteinek a választott szempont szerint való elemzése 27 lapot tesz ki. Az elemzés tehát megalapozott és kimerítő koncepció, fogalmak és rendszer alapján történik. Természetesen a halmozás elméleti kérdéseit taglaló fejezet nyelvi példaanyagát is a kiválasztott Krúdy-mű részletei adják. Az értekezés fő részét a szóban forgó alakzatnak lehetőség szerint teljes leírása teszi ki, mivel nagyobb terjedelmet kap az elméleti fejtegetés, mint az elemzés – a Krúdy-szöveg elemzése így meggyőzővé válik.

A halmozás alakzatának vizsgálata komplex: inter-, sőt multidiszciplináris szemlélettel megy végbe, a retorikai-stilisztikai szemponton kívül a grammatika, a szövegtan, a szemantika, a műfajelmélet, az irodalomtörténet és -elmélet, a filozófia és a pszichológia is helyet kap a megállapítások megalapozásában.

A nyelv- és stíluselméleti bevezetőből kiderül, hogy a szerző a funkcionális stilisztika alapján áll, tudva azt, hogy a pragmatikai összetevő megkerülhetetlen a stilisztikai elemzésben: a nyelvi vizsgálat az előfeltevések, a világismeret, az „ap-percepció bázis” figyelembe vételével válik teljessé. A dialogicitás, a hermeneutikai megközelítésmód, a szövegközpontúság evidenciaként való kezelése abból a tudásból ered, mely szerint a stílus a szövegben nem elkülönülő, önálló rész, hanem a szöveg minden pontján jelen van. Itt kapcsolódik Pethő a kognitív szemlélethez is.

A szerző stílusfelfogása Szathmári Istvánnak és Péter Mihálynak a hagyományon alapuló, mégis újat adó szemléletére támaszkodik, a stílusnak viszonyfoglalomként való felfogása integrálja magába a választásként és elrendezésként való értelmezést. A hagyományosnak és az újnak-megújítottnak ötvözését Pethő József termékenyen valósítja meg egész művében. (Ez érvényesül grammatikai felfogásában is.) Nem állítja szembe az irodalmi és a nyelvészeti stilisztikát, ebben szintén Szathmári István nézetével ért egyet; tudjuk, hogy irodalomtudósok is – miként Kulcsár Szabó Ernő – elismerik a két diszciplína egymásra utaltságát.

A tanulmány irodalmi szöveg elemzését végzi el, fontos tehát az irodalmiság, az irodalmi szövegiség lényegének kifejtése. Ennek során Roman Jakobson, Coseriu mellett magyar szerzők nézeteit elemzi (Szegedy-Maszák Mihályra, Kibédi Varga Áronra, Kemény Gáborra, Tolcsvai Nagy Gáborra és másokra hivatkozik).

Pethő József hipotézise az, hogy a halmozás jellemző jegyként szerepelhet egyes szövegtípusok leírásában: a mondat szerkezet és a szövegtípus között lehet összefüggés – s ez akár statisztikailag is igazolható. Ilyen kvantitatív elemzések, mutatók közlése lehetővé tenné a Krúdy-szöveg és más művészi szövegek összevetését.

Érdekes része az értekezésnek a *Szindbád ifjúsága* című kötet filológiai elemzése: főként az 1911-es és az 1925-ös kiadás anyagának összevetése. A táblázatokban is összefoglalt összehasonlítás alapján Pethő József mind tematikai, mind stilisztikai szempontból koherensebbnek tartja az 1925-ös változatot. A *Szindbád ifjúsága textualitásának kérdéséhez* részcím sejteti, hogy Pethő azt a kérdést kívánja boncolgatni, elfogadható-e a kötetnek regényként való minősítése, amint ezt Krúdy tette az 1925-ös kiadásban (bár a későbbiekben elállt tőle). A szövegtípológiai és műfajelméleti megközelítés során Pethő bemutatja a lineáris időfolyamatok kirajzolódását a kötetváltozatokban; ez a linearitás annak ellenére felismerhető, hogy Krúdy művészete átmenet a lineáris cselekményvezetésű elbeszélés és a modern epika montázstechnikája között. A cselekmény tekintetében fellelhető a főhős azonossága, felismerhetők ismétlődő motívumok, azonos a nézőpont, tehát – ellentétben a szűzsé típusú elbeszéléssel – megvan a tematikus

egységek ok-okozati kapcsolata. Ezek filológiai érvek, emellett – Pethő szerint – szövegtanilag is alátámasztható a regényként való értelmezés lehetősége: a fogalmak és viszonyok együttállása, a cselekedetek, állapotok, tárgyak és helyzetek gyakran metaforikus vagy szimbolikus motívumként való ismételt megjelenése koherenciateremtő tényező. A szimultaneitás a szukcesszivitás fölé emelkedik, így a mű „elbeszélőművészetből” „szóművészetté” válik. Már nem a szukcesszivitás az egységesítő tényező.

Pethő észrevehetően hajlik a regényként való értelmezés elfogadására, így a továbbiakban részszoveggként minősíti a kötetet alkotó novellákat, bár azoknak önállósága mégis nagyobb, mint valamely tipikus regény fejezeteié. Pontosabban talán autonóm részszovegeknek volnának minősíthetők, nem tagadva többoldalú összefüggésüket.

A halmozás elméleti kérdéseivel foglalkozó fejezet bemutatja és elemzi a szakirodalom legfontosabb halmozáselméleteit és -tipológiáit, saját halmozáselmélet és -rendszer kialakítását tűzve ki célul. A szakirodalom itt nagyrészt magyar szerzők műveit jelenti, de meghatározó módon van jelen a német szakirodalom is, főként az elismert szerzőnek, Lausbergnek *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) és *Elemente der literarischen Rhetorik* (1976) című művei. Bár Pethő Lausbergnek a szintaktikai szempontot előtérbe helyező rendszeréből indul ki, nem fogadja el – helyesen – a pusztán egyetlen bővítmény hozzáadásával keletkező alárendelő halmozás fogalmát (még ha az egyetlen bővítmény a kontextus szempontjából releváns fogalmat nem hordoz is, azaz nincs sem szemantikai, sem szintaktikai akadálya az elhagyásának). Általában szerencsésen kapcsolja össze az értekezés a szintaktikai elemzést a szemantikai minősítéssel.

Ugyancsak Lausbergtól ered (és a *Világirodalmi lexikon*nak O. Nagy Gábor által írt, a halmozásról szóló szócikkében is átvételre kerül) az „alárendelő halmozás” és a „mellérendelő halmozás” megkülönböztetése. A halmozás természetesen mindig mellérendelő viszonyú tagok csoportját jelenti; Pethő úgy teszi pontosabbá a „két” kategóriát, hogy nem „alárendelő”, hanem alárendelt halmozásról beszél, azaz olyan szintaktikai szerepű elemek halmozásáról, amelyek valamely grammatikailag föléjük rendelt taghoz kapcsolódnak. Itt kell megjegyezni, hogy Pethő József grammatikai felfogásában nagyrészt a klasszikus-hagyományos nyelvtanokhoz kapcsolódik, ez azonban nem pusztán a *Magyar grammatika* (2000) nézeteinek követését jelenti, hanem a teljesebb ide vonatkozó szakirodalom ismeretében alakítja ki nézetét, helyenként árnyaltabbá téve egyes részletmegállapításokat. Helyesen állapítja meg továbbá, hogy a szintaktikai-szemantikai kategóriák körében pontatlanul feltételeznek kizárólag kapcsolatos viszonyt a halmozott tagok között: választó, ellentétes, sőt ok-okozati viszony is fellelhető. Azon kívül nemcsak szóhalmozással (mondatrész-halmozással), hanem na-

gyobb egységek halmozásával is számolnunk kell. Mindezt – a Krúdy-műből vett – nyelvi anyaggal igazolja. Tisztázza a *congeries* – a szinonímia – halmozás viszonyát, rendet teremt a halmozás és felsorolás sok bizonytalansággal kezelt kérdésében: a felsorolást a halmozás egyik fajtájaként tartja számon.

A feltűnőség stilisztikai kategóriája szempontjából is különbséget tesz a két tagból álló és a kettőnél több tagból álló halmozások között – ez utóbbiak nyilvánvalóan „feltűnőbbek”. A halmozás – megállapítása szerint – kompozíciós tényezőként minősíthető a stílus egység megteremtésében, a koherencia és a textualitás létrehozásában: a visszatérő elemek és formák erősítik a szemantikai összetartó erőt.

Pethő József halmozástipológiája jelentős lépés a magyar retorikai-stilisztikai irodalom számára: tisztázza és rendszerezi a fogalmakat. A típusok megállapítása némelykor a Krúdy-szöveg kívánalmai szerint megy végbe. A sok szempontú tipizálásban (a hagyományos grammatikai, szemantikai szempont mellett) helyet kap az ontológiai minőség – szubsztanciajelentés, akcidencia-jelentés, cselekvésjelentés – szerinti csoportosítás; irodalmi szövegről lévén szó, fontos a pozicionális szempont, azaz annak megkülönböztetése, hogy a halmozott tagok egymás mellett állnak-e vagy közéjük más elemek is ékelődnek.

A Krúdy-szövegben természetesen a halmozás más alakzatokkal társul, komplex alakzatokat hozva létre, például jellegzetes a meggyőzően bemutatott szinekdochikus hypallagé, melyben „a halmozás alakzata egy immutációs és egy transzmutációs alakzattal egyesül”.

A Krúdy-szövegeknek a kiválasztott alakzat szempontjából való elemzése során Pethő József a Krúdy-stílusra jellemző tényezőket emel ki, ilyen például halmozás és emlékezés viszonya; ennek bemutatása révén a halmozás és a szövegértelem összefüggésének egy fontos tényezőjét ismeri meg az olvasó.

E fejezetben elemzi a szerző a *Szindbád útja a halálnál* című – általa is novellának minősített – „részszöveget”. A nyelvi-stilisztikai megalapozású interpretáció igazolja, hogy a halmozás benne az egyik legmeghatározóbb stílus eleme a szövegértelmezésnek. A novella és a kötet összefüggésében kerül sor a motívus ismétlések, az emblémák elemzésére; a metatextualitás felfedésével ismét a szövegértelem megközelítésének eredményes módját alkalmazza a szerző.

Pethő József értekezése tehát mind egy alakzat elmélyült vizsgálata által, mind a Krúdy-szöveg érzékeny és szakszerű megközelítésével valódi új kutatási eredményeket mutat fel. Mindezt a szakirodalom széles körű ismeretében és annak kritikai feldolgozásával teszi, a kiérlelt megállapításokat kiérlelt formába öntve.

(Akadémiai, Budapest, 2004. [Nyelvtudományi Értekezések. 154.])

Kelemen Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*

I. Egy recenzió nehézségei

1. Egy könyv, ha kísérlet...

Az Argumentum Kiadónál 2005-ben jelent meg Kelemen Zoltán *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben* című könyve. A könyv titulusa persze semmitmondó és nem igazítja el az olvasót, ám ennél szűkebb meghatározást nehéz lenne találni – nem monográfiáról van szó, nem is tanulmánygyűjteményről, jöllehet az egyes fejezetek közül több már korábban megjelent önálló tanulmány formájában. Egy jól egybedolgozott, összeszerkesztett könyv született, amely tulajdonképpen három – egymással szoros kapcsolatba kerülő – fő szálát fon egybe: Krúdy műveit – és mint később kiderül, a történelmet „magát” – Kelemen Zoltán a Mária-kultusz, a Habsburg-mítosz és a Kossuth-kultusz motívumai mentén olvassa újra. E sajátos szempontú újraértelmezés már önmagában felkeltheti az érdeklődést, hiszen várhatólag a Krúdy-életmű átértelmezésére történik kísérlet. És valóban, Kelemen Zoltán komoly lépéseket tesz ennek megvalósítása érdekében, miközben előtérbe helyez eddig periférikusan kezelt Krúdy-szövegeket is (elsősorban a *Királyregények* négy darabját), tehát az újraakanonizálás törekvése is nyomon követhető a könyv lapjain.

Nem elhanyagolhatók persze a konkrét eredmények sem. Ezek némelyike nem feltétlen számíthat különösebb érdeklődésre, nem meglepő például, hogy Krúdy a régi Magyarországot a bőség mítoszának megfelelően ábrázolja, vagy hogy kíméletlen tükröt tart kora elé, amelynek révén párhuzamot von a Mohács utáni és a Trianon utáni Magyarország között. Viszont egészen meghökkentő, hogy a könyv képes egyetlen mítosz keretében tárgyalni Kossuth Lajos és Ferenc József szerepét, amelyek e mítosz két pólusaként jelennek meg.

Szerencsére Kelemen Zoltán könyvében ennél jóval többről van szó. Ami igazán izgalmas olvasmánnyá teheti, az az, hogy egy konkrét szöveggörpuz vizsgálátán keresztül valósítja meg a történettudomány és az irodalomtudomány

nyújtotta lehetőségek együttes felhasználását. A történettudomány és az irodalomtudomány közötti párbeszédet természetesen nem Kelemen Zoltán teremtette meg, hisz mára már kialakult egy olyan közös beszédmód, melynek alapja és legfontosabb újítása az, hogy a történetírói szövegek irodalmi szövegekként is elemezhetővé váltak. A történelemben mint a történész által előállított történet(ek)ben narratív eljárások váltak láthatóvá és elemezhetővé; az elbeszéléstről mint általános keretről kiderült, hogy magukat a tudományágakat is megalapozza, szövegeik – amennyiben elbeszélésként jelennek meg – csak általa jöhetnek létre. Így az elbeszélés magával hozott egy interdiszciplináris teret is, amelyben az említett párbeszéd már könnyen kialakulhatott. Mindazonáltal – noha az irodalomelmélet és a „történelemelmélet” már kialakította ezt a közös beszédmódot – ennek konkrét eredménye, adott szövegek konkrét elemzése ritkán jelentkezik. Épp ezért válik érdekessé és sok szempontból tanulságossá Kelemen Zoltán könyve, amely tulajdonképpen végig e két tudomány szövegeinek összeolvasását próbálja megvalósítani. Olyan kísérlet ez, melynek eredményei nem annyira jól körülhatárolható, konkrét megoldásokat kínálnak, mint inkább egy nehezen megfogható hozzáállást, szemlélet- és olvasásmódot.

2. Módszertani birkózás

Komoly feladattal áll szemben tehát e könyv, és bátor próbálkozás megbirkózni ezzel, hisz egy ilyen szöveg rengeteg támadási felületet kínál mind az irodalom-, mind a történettudomány számára. Támadás helyett azonban érdemes azokat a problémákat, szöveghelyeket közelebbről megvizsgálni, amelyekben ennek az összeolvasásnak a nehézségei összesűrűsödnek.

A nehézségekkel a szöveg is tisztában van, épp ezért igyekszik nézőpontját minél inkább megalapozni, elsősorban a történettudományban számon tartott elméleti munkákra támaszkodva. A könyv igen nagy hányada e szövegekből kiemelt idézetekből és a rájuk való reflexiókból áll. Kelemen Zoltán igyekszik minden – az irodalomtudomány körében szokatlannak tűnő – kijelentését alátámasztani, párhuzamba állítani egy-egy „történetelméleti” megállapítással. Számít arra is, hogy a történettudomány felől való megközelítés szokatlan lehet az olvasó számára, épp ezért szinte minden esetben igyekszik ezek háttérét is megvilágítani, bevezetni az olvasót a történetfilozófia területeire. Leginkább talán ennek köszönhető, hogy a nem szorosan Krúdy-szövegekre vonatkozó reflexiók terjedelme meghaladja Krúdy műveinek tárgyalását.

A fentiekből talán már kitűnik, hogy Kelemen Zoltán elsősorban történetfilozófiai szövegekre támaszkodik, tulajdonképpen minden újdonságként jelentkező kijelentéséhez az e szövegekből vett nézőpontok bevonásával jut el. Az eredmény pedig egy valóban friss, újszerű és egyben bizonyos szempontból

mégis ódonnak ható szemléletmód. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a könyvre alapvetően nem az újszerűség, a szokatlan kijelentések hajhászása jellemző; sokkal inkább egy problémakör – amelyet nem lehet egyszerűen a Krúdy-szövegek értelmezésére szűkíteni – megértése a célja, és e problémakör minél alaposabb körüljárása. Mindez a könyv szerkezetében is jelentkezik, Kelemen Zoltán lépten-nyomon visszatér a már korábban fölvetett problémákhoz, más-más nézőpontokból igyekszik azokat megközelíteni, épp ezért nem is egyetlen, revelációként ható megoldás felé tör a könyv, amit egy hatásos zárófejezetben kellene kifejteni (ami persze nagyban meg is könnyítené Kelemen Zoltán munkájának értelmezését, elhelyezését a Krúdy-szakirodalmon belül). Sokkal inkább a könyv egésze akar megvalósítani egy olyan szemlélet- és olvasásmódot, amely számára – ha nem is adódik természetesen a tárgyalt kérdések megoldása, mégis – e problémák jelenléte válik természetessé, még akkor is, ha némelyikük megoldatlanul, paradoxonként válik e szemléletmód részévé.

Másrészt azonban a szöveg sokat veszít frissességéből és sajátosságából azáltal, hogy noha nagyon sokszor támaszkodik történetfilozófiai szövegekre, e művek köre igen szűkre szabott. Assmann, Eliade, Collingwood és Hayden White az alapkövei az elméleti megalapozásnak. Mellettük persze még számos – szintén a történeti szövegek mibenlétével foglalkozó, a történettudomány területén elismert – szerző is megjelenik, ám az említett négy név mindvégig a legfontosabb kiindulópont marad. A felhasznált koncepciók leginkább a történeti szövegek fikcionális megalapozottságát vizsgálják, legtöbbször narratológiai szempontokat alkalmazva, Kelemen Zoltán pedig igen hatékonyan használja fel e nézőpontokat saját olvasatának kialakításában. Mégis, bármilyen megalapozottnak és alaposan körüljártnak tűnik az elméleti háttér, bőven akadnak hiátusok ezen a területen.

3. Hiátusok és a hiátus hiánya

A legszembetűnőbb hiányosság az, hogy – noha a felhasznált történetfilozófiai koncepciók nagyban támaszkodnak rájuk – Kelemen Zoltán munkájában nem jutnak különösebb szerephez a *narratológiai elméletek*. (Igaz, a szerző nem is kíván narratológiai elemzést végezni egyetlen általa idézett Krúdy-szövegen sem.) Ez a hiányosság sokszor már zavaróvá válik, hiszen Kelemen Zoltán úgy idéz és elemmez Krúdy-szövegeket, hogy az olvasó számára nem derül ki, vajon az adott szöveghelyen milyen elbeszélői nézőpontból jelenik meg az adott kijelentés, ami persze bizonytalanná teszi az idézet értelmezését, a kijelentés értékelését – sokszor olyan mértékben, hogy eldönthetetlenné válik, az adott idézetet például ironikus-e vagy sem. Mindez azonban nem hanyagságból vagy felkészületlenségből fakad, hanem egy sajátos olvasásmód kísérletéből. Egy helyütt így nyilat-

kozik erről a szerző: „Mindezek figyelembevételével beszélhetünk váltogatott elbeszélői nézőpontokról, csak éppen az nem biztos, hogy ezek a különböző nézőpontok különböző elbeszélőket takarnak.” (268.) A könyv tétje és egyik legizgalmasabb problémája épp az lesz, hogy milyen elbeszélőt képes Kelemen Zoltán a szövegek mögé állítani, akinek a számára a különböző nézőpontok állandó együttállásban jelennek meg. Ebből már az is látszik, hogy a szerző elgondolása egy, a szokásosnál jóval tágabban értelmezett elbeszélő koncepcióját építi ki.

A további hiányosságok szintén azzal magyarázhatók, hogy a könyv szemlélete, olvasata alapvetően különbözik a mellőzött szakirodalom felfogásától, de felmerülhet az a gyanú is, hogy a történettudomány bizonyos elméleti megközelítései még nem váltak elég ismertté ahhoz, hogy felhasználásuk ilyen és ehhez hasonló tárgyú szakmunkákban magától értetődő legyen. Kelemen Zoltán munkája nem hasznosítja a *nacionalizmuselméletek* nyújtotta lehetőségeket, ami azért válik zavaróvá, mert a könyvben gyakran tárgyalt és elemzett problémakör, a nemzet sokszor teljesen reflektálatlan fogalomként jelenik meg. Ezen elméletek felhasználása annál is inkább adódna, mivel a szerző nagy hangsúlyt fektet a nemzet és az örök visszatérés gondolata közötti kapcsolat kidolgozására. Ezzel összefüggésben pedig gyakran belebotlik az átörökítés témájába, ami könnyen megidézhetné a *kulturális örökség* tárgykörében írott elméleti szövegeket. Ezek a megközelítések épp azzal a problémával foglalkoznak a legtöbbet, ami Kelemen Zoltán számára is állandó kihívást jelent: mit lehet kezdeni a pluralitással, az egy nagy történet helyébe lépő történetek egymásmellettiségével.

Ugyanígy – noha Kelemen gyakran és bevallottan alkalmaz etnográfiai, kultúrantropológiai nézőpontokat – a szerző az *antropológia* elméleti vizsgálódásait sem vonja be értelmezésébe, még a témájához közelebb eső *történeti antropológia* sem jelenik meg a könyv lapjain, az *idegen* helyett is elsősorban az ismerős és annak örök visszatérése érdekli.

Mindez hiányzik Kelemen Zoltán munkájából, ám az is igaz, hogy az általa kialakított olvasásmód elfedi ezeket a hiátusokat. Sőt – miután a célja egy olyan elbeszélőt megkonstruálni a Krúdy-szövegek mögé, amely magába foglalhat egy mástól igen messze eső, olykor egymásnak ellentmondó nézőpontokat is – felmerülhet annak a magyarázatnak a lehetősége is, hogy Kelemen Zoltán azért nem használja a fenti elméleteket, mert azok épp a hiátusokat, a szakadásokat, az ellentmondásokat hangsúlyozzák témájuk kapcsán. A szerző tehát nem használja a nemzetkutatás legújabb eredményeit, sőt visszatér ahhoz a nemzetfogalomhoz, amely a nemzet létezését öröknek és természetesnek tekinti, és nem kapcsolja össze annak kialakulását a modernitással. Gondolatmenetének a kiindulópontja tehát egy egészen ódon felfogás, ezt a nemzetfogalmat azonban alaposan átalakítja.

II. Tárgy nélkül – nem tárgytalanul

1. Térjünk a – mire is?

Az előző szakasz – *Egy recenzió nehézségei* – már több szempontból megpróbálta körüljárni tárgyát, mégis mintha csak érintőlegesen lenne képes kijelentéseket tenni e könyvvel kapcsolatban. Nyilvánvalóan a legnagyobb gondot az okozza, hogy nem volt képes megragadni a könyv tárgyát – helyett csupán egy homályos szemléletmódot, olvasásmódot igyekezett körülírni, ám még ennek pontos jellemzése sem született meg.

Valóban nehéz lenne Kelemen Zoltán szövegét egyetlen tárgy köré rendezni. Nem arról van szó, hogy nincs tárgya a könyvnek – a három fő szálról már esett is szó –, inkább mintha túl sok is lenne a megragadni kívánt probléma, mégis mintha mindvégig ugyanarról beszélne a szöveg. De miről is szól? Krúdyról? Krúdy szövegeiről? Ha ezekről, akkor mint irodalmi vagy mint történelmi szövegekről? Ez utóbbi kettő egységéről? De az is lehet, hogy a történelemtől, a történetírástól – egyrészt a 19. századi, másrészt a kortárs történetírói munkákról, de elsősorban a történetírásról általában –, lehetséges, hogy kifejezetten mítoszelemzés lenne a könyv célja, ennek kapcsán pedig az emberi gondolkodásmód antropológiai nézőpontból való vizsgálata. Nem utolsó sorban felmerül az a lehetőség is, hogy Kelemen Zoltánt – miután Monarchia-kutatással is foglalkozik – épp az Osztrák–Magyar Monarchia érdekli, ezen belül a nemzet fogalma, alkalmazkodása a dualista rendszerhez, még szűkebbre vonva a kört: a család és az egyén, valamint a hozzájuk kapcsolódó mítoszok kerülnek a vizsgálódások előterébe. És ami ezeket a témaköröket valamelyest átfoghatja: az emlékezet, a megértés, az identitás-képződés folyton visszatérő kérdése.

Könnyen lehetne olyan szövegrészeket hozni Kelemen Zoltán munkájából, amelyek tisztán csak a felsorolt témák egyikével foglalkoznak. Hosszas fejtegetések szolgálnak például egy-egy történelmi korszak – a dualizmus kora vagy a Mohács utáni időszak – jellemzésére anélkül, hogy szóba kerülnének Krúdy művei; időnként mindenféle konkretizáció nélkül csupán az emlékezés, a történetírás általában válik a fejtegetések tárgyává, anélkül, hogy a mítoszok vagy akár Krúdy kora szóba kerülne. Mégsem lehet azt mondani, hogy e témakörök teljesen függetlenednének egymástól e könyvben: egy általános – módszertanilag közelebbről ki nem fejtett – keretbe kerülnek, egy tágas tér veszi körül e témaköröket, ami nem tekinti feladatának a választott tárgyak egymáshoz való viszonyának egyértelmű meghatározását, a témákat átfogó szemléletmód határozottabb differenciálását. Annyi látszik csupán, hogy Kelemen Zoltán a Krúdy-szövegeket is hasonlóan olvassa és olvassa össze más szövegekkel, fő eljárása az analógiák keresése, amelyeket vagy az elemzett szövegek képeznek meg vagy

maga a szerző; és úgy tűnik, egy efféle analógiás olvasásmódot követel meg Kelemen Zoltán szövege is az olvasótól.

Más út az olvasásra nehezen adódhat. Kelemen Zoltán írásmódja ugyanis makacsul ellenáll bizonyos kérdésfeltevéseknek. Egyelőre csupán egy mondat erejéig érdemes ezt az írásmódot megvizsgálni. Még a könyv elején szerepel egy hosszabb fejtegetés után az összefoglaló igényű mondat: „Az emlékezés helyei szent helyek.” (49.) Megválaszolhatatlan – épp ezért bosszantó – kérdések sora adódhat: ki mondja ezt? miről? kinek? Nem lehet tudni, hogy vajon Krúdy véleményét akarja-e közvetíteni Kelemen (a szerző akaratát egyébként többször megidézi), vagy Krúdy egyik elbeszélőjének, esetleg szereplőjének nézőpontja érvényesül-e? Nem lehet tisztába jönni a kijelentés hatókörével. A grammatikai alany nem utal a kijelentés mögött álló beszélőre, nincs igeidő, bizonytalan, hogy kinek is szent helyek ezek. A másik érdekessége az idézetnek, hogy noha használja az emlékezet helyei kifejezést, mégsem kerül közelebbi vagy legalábbis valamelyest körüljárt kapcsolatba a *lieux de mémoire* koncepciójával.

Ugyancsak meglepő lehet az a mód, ahogy Kelemen minden különösebb magyarázkodás nélkül olvas össze különböző minőségű szövegeket: Krúdy műveit a róla szóló visszaemlékezésekkel, életrajzi szakirodalommal (vagy pusztán csak életrajzi tényekkel), Krúdy műveinek elemzéseivel, történetfilozófiai szövegekkel, történeti munkákkal (a 12. századtól a 20. század végéig), mítoszokkal, családi legendáriummal.

Ezekben az esetekben a szövegek mögötti beszélő – vagy talán pontosabb az „összeolvasó” elnevezés – elmosódik. Annál meglepőbb, amikor közvetlenül és nyíltan Kelemen Zoltán véleménye kerül előtérbe. A *Kossuth fia* elemzése kapcsán írja a következőket: „Kossuth fián számon kérik a magyarok mindazokat a pátosszal túlterhelt, eposzivá nagyított cselekedeteket és mindazt a túlmitizált jellemet, melyet apjának, a »Nemzet Atyjának« tulajdonítottak. Az igazság az lehetett, hogy Ferenc József valóban nem tudott volna mihez kezdeni egy épp az imént elmúlt korból itt maradt vagy visszatért hőssel, az is igaz azonban, hogy ez a hős sem boldogulna már a 19. század végén.” (280. Kiemelések tőlem.) Végre jól behatárolható a beszélő, ám most az válik bizonytalanná, hogy ez az igazság mire vonatkozik. A 19. század végére mint történelmi korszakra: ebben az esetben történetíróként szerepel Kelemen Zoltán, aki történelmi igazságokat állapít meg; vagy inkább a *Kossuth fia* által megjelenített társadalomkép pszichologizáló elemzéseként kellene olvasni ezeket a kijelentéseket?

2. A mítosz megkísértése

Mindenesetre a 280. oldalon ez a beszédmód már ismerősnek tűnhet az olvasónak. Miután azonban e beszédmód és az összeolvasás mikéntje módszertanilag

nincs kifejtve a könyvben, érdemes megvizsgálni még egy szövegrészletet, ami már közelebb visz ennek az olvasásmódnak a megértéséhez. A részlet azért is fontos, mert épp egy mítosszal foglalkozik, a mítosz pedig ennek az olvasásmódnak a megalapozójaként fog feltűnni hamarosan. „A gondosan építgetett Habsburg-mítosz dől romba a regény lapjain. Ráadásul nem is Krúdy rombolja le. *Önmagát* s magán keresztül a gőgös, törökös, síró-vigadó nemesi magyar-mítoszt szünteti meg.” (213. Kiemelés tőlem.)

Az idézetben jól láthatóan nyilvánul meg az az olvasásmód, amely Kelemen Zoltán összes többi (már tárgyalt) eljárásának az alapját képezi. Nem Krúdy, nem egyik elbeszélője vagy szereplője a cselekvő, még csak nem is a szöveg teremtő és romboló erejéről van szó. A cselekvő maga a mítosz. A Krúdy-szöveg mint ha csak mozgásteret adna e mítosz tevékenységéhez. Ráadásul – noha Kelemen tisztában van azzal, hogy a mítoszt emberek tartják fenn, bár a hagyományozódás révén soha nem lehet eldönteni, hogy „az emberek” mit is jelent pontosan – ez a mítosz meglehetősen öntörvényű erőként jelenik meg. Ez jól látszik a 280. oldalról már idézett szövegrészen is, ami *túl*mitizálást emleget. Újra előkerül az „igazság az lehet” kijelentés problémája. Mi az az igazság, amelyhez képest valami *túl*mitizáltként jelenik meg? A fenti idézetből úgy tűnik, hogy a mítosz öntörvényű igazságáról van szó. Aki ehhez képest *túl*mitizál, az – Kelemen Zoltán gondolatmenetét követve – hibát követ el. Sőt Kelemen ennél jóval súlyosabb kifejezést használ: „Bűn lehet már maga az individuális emlékezet is, amely nem hajlandó alárendelni magát a kollektív emlékezet identitásformáló gyakorlatának.” (170.)

Mindez épp azáltal alapozza meg Kelemen olvasásmódját és beszédmódját, hogy a szövegek mögé ezt a mítoszt helyezi mint elsődleges elbeszélőt. Ez az az elbeszélő, amelyik mindig ugyanaz marad, bárhogyan változtatja is elbeszélői nézőpontját. Ezt a mitikus erőt láttatja Krúdy, legalábbis aszerint, ahogy mindezt Kelemen Zoltán értelmezi. „Krúdy mintha azt a történeti, fizikai idő mögött rejtőző eszmeidőt láttatná, melynek percei egymásra másolják azokat az eseményeket, melyeket kerek négyszáz esztendő választ el egymástól.” (134.)

Ezt a mítoszt kívánja mozgásba hozni Kelemen Zoltán is saját könyvében, a mítosz szerint olvas, a mítosz igazságához igazodva kívánja továbbírni a történetet. Arra, hogy milyen mértékben hatja át ez a gondolkodásmód a könyvet, érdemes két periférikus – ám épp ezért talán a jelenséget jól láthatóvá tevő – részletet idézni még.

Kelemen egyik fő témája a Mária-kultusz vizsgálata Krúdy műveiben – és persze a magyar hagyományban. Ennek kapcsán teszi a következő kijelentést: „Október második vasárnapja 1896 óta a magyarok Nagyasszonyának nemzeti ünnepe, május a Római Katolikus Egyházban Mária havának számít (ebből

a szempontból akár jelképes is lehetne, hogy Krúdy éppen októberben született, és májusban hunyt el.)” (202.) Egy lábjegyzetben pedig a következő megjegyzéssel egészíti ki egy Krúdy-szöveget: „A Habsburgok ötszázesztendőös magyar királyi évfordulóján (amelynek napja igazában 1927-ben lett volna [újabb elírás; 1927-ből ötszáz 1427-re jönne ki, ebben az időben azonban még Luxemburgi Zsigmond királyunk uralkodott (1387–1437), másrésről pusztán önmagában is sokkal érdekesebb lehetett volna, ha Krúdy összeadja az összes magyar trónon uralkodó Habsburg király regnálásának éveit, mert akkor *pontosan 400 év* jött volna ki! – K. Z.])»”. (279.)

Nyilvánvaló, hogy mindkét adat a véletlen szerepét hangsúlyozhatná, Kelemen azonban mintha máshogy értelmezné ezeket. Különösen a második idézet érdekes abból a szempontból, hogy milyen szerepben tűnik fel „K. Z.”, aki helyesbíti Krúdy adatait, ráadásul kiemeli azt a tényt, amely „*önmagában*” érdekesebb a Krúdy-szöveg megállapításainál. Mintha „K. Z.” szerepe a mítosz önmagában való érvényesülésének biztosítása lenne. A tényeknek ilyenfajta átértelmezéséhez érdemes idézni még Kelemen Zoltán felfogását a tényekkel kapcsolatban: „Akire ez a tény hat, arra éppen azáltal hat, hogy magáévá tette az ebben a tényben való hitet.” (147.)

Innen válik érthetővé az összes bizonytalanság, ami a *ki beszél?* kérdése körül lengett. Kelemen Zoltán könyve egy olyan elbeszélőt tételez és alakít ki, amely tulajdonképpen nem más, mint maga a mítosz; ennek a mítosznak van alárendelve az összes másodlagos elbeszélő, beleértve Krúdyt, Krúdy szereplőit, a felhasznált szakirodalom szerzőit, K. Z.-t és talán a könyv által megkonstruált olvasót is. A különböző minőségű szövegek összeolvasása pedig ugyanúgy analógiás módszeren alapul, ahogy a mítosz maga is egymásra ír eseményeket, tényeket. Egy tágasan értelmezett elbeszélői szerepkör ez, amely kevésbé differenciált térben fogja össze a másodlagos elbeszélők, vagy az egyetlen elbeszélő különböző nézőpontjainak sokaságát.

Ugyaninnen fogható meg az a kérdés is, hogy mi lehet a tárgya e könyvnek. A válasz egyrészt igen egyszerű, hisz az alany és a tárgy is a mítosz, a mítosz bomlik ki önmagától – legalábbis a könyv mintha ezt az olvasásmódot konstruálná meg. A mítosz pedig nemcsak a Krúdy-szövegekben van jelen, ott pusztán csak jól láttatódik (és talán még jobban láttatódik Kelemen Zoltán könyvében); a mítosz uralja a történelmi lét minden megnyilvánulását, tényszerű jelenléte – Kelemen Zoltán szerint – épp azáltal valósul meg, hogy a történelmi szereplők – kis és nagy emberek – alárendelődnek neki, a mítoszba vetett hit szerint élnek és cselekednek, így válnak a mítosz mögött másodlagos cselekvőkké.

Mindazonáltal Kelemen Zoltán tisztában van azzal, hogy a mítoszba vetett hit már megkísérettett, tényszerű hatása megcsappant, meg is jegyzi egy alka-

lommal, hogy „Krúdy »krónikaírói feljegyzéseiből« természetesen szinte semmi nem igaz.” (83.) Itt persze nem a mítosz igazához mérten értékeli Krúdy kijelentéseit, hanem egy teljesen profán, tudományos, ma „természetes”-nek tűnő igazságot vesz alapul. És mégis, mintha Kelemen Zoltán könyve azt sugallná, hogy a mítosz továbbra is kísért.

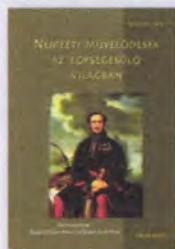
(Argumentum, Budapest, 2005. [Irodalomtörténeti füzetek, 155.])

Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

Nemzeti művelődések az egységesülő világban

Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott

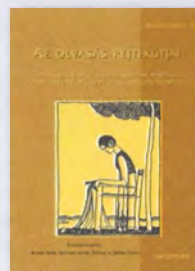
kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószínű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.” (Szegedy-Maszák Mihály)

Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban

Szerkesztette BÓNUSZ TIBOR, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

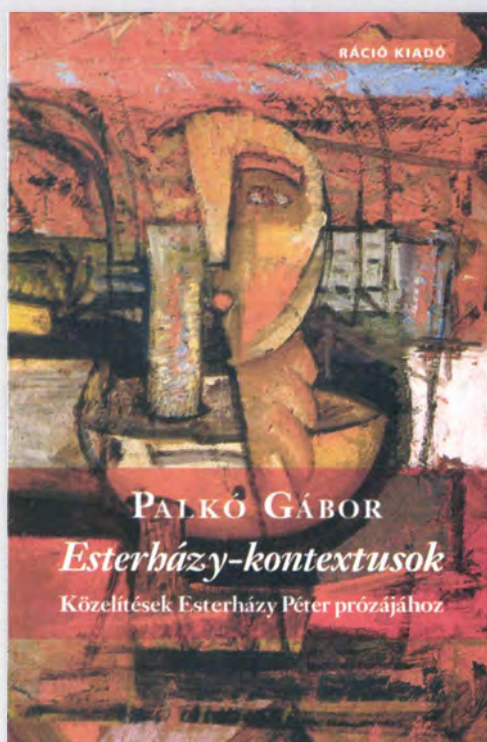
„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyított irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történetben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kérdezett irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz szemiotikai vagy retorikai értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalomról és olvasásról, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei (»tisztáz« és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, írásbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak *mégis* a szóban forgó irodalomtudósok. Végso soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtekútjai*.”



A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lóránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

PALKÓ GÁBOR
Esterházy-kontextusok
Közelítések Esterházy Péter prózájához
2007; 276 oldal; 2300 Ft

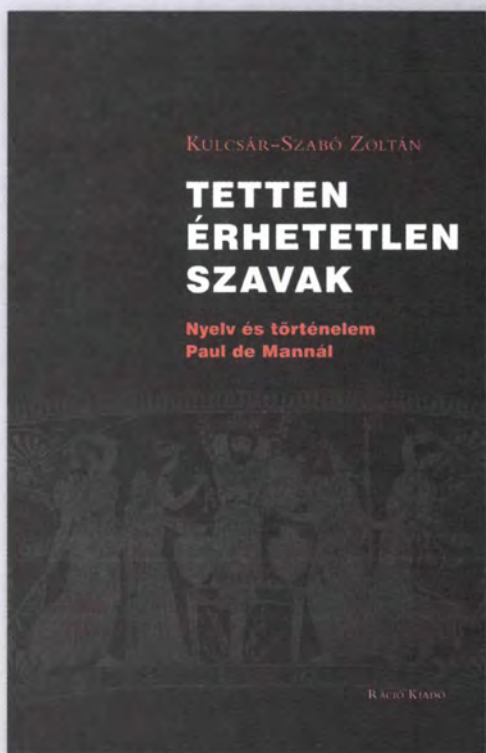


„Milyen kontextusok járulhatnak hozzá érdemben Esterházy Péter pályakezdésének értelmezéséhez? Milyen szempontokat nyújt a recepció, és melyek azok a releváns összefüggések, amelyek teljesen hiányoznak a recepció beszédrendjéből? Az *Esterházy-kontextusok* tanulmányai a szükségszerűen tárgyalandó és a tén megvilágító erejű, de korántsem magától értetődő kontextusok egy kiterjedt nyalábját veszik sorra. A kötet első részében azokból a szempontokból válogatunk, amelyek meghatározóak az első kötetek, mindenekelőtt a *Fancsikó és Pinta* olvasásában. A második rész annak az irritációnak a feltárásához keres kiindulópontokat, amely az életmű legradikálisabb szövegszerveződései, mindenekelőtt a *Termelési-regény* olvasásának kulcsa lehet.”

Palkó Gábor (1973) irodalomtörténész, kritikus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Előző kötete *A modernség alakzatai* címmel a JAK-füzetek sorozatban jelent meg.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
Tetten érhetetlen szavak.
Nyelv és történelem Paul de Mannál
2007; 360 oldal; 2800 Ft



Minden megnyilatkozás eleve bizalmat ígér és igényel egyszerre, noha (hiszen már a jóhiszeműséget is lehet hazudni) szükségszerűen implikálja annak lehetőségét, hogy hamis tanúvá tegye megszólítottját, József Attilával szólva „saját igaz pörénél”. Ezek a „belső aktusok” vagy implicit performatívumok (például: „ígérem, hogy az igazat mondom”), minthogy közzölhetetlenek vagy verifikálhatatlanok, megkettőzik a hazugság vagy az igazmondás lehetőségét, akár azt a gyanút is felébresztve, hogy egy mélyebb értelemben alighanem egyetlen beszédaktus sem nevezhető tökéletesen sikerültnek.

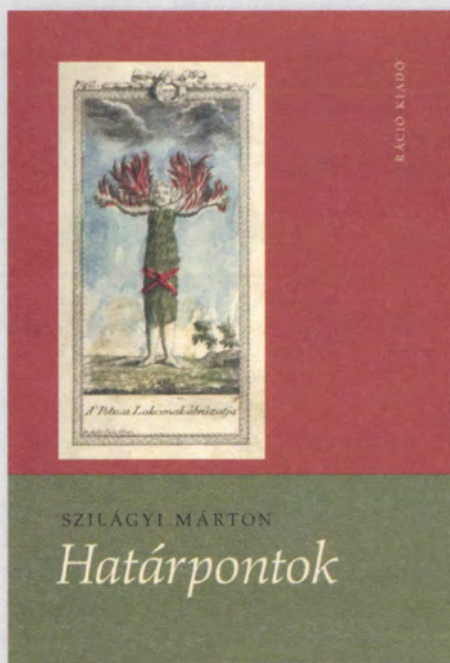
Kulcsár-Szabó Zoltán az ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének docense. Korábbi kötetei: *Oravecz Imre* (Kalligram, 1996), *Az olvasás lehetőségei* (JAK-Kijárat, 1997), *Hagyomány és kontextus* (Universitas, 1998), *Hermeneutikai szakadékok* (Csokonai, 2005), *Meta-poétika* (Kalligram, 2007). A Ráció Kiadónál 2004-ben szerkesztésében jelent meg *Az esztétikai tapasztalat medialitása* című tanulmánykötet.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

SZILÁGYI MÁRTON

Határpontok

2007; 304 oldal; 2940 Ft



A tanulmánykötet tág időhatárok között – a 18. század második felétől a 20. század első éveig – húzódó íve tematikailag is sokszínű elemzéseket kínál az olvasónak: Pajor Gáspár biográfiájától kezdve a Czakó Zsigmond öngyilkosságáról szóló egykorú tudósítások interpretálásán át egészen Jókai Mór utolsó regényének értelmezéséig. Nem véletlen azonban a könyv címe: hiszen mindez valóban és folyamatosan „határpontok” kijelölését szolgálja, annak a körüljárását, kijelölhetőek-e irodalomtörténet és társadalomtörténet érintkezési pontjai olyanformán, hogy akár az elemzett szépirodalmi művekhez hozzárendelt sajátos kontextusok, akár az irodalom társadalmi használatát és presztízsét megvilágító esetek elemzései releváns szövegértelmezői eredményekhez vezessenek.

A bevezető elméletimódszertani tanulmány révén fölrajzolt értelmezői keret olyan megközelítéseket tesz lehetővé, amelyek nemcsak új problémákat villantanak fel a tárgyalt több mint egy évszázad irodalmában, hanem újabb válaszok megfogalmazását is lehetővé teszik azokra a kérdésekre, miért és milyen módon olvastak irodalomként bizonyos szövegeket, illetve miért gondolhatták úgy bizonyos emberek, hogy íróként való nyilvános megmutatkozásuk társadalmi igényt elégíthet ki. A könyv címében megidézett „határ” tehát nem „margót” jelent: a kötet elemzései azt bizonyítják, hogy a társadalomtörténet-írás újabb áramlataitól sokban ihletett elemzések a magyar irodalom jelentős életműveinek (például Csokonai vagy Petőfi munkásságának) az esetében is képesek újabb összefüggéseket láthatóvá tenni úgy, hogy eközben eddig kevés figyelemre méltatott irodalomtörténeti vagy társadalmi jelenségek is beszédessé válnak.

Szilágyi Márton 1965-ben született Gyulán. Az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében 18–19. századi magyar irodalmat oktat.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

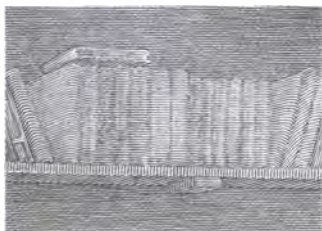
PETERNÁK MIKLÓS

Képháromszög

2007; 288 oldal; 2800 Ft

Paternák Miklós

Képháromszög



Ráció Kiadó

„Az ember, míg él, közvetlenül reagál a fényre, mégpedig testének teljes felületével, hiszen a fotonok, a Nap fényének kis hírnökei a bőrt elszínezik, kirajzolva a fényintenzitás, az idő és az ennek kitett egyén chromagráfiáját, mint a barna szín árnyalatait (miért is voltak barnák az első fotográfiaik?). Kultúrának nevezzük, mikor a napfény bőrünket egyenletesen már nem barníthatja le, hanem testünket sajátos alakú foltokra tagolja aszerint, hogy milyen mértékben, hol és meddig takartuk előle el, mely ábra ritkán, de – a gőzfürdőben vagy a szeretőnk előtt – láthatóvá válik, a privát fotográfia nagyobb dicsőségére. A fény elől eltakart bőrfelület metafizikai pótlására – a kultúra jegyében – az ember létrehozta a szellemi epidermiszt, vagyis megjelent az üres lap, a tabula rasa, a tiszta felület írás vagy kép számára, a horror vacui kezelési útmutatójával impregnálva.”
(*A kamera nélküli fényképezésről*, 2000)

„Minden, ami a látvány-világ része, alapul szolgálhat egy képhez, de a kép nem feltétlen utal erre vissza. Akár a látványként már létező, akár valami korábban nem látható a kép alapja, az mindig kapcsolatban áll még egy, ettől különböző szférával is. Ez a képen magán közvetlenül nem látható, de ez a lényege. A kép látható és nem látható között úgy teremt kapcsolatot, hogy megmutatja határukat, s ez más ként a kép folyamatos működése az időben. Ezért mondható, hogy kép és jelentés rokon értelmű, mivel a kép által létrehozott jelentések folyamatosan változhatnak a valóságról alkotott képzeink függvényében.” (*Mi a kép?* 1991)

„A digitális kép a hagyományos értelemben már nem kép. Legfontosabb jellegzetessége, melyet egyértelműen tudunk: segíthet megérteni azt, hogy mi is a kép egyáltalán – mivel erről ma még fogalmunk sincs – hiszen metarendszerként magában foglalja az összes lehetséges képet.” (*Itt az idő*, 1999)

Paternák Miklós (1956, Esztergom) az ELTE BTK történelem–művészettörténet szakán végzett (1981), a művészettörténet tudomány kandidátusa (1994). A Magyar Nemzeti Galéria muzeológusa, gyűjteménykezelője (1981–1983), ösztöndíjas az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportban (1983–1987), szellemi szabadfoglalkozású művészettörténész (1987–1991). Az ELTE Vizuális Műhelyében majd a Balázs Béla Stúdióban filmeket és videókat készít, tagja az Indigo csoportnak. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének alapító tanszékvezetője, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ igazgatója (1997-től). Számos kiállítást rendezett (*A pillangó-hatás*, 1996, *Perspektíva*, 1999, *Média modell*, 2000, *Látás – Kép és percepció*, 2002). Fotó- és filmtörténettel, képelmélettel, a technikai médiumok történetével, elméletével, valamint művészeti vonatkozásaival foglalkozik.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT



MEGJELENT A KOMMENTÁR 2007/5. SZÁMA

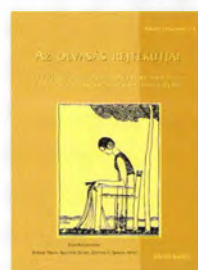
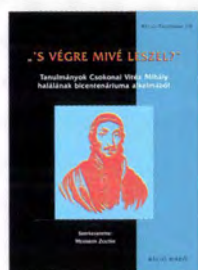
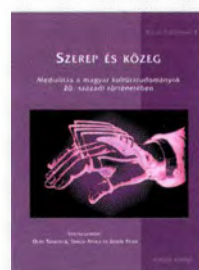
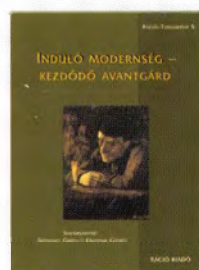
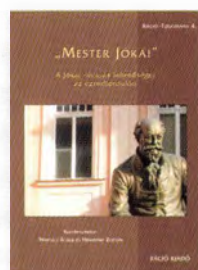
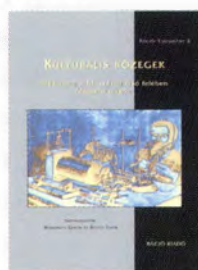
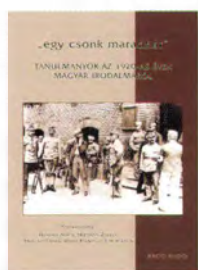
www.kommentar.info.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezőmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellyel hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra késztették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu

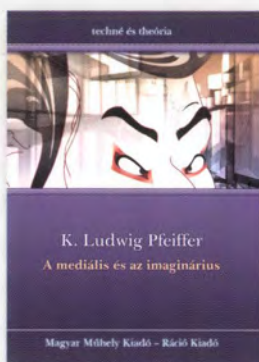


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu