Sárközy Bence

A GYŐZTES FÉREG (*MÁSIK*) TÖRTÉNETE – E. A. POE *LIGEIÁJÁBAN*

„And the Songs of Sirens sweet,
By dead Parthenope's dear tomb,
And fair Ligea's golden comb,
Wherwith she sits on diamond rocks
Sleeking her soft alluring locks...."
/John Milton: Comus/

„Out — out are the lights — out all!
And, over each dying form,
The curtain, a funeral pall,
Comes down with the rush of a storm,
And the seraphs, all haggard and wan,
Uprising, unveiling, affirm
That the play is the tragedy »Man«,
Its hero the Conqueror Worm."
/E. A. Poe: The Conqueror Worm[1]/

A második mottóm Poe *The Conqueror Worm (A Győztes Féreg)* címmel először 1843-ban a *Graham's Magazine*-ben megjelentetett költeményének záró versszaka; mely poéma első közlését követően számos változtatáson – és megjelenésen – keresztülmenve végül „társat választott" magának az életműben, és belekerült a *Ligeia* című rémtörténetbe. Ez a – dolgozatom voltaképpeni tárgyát képező – próza is, a vershez hasonlatosan, számos szerzői változtatáson esett át: 1838-ban az *American Museum*ben látott napvilágot, majd beválogatódott a *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) című kötetbe, azután annak második – kiadásra szánt, ám meg nem

[1] Ez és a későbbi eredeti nyelvű Poe-idézetek az Edgar Allen Poe Society of Baltimore által létrehozott és működtetett internetes oldalról származnak, ahová kritikai szellemben került föl majd' a teljes életmű, és így elérhetőek az egyes szövegek kül. állapotú és kül. helyről, időből származó változatai. Az oldal címe: www.eapoe.org

jelent – változatába (*Phantasy Pieces*, 1842), és ezt követte ismét egy lapközlés a *New World*ben (1845. február 15.), immár a verssel kiegészülve, majd még egy a *Broadway Journal*ban (1845. szeptember 27.); és természetesen bekerült a mindjárt a szerző halála (1849) után, 1850-ben közreadott életműkiadásba: *The Works of the Late Edgar Allen Poe*. (Magyarországon[2] először 1925-ben jelent meg a *Nyugat*ban, Babits Mihály kitűnő fordításában, majd nem sokra rá, 1928-ban újból kijött az általa fordított Poe-novellák gyűjteményében: a *Groteszk és Arabeszk*[3] című kötetben.)

A fent említett közlések helye és módja emlékeztet(het) bennünket mindenek mellett arra, hogy a kor, melyben a szerző élt és alkotott, a *magazin-irodalom* koraként is jellemezhető. A szépprózа-megjelenések e különös-eklektikus médiuma ekkortájt Amerikában – és másutt is – virágkorát élte; és mint legnépszerűbb fórum természetesen befolyással bírt az egyes műfajokra: még pontosabban arra, hogy mik is lettek valójában – az olvasói igényeknek megfelelve – a kor „kívánatos" műformái. A gótikus irodalom alakulástörténetét ez a körülmény nagyon is meghatározza, hisz a prózaszerzők olyan elbeszélésformákat választottak, amelyek terjedelme, intenzitása, (idő- és nyelvezetbéli) érthetősége-befogadhatósága kielégítette a magazinolvasók igényeit; ekként vált mindenek előtt népszerűvé a fragmentum (mondjuk, mint egy nagyobb regény fejezetnyi töredéke/maradványa) és a novella. Amikor a *short story* műfajának megújítását az irodalomtörténet – dicséretesen – Poe-nak tulajdonítja, ezt a nem mellékes történeti adalékot nyilvánvalóan nem mellőzheti. Másfelől a fenti alakulástörténet eszünkbe juttathatja a nyughatatlan Poe-t, aki minduntalan előveszi és megdolgozza ugyanazokat a

---

[2] Nem lehet, és nem is kívánnám mellőzni a Babits-fordítást, egyfelől mert először az „ő hangján" volt rám – egyéb Poe-történetekhez hasonlatosan – a novella hatással, másfelől mert talán arról is érdemes szót ejteni, hogy néhány Poe követő – pl. H. P. Lovecraft – (le)értékelése, értékelhetetlensége Magyarországon részben annak köszönhető, hogy nem jutottak egy, a Babitshoz mérhető tehetséggel megáldott fordítóhoz.

[3] A fordításkötetről még 1928-ban a *Nyugat* „Irodalmi figyelő"-jében Kürti Pál írt felejthető recenziót. (Vicces adalék – mely általában véve is a rövid recenziók „tájékozottságát", „megalapozottságát" mutatja –, hogy Kürti Babits nagyszerűségének tulajdonítja a címválasztást – *Groteszk és Arabeszk* –, pedig, ugye, ez is „csak" tisztességes „fordítás".)

történeteket, verseket, mert a tervezésben, a kivitelezésben, és nem az ihlet erejében hisz, mert számára a hatás: szakma[4] (lásd *Philosophy of Composition*).

Továbbra is az irodalomtörténetnél időzve kicsit: a *Ligeia* – miként Poe novelláinak zöme – Európában játszódik. A szerzőt a gótikus irodalom történetében úgy (is) szokás emlegetni, mint aki visszatérítette a rémtörténet amerikai fejlődési ágát az európai gyökerekhez. Ez a megállapítás persze szigorúan a tematikára vonatkozik; és nagyban afelől értelmezendő, hogy az Újvilág gótikus irodalmában Charles Brockden Brown (1771-1810) adta volt meg az alaphangot az *atmoszféra* tekintetében, mégpedig azzal, hogy a középkori Európa tájait és témáit Amerika („korszerűbb") tájaira és témáira cserélte, elsősorban a *Wieland* és az *Edgar Huntley* című regényeiben. Míg Poe mellett a másik nagy hatású, e témavilágban maradandót alkotó, XIX. századi, amerikai szerző-kortárs, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) inkább a browni mintát követte, Poe valóban visszatért az elsősorban Horace Walpole és Ann Radcliffe, valamint a kortársaik-követőik *szelleme(i)* által oly borzongatóvá fikcionalizált Óvilághoz – mindemellett ráadásul „Költészetének varázslatában egyszerre hiteles lesz a sok őrület, amit a romantika síri képzelete kitermelt."[5]

A história a gótikus irodalom hangadójának Walpole-t tekinti, aki 1764-es *The Castle of Otranto* című írásműve cselekményét valóban a középkor (azon belül is a gótika) atmoszférájával telítette[6] – egyfajta irracionális vagy „sötét" középkorral, mely minden tekintetben radikálisan különbözik a XVIII. század felvilágosult körülményrendszerétől. Az elbeszélt időben így minden lehetséges, mert hiszen minden *más*, mint az elbeszélés idejében[7].

---

[4] Lám a *hatás* „iparosából" lett a hatás*iszony*(-elmélet) emblémája, a – témavilágát tekintve legalábbis – „a szexuális" szkriptorból (ne feledjük, a tervezett, róla szóló életrajzi filmben Poe-t Michael Jackson alakította volna, aki – Baudrillard szavaival – mégis csak maga a *csodálatos Androgün*) termékeny auktor, aki egyben terméketlenné tevő irodalmi apafigura.

[5] Írja róla Szerb Antal *A világirodalom története*ben (Magvető, Bp., 2003, 13. kiadás, 575.), aki azért – ez ugyanitt kiderül – Poe jelentőségét lényegében és mindösszesen abban látta, hogy megihlette Baudelaire-t, és általa sokakat.

[6] Érdekes adalék, hogy csak az *Otranto* második kiadásán tüntették fel a szerző nevét, az elsőnek még a tekintetben is biztosítva volt gótikus atmoszférája, hogy egy középkori itáliai kézirat fordításaként publikáltatott.

[7] Ez a tematikus „más"-ság, mely a gótikus narratívát alapjaiban meghatározza, három lényegi karaktervonással bír: *mitikus*, *folklorisztikus* és *természetfeletti (supernatural)* – figyeli meg David Blair a „Wordsworth Classics"-sorozat *Gothic Short Stories* címmel

Lássuk, a *Ligeiá*ban hogyan is néz ki ez az atmoszféra. A történetet kizárólag a narrátor horizontjából megismerve a következő – *literális* olvasatban (ha van ilyen) legalábbis: – sovány cselekményt vázolhatjuk fel:

Adva van mindenekelőtt a retrospektív narráció elbeszélője, akiről nem tudunk azon kívül semmit, hogy a Rajna mentén valahol megismerkedett – nem tudni mikor, hogyan és egészen pontosan hol – szívszerelmével, Ligeiával, aki kalauza volt a titkos tanok és „Isten"-hez vezető gondolatok útvesztőjében. A novella első fele voltaképpen a címszereplő terjedelmes jellemzése, vagyis inkább a nyelvi megközelítés alól minduntalan elillanó Ligeia jellemzésének kudarca (mint jellemzés). Megtudjuk, hogy gyönyörű, de azt nem, hogy pontosan mi teszi azzá. Még pontosabban, hogy gyönyörűsége hibás szépségéből fakad – Poe Bacon-t idézi, aki szerint (és a görög eszménnyel ellentétben) „Nincsen magas szépség, hol nincs valami különösség az arányokban." –, de a hiba: a szem/tekintett különössége nem leírható. Hisz az elbeszélő a kedves e jellemvonását hasonlítani képes akár egy hirtelen felnyúló szőlővesszőhöz, molyhoz, lepkéhez, hernyóbábhoz, óceán morajlásához, meteor zuhanásához, öregek tekintetéhez, egy csillaghoz, mely nem messze esik a Lyra alfájától, egyes húros hangszerek hangjaihoz, valamint irodalmi idézetekhez. Legfőképp a Joseph Glanvilltől származó idézethez[8], amely a novella mottója, majd még három alkalommal megismétlődik a főszövegben. És ez után a kedvest körbekerítő áradat után – mely sokkalta inkább tudósít az elbeszélői memória tökéletlenségéről: a bizonytalan emlék-fragmentumok kibogozhatatlan rendszeréről, a hiányok be-/kipótolhatatlanságáról, a hiányzók rekonstruálhatatlanságáról, mintsem a kedvesről – szintén nem találunk különösebb akciót. Ligeia meghal, és Glanvill szavaival az ajkán teszi ezt, majd az elbeszélő (végképp) az ópium rabja lesz, és a feleségétől örökölt vagyonnal Angliába költözik, ahol házat vesz, ismét megnősül, elveszi Lady Rowenát, akit a nász(/gyász)ágyába vezet. A novella második fele is inkább e nászágy és

---

általa szerkesztett antológiájának bevezető tanulmányában (Wordsworth Edition Limited, Hertfordshire, 2002)

[8] „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will." („S benne lakozik az akarat, mely nem hal meg. Ki ismeri az akarat titkait s erőit? Mert Isten csak egy nagy akarat, mely szent feszültségével mindenen áthat. Az ember nem adná meg magát a sors angyalainak, nem adná meg magát teljesen még a halálnak sem, csak gyenge akaratának gyarlósága folytán.")

szűkebb környezete, a toronyhálószoba érzékletes ábrázolása – vagy inkább ábrázolásába vesző nyelvi kísérlet –, semmint akció. Cselekmény csupán annyi, hogy két hónapon belül Rowena is megbetegszik és meghal, majd a nász-/gyászágy mellett virrasztó bekábult elbeszélő szeme láttára föltámad – de nem ő, hanem Lady Ligeia az, akibe visszatért az élet. Viszont e sovánka cselekménnyel szemben az atmoszféra újfent káprázatos: ötszögletű tér, hibátlan üvegablak, faragott ágymonstrum, nehéz, arabeszk-mintás, izgő-mozgó kárpitok a falakon, aranytól súlyos szőnyegek, valamint fekete kőszarkofágok a sarkokban. Homályos történet az aggasztóan tiszta térben; hiányok játéka egy jelentésektől túlcsorduló kastélyban, seholfalván, sohaországban. Általános érvényűnek tekinthető szerintem Poe prózáira vonatkoztatva az a kijelentés, melyet John Barth fogalmazott meg az *Arthur Gordon Pym* kapcsán: „milyen kevés érzéke volt Poe-nak a szereplők jellemzésének »realisztikus« ábrázolásmódjához, főhőse inkább „egy drámai alak szimulákruma, Poe regényét pedig afféle regényszimulákrumnak kell tartanunk."[9]

Ligeia (a neve „tiszta hangú"-t jelent) a Görög mitológiában Akheloósz folyamisten és Melpomené múzsa madártestű-asszonyfejű lányainak, a szirénéknek egyike – aki igazából ezen a Poe által is használt nevén (ugyan a második „i"-t nélkülöző helyesírással: „Ligea"-ként) csak Vergilius *Georgikon*jában[10] és Milton *Comus* című maszkajátékában fordul elő. A mítosz szerint az anyjuktól fantasztikus hangot öröklő nővérek elbizakodottságukban egyszer versenyre keltek magukkal a múzsákkal, ám a zenei párviadalban amazok győztek, így a szirének örökkétig tartó büntetése az lett, hogy a tenger hajósait csábítják énekükkel, majd halomra gyilkolják őket – Anthemoessza szigetén. A módszerük az, hogy – mintegy az antik görög irodalom vámpírjaiként – az elcsábított utazókat halálra fojtogatják és kiszívják a

[9] Köszönet Kovács Sándor S. K-nak az információért, aki idézi Barth-ot „Még egy híres (kis)regény – Edgar Allen Poe jelöl" című tanulmányában. In *Serta Pacifica – Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára*, Pompeji Alapítvány, 2004, Szeged, 102. (Eredetiben: „...how little gift Poe had for the 'realistic' aspect of characterization [...] the simulatcrum of a dramatic character, and Poe's novel ought to be regarded as some sort of simulacrum of a novel." John Barth: 'Still Farther South': Some Notes on Poe's *Pym*. In *Poe's Pym*: Critical Explorations. Szerk. Richard Kopley. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1992)

[10] A IV. énekben: „Eam circum Milesia vellera Nymphae / carpebant hyali saturo fucata colore, / drymoque Xanthoque Ligeaque Phyllodoceque..."

vérüket; kettős természetüknek, ennek az öldöklési kedvnek és csodás hangjuknak köszönhetően az „alvilág múzsáiként" is emlegetik őket.

Egyebek közt ennek a mitológiai vonatkoz(tat)ásnak – a Ligeia név erős referenciájának – tudható be, hogy Poe novellája mindig is nyitott (volt) az allegorikus értelmezésekre. Nem kívánok belemélyedni a különböző iskolák (formalizmus és újkritika, reader-response, mítoszkritika, pszichoanalitikus és feminista irodalomkritika stb.) saját szájíz szerinti behelyettesítéseinek, e sajátos recepciótörténetnek a terjengő taglalásába; ezt már mások – pl. Erin Leigh Helmey idevonatkozó írásában[11] – már megtették. Csupán a tanulsággal, valamint még inkább az allegorikus olvasásnak a *Ligeiá*ban rejlő immanens nyelvi lehetőségeivel szeretnék ebben a dolgozatomban – a gazdag értelmezési keret egyes kapaszkodóinak felemlítése után/által – foglalkozni. De ennyire még nem szaladhatok előre.

Természetesen, ahogy Poe írásművészete egészének, úgy a *Ligeiá*nak – ennek a tudhatóan saját maga által a legtöbbre érdemesített és követői-méltatói által szintén az egyik legkiemelkedőbbnek tartott darabnak – az utóélete is végeláthatatlan. A korok és a (disz)kurzusok nyomot hagytak (és hagynak) a szövegen; címszereplőjében hol a romantikus invenció, hol pediglen a gótikus irodalom múzsáját, hol a mediterrán mitológiák emblematikus figuráját az (árulkodóan szőke Rowena képviselte) északi – főként kelta – eredetmítoszokkal folytatott szimbolikus küzdelemben, hol a (mindig is már) győztest a szöveg és olvasó küzdelmében, ugyanezt a nyelv és elbeszélő (és/vagy elbeszélés) küzdelmében, vagy esetleg mint az emancipált nőtípus allegóriáját vélik felismerni – aki minduntalan felébe kerekedik, átveszi a helyét az elnyomott, Rowena-típusú fehérnépnek. Azt gondolom, bár minden olvasatnak megvan a maga haszna egy esetleges *más*horizontú szövegvizsgálatban, ha ebben a munkámban a kelleténél jobban a felszín alá keverednék, nem látnánk partot, sem én, sem az íródó dolgozat. Ugyanilyen süppedékenynek bizonyulna egy másik csapásirány, a novellában fellelhető borzalom, borzasztó téma és atmoszféra természetfeletti (metafizikus), vagy épp ellenkezőleg: belső-emberi (pszichologikus) jellegének vizsgálata[12]. Így ezt is hagyom. Mindazonáltal belátható, hogy a jellemző atmoszféra az, amely Poe

---

[11] Vö.: *„Ligeia": A Triumph Over Patriarchy*, http://www.llp.armstrong.edu/watermarks2/elh.html

[12] Egy esetleges e nézőpontból történő közelítéshez megfelelő fogódzó Beverly A. Hume *The Madness of Art and Science in Poe's „Ligeia"* című dolgozata: http://www.newhaven.edu/faculty/sloane/popups/e39203.html

rémtörténeteinek sorába illeszti a *Ligeiát* – ha sokan ezen rémtörténetek kritikájaként, ironikus olvasataként, egyfajta metanarratívaként értelmezik is (*Az Usher-ház végével* egyetemben) –, és mellette a folyondárosan mitologikus utalásháló az, amely valamiféle transzcendens tudhatatlan, valami nem tudott, mégis minden földi mozgást esszenciálisan meghatározó erő képzetét olvastatja a történet mögé; miközben ugyanakkor az antik-archetipikus formák és nevek beidézése segítségével létrehozott aktualizációja révén teret enged az interiorizált gonoszról való csevelynek.

E gonoszt becitáló nevek közül a címnév Ligeia a legerősebb, de a felfelbukkanó (Győztes) Féreg is beszédes – hát még Azráel, a muzulmánok halálangyala. Ligeia nevét ráadásul számos értelmezés összehozza a Lilith[13] névvel, amellyel a *Midrás*ban találkozhatunk. A legenda szerint ő volt Ádám első felesége, akivel az első férfi a vágyott nemi aktus pózán összevitatkozott (értsd: miért is kerülne alulra, miért volna alacsonyabb rendű az, aki ugyanazon anyagból vétetett), majd miután Ádám makacsnak (és erőszakosnak) bizonyult, Lilith kimondta Isten nevét, és a levegőbe emelkedve elillant kedvesétől. Később démonok nemzették számtalan ivadékát, démonoknak lett anyja és királynője, a pokol úrnője, aki dacolt az úr parancsával – és örömét lelte ebben.

Volt a *Ligeiá*nak egy „előtanulmánya", egy korábbi novella, a *Morella*, mely meglepően hasonlít a későbbihez – habár meg kell jegyeznünk, hogy az említett kettőt voltaképp az *Eleonorá*val és a *Berenice*-szel együtt – a négyet összeolvasva – kellene (amennyiben a terjedelem és az olvasói türelem engedné) tárgyalni, mert nagyon tanulságosak lehetnének az azonos vonások és az összecsengések: téma, szerkesztés és elbeszélésmód tekintetében. Amiként a *Pym*nek megvannak a maga társszövegei (elsősorban *A Maelström pokláb*an és a *Palackban talált kézirat*), ahogy az Auguste Dupin figurája köré *kitalált* detektívsztorik és a kis Marie Roget (sajtóban) *talált* históriája együvé tartoznak, úgy ezek a „halott kedves"-történetek sem választhatók el erőszakmentesen egymástól. Azonban itt és most csak e fent említett két szöveg leglényegesebb rokoníthatóságaira és együttfejlődésükre fordítok figyelmet.

A *Morella* 1835-ben keletkezett, és először a *Southern Literary Messenger*ben látott napvilágot az év áprilisában (majd megjelent a *Burton's Gentleman's*ben 1839-ben, 1840-ben beválogatódott a *Tales of the Grotesque*

[13] Az analógiakeresésre a zsidó hagyományban feljogosít bennünket a címszereplő orrának finom vonalvezetése, mely – Poe szavaival élve – megidézi „a héberek kecses érmei"-t.

and Arabesque-be, a szerző tervezte beletenni 1842-ben a *Phantasy Pieces*be, azután közölték 1845-ben a *Broadway Journal*ban, majd 1850-ben az életműkiadásban. Ez esetben sem hazudtolta meg Poe önmagát: újból és újból elővette a szöveget, és csiszolta.) Ebben a novellában a narrátor felesége szintén a titkos tanok értő beavatottja, és ilyen értelemben az elbeszélő bátor kalauza az eleinte érdekes és izgalmas, később egyre félelmetesebb és taszítóbb módon irracionális (szöveg)világban. Az elbeszélő végül meggyűlöli a kedvest, akitől hamarosan végső búcsút venni kénytelen, ám az halálakor egy gyermeknek ad életet, és mielőtt a lelke „eltávozna" ezekkel a szavakkal búcsúzik: „A napok nem is léteztek, amikor szeretni tudtál – de akitől az életben irtóztál, azt a halálban imádni fogod."[14] A szituáció teatralitását mindösszesen ez a jóslat érzékelteti – ebben a legeslegutolsó szövegváltozatban legalábbis, amelyből Babits is fordított. A korábbiakban – az 1840-esben például, amikor a *Tales of the Grotesque and Arabesque*-ben együtt jelent meg a *Ligeiá*val – Morella búcsúzásakor még olvasható volt egy Poe-költemény is, amely később *Hymn* címmel került az összegyűjtött versekbe, és valóban egy „Sancta Maria" incipitű himnusz. A vers nagyjából akkortájt „búcsúzott" a prózától, amikor a *The Conqueror Worm* – ez a látványosan jobban sikerült és új kontextusában jelentéstelibb poéma, mely ráadásul nem a szentséghez forduló könyörgés, sokkal inkább egy a sátán szerepét felmagasztaló „világdráma" (hogy miként, azt majd később részletezem) – beékelődött a *Ligeiá*ba (1843-ban). Ezenkívül a *féreg* (worm) kifejezés kétszeri előfordulása ugyanekkor egyszerire redukálódott a *Morellá*ban. Miután az elbeszélő-apa felneveli a lányát, aki egyre szembeötlőbb hasonlóságot mutat egykori anyjával, arra szánja el magát, hogy mindenkinél jobban szeretett, ám mindennél kísértetiesebb(nek tartott) ivadékát – megkésve bár, de – a keresztvíz alá tartja. És ebből adódhat a végzetes hiba, hisz akkorra már, ahogy az elbeszélő mondja, „...táplálékot lelt bennem valami emésztő gondolat, a borzalom – egy féreg, amely nem akart meghalni." Lányának a keresztségben az apa véletlenül/öntudatlanul, egy elszólás hatására a *Morella* nevet adja (egyébként korábban nem is volt neve, hanem „gyermekem"-nek, „szerelmem"-nek szólította), akiben abban a minutumban inkarnálódik anyja szelleme, és az annak rendje-módja szerint el is pusztítja újabb testét. Az elbeszélő másodszor is eltemeti – ugyanazt. Nehogy elfelejtsük a novella Platón *Lakomá*jából származó mottóját: *„Önmaga önmagától való önmagával egyalakú örökkévaló."*

[14] „The days have never been when thou couldst love me – but her whom in life thou didst abhor, in death thou shalt adore."

Az előbbivel összehasonlítva a *Ligeia* árnyaltabb darab; az elbeszélő tapasztalatai és érzelmei – legalábbis elbeszélt tapasztalatai és érzelmei – nem ily egyértelműek, az olvasó viszonyulása ennek hatására ambivalensebb: a köd sűrűbb, finomabb a matériája. Persze itt is minden a mottóval indul, Joseph Glanvill angol moralista gondolataival az isteni akarat és az emberi akarat (eleve) különbözőségéről, és Poe esetében ezeket az epigráfiákat illik komolyan venni; a különböző értelmezések komolyan is veszik, hisz a legtöbb e felől próbál utat találni a novellához. A mottó, mint mondtam, négyszer fordul elő, kétszer teljes egészében, kétszer pedig a haldokló Ligeia ajkairól csendül fel csonkán, még pontosabban egyre rövidülve, egész az utolsó mondatra redukálódva. Az olvasó nem tud – észrevéve a fontosságot az ismétlésszerűségben – nem arra gondolni, hogy Lady Ligeia akarata erősebb volt a szokásos emberinél, és ezért volt képes a lelke visszatérni elhagyott kedveséhez. Ezt erősíti a vers is – és a szerző szintén, hisz mi mással magyaráznánk '43-as gesztusát, a sugallt értelem effajta megcombosítását a vers segítségével. Mert miről is szól a költemény, ez a zanzásított „világdráma"? Az angyalok serege Isten színházában az „Ember" című drámát szemléli, melyben a Győztes Féreg diadalmaskodik – és az úr, a Nagy Bábjátékos mindezt hagyja.

..De ím, egy csúszó rémalak,
mint vérpiros gomoly,
előgyűrűz a színfalak
magányaiból.
Jön! – Jön! – és a bábok soka
a Csúszók étke lesz.
Sír a szeráf: férgek foga
emberek vérével veres."[15]

A poéma úgy keveredik a novellába, hogy mint szerző Lady Ligeia jegyzi, aki megkéri kedvesét, mondaná el a halálos ágyánál. Azután a Lady utolsó kirohanását hallhatjuk, az élet utolsó megkapaszkodását az ellenszegülésben: „Nagy Isten! Mennyei Atya! Így lesz ez mindig,

[15] „But see, amid the mimic rout, / A crawling shape intrude! / A blood-red thing that writhes from out / The scenic solitude! / It writhes! – it writhes! – with mortal pangs / The mimes become its food, / And the seraphs sob at vermin fangs / In human gore imbued."

menthetetlenül? Ezt a győztest senki se győzi le? Nem vagyunk-e mind a te részeid és darabkáid?"[16]; és ezután Glanvill jön, majd pedig a vég – ami, tudjuk, az újabb kezdet.

Ligeia figurája is – az elbeszélés szerkesztettségéhez, nyelvezetéhez, különnemű részösszetevőinek ki- és összedolgozásához, tükröződéseikhez stb. hasonlatosan – finomabb darab Morellánál. Például a testiséget Poe teljességgel kiiktatja a novellából; míg Morella gyermeket vár a maga elbeszélőjétől, Ligeiát aligha érheti vád, hogy valaha is a szellemi gyönyörön kívül más kielégülést nyújtott férje urának („...oly kebelben, mint az övé, a szerelem nem közönséges szenvedélyként uralkodhatik"[17]). Ezenkívül amíg Morella fensége átcsap a borzasztóba, a visszataszítóba, addig Ligeia megmarad *rémisztő-kedves* ambivalenciájában, mintegy olyan létezőként, melyben szép és fenség egyazon mértékben és egyazon szemléletben vannak jelen. Morella amolyan megtestesült gonosz, míg Ligeia evilágisága – csábítva az allegorikus olvasatokat – kezdetektől megkérdőjelezett: merthogy milyen élő(lény), milyen alak az, amelyik minduntalan kibújik az ábrázolás alól, akárcsak az Isten vagy a transzcendens gonosz? Amelyet mindennemű nyelvi természetű kísérlet, mely közelíteni, feltölteni igyekezik, eltávolít és kiürít, és alakzat helyett űrré változik az ismétlődésben: hiányalakzattá. Ebből következően: hogyan hal meg, aki igazából sohasem élt?

Az olvasóban mindvégig bujkál a gyanú, hogy becsapják, hogy az elbeszélő retorikája (szónoklata/sumákolása) becsapós retorika, amolyan *más*(t is)mondás, melyben a címhősnő sokkalta inkább démon (vagy ha tetszik, múzsa, invenció és/vagy bármiféle más allegória), mintsem létező/múlandó kedves – így a *literális* és *metaforikus* olvasás (mimézis-elvű) kettőzöttsége már a kezdetektől felszámoltatott, sosem is volt érvényes; vagyis egyenesbe olvasni (nem félrefordítani) a novellát egyenesen lehetetlen. Nem hihetünk abban, hogy szegény, szerencsétlen, kétszeresen megözvegyülő, állandóan betépett narrátorunk hidegfejjel kalauzol végig élete tragédiáján, s őszintesége magáért beszél. Fogódzót keresünk e sovány drámán, háthogyha nyitott valami felé, és egyszerűsége pusztán álca, melynek leleplezésével avatódunk be az ismeretlenbe. És lehet.

Nem tud nem kilógni a szövegből számos utalás a Ligeiával folytatott tanulmányok mibenlétére: „...valami Isteni Tudás célja felé haladok... Ó,

---

[16] „O God! O Divine Father! – shall these things be undeviatingly so? – shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee?"

[17] „...in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion"

sokkal istenibb, hogysem ne lenne tilos"[18]; „Szemének sugárzó csillogása híján a lobogó és aranyos betűk szürkébbek lettek, mint Szaturnusz ólma."[19]; „A szoba a kastéllyá alakított monostor egy magas tornyában feküdt, formája ötszögű. a térfogata nagy volt."[20]; „...látom, mintegy a szoba egének valami láthatatlan fellegéből egy fénylő és rubinszín folyadék három-négy nagy cseppjét hullani a serlegbe"[21] stb. Ezek az okkult témát sugalló képek a mitológiai utalásokkal kiegészülve elmélyítik az olvasói gyanút, miszerint nem az van itt mondva, ami történik, vagy legalábbis egy mondásban minimum kettő történet van elbeszélve. Az ártatlan özvegy siráma összefonódik az isteni babérokra törő alkimista esetével, aki könnyen lehet, hogy nagyon is tervszerűen éleszti újjá a halott kedvest (persze lehet az is, hogy Ligeia mindig is testetlen démon volt, aki most manifesztálódik, de ez a történet szempontjából lényegtelen, az allegorézisek útja pedig így is, úgy is szabad), mégpedig oly módon, hogy keres magának egy médiumot az új feleség, Lady Rowena személyében, akit szó szerint bezár az ötszögletű szobába – és hát viszonylag szépen reprezentált az irodalmi hagyományban az ördög pentagrammával történő foglyul ejtése –, melynek ráadásul egyik falát egy hibátlan, ám sejtelmes üvegablak képezi. És Rowena, szegény, menthetetlenül föláldoztatik ebben az „egérfogóban".

Az alkimista, a mágus, az okkult, irracionális gondolkodó (irodalmi) képzeletünkben mindig is közelebb áll a sátánhoz (féreghez), mint Istenhez. A (fausti) paktumai, melyekkel előrébb jut a maga „dolgában", sokkalta inkább az alant lakókkal, mintsem az égiekkel köttetnek. Egy gonosz hatalom szolgálója, akit úrként gonosz hatalmak szolgálnak, teológiája negatív, miként az esze is fordítva (irracionálisan) forog. Az ő másik/másmilyen története akkor érthető/értelmezhető, ha a látencia, az elfedett, a mellébeszélt szöveg*(más)* kaparintja meg az olvasói hangot, amikor az értelmező rá figyelmez; a félmondatokra, a jelentésükben terhelt szimbólumokra, a – nem kevésbé – terhelt játékokra/struktúrákra. De ez a szöveg – még ha valamelyest „interlineáris"-nak is mondható – éppen ugyanolyan fontos (egyenrangú).

Amikor pedig ez a másik történet megnyílik – és a próza úgy örvénylik, hogy mindenképpen megnyíljék –, a bomlás azon pillanatában mikor az egy(féle) (cselekmény)szál illúziója szertefoszlik, tudjuk, ha nem egy,

[18] E. A. Poe: Rejtelmes történetek, Bp., 1967, Európa, 278.
[19] Uo.: 279.
[20] Uo.: 283.
[21] Uo.: 286.

akkor számtalan szál, számtalan történet lehet. Az értelmezői világegyetem egyre tágul, mert ha nincs ábrázolás nincs referencia – nem az, nem úgy, vagy a barth-i gondolatmenetet követve, referencia-szimulákrum van (csak) –, belátjuk, hogy Poe nem akar (általában) semmit kezdeni a valósággal, vagyis nem úgy, hogy nekünk is kezdeni kelljen azzal valamit. Az olvasás végén nem felismerésünk van, nem tanulságunk (nem leszünk jobb emberek, akiktől jobb a világ), mert nem kívülre vonatkozik, hanem belülre – nem a szöveg szintjén, mintegy belekódolva, lép fel az allegória, ott csak mint lehetőség, az olvasóban viszont mint képesség (ezen lehetőség kiaknázására) jelentkezik. Így nem egy vagy kettő, hanem végtelen történet van. A szövegműködés maga – a két párhuzamos egyenes együttlétezése – kínálja fel a lehetőségét a sokszorosításnak; befelé – történetből történetekbe, az irodalomba, a nyelvbe. A *Ligeia* nyitott a világirodalomra, az olvasóra, az ő nyelvére, allegóriáira – jobbá is (csak) olvasókként tesz bennünket, s ezáltal örömtelibbé (számunkra) az olvasmányt, az ő teremtett világát.

Mert ez a novella kitűnően reprezentálja a szerző ter(e)m(t)őképességét; ahogy az ő gazdagsága által gazdagodik a szöveg és az olvasó. Nem is lehet méltóbb méltatás, mint ha végezetül idézek: egy részletet (ráadásul egy másik Glanvill-mottót), amit ő is felhoz – mintegy a szövegörvény peremére – *A Maelström poklában* epigráfiájaként; aztán pedig abba/függőbe hagyom – ahogy ő is szokta –, befejezve-befejezetlenül (kvázi borgesi gesztussal élve, aki mégiscsak nem kevesebbet állít *A krimi*ben, mint hogy „Edgar Allen Poe kreációi vagyunk"[22]).

„Isten útjai a természetben, akár a gondviselés terén, nem a *mi* útjaink; nincs az az emberi modell, amely a legkevésbé is érzékeltetné művének, mely *mélyebb, mint Demokritos kútja*, nagyságát, mélységét és kikutathatatlanságát."[23]

---

[22] J. L. Borges: *Az ős kastély*, ford.: Latorre Ágnes, M. Nagy Miklós, Scholz László, Tóth Éva, Bp., 1999, Európa Könyvkiadó, 112.

[23] „The ways of God in Nature, as in Providence, are not as *our* ways ; nor are the models that we frame any way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, *which have a depth in them greater than the well of Democritus*."